

**Б. М. НЕМЕНСКИЙ**

**ПОЗНАНИЕ ИСКУССТВОМ**

**Б. М. НЕМЕНСКИЙ**



**ПОЗНАНИЕ ИСКУССТВОМ**

УНИВЕРСИТЕТ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ

Б.М. Неменский

**ПОЗНАНИЕ  
ИСКУССТВОМ**

Москва  
Издательство УРАО  
2000

Неменский Б.М. Познание искусством. — М.: Изд-во УРАО, 2000. — 192 с.  
ISBN 5-204-00235-9

Книга известного художника Б.М. Неменского посвящена размышлению о той огромной роли, которую искусство играет в жизни общества, формируя эмоциональные и нравственные критерии личности, передавая духовный опыт от поколения к поколению.

В первой части («Открытая мастерская») автор рассказывает о работе над своими картинами, о том какой долгий и нелегкий путь лежит между замыслом и воплощением.

Во второй части («Красота — мастерская веков») наряду с вопросами теории (две формы познания мира, виды и функции пластических искусств) рассматриваются проблемы массового и профессионального художественного образования.

Третья часть («Трудные проблемы современного искусства») — о развитии станковой живописи в Европе и России, о сегодняшнем дне русского искусства и перспективах его существования в эпоху рыночных отношений.

Линейные иллюстрации — Л.А. Неменская.

Графическое исполнение схем — Г.Е. Гуров.

*Рекомендовано редакционно-издательским советом УРАО*

© Б.М. Неменский, 2000  
© Университет РАО, 2000



*Поэт я, дети, в жизни  
Такое есть призванье  
Томиться в каждой жажде,  
Быть болью в каждой ране*

*Андреас Элой Бланко*

*В нем,  
В одном человеке  
(Если только он человек),  
Прошедших туманных веков  
И грядущих туманных веков  
В узел связаны нити.  
Не оборвите!*

*В. Солоухин*

## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

Человек с детства до дней последних окружен искусством в самых разных его видах. Иногда мы об этом не задумываемся, не догадываемся. Включаем телевизоры, и на нас обрушивается поток... художественной информации. Не только кинофильмы, сериалы, но и всевозможные телегames, парады моды, интервью — это тоже своеобразные журналистские театрализации или близкие к этому виды искусств. И вездесущая, до зубной боли надоевшая реклама — искусство, на которое сегодня тратится больше всего денег. И музыка, клипы музыкальные — одни лучше, другие хуже... А серьезную, симфоническую, например, музыку оказалось очень трудно показывать и смотреть на этом торжище видеоЭФФектов. На мой взгляд, в телевидении для нее пока не нашли формы, адекватной значению в культуре.

Хуже всего обстоит дело с изобразительным искусством. Представьте себе, если бы вместо литературы в школе изучали только грамматику — или вообще даже и грамматикой бы не занимались. Могли бы люди любить и читать Пушкина, Толстого, Чехова?.. Возможно, даже детективы не могли бы осилить. С изобразительным искусством происходит именно это. Его фактически нет в школе.

Язык и суть картины не могут быть восприняты мимоходом, моментально. Вроде все наглядно, зрячий да видит. Но смотреть — еще не значит видеть, чувствовать, воспринимать.

Вот в задачу этой книги и входит попытка раскрыть смотрящему на картину ее сущность. Значит ли это, что автор ставит своей целью исследование той нити чувств, которая должна при внимательном и заинтересованном смотрении протянуться — через картину — от художника к зрителю? Или здесь исповедь художника о процессе замысла и создания холста ли, картины ли, этюда, которая, может, сумеет помочь этой нити протянуться и затрепетать как чуткой струне? Скорее, и то и другое.

Очень не простое это дело. Поэт Новелла Матвеева об этом точно сказала:

*Я сама стараюсь у огня  
по частям снежинку разобрать.*

И все же я попытаюсь сделать эту, вроде бы и неподвластную словам, работу — открыть мастерскую, пригласить вас в нее и вместе как бы заново пережить весь процесс от замысла до осуществления некоторых своих картин. По чужой работе это сделать нереально. Что же касается своей... «два гроша надежды», может быть, и есть. Я их попытаюсь использовать.

Во второй и третьей частях книги мне хотелось бы вместе с читателем подумать о сути станкового искусства, о сегодняшнем дне русского искусства и — даже больше — вообще о смысле существования искусства в человеческом обществе. Да, вместе задуматься... Конечно, это метод передачи знаний, свойственный больше художнику. Но в передаче опыта мысли по проблемам искусства он, возможно, окажется действеннее чисто логического? Хотя и логика на этом пути нам не помешает.

## Часть I

### ОТКРЫТАЯ МАСТЕРСКАЯ

*Все струны, которыми владеет автор,  
находятся в сердцах у читателей.  
Иных струн у автора нет.*

**С. Маршак**

*Я вам несу свою мечту,  
Как одуванчик в бурю...*

**Н. Матвеева**



## ДВА СЛОВА О ЯЗЫКЕ

Я пригласил вас в свою мастерскую. Теперь это — наша мастерская, где мы будем вместе творить таинство передачи чувств и мыслей художника зрителю через картину. Это таинство и есть процесс искусства. Пока оно не состоялось — не состоялось и искусство, какой бы гениальной ни была картина, стоящая перед зрителем: как пьеса перед пустым залом.

Что греха таить: очень часто этого не происходит. Не происходит таинства передачи.

Отчего?

«Я вам несу свою мечту...»

Но художник может передать свою мечту только на языке определенного искусства — например, искусства живописи. Слова могут помочь, но ведь они язык совсем иного искусства — литературы.

Часто думают, что словами можно все передать, все человеческие мысли и чувства. Но если бы было так, не возникло бы других искусств — ни музыки, ни живописи, ни театра... И для многих остается непонятным, что у каждого искусства есть свой образный язык, отличный от словесного. У живописца — это язык цвета, линии, формы, ритма, пространства... Один цветовой нюанс выразит иные чувства, чем другой...

Многим кажется: я же зрячий, вижу эту картину — чего же я могу не понять? Вот изображена женщина, вот цветы, вот город...

Однако... это не содержание, а лишь внешний сюжет.

К языку литературы мы все приучаемся со школьной скамьи. Плохо или хорошо, но там мы не только грамматику учим — мы читаем Чехова, Пушкина, Толстого, учимся понимать мысли и чувства героев. Иначе разве был бы нам понятен Пьер Безухов со своими сложными горькими раздумьями или Раскольников? Синтаксис и орфография — это еще не язык литературы, ее язык — литературный художественный образ. А это — гораздо сложнее грамматики.

Что же говорить о языке живописи, когда даже его грамматику (цвет, линию, форму, пропорции и т.д.) мы зачастую не изучали.

Да, у каждого искусства — свой образный знак, который выражается через слова, звуки или формы, но...

Представьте себе, что вам читают прекрасные стихи на французском языке, а вы его не знаете... Даже если учили в школе — этого мало. Стоит пожить годик где-нибудь под Парижем или Амьеном, и суть этих стихов вдруг станет открываться для вас, проникать в душу.

Как же быть? Как мне донести до вас этот «одуванчик мечты»? Словами? Как? Начать не с поэзии образа, а с элементов языка? Представьте себе, что произошло бы, если бы до того, как вы прочли «Войну и мир», я начал рассказывать о Пьере или Наташе, но не об их характерах, отношениях, а о конструкции глав, в которых живут эти персонажи, разбирать фразы, посредством которых Толстой создавал тончайшую ткань этих образов?

Они оказались бы для всех мертвые. Это был бы анатомический театр. Я убил бы «Войну и мир».

А представьте, что я стал бы так же анатомически препарировать песню прекрасную, но незнакомого автора, еще не слышанную вами...

Да, у каждого искусства есть свой образный язык. И единственный путь овладеть им — смело погружаться в эту языковую среду. Больше слушать легкую и сложную музыку (у них тоже не один язык), больше читать не только детективы, а сложные литературные — лучше великие — произведения. И больше общаться с живописью. Учиться ощущать воздействие ритма цвета, музыку линии...

Поэтому и я попытаюсь, вводя вас в нашу «мастерскую взаимопонимания», показывая картины, не превратить свой рассказ в анатомический анализ их. Попытаюсь просто передать — как можно точнее и искреннее — свои чувства и мысли, возникавшие во время работы над ними.

А вдруг именно такой путь и поможет нам сотворить это чудо — таинство беседы через картину?

Правда, предваряя свою исповедь, я скажу несколько слов о некоторых элементах языка живописи — языка вообще изобразительных искусств. Даже простая точка, значок, поставленный на белый лист или холст, сразу организует его восприятие: он как бы пускает к краям листа силовые линии, и они начинают создавать ритм, музыку листа.

Вот пример: нарисовано несколько прямоугольников — это наши рабочие холсты. На каждом изображен условный значок сидящего боком на земле «замерзающего человечка». Где он больше «замерзает»? Там ли, где он занимает всю плоскость холста, или там, где он, маленький, притулился в его углу? Если маленький, то где «замерзает» больше — в центре, в неопределенном месте, внизу, вверху? Вы чувствуете, что «замерзает» где-то больше, где-то меньше? Меньше всего, если он сам большой и находится в центре — тогда он побеждает это белое пространство, в нем сила! А ведь это тот же значок на белой плоскости листа. Поэкспериментируйте с этим значком-изображением.

Мы занялись с вами ритмом пятен на листе — одним из основных элементов образного языка всех пластических искусств.

Или другой элемент — пропорции. Вот несколько простых форм: два вертикальных прямоугольника и один, лежащий на них, горизонтальный — вход куда-то. Сравните две конструкции: легкие тонкие вертикальные формы с легкой перекладиной и тяжелые, мощные столбы с давящей на них мощной формой. Я могу нарисовать вам целый ряд вариантов отношений этих форм. Попробуйте сделать это сами. И вы догадаетесь, какой вход мог бы быть радостным (например, в Парк развлечений), какой страшным (например, в Царство мертвых).

Или тональное заполнение холста. Нарисуйте сами — нежный или мощный тон тех же форм — чувствуется, как по-разному они эмоционально действуют?

Я показал вам только три элемента образного языка. А если учесть язык цвета, цветовых ритмов и отношений? Но ведь именно язык цветовых пятен и линий — основное средство — собственно музыкальная основа языка пластических (изобразительных) искусств. Реалистическое искусство все это использует, только обогащая, усложняя произведения ассоциациями, которые порождают формы реальной жизни. Если вы будете внимательны к этим элементам — важнейшим — нашего языка, то почувствуете и поймете значительно больше.

Но, может быть, настала пора показать сами картины и начать свои исповеди?

## АПОЛОГЕТИКА ЛИЧНОЙ ПОЭТИКИ

Поэзией пропитаны все поры нашей жизни. Этого можно не замечать, не понимать, но без поэтического «вируса» не состоялось бы почти ни одного дела, которое мы делали бы с удовольствием — будь то выращивание картошки, цветов или ребенка. Фактически это основа именно человеческих — очеловеченных веками чувств, основа нормальных — подчеркиваю, не особых, а нормальных, наших отношений. К семье, к природе, труду или обществу. Несчастен человек, в сознание которого этот «вирус» не проник. Он не очеловечен. Да, он не нормален. Из века в век человечество развивало особую, казалось бы, не несущую никакой практической пользы, деятельность — огромную область искусства. Но почему-то даже в самые тяжелые годы войн и народных бедствий люди охраняли и возвращали новые плоды на этом поле. Именно искусство передает от поколения к поколению этот сугубо человеческий «вирус».

Поэзия — слово, напрямую относящееся к литературе. Но поэтичность обычно понимают расширительно, на все виды искусства — как особый характер мышления, то есть не документального, а ассоциативного, иносказательного, художественного. И фактически нет ни одного вида и жанра искусства, не пронизанного поэтическим мышлением. Разве что наглядные пособия, статистические отчеты? Но они, хотя и создаются языком графики или родного языка, к искусствам едва ли относятся.

Удивительно, парадоксально это поле поэтичности. Каждый художник, выращивая на нем цветы или плоды, пестует свой огород, в крайнем случае — свою личную грядку. И старается выразить себя, именно свой образ мира. Образ видения мира иного художника — мы чувствуем — и должен быть иным. Искусству не нужно — да и быть не могло двух Рембрандтов или Рублевых. А

ведь, казалось бы, тот же Рублев создавал свои образы по жестким канонам... И не появилось второго Рублева! Среди подражателей, даже блестящие ремесленно освоивших наследие, нет самобытных, то есть подлинных творцов. Хотя... все мы только ветви древа культуры своего народа, своего времени.

Но в чем же этот дар поэтической неповторимости? Скорее всего, в сложившейся именно так судьбе — не художественной, а человеческой, породившей личное видение жизни — и в острой потребности передать это в своем творчестве.

Личная судьба есть у каждого человека, но потенция творчества — дар редкий. Парадокс? Противоречие? Откуда берется она — потребность языком искусства выразить свою радость или свою боль?

Видение русского пейзажа Левитаном совсем не похоже на видение его Нестеровым, Рыловым, Куинджи или Бакшеевым. Как различно, например, их видение традиционного березового леса!<sup>1</sup> Да, в жизни есть и то и другое. Но не увиденное художником как бы и не существует для культуры. А в XVII-XVIII веках «не видели» русские культурные люди прелести нашей тихой, нежной природы. Ведущие мастера видели (и люди шли за ними) красоту лишь итальянской природы. «Левитановский» или «нестеровский» пейзажи существовали веками и до них, но не случайно сегодня, увидев это в природе, мы говорим: смотри, совсем как у Нестерова (у Левитана и т.д.). **Художник открывает видение жизни.** Оно может охватывать один круг явлений или другой. В одном он может открыть больше личного, в другом меньше. Исторически судьбы этих личных открытий складываются по-разному. Например, удивительная поэтика Вермеера Дельфтского не была воспринята современниками. Только в двадцатом веке его открыли заново и он вошел в нашу культуру — в наше понимание красоты мира. А сам он мог и не догадываться, что открывает новое. Ведь кругом было так много талантливых «малых голландцев» — и гораздо более пресывающих!

Тончайший поворот — и поэзия «сгинет шапочкой гриба» (В. Маяковский). И нет ее. Личная поэтика уходит, становится «как у всех»... Художник становится не открывателем, а мастером, повторяющим чужие открытия. Наверное, и это нужно. Тысячи

<sup>1</sup> Надеюсь, читающий сумеет найти и посмотреть снова работы этих и иных мастеров — в этом издании у меня нет возможности дать их репродукции.

маленьких «левитанчиков», тиражируя его образы, возможно, и сделали его видение столь популярным и дали нам в то же время понять его неповторимость: то, да не то.

Но каждый художник мечтает нести людям хоть и малое, но свое неповторимое звучание. И это — не просто. Так втягивает поток всеобщности... Но вне этого потока ты вообще не можешь существовать... Моя поэтика складывается во мне — и в каждом — не на голой доске «моей личности». Эта доска отнюдь не голая. **На ней со дня рождения писали свои письмена все окружающие меня люди, вся моя страна, а постепенно — все, к чему в мире я сумел прокоснуться.** От матери, отца — до всей современной цивилизации.

Так втягивает поток всеобщности! Моя личность — сложное формирование всех этих воздействий. И счастлив человек, когда эти воздействия сформировали в нем не конформиста, колеблющегося вместе «с колебаниями центральной линии», а способного, все это восприняв, сформировать СЕБЯ — в чем-то неповторимого. И если он становится ученым или художником, от него можно ждать шагов в неведомое. Пусть самых маленьких, но в неведомое. Из них-то и слагается огромный путь развития людского общества.

И науки. И искусства.

И каждый из нас мечтает об этих шагах, о способности видеть, чувствовать, выражать мир согласно своему видению. И мечтает, чтобы это видение дошло до душ, сознания его современников, чтобы на какую-то грань их души соприкоснулись и стали ближе, роднее друг другу.

**Вне личной поэтики просто нет художника.** Подчеркиваю — не личного стиля, а именно поэтики. И апологетика ее в моих словах к зрителю не случайна. Часто, так часто мы готовы судить Ивана по творчеству Семена, но ведь любого художника — малого и великого — нужно судить по законам его поэтики. И это в его творчестве самое главное. Ничто не может быть важнее. Ни ремесло его, ни мастерство рисунка, живописи или композиции. И тем более нельзя его судить по законам владения этими элементами языка другими художниками. Даже в одном и том же творческом направлении законы построения образа у разных художников различны. Сравните между собой художников хотя бы импрессионизма, постимпрессионизма или того же нашего «Мира искусства» (к примеру, Кустодиева и Сомова).

И мы такие же. Один любит богатый колорит и на этом строит образ, другой, наоборот, любит точный рисунок, а к колориту

равнодушен. У одного яркая, подвижная кисть и игра незавершенной формы, у другого, наоборот, скрупулезная отточенность формы. Второму, например, решение формы у первого покажется не-серъезным, поверхностным, может даже вызвать возмущение и не даст почувствовать поэтику содержания. А первому именно точность формы у другого покажется сухостью чувств, мысли, и он также не доберется до поэтической сущности, скрытой за неприятной ему формой. Художники имеют на это право. Не веря, что его путь несомненно оптимален, — в вечных сомнениях не сделает ничего. Художник может быть апологетом собственной поэтики. **Зритель должен быть вместоилищем многих поэтов.** Он должен научиться широко их чувствовать, ими проникаться, **ими наслаждаться.** А профессия учителя или искусствоведа — вообще чувствище чувствилищ.

**Самый главный художественный навык** — это навык поэтического видения мира. Без этого нет искусства, только ремесло. К сожалению, бывает и так...

Поэзией пропитаны все поры нашей жизни — и не стоит не замечать этого, не наслаждаться этим, но окрылять новые души великой силой поэтического, художественного познания жизни.

И путь к этому доступен каждому — и художнику, и зрителю. Как и любой трудный путь, начинается он всего с одного, первого робкого шага... И лучше всего — в детстве.

## «ЭТО МЫ, ГОСПОДИ...»

Станковое искусство — одно из самых многосложных, и пути творчества в нем очень вариативны. На всем протяжении его развития в разные века и в разных странах работа мастеров над холстом колебалась от моментальных всплесков чувства до фантазии, рожденной не только чувством, но и сложнейшим ходом мысли автора, его трудными раздумьями над бытием, над проблемами сиюминутного и вечного; от прочной связи с реальностью изображения до полного отрыва от этих связей. Отсюда и принципиальная разница развития замысла и процесса работы — от дня и даже часа до десятков лет.

Для меня привычно над картиной работать долго, годами. Такой метод работы в русском искусстве возник не случайно. У нас утвердилось искусство полифонического содержания. Картины-раздумья. Меня этот тип картины увлекал всегда.

Так сложился мой характер, такая сложилась система порождения образа. И я на этом пути не одинок. Однако работать долго — это отнюдь не значит долго писать сам холст. Его, наоборот, стремлюсь писать быстро, на одном дыхании.

Вот о таком многосложном ходе от рождения замысла до завершения картины мне и хочется рассказать. Для этого я выбрал одно из своих любимых детищ — картину, которая в первом появившемся на выставке варианте называлась «Безымянная высота», а в последнем «Это мы, Господи». Вариантов ее — вполне завершенных — существует пять. И годы от первого варианта до последнего, в перерывах писал другие вещи. Но эта тема продолжала жить и мысль ее во мне — как бы без моего ведома — продолжала развиваться. «Без моего ведома» — вот то, что человеку, думающему о работе художника, необходимо понять, чтобы увидеть сложность этого процесса.

Нужно понимать, что замысел любой работы рождается не как осознанная мысль, решение — скорее, как зримый образ, хо-



Немного о себе.  
Фронтовой рисунок

тя и нечеткий, как бы пульсирующий разными оттенками чувств и мысли, намек, подсказка интуиции.

Да, неожиданно возникло воспоминание... Интересно, что пульсация чувств, мыслей, воспоминаний начинается задолго до осознания, до рождения потребности выразить все это в первичном эскизе. Потом внутренняя работа продолжается, но с опорой уже на материальное закрепление — эскизы, этюды. Начинается и логическое раздумье, процесс вживления, осознания, проживания всего круга чувств, мыслей, так или иначе входящих в эту сферу. В том числе и литературных, и вообще художественных ассоциаций, а также сегодняшних проблем. Все — в один плавильный котел. Часто на поворот мысли в ту или иную сторону может повлиять и случайный разговор, спор, услышанное слово, окурок...

И здесь — в первые же образы вошло мое воспоминание об одном фронтовом эпизоде. Подсознание очень цепко ухватилось за него, и дальше вся подспудная и сознательная работа шла отсюда. Очевидно, этот эпизод — фактически как бы совсем забытый — где-то в памяти сидел занозой. Сидел и требовал выхода.

Я был военным художником. Начало 1943 года. Я шел в Великие Луки из частей, застрявших в болотах под г. Холм. А здесь начались активные боевые действия. И весь город был спален, был зоной пустыни — ни одного живого человека, ни одного целого дома. Когда я подходил к городу, там шли яростные бои. Наступал вечер. Я шел пешком, с полной выкладкой солдата-художника. Шел долго, устал. И сел на торчащий из-под снега то ли камень, то ли пенек пожевать сухарь и дать ногам отдохнуть. Неожиданно заметил, что поземка прямо подо мной колышет траву. Но трава зимой не мягкая, колыхаться от легкого ветра не может. Всмотрелся, встал. Оказалось, что я сижу на мертвом немецком солдате — почти полностью занесенном. Колебались рыжеватые волосы. Мне удалось легко перевернуть еще не вмерзшего в лед

немца. И я был поражен — мальчишка, юноша моего возраста и даже чем-то похожий на меня... Может быть, поэтому я не смог здесь написать — труп. Несколько часов тому назад он был человеком. Живым. Фашистом? Это был мой первый фронт и первый враг, увиденный лицом к лицу. Я ведь уже видел разрушенные, выжженные села, колодцы с детскими трупами. Неужели этот, похожий на меня мальчишка...

Мой год рождения — 1922 — оказался одним из самых выби-тых в годы Отечественной войны. Я остался жив. А из моего класса на этих полях остались очень многие. Мог оставаться и я. И так же лежать запорошенный снегом. И так же колыхались бы русые волосы — мои.

Однако (кто скажет, почему?) первым зримым образом картины стала не зима, а полное цветения трав и нежного солнца лето. Мне увиделись два погибших в единоборстве юных солдата — наш (Я!) и немецкий. На цветущем нескосленном лугу, наполненном ароматом трав, стрекотом кузнецов, бабочками, пчелами. Небо чистое, голубое, с высокими перистыми облаками. В общем, прекрасная мирная природа в самую блаженную пору года, перед сенокосом. А по бокам задуманной мной картины должны были располагаться еще два холста (триптих): юные русская и немецкая матери с маленькими детьми на руках на такой же прекрасной земле.



Эскиз к первому варианту

Сама идея триптиха с матерями, наверное, возникла не случайно, это не только мои мысли. Достаточно вспомнить слова полковника Борзенко («Правда» от 6 сентября 1968 г.): «За церковной оградой валялись трупы фашистов, присыпанные снегом. Подъехал генерал Рыбалко, долго смотрел на молодого солдата с холодными полуоткрытыми, почти девичьими губами. Кого напомнил ему этот мертвый немец, сына ли, брата ли, но только суровый генерал сказал:

— Ненавижу войну... Сколько скосила жизней и наших и чужих! — и тут же попросил собравшихся жителей: — Похороните мертвых.

— Да ведь это же враги, — возмутился белобородый старик. — Пускай их расташат вороны.

— Все равно, похороните. У кого найдутся документы, перепишите фамилии и отдайте в сельсовет... Окончится война — миллионы матерей со всего света станут искать могилы своих сыновей».

Однако впоследствии идея триптиха отпала. Эта мысль осталась, но ушла в подтекст.

Эскиз<sup>1</sup> решился довольно быстро. Высокое чистое небо на холсте занимало подавляющее место. Увиденная как бы снизу всхолмленная цветущая земля и на грани ее и неба два бывших врага. Мертвые. Уже неспособные на веки вечные увидеть это цветение. Схватка окончена. Окончена жизнь.

Равная жизнь, равная смерть? Наш юноша, раскинув руки как бы в немом вопросе, обращен к небу. Немецкий — лицом в землю... Нет, наверное, нужды говорить, что я не мог, да и сегодня не могу одинаково ощущать смерть этих солдат. Прав всегда защитник своей земли. Во веки веков прав. Но права ли их судьба? Ведь тот юный солдат был похож на меня... На меня!

Работа шла довольно спокойно. Был собран натурный материал, подходила к концу работа над холстом. На удивление все шло гладко и необычно·быстро.

И нарастала внутренняя тревога: если так легко, может, что-то не так? Тем более, что суть-то работы отнюдь не радостна, не легка...

<sup>1</sup> Я, очевидно, должен разъяснить разницу этюда и эскиза. Этюд пишется с натуры. Эскиз — от себя. Это — замысел. Именно поэтому он может быть очень беглым наброском идеи — он совсем не требует завершенности, подробностей. Не то что лица, но намека на место фигур в композиции, их движения часто достаточно..



Поиски эскизов  
к первому варианту

Холст 2×2 м был написан. Высокое небо, травы, играющие радостью солнечных просветов. Два солдата — почти голова к голове. Воин наш — как бы поднявший руки к небу... К этому спокойному, прекрасному небу...

И, однако, что-то было не так. Сознание пыталось оттянуть время, спасти от травмы неудачи. Ведь все получалось, все — как задумывалось... Но нарастала боль неудовлетворенности...

Как же так? Ведь я так удачно написал небо, так трепетно написал травы, так много на это ушло времени и сил... В чем же произошел сбив, где? Сейчас мне легко разложить все по полочкам... Постепенно я осознал, что именно эта неуемно радостная и прекрасная природа, так восторгающая меня, меня же и подводит. Она настолько спокойна, прекрасна, вечна, что ей безразличны два этих погибших юноши. Оба... Такая это мелочь перед вечной красотой мироздания.

Подсознание мое что-то перепутало. Наслаждение красотой мира подавило боль, подавило всю многосложность проблемы. Я уничтожил этот холст...

И — все заново. Уже более осознанная задача самому себе, тому же подсознанию. Горечь неудачи, пройдя через отчаяние, принесла злость упорства, настойчивость.

Постепенно пришла идея иного поворота сюжета — перенесения его в то время года, когда еще нет такого праздника природы. Необходимо было снять противопоставление вечной и действительно равнодушной к нашим бедам природы своей, чисто человеческой проблеме. Ушло высокое спокойное небо. Ушел цветущий луг. Сперва даже все это чересчур ушло. Осталась суровая коричневая земля, исполосованная гусеницами танков, догорающий танк вдали, и два мертвых солдата на голой земле. И уже не почти, а совсем голова к голове. И никакого неба...

Начался долгий этап поисков композиции, сориентации новой серии этюдов: ведь не только цветовая и световая среда, но и позы фигур оказались совершенно иными. Постепенно эскиз, развиваясь, уточнялся. Ушел с поля картины на время появившийся разбитый танк. Осталась уходящая вдаль земля и погибшие солдаты. Появились первые весенние цветы мать-и-мачехи — желтенькие солнышки, совсем как свечи. Меня они увлекли — на короткой розовой ножке они первыми до листья, до травы высаживаются из земли. Мне показалось, что именно они — нежные, хрупкие, еле видимые — смогут тактично оставить в картине радость и красоту



*Поиски эскизов ко второму варианту*

земной природы, но не заслонить собою те трагические вопросы и правду нашей человеческой жизни, о которой я писал. Я очень обрадовался, когда увидел их глазами этой картины<sup>1</sup>.

Я тем самым как бы восстановил в картине солнце и ясное небо — через эти цветы и голубые тени. Но это уже были тонкие намеки, подсказки сознанию, а не подавляющая радость бытия. Возможность и неосуществленность этой радости. Естественно, и сама земля, ее колористическое, пластическое богатство начало для меня играть свою роль. Причем от эскиза к эскизу, от варианта к варианту она менялась то в сторону парчовой красоты, то академической сдержанности, почти сухости колорита.

Колорит то развивался в сторону весеннего тревожного холода, то в сторону тепла весенней же, ласковой земли, принявшей на грудь свою этих двух людей. То появлялись, то уходили из эскиза дополнительные фигуры фашистских солдат. Вот это долго для меня не решалось. Картина с этими темными силуэтами и без них приобретала разные аспекты чувства. И дело в том, что все эти аспекты были во мне, они не со стороны заносились. Для меня это

<sup>1</sup> Как нужно было бы показать вам хотя бы этюд или фрагмент с ними... Но без цвета бессмысленно!



*Поиски эскизов ко второму варианту*



Человечество два мира. "Фамилья"  
Враги "Это Моя". На грани веков. На грани



На краю земли  
Рубеж  
Синовья  
Птицы боялись Родины  
С оружием в руках. "Преграда"  
Птицы нет.  
Покой нет  
Высота

Эскиз с поисками названий картины

были довольно мучительные раздумья о подлинной сути этой войны и войны вообще, о месте этих двух солдат в ней — в жизни, в смерти, в борьбе. Для меня не было сомнения в нравственной правоте борьбы русского солдата, в нравственной неправоте немецкого, но я не мог внутренне смириться с тем, что он просто заслуженно свое получил. И да... И но... Весь процесс работы оказался как бы внутренним спором, выдавливанием из себя накопившейся за годы войны ненависти, недоверия, процессом расчленения как бы единого представления: немец — фашист. Ведь их всех — и его тоже — никто не звал сюда, не звал превращать в пепелище страну, губить неповинных людей... Сейчас все это звучит как ло-

гические рассуждения, а для меня тогда это были импульсы чувств, постепенно проявлявшиеся в зрительных образах. Отсюда появились и новые фигуры, обесчеловеченные, обезличенные — военные машины. Я как бы перекладывал на них груз своего не-приятия фашизма и тем самым снимал с юного немца хотя бы часть своего несогласия с его участием в этой темной войне, при понимании и его ответственности за нее. Да, и он ответствен, хотя ничего он лично сделать не мог, даже если бы и хотел. А скорее всего, верил в «миссию немецкой расы».

Ох, как легко в юности веришь тому, кто хочет вести тебя на «героическую борьбу». Как легко веришь словам о «нашем превосходстве». При распаде Советского Союза или Югославии так много проявилось националистического идиотизма со стороны, казалось бы, самых мудрых наций, их интеллигенции, их молодежи. «Эта земля только наша из века в век, а все остальные — пришельцы и должны сгинуть». И снова столько убитых — совсем юных... И столько ужасающей жестокости... Поэтому последний вариант картины, написанный во время этих трагических событий, повернулся еще острее в сторону нравственной ответственности всех людей. И, соответственно, изменилось название вещи. От спокойного «Безымянная высота» к более активному обращению... К Богу? А к кому же, вернее, через кого еще обратиться к своим современникам, если они не слышат боль людскую, если не хотят учиться у своей же истории? Как сделать, чтобы услышали? Или все усилия тщетны?

Хотя понятно: если бы не верил, что услышат, — не писал бы. Может быть, наивно, но верю. Верую! Да, это мы, Господи, — и виновные, и жертвы.

И в работе над тем, вторым вариантом делал много этюдов и именно потому, что мне внутренне требовалось очень прочное впитывание в себя трепета реальности. И голубые рефлексы неба, и мягкое тепло света солнца на земле. Эта чувст-



Рисунок с натуры  
для русского солдата

венная убедительность необходима была... наверное, чтобы эта трагическая картина все же рождала в душе «два гроша надежды». Нам жить в этом мире. И если не на холсте, то в сознании жизнь должна побеждать смерть. Мне пришлось идти по тонкому лезвию, чтобы выразить терзившую меня проблему. Между отчаянием и надеждой, между ненавистью к нацизму и болью за людей — обычновенных, как я, как вы.

Но, может быть, станковой живописи неподвластна такая неоднозначность чувств? Ведь впоследствии это тоже вызывало споры. И все же каждый раз восприятие зрителей убеждает меня в реальности этих задач.

Зрители были внимательны. Читали интуитивно и колорит, и детали. И суть спокойно вытянутого в горизонталь холста, и ритм фигур — взметенный, молниеподобный, напряженный, и в противоречии с этим — спокойные мягкие округлые линии земли. Головы — одна подле другой, даже волосы сплетаются, тела, напряженные в последнем броске смертельной схватки, оружие — тоже персонаж картины — жило не по-современному, а по-древнему: как нож и дубинка (все патроны давно кончились). Ярость боя и тишина после него. Может быть, даже слышен шорох пробивающихся сквозь весеннюю, прижатую снегом траву и листву молодых ростков... А они-то уже ничего не чувствуют, не думают — мы живы... мы за них...

Выставил я тогда четвертый вариант с опрокинутым куском неба и двумя немецкими фигурами на грани земли и неба, забрав ковав третий и отодвинув на время второй. Мне долго потом еще было неясно: какой же из них вернее, точнее и многограннее выражает мои мысли. И где эти неоднозначные, борющиеся даже между собой чувства нашли более адекватное выражение. Решить это было непросто еще и потому, что сами мои чувства, ощущения развивались то в одну, то в другую, а то и в третью сторону. Шла внутри меня борьба — как, наверное, и у многих людей моего поколения. Нелегко нам было отделить немцев от фашизма. А я именно это и делал в своей картине. Именно эту болезненную даже для своей души, но необходимую душевную операцию.

Нам, может быть, полезно осознать, что наш менталитет — способ мышления, образ мышления в нашей культуре за последние столетия сформировался по-иному, чем в западном или восточном мире. Я не буду сейчас судить, отчего это так получилось, какие истоки, но у нас выковался иной зритель, читатель, слуша-



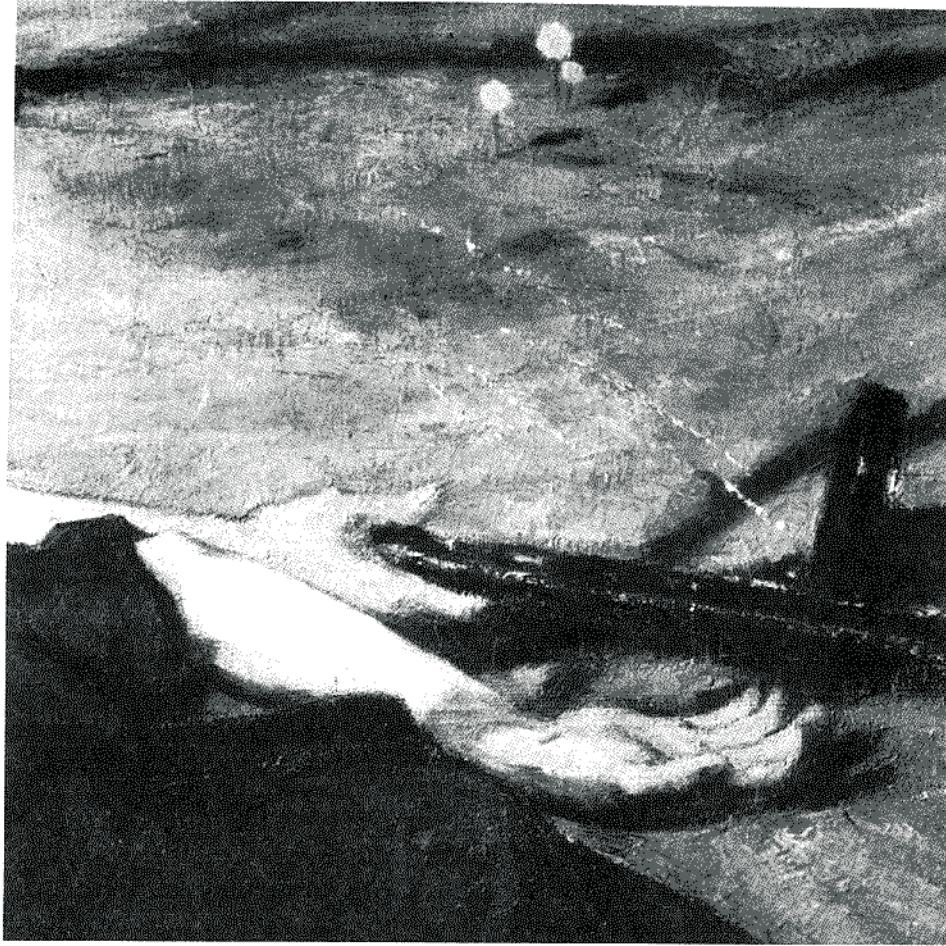
Четвертый вариант

тель. И иной, отвечающий на запросы этой среды, художник. В России искусство играло роль осмыслителя жизни — не только украшателя и развлекателя, но скорее исповедника-проповедника. В западном же мире развитие шло в сторону искусства — украшения жизни, отдыхновения. Матисс ярко выразил эту тенденцию. Это тоже важнейшая сущность искусства. У нас она, может быть, и ослаблена. Ведь любая медаль имеет две стороны.

На четвертом варианте было уже не две, не три, а четыре фигуры. Появилась одна новая, мощная фигура немецкого солдата. Он тоже убит. Но он — как танк, опасен, как военная машина... И опять появился кусочек неба — опрокинутая вверх чаша, но уже не голубого — спокойного, а мутно-серого, взвихренного. Почему мне потребовалась еще одна фигура? Композиция второго холста меня удовлетворила. Но... в мире стал поднимать голову нефашизм. И весы моих чувств заколебались в другую сторону. Все обострилось. Пространство холста заполнилось более активными формами, тоном.

Этот вариант и выставил. Разгорелась дискуссия — работу заметили, хотя она была повешена неудачно, в темном месте.

В книге отзывов — поток записей, выступления, письма в журнал «Художник». Голова к голове — как это понимать? То, что



это не случайность, то, что картина влечет к себе, не оставляя равнодушным, — единогласно. Но патриотично или непатриотично? Что именно хотел этой картиной внушить художник? Содержание, композиция — ошибка или находка, провал или новое слово? И вообще — какой это жанр? Очень трудно она укладывалась на привычные полочки.

После выставки, однако, мое сознание постепенно вернулось ко второму варианту, как к все же более тонко и точно выражавшему всю неоднозначность проблемы, выражающему сложность



моего отношения, сложность обращенного к зрителю и к самому себе вопроса. А теперь появился и последний вариант.

Для меня в итоге на этом холсте решалась отнюдь не проблема фашисты-коммунисты, а, к сожалению, извечная проблема человечества: европейцы — индейцы, армяне — азербайджанцы, католики — протестанты, мусульмане — христиане, красные — белые, в общем — верные и неверные, свои и чужие. Первобытное! Все ведь опять и опять: индузы и пакистанцы, сербы и албанцы, турки и ..., израильяне и ..., мы и ..., и т.д. До коле длиться этой братоубийственной бойне? И картина, родившаяся от проблемы 1943 года, оказалась лишь частным выражением пока вечной проблемы. Надеюсь — и поиском решения. Враги — братья. Да, братья!

И именно поэтому в последнем варианте ушли все фигуры, кроме двух основных. Да, это мы, это мы вчерашние и сегодняшние. На нашей такой хрупкой Земле, на живой пока Земле. Как сделать, чтобы не завтрашние...

Я рассказал о создании всего одной картины. Все проблемы судеб живописи, станкового искусства, сегодняшней культуры для



«Это мы, Господи»  
Последний вариант картины

меня оказались связаны с этим рассказом. В единый узел сплелись нити прошлого и будущего нашей культуры. Понимания сути жизни и смысла искусства.

А может быть, так и должно быть? Ведь все эти нити проходят через сердце, судьбу каждого человека, каждого художника. И я тут ничем не отличаюсь от своих современников.

Искусство и для создателя, и для воспринимающего его — труд души. Всегда. Даже — когда развлечение.

И всегда выбор, всегда труд, строящий душу.

## ЖЕНЩИНЫ МОЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Окончилась война. Мы были тогда молоды и... остались живы. Счастье! Оно ощущалось как воздух весны, который тебя уже никогда не покинет. Мы победили, и все страшное, темное, что было, должно — думалось нам — растиять как ночная мгла. Есть жизнь, мир, молодость — все преодолеем. Мои товарищи и подруги смотрели с верой в будущее, с надеждой.

Реальность жизни начала отрезвлять нас. Постепенно. Все оказалось не так просто, ясно, радостно. Многое — вообще не так. Картина жизни складывалась жестко иная. Но, слава Богу, отрезвление приходило постепенно и к каждому по-своему. Сперва нам было двадцать, потом набежало тридцать и более, более лет. И постепенно я стал замечать, что для меня — парня, мужчины — эти годы текут не совсем так, вернее, совсем не так, как для моих одногодок, подруг юных лет. Я был увлечен творчеством, картинами и как-то не сразу заметил накопление горечи, неустроенности души и жизни у своих приятельниц. Тридцать пять для меня — и тридцать пять для них — неодинаковая цифра.

Женщине природой положено раньше нас задумываться о семье, о гнезде, о рождении детей... Кто, когда объяснил нам этот парадокс? Девчонки моего поколения стали одинокими женщинами с горькой складкой у губ. Их мужья — потенциальные и реальные — остались на поле боя. И их миллионы — и тех, кто мог бы стать отцом и мужем, и тех, кто мог бы стать женой и матерью. И им не соединиться вовек.

И вечное, неизбывное одиночество девочек моего поколения... Девочек?

Я вдруг начал замечать это, задумываться. У меня было много подруг — именно подруг, а не моих женщин — они как с друг-

гом о многом говорили со мной. Говорили, часто сами многого не осознавая в надвигающейся судьбе.

Возможно, в силу этих подсказок жизни я очень быстро иtragично воспринял одно из празднований Дня Победы. Я поехал в Таганрог искать место для летней практики своих студентов (тогда я уже преподавал). Попал туда накануне праздника. Договорившись с директорской школы о «постое» моих студентов, был приглашен на вечер педагогического коллектива, посвященный столъ радостному для всех нас Дню Победы. Вечер... Собрались педагоги, весь обслуживающий персонал небольшой, почти сельской школы. Женщины. Одни женщины. Вернее, был еще старик с единственным передним зубом. Истопник. Он умел играть на баяне. Было много самой прекрасной закуски — все женщины старались показать свое мастерство. Было много и водки. Торжественность начала постепенно сменяться бурной — нет, буйной пляской баб... Простите, это именно не учительницы, а русские бабы — вдовы и несостоявшиеся жены — плясали вокруг стола... А потом наступило время слез, время воспоминаний...



минаний об ушедших и не вернувшихся. Стариk поиграл-поиграл и ушел под стол, совсем захмелев. На десяток минут заглянул совсем юный парнишка со своей гармоникой, с прилипшей к губе цигаркой, поиграл и пошел дальше: «Вас много, а я один — всюду сегодня зовут...»

Вас много... Завхоз школы, Варя или Вера, была мощная, с мужскими руками и очень короткой стрижкой женщина. Пожалуй, она одна не плакала. «Ты каменная, — говорили сквозь слезы и смех ее подруги, — мы за тобой как за каменной стеной — вроде у нас и мужик есть...» Я после праздника «на завалинке» посидел с ней, поговорил. Вот тогда она плакала о страшной судьбе своей. Муж, братья погибли на фронте, детей убили немцы в ее деревне, почти на глазах (она была без памяти — как выжила, не помнит). Да, слез почти не осталось...

А бабы плясали, одна из них взяла у старика баян и что-то смогла на нем... Платочки, топот, взвизги, объятия, слезы. Праздник Победы.

К тому времени я уже работал над одной из самых трудных своих картин — «Безымянная высота» («Это мы, Господи»). Эта работа — о тех самых женихах и мужьях, которые остались на поле боя. Навечно. И юные девы, и жены моих сверстников также навечно оказались осужденными на одиночество. Большинство. Миллионы? Ведь и оставшиеся в живых солдаты встретили в деревнях и городах более молодую поросль дев, также достойных замужества и материнства. Девы моего поколения могли и не выдержать этого соревнования. В них не было и не могло быть той яростной наивности и веры в предопределенность счастья, что у более юных. Они многое видели, многое, очень многое испытали и пережили. Много было грязи физической и духовной, компромиссов с девичьей мечтой, девичьей совестью. Им было куда труднее, чем более юным.

Каков путь к извечному, природой предопределенному женскому: счастью семьи, счастью рожать детей, растить их, ласкать мужа? И был ли он вообще, этот путь для них?

После этого бабьего праздника — с плясками и слезами, с застольными беседами и лихими песнями — ведь меня не стеснялись, я был свой, из того же поколения, случайно не оставшийся на поле боя — я стал внимательнее приглядываться к моим московским приятельницам-друзьям. У них все чувства оказались гораздо более замаскированы, загнаны в подполье. Но то же ощущение вопля, почти безнадежности поиска.



Эскиз

Застолье в Тарусе стояло у меня перед глазами, не уходило. Я стал видеть его как уже написанную и поистине мою картину. Это и вылилось в первые эскизы темы, которая на многие годы захватила мое сознание. Я не мог от нее отключиться. Не мог не работать над ней.

Я понимал — после «Безымянной высоты», из-за которой, признав ее официально работой пацифистской, министерство рассторгло со мной договор, потребовав возвратить аванс, — было опасно выступать с такой, отнюдь не более оптимистичной картиной... Но я не мог иначе. Я понимал, что остатки доверия ко мне как художнику-патриоту после «Земли опаленной» еще сохраняются, что даже договор на новую картину со мной заключили, переложив на нее данный ранее аванс (денег на отдачу у меня не было все равно), но судьба этой работы будет та же — если не труднее. И прав оказался. Даже ближайшие коллеги выискивали и в той, и в другой профессиональные недостатки (а где их нет?) и не советовали лезть на рожон. «Ведь так у тебя было хорошо, спокойно...» Нет, спокойно не было. Пацифистом меня окрестили со второй же картины («Дыхание весны») — и за нее в студии Грекова долго-долго держали на ковре, требуя изменения, отречения. Почти весь коллектив во главе с Вучетичем. Правда, в коридорах говорили иные слова... Но...

Какая-то закалка у меня уже была и вера в правоту и право в станковой картине решать такие темы было. А ведь и именно это, кроме политических аспектов, мои советчики, доброжелатели ставили под сомнение. «Станковая картина — не роман, не опера, она требует простоты и ясности содержания, многосложность его убивает живопись — это литературщина». Вот идеи, активно жившие тогда, да живущие и сегодня. «Живопись украшать и услаждать жизнь должна, должна нести красоту — или уж ужас, так ужас, но зачем запутывать зрителя в подобных сложностях. Невыразимо это для живописи. Зритель не поймет!»

Но я не мог иначе. Эта проблема, эта боль жгла меня, и я не мог не искать ей выхода на холсте. Годы, многие варианты не просто эскизов, но и вполне завершенных картин потребовались мне, чтобы утихла в душе эта боль, чтобы в порожденных ею образах она осталась на полотнах.

Это, наверное, и беда, и счастье мое — никогда не писал картин не по внутреннему заказу души. Пишу, когда не могу не писать, и так, как подсказывает то ли совесть, то ли художественная интуиция. И никакой «литературщины» не боюсь. В живопись равновеликими компонентами входят и музыкальность, и литературность (вспомним хотя бы иконы). А в литературу и в музыку «живописность», «графичность», «декоративность», «конструктивность» входят также всегда как неотъемлемые части единого целого. Без них немыслима не только опера или балет, но и поэма, и роман, и симфония, и песня.

\* \* \*

Работа над темой женских судеб развивалась медленно. Мне захотелось глубже прочувствовать внутренние стимулы жизни, поступков очень ведь разных женщин этих военных и околовоенных поколений. И прямой путь для этого был — пойти на женское производство. Любое. Случайно я увидел фабрику одеял около метро «Смоленская». Зашел в дирекцию и попросил разрешения порисовать в цехах. Походил, присмотрелся к людям, поделал этюды с них в процессе производства, познакомился за завтраками, которые они большей частью с собой приносили. Они попривыкли

ко мне. Естественно, завязались разговоры. Продолжались эти разговоры в общежитиях, в комнатах и квартирах, которые они уже имели. Как я и ожидал, большинство из них были одиноки. Даже если и родили ребенка — и то не от мужа — воспитывали в одиночку. Конечно, были разговоры в маленьких комнатах за чаем с вареньем, за стаканом водки с картошкой и селедкой. И так нужно было, так хотелось им излить душу новому человеку — ведь сами-то уже обо всем переговорили и беды или победы каждой были у всех на виду. Параллельно писались их портреты — для них и для себя. Беды у них были общие, победы же частные, личные, победы с поднятой головой или опущенными глазами. Победы в труде, дававшие всеобщее уважение и материальную прочность в жизни, — а женщины эти большей частью были хваткие, умелые, знающие в работе себе цену. Но были и победы горькие, временные, бабы. Мужская ласка... Но сколько горечи она приносila — ласка исподтишка, как бы украденная у другой женщины. Да, украденная, и на это шли самые яростные, отнюдь не развратные по природе женщины... Горечь компромиссов с собственной совестью. Или лучше вообще одиночество вечной девы, чистой, непорочной, неласканной на всю жизнь? Каждая решала по-своему, каждой было горько и больно. Что на этом пути победа — что поражение? Кто скажет? Кто судьей здесь осмелится быть? Это не был век «легкогоекса». Это был век еще не умершей веры в любовь — нормальную, человеческую.

Как-то у одной работницы, красивой, статной, с подкрашенной сединой в волосах мы сидели с тремя ее подругами. Прибежал молодой — лет двадцати пяти — парень, что-то взял из чемодана под кроватью и тут же убежал. Разговор как-то застрял... «Да нет, не думай, не сын. Хахаль это мой. Сегодня мой, завтра к другой пойдет. Зинка-то его начала с деньгами прижимать. А ему — выпивка... Завтра найдет, кто побогаче, потороватее меня». Нахлебник? Содержанка? Он работает где-то... «Не осуждай. Ведь я женщина и хоть на толику ласки имею право. Да, не мой. Ничей». Люба, Любовь Ивановна работала уже не за станком, чем-то руководила. В жизненной борьбе — победила. А в этой... Да, нужно молодиться, держать себя в форме... На сколько лет хватит? И не осуждают ее товарки. Завидуют? Да тоже нет. Вот и сидели мы за пол-литром, думали о жизни. Пластинки — записи военных лет слушали. Там была одна женщина — очень похожая на ту, в тарусской школе. Баба-мужик. Волосы под скобку, никаких украшений



и макияжа. Мужские ботинки, часы. «Ты, Вера, — как скала, каменная баба...» Опять — каменная...

«Вот окончилась война и осталась я одна. Я и лошадь, я и бык, я и баба, и мужик». Вот такая пелась правда жизни.

Когда я пытался впоследствии выставлять один из вариантов «Женских судеб», чиновники говорили: как так, советская женщина несчастна, пьет — нетипично, клевета. Коллеги-художники, дабы не спорить с начальством, демонстрировали изъяны в цвете, композиции — подожди, мол, куда спешить, с «Безымянной» неприятностей не хватает? Куда спешить?.. Я спешил к людской совести.

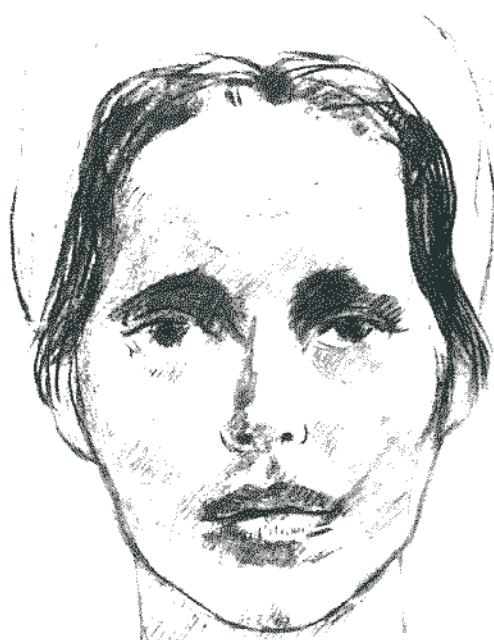
Постепенно накапливался этюдный материал и развивалась мысль в эскизах. Сейчас очень интересно проследить это развитие. Эскизы сохранились. Почти сразу ушла идея первых эскизов, рожденных впечатлениями от Тарусы, с песнями, лихой пляской, гармоникой и стариком. Но остались женщины за столом — Варвара (Вера?), та самая каменная баба, с которой потом мы сидели на завалинке, и более молодая, роскошная лицом и телом, с голыми гладкими руками, плечами, шеей, как у греческой богини, самая, пожалуй, среди них красивая, но такая же одинокая. На меня тогда произвели впечатление ее нежные, красивые руки, вяло лежавшие на столе. Она не танцевала. Мысли, душа ее были где-то в другом месте. Таких отрешенных, ушедших в себя, сперва моло-

дых и сочных, потом все более усыхающих, увядающих прелестных женщин я встречал постоянно. Как жаль, что кожа лица увядает раньше нежной кожи рук. Как жаль, что кисти тоже становились все более натруженными, старели раньше... Какое море неистраченного тепла и ласки...

Общежитие жило своей жизнью. Собирались часто, пили чай, вино, говорили о разном. Этот сюжет и стал основным для поиска решения. Не праздничное, а обыденное — ну почти обыденное — застолье. После работы. Даже не застолье — подготовка его. Но уже к этому времени стали определяться и три основные героини холста — три попытки уйти от неизбежного. Из массы разговоров, встреч, исповедей вычленились для меня именно три героини. Каждая как бы олицетворяла «в чистоте» один из путей. В жизни такой ясности пути большей частью не было. В жизни все сложнее. Но искусство не зеркало и даже не увеличительное стекло. Оно способно на большее — на понимание, сопереживание.

Сейчас, по прошествии лет, я могу очень ясно и даже логично все это рассказывать, но годы уходили именно на прояснение в собственном сознании: чего же именно я хочу. Для этого нужно было и обилие моделей — не для того, чтобы с них «списать». Я понял это, еще работая над первой своей серьезной картиной «Мать» — в конце войны. Я много написал тогда этюдов женщин для главного образа. Не мог найти. Отчаялся. И вдруг взор мой упал на тетю Машу, уборщицу Студии им. Грекова, — я ее не только в каждый приезд с фронта встречал, но и в период поиска нужного образа видел не раз. «А посидите-ка мне немножко, тетя Маша... Господи, Вы-то мне и нужны!» Впоследствии, работая над другими картинами, я все глубже понимал — дело не в натуре, а в самом художнике. Натура лишь помогает, да, лишь помогает сформироваться внутреннему образу. И как только он для взора души очистился от случайностей, написать его можно с любой моделью, да и без нее... Но чем жизненно многосложнее образ, тем длительнее поиск себя. Иногда достаточно было одной-двух моделей — я их легко узнавал в жизни. Образ изначально был мне ясен. Так, например, произошло с картиной «Земля опаленная», для главного героя которой я сделал всего один этюд.

Но для «Женщин» мне потребовалось долгое проникновение, долгое вычленение нужных мне образов. Очевидно, они были менее отобраны не только мной, а всей традицией нашего искусства — и более индивидуальны, чем образ пахаря (он в жизни был трактори-



стом из села Прелестное) для «Земли опаленной».

Возможно, сама эта тема и интересна мне была еще и необычностью, неразработанностью ее в искусстве. Позже появилось много схожих образов в кино. Но тогда для меня это было сугубо личное переживание. И мне потом было жаль, что картины эти допускались только на мои персональные выставки. Непатриотично? Господи, а может в том, чтобы люди увидели эту трагедию целых поколений женщин, и был высший патриотизм?

Работа над первым вариантом картины развивалась спокойно, системно. Уже на этом этапе мне постепенно стало ясно, что все многообразие путей спасения от чувства безнадежной потери женской своей судьбы выкристаллизовалось в три основных. Эти три типа женщин различались и внешне. Первый, самый бросающийся в глаза, был образ бабы-мужика, «каменной бабы» с мужской стрижкой, мужскими руками, соответствующими «мужицкими» повадками, невниманием к одежде и обуви — было бы лишь удобно для работы. Вторым постепенно выкристаллизовался образ женщины, бьющейся за свое право на любовь, ласку — уж ладно, не за семью, образ, может быть, для блюстителя нравственности самый трудный — образ яростной, напористой... да, все же женственности. Таких женщин мне встречалось много, и, видит Бог, не осуждал я их — цинизм их жизни прикрывал часто еще большую боль, чем у остальных. Б..., проститутки? Отнюдь нет — проститутками, содержанками при них были мужики: «Без пол-литра он тебя и не поцелует...» «Вы — те печальные поля, где продолжается война», — сказала очень точно поэтесса Сильва Капутикан. И до конца своей жизни останутся они этими

печальными, трагическими полями. Третий тип женщин встречался реже, но постепенно я стал узнавать их среди моря женских лиц и судеб. Эти женщины всегда менее броски, менее ярки. Живут как бы в тишине, отгородившись от соблазнов бабьего счастья, но и не став мужиками — оставшись вечными девами, вечными невестами. Христовыми? Нет, человеческими. Образом несбыточных надежд. И постепенно именно они стали занимать центральное место в решении темы картины и — соответственно — ее композиции.

В первом варианте — самом бытовом, жанровом — сидели эти три женщины на скамье, в ожидании вечера, совместного выпивона, а четвертая, хозяйка комнаты, начинала собирать на стол. Весь антураж — коврик на стене, предметы на шифоньере — правда их нехитрого быта. Этюды лиц, рук, ног — все ведь, каждое движение, деталь, характер посадки, даже как ноги держат — все характеризовало их отношение к жизни. Ногам я уделил особое внимание, они казались мне наиболее выразительной деталью.

Холст написался довольно быстро: когда все ясно, то и исполняется быстро.

Все ясно, сделано, как хотел... Но что-то меня очень не устраивало в нем. Может, именно излишняя ясность, открытость, наглядность проблемы? Я отставил холст и дал сознанию (подсознанию?) работать дальше. На этот раз я не уничтожил первый холст. Его можно рассмотреть. В нем, очевидно, был свой смысл. Режиссеру Сергею Герасимову он, например, понравился больше последующих решений (к кино-решению это ближе). Но истина в искусстве субъективна.

Путь поисков от первого до четвертого варианта в этой теме у меня сохранился полнее (их было десятки), чем в других работах, и для понимания движения мысли художника очень интересно проследить эти пути: как постепенно как бы развертывалась вся композиция, как менялись ракурсы взгляда на героинь, как ушла четвертая фигура, как постепенно женщины сели вокруг стола и приняли совсем иные позы и как вообще ушли из холста показавшиеся мне сначала такими выразительными для характеристики их образов ноги. Мое внимание стало концентрироваться на лицах. И — на ритме холста. Постепенно я понял, что именно успокоенно-повествовательный ритм первого варианта и мешал мне. Он мешал выразить трагизм, смещеннность смыслов жизни моих героев: я рассказал, показал правду, но не сумел именно пластическими средствами выразить трагедию, боль их — и свою. Второй



Первый вариант

вариант стал в цвете, в ритме гораздо напряженнее. Все сошло с привычных мест. Интерьер как бы стал готов распасться и обрушиться на них своими формами. Ракурс сверху? Да, он помог мне. Но по законам перспективы там все неправда. Картина построена не по законам чертежа, а по законам моих чувств. Интерьер и фигуры в разной перспективе: все нарушено. Кстати, это и не замечается, об этом не думается. Мне лишь один профессионал привел это как причину, почему он против выставления ее на всесоюзной выставке. Он обманывал себя? Меня? Он отвечал за работу выставкома.

Законы искусства — не законы грамматики. Эскизы дают интересную возможность проследить, как от повествовательно-спокойного первого варианта мысль постепенно перестраивалась ко

второму, где и форма и цвет приобрели более метафорический, связанный с внутренним образом характер. Эскизы, выставленные в зрительный ряд, настолько наглядно демонстрируют развитие мысли, что не требуют слов.

Когда конструктивные формы нового решения определились, еще долго шел внутри решения поиск колористический: гамма холодная? горячая? столкновение их? Все это привело к созданию не одного, а двух вторых вариантов. В одном побеждал красный цвет, даже одежды героинь были вариативно-красными (этот вариант ушел в Японию), и вариант, где цветовой контраст обострен. Каждый давал свой акцент чувства<sup>1</sup>. Образы же главных героинь в них были почти идентичны. Я уже остановился на этих трех образах. Мне, естественно, хотелось бы и здесь показать их в деталях — лица, руки — ведь не случайно на холсте они были размером в натуре: чтобы зритель мог «сесть с ними за стол», чтобы это была не «картинка», а сама жизнь, втягивающая в свою орбиту.

Вообще размер картины, размер лиц ее героев не должен быть случаен. Мои картины «Земля опаленная»<sup>2</sup>, «Это мы, Господи»<sup>3</sup> не случайно большие: они должны зрителя охватывать, впускать в себя, как бы делать участником, действующим лицом. «Картина» дает более любование, чем сопереживание. Именно поэтому репродукции крупных вещей действуют несоправимо слабее, несмотря на любое, даже прекрасное качество. Впервые я это остро почувствовал в Прадо, когда увидел в натуре огромные работы Гойи (черная комната), которые, естественно, до этого видел в репродукциях. Это было потрясение, картины втягивали в себя, в свою мистерию, ты становился их участником — не просто зрителем. Ничего подобного репродукции не вызывали. Великая сила общения с подлинником сегодня утрачивается, утрачивается культура общения, утрачивается опыт общения. Ни репродукция, ни картинка в компьютере этого дать не могут.

Может быть, и этот текст — попытка иными путями решить ту же проблему.

Два вторых варианта были написаны. По ним опять возникала дискуссия и в журналах, и в клубах интеллигенции. Они опять же не были допущены на большие выставки. Только персональные.

<sup>1</sup> В данной книжке — без цвета — этого почувствовать нельзя.

<sup>2</sup> Три метра длиной.

<sup>3</sup> Два с половиной метра длиной.



Эскизы. Поиски вариантов.



Эскизы. Поиски вариантов.



*Второй вариант*

Меня радовало восприятие зрителей. Опять около картин беседы, раздумья, слезы — отнюдь не слезы умиления. Зритель тогда меня принял и понял (что я не всегда могу сказать о коллегах). Я еще и еще раз убеждаюсь, как трудно нам, профессионалам, понимать друг друга — принимать друг друга. Каждый из нас, если он искренен, — как яростный луч от земли до неба (Бога?), и эти лучи не пересекаются. Поэтому и трудно.

Постепенно у меня сложилось убеждение, что для меня, очевидно, здесь многое не случайно. Я не входил ни в какое течение, группировку. Сам по себе. Как такого воспринимать профессионалу — и тем более искусствоведу — неясно. А для зрителя этой про-



той же проблемы, все о тех же трех судьбах.

Что-то все же я недовысказал. И, очевидно, в том пластическом решении высказать это было и нереально.

Сперва меня очень печалило, что руки, руки «вечной невесты» ушли из картины, — а они для меня так много значили в понимании ее судьбы... Потом... Господи, да ведь это святые руки, этим рукам молиться нужно, а они ушли из картины! Как вернуть?

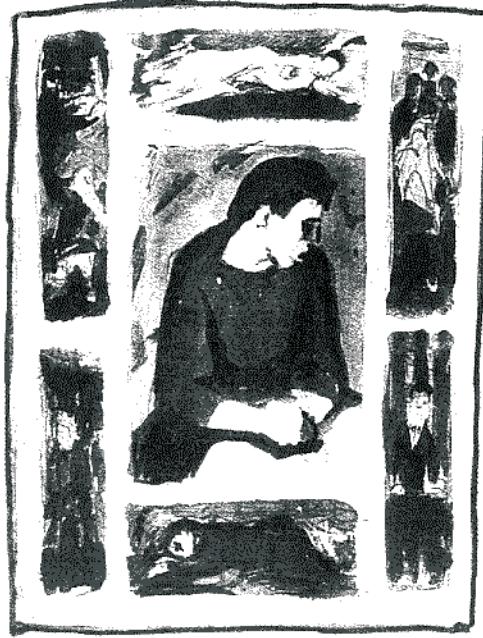
Молиться? А может, все три героини достойны

блемы вообще не существует. У него, конечно, восприятие тоже предвзято — на пустом месте ничего не бывает, но диапазон часто не связан с сиюминутными увлечениями нашей профессиональной среды.

Картина зрителем была принята. Я был удовлетворен. Я не сомневался — состоялось...

Но почему же тогда появился еще один вариант — в форме квадриptyха? В совсем ином пластическом решении, но все





Эскиз «С житием»

нашего поклонения, воспевания, а не только сочувствия, не только понимания? Значительно позже, пробуя искать что-то заново, сделав эскиз «бабы-мужика» как иконы — с «житием», я понял, к чему меня клонит, от поиска чего мне не уйти. Нет, это будут не три «жития». Но утраты моих героинь, боль и плач вспилют и требуют введения в картину более наглядно, чем в этих работах. Путь чисто станкового хода или хода к символизации? А почему нет? Какие пути заказаны? Было и будет. Граней нет.

Здесь все последующие поиски излагаю очень ясно, логично. Но в жизни было не так. Есть такой

образ: томление души. Было именно так — душа томилась и томление искало выхода. И постепенно, ощупью, подсознание подсказывало возможные пути. Я их пробовал в эскизах. Стало ясно желание каждую из героинь вычленить, представить как самоценность. И вообще — освободить их от всех бытовых деталей. По возможности от всех. Чтобы они были каждая сама по себе как памятники. Чтобы они были и врозь, и вместе. И за одним столом, и не за одним. Желания прямо противоположные...

Так я пришел к триптиху образов-портретов трех героинь, триптиху нераздельному. И центральным образом здесь по праву моего чувства уже стала «вечная невеста» с ее руками — руками-реками, текущими в никуда, уходящими в песок, в пустыню. Но и на этом я не смог остановиться. Появился небольшой четвертый холст, и триптих превратился не просто в квадриптих, но и в крест. Кстати, мои коллеги этого как бы и не замечали. Заметил немецкий собиратель русского искусства Людвиг. В конце концов — после пу-



Квадриптих «Женские судьбы»

тешествий по персональным выставкам при полной закрытости для картины всесоюзных и всероссийских, после потопа в мастерской (трубы отопления лопнули) — я решил ответить на просьбу Людвига, и квадриптих ушел в ФРГ. Да. Появился четвертый холст, который я назвал «Утраты». Это — как бы символ одиночества, оплакивание навечно ушедшего в землю счастья, на неизвестном могильном холмике, каких много на нашей земле. Холмики, о которых сегодня нам так хочется забыть... «Вы — те печальные поля...»

В такой форме и был написан последний вариант этой темы. Я не знаю, какой из вариантов самый «правильный». Может быть, однозначного решения здесь и нет. Каждый поворачивает проблему

## ВЕЩИ — КАК МЫСЛИ

Каждую свою статью я начинаю писать на чистейшем листе писчей бумаги. А картины — на белом, не тронутом кистью холсте. Вот один из своих натюрмортов я так и назвал — «Листы чистой бумаги». Там изображена действительно маленькая стопка еще никем не тронутой чистой бумаги. И привычная сегодня шариковая ручка. Она и нанесет на бумагу мои слова. А кругом... Но об этом и картина. Мои слова... Только ли мои эти слова? Могут ли слова, наносимые сегодня на чистые листы любым человеком, выражать только его мысли?

Я много написал холстов — картин со сложными духовными раздумьями — и работ без сложных раздумий — просто выражающих мой восторг перед жизнью, перед красотой, нежностью, мощью природы, перед красотой юности и женственности, перед красотой зрелости и старости человеческой... Я писал статьи и книги о связи искусства и зрителя — для меня вне этой связи любое, даже самое великое произведение, как семя на сухом камне... Для художника эта литературная линия не главная в творчестве. И не многие берутся за перо. Искусствоведы же большей частью аналитики — оценщики нашего труда. А это — иное, чем исповедь, даже попытка исповеди художника. В этих моих строках, собственно, продолжение раздумья и разговора со зрителем, продолжение работы над картиной.

Долгие годы я вообще не писал натюрмортов. В картинах моих всегда жил предметный мир, но жанр натюрморта меня не притягивал. Думал: так на всю жизнь. И вдруг... Мои друзья, мои бывшие ученики, осевшие большой, талантливой и дружной группой в Смоленске, привезли мне пробитую осколком солдатскую каску. И стреляные гильзы. Заржавевшие. Все из земли... Все из тех, далеких теперь, лет Отечественной войны. И вдруг эти пролежавшие долгие годы в земле предметы вызвали в душе целую цепь ассоциаций...

Я не могу сказать, что меня не интересуют чужие натюрморты. Наоборот. Не только голландские или фламандские натюрморты нравятся мне. Они заставляют думать... Они такие разные — при единых технических основах языка — по образу, по содержанию! Мне очень интересны аскетические натюрморты Петрова-Водкина, сочные, жизне- и красколюбивые работы Машкова. Люблю и натюрморты своих современников — Ю. Пименова, А. Никича, В. Стожарова. Они тоже очень разные. Поэзия повседневности у Пименова, воспевание красоты русского народного, крестьянского, уже ушедшего в историю, предметного мира у Стожарова, и мир мастерской художника у Никича — мир сугубо городской, несколько эстетный, музыкальный, то с торжественными, то с задумчивыми пластическими построениями. Мир натюрморта — богатейший мир раздумий о духовных ценностях жизни через вещи, сопутствующие всем дням нашим. В обыкновенных, ожидающих человека телефонных трубках, или несущих память рода старинной братине, или в аксессуарах современной художественной мастерской скрыта тихая, тайная жизнь. Ею очень много можно сказать. И жанр этот родился не случайно, не случайно мир вещей, издавна существовавший как элемент картины или иконы, постепенно вычленялся и становился для искусства самоценным. Причина, наверное, не только в возможности усилить ассоциативную образность, рождающую миром предметов, но и в желании обострить радость наслаждения самой формой, плотью материального мира, цветом, светом, самим красочным месивом. Здесь, несомненно, великая радость для художника и чувствующего это зрителя.

Недавно на персональной выставке я наслаждался, если можно так сказать, языческим восторгом художника перед звучанием краски в натюрмортах Маторина. Так бы хотелось, чтобы это не ушло из живописи. Не подменилось дизайнерской раскраской. Но возможности натюрморта шире.

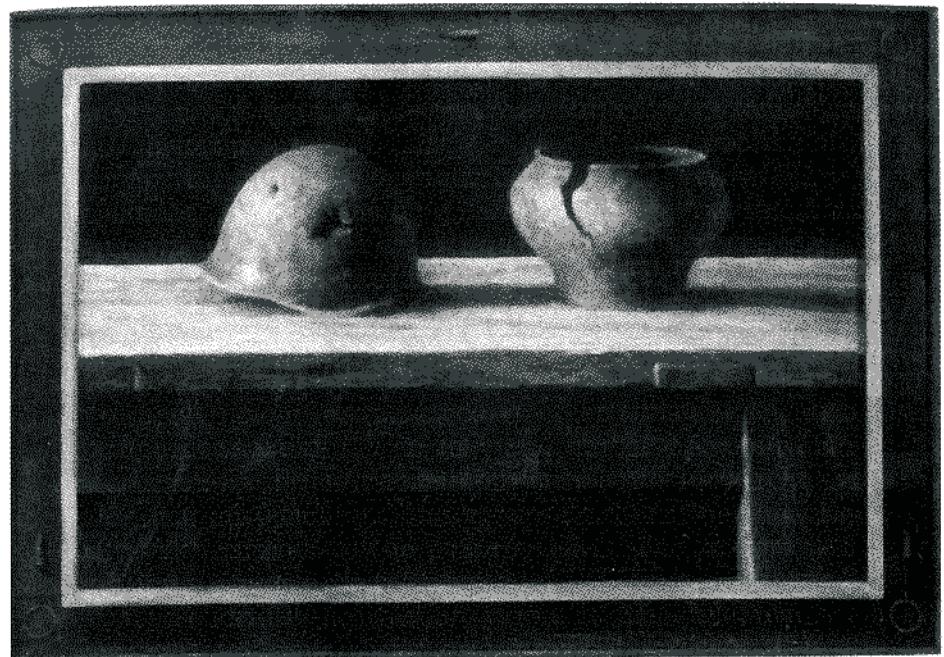
Наверное, не случайно натюрморт занял прочное место и в процессе обучения художников, и в пластическом экспериментировании на этом поле художников самых разных видов и направлений. Очень удобная натура — не требует еды, отдыха, оплаты. Может стоять долго — до упада... самого художника. На натюрморте можно промоделировать огромное количество учебных и пластических задач — от простых, технических до сугубо образных. И именно это создало множественность возможностей экспериментирования для художников всех течений — от глубоко реа-

листических до предельно абстрактных, когда как бы отпадает и сама необходимость в реальном источнике формотворчества. На Западе после художников круга Пикассо, Брака, Матисса эта тенденция ярко проявилась.

Русские же художники сохранили — пока — тягу к натюрморту как к размышлению о жизни, к натюрморту как к наслаждению жизнью. Кстати, содержание наслажденческое отнюдь не самое простое и, может быть, с вкусовых позиций самое опасное — тягой не к красоте, а к красивости, часто переходящей в салонность и даже в пошлость. К сожалению, салоны-магазины Европы, а теперь и у нас, заполнены такими «цветами пошлости»: они очень хорошо покупаются. Массовый вкус в нашем веке невысок. А скроются ли наши дней или стараются «обставить себя» модными абстракциями, инсталляциями (престижно!), или, желая угодить подлинному собственному, часто неразвитому вкусу, берут салонные сентиментальные работы. Но, господи, где, когда и кто мог формировать их вкус!

Кстати, я употребил уничижительное слово « сентиментальные ». Оно стало среди художников ругательным. Но, может быть, сентиментально, то есть чувственно, не всегда плохо. Есть грань, за которой это чувство становится пошло-слюнявым, восторженно-слишавым. Но вне чувственности вообще нет искусства, тем более лирического. Каждая медаль имеет две стороны... Тут проблема сформированности личного ощущения человеком (и художником) этой грани. И конечно, здесь все не «дважды два — четыре». Как вообще — в искусстве. Но для формирования этого «чувства граней» и нужно много смотреть, видеть в искусстве и думать много. Вот, например, пошлости почти совсем нет в натюрмортах «малых голландцев». Они просты до изысканности. Они — наслажденческие, но с этим «чувством грани». А фламандские мастера в восторге перед богатством своей жизни часто эту грань, на мой взгляд, пересекали. У древних греков была пословица: «Я не мог сделать красиво — я сделал богато». Признаюсь, для меня эта грань оказывается нарушенной и во многих огромных работах мастерской Рубенса — несомненно художника гениального. И ни разу — ни у Рембрандта, ни у Вермеера Дельфтского.

Конечно, грань эта субъективна, но чутко разить свой вкус — а для учителя искусства это как слух для музыканта — возможно. И поле колебания этой грани сузится до «лезвия бритвы», «золотого сечения».



«Память Смоленской земли»

Итак, мне подарили старую, ржавую, пробитую пулями и осколками снаряда каску... И как-то сразу перед глазами возник другой металлический круглый предмет. Во время Отечественной войны я видел их тоже много. Вспомнились разрушенные, дотла выжженные русские деревни сорок второго, сорок третьего годов. Трубы, пепел и разбросанные в нем остатки такого бедного, но родного крестьянского обихода. А в уцелевших печах, около них чем-то похожие на эти каски битые, треснувшие печные чугунки. Они металлические. Они не сгорели. Металлические, круглые, как и солдатская каска... Вспомнилось: «Из одного металла льют медаль за бой, медаль за труд». Тогда пели.

И вот у меня на столе два округлых, в чем-то похожих друг на друга металлических предмета. Оба — из земли, в которой пролежали все эти годы. Обыкновенный печной чугунок. Столетия женщины ставили его ухватом в сердце избы — русскую печь, столетия он кормил семью за семьей. Сейчас даже наши крестьянские дома уходят от этого быта. А я помню, как ловко орудовали жен-

шины ухватами с тяжеленными чугунами и на семью, и на скотину. Ностальгия? Нет. Но, дотрагиваясь до него, чувствуешь долгие лета труда этого простого круглого предмета. В нем запечатлелись и через него передаются мне какие-то потайные отзвуки ушедших жизней, память прошедших лет.

А рядом — каска. Конечно, у нее более короткий век жизни в нашей истории. Но Отечественная война — одна равноцenna вехам трагедий народных. Нам везет... на трагедии.

Два круглых металлических ржавых предмета... Ветераны. Натюрморт — им дань, им память.

Мне не захотелось к ним ничего прибавлять. Даже ржавых гильз (они потом оказались нужны в раме, которая стала с натюрмортом единым образом). Просто под резким боковым светом на деревянной крышке стола, на темном фоне... Для меня неожиданна была эта простая мысль. Вдруг сразу четко увиделся пластический образ.

И все же опять несколько холстов и не один год работы. Не сразу нашлись нужные пропорции предметов, стола, фона. И колорит. От малейшего изменения ритма холста ломалась, не складывалась та резкая нота звучания, которая рождалась в душе, в зримом, но еще не воплощенном образе. А он даже кладку краски потребовал лаконично-строгой, потребовал прочного, плотного, весомого объема, контрастной светотени. На первом варианте все это было еще излишне натурально, мягко. Только нащупывалось... Хотя, когда сделал последний эскиз, казалось, что путь на холсте будет прост. Потребовался второй и третий холст, чтобы все встало на свое место. Изменились пропорции верха и низа. Это мне показалось важным — столешница стала как бы пьедесталом памятника этим двум значимым для меня предметам.

Значимым для истории страны? Значимым для нашего самосознания?

Да, получился натюрморт-раздумье. Наверное, этим он меня и увлек.

Параллельно этому натюрморту я писал книгу о месте искусства в жизни, о его незаменимости для нас никакими науками, даже самой интересной — философией, а тем более точными науками, так агрессивно в наш век оттеснившими все остальные формы мышления, сформировавшими даже свой культ.

И, может быть, на стыке этих двух работ родился у меня образ еще одного натюрморта, того, что был назван «Листами чистой бумаги». Все, что я писал и пишу, как красками, так и ручкой —



«Листы чистой бумаги»

на этих чистых листах или чистых белых холстах, — мои мысли, мои чувства, мои убеждения. Только ли мои?

Не случайно я в той книге отстаивал необходимость каждому новому поколению приобщаться к богатейшему наследию искусства своего народа, всех народов Земли — приобщаться, чтобы стать Человеком. Искусство — память, наследие чувств. Без него человек — дикарь. Даже с компьютером.

Стать сегодняшним человеком можно, лишь встав на плечи предыдущих мыслящих, чувствовавших, осознававших жизнь поколений, впитав в себя опыт их дум, переживаний, горестей и радостей. Конечно, не от этих логических идей родился образ натюрморта. Это тогда в чувствах родилось. Лишь теперь могу словами излагать идею работы. А тогда, очевидно, собственный стол и даже пол, заваленный книгами, газетами, рукописями, породил этот образ. Признаюсь, от шквала книг дома часто некуда деться. Я помню, что письменный стол, рояль, стулья, пол кабинета Д. Кабалевского тоже были завалены рукописями и книгами. В мои мысли постоянно втекают мысли прошлых веков, великих мыслителей и самые малые, неожиданно затронувшие мысли сегодняшней публицистической заметки, случайного разговора, даже рекламы. Они во мне сталкиваются, спорят, требуют моего к ним отношения. Но проникает, очевидно, не все — базар и хаос был бы в голове — проникает интуитивно отбираемое, нужное сегодня, волнующее меня именно сейчас. Остальное — отталкивается, не замечается. А завтра все может оказаться наоборот.

В картине — пока чистые листы бумаги. То, что на них будет написано, принадлежит автору и всей вошедшей в него культуре дня сегодняшнего и дней давно ушедших. Поэтому здесь могут быть и Библия, и «Капитал», и газеты. Отсюда и сам ритм навала, обвала, спора и единства разного.

Совсем получился иной ритм, иной подход, чем в предыдущем натюрморте. От скучности — к обилию предметного мира. Нет и резкого обнажающего света и теней. Все погрузилось в мерцающую теплую таинственную полуть, из которой вопросом вырываются лишь чистые белые листы. На них стрела ручки и — ни строчки. Пока.

А третий натюрморт зарождался совсем по-другому — не по впечатлениям затронувшего меня предметного мира, а как ассоциация на спор. Древний, но вновь неожиданно возникший спор с одним умным, высокограмотным ученым: зачем в жизни искусство. «Да поймите же, искусство — для отдыха: для меня, как и для многих, раскрепощение после работы, а всякие нравственные, духовные проблемы — не его функция. На это в крайнем случае есть церковь — для духом слабых». Я не соглашался ни с тем, ни с другим. Никогда! Нет, искусство — не тортик после обеда, а сам обед, без которого не проживешь. Но в чем-то этот технократ был прав: наше общество все советские годы воспринимало искусство именно как довесок к жизни, без которого не помрешь.

...И сегодня воспринимают так, и, может быть, еще убежденнее...

Тортик к обеду? От этой мысли, очевидно, и родился зримый образ натюрморта «Торт и хлеб». Да, искусство, конечно, и торт, и область наслаждения, отдохновения, но оно и хлеб насущный, без которого не проживешь. И суть его и в том, и в другом. У древа искусств не могут быть только цветы — без ствола, без корней. Поэтому и родился зрительный образ сопоставления буханки круглого извечного подового хлеба, в чем-то ассоциировавшегося для меня и с солнцем, — и рядом легкая ладья-блюдце с куском пышно разукрашенного торта. Большие подовые хлеба тогда часто продавали в нашей булочной. На холсте хлеб, конечно, несколько вырос, торт же — как маленький кораблик сладостной мечты.

Но при всем их несходстве — а в чем-то даже противоположности — и жизни, и искусству равно необходимы оба.

Наверное, если художник искренен, все, что он делает, будет именно его, не похожее на работы других мастеров. Так и эти натюрморты — мои. Оказались они совсем не похожими ни на пименовские, ни на стожаровские, ни на другие. Специально об этом — не думал. Просто — каждый видит свою грань жизни. Несет свой мед — зрителю.

Но у каждого художника мир чувств и жизненных ассоциаций неоднoplанов. Через мир предметов каждый из нас может передавать совершенно разные свои чувства и мысли. Рядом с натюрмортом стоит предметный мир интерьера. Он тоже безлюден, также выражает мир живущего в нем, в этом предметном мире, человека. Он так же может быть инструментом горестных или радостных раздумий, ассоциаций, интерпретаций. Интерпретаций... то есть истолкования реального мира в том или ином аспекте, усиления одних его элементов, ослабления или игнорирования других. В том военном натюрморте в реальности не было ни такого жесткого света, ни такой столешницы, этюд к которой был написан в другом доме и привнесен в натюрморт.

Неисчерпаем мир нашей жизни. Неисчерпаемы и возможности жанра натюрморта в осмыслиении и передаче чувств, мыслей человека. О чем? Естественно, о дне сегодняшнем. И к каждой новой работе мы обращаемся с мыслью, верно высказанной Львом Толстым: «А ну-ка, художник, что сегодня ты скажешь мне нового о жизни?»

## НИЧЕГО ИНТЕРЕСНЕЕ ЧЕЛОВЕКА

Человек. Нечто вечно мятущееся между Богом и зверем, большей частью неспособное подняться высоко, но и не желающее пасть низко... Но у искусства собственно иного объекта никогда и не было: что бы ни изображал художник — пейзаж, натюрморт, сцену из Библии, демона, дьявола или даже черный квадрат — он изображает себя, свое самопонимание.

Наверное, для искусства нет и не может быть ничего более интересного, чем человек. Самоанализ? Попытка понять, что же мы есть? Что же есть я? И всепрощение позднего Рембрандта, и вопль отчаяния позднего Гойи, и «Слепцы» Брейгеля, и «Обнаженная» Ренуара — все та же тема. Даже «Владимирка» — та же тема. И «Герника» Пикассо, и даже пятка, облепленная дохлыми мухами у Дюшана, — все о том же. О нас.

Но самым интересным в этом потоке самоизучения для многих художников было лицо человеческое. Лики людей — как отражение собственного лица.

Меня увлекали человеческие лица. Что же искал и ищу в них?

В каждой моей картине центром всегда были лица людей, руки людей. Рука — это тоже лицо человека. Однако как-то долго не тянуло писать собственно портрет. К каждой картине — десятки этюдов с людьми, близких к задуманному образу. Но это не портреты. Большой частью в таких этюдах проходишь часть пути от реального позирующего человека до задуманного образа. Иногда этюд ближе к «объекту», иногда — ближе к замыслу. Натура — только повод для интерпретации в нужном направлении.

Портрет — другое. Конечно, и портрет никогда не обходится без интерпретации образа в том или ином направлении. Всегда это не копия натуры. Это натура плюс ты сам. Но в портрете целью работы является раскрытие моего понимания-видения именно образа

портретируемого. Да, идеализация — в случае парадного портрета. Но и не только. Иногда это попытка раскрыть подлинный внутренний мир портретируемого — как ты его понимаешь, естественно. Это портреты скорее психологические, без котурнов. Бывают портреты-песни, бывают портреты-раздумья. Бывают портреты-вопли.

Этот жанр так же богат возможностями, как и сложно-сюжетная картина. В портрете может не быть никакого внешнего сюжета, даже никаких аксессуаров. Но внутренний сюжет всегда есть: внутренний диалог автора, во-первых, с портретируемым, во-вторых, со зрителем, который может его увидеть. И обязательно диалог со временем. И этот диалог резко усилился с тех пор, как появилась фотография и отобрала у живописца, рисовальщика монополию на точное изображение. Расширилось поле раздумья о портретируемом, поэтической интерпретации его личности. Хотя и к рукотворному изображению, даже документальному, остался интерес. Не только на Монмартре или Арбате рисуют и пишут портреты. Портреты заказывают и короли, и меценаты, и...

Я не писал заказных портретов. Но неожиданно самого потянуло в этот жанр. Потянуло писать людей, которых я хорошо знал — моих студентов. А это уже пробудило потребность и в совсем иных — и лирических, и драматических — портретных работах. Наверное, для меня, любящегоглядывающегося в лицо человеческое, это было неминуемо. Ведь и до этого я делал рисунки, этюды со своих близких, не задумываясь, что это — портреты.

Во ВГИКе на художественном факультете я с коллегами в 1970-1975 годах вел очень интересно сложившийся курс. Очень разные, постоянно яростно спорящие между собой студенты. Спорящие не просто устно — спорящие работами. Работы, утверждающие приоритет своей позиции. А это — творческое соревнование, в котором все стороны очень выигрывают и бурно развиваются. Я наблюдал: на некоторых потоках не складывается подобного диспута. Каждый интересуется своими успехами. До другого дела нет. В таких группах даже очень одаренные люди постепенно скисают. А менее подготовленным во много раз сложнее. Создается атмосфера делячества, мелких интересов... и больших заработков — скука.

В том потоке было не так. Было две, а скорее три группы, являвшиеся бродилом соревнования. И они до последнего курса не сдавались. Требовательность к себе и работам своей группы — стимул. Ты понимаешь, что и другим не безразличны твои успехи и

неудачи. Создалась как бы естественная атмосфера взрослой творческой жизни, соревнование отнюдь не только за отметки.

И постепенно родилось желание написать их портреты. Всех. Но не на одном холсте — группу. А отдельно — каждого как личность. Я даже отставил на три года (пока писал эту серию портретов) очень меня волновавшую тогда и волнующую сегодня тему («Причта о инакомыслии»). Господи, как долго вынашиваются картины у меня. Наверное, я должен был бы завидовать художникам с легким даром. Не завидую. Мне доставляет огромную радость многотрудность проживания замысла. А писать на холсте — это уже радость импровизации. В моем методе обе радости соединяются. Холсты картин пишу большой кистью на одном дыхании — вот и для этих портретов часто достаточно было двух-трех сеансов — правда, долгих, весь световой день. А ушло на серию — три года. Месяц-два — в целом — практической работы на холстах (15 холстов) и, как всегда, годы вокруг: поиски решений.

Некоторые портреты пришлось писать, когда ребята уже окончили институт. Приезжали специально из разных городов. Жора Семенов — он к этой группе присоединился на третьем курсе — не верил в мою затею, да и вообще долго поверить не мог в возможность существования такого творческого содружества. Но увидев, что все, кроме него, уже написаны, не выдержал. Приезжал специально из Питера. И скепсис, маска циника была отброшена. «Я хочу быть вместе с ними». Это был последний портрет из серии. А первым написал портрет Валерия Иванова. К нему подходил дольше, чем мечталось. Первый он был. Трудно было. Сам Валера интересовал меня как личность — сложно, часто горько, трагически думающий человек, в себя впускающий ой какие нелегкие проблемы времени. И не случайно — как бы пустое пространство над ним, над его обращенной внутрь себя, тяжелой, как камень, фигурой. Таким — не легко. С такими — не легко. Верю, на таких — положиться можно.

И совсем иным был его друг — Михаил Абакумов. Неуемная энергия. Фонтан творчества! На портрете он и его холсты плотно заняли все пространство. Он и на просмотрах едва умещался в одной аудитории, завешивая ее своими работами в несколько этажей. Его я писал несколько раз — на первом, последнем курсе и после. Мне он всегда был интересен. И, может быть, больше всех и менялся. Даже здесь наглядно видно не просто возрастное — внутреннее изменение. Постепенно уходила как бы легкость, иг-

ристость жизневосприятия. Приходила вместе с мастерством и определенность. Проявлялась — особенно после окончания института — самостоятельность, самоуверенность, деловая хватка в решении жизненных проблем. Сравнивая два эти портрета, вижу: все не случайно было решено по-другому. Такие люди, как Михаил, в жизни побеждают. И даже становятся очень интересными художниками, если наперекор всем успехам удается сохранить сомнения, доброту, внимательность к людям... Он на курсе был вместе с Ивановым и Тихоновым центром группы. Не знаю, как назвать их — почвенники? Но какие они разные!

И совсем другая группа художников, друзей-неразлучников — Александр Верещагин, Алим Ляшенко, Анатолий Смышляев — своеобразный интернационал — русский, украинец, молдаванин. Если первая группа была замкнута на творчество и во многом на себе, то эта была открыта общению, стала как бы организационным центром курса. К ним шли с жизненными проблемами, они не стеснялись защищать справедливость — как ее видели. Даже и кулаками. На творческих практиках в разных городах наши девочки, к которым местная молодежь часто проявляла несколько повышенный интерес, всегда хотели селиться рядом с этими ребятами. Здесь они чувствовали себя прочно защищенными.

Ребята были творчески очень разными, одаренными ярко, своеобразно.

Но у них была и осталась до сегодняшнего дня черта, сильно мешающая самоутверждению, — вечные сомнения в себе. Им, да и другим часто не хватало веры в себя и напористости Абакумова. Мне ужасно жаль, что замечательные работы Саши, сделанные на БАМе, или Алима — на заводах Коломны, куда-то исчезли из методического фонда и не сохранены авторами. Вечная неудовлетворенность в себе — огромная сила движения вперед. Но до определенной черты. Каждая медаль имеет две стороны. Этих ребят нельзя было написать врозь. Их нельзя было написать вне раздумий, спора даже с собой.

И была третья группа, которую и группой-то назвать нельзя — просто содружество ярких личностей. Фактически — это весь остальной курс. Например, Александр Акилов — вечно погруженный в себя, в музыку, как бы не от мира сего. То, что он делал, всегда было на грани реальности и фантазии и не очень входило в «школьу». Но за этой гранью он никогда не уходил от трепетности человеческих чувств. Ни до, ни после окончания института. Его жизнь

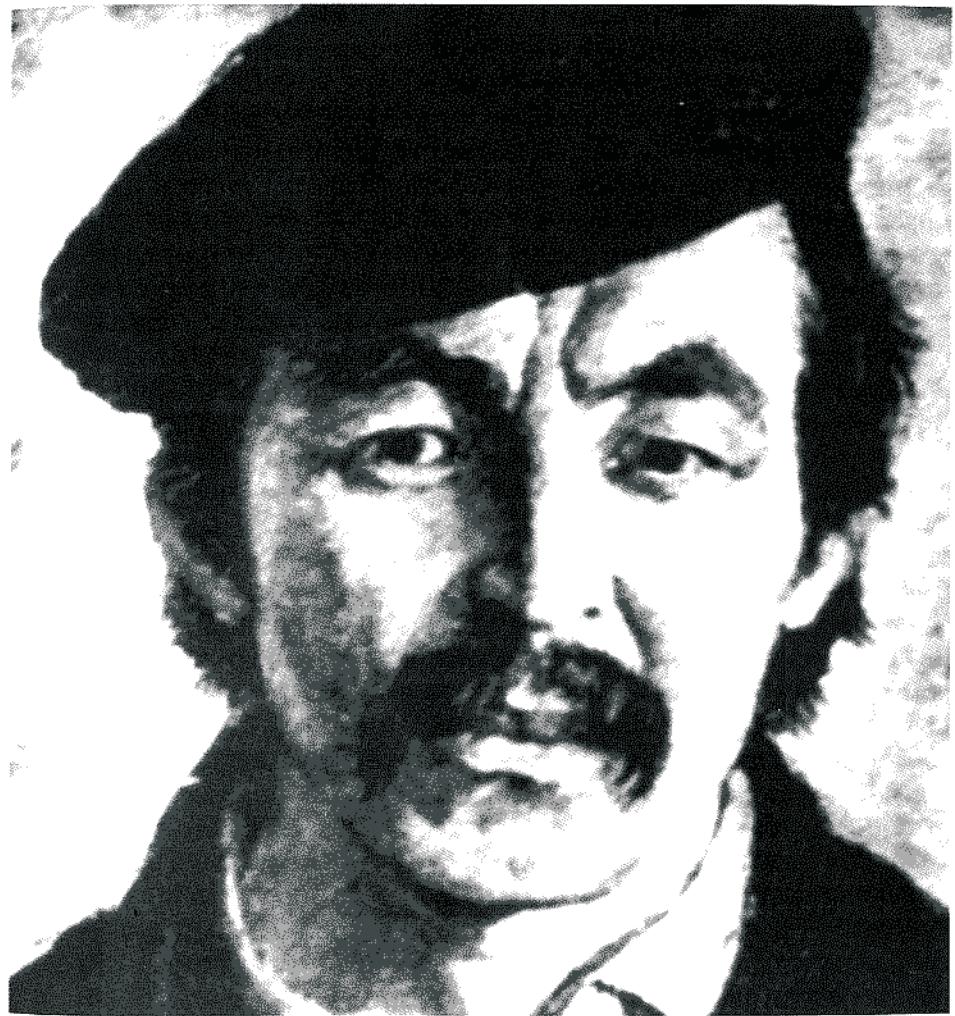
сложилась непросто: вернувшись в свою республику (он из Таджикистана), развился в яркого самобытного художника и даже повел за собой многих молодых. Но судьба, любовь увлекла его далеко от Родины. В последние годы я с группой этих художников готовлю странную выставку «20+1 — диалоги». Совместную нашу выставку — мою и уже зрелых, отягощенных опытом и наградами моих бывших студентов. И Саша Акилов — один из самых ее активных и интересных участников. Там, на Западе, сохранив верность поэтическому реализму, он почувствовал великую художественную ценность и цельность нашего искусства, почувствовал свою кровную связь с ним.

И была еще одна, интереснейшая — хотя каждый из них самобытен — личность, Гусейн Гусейнов. Пришел на первый курс красивый южный мальчик с пышной шевелюрой, похожий внешне на цыгана. Окончил — тонким колористом, интересным, думающим художником, уже приобретшим лысину и чуткую мудрость человеком. Для меня он один из самых интересных в этом потоке. Поэтому и на портрете он весь в чутком, ломком ритме, движении внимания, раздумья. И еще вглядитесь в его руки. А на первом курсе Гусейн фактически впервые вышел на пленэр, который мы проводили в Поленово. Целый день усидчиво писал пейзаж, не обращая внимания, что все изменилось и солнце обошло вокруг него. Да, предельно непрофессионально. За годы ученичества Гусейн прошел огромную дистанцию, стал подлинным профессионалом. Не все умеют взять так много за эти пять-шесть лет.

На курсе был удивительно прекрасный и талантливый человек — Колдыбай Сейданов. Когда у кого-нибудь случалась беда — шли к нему за сочувствием, советом. А судьба его была непроста. Детдомовец. Первый курс — туберкулез, больница. Не отстал. Воля и дар преодоления.

Я мог бы рассказать целую повесть о каждом. Именно поэту мне и интересно было писать их. Я видел лучшее в них, и мне как бы хотелось портретами и в жизни это лучшее закрепить. Может быть, внушить.

На этом курсе была очень интересная группа девушек. Лиза Жарова — дочь известнейшего в стране артиста — яркая, волоокая русская красавица. Я с тревогой воспринял ее вначале. Боялся избалованности. К счастью, ошибся. Мать была мудрая. Лизе, конечно, было трудно. Трудно именно потому, что красавица и... совсем еще девчонка, самая молодая на курсе. Но мыть полы на



Портрет Колдыбая Сейданова  
(фрагмент)

практике или что-то подобное Лиза всегда была готова. Руки у нее были трудовые — они и на портрете такие. А творческая и товарищеская среда курса приняла ее... «Мать Лизавета» — несмотря на возраст. Может быть, густое контрапульто? Юморок, готовность наравне с ребятами выпить и закурить? Тогда это было нормой. Талант художницы в сочетании с ролью матери для красивой женщины — нелегкий груз. А когда не все легко в жизни складывается, когда запросы в человеческих отношениях выше реальной планки, то еще труднее. Непросто складывалась судьба и у другой красивой — а некрасивых у нас не было — художницы Аллы Бединой, человека, может быть, сильнее других ранимого, глубже других готового к чтению сложной литературы, сложным неженским, жестким мыслям о жизни. Портрет ее я писал, пожалуй, в один из самых спокойных в этих ее раздумьях период, когда сре-да курса ее приняла, сделала своей (она пришла на курс позже) и не было нужды защищать себя локтями. После окончания института это происходило не раз. А в наш век...

И другая, совсем маленькая, сказочница Галина Шакицкая, собранная, устремленная, освещенная внутренним своим миром. И третья — Валя Кочурова, четвертая — Нина Зонтикова — такие они разные и интересные как художники. И так им не просто оказалось проявить и утвердить эту одаренность. Женщине для самоосуществления нужно гораздо больше воли, жизненной стойкости, чем мужчине. Семья, дети или просто женская готовность самоотдачи — и сила, и слабость... Помеха неминуемая. И горечь сомнений в себе, горечь потерянных лет. И предчувствие этого.

Мне хотелось, чтобы, вглядываясь в эти портреты, зрители читали не только лица, но и цвет, ритм холста. Все это и помимо сознания действует на восприятие. Несомненно, когда я компоновал, писал, я строил композицию скорее интуитивно, чем логически. Но... Но не вредно зрителю, а особенно учителю и педагогу осознать те импульсы в работе художника, которые строят композицию согласно чувствуемому (предчувствуемому?) образу портрета. В портрете, по моим наблюдениям, если процесс создания образа менее длителен, чем в работе над сложно-сюжетной вещью, то он опирается больше на интуицию, чем на логику. Чем дальше процесс проживания до начала работы над холстом, тем активнее начинает сказываться авторское отношение к портретируемому, следовательно, композиция (цвет, ритм, фактура) строится более осознанно.

Работа над композицией любой станковой работы — от краткого этюда до многолетней картины — всегда сочетает в себе эти два начала: интуитивное и осознанное. И гармония между этими импульсами каждый раз устанавливается своя. В этюде — почти полное господство интуиции, в длительном проживании — все ближе к «паритету». У меня почти не бывало так, чтобы логика полностью господствовала в построении работы. Может быть потому, что «заказ» был всегда внутренним, сугубо личным. У тех моих коллег, кто работал по официальному заказу (почему-то он называется социальным, хотя все наоборот — социальным является именно внутренний «заказ» самого художника), вообще у художников, работающих по официальным заказам или по конъюнктурному заказу рынка, очень не часто подключается личное творческое увлечение. А это ведет к чисто логически-профессиональному, обыкновенно грамотному, но не затрагивающему чувства зрителя решению. Да и понятно! Поджечь можно только реально горящим огнем. Но здесь все на чуть-чуть. Художник, выполняющий чувства его не затрагивающий заказ, все же художник, и иногда ему удается «отыграться» на какой-либо детали работы — хоть на тонкости колорита, получая от работы наслаждение. Иначе — совсем плохо. Я помню одну картину, сделанную в свое время «на заказ» молодым талантливым художником на сюжет: поздравление передового чабана. Заказ министерства к выставке. Он скучно — протокольно — построил композицию, написал самого чабана и поздравляющих его. Но как смачно, с каким наслаждением написал он натюрморт в углу огромного холста — украшенную сбрую, седла и другую «живую» утварь.

Такие работы назывались в кулаурах художниками «реалистическим формализмом». Вернее, это было холодное чистое ремесло. Для денег. Сегодня для денег художники делают работы, прямо противоположные реализму. Постмодерн требует фокусов инсталляции. Салон требует слашавеньского. Таков заказ. За это платят.

А подлинный «заказ» сознания, души, сердца художника сегодня опять неоплачиваем и даже невыставляем.

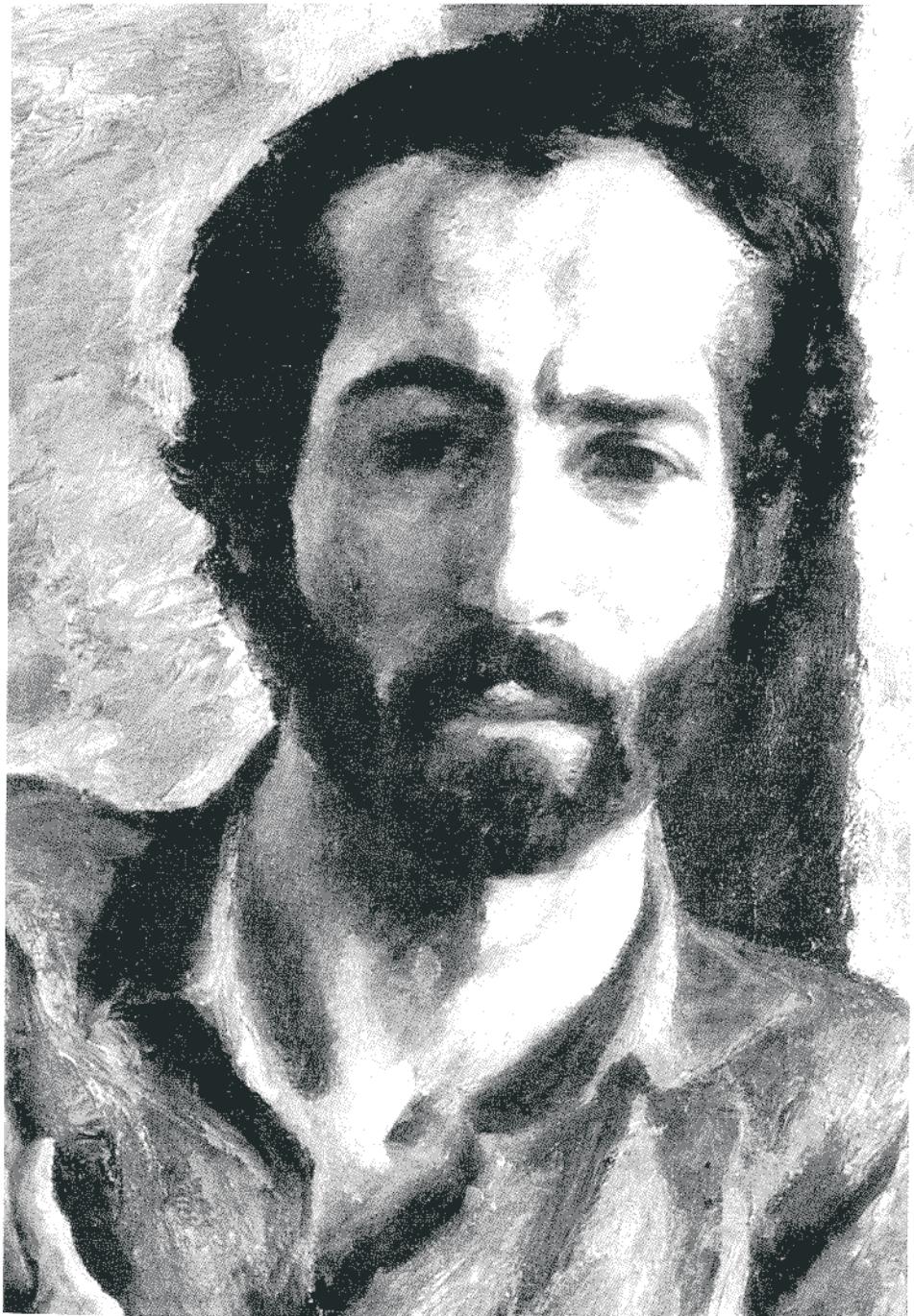
Это «лирическое» отступление от темы для лучшего понимания, для того, чтобы в своем сознании попытаться установить эту вечно подвижную, очень субъективную грань между искусством и ремесленничеством. Очень интересно, что подлинное, живое произведение по уровню ремесла, умелости, грамотности может быть даже ниже ремесленной поделки — подделки под искусство. Не эти



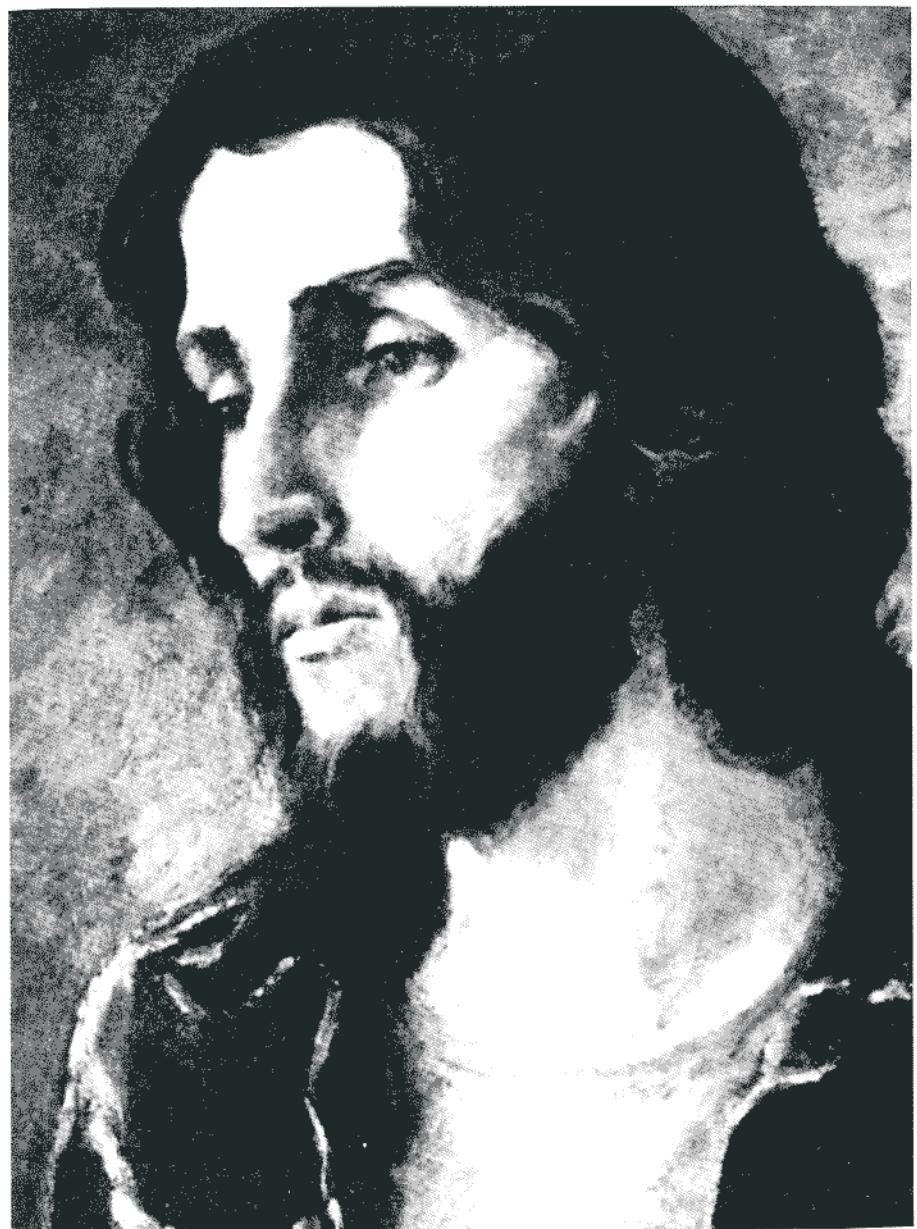
Портрет Михаила Абакумова (5 курс)



Портрет Михаила Абакумова (1 курс)



Портрет Гусейна Гусейнова  
(фрагмент)



Портрет Александра Акилова  
(фрагмент)



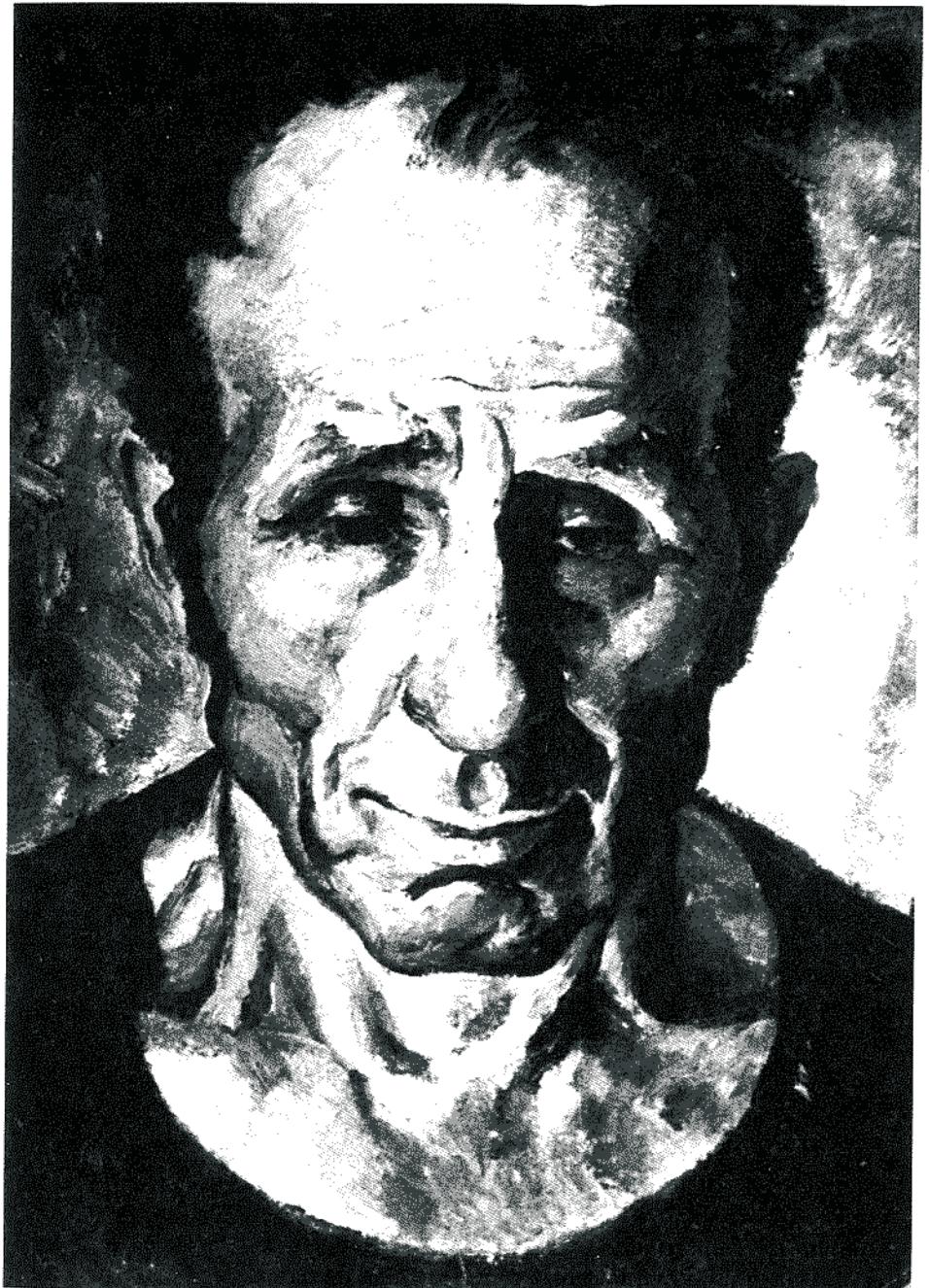
Портрет Валерия Иванова  
(фрагмент)

профессиональные моменты являются определяющими здесь. Но и вне этих элементов — нет профессионального искусства. У искусства два фронта опасности: холодное ремесленничество и дилетантизм. В советские годы расцветала первая опасность, сегодня — вторая. И понимание грани, о которой говорю, возможно лишь постепенно сформировать в своем сознании. Годами внимательного всматривания и раздумий. Поэтому и встает вопрос о приживлении побега высокой культуры к ростку детского подвижного сознания — в школе. Поэтому и речь об уровне этой планки в душе, опыте учителя — и опыте тех юных, которые способны думать и развиваться самостоятельно.

Однако вернусь к теме портрета. После работы над «Поколением» меня начал увлекать портрет. Постепенно родился ряд образов очень разных. Например, молодая прелестная грузинка Нина — пора цветения женской красоты, пора плодоношения. Или портрет финского лесоруба Олли Кяхконена — внешне вроде с корявыми чертами, но с прекрасным лицом удивительно красивого душой человека, доброго, мудрого лесовика, неразрывными узами взаимопонимания связанного с родной природой, со своим озерно-каменным краем. Мне хочется показать здесь не только сам портрет, но и натурный этюд к нему, сделанный в Финляндии. Портрет, естественно, писался уже в мастерской. И понятно, что он несет большее обобщение образа, чем портреты студентов. Здесь просто Олли или вообще образ лесовика, человека земли? Портрет-картина. А где грань?

Невозможно заметить, где художник преступает ее. В следующем портрете — «Иван и Мария на сломе века» — несомненно, я ее переступил еще сильнее. И не мог иначе. Ваня и Маша Зуевы — мои друзья, я давно хотел их писать. Они — дети трудных лет России. Отец Ивана — дворянин, офицер первой мировой войны, командир Красной Армии — в 1937 году был уничтожен, как многие и многие. Иван — сын врага народа — оказался в детдоме. Как трудно было выбиться мягкому, доброму человеку после всех унижений. Но воля, талант, наследие поколений помогли ему выстоять и после войны стать директором большого завода, поднявшим его из небытия.

Казалось бы, заслуженная старость, всеобщее уважение — и вот перестройка. И снова слом судьбы. Поднимал советскую промышленность? Поколение это не только потеряло ощущение уважения общества за огромный труд, но и осталось материально «на



Этюд к портрету Олли Кяхконнен

бобах». Трудовые накопления, авторитет, материальный фундамент — все оказалось песком.

Как жить дальше? Во что верить, к чему стремиться? Самое опасное в жизни — потеря веры в ценность, осмысленность прожитого. У скольких людей этого поколения такого слома сердце не выдержало. Как пережил бы это Иван, если бы не Машенька рядом? Жена, друг, берегиня.

Вопрос, немой вопрос к жизни, к молодому, зрелому поколению русских людей, которые готовы лихо один за другим отбрасывать идеалы прошлого. Деньги — единственная ценность! А Иван был бессребреником. Опять у этого дворянина не тот идеал жизни! Опять он вне, опять чужой? В этом поколении ведь не только этот Иван и эта Мария были идеалистами, бессребрениками. Бывшие дворяне, бывшие крестьяне, рабочие, интеллигентия, неспособные уже, а может, и не жаждущие стать «новыми russkimi». Идиотизм? Да, но... по Достоевскому. Об их судьбе и портрет. А может, и о судьбе этой культуры... Бывшей?

Нужно ли с этой проблемой идти к юным? Но разве это проблема стариков? И разве искусство — не для понимания человеком человека? Ведь только через искусство юный человек нашего века может прожить — не понять, а именно сердцем прожить — жизнь римского раба или французского мушкетера, русского дворянина, разночинца, крестьянина прошлых веков. И не только веков ушедших. Не менее ему необходимо понять день сегодняшний — значит, отцов своих и дедов. Иначе — он вне корней, он перекати-поле. Иначе ему Родина — там, где больше денег и «колбасы». А это — вне культуры и традиций этой земли. Иначе — духовный распад народа.

И портрет Зуевых, возможно, одна из нитей, способных связать поколения. Если только новым поколениям кто-нибудь привьет эту способность — вносить из искусства в опыт своей жизни мысли, чувства, радости, тревоги прошлых поколений.

Нужно, очевидно, немного рассказать и о пластическом решении портретов. Это не просто — ведь и тут все на чуть-чуть. Опасно создать ощущение простоты, схематичности. Но... ведь знание ямбов и хореев может не повредить восприятию поэзии. Ох, как нужен здесь юным умный, тонкий, тактичный поводырь. Учитель, будь им, как это ни трудно.

В портрете Ивана и Марии Зуевых (опять извечные Иван да Марья), написанном, конечно, не с натуры, после долгих эскизных и этюдных поисков сложился ритм и колорит, в чем-то напомина-



«Иван и Мария на сломе века»

ющий решение «Женских судеб» — контраст горячего и холодного. Сдвинутость, неуравновешенность композиции в уравновешенном формате холста. На этом контрасте и решался образ. И язык лиц и рук... Аксессуаров, собственно, нет, нет и деталировки одежды. Все это мешало бы. И даже черно-белая рама — часть образа, часть сдвинутости, контрастности...

В работе живописца все как бы случайно. Но кажущаяся случайность продиктована работой... Сознания? Подсознания?

Юные и зрелые, старые лица — судьбы. Лица счастливые наивными надеждами, верой, осуществленностью. И лица, погру-

женные в этот поиск осуществления, часто в горькие раздумья о его недоступности. Мне кажется, что нет в живописи ничего интереснее. Для меня. А есть художники, для которых портрет, человек не интересен. Для них нет ничего интереснее лика природы. И те, для которых нет ничего увлекательнее игры красок или связей пластики цвета и материала, серебра с драгоценным камнем, те, кто посвящает всю жизнь именно этому...

И все это — искусство. Все правомерно. И все инструменты великого оркестра искусств могут быть услышаны и восприняты. Каждым. Если... Вот об этом — мои размышления.

## ПОЭЗИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Периодически в душе, уставшей от раздумий и травм, возникает острая потребность прикосновения к свету, к радости. Тогда в первую очередь пытаешься погрузиться кистью, чувством не в дисгармонию сложных проблем современности, а в гармонию любви, семьи, детства. Это необходимо мне, как Антею было необходимо прикосновение к Земле. Я люблю неяркую природу северной и средней полосы России. Она — родная, часть меня. Получается или нет? Это не просто «списывание» уголков природы или быта друзей и близких, но как бы маленькие четверостишия об этом, иногда написанные за минуту — иногда за часы. Но всегда есть в них частицы моей души. Я, прикасаясь к земле, к добру, доброте, получал заряд веры в жизнь — так неужели толика этого заряда не перешла в этюд, а через него — зрителю?.. Есть художники, всю жизнь, все творчество посвящающие этюду — получающие и, думаю, отдающие зрителю эту радость. Во многих домах остаются их работы и становятся частью мира души этого дома. Мои — тоже в домах и России, и зарубежья.

Сиюминутные, легкие, летучие настроения. Это есть в художественной копилке каждого художника. Этюд, в основном пейзажный этюд, стал для меня своеобразным и правомочным полем экспромта. В музыке ведь тоже есть жанр импровизации. В поэзии — четверостишия летучего впечатления.

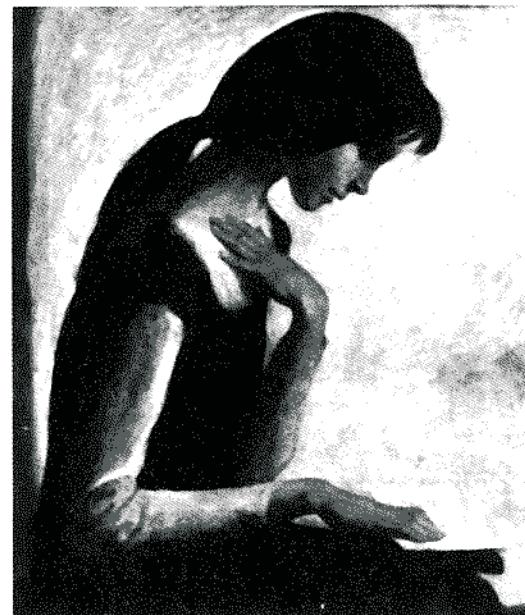
Правомочны ли в искусстве современности эти прикосновения к природе, не несущие ее коренного переосмысливания, как в картинах, как в работах, написанных «от себя» (не непосредственно с природы)? Каждый художник и зритель вправе решать эту проблему для себя. В искусство жанр этюда вошел не так уж и давно. В России его провозвестником послужил Александр Иванов, автор тридцатилетнего труда над «Явлением Христа народу». Импрессионизм дал полный расцвет искусству «впечатления». Постимпрес-

сионисты к этому ходу были настроены кто позитивно, кто агрессивно. Но природа никогда не уходила из их творческого метода.

Этюд и является одной из форм быстрых, легких, но отнюдь не обязательно поверхностных бесед — сердца с сердцем. И только сердцем, очевидно, можно проверить удачу или неудачу в этой беседе.

Естественно, не только пейзаж — сфера подобной лирики. Это и образы юности, и образы материнства, и — всегда все же более проблемные для меня — образы отцовства. Последнее, вероятно, — в силу собственного отцовства, осмысливания ответственности этой человеческой «должности». И тревог за детские судьбы в наш век. «Мир тревожен» — тема родилась во время далекого кубинского кризиса. Сын был маленький, такой открытый миру, а атомная война нависла вполне реальной опасностью. Это совсем не автопортрет, но портрет подлинных моих чувств. «В пути» — точный портрет ситуации. Я гостил на хуторе у замечательного, самобытного сельского художника Козлова. Мы часто ходили в соседнюю деревню. Он жил без жены, и маленькую Машеньку опасно было оставлять одну. На отцовском плече ей было спокойно, защищено, тепло — она засыпала. Но ведь вся жизнь такая. Путь, бесконечный путь — и ребенок у тебя на руках, у тебя на сердце.

А к материнству я относился по-иному. По отношению к женщине, особенно матери, у мужчины, естественно, если он действительно мужчина, возникает потребность защитить ее. И, может быть, именно в силу этого материнство видится нежным, хрупким, ранимым. Восторг перед женской красотой тут обязательно — для меня — окрашивается и этими чувства-



«Стихи»



«В пути»

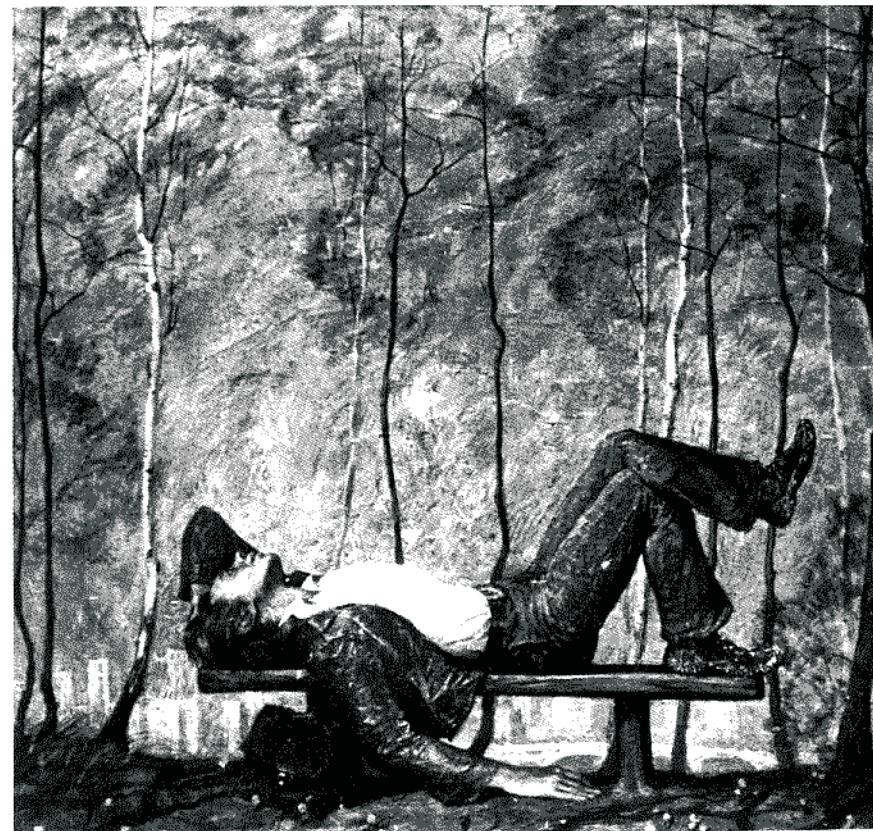
ми. И я, надеюсь, чуткий зритель в этих работах, в их ритме, их колорите, рисунке почувствует все это. Вне языка — нет содержания.

Но так — для меня. Сколько прекрасных женских образов сочной зрелости, красоты, пышного цветения тела создано в искусстве. Одни образы Б. Кустодиева чего стоят. Или у А. Пластова образ матери с ребенком под яблоней — пышная плодородная природа. Я понимаю красоту поэтики Пластова, Кустодиева, но писать мне интересно другое.

Нежные детские, юные, женские, мудрые старческие лица — это грани восторга перед повседневностью жизни, который испытывает каждый художник. В «записной книжке» рисунки и этюды совсем маленькие — меньше ладони: пейзажи, интерьеры, лица —

все это тот питающий душу материал чувств, без которого нет художника. Часто этот материал остается на все годы в мастерской, не доходит до общения со зрителем. Это жаль. Может быть, он мог бы приносить радость не только автору, но дать и зрителю ощущение звонких или грустных, нежных или тревожных моментов жизни художника. И этим сделать его личность доступнее, проще, ближе, понятнее, роднее для зрителя.

А это так нужно, чтобы протянулась и затрепетала струна взаимопонимания между художником — живым, чувствующим, радующимся, страдающим — и таким же, тоже чувствующим, радующимся, страдающим, зрителем. Не вообще художником и зрителем. А между мною — и вами, вернее, тобой. Может быть, мы родные?



«Весна»

## Часть II

# КРАСОТА — МАСТЕРСКАЯ ВЕКОВ

О, жалок был бы круг наших представлений,  
если бы мы были предоставлены только  
своим личным пятью чувствам и мозг наш  
перерабатывал бы только пищу, ими добытую.  
Часто один мощный художественный образ  
влашает в нашу душу более, чем добро  
многими годами жизни; мы сознаем,  
что лучшая и драгоценнейшая часть нашего Я  
принадлежит не нам, а тому духовному  
молоку, к которому приближает нас мощная  
рука творчества.

В.М. Гаршин





## ДВА СЛОВА О ТЕРМИНАХ И СХЕМАХ

Теперь войдем во второе помещение нашей мастерской. Здесь уже не мольберты, а письменные столы. Сядем за них.

В этой комнате мы будем говорить о том же, но по-иному. Тут будет и иной язык. Здесь не исповеди. Здесь раздумья о самом сложном — сути искусств. Вернее, не просто раздумья, а анализ сути их существования в человеческом обществе и возможных путей приобщения к ним новых поколений.

Я попытаюсь обойтись в этой беседе минимумом специальной терминологии. Ныне — чаще чем всегда — специалисты, анализирующие искусство, стараются употреблять больше терминов, которые, может быть, и точнее выражают явления, но широкому кругу людей, интересующихся искусствами, незнакомы, а значит, затрудняют восприятие. Когда это беседа специалиста со специалистом — такой путь естествен. Но мне интересно в эти раздумья вовлечь не только теоретиков, но более широкий круг. И я буду пытаться о сложных явлениях искусства говорить, избегая (почти избегая) специальной терминологии.

Здесь я постараюсь ответить на кардинальный вопрос существования искусства: зачем оно нам, людям. Зачем оно обществу? Зачем оно лично мне, человеку, а не профессиональному художнику? И почему сложилось так, что искусство много — разных. Попытаюсь поглубже разобраться не во всех, а хотя бы в «своих», пластических искусствах. Каковы их жизненные функции? Почему в пластических искусствах как бы три группы и каждая богата видами и жанрами? Почему у них разный язык и что в них все-таки общего?

Самое сложное — коснуться проблем дня сегодняшнего, который всерьез анализировать хорошо будет лет через сто. Но нам, живущим именно сейчас, невозможно об этом не думать. Попробуем сегодня, идя на риск ошибиться, идя на риск неполноты и

субъективности оценки, — попробуем все же. Ведь не ошибается лишь тот, кто сиднем сидит, — тюфяк.

Надеюсь, мы с вами иной породы. И вместе попытаемся во всем разобраться.

И еще одно препятствие на нашем пути. У нормального человеческого мышления есть как бы «зона отдыха» — охрана от перегрузки знаниями. Читая книгу, слушая лекции, доклады, мы воспринимаем в первую очередь то, что знакомо. Незнакомое часто проскаивает мимо сознания, как бы отторгается. Именно отсюда: «Один раз объяснил, другой раз объяснил — наконец сам понял...» Сознание пытается новое подчинить старым знаниям, окрасить в те же чувства. Поэтому стоит не «наискосок» читать, а вчитываться, даже возвращаться к уже прочитанному — замечать непонятое.

В осознании нового могут помочь и схемы. Хотя любая схема упрощает реальность (до схемы!), но она вычленяет какой-то аспект этой реальности и концентрирует внимание на нем. И вообще зрителный образ острее входит в сознание: нам где-то от 80 до 90% восприятия мира дает именно зрение (ну, даже если 60%: все равно подавляющий канал восприятия). Не вредно, кстати, понимать, что пластические искусства — это не только зрение, но и осязание — и слепой познает мир и слухом, и осязанием, как скульптор. И зрение (по исследованиям психологов) тоже как бы все воспринимаемое «ощупывает» вечно находящимся в движении глазом. Если его движение искусственно остановить, глаз перестает видеть.

Итак, вступаем во вторую комнату нашей мастерской, наполненную уже не картинами, а книгами, рукописями. И здесь нам будет помогать ассоциативный ряд — легкие, ассоциативные, может быть с юмором, наброски первом о жизни и искусстве. И если они вызовут улыбку, тем лучше. Познание искусства должно нести радость. Я не знаю, раньше или теперь нам будет легче услышать, понять друг друга.

Пусть и на этом пути к нам придет удача.

## ИСКУССТВО В ЖИЗНИ ЛЮДЕЙ

На протяжении всей истории культуры идут споры о том, что же из себя представляет искусство и зачем оно нужно. В этом споре звучали голоса великих и малых ученых, писателей, художников. Спор не прекратился и сегодня и, наверное, не прекратится и далее.

Искусство, конечно, субъективно, неточно, в нем нет неопровергимых истин, оно воспринимается и творится по странным законам: «Когда бы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» Да, порой кажется — из мусора, случайности, прихоти.

Именно вследствие этих, столь далеких от научного мышления качеств большинство людей нашего века — века фетишизации математического познания, технологий — не знают, куда отнести, на какую полочку в жизненной судьбе человечества поставить искусство. И большей частью ставят на полочку развлечений, украшений, сладкого десерта — того, что приятно, но без чего и обойтись, в крайнем случае, можно.

Однако не обходятся, не обходились и не обойдутся.

Да, внимательные наблюдатели точно определили недостатки искусства — недостатки при рассмотрении его с позиций науки. Но искусство — это не наука, оно скорее «антинавка»<sup>1</sup> и именно в таком качестве необходимо человеку и человечеству. Его недостатки на самом деле являются сутью его достоинств. **Искусство может то, на что неспособна наука.** Именно в силу своих особых возможностей искусства — все — не вымерли в процессе развития человечества, а предельно вариативно развиваются в любом веке, у любого народа.

У искусства совершенно иные законы бытования и развития, чем у науки. Все — иное, и действительно часто в точности до на-

<sup>1</sup> В данном случае не понятие, а образ.

оборот. И ничего общего здесь нет с донаучным, «подвальным», примитивным мышлением. Искусство с возникновения до сих пор, до любого дня существования человечества было, есть и будет проявлением особой, параллельной науке, формы мышления, формы освоения мира и организации духовной жизни как отдельного человека, так и любого человеческого общества.

\* \* \*

Мышление человека целостно, но не однолинейно. В нем можно проследить разные пласти и разные формы, хотя и прочно связанные друг с другом, но выражающие (несущие) разные функции в осознании и освоении мира. Существуют привычные формы его классификации. Однако всякое членение столь целостного и сложного явления условно. На реальность можно набросить ту или иную сеть членений с теми или иными узловыми точками, что дает возможность рассмотреть явление с разных позиций. Поэтому не стоит вдаваться в споры о содержании терминов (логика, культура, эмоция и т.д.), ибо любой из них имеет, наверное, десятки, если не сотни толкований.

Исследование мышления сегодня чаще всего протекает на рационально-логических, теоретических путях его осознания, а эмоционально-образную его сторону или не учитывают, считая ее одним из элементов теоретической, или приравнивают к «бытовой», обыденной, считая ее, как уже говорилось, как бы низшей — донаучной формой. Однако «бытовая» форма существует как в мышлении научном, так и в художественном. Это действительно низшая, неразвитая, «необработанная» богатым человеческим опытом форма осознания. Да, на этом уровне останавливаются многие.

В той системе координат, которую я предлагаю вашему вниманию, эту донаучную и дохудожественную форму мышления просто можно не учитывать, ибо не о ней речь, и сравнения идут не с ней, а с иными, вполне развитыми опытом многих и многих человеческих поколений формами мышления. Существуют два пути, две взаимонезаменяемые (взаимодополняющие) формы познания и освоения мира. Я приведу схему этих связей (см. Табл. I). (Естественно, как любая схема, она не только разъясняет, но и упрощает, а значит примитивизирует явления.) Для обострения понимания проблемы я несколько «обостряю» и терминологию.

Таблица 1

### Два пути (две сферы) познания

Сфера познания	Предмет познания	Инструментарий познания	Пути освоения опыта	Итоги познания	Результаты	Преимущественная сфера проявления
Рационально-научная, логическая, теоретическая	Реальность	Понятие (объективная форма)	Изучение содержания	Знание (миропонимание). Понимание связи явлений, закономерностей в обществе и природе	Научно-теоретическое мышление	Естественные науки
Эмоционально-образная (художественная, интуитивная)	Эмоциональное отношение к реальности (эмоционально-ценное)	Художественный образ (субъективная форма)	Проживание содержания (переживание)	Желание (мироотношение). Эмоционально-ценностные предпочтения в жизнедеятельности, интуиция	Эмоционально-образное мышление	Гуманитарные науки Искусства

## Предмет познания

Мне хотелось обратить внимание на ключевое для понимания нашей позиции разведение предметов (объектов) познания. Не уяснив себе, что у этих форм мышления (сфер познания) разные и объекты познания, мы не уясним ничего. Ибо в одном случае предмет познания — **объективная реальность<sup>1</sup>**, в другом — **мое, человека, эмоциональное отношение к реальности**. Все бытующие в науке разговоры, что объект-то один — реальная жизнь, только, мол, способы ее познания разные, глубочайшее заблуждение. Именно оно не дает нам понять особую роль искусств и даже гуманитарных наук в жизни общества и человека. Но в первую очередь искусств: ибо только они являются выражением, так сказать, в относительной чистоте **форм эмоционально-образного мышления**. Так же как точные науки — **теоретической, рационально-логической формы**. Конечно, в жизни почти ничего не встречается полностью в чистом виде, но нужно понять принципиальную разницу. И никакие разговоры о том, что основная роль искусств заключается в развитии фантазии, творческого мышления и т.д., не приведут нас (при всей своей справедливости) к осознанию сущности их бытования.

И в науках, особенно в гуманитарных, действует эмоционально-образное мышление. Без его работы никогда никто не воскликнул бы «Эврика!». И в науке не живут без интуитивных озарений. Также и в искусствах эмоции опираются на достаточно развитое логическое мышление, без него невозможна системность поиска. Но...

## Инструментарий познания

Но итоги познания и инструментарий передачи опыта у научного и художественного мышления принципиально различны. Достаточно себя спросить: **в какой форме в данной работе выражает-**

<sup>1</sup> Я не ставлю здесь проблемы относительности вообще всякого знания, роли наблюдателя и т.д., тем более — идеей недоступности человеку объективного знания. Это — иная проблематика.



ся ее итог — в понятии или в художественном образе, и все становится ясно. Что такое понятие, формула, наверное, ясно и так. А художественный образ? Это обязательно иносказание, метафора. Например, «страна березового ситца» — а не просто Россия. Или вместо логического «стремлюсь к пониманию моей поэзии» — «я вам несу свою мечту как одуванчик в бурю». Ни одна точная наука не проведет изучения и не выразит результат исследований в неточной, субъективной форме художественного образа. **Ни одно произведение живописи, кино, литературы, музыки не существует в виде формулы, закона — понятия.** Гуманитарные науки, особенно искусствоведческие, часто являются не совсем науками, а... литературой, эссеистикой (т.е. искусством об искусствах). Отсюда значимый элемент субъективности в них. Отсюда и особая роль в культуре — духовно-ориентационная, но в основе все же рациональная. Не как у искусств.

Естественно, должен возникнуть вопрос: нужно ли — и если нужно, то почему — подобное, явно субъективное, явно неточное исследование явлений жизни, как в искусствах? Неужели точное, математическое исследование чего-то не может, на что-то неспособно? Это в наш-то компьютерный век, век искусственных «интеллектов»? Да, неспособно. И неспособно сделать, может быть, самого для меня как человека (а не машины) главного исследования — да нет, не исследования — я опять использую сугубо научный термин... Я даже не знаю, как назвать ту работу по развитию ниточки чувств, связывающих меня и других людей с реальностью: что мне, именно мне, любить, что ненавидеть, чем восхищаться, возмущаться, к чему чувствовать нежность или презрительность. И сделать это ненавязчиво, как бы незаметной передачей мне опыта любви-ненависти, нежности или презрительности — «заразить» опытом — живших до меня людей и людей, живущих сегодня, людей, способных быть чувствилищем движений чувств и отношений своих современников. Ведь такова суть профессии художника, писателя, музыканта.

## Итоги исследования

Возможно, именно здесь необходимо привести примеры неминуемой разности итогов исследования одного и того же предмета (объекта) ученым и художником и простейших причин невозможности одинакового подхода.

Я — русский художник. Я всю жизнь прожил в «стране березового ситца». Отношение к березе у меня особое — оно сформировано не только самой природой, но и поколениями поэтов, художников, музыкантов, всего народа. Вспомним хотя бы Есенина и Бакшеева. Вспомним еще языческое «поклонение березе»... И вот попросили бы меня и другого художника — ну, например, жителя Мексики или Нигерии — написать (художественный анализ!) образ березовой рощи. Для него эти деревья, эта роща — экзотика. Она интересна, но не вызывает, не может вызвать цепи моих воспоминаний. И результат — образ будет у нас принципиально иной — как бы мы, предположим, ни были равно умелы и талантливы. И обратный результат получился бы, если бы мне дали задачу изобразить, например, саванну, тропические джунгли и т.д. — «его» природу.

Если же эту рощу будут исследовать двое ученых — русский и мексиканец (нигериец), итог анализа будет един — характер почвы, состав растений, возраст деревьев, пригодность их для того-то и того-то и т.д. — все эти реалии не могут оцениваться по-разному этими учеными. Они исследуют реальность. А художники-то «исследуют» не реальность, а свое к ней, к реальности, чувственное отношение. Иной объект (предмет) — иной результат.

Вот другой пример. Я родился в Москве, на Сретенке. Старенькая, но очень московская улочка и переулки. Довольно неказистые, разновозрастные дома. Но... что-то в них есть, что греет сердца москвичей. И разговоры градостроителей о снесении для перестройки почему-то вызывают возмущение. Хотя с позиции логики, с позиций холодного анализа качества строений — нелогично их сохранять. И пытались, и, может быть, еще сумеют разрушить этот мирок. Я не так давно ходил там с одним строителем — он меня на смех поднимал у каждого дома. Хотя бы парочка прекрасных особняков там была. Ведь нету. Я ничего не мог доказательно. Нет там ценных зданий, подлежащих охране государства. Церкви только две... А остальное?

Но вот художественный анализ современного писателя этой же улочки и домов на ней.

«Я был в сомнении и спорил с собой. "Ну и что?" — я говорил себе. — Но ведь и они Москва... И хорошо, что стоят..." Да, и они для меня были именно Москва. Самы по себе, в отдельности. И пусть некрасивы, что правда, но вместе они, разные, со

своенравным характером и обличием, все же оказались на Сретенке, красивы и оттого, что среди них я не чувствовал себя мелочью и чужим, и все здесь для меня по-домашнему, я готов был признать и то, что они приветливы и человечны, возможно, душевны. И отчего же не посчитать и улицу эту, и дома на ней своей родней? И они, дома эти, могли оказаться для меня живыми существами? Отчего же нет? Сколькими людскими судьбами они пропитаны, сколько страданий и радостей людских вобрали в себя и держат в себе, сколько житейской энергии осталось в них — отчего же им не ожить для меня и не заговорить со мной?»<sup>1</sup>

Пришвин очень точно говорил, что искусство развивает «родственное внимание», — и в этом его суть и сила. Вы заметили и здесь: «и почему не посчитать родней» эту улицу и дома эти? А

<sup>1</sup> Орлов В. Аптекарь / Новый мир. № 6. С. 10.



ведь это так и есть. Бабушка — не развалюха, а родная. И старый дом — как бабушка. И только так можно строить жизнь, достойную человека, — утверждая связь времен, поколений. И «развалюхи» — мощная сила «очеловечивания» — связь поколений.

Но рациональному мышлению — ныне оно господствует в форме мышления технократического — этот ход анализа чужд. Проблемы совести, человеческого достоинства, душевности, со-причастности всему живому и неживому ему чужды, несвойственные — не его функция!

Именно поэтому сегодня (сегодня!) необходимо ставить вопрос о гармонизации мышления, необходимо развивать обе формы познания мира. Не заменять одно другим — дополнять, развивать в гармонии. А для этого — понимать их взаимонезаменяемость.

## Формы передачи опыта

Мы рассмотрели еще не все клеточки нашей схемы. Если существуют разные объекты познания, разные пути познания этих объектов и, соответственно, разные формы закрепления итогов, то может ли быть здесь единая форма или путь передачи столь разных опытов новым поколениям? Даже предполагать — нелогично.

В научном познании естественно (и мы все к этому привыкли), что единственной адекватной формой является изучение этого опыта. Вся начальная, средняя и высшая школа всего мира именно этим и занимается. Формы изучения могут быть разными. От самых сухих до игровых, с привлечением любых эмоциональных методик (так действеннее). Но сутью всего остается изучение.

В передаче опыта эмоционально-образной формы познания, естественно, привлекается, используется и метод изучения этого опыта. Но здесь он не может, не должен — просто не способен — быть ведущим. Иначе суть этого опыта оказывается непередаваемой (к сожалению, в преподавании всех искусств в школе, а часто и в вузе, именно так и происходит).

Единственной адекватной содержанию опыта эмоционально-образной формы познания является путь проживания, переживания (со-переживания) этого опыта. Воспринимающий должен всеми чувствами, всем существом как бы уподобиться художнику, передающе-



му свой опыт чувств, чтобы его действительно пережить, прожить как личный, собственный опыт чувств — и только тогда его можно считать воспринятым и подлинно усвоенным. А это значит не просто сопереживать автору, а больше — вводить эти мысли-чувства в свой сегодняшний повседневный опыт, как бы опробовать их на практике личных отношений — «примеряя на себя». Когда эта «примерка» продолжается из раза в раз, из года в год — близкое врастает в личность, чуждое начинает отторгаться. Отторгается и в искусстве, и в жизни. Именно так и только так воздействует искусство. Без этого — восприятие как проявленная, но не закрепленная пленка... Ох, как непросто это построить! Но иначе — фикция, видимость приобщения: именно такой путь дает не эмоционально-ценное развитие личности, а знатчество, снобистское знание, которое при любой обильности почти не влияет на подлинные отношения человека к миру, на его совесть, на стимулы поступков. К сожалению, система передачи этого опыта в мире пока очень несовершенна. Даже профессионалы искусств часто развиваются как снобы, как люди частичных (хотя и глубоких) профессиональных навыков и знаний. В человеческих отношениях «снобы — это простые души, вроде дикарей» (Г.К. Честертон). И именно в эту проблему частичного развития таких «простых душ» упирается часто возникающий в устах технократов вопрос о несвязанности художественного развития с ценностно-ориентированным, нравственным.

## Итоги познания

Естественно, что итоги познания человеческого опыта в научной и художественной формах мышления не могут быть идентичными. В линии, идущей от рационально-логического (научного) познания, итогом будет знание, а значит и понимание, закономерностей природы и общества, способность людей использовать их для достижения своих целей.

В линии, идущей от эмоционально-образного мышления, итогом становится не знание, не просто понимание отношения человечества к миру — все это здесь только материал для получения результата. Подлинный результат только один — личное желание, лич-



**ное отношение ко всем явлениям мира, критерии подсознания, критерии собственных поступков — эмоциональные предпочтения.** Это то, что руководит — помимо и до логических рассуждений — нашими поступками, то есть **желания и есть подлинное содержание нашего жизнеотношения**. И все высочайшие знания и умения, даже глубочайшее понимание явлений — здесь только материал. Куда наши эмоции направят эти знания, это понимание явлений, там они и будут использованы. Мы постоянно закрываем глаза на эту «унижающую» правду. Даже знание и понимание, например, человеческой психики может быть использовано не только в полезных, но и во вредных — для страны, народа, человечества или просто отдельного человека — целях. Наглядных примеров — масса вокруг (в частности, телереклама).

Необходимо заметить, конечно, что вся гуманитарная деятельность — зона ценностного отношения. Однако в итоге ценностного поиска в гуманитарных науках мы понимаем нечто как ценность, в искусстве же — естественно, при выработанной способности его воспринимать — мы это незаметно для себя проживаем, переживаем как собственный опыт и лично выработанную ценность. Значит — куда глубже и прочнее ценность эта включается в формирование личности и более остро влияет на формирование наших желаний.

При неверном («флюсовом») развитии этих двух сфер человек часто живет, мыслит, действует как бы в двух плоскостях. Логические знания, даже нравственные, ему повелевают принять одни решения, он прекрасно понимает, что так — хорошо, правильно с позиций его общества, среды, просто нравственности, но его подлинные желания — эмоциональные предпочтения — повелевают принять иные решения. И он или живет раздваиваясь, или — чаще — принимает решения, диктуемые дурно или вообще неразвитыми чувствами, и логикой маскирует, оправдывает их даже перед собой. Благо и теоретическая поддержка найдется. Он — та самая «бестия», для которой уже нет нравственных законов кроме «революционной (классовой, национальной и т.п.) пользы», он «оправданно» жесток, бесчеловечен... Оглянемся в сегодняшнем мире вокруг — хотя бы внутри бывшего Союза... Не это ли с нами происходит? И как легко оправдываются любые издевательства, варварство, если объект — чужак. И совесть человека, нации замолкает...

Необходимо заметить еще один момент работы искусства (в схему этот момент не попал). Никакого познания через переживания не может состояться без ощущения удовольствия, даже наслаждения самим процессом постижения. В научном мышлении для постижения может быть достаточно самого интереса. В искусстве интерес, не закрепленный удовольствием, совершенно бессилен породить сопереживание.

## Итоги развития

Остается осознать еще одну «клеточку» схемы. Что в интеллекте формируют эти цепочки? А формирует каждая цепочка действий и средств именно то, ради чего каждая из них существует:

способности человеческого мышления. Одна — рационально-научного, другая — эмоционально-образного, то есть художественного. И только в гармонии этих двух путей познания и может сформироваться подлинно человечески развитый ум и подлинно человечески развитая чувственность.

## ИСКУССТВО И НРАВСТВЕННОСТЬ

Подлинно человечески развитая чувственность? Очевидно, пришла пора разобраться в связи искусства и нравственности. Возможно, что теоретическая постановка вопроса (искусство — познание и построение среди человеческих отношений через развитую чувственность — через желания) окажется недостаточной для подлинного понимания. Вот даже замечательный человек и музыкант Д.Б. Кабалевский озаглавил одну из своих книг так: «Прекрасное пробуждает доброе». А нам постоянно задают вопрос: если так, то почему же среди людей, причастных к искусству профессионально, есть безнравственные, отнюдь не добрые люди? И это — правда. Такие вопросы часто задают не обыватели, а ученые — психологи, философы, дидакты и т.д. Об одной из причин я уже говорил — холодное знаточество: сноб — тот же дикарь.

Но, очевидно, стоит разобраться глубже, используя даже некоторые жизненные ситуации. Связи эти значительно сложнее. Они отнюдь не однолинейны. Не однозначны они даже в силу того, что само содержание нравственности, понимание добра и зла неизменно и не вечно. Даже в одни и те же годы, в одном и том же обществе происходит постоянная борьба этих представлений — часто с противоположным содержанием. А на протяжении истории человечества — подавно. Например, мы знаем об уважении к старшим — аксакалам — в Азии. Мы всегда возмущаемся, когда дети покидают старых родителей, не помогают им. И справедливо. Но ведь у многих народов полагалось, было нравственно в прошлых веках, например, отводить старых родителей в горы и там покидать их на гибель и съедение дикими зверями. Об этом есть и предания и даже фильм замечательного японского режиссера Кurosавы. И ясно, почему это было не злом для рода, а добром, — это полезно было для сохранения рода: не хватало еды. Старый, слабый — бесполезен, а



значит, и вреден. В сказаниях, песнях, религии воспевается такой уход как красота завершения жизни. Уродливо, безнравственно с наших позиций, с нашей, а не их нравственности.

Или представления о женской красоте, например, у Блока и Кустодиева — противоположны... А ведь время, страна — общие. Кстати, у крестьян в те же годы представления о женской красоте были также иными. Помните: «Есть женщины в русских селеньях...»? Блоковская Незнамка и кустодиевская красавица коня на скаку не остановят. Нет, искусство как мудрый маркировщик отбирало для каждой среды (нации, класса, общества) такие представления о красоте и безобразии, которые для данной среды были полезны в ее самосохранении, развитии в нужном направлении. Это воспринималось как добро, как красота, как нравственность. А все, что вело к упадку, — как безнравственное, как уродство<sup>1</sup>.

Итак, в одно и то же время, в одной и той же стране могут существовать совершенно разные представления о добре, нравственности, а значит, и красоте. И прекрасное должно пробуждать доброе именно **внутри определенной общности**. А за ее пределами может восприниматься с отторжением. Деятели же искусств — локаторы красоты и безобразия — воспринимают нравственный спор в обществе, принимая и выражая как прекрасное РАЗНОЕ (и в жизни своей, и в искусстве своем). Искусство — поле спора, а не законодательства.

Сегодня эти споры в обществе и в искусстве идут предельно напряженно. И две проблемы здесь, пожалуй, самые острые: отношение к труду и отношение к любви. Сегодня на наш «духовный рынок идей» сильно влияет все, что происходит в этой области в западном мире, особенно в Америке. Все идущее оттуда мы склонны, не рассуждая, воспринимать как идеал, как прекрасное (и в экономике, и в политике, и в нравственности, и в искусстве). Ведь недаром секс-фильмы, фильмы ужасов заполонили наши кино- и видео-экраны, валом пошла секс-литература, вытесняя все иное. На одном прилавке продаются библейские сказания и «сказания» типа «Плейбоя». Порноповести типа «Попка по имени Оля» с фото именно задницы девичьей на обложке и множество подобных видеофильмов продают прямо у порога школы.

<sup>1</sup> Не стоит ли, глядя на телевизор, задуматься об этом: к духовному подъему или упадку ведет образ «прекрасного», утверждаемого СМИ в наши дни.

Случайность? Разочаровавшись в своих «совковых» идеалах, мы готовы с ними отбросить все вековые накопления и мировой, и своей национальной культуры и броситься снова, «задрав штаны», искать иных — и воспринимать их как идеалы подлинно свободного общества, подлинно свободного человека. И секс, как идеал прекрасной жизни, тоже подвернулся не случайно.

Становится модным сведение подлинно человеческого чувства любви, чувства исторически многослойного, скорее духовного, чем физиологического, к технологии совокупления, доступной и собакам, и крысам. И это опасно не только при половом образовании детей в школе, но, может быть, и вообще для развития человеческого общества. Нет, здесь не получается даже мечтаемое «самоосуществление в свободном сексе»: он, превращаясь в голую технологию, лишается неповторимой личностности этих отношений, анализируется, эмоционально предельно обкрадывается. Обесчеловечивается. И начинается отчаяние, пустота, заполнение ее «чернухой», развлечением жестокостью.

Каждое общество из имеющихся тенденций отбирает то, что его ведет вперед: или к самосохранению, саморазвитию, процветанию, или к самораспаду, деградации, гибели. Что выбирает наше общество?

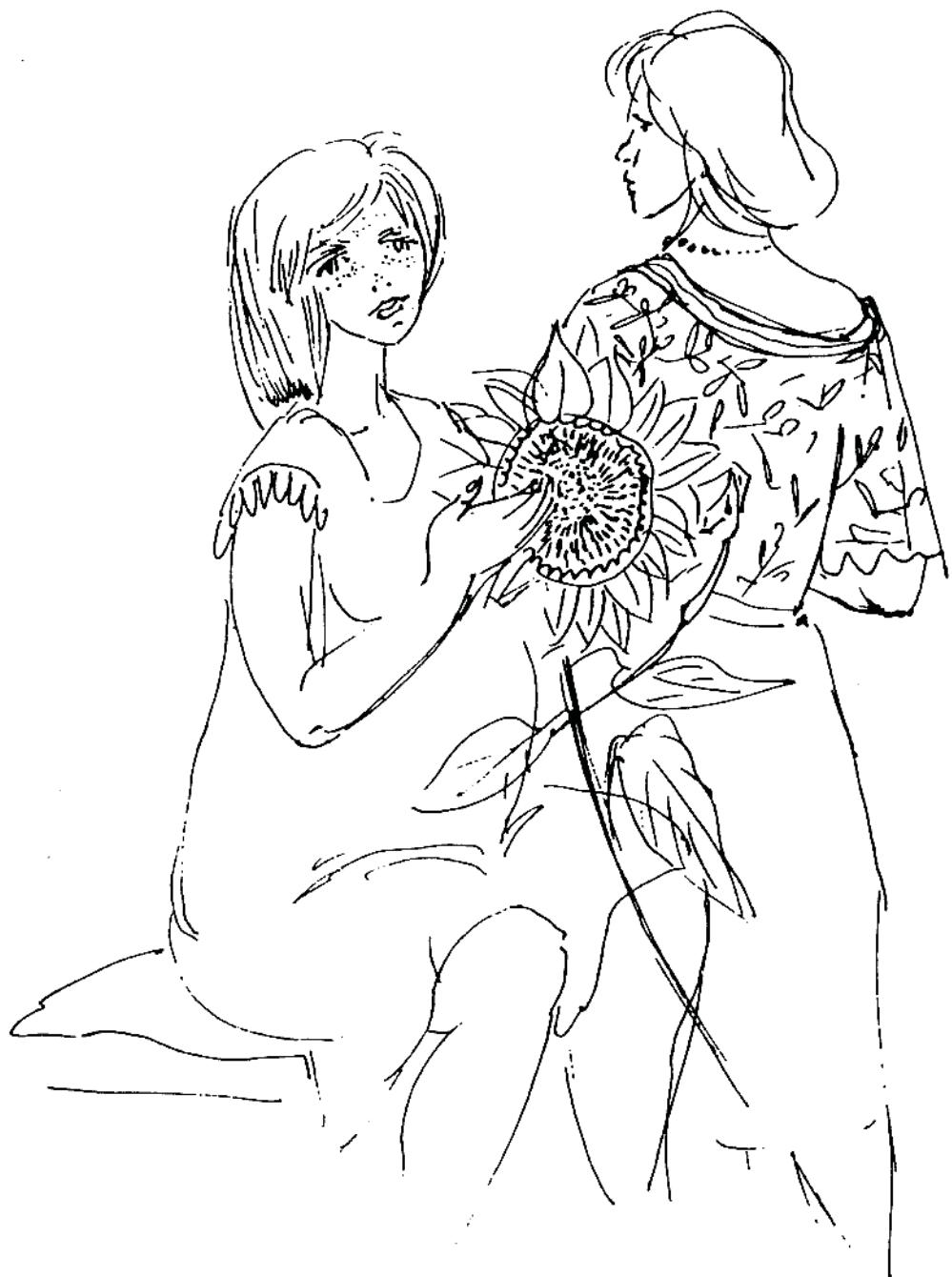
Наивны те, кто думает, что «прекрасное» вне времени, вне социально и поэтому всегда порождает «подлинно нравственное» поведение. Отнюдь! И быть того, к сожалению, не может.

Я сделал длинное отступление о связях искусства и нравственности с одной целью — указать сразу и на прочность, и на неоднозначность этих связей. Да, каждая общественная среда свое понимание «нравственного» представляет в искусствах именно как «прекрасное». И между этими представлениями идет постоянная борьба.

Когда мы говорим об этих связях, то должны ясно осознавать, что **искусство — не инструкция, не наглядное пособие правильного поведения**. Искусство занимается совсем другим, оно делает гораздо более значимую для нравственного формирования личности работу.

**Искусство приобщает нас к огромному человеческому опыту поисков нравственных ценностей, к находкам, к ошибкам (часто диким и трагическим), к изменяемости этих поисков от века к веку, от народа к народу, от одной общественной группы к другой.**

**Искусство очеловечивает не назиданием, оно не дает рецепта правильного поведения. Оно открывает путь к освоению огромного, многовекового людского опыта восторга и презрения, любви и**



ненависти для формирования собственного опыта отношений, поисков сегодняшних, сугубо личных критериев нравственного и безнравственного.

Да, искусства способны развивать фантазию, творческую потенцию, музыкальный слух, колористическое, пространственное, композиционное мышление. И многое иное. Но сегодня для нашего общества (а может, и для всего человечества) искусства в общем образовании необходимы ради своей основной, ведущей функции — **формирования эмоциональных критериев личности как стимула действий, то есть ощущения смысла жизни.**

А науки помогут обрести средства для реализации этих идеалов в любом направлении. В любом! И боже упаси подменять их ценностями ценности искусства!

## **РОЛИ (ФУНКЦИИ) ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ**

### **Три группы пластических искусств**

Жизненные функции всей системы искусств строятся на определенном понимании их как культуры духовной, душевной, культуры желаний, то есть эмоционально-ценостных критериев жизнедеятельности, самой глубокой структуры личности, которая в быту называется... совестью — основой наших поступков.

Однако это только наиболее общий фундамент системы, относящийся ко всем искусствам. Если обратиться к искусствам пластическим, о теоретической основе преподавания которых мы здесь говорим, то необходимо будет разобраться в том, что объединяет в этом понятии такие разные искусства, как живопись и архитектуру, графику и бижутерию, обои и монументальные памятники. Что их объединяет — и в чем их разница. Ибо значимо и то, что их объединяет, и то, что разъединяет.

Объединяют их основы образных языков этих искусств — они абсолютно идентичны. Это пластика цвета, линии, формы, объема, пространства... Но из этих элементов рождается принципиально разный образный строй трех групп пластических искусств: конструктивных (архитектура, дизайн), изобразительных (живопись, графика, скульптура — станковые и монументальные) и декоративно-прикладных (одежда, керамика, ковры, бижутерия, произведения народных промыслов и т.д.). Далее мы разберем, в какие (системы и почему в разные) складываются одни и те же языковые элементы.



Часто именно на эти вопросы теоретики не дают ответа — да и не ставят их. А это путает возможности адекватного восприятия как языка, так и сути информации этих искусств, а значит, адекватного их содержанию использования в развитии культуры.

Но разве суть, смысл существования пластических искусств разный? Да, разный — только поэтому и необходим им разный образный строй (язык). В том, что это так, нетрудно убедиться, сравнив, например, станковую картину с домом или сережками. И то и другое — пластические искусства. И тут и там присутствуют и цвет, и форма, и линия, и пространство, — но... судить серьги по законам станковой картины или дворца — невозможно и никто не будет.

В чем же разница?

Вот декоративное искусство. С первобытных времен существовала декоративная деятельность (это еще не сформировавшийся вид искусства). Человек украшал и себя, и свои предметы, свое оружие. Зачем? Просто для «красивости»? Отнюдь нет. Не до «пустых занятий» было первобытному охотнику, когда, выходя на тропу войны, он наносил на себя устрашающие узоры, отделяя себя от жен, детей, стариков, от мирной жизни. Не ради развлечения у вождя племени прически и перья в ней были иные, чем у юноши. И юный воин, убив тигра, вешал в ожерелье его зуб не просто для красоты. Зуб этот означал то же, что орден или звезды на погонах в наши дни. Особенно четко регламентированы были элементы одежды в средние века. Декор человека четко определял его место в обществе. Например, в Кельне XV века судьи и врачи должны были ходить в красном, адвокаты — в фиолетовом, иные ученые мужи — в черном. Только свободный человек имел право тогда носить шляпу. В России при Елизавете люди без чина не имели права носить шелк, бархат. В Германии крестьянам под страхом казни запрещалось носить сапоги — привилегия дворян!

Сегодня роль декора не уменьшилась. В Судане существует обычай продевать латунную проволоку сквозь нижнюю губу — значит, особа состоит в браке. Дикарство? Но суть наших брачных европейских одежд, одежд траура, одежд групповых (пионеры, бойскауты, стройотрядовцы, хиппи, военные и т.д.) та же. И никто не воспринимает как дикарство такое явление, как фирменная бирка на ягодице или, например, на костюме, купленном за огромную сумму в особом магазине для миллионеров (хотя такой же костюм в соседнем, менее престижном магазине на порядок дешевле). Раньше — фамильный герб на карете, сегодня — фирменная бирка и...

медная проволока — все это не дикарство, а роль декоративных искусств в обществе. Издревле и во веки веков существования человеческой цивилизации человек декором приобщает себя к определенной человеческой общности или вычленяет из нее. И это никогда не было пустым развлечением. Средствами декора человек организует, членит свое общество, лишает его аморфности, хаотичности. Человек или любая группа этим путем определяют свое место в данном обществе и свою роль сегодня: невеста или вдова, или сегодня я праздничная, кокетливая, а не деловая, строгая... Вне этого у человечества не выработано иных средств для столь важной для него социальной функции. Их просто нет.

И эту функцию выполняют все декоративные искусства, а могут для этой декоративной цели в отдельных случаях привлекаться и станковые искусства (престижные течения, авторы), и промышленные (марки автомобилей).

И именно в этой функции эстетическая и социальная роль декоративных искусств. Они именно для этого рождены человеческим обществом. Посмотрите, какие бои сегодня идут за герб и цвета флага во всех наших бывших республиках — за декоративную символику, утверждающую их самостийность. Ведь кровь ради этого проливается. Значит, важно. Только ведь



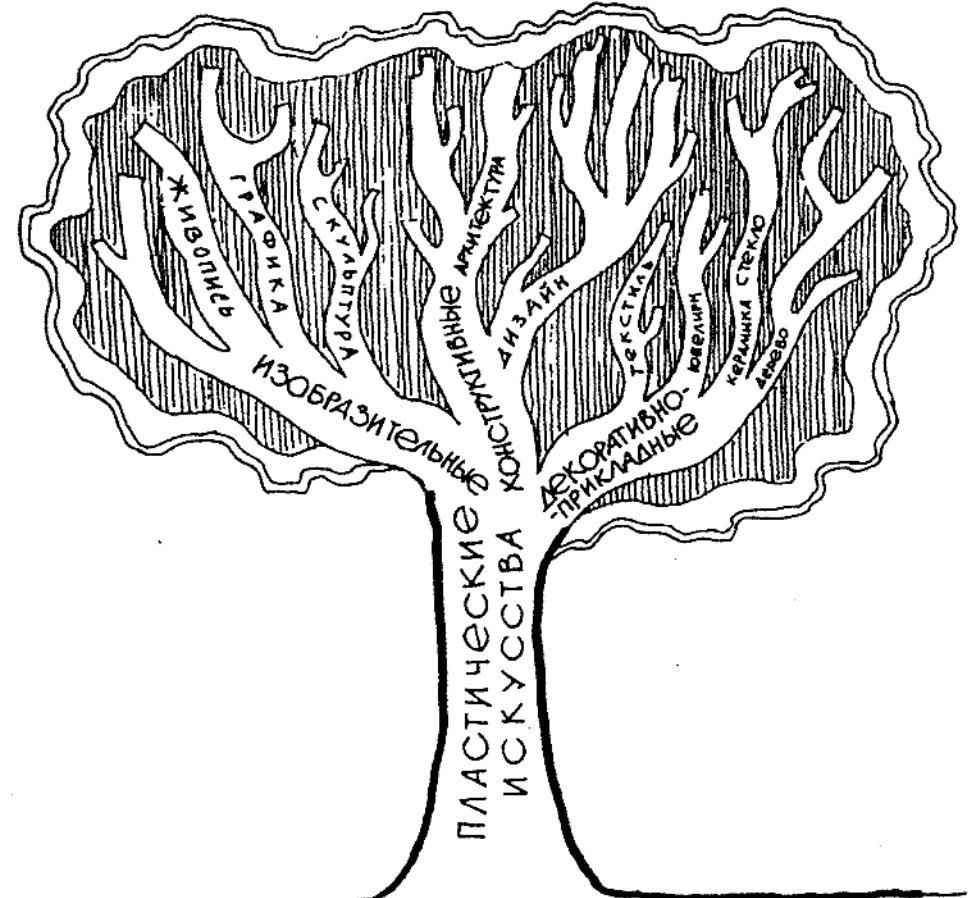
не все — отнюдь! — понимают, что это — именно знаки декоративного искусства.

Да, декоративное искусство незаменимо. Но так же незаменимы иные искусства. Можно разобраться столь же пристально в другой группе искусств — в **конструктивной**. Ярким выразителем ее функций является архитектура. Не легко осознать, летописью чего именно она является. Материальной культуры эпохи? Стилей искусств? Да, несомненно, но все это является скорее лишь зри-мым, осязаемым итогом той незаменимой функции в жизни общества, которую несло и несет это искусство. Египетский храм выражал совсем иное понимание мира и человеческих отношений, чем храм готический или, например, синтоистский. Крепость, замок феодала также выражает иные отношения людей, классов, нежели классицистическая русская дворянская усадьба. Архитектура именно так организовывала жизнь людей, как жизнь эту понимали люди того времени. Архитектура является летописью человеческих отношений. И летописью такой она может быть только в силу того, что в свое время, в свой век выполняла незаменимую никакой иной человеческой деятельностью **роль организатора материальной среды человеческих отношений на принципах определенного мироотношения, миропонимания**. С седой старины, когда люди жили в пещерах и шалашах, у каждого племени было свое «особое место» (скала, дерево и т.д.), вокруг которого племя собиралось, решало свои важнейшие проблемы («скала совета» в «Маугли» Киплинга — перенос в сказку этой традиции). Впоследствии это место стало окружаться высокими камнями, потом эти вертикали стали перекрываться горизонтальноложенными на них камнями (менгиры, дольмены) и получался первобытный портал. Когда же эти колонны стали перекрываться крышей, получался храм. Впоследствии вокруг храмов, именно как особых, соборных для народа мест, стали формироваться городища, крепости, города... А начиналось все, конечно, и со строительства жилищ, даже таких примитивных, как шалаш или загородки от ветра для костра.

Необходимо знать, что именно архитектура создает среду, материальный фундамент для развития и функционирования определенного типа общественных отношений. Материальную, реальную среду. И никакая иная человеческая деятельность этого не может.

Остается разобраться в роли изобразительной группы искусств. Вроде самая известная группа в пластических искусствах, которые

## Единое древо ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ





почему-то все называют изобразительными. Но что изображает дом или брошка? Их функцией отнюдь не является изображение.

Итак, живопись, графика, скульптура (сегодня к этому виду искусств можно отнести и художественную фотографию). Сколько

боев нравственных, эстетических, пластических, идеологических проходило, проходит и будет проходить на этом — я бы сказал — экспериментальном поле пластических искусств! Какова же функция этих искусств в жизни? Это — познание наших отношений к явлениям жизни, раздумья, спор о ценности жизни — и закрепление собственных выводов в форме драматической, лирической, юмористической, трагедийной. А для этого в зрямых образах анализ жизненных явлений. Часто думают, что изображение реальной действительности — это цель данного искусства («мы — свидетели жизни»). Нет, изображение — лишь средство этого искусства — средство мышления зрямыми образами.

В период Возрождения возникло станковое искусство. Оно наиболее полно выразило сущность изобразительных искусств (монументальные формы по целям и языку как бы занимают пространство от станковых до декоративных форм). И родилось оно как ответ искусства на возрастание значимости личности, индивидуальности, как средство более интимной, непосредственной беседы художника со зрителем, как средство раздумья (наслаждения, горечи, возмущения, восторга) над теми или иными явлениями жизни — в отличие от монументальных форм — форм утверждения уже выработанного идеала, провозглашения определенной позиции. Конечно, истоки этих искусств в первобытный период (на скальные росписи) были не расчленены на виды, были многофункциональны. Но от истории развития художественного мышления, возможно, наиболее древние следы остались как раз в изобразительной деятельности.

Эта деятельность была порождена именно необходимостью эмоционального осознания своих связей с миром и формирования общих основ для реагирования на него. Таким образом, изобразительная деятельность дает индивидуальный анализ отношений для построения систем коллективного реагирования.

Как видим, социальные смыслы деятельности каждой из групп пластических искусств специфичны, не дублируют друг друга (в противном случае искусство, наиболее слабо решающее ту же задачу, отмерло бы). Все вместе они могут рассматриваться как особая форма самосознания и самоорганизации человеческого общества, без которой оно не могло бы сформироваться и не может существовать. Эти искусства нужны человечеству как незаменимая форма сохранения и передачи новым поколениям эмоционально-ценостного отношения к миру — к природе, обществу, к самому себе.

# **Формы художественного мышления**

Мы разобрались в специфических социальных функциях трех групп искусства. Однако все искусства как оформившийся вид человеческой деятельности возникли в развитии общества постепенно, вычленяясь из первобытной синcretической деятельности, в которой все будущие науки и искусства были связаны в единый тугой узел.

**Виды пластических искусств возникли из первобытных форм художественной деятельности, и в основе их лежат три формы художественного мышления: конструктивная, изобразительная, декоративная.** И не случайно между порожденными ими группами искусств не оказалось непроходимых границ. Одно перетекает в другое. Это особенно четко видно на примере монументальных искусств, где некоторые работы носят характер, приближенный к станковому, другие вообще чисто декоративны. Зайдите в любую церковь и посмотрите росписи стен — сверху донизу. Да и станковые иногда способны склоняться к подавляющей декоративности задач, особенно это видно сегодня, а декоративно-прикладные формы стремятся часто перейти в ранг станковых, изобразительных — посмотрите на выставках. Отчего это?

Все дело в том, что каждая из этих групп искусств сформировалась на базе не одной, а всех трех форм художественного мышления. Мы можем в каждом из произведений искусства любого жанра и вида выявить элементы как конструктивного, так и изобразительного и декоративного мышления. Это как бы три сердца, бьющиеся в каждом произведении. Какое сердце бьется сильнее, то и определяет вид искусства, к которому можно отнести данное произведение. Почти не бывает работ, «в чистоте» являющих лишь одну форму мышления. В каждой картине мы относительно легко определяем элементы конструктивные, декоративные и изобразительные.

Нам осталось разобраться в связях этих трех форм пластического мышления с их образным строем. Понять, как же и почему общественная функция каждой формы мышления влияет на образный строй, на использование им одних и тех же языковых элементов.

Анализ развития искусств показывает, что эти три формы мышления своей активностью не только строят развитые формы ис-

кусств, но и влияют на исторические смены тенденций и увлечений художников, являясь причиной взлета то конструктивности во всех искусствах, то изобразительности, то декоративности.

И эта связь идет еще с первобытных времен, с зарождения вначале даже не искусства, а художественной деятельности людей. Каменные и иные орудия тех седых времен — ведь это первобытный дизайн предметов. Удобство пользования ими потребовало гармонии форм, то есть красоты этих предметов. И первые наскальные рисунки, развившиеся от примитивной схемы животного через удивительно мастерское, вполне реально-изобразительное его освоение до ухода в пиктограммное, знаковое уже не изображение, а обозначение явления, породили, с одной стороны, письменность, с другой — декоративное искусство.

Путь развития любого художественного явления (естественно, через внутреннюю борьбу тенденций) проявляется и здесь. Можно построить и рассмотреть схему связей трех основ (сфер) художественного мышления с фазами в развитии искусств (понимая, что это не догма, а лишь схема для осознания определенного явления).

Живая жизнь искусств, естественно, во много раз богаче любой схемы, и однолинейного движения в ней никогда не происходит. Однако развитие любого общества требует от искусств выявления определенных, для него сегодня необходимых функций, порождая и поддерживающая те или иные тенденции в его развитии.

Как же происходит этот процесс?

**ПЕРВАЯ ФАЗА.** Зарождаясь внутри предшествующего художественного явления, готовясь «наследовать»,



взрывая», новые, еще смутные духовные потребности общества порождают поиски новых нравственно-эстетических идеалов, конструируя какие-то первичные их параметры, как бы пытаясь предугадать их. Это — **конструктивный период развития тенденции**. Язык старый кажется для этого неподходящим, и новый, соответствующий новым интересам, ищется в сфере, до того неосознаваемой как эстетическая, и в прошлых, отвергнутых языках. XX век с самого начала давал массу примеров тому. Язык пока жесткий, схематичный — декларативный, может, даже эпатажный.

**ВТОРАЯ ФАЗА.** Но наконец материала накопилось вполне достаточно, чтобы взорвать «омертвленные пути старого» и новым идеалам выйти на поверхность, утверждать себя открыто. Начинается период привыкания к этим идеалам и их языку. До этого и то и другое, в бою отстаивая свое право на существование, имело характер жесткого, не терпящего инакомыслия выражения. Теперь, победив, становясь почти господствующей, тенденция смягчается, уходит от краеугольности, становится вариативной. Язык — согласно новой задаче — тоже. Ведь новая тенденция «пробует на зубок» теперь все явления жизни и пытается (во внутренней опять же борьбе) сформулировать ко всему свое отношение. Начинается изобразительный период тенденции.

**Расцветает изобразительность** не только в собственно изобразительных искусствах, но и в декоративных, и даже в конструктивных.

Язык — как и содержательный поиск — становится все более соответствующим задачам сопереживания, расширения возможностей интимной беседы художника со зрителем. **Язык предельно (для данной тенденции стиля или вида искусства) индивидуализируется, субъективизируется.** Особо интересна здесь роль станковых искусств. Итак, все явления жизни прощупаны искусством с позиций данного идеала. Отношения к ним в основном выработаны.

Развивается **ТРЕТЬЯ ФАЗА:** главенство декоративной тенденции — тенденции закрепления выработанного способа реагирования, в моду, в норму, в стереотип поведения. Для этой функции, конечно, больше всего подходят декоративно-прикладные искусства, но декоративная тенденция постепенно начинает господствовать и в изобразительных, и в конструктивных искусствах<sup>1</sup>. Все найденное вво-

<sup>1</sup> Очень возможно, что сейчас мы переживаем подобную фазу расцвета декоративного периода во всех искусствах («эстрадизация» форм чувств — эстрадизация живописи, кино, театра, музыки...)

дится в общепринятые нормы. Изображение стремится стать обозначением явления и как таковое как бы теряет субъективность, индивидуальность. Но огромное поле творчества не уменьшается: развивается **вариативность стереотипного знака — символа, эмблемы, орнамента**. Язык орнамента, эмблемы здесь более всего соответствует внутренней задаче искусства. Эта тенденция, конечно, начинает свой подъем внутри предыдущей (изобразительной) и заканчивает омртвением, штампом и форм, и идей, и отношений.

И, естественно, новая конструктивная тенденция, строящаяся на отрицании (а значит, и на развитии) всей предыдущей идеологии, начинает развиваться внутри этого периода, постепенно взламывая его и выходя на поверхность.

\* \* \*

Таким образом, мы осознали, что все три группы пластических искусств не случайно возникли в развитии человеческого общества и выполняют взаимонезаменяемые социальные функции в становлении и развитии любой человеческой общности. Мы уяснили, что именно специфика содержания, диктуемая социальной ролью этих пластических искусств, формирует особый образно-языковой строй каждого. Мы осознали, что и функции, и язык этих искусств порождены взаимодействиями и разным сочетанием трех форм пластически-художественного мышления, существовавшего со времени возникновения человечества: конструктивного, изобразительного, декоративного.

Мы увидели, что и эта группа искусств, как и все искусства (музыкальные, литературные, театральные и др.), выполняет в обществе функцию, незаменимую никаким научным (рационально-логическим) познанием. Художественный (эмоционально-образный) путь осознания жизни имеет иные формы самого познания (образ, а не понятие), иные формы передачи своего опыта (проживания, а не изучения) и самое главное — иной объект познания — не реальность как таковую, а наше к ней отношение, то есть ту ниточку чувств, которая связывает каждого человека с любым явлением, как природы, так и общества, с другими людьми — близкими и далекими.

# ОТ ОБЩЕЙ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Содержание искусства позволяет не только сохранять бесценный человеческий опыт, но и передавать его каждому появившемуся на свет ребенку в форме, позволяющей в короткий срок достигнуть того уровня развития чувств, потребностей, способностей, характерного для человека данной эпохи. Ведь художественное содержание... оживает в каждом новом индивидууме, в каждом поколении... чтобы превратить человечество в единое племя.

А. Еремеев

Самый красивый и верный цвет, самый наивернейший рисунок, лишенные той человеческой задачи, ради которой стоило их приводить в движение, останутся только школьными академическими упражнениями, непонятными и беспечальными.

Ю. Пименов

Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша приводит в вибрацию человеческую душу.

В. Кандинский

## Система массового образования

Никакое научное развитие, даже на высшем — академическом — уровне не заменяет художественного, не способно развивать эмоционально-образное мышление наравне с искусством (как и искусство не заменяет рационально-логического мышления).

Признание этого факта должно вести наши поиски к гармонизации средств, формирующих эти два типа мышления у новых поколений. Не пора ли перестать формировать «флюсовое» развитие человека и общества? Не пора ли «оглянуться во гневе» на самих себя?

Но если отказаться от однолинейного развития поколений, то как и где это сделать? Очевидно, единственный поддающийся организации путь — это массовое образование. Семья может лишь помочь в этом. Заменять же сегодня учебное заведение, быть организующим центром при массовом низком ее эстетическом и художественном развитии она не способна. Ведь у стольких поколений родителей не формировалось гармоничного мышления...

Сегодня лишь общеобразовательная система может, а значит, и должна (хотя пока совершенно не в состоянии) систематически передавать новым поколениям богатейший опыт, накопленный в обеих формах мышления — научной (рационально-логической) и художественной (эмоционально-образной). Именно в обеих — да бы человек не развивался флюсово. «Сон разума рождает чудовищ!» У разума два крыла — и на одном он подняться не может. Мы свидетели этого «сна разума» в окружающей нас реальности. Массовый эксперимент здесь проведен не только в нашей стране и дал страшные результаты. Нужно ли его продолжать?

Школа как инструмент общества с первого по последний год обучения (я имею в виду и детские сады, и вузы) должна быть пронизана теми видами занятий, которые несут обе сферы освоения человеком мира, и стремиться к гармонии между ними.

Построенная нами в преподавании пластических искусств система отношенческая — фактически культурологическая (эмоционально-ценностная) — убедила нас в возможности расширения отношенческих принципов на преподавание даже научных дисциплин. Только это развитие в науках может строиться уже не на эмоци-

нальных, а на логически-ценностных основаниях, на осознании законов природы и общества. Кстати, такой подход не только реален, но именно он может решить сакримальную проблему распределения учебных часов.

Культурологический, общечеловеческий, то есть культурно-ценностный, подход возможен во всех школьных предметах. Известный математик, профессор Г.В. Дорофеев высказал очень верную идею, что основная учебная роль математики в школе, как и других предметов, — это общеинтеллектуальное и общекультурное развитие учащихся. А для этого в первую очередь необходимо их ознакомить с ролью математики в развитии человеческой цивилизации! Мудрая и трезвая мысль.

Профессор Дорофеев предлагает идею «математики для всех» (как мы — искусства для всех). Гуманитарная ориентация обучения математике как предмету общего образования требует **переориентации** системы образования с увеличения объема информации, пред назначенной для стопроцентного усвоения учащимися, на... овладение комплексом математических знаний, умений и навыков, **необходимых для повседневной жизни** и той профессиональной деятельности, содержание которой не требует использования математических знаний, выходящих за пределы потребностей повседневной жизни.

Иными словами, обучение математике должно быть ориентировано не столько на собственно математическое образование в узком смысле слова, сколько на **образование с помощью математики**. И это абсолютно идентично нашей идеи: **не обучение искусству, а обучение с помощью искусства**. Доколе же рациональные призывы специалистов столь разных областей не будут доходить до ушей руководителей просвещения?

Да, не ученик для математики, физики, искусства, а они — для него. Пора это осознать.

«Ознакомление с ролью математики в развитии человеческой цивилизации и культуры... Математика для каждого имеет целью общеинтеллектуальное и общекультурное развитие учащихся, в том числе повышение уровня абстрактного и логического мышления... культурологических представлений...» Физика для каждого, химия для каждого — и т.д.

**Пора вычленить в каждом учебном предмете, что именно в нем для всех, то есть общеобразовательное, а что — необходимо для специализации.**

Фактически до сих пор существует тенденция втиснуть в учебные часы как можно больше знаний по каждому предмету. Живое дерево каждой науки (как и искусства) в малые школьные часы полностью не влезает, и авторам программ приходится его обрубать, и такие «детали», как корни, ветки с цветами, плодами, поющими птицами, неправильными (спорными, проблемными) ветвями, уходят. И остается... голый ствол, палка, которую совершенно неизвестно как дальше использовать. И знания даже самой интереснейшей науки или искусства оказываются мертвыми, с жизнью не связанными.

Но есть другой путь: не палка, а семя. **Живое семя, из которого всегда можно вырастить живое дерево** — если потребуется. Семя это — не профессиональная, а **общечеловеческая сторона данной науки**, то, что в ней имеет отношение к миропониманию, мировоззрению человека.

В пластических искусствах, основываясь именно на этом принципе, мы выстроили мироотношенческое, человековедческое содержание искусства. Естественно, не брезгя профессиональной стороной, а сделав ее **средством**. На наш взгляд, такой же путь возможен и в науках.

Пронизанность школы ценностными аспектами всех сторон человеческого опыта освоения мира — единственный путь формирования нормальной человеческой психики, нормального разума человеческого. Кстати, любые госстандарты должны основываться именно на таком общекультурном содержании каждого учебного предмета.

Перед школой встает еще одна важная проблема: **доминантность задач** как единственный путь избежать хаоса.

В многообразии форм приобщения детей к искусствам можно выделить три основные группы:

- 1) общеобразовательная школа, урок изобразительного искусства, обязательный для каждого учащегося, то есть (в идеале) охватывающий 100% детей;
- 2) кружки, студии, клубы и т.п., то есть формы необязательного обучения, существующие и в школе, и вне ее, охватывающие только желающих;
- 3) художественные школы и классы, в том числе вечерние без отрыва от общей школы. Сюда попадают дети отобранные, выдержавшие конкурс.

У каждой формы приобщения к искусству есть свои доминантные функции, и функции эти можно вычленить и обосновать

исходя из основных задач, стоящих перед художественным развитием молодежи.

Таких задач можно назвать и больше и меньше. Однако все они объединены в **три группы**, которые можно рассматривать как три главные задачи обучения искусству.

**1. Суть, содержание искусства**, то есть эмоционально-нравственное, оценочное осознание жизненных явлений. В свете этой задачи искусство рассматривается как культура отношений, как запечатленный в произведениях искусств опыт поколений в осознании добра и зла. А опыт этот дан человечеству не на все века один. Искусство, как мы говорили, отражает вечный поиск этих истин в осознании себя, общества, мироздания. А истины менялись от века к веку, от народа к народу. То, что принималось как добро в средние века, сегодня может показаться отнюдь не добром, значит, и осознаваться не как прекрасное, а как безобразное. Можно не ходить далеко — как изменилось отношение к природе за время жизни всего одного поколения — моего! От осознания человека как покорителя природы к пониманию своей сыновности, подчиненности ей, осознанию идиотизма, опасности для себя попыток ее подчинения — фактически самоубийственных для человечества. И от восторгов перед технократическим производственным пейзажем с красотой дымов фабрик и заводов свершается переход к ностальгии по естественной, живой, неубиенной нашей природе — вплоть до работ «критического натурализма» — пейзажей свалок, природы, загаженной техническими отбросами, убитой.

За одно поколение!

**2. Язык искусства — художественный образ.** Вне языка, то есть вне художественного образа, вообще не существует содержания, оно не может быть выражено. Человек, не знающий языка данного искусства, не может адекватно воспринимать его содержание. Для иллюстрации можно обратиться к театру. Языки драматического, оперного, балетного спектакля в принципе разные. **Каждый язык — это определенная, веками выработанная условность.** Человек, привыкший к языку драмы, может совсем не воспринимать (воспринимать как чушь) условный язык балета или китайского театра.

Язык — это именно образный строй, а не навыки технических его основ — линии, цвета, объема, пространства, ритма, хотя все эти основы входят в любой пластический язык, вне этих средств — его нет. Но сводить язык к овладению техническими навыками опасно. Однако именно так делала и общая, и профессиональная

школа в отношении языка станкового искусства — сводила к навыкам грамотного пространственно-объемного рисунка — и получила полную не только художественную и даже языковую, но и грамматическую безграмотность в школе общей (мизерность учебного времени) и частое отторжение себя от реализма в школе профессиональной (где часов достаточно).

Нам в пластических искусствах понимать это особенно важно, так как каждая группа (изобразительная, декоративная, конструктивная) имеет свой, очень специфичный образный язык. Язык шали, головного платка или станковой картины — очень разный, не говоря уже о языке архитектуры. Таким образом, эта задача не сводима к навыкам — здесь именно специфика освоения образных языков.

**3. Творческая потенция, искусство как опыт творчества.** Вне творчества в искусстве ничего не может ни создаваться, ни восприниматься. Основой творческой способности человека является развитое ассоциативное мышление, развитая фантазия. Развитие этой способности необходимо для любой деятельности — научной, художественной, технической и даже бытовой. В организованном, целенаправленном ее формировании легче, естественнее может помочь художественное творчество. Здесь даже дошкольникам можно ставить задачу действий не по стереотипу, поиска личностных решений.

Взаимоотношения этих трех задач с тремя формами приобщения к искусству можно выразить в схеме «3×3» (см. табл. 2), которая может относиться к любому кругу познания — и искусствам, и наукам.

Схема эта говорит о том, что все задачи, которые в художественном развитии могут решаться искусствами, должны решаться во всех формах обучения. Но не в равной степени. **Каждая из задач имеет в одной из форм пик своих возможностей и поэтому должна быть там доминантной.** И это очень существенно для художественной педагогики, ибо об этом специально никогда не задумывались и поэтому сегодня во всех формах господствует одна задача — не язык даже, а частица его — навыки, умения (или, наоборот, часто модное полное отрицание навыков, грамоты).

Итак, доминанты.

Для решения сути задачи (искусство как культура, как опыт эмоционально-ценностных отношений) школа, которую проходят все 100% учащихся и которая должна иметь урок обязательный, может ставить перед собой цель, для иных форм недостижимую. В

Таблица 2

## Схема «3x3»

Задачи	Форма приобщения		
	Школа (100%)	Самодеятельность (желающие)	Спецклассы, спецшколы (отобранные)
Искусство как опыт эмоционально-ценостных отношений	Зона общей художественной культуры		
Искусство как опыт творчества		Зона свободного поиска интересов	
Искусство как языковой опыт			Зона начальной профессиональной культуры

The diagram illustrates the '3x3' scheme. It features three vertical columns representing different forms of interaction: 'Школа (100%)', 'Самодеятельность (желающие)', and 'Спецклассы, спецшколы (отобранные)'. Above these columns are three horizontal zones: 'Зона общей художественной культуры' (top), 'Зона свободного поиска интересов' (middle), and 'Зона начальной профессиональной культуры' (bottom). Arrows connect the forms of interaction to their respective zones: arrows point from 'Школа' to both the top and middle zones; arrows point from 'Самодеятельность' to the middle and bottom zones; and arrows point from 'Спецклассы' to the bottom zone.

ней качественной доминантой должна быть первая задача — искусство как передача новым поколениям духовной культуры через пластическую (художественную) культуру. Остальные задачи — как обеспечивающие. Причем это соотношение целей в общей школе должно быть при любом количестве часов, отводимых на искусство: никакая другая форма общения сегодня не может обеспечить создания (подъема) хотя бы минимального для нации уровня именно общей культуры населения<sup>1</sup>.

Для творческой задачи (искусство как опыт творчества) доминантной оказывается сфера детской художественной самодеятельности — кружки, студии, клубы и т.д. В этой форме делать ведущей задачу передачи опыта эмоционально-ценостных отношений нереально, так как «а мне еще и петь охота», то есть никто не запретит переходить из кружка в кружок, пробуя «на зубок» все доступные виды деятельности. Нереально, так как в этой сфере преподают люди самых разных профессий, от станковиста до дизайнера или керамиста, и никто их не заставит вести занятия по какой-то неинтересной им программе. Нет, здесь самые удобные условия именно для заражения собственными увлечениями у руководителя и самая удобная форма поиска себя, своих интересов и увлечений для ребенка. Здесь зона свободного творческого поиска.

Но уж если ребенок (или родители) выбрал как собственное увлечение зону пластических изобразительных искусств, ему прямой путь пробовать себя в профессионализации — в художественном классе или школе.

И здесь начинается доминантная зона для языковой задачи.

В этой форме приобщения ни для ребенка, ни для педагога опять не может быть полной свободы. Сюда поступают по творческому отбору, и отсюда должны выпускаться люди, способные на экзаменах конкурировать в профессиональные учебные заведения. Значит, определенный единый уровень требований.

Я здесь не буду говорить о том, что одни школы это делают блестяще, другие плохо, что у каждой должно быть свое лицо и т.д.

Это азбучные истины. Но принцип остается единый. К сожалению, у всех профессиональных школ сегодня один общий недостаток: проблему языка (образного строя) подменяют элементарными навыками профессиональной грамоты (или «спонтанным» дилетантским творчеством). Спора нет — нужно. Но без языково-образного применения эти умения и развития превращаются в пустые, часто для искусства бесполезные накопления.

Схема «3x3» разъясняет очень точно основы, на которых, по нашим представлениям, должны строиться занятия в этих основных формах приобщения ребенка к искусству.

<sup>1</sup> Проблемы госстандартов-госминимума должны основываться на развитии, предполагаемого именно этой зоной (так — во всех учебных предметах). От госстандарта зависит учебный план, а от количества часов в неделю и лет обучения напрямую зависит возможность включения учащихся в общую художественную культуру.

# **Основы общеобразовательного предмета пластических искусств**

Теперь можно рассмотреть реально существующую программу преподавания пластических искусств, выстроенную для осуществления предложенных принципов. Наверное, точнее было бы назвать ее «введением в художественную культуру»<sup>1</sup>. Мы представляем, что программы могут быть разными, но убеждены, что предлагаемый путь дает возможность относительно быстрого (при обеспечении часов) массового подъема художественной культуры. Это подтверждает опыт многих школ.

Основы такой программы:

- 1) блоково-тематический принцип построения содержания;
  - 2) единство окружающих нас пластических искусств;
  - 3) связи пластических искусств с другими видами искусства.
- Рассмотрим их более подробно.

## **1. Блоково-тематический принцип построения содержания.**

Вся программа является взаиморазвивающимся сплавом двух линий: линии осознания связи искусства с жизнью и линии накопления языковых знаний и навыков. В каждой четверти, каждом уровне содержание этих двух линий четко оговаривается. Содержание же, решающее задачу формирования творческой потенции, идет через все задания — как через конструкцию задач, так и через методику проведения уроков.

И структура содержания, и методика нацелены на формирование возможностей и условий для сопреживания, проживания тех эмоционально-содержательных явлений, которые в данный момент «проходятся» по программе. Вне удовольствия, наслаждения теми художественными явлениями, с которыми сталкивается человек, воспри-

<sup>1</sup> Сегодня она называется «Изобразительные искусства и художественный труд».

нять (а не понять) их нереально. Поэтому в программе все нацелено на то, чтобы создать учителю и ученику **возможности** (optимальные для урока) эмоционального освоения искусства.

Дальнейшее зависит от уровня понимания проблемы дирекцией школы и уровня художественной культуры учителя.

Языковые проблемы чаще всего не выходят «на поверхность» в темах четвертей, однако уделять им внимание необходимо. Особенно это касается фундаментального для понимания и исполнения программы 2-го класса (1-й — подготовительный) и первых четвертей всех блоков видов искусств — всю среднюю школу. Без понимания специфики языков видов искусств — нет пути к их содержанию.

В основе же своей все блоки несут в названиях (а значит, и в содержании) тематику **связи искусства с жизнью ребенка**. Именно этим данная программа отличается от всех других. Это — ее основной принцип. Здесь содержанием являются не **знания и навыки станкового или декоративного искусства**, а **их жизнедеятельность: нити, связывающие с повседневной, простой жизнью, нити человеческих чувств и отношений ко всем явлениям бытия. Нити любви, нежности, юмора, горечи, презрения и ненависти**; как мы говорили, искусство и эстетическое отношение к жизни не есть нечто прекраснодушное, не некий восторг перед красотой — это **привнесение в личный опыт человека многовекового опыта предков по чувственно-му осознанию добра и зла, выступающих в искусствах в форме прекрасного и безобразного**.

Именно поэтому мы настаиваем, что подлинным содержанием учебных предметов искусств являются не те или иные изучаемые по программе художественные произведения и авторы, даже великие, не те или иные практические умения, навыки и знания, а человеческие чувства, человеческие отношения — духовные проблемы человека. Те чувства, которые открывает ученик в себе или в произведениях изучаемого искусства, сопреживая им и обогащая ими свою душу в процессе творчества и сотворчества.

А все художественные произведения, все конкретные практические задания по овладению навыками и знаниями — это не содержание, а «бревна», строительный материал программы, к сожалению, большей частью авторов программ наивно принимаемый за ее суть. Но ведь, например, сутью строящегося дома является не его конструкция или декор, а создаваемая ими среда для тепла, радости семьи (если это жилой дом). Многими, к сожалению, такое коренное изменение содержания школьной программы искусства



не осознается и даже отторгается. «Как так! Содержание программы — эфемерные человеческие чувства? Глупость. Нет! Прочным может быть только знание точных истин и четких навыков. И только они и могут быть содержанием любых программ — как математики, так и искусств». Все тот же технократизм мышления.

Тут, видимо, нужно сказать несколько слов и о выборе самих «бревен». Очевидно, люди в этом выборе всегда будут подвержены интеллектуальным, политическим, вкусовым модам своего времени. Литературные, изобразительные или музыкальные произведения, оставаясь сами собой, будут в сознании разных педагогов восприниматься то как высшие духовные, художественные произведения, то как мелкие, безвкусные, духовно даже вредные вещи. Это касается как признаваемых сегодня великими, так и просто любимых для отдельных поколений. Однако надо понимать, что одно духовно-политическое течение, низвергая предыдущие тенденции, готово наивно и радостно объявлять все ценное и ранее любимое не имеющим культурной ценности. Мы помним подобные низвержения двадцатых и прямо противоположные по тенденции низвержения тридцатых-сороковых годов.

Сегодня очередной поворот. И апологеты каждой тенденции убеждены, что «нет бога кроме бога»... И каждый раз начинается попытка расставлять по-новому оценки, «навешивать погоны» творцам прошлого... Кто значимее в культуре — Суриков или Ван Гог, Паустовский или Платонов, Пластов или Фальк? Или они все ничто перед «подлинным новым искусством»?.. Занятия для наивных людей, верующих в то, что именно они знают абсолютную «цену», обладают единственной верной меркой: «мое (наше) увлечение и есть истина». Наивность, часто перерастающая в демагогию и даже насилие над живыми художниками и растущими зрителями или читателями. **Любая догма вредна и опасна.** Особенно в образовании.

Составителям программ и учителям при отборе материала нужно иметь это в виду, избегать жесткого навязывания любой ограниченности (это не предполагает отсутствия оценочного отношения).

И новым поколениям нужно передать **все наследие художественной культуры, со всеми ее противоречиями.**

Мы уже говорили о существовании двух линий человеческого мышления и двух предметов познания. Тот, кто не понял этого, не поймет и той элементарной истины, что искусство для человечества — познание не объективных ценностей, а субъективных к

Таблица 3

## Структура программы преподавания пластических искусств в школе



ним отношений. И если мы хотим учить искусству, то программы по форме, содержанию, методике должны отвечать именно специфике искусства, тому, зачем оно человеческим обществам.

Всю структуру программы, подчиненную этим задачам, можно представить в виде «храма искусств» с пьедесталом и крышей как схему развития доминирующих на каждом этапе проблем обучения — проблем приобщения учащихся к искусству.

Таким образом, от общих эмоциональных представлений о связи своей жизни с миром искусств, через развитие художественного мышления на основе расширения и углубления знаний о языке и роли в жизни людей каждой из групп пластических искусств — к формированию художественного (а в идеале — вместе с другими искусствами — эстетического) сознания, самосознания.

И — от полной в начальной школе слитности практической и теоретической (восприятие) работы на каждом уроке, через некоторое их расчленение в среднем звене (но в слитости при общении с каждой темой) — к расчленению этих деятельности в завершающем звене. Именно в этом звене нужно на основе знания исторических связей закрепить в сознании те критерии отношения к жизни, которые исподволь, через задания и произведения искусства давались учащимся и именно здесь должна быть дана возможность каждому — каждому! — получить основы грамоты пластических искусств, которые нужны в любой профессии. Это тот возраст, когда такие знания и умения наиболее легко осваиваются, и это путь, по которому пошла, например, Япония для укрепления конкурентоспособности своей экономики, качества труда. Мы этих связей между обучением искусству в школе и прочностью, конкурентоспособностью труда рабочих, инженеров, ученых в упор не видим, не понимаем. Что делать?.. Есть пословица: дуракам закон не писан... Хотя доколе же?!

Необходимо подчеркнуть, как в программе моделируется линия связи искусства и жизни. Вся программа в общеобразовательном приобщении к искусству посвящена именно его связям с жизнью. Это — основная ее проблема, в решение которой вплетаются все остальные задачи.

Эта линия, являясь для нас важнейшей, выражается в принципе «от родного порога в мир общечеловеческой культуры». Связь с культурой, искусством, мироотношением «родного порога», истоков его — принципиальна. От родного очага культуры — в огромный разноречивый мир духовных представлений. Диалог, а вернее полилог, культуры человечества заложен в основу программы. Это и ее содержание, и метод.

Принципиально важна эта проблема именно сегодня, когда рушатся вековые связи между народами бывшего СССР и легко могут возобладать грубо националистические тенденции гонора и замкнутости в культуре каждого народа. «От родного порога», то есть от родной, национальной, фольклорной и профессиональной



культуры, — на простор культуры всечеловеческой. Только делая ребенка наследником национальной культуры и тут же преодолевая представления о ее несвязанности с культурой иных народов, можно воспитать подлинную духовность. Нельзя забывать, что, при удивительной самобытности фольклора любого народа, он в то же время и удивительно общечеловечен. В нем всегда уникально объединено самое свое и самое всечеловеческое. И не случайно ведь он создавался, когда «малая родина», «родной порог» был именно своим порогом и не отождествлялся с национальной замкнутостью. Не случайно единые мотивы (древа жизни, трех стихий, борьбы правды с кривдой) пронизывают фольклор всех народов земли. Всечеловеческое объединяет и истоки, «пороги», и сегодняшние потребности наших культур. И диалог культур должен проходить не только через народное, декоративное, но через все виды искусств, через общее и разное народов Земли.

Тематически прозрачный, ясный принцип конструкции программы легко осознается педагогом. Становится понятной стратегия всех лет обучения. **Тематика каждого года — не случайна и нигде не повторяется.** Она по элементам раскрывает содержание того блока, этапа обучения, в который входит. Каждая четверть также по элементам, по возрастанию содержания раскрывает тему года. И уроки — кирпичики, строящие четверть, — также не повторяются нигде в программе. Каждый урок имеет тему (содержание) — именно эти кирпичи и создают реальное здание программы. У каждого урока, кроме темы, есть и задание — практическая интерпретация задачи урока. Главным здесь является именно **целеустремленность, содержательная связность, последовательность** (при любых отклонениях уметь провести к цели, к стратегической задаче четверти, года, этапа).

Этот принцип дает возможность интерпретации учителем программы на любое количество часов. Минимум — это два часа в неделю (один час — от традиционного недопонимания роли искусств). Но оптимально это четыре-шесть (в старших классах) часов в неделю. Однако программа дает возможность (хотя это нереально и, наверное, не нужно) раздвигать проблему любой четверти хоть на сотню учебных часов. Например, четверть «Искусство в твоем доме». Мы действовали лишь шесть-семь домашних объектов, осознали их связи с искусствами. Однако, все предметы домашнего обихода так или иначе связаны с искусством. Выбирай! Но в эту четверть выбирай именно из предметов, живущих у тебя,

у нас дома. Этим педагог ограничен. Да и нереально охватить все... И так — в любой четверти. «Свобода в системе ограничений» и для ученика, и для учителя. Иначе не свобода, а хаос — не учебный предмет, а кружковые занятия.

Этот же ход обеспечивает нам возможность решения важнейшего методического принципа программы: **непрерывности приобщения, постепенности погружения** в любую проблему. Только выполняя этот принцип, можно вживлять душу ребенка в общение с искусством, обеспечить сопререживание. Не модное «быстрое» чтение и литературных, и изобразительных произведений, а предельно медленное, с повторами, возвратами, единственно способно включить в «проживание». Да, мы настойчиво должны учить основам медленного чтения. Чтобы проникнуть в любое явление, «уподобиться», необходимо многократное прикосновение к нему умом, сердцем, душой.

## 2. Триединство окружающих нас пластических искусств.

Важнейшей основой приобщения к искусству является способность ребенка воспринимать все его проявления в окружающей жизни. Для того чтобы общаться, нужно уметь как-то различать, членить эту действительность. Хаос непознаваем. Три формы художественной деятельности, которые известны детям с самого малолетства, — изображение, украшение и постройка (палочкой на песке, дворцы и замки из того же песка на берегах рек, венки, бусы из ягод и т.д.) являются проявлением в детской деятельности трех форм художественного мышления, о которых мы говорили ранее. Эти виды деятельности известны каждому ребенку, как и каждому первобытному народу. Их только нужно осознать именно как художественные деятельности. Нам в этом помогают игровые образы «братьев-мастеров» Изображения, Украшения и Постройки. Они с уроков ведут детей на улицу и домой и **помогают в окружающей жизни видеть свою работу**.

В начальной школе эти деятельности не расчленяются на виды и жанры: «братья-мастера» просто ищут связи детей со всем окружающим — от их дома до всего мира. Раскрывают все, что они умеют делать: «Ты изображаешь, украшаешь и строишь» (1 кл.), «Ты и искусство» (2 кл.), «Искусство вокруг тебя» (3 кл.), «Каждый народ — художник» (4 кл.). От родного порога — от себя лично, от своего дома, своей улицы, села, города, страны до осознания разности и общности эмоционально-ценностных отношений

к явлениям природы, к человеку у разных народов Земли. Здесь как бы истоки нашей современной культуры. Мы «декларируем»: Восток-Запад, мы против евроцентризма. И выбираем «по минимуму» образы очень разных культур. Кстати, **именно художественно-эмоциональные образы культур**, а не их глубокое изучение.

В среднем звене школы при более глубоком приобщении все виды и жанры мы также просматриваем именно с точки зрения их жизнедеятельности — и, естественно, специфики языка, обеспечивающей осуществление этих жизненных функций.

## 3. Связи пластических — пространственных — искусств с временными искусствами.

В жизни пластические (пространственные) искусства существуют в постоянном взаимодействии с искусствами временными (музыка, литература, театр, кино). Также они должны взаимодействовать и в школе. Это особенно важно, если учитывать, что сегодня информация не только об искусствах, но и о жизни переносится из области журнально-газетной, то есть вербальной, в область визуальную — господство в наших домах телевизора это обеспечивает.

Именно поэтому сегодня пластические, то есть визуальные, искусства могут и должны объединяться вокруг себя иные искусства и, опираясь на них, строить мировосприятие.

В нашей программе этот синтез был предусмотрен с самого начала. В каждом уроке внимательно прописаны не только зрительный, но и музыкальный и литературный ряды. **Зрелищные, синтетические искусства представлены целыми четвертями, полугодиями в начальной и средней школе.** Ведь в этих искусствах роль художника чрезвычайно значима, и, проигрывая эту роль, дети по-знают образный язык театра и кино.

Потребность взаимодействия искусств чувствуют все, однако не всегда точно находят решение проблемы. Распространяющаяся сегодня идея замены всех имеющихся учебных предметов искусств единным предметом — «Искусство» — внешне очень привлекательна (так же едино, как в жизни, воздействие всех искусств на ребенка), но едва ли реальна для общеобразовательной, массовой школы. Ведь даже сегодня отдельные предметы искусств редко ведутся профессионально. Практически невозможно даже и завтра, после-послезавтра найти для массы школ учителей-эрuditов, хорошо знающих, чувствующих образный строй сразу всех видов искусств. Такая замена, хотя бы в силу этого обстоятельства, приве-

дет к еще более глубокому упадку художественного, музыкального, литературного, то есть духовного, развития, но отнюдь не поможет введению в школу искусств театра и кино.

А введение искусства кино в школьные занятия хотя и необходимо, но сегодня нереально. Экранные искусства нахлынули уже на нас в самых диких своих проявлениях через видео и телевизоры. Сформировать серьезные критерии восприятия этих искусств системно можно лишь в школе, знакомя не с поделками, а с шедеврами этих искусств, доступных ведь и малым детям и подросткам — путем знакомства, осмысливания, проживания их образов. Но взамен «первоискусств»<sup>1</sup>, на соединении языков которых строят свой образный строй искусства синтетические, — опасно вводить и предмет киноискусства.

В программе подробнейшим образом разработана и экспериментально обоснована линия методических решений содержательных задач. Основными в них являются принципы увлеченности и уподобления, без чего никакой включенности в проживание содержания не получится, никакого вживания в созвучие не произойдет. Содержание осваивается вживанием не только в течение урока (при восприятии и созидании), но не менее — вне урока, в столкновении духовно-образной проблемы с реальностью окружающей жизни, с собственными отношениями в семье, школе, с друзьями. И немалую роль тут играют столкновения с часто циничным антихудожественным нахрапом (йначе не назовешь) телевизионной информации о всех искусствах, о всех нравственных проблемах. Какая это ответственная задача — не просто предметов искусства, а всего процесса образования! Да, ее не осознают — и именно в силу этого не дают должного места искусствам.

О некоторых основных принципах наших методов я уже говорил: это метод «медленного чтения» и метод поэтапных открытий, обеспечивающие постепенность погружения в духовно-образную проблему, это и опора на апогей явления при знакомстве с ним, метод сравнений и широты ассоциаций в русле формирования собственной интерпретации явления и т.д.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Литература, музыка, пластические искусства. Все синтетические искусства строят свой своеобразный язык, объединяя, переплавляя в нем языки этой триады первоискусства.

<sup>2</sup> Подробнее см.: Неменский Б. Мудрость красоты. М., 1987.



Однако на одном связанном с этой позицией принципе, который мы декларировали для себя, но, возможно, не достаточно выполнили, мне хотелось бы остановиться подробнее.

Это **вариативность познания**, уход его от однозначности, одноплановости, от догмы. Оказалось, мало заявить эту цель. Конкретному педагогу (да и методисту, проверяющему результативность), всем опытом жизни воспитанному в системе четко и извечно декретированных ценностей и знаний, нелегко самому создавать вокруг каждой поставленной проблемы ауру вариантов. И часто остается: «птичку надо рисовать не так, как учили ранее, а вот как...». Или: для решения данной темы мы рекомендуем такого-то замечательного художника — и да здравствует только он в каждом регионе и школе!.. Возникает опасность новых стереотипов. Как с этим бороться? Как уйти от догматизации знаний, но не растечься в них по необъятному простору средненьких и сереньких произведений искусства, по тем или иным причинам учителю более доступным? Как помочь учителю отличить зерна от плевел, не дожидаясь высокого развития вкуса каждого? Сцилла и Харибда! Вот, например, для монографического урока по теме красоты повседневности мы назвали из западных художников Вермеера Дельфтского. Но разве только он достоин изучения? А Шарден, Бастьен-Лепаж, Метсю и другие?

Да, у учителя может не хватать материала. Да, Вермеер мне, например, интереснее. Но... составители программ, методисты, издатели должны помочь учителю не сойти с пути вариативности познания, и не встать на путь догматизации любого знания. Нужно вместе думать, как новые методические принципы сделать для педагогической среды привычными, естественными — и в первую очередь понятными.

А осуществляются все эти принципы в процессе провозглашенного в нашей программе **метода педагогической драматургии**, метода игры, когда класс — это театральная группа, а учитель — режиссер и ведущий актер (первая скрипка в оркестре). В уроке, а также и в четверти — есть завязка, кульминация, эпилог игры. В ней сочетаются как предварительный замысел учителя, так и его же (и детей) импровизация. Нужно уметь пойти навстречу случайности... В этом мудрость артистизма. Ведь любая случайность рождается подсознанием в ходе творческого процесса, порождается его движущими силами: жизненным, профессиональным, культурным опытом плюс богатством ассоциаций и фантазии, воображения.

Именно в процессе драматургии учебного предмета организуются все нити связей урока с жизнью ребенка вне школы, коллективные творческие действия — по темам итоговых панно или работ «разведчиков художественной культуры» — поисковых групп.

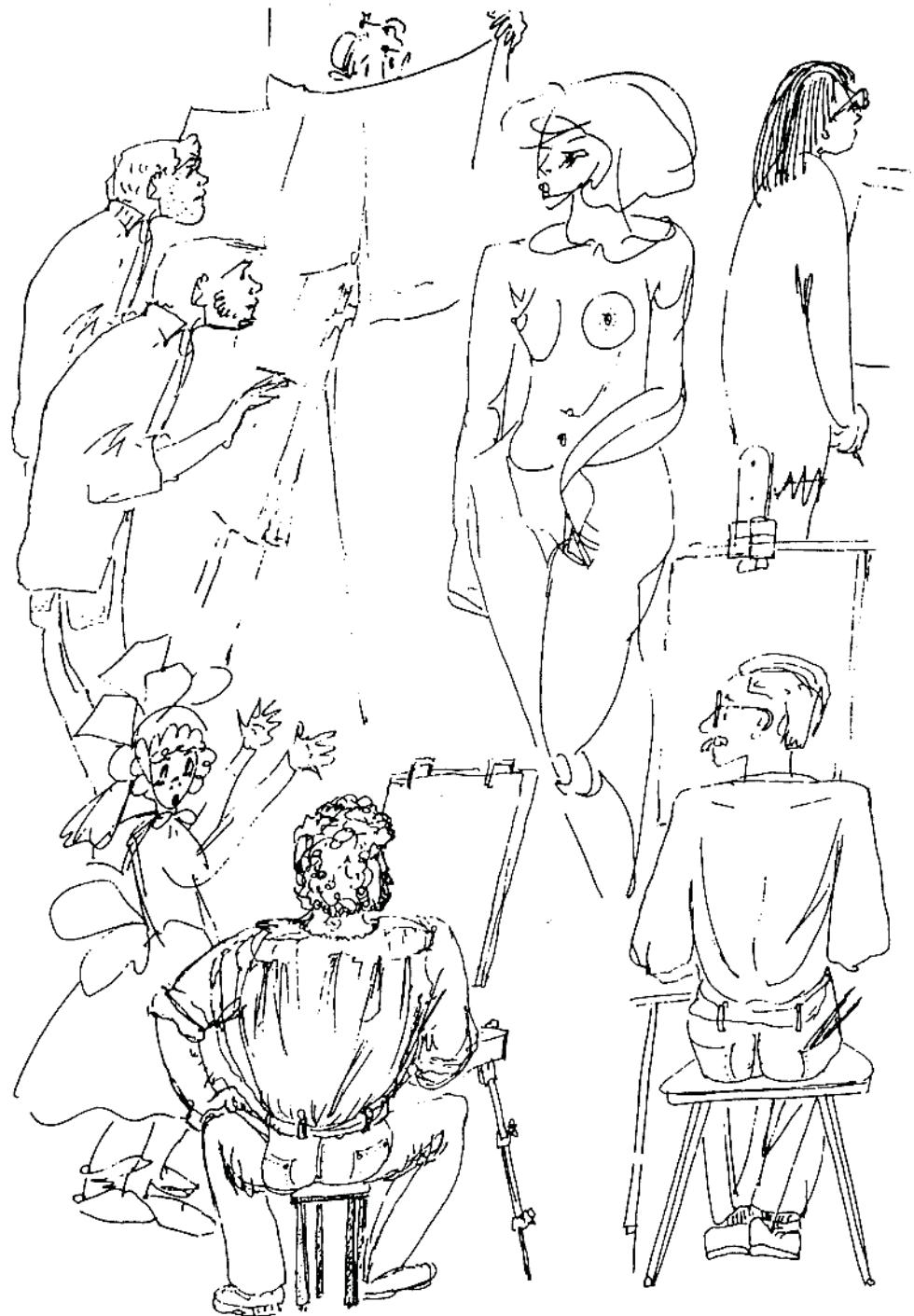
Беда в том, что в современном процессе подготовки педагогов все эти методы не осваиваются и наши содержательные принципы часто объясняются так же, как не так давно «объяснялись» разные «буржуазные» философские, психологические и другие теории (помните: «буржуазная наука кибернетика»). Не мудрено, что учителя пытаются достигать новые цели старыми средствами или, приходя в восторг от нового содержания, пытаются «вывалить» на ребенка сразу все собственные радости и открытия. И ломают важнейший принцип поэтапности, постепенности погружения. Часто не решаются вести диалог и сотворчество или, наоборот, забывают, что для ребенка «понимание в кончиках пальцев» — то есть оставляют все познания на словесном и созерцательном уровне, не закрепляя личной творческой работой. Личной — и коллективной, которая радость, но ведь тоже не легко организуемая.

Вся эта линия педагогической драматургии урока не постигается лишь на уровне теории. «Будет просто, коль сделаешь раз со ста...» Для обучения учителя нужно в корне перестроить программы и в первую очередь методики. Вернее, вместо одного должен быть целый цикл учебных предметов, где даже педагогическое — артистическое — рисование должно занять новое место.

## Основы профessionализации

Обучение искусству фактически всегда распадается на массовое допрофессиональное развитие и на обучение специалистов — профессиоников (художников, искусствоведов, педагогов искусств). Допрофессиональное — это подготовка потребителей искусства, профessionальное — создателей искусств и духовной среды, в которой они творят. Гармонично развиваться искусство в любой человеческой общности может лишь при взаимодействии этих двух сторон.

Мы уже рассмотрели в схеме «3×3» изменение акцентов задач развития детей от общеобразовательного урока искусства, через поисковую систему личных увлечений в кружках, студиях, клубах, до первых шагов профessionализации в школах. Дальше — уже



путь действительно профессионального ученичества в училищах и вузах. Приоритеты задач здесь остаются те же, что и в художественных школах, лишь углубляется поэтапное овладение мастерством. Весь вопрос в том, как понимать это мастерство. Оно в пластических искусствах чрезвычайно широко, многообразно. Мастерство станковиста не только отличается от мастерства монументалиста, дизайнера или керамиста, но даже опыт станковой живописи отнюдь не идентичен опыту станковой графики.

Современная система профессионального обучения имеет специфику в каждой стране, в каждой художественной школе. Эта система возникла на плечах средневекового цехового ученичества, как бы продолжая и отрицая его. В этом переходе был потерян постоянный контакт учителя и ученика как мастера и подмастерья при работе в общей мастерской. Но была приобретена необходимая в то время для дворцовского искусства гораздо более массовая и быстрая подготовка мастеров.

Все это привело к разрыву обучения ремеслу и обучения творчеству. И до сих пор неизвестно, как в этих условиях передавать новым поколениям этот тончайший интуитивный опыт. Каждая художественная школа по-своему подходит к решению этой проблемы. Часто ее даже и не ставит. Проблема истории художественной педагогики многосложна, и это — тема особого учебного предмета для педагогов. В данном случае мы определяем лишь краеугольные камни нашего понимания этой проблемы и пути ее решения в реальных условиях сегодняшней культуры.

В профессиональном образовании, так же как и в общем, мы опираемся на изложенные в начале этой части книги представления о роли искусств в жизни человека и общества. Отсюда специфические акценты в преподавании как теоретических, так и практических дисциплин (композиции, рисунка, живописи, скульптуры и т.д.).

**Основная мысль нового подхода: учить языкам пластических видов искусств как способу мышления.** То есть рисунок, живопись, композиция к концу обучения должны стать таким же привычным, естественным способом выражения мысли, как родной язык, как прямое общение.

Человек не задумывается, как переставлять ноги, когда идет к цели, — думает о цели. Так же должно быть и в искусстве у его профессионалов. И не просто мастерство композиции, рисунка, живописи, а владение именно образными языками пластических искусств, в основе которых цвет, линия, форма, пространство... В

каждом виде, часто даже жанре, искусств эти первоэлементы языка складываются в разные образные системы — в пластические образные языки. Можно говорить и о специфических образных языках национальных, исторических школ, стилей и даже своеобразных индивидуальностей.

Так как обучение в современной профессиональной школе распадается на учебные предметы (живопись, скульптура, рисунок и т.д.) и возврат к целостной возрожденческой цеховой системе пока нереален, а может быть, и не нужен (в одну воду нельзя войти дважды), попытаемся представить себе, как в этой учебной системе можно приблизиться к решению задачи професионализации. Тем более, что в этой академической системе, так же как и в системе свободных студий, накоплен значительный исторический опыт находок и ошибок. Находок, часто утраченных и, возможно, невосстановимых, и ошибок, которые очень не хочется замечать — ибо еще не ясно, как преодолевать их, особенно в ситуации сегодняшней — ситуации, грозящей развалом культуры. Необходимо осознавать, что западное искусство больше нас потеряло профессиональную школу — даже вкус к професионализации.

Надеюсь, сформировалось понимание, что **искусство — это не просто самовыражение на пустом месте, а инструмент восхождения человечества по многовековой лестнице очеловечивания чувств и мыслей...** Но это нелегкая философская проблема. Мы с вами уже говорили, что искусство не торт послеобеденный, но самый черный его хлеб, не развлечение, а поле боя за те или иные духовные, нравственные, так или иначе понятые человеческие ценности.

И тут перед нами среди массы проблем встанут мало осознанные, но острые: **проблема композиционного мышления, проблема интерпретации и взаимоотношения свободы и ограничений для студента и педагога в процессе обучения.**

\* \* \*

Центром любой художественной школы может быть только **развитие композиционного мышления**. Так, кстати, оно и есть в реальности — понимают это или не понимают ее создатели. Бытующая сегодня недооценка этого развития также не случайна и является проявлением, может быть, и высоких, но все же ремесленни-

ческих позиций школы, проявлением пренебрежения к духовному содержанию искусства, ведущего всю школу к технологической замкнутости. Способы работы становятся ее сутью. В такой ситуации — коллапс художественности.

**Композиционный замысел в любом виде художественного творчества — это духовно-пластическая идея будущего произведения, единство, целостность духовного и пластического замысла — путеводная нить его осуществления.** Это как бы якорь, забрасываемый в дали творческого замысла, якорь, к которому шаг за шагом художник подтягивает себя и свое создание. «*И даль свободного романа я сквозь магический кристалл еще не ясно различал...*» Но эта даль существовала именно в силу того, что в нее, в эту туманную даль, был заброшен авторский якорь замысла — мечты. Не абстрактного логического решения «напишу-ка роман на такую-то тему», а именно образной, зrimой внутренним оком мечты, когда будущее произведение мерещится в целостном, хотя отнюдь не ясном еще, но именно пластическо-образном воплощении. Мерещится, а не планируется. И начинает развиваться по законам творчества — в сочетании логики и интуиции.

Необходимо понимать, что **даже простая точка, поставленная на пустом листе, холсте, любой тон и цвет тут же становятся эмоционально-выразительным элементом, образуя вокруг себя пространство, создавая как бы напряжение силовых полей от себя к краям листа.** Любое живописное, графическое изображение представляет собой определенное эмоционально-ритмическое построение линий или тональных, цветовых пятен. Такое построение может быть случайным, неосознанным, но может быть и сознательным, направленным на решение определенной задачи. И этому можно учить. **Ритмическое построение листа, холста создает музыкально-эмоциональный строй работы, направляет в определенное русло первое зрительское восприятие.** Абстрактная живопись чаще всего работает в пределах этих средств выразительности, используя разные ритмы линий, формы, фактуры. Фигуративная и особенно реалистическая живопись, используя ритмические возможности языка, в то же время идет дальше, насыщая реалиями, которые углубляют, делают более вариативным, многосложным порождаемый образ, усложняют ассоциативный ряд, усиливая возможность сопереживания.

**Развитие композиционного мышления должно становиться центральной задачей профессионально-практических учебных дисциплин. Единство замысла и исполнения — основа развития профессионала.**

Спецификой видимого пути является его поисковая много-профильность. Поступая на любые факультеты художественных и художественно-педагогических высших и средних учебных заведений, студенты не могут заранее ручаться, что именно эта художественная профессия им ближе всего. Очень часто все определяется даже не сразу по окончании вуза, что надолго прерывает творческое самоутверждение художника. Приводит к этому профессиональная однозначность обучения, в первую очередь, композиции: учат или профессии станковиста, или дизайнера, или художника книги, кино, театра, искусствоведа, учителя и т.д. Обучение будущего художника любого профиля, искусствоведа или педагога искусства должно быть гораздо более вариативным и, развивая студента в разных видах искусства, **постепенно подводить к осознанному выбору профиля своей художественной деятельности.**

Данная проблема должна ставиться перед всеми теоретическими и практическими учебными предметами. Студент ко времени выбора дипломной работы должен быть, по возможности, предельно широко и достаточно глубоко ознакомлен со спецификой образного языка широкого поля творческой деятельности: от предельно реального для данной школы охвата в начале обучения к предельно узкому, но осознанно выбранному виду, жанру искусства в конце ученичества (последние два курса — магистратура). Несомненно, всякая медаль имеет две стороны, и пожелавшим встать на этот путь придется проводить курс обучения «по острию ножа», не сваливаясь ни в узкий ремесленный профессионализм («набитая рука» часто останавливает развитие), ни в поверхностное всенайство (может приводить к дилетантизму, тоже ограничивающему развитие). Имеет смысл строить преподавание композиции на гармонии между широким кругом композиционной практики и разных видах искусства с освоением общих для всех пластических искусств основ композиционного мышления.

Эти основы должны быть предусмотрены для преподавания всех практических художественных дисциплин. Каждое задание по рисунку, живописи, скульптуре, графике, дизайну и т.д. должно основываться на освоении закономерностей образной композиции (выражения содержания) данного вида искусства, специфике его взаимоотношений с реципиентом (зрителем, потребителем искусства).

**К овладению станковой композицией имеет смысл подходить постепенно, через освоение композиции в иных формах искусства.** Станковое искусство рассматривается нами как самое многосложное по задачам. Если в работе художника книги, театра, ки-

но и т.д. источником большей части содержания, не говоря уже о теме и сюжете, является литературный источник, а в декоративно-прикладных искусствах — требования моды, промышленности, заказчика, то подлинный станковист **обязан сам находить содержание.** Задать содержание станковой картине фактически невозможно. Оно должно быть глубоко личностно. Можно задать лишь тему или сюжет. В Европе на ранних этапах развития станковизма источником тем и сюжетов была Библия и греко-римская мифология. Но с тех пор как станковое искусство оторвалось от пуповины мифологии, вся сложность замысла теоретически лежит на художнике. (Я не говорю о придворных песнопевцах.) Здесь художник — это целый ансамбль: и писатель, и композитор, дирижер, скрипка, барабан, тенор и т.д. И замены этому — если он хочет быть не иллюстратором общеизвестных истин — нет. Поэтому имеет смысл постепенность подхода к освоению станковых форм. Здесь студенту очень опасно формально задать даже тему (спорт, сельская жизнь, причастие и т.д.), так как это в большинстве случаев ведет к созданию холодной по мысли, личностно не пережитой иллюстрационной композиции, когда и студенту, и педагогу остается заниматься лишь сюжетно-техническими моментами композиции, не зная сердцем, ради выражения чего именно это все нужно. Есть такое понятие — «реалистический формализм». Долгие годы советское искусство занималось подобным иллюстрированием газетных заголовков, кампаний... К сожалению, сама школа также страдала схоластикой. На наш взгляд, это опасная, роковая и раковая болезнь реализма. Упаси Боже формировать композиционное мышление студентов в этом направлении — а ведь если год за годом давать формальные задания, это войдет в мышление, станет привычным (особенно, если получилось и одобрено).

**Развитию чувства диалога, интуитивной связи со зрителем** необходимо уделять внимание в процессе обучения профессионала любого вида художественного творчества. И мастеру, и студенту нужно учиться понимать «механизм» зарождения образа и «механизм» восприятия его зрителем. В станковом искусстве роль произведения как посредника в общении, передаче мыслей и чувств между художником и зрителем выражена многосложнее именно в силу специфики образа. Даже если сам художник не понимает, не придает значения диалогу со зрителем, он интуитивно стремится к нему.

**Композиция — это основное средство для художника организовать свою интимную (через чувственное восприятие) беседу со зрителе-**

**лем. Работа по композиции практически проходит не просто на холсте, но как бы в пространстве (физическем и духовном) между холстом и зрителем.**

Наиболее (в станковых формах) короток и интуитивен путь «вынашивания замысла» в работе над этюдом. Наиболее сложен, длителен и глубок этот процесс в работе над сюжетной картиной. Как известно, Александр Иванов работал над «Явлением Христа народу» 30 лет, Суриков над картинами работал около пяти лет. Быстрое вынесение на завершающий холст недавно возникшего замысла большей частью грозит однозначностью мысли, поверхностью содержания и формы, а значит, и диалога. Для серьезной работы необходим относительно длительный процесс проживания замысла. Этот процесс углубляет образ, делает более богатым, многогранным и само содержание работы, что, естественно, проявляется как в решении композиции, так и в исполнении произведения. Воспитывая будущих художников, нужно учитывать эту специфику зарождения и развития образа.

Необходимо иметь в виду, что **богатое содержание может быть рассчитано лишь на столь же богато развитую способность художественного восприятия зрителя**, на достаточно высокий и в этом направлении развитый уровень художественной культуры среды, к которой обращается художник. Обучение композиции может, но не должно быть рассчитано на низкий уровень, на мало развитого зрителя. Чем более развита художественная потребность общества, чем выше его запросы к искусству, тем оно глубже, серьезнее... Это — правило. Но есть и исключения.

Здесь стоит взглянуть на судьбу хотя бы Рембрандта, похороненного на кладбище для нищих. Этот художник, конечно, является высшим проявлением интереснейшего, художественно богатого периода развития голландского, европейского вообще, искусства. Уровень художественного развития среды — судя по обилию тогда в домах обычных людей произведений «малых голландцев» — был высок. А Рембрандта не воспринимали.

Почему? Ведь он дитя той же профессиональной школы! Только... поднявшийся выше ее. Так сказать, оторвался от масс. Я не случайно сказал «в этом направлении развитый уровень потребностей». А он пошел в другом направлении. «Блудный сын» был неизмеримо многосложнее по содержанию и отнюдь не нес той мечты о благоденствии простой повседневной жизни, которой были наполнены картины «малых голландцев», в том числе и самого

высокого из них, всем нам полюбившегося Вермеера Дельфтского. Рембрандт, так же как и Гойя позднего периода, был как бы предвестником многосложных драматических духовных проблем девятнадцатого-двадцатого веков.

И в искусстве всегда есть трагедия предвестников, первопроходцев, может быть неосознанно, но не смирившихся с запросами своей среды — пусть даже высокими — но для них уже неприемлемыми, отмершими в их душах. Иногда это отрыв на столетия, иногда — на десятилетия.

Итак, длительность процесса проживания замысла художником всегда ведет к многократному углублению в него. При постоянной работе над ним сознания все активнее к этому процессу подключается подсознание, давая надежду на более частые и яркие «озарения» в решении и исполнении произведения. Такая «озаренная» работа и у зрителя будет чаще вызывать душевно «озаренный» контакт, тот самый катарсис, о котором говорили еще древние греки.

Многогранность содержания и формы дает значительно большую надежду на «длительность жизни» работы, на восприятие ее разной зрительской средой, в разных культурных регионах, разных веках. Хотя правил нет. Мы должны понимать, что **восприятие зрителя никогда полностью не идентично замыслу художника: разный опыт жизни, разный опыт чувств и даже разная культурная традиция**. Однако чем больше не случайных, а глубинных человеческих душевных струн затронул художник, тем шире (и дальше) может быть среда восприятия. Чем более глубок и многосложен замысел, тем он ценнее.

Но есть и оборотная сторона этой медали — чем глубже мысль, тем труднее художнику сохранять непосредственную чувственность. Даже острее — необходимую наивную искренность выражения. Здесь — Сцилла и Харида любого художественного творчества. Как же проскочить между ними? И можно ли этому учить? Не впрямую, но можно способствовать развитию некоторых качеств композиционного мышления, противоположных углубленности и длительности. Именно эти качества требуются в некоторых нестанковых видах искусства. В них часто нужна быстрая, почти моментальная реакция композиционного мышления, противоположные углубленности и длительности. Да, не столь глубокого, зато очень вариативного.

Вот вариативности, непосредственности, гибкости композиционного мышления и нужно учить на заданиях тех видов ис-

кусств, где необходимо отвечать не одной картиной, а сериями работ. Это — книжная и серийная графика, кино и театральные эскизы и т.д. В заданиях этого плана можно развивать способность видеть беспредельные возможности вариантов пластического решения любой темы — вариантов в поисках сюжетов, персонажей, связи тона, фактуры, цвета, ритма в решении одного и того же замысла. Вот почему полезна любому художнику — какой бы он ни выбрал для себя вид искусства в дальнейшем — широта проб в композиционной работе, постоянная сменяемость задач. Не просто усложнение, а именно постановка разных, даже диаметрально противоположных задач. И еще: мечта о высоких, великих проблемах должна жить в душе художника, но к естественному ее приходу нужно идти всем опытом жизни — ее страданий и радостей. Рембрандт не случайно начинал с «Саскии на коленях», а кончил «Блудным сыном». Не наоборот! (Еще один яркий пример — творческая эволюция Гойи.) Поэт В. Соловухин очень точно об этом сказал в стихотворении «Ветер». Там ураган упрекает поэта в нерешительности, в нежелании быть таким же яростным, мощным, как он. Поэт отвечает вполне резонным вопросом: «Если б ты не был тихим воздухом над ромашкой, где бы ты, ветер, взялся, где бы ты взял разгон?»

Так и художнику — нужен разгон. Нельзя, фикцией обернуться попытка сразу стать ураганом. Нужно сперва быть «тихим воздухом над ромашкой», напоенным ароматами родной земли.

Перечисленные проблемы преподавания композиции стоят перед обучающим и обучаемым все годы профессионального ученичества. И все годы в каждом задании как по композиции, так и живописи, рисунку, конструированию и т.д. перед нами должны стоять вопросы: **«Ради чего это делается? Что я этим хочу сказать? Посредством каких пластических средств я хочу выразить именно это?»** Здесь, в решении этих вопросов, фундамент подлинного искусства и критерии успешности или неуспешности работы студента и педагога.

\* \* \*

**Обучение основам профессионального мастерства решается в сочетании двух задач: первая — развитие наблюдательности, вторая — развитие фантазии.**

Как выражение этой связи в неразрывном единстве познания реальности жизни и отрыва от нее при создании художественного образа встает *проблема интерпретации как проблема именно учебная*. Необходимо подчеркнуть, что как учебная, а не чисто творческая проблема это обычно не осознается. Связь с жизнью всегда двуединна, ибо интерпретировать художнику приходится именно свои впечатления от реальной жизни (если не хочет он быть вторичным, пытаться уже переваренными впечатлениями). Значит, познание жизни есть фундамент творчества, фундамент фантазии.

**Образование художника должно обязательно содержать две линии: развитие наблюдательности и развитие фантазии. Это два крыла творчества. На одном крыле оно не поднимется.**

Любое профессиональное обучение должно содержать эти две линии, проходящие, кроме композиции, и через рисунок, и через живопись как учебные предметы. Учебного решения этой проблемы пока нет, она только начинает осознаваться.

В современной нашей школе обыкновенно ставится лишь одна проблема — изучение натуры. Но, к сожалению, натура — это еще не жизнь: скорее эрзац жизни. Путь к познанию самой жизни в этой системе не продуман. Хотя, несомненно, процесс изучения натуры, натурщиков как удобную аудиторную модель жизни миновать невозможно.

Как строить изучение жизни в процессе ученичества глубже, далее «натуры», как приблизиться к познанию действительности во всей сложности как источнику духовных и языковых наших проблем? Вероятно, пути ее познания не очень укладываются в схему академических, классных, да и пленэрных, чисто профессиональных заданий. Мы уже говорили о духовно-пластической основе художественного творчества. Духовное познание жизни для художника прочно связано с ее пластическим познанием... Но реальная жизнь гораздо глубже, многосложнее любого задания, решаемого в живописи или рисунке даже на пленэре. Возможно, летние практики должны быть расширены и стать как бы поисковыми семестрами, ведущими студента из ученичества к свободе самостоятельных контактов с жизнью? Полностью самостоятельных. Дабы студент мог проявить свою личность, сделать шаг к нахождению точки пересечения своей личности (а не личности друзей, педагога или модных сегодня художников) с действительностью...

Мне, например, помог в этом фронт, Пластову — его деревня, Никичу — собственная мастерская. Кому-то помогает в обретении

тении этой точки... музей. Есть целая плеяда замечательных художников «искусства от искусства». Такое искусство всегда более мастеровитое, языково более отработанное, его эмоции обращены скорее внутрь культуры, чем в труднейший хаос сегодняшних жизненных проблем. Искусство, идущее от авторского осознания этого хаоса, — более подлинное, хотя по языку всегда менее найденное, более корявое. Муки, пот познания жизни — еще на поверхности, еще не причесаны.

Каждому художнику выбирать свой путь.

И каждой школе искать путь к связи своих студентов не просто с познанием природы, но с познанием самой жизни и с мастерством ее интерпретации. Иной путь — обучение ремеслу, которое художнику при становлении всегда приходится трудно переваривать, отделяя то, что нужно для живого творчества, от мертвых догм. Поэтому всегда опасно, когда преподает искусство творческих не работающих художник — он вне живого поиска.

Еще необходимо понимать, что познание жизни никогда не идет «от пупа». Познает жизнь человек определенной культуры. И именно с позиции этой, впитанной через окружающую каждого человека с рождения среду, культуры начинающий художник видит мир, осознает явления жизни. Культура эта может быть широкой, глубокой или узкой, примитивной... Но культурный уровень ведь можно поднимать. Существуют огромные богатства книг, музыки, живописи, фильмов. Любая современная художественная школа должна думать о том, как поднять уровень своих студентов. Хотя это и не просто: ныне среди молодых художников очень слаба тенденция развития собственной культуры. Есть тенденция по-быстрей получить навыки и зарабатывать деньги. Во время глубокого упадка культуры падает и культура художников — падает потребность в думающих. «Искусство остается незначительным у глупого народа, оно быстро движется у народа образованного! И зачем станет художник, окруженный глупцами, тратить силы, утомляться, изучать ради одобрения, которое можно приобрести с меньшим трудом?» Это — мысли из XVIII века, их высказал Дидро. Да, и до нас были такие же проблемы... Но если мы хотим хотя бы сохранить уровень нашей культуры, нужно думать о передаче новым поколениям художников не только профессиональных навыков, но и уровня культуры лучших представителей предыдущих поколений мастеров.

С уровнем, характером воспринятой культуры художника связана духовная направленность и путь интерпретации реальности. Хотя это часто не понимают, но художник не может не интерпретировать природу. Даже тогда, когда стремится передать ее как можно более точно. Простая передача пространства и объема на плоскости листа или холста — условность, интерпретация, а не повторение реальности. Даже фотография — интерпретация, ибо фотообъектив направляется отнюдь не объективным глазом человека. Человек совершает отбор: кадром вычленяя то, что ему интересно в природе и оставляя за кадром неинтересное. Отбор — уже интерпретация. Культура, то есть ценностные позиции автора направляют, определяют путь и цели интерпретации.

Художественный образ в более открытой или скрытой форме всегда интерпретация, а значит, несет в себе метафору, подтекст, иносказание, вызывая ассоциации зрителя (читателя, слушателя), связывая с собственным опытом, в который неотъемлемой частью входит опыт впитанной культуры. Именно на этот опыт зрителя, опыт, во многом идентичный опыту художника, последний и опирается, создавая свое произведение. Это происходит интуитивно. Именно поэтому необходим широкий и глубокий уровень культуры, строящий интуицию, чтобы художник мог вовлечь в диалог людей с разным культурным опытом, чтобы звучащие в душе струны могли найти отклик в разных душах человеческих — возбудить их и заставить звучать. По выражению Л. Толстого — заразить чувствами и мыслями.

Для обучения будущих студентов эта проблема значима, так как ее, как и все учебные проблемы, необходимо решать, строя цепь задач от простого к сложному целеустремленно и вариативно.

\* \* \*

Решение важнейших проблем профессионализма, осуществляясь через все учебные предметы, особое место занимает в преподавании живописи и рисунка — там, где осваиваются азы языка пластических искусств. Цвет, тон, линия, форма, объем, пространство — основные элементы (как синтаксис и орфография) всех образных языков наших искусств. Они познаются и в станково-изобразительной, и в дизайнерской формах обучения. И всюду ог-

**ромный и долгий путь освоения, и всюду решения неминуемого противоречия свободы и ее ограничений.**

Необходимо понимать, что учеба — это еще не свободное творчество. Это лишь путь к нему. Свободен лишь ребенок и подлинный мастер — те, кто не думают, не мучаются над профессиональными, ремесленными трудностями. А они в нашей профессии не менее велики и трудоемки для преодоления, чем у балерины. Тренаж. Час за часом, год за годом. От этого не уйти.

И стоящая как бы особняком, как бы не профессиональная, а психологическая, но неотделимая от чувства свободы проблема **наслаждения**. Да, именно наслаждения линией, тоном, формой. Радость овладения всеми средствами собственной профессии должна сформироваться в душе студента. Не тупое, безрадостное тюканье. Если без радости, ярости идет процесс работы, значит, что-то в нем неверно. Это сигнал и для студента, и для педагога.

Преодолевать тупость штудирования необходимо, но как это трудно! Однако в процесс художественного образования элемент наслаждения самой работой, а не только итогами, должен неминуемо входить. Входить со всеми фокусами страсти (ибо наслаждение — яркое чувство) вплоть до отчаяния от того, что не получается. И взрывы страстей — благой дождь. Опасно иное — сухая почва, равнодушная, нагоняющая скуку работа. А именно такая работа складывается, когда студент из раза в раз делает одно и тоже, не зная, зачем, не чувствуя сверхзадачу. И чаще — если задача, поставленная педагогом, ему непонятна, неинтересна. В этом может быть виноват как студент, так и педагог. В таком случае оптимальный вариант для них — разойтись. Студенту — уйти к другому педагогу... Но в современной системе — реально ли? Еще один проход между Сциллой и Харибдой.

Сам процесс творчества у талантливых художников всегда напоен болью, тревогой — и радостью, наслаждением. Холодная ремесленная работа способна создавать лишь поделки — подделки искусства. Если в такой работе тренироваться все студенческие годы, будет гарантия униения таланта студента (самоубийства). Лучше ломать кисти от отчаяния.

Педагогам поэтому стоит не догматически подходить к любым программам — даже собственным. Программы — лишь путеводная нить. Субъективные интересы и характеры студентов и собственные увлечения педагога-мастера будут и должны влиять на ход обучения. Без ясной цели мастер никуда не приведет учеников.

Река, стремясь в море, может делать самые неожиданные кульбиты. Но цель ее пути — море.

Но ни одному мастеру-педагогу не уйти и от аудиторных постановок. А их можно ставить скучнейшими или увлекательнейшими для работы. Поставить постановку-радость — это мастерство для педагога. Ни одна не может повторять пройденное. К тому же языково-образные задачи, совершая свои циклы восхождения, должны не просто усложняться, но и **идти на несколько шагов впереди сегодняшних возможностей студента**. Это одно из важнейших тайнств професионального общения, способное держать студента в творческом напряжении. **Постановка на уже достигнутом уровне или решительно на много голов опередившая возможности лишает студента стимула к дерзанию**, а значит, интереса, увлеченности. Преодоление — всегда интересно творческому человеку. Правда, если он творческий не по должности (студент-художник!), а по сути своей. Профессиональные задачи постановок должны быть приближены, и предельно, к творческим.

\* \* \*

Я говорил об обучении художников, не вычленяя особо учителей искусства. Теперь необходимо здесь сделать некоторый акцент — в чем отличие их обучения от ученичества живописца, графика, керамиста, дизайнера? Художники этих профессий могут быть узко направлены на одну из них, но художник-педагог, в силу именно своей профессии, должен обладать широким практическим художественным опытом — он не имеет права быть узким ремесленником (иначе он пригоден лишь для кружковой работы). **Педагог — носитель, передатчик новым поколениям именно целостного фундамента художественной культуры.** Мы убеждены, что в базовое среднее образование должны входить на равных правах основы научной и основы художественной культуры. Конечно, это идеал, к которому общая школа пока не умеет стремиться, не осознает его необходимости. Но учителя искусства и их воспитатели должны и могут видеть эту цель. И процесс обучения может и должен строиться в таком направлении.

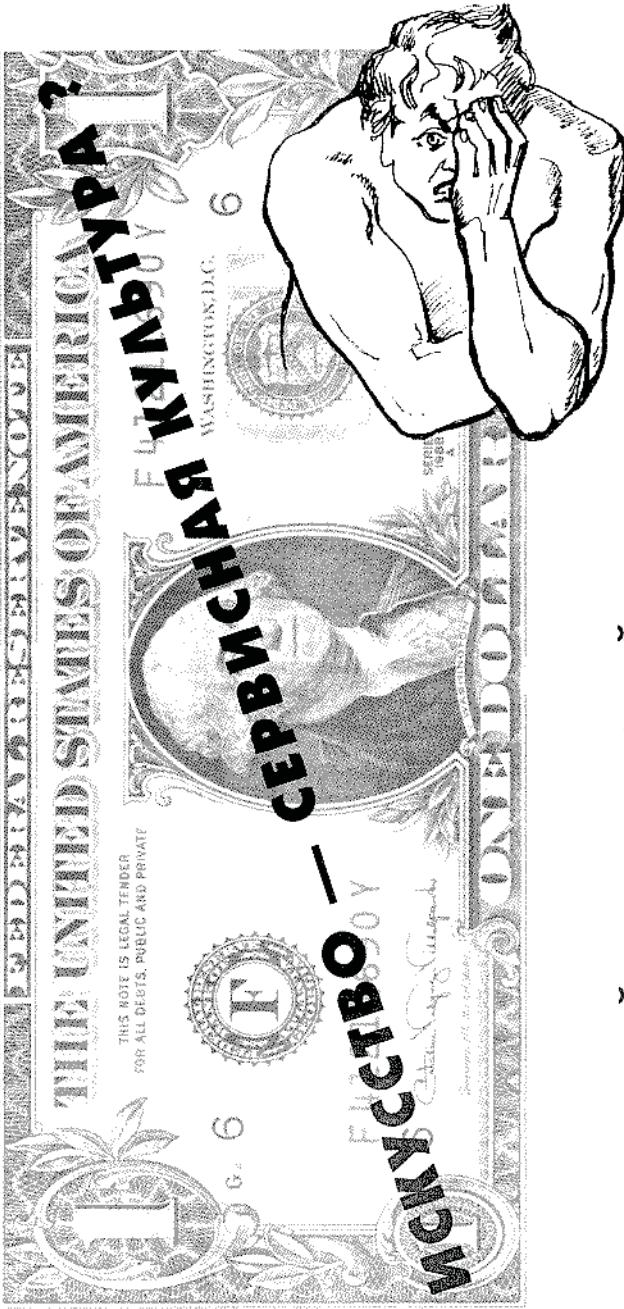
При общности подготовки уже на подходах к диплому из общих рядов нужно уметь выделяться людям с педагогическими



склонностями. От остальных они должны отличаться любовью к работе не только с красками и иными материалами, а способностью работы с людьми. Их материал будет не холст и краски, а непосредственно души и судьбы людей. **А искусство — инструмент в этом их творчестве.** Необходимо помнить, что **любому народу учителя искусств не менее нужны, чем художники.** Их нужно значитель но больше. Часто люди «наступают на горло» своей педагогической способности, считая профессию художника-живописца, керамиста или дизайнера более престижной. Но... престижнее быть талантливым учителем, чем средненьким, бьющимся не за имя, а за заработок художником. А это так часто случается.

Итак, каждому творцу — широту художественной культуры и глубокий навык и опыт в специфических средствах той художественной деятельности, которую он избрал как основную для себя. И нет в искусствах ни одной второстепенной профессии, только их оркестр — слаженный, серьезный по талантам и мастерству — может создать достойную нашего народа — как бы ему сегодня ни было трудно — достойную его истории художественную культуру.

**КУПИ-ПРОДАЙ КУПИ-ПРОДАЙ КУПИ-ПРОДАЙ**



**КУПИ-ПРОДАЙ КУПИ-ПРОДАЙ**

## **Часть III**

# **ТРУДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА**

*Каждый раз выбор за нами  
и ответственность за выбор тоже.*

*Ф. Искандер*

*Для технократического мышления  
не существует категорий нравственности,  
сознания, человеческого переживания  
и достоинства.*

*В. Зинченко*

*Други, вы слышите ль крик оглушительный:  
«Сдайтесь, певцы и художники! Кстати ли  
Вымыслы ваши в наш век положительный?»*

*А. Толстой*



## СУДЬБА СТАНКОВОЙ КАРТИНЫ

— Сделай мне красиво!  
— ???  
— Богато, значит! Я же плачу!  
Мне нужно стильное оформление!

*Из разговора*

Именно в подобной, «зощенковской», позиции выражается сегодня «социальный заказ» времени к художнику. К сожалению, не только декоративного, но и изобразительного, станкового искусства.

Однако, истоком станковизма было, и по сути есть, иное.

Станковая картина родилась фактически в период Возрождения. Икона, из которой она как бы возникла, по языку и задачам была скорее формой монументальной живописи — независимо от размеров и создания «на станке», а не на стене. (Упрощая: задачи монументального искусства — утверждение идеала, задачи станкового — поиски идеала.)

Действительно, у станкового искусства сразу появились иные человеческие задачи — им оно и обязано своим возникновением. В период Возрождения индивидуальность, личность человека стали приобретать особое, приоритетное значение в человеческих отношениях, и от искусства потребовался отклик на это явление, потребовались формы не просто утверждения идеала, а раздумий над ним, раздумий, не исключающих и его утверждения, и горьких в нем сомнений. Родилось искусство беседы, часто беседы интимной, как бы соразумья художника со зрителем.

Эта задача породила и иной подход к языку. Аллегория, символ стали менее соответствовать этой беседе. Стали усиливаться тенденции индивидуализации образа, ослабления, если не

**ликвидации канона, тенденции нюансировки цветовых, пространственных и иных средств живописи.** Это был ответ на потребность «нюансировки» психологического контекста самой «беседы», ее индивидуализации.

Станковое искусство стало все дальше отходить от связей с декоративными искусствами, где в образе господствует язык изобразительного знака, обозначающего понятие, явление, а не изображающего его в жизненной чувственной полноте. Монументальные формы, конечно, и по целям, и по языку были связаны и с тем, и с другим искусством. Ведь в задачи декоративных форм входит «омассовление» идеалов, превращение их в принимаемую всеми норму. В языке декоративных искусств поэтому господствуют возможности бесконечных вариаций принятых (модных) сегодня форм, цветов и т.д. Здесь для их мастеров радость и свобода вариативного творчества.

Монументальное искусство более длительно по целям, поэтому и язык его более устойчив. Станковые формы потребовали менее устойчивого языка, но в совершенно ином направлении, чем у декоративных искусств, — не в вариативность принятого, а в индивидуализацию, отход от принятого для выражения чувств и мыслей нестереотипных, «неомассовленных». Изобразительно-станковые формы стали с тех пор наиболее удобным **поисковым полем** — и для решения социально-нравственных проблем, и для проблем языковых. Не случайно сломы направлений в искусствах раньше всего, легче всего обозначались на этом поле. Не только импрессионисты или передвижники, но и Кандинский, и Малевич, и даже Дюшан революции свои начинали здесь.

Возвращаясь к истокам возникновения станковизма, необходимо сказать, что японские или китайские настенные картины-свитки или панно, возникшие гораздо раньше, по-настоящему станковым искусством так и не стали, остались по задачам рядом с декоративными или монументальными формами графики или живописи. Постепенно и в них обозначилась проблематика, близкая к станковым формам, но скорее в лирических и очень редко в драматических, трагедийных формах.

В европейское же станковое искусство драма и трагедия вошли так же, как в литературу и музыку, довольно глубоко, а в России стали во многих случаях определяющим течением (в девятнадцатом и двадцатом веках особенно).

Может быть, библейская, именно христианская проблематика вызвала необходимость и возможность углубления в нравственные проблемы добра и зла, отношения духовного и материального, которые противоборствовали в полной трагических конфликтов истории Европы. Наверное, не случайно в Нидерландах с их трудной судьбой появились Босх и Брейгель. Посмотрите, как библейские темы решаются у них. Тема избиения детей из библейских мест переводится на север Европы и виселицами заполняется ее пейзаж. На востоке картин типа «Слепых» Брейгеля не было. Горестных раздумий его же «Икара» тоже. Отнюдь не однозначная нравственно проблема «Блудного сына» многажды тревожила художников Европы и наконец нашла не иллюстративное, а глубоко драматическое, проблемное и остро эмоциональное решение у Рембрандта.

И другой край Европы — не говоря уже о драматических портретах карликов Веласкеса, все творчество Гойи последнего периода трагедийно. Все полотна «черной комнаты» рассчитаны не на любование и наслаждение жизнью и живописью. Они просто не способны выполнять такую задачу. Это беседа со зрителем на волнующие его (и самого художника) самые трудные жизненные проблемы. И не только живопись. «Капричос» Гойи по проблематике то же самое.

И в нашем веке европейская культура породила драматические и трагедийные полотна Пикассо. От голубого, горького по чувствам периода до трагедийного холста «Герники». И, наверное, не случайно, что именно испанец создал такой холст. Вся история Испании драматична. Ведь в период второй мировой войны в Англии был так же дотла уничтожен город Ковентри. Даже термин родился — ковентризировать. Но ни один англичанин не создал об этой трагедии равноценного полотна.

Отклики этой европейской тенденции были очень ярки и в Латинской Америке и даже в Японии. Чего стоит хотя бы серия трагических полотен о Хиросиме Ири и Тосико Маруки. Но японцы, создавая эти полотна, явно апеллировали к европейским образам («Мадонна Хиросимы»). Мастерская мексиканской графики так же остро трагедийно-публицистична, как и немецкая графика периода после первой мировой, — порождение «Капричос».

Европа переживала и осознавала свои катаклизмы через изобразительное искусство чаще и острее, чем другие страны и регионы мира. Я не знаю, например, ничего равноценного произведений

Пикассо в Северной Америке — даже периода гражданской войны<sup>1</sup>. Однако и в Европе эта линия в изобразительном искусстве отнюдь не всегда была главной. Искусство наслаждения красотой жизни все же было ведущим. В той же Голландии только Рембрандт поднимался до трагедийного звучания. Гений Вермеера Дельфтского и труд «малых голландцев» был направлен в иную сторону — осознания красоты повседневности, так не легко дающейся мирной жизни. Искусство же Бельгии (натюрморты и картины Снайдерса, П. Рубенса) проникнуто наслаждением богатства, пышностью жизни. У итальянских художников даже в изображениях страданий Христа или святых, не говоря уже о сюжетах мифологии или Библии с изображением женского тела, — красота и гармония всегда выступали впереди ощущения трагедий. Трагедия была в сюжете, красота — в ощущении жизни, в живописи. Я не говорю уж об особом радостном периоде французского искусства — периоде импрессионизма и постимпрессионизма, когда ощущение радости жизни, красоты цвета, воздуха, форм окружающего мира вытеснило все иные темы — и надолго. Шел поиск идеалов нового расцветающего класса. Обострялась именно эта сторона человеческого мышления.

Лирическая, наслажденческая, и драматическая тематика в станковом искусстве Европы развивались довольно гармонично: в одних странах активнее жила одна тенденция, в других — другая. В живом искусстве, очевидно, естественно их сочетание. Для раздумья о жизни необходимо и то и другое.

\* \* \*

Какие же особенности на палитре мировой культуры проявились у нашего, русского станкового искусства? А проявились они очень остро. У нас никогда не забывалась линия наслаждения жизнью. Она то более открыто, то подспудно присутствовала всегда. Вспомним хотя бы «Мир искусства» и «Бубновый валет». Но драматические полотна особо привлекали интерес художников и зри-

<sup>1</sup> Наверное, не случайно, что именно в испаноязычной Америке появилось в XX веке трагедийное монументальное искусство.

телей. Эта линия напряженно жила и в литературе, и в музыке, и в театре, кино.

Драматические произведения на темы жизни народа, его истории, на библейские темы обрели у нас особо широкую зрительскую аудиторию, сумели стать неотъемлемым элементом национальной культуры и более того — **инструментом ее самопознания и самостроительства**. Трудная, драматическая история страны, очевидно, потребовала этого... Линия эта, естественно, не исчезла в двадцатом веке, не исчезла и в советские годы. В каждом веке, при каждом режиме существовало заказное, хорошо оплачиваемое придворное, официозное искусство. Нужно было прославлять царей, вождей, их идеологии. Все это остается и сегодня. Наивно и в чем-то даже подло — хотя и выгодно — пытаться сейчас все искусство советского периода свести к официозу. Параллельно с официозом не только существовало, но и **расцветало многонациональное, многогранное, многогородническое искусство лирических и трагических раздумий**.

В нашем искусстве со времен иконописи сочеталось драматическое (Феофан Грек) и лирико-философское (Рублев) осознание жизни. Да, иконы — тоже о жизни: тоже обращение к людям — через обращение к Богу. Но и реалистические, романтические, классицистические, модернистские работы — тот же путь. Через пластические поиски духовное обращение к современникам.

Даже библейская тематика в русском искусстве приобрела остродраматический характер. А наши художники к ней обращались и обращаются. И трагедийно — и раздумчиво. «Христос и грешница» В. Поленова, и более драматический «Христос в пустыне» Крамского, и совсем трагедийное «Распятие» Н. Ге — все палитра дум о своем времени через библейское время. И эта тематика даже у художественного течения, взбунтовавшегося против академизма... Исторические картины Сурикова — также о современности, это отнюдь не историография. И то и другое — яростное мышление, яростное вторжение в современность. «Распятие» Н. Ге, как и весь его библейский цикл, не было допущено на выставки даже до революции. Он не принимал слашавый образ Христа. Считалось (официальными инстанциями), что Христос — как бог — не мог так страдать на кресте: «Ведь он знал, что этот эпизод для него преходящий». А Н. Ге утверждал, что именно мучениями, страданиями он искупал грехи человеческие: «Я сотрясу их мозги страданиями Христа, я заставлю их рыдать, а не умиляться», — это очень в русле русского мышления. После смерти художника его картины сыну

принилось вывезти за границу, чтобы выставить. Там они и оказались утраченными (кроме «Распятия», сохранившегося в одном из музеев Франции). Такое яростное, трагедийное искусство французам, искавшим наслаждения в красоте мира, в те годы было абсолютно чуждо и не нужно. Но как оно тогда было нужно России! Даже не выставленное полотно вызвало острую полемику. От «Христа» Крамского к «Демону» М. Врубеля через Н. Ге — единая линия русской художественной мысли с ее накалом горечи, веры, страсти. Такова наша история. **Много истовости, много веры в свет.** Это два крыла нашего мировидения и нашей способности превозмогать любой идиотизм.

Да, жизнь России была в те годы трагедийна и носила в чреве своем еще большие трагедии. Раскаты грозы звучали в искусствах. Достоевский и Толстой были не одиноки. Все искусство «не могло молчать».

Но и критическое или драматическое осознание жизни в полотнах передвижников, и лирическое в картинах разных течений «постпередвижников» было неотъемлемой частью раздумий над судьбами своей Родины. Это были не просто полотна наслаждения красотой. И Б. Кустодиев, и К. Сомов, и В. Серов, М. Врубель, М. Нестеров, Ф. Малявин, З. Серебрякова — надо ли перечислять всю плеяду замечательных художников тех лет, создавших очень разный, очень богатый образ красоты не только природы нашей, но людей России — от крестьян до купцов, аристократов, интеллигентов. Может быть, ни одна страна не имеет такого богатого «портрета самой себя», такого уровня осознания своей красоты и... своего уродства. Лирика художников в массе своей была чиста от подхалимажа. В массе своей... Но укажите мне век и страну, где не оступались бы на вощеном паркете даже очень талантливые люди. Не говоря уж о людях, слабых душой.

То же происходило и в советские годы. Кстати, то же происходит и сейчас. Но те, кто пытается покрасить прошедшее семидесятилетие в единую черную или серую краску, делают гадостное дело не только для искусства России — для всей ее истории. Да, административно-идеологический нажим и репрессии на инакомыслие делали свое черное дело. Да, появлялось громадное количество иллюстративно-помпезных картин — заседаний, приемов, поздравлений, портретов на фоне народа и т.д. Их почему-то сегодня называют соцромантизмом. Но для всех — и художников, и зрителей — в них не было никакого романтизма — было брезгливое осо-

знание их как **прихлебательства**. Недаром удостоенный всех возможных наград художник Д. Налбандян говорил: «Меня не любят за то, что я работаю в области вождя».

Романтизм был в других полотнах. Их авторы действительно были заражены романтикой первых революционных лет и верили в красоту повседневной жизни простого человека — их вдохновляли те же идеи о счастье людей, которые были порождены **всей историей европейской мысли**. Попытки сегодня представить А. Дениеку, Ю. Пименова и П. Корина как воспевателей сталинского режима — глубокий, **нечистый обман**. Именно их романтические, трагические и лирические работы точно выражали мечты и тревоги людей тех лет. Да, неосуществленные, да, обманутые мечты. И оправдавшиеся тревоги. Но работы их аморально приравнивать к творениям художников гитлеровского рейха. Это — конъюнктурная ложь. Общий для всех европейских художников стиль времени раскрывался в совершенно разном искусстве, с разными нравственными истоками и разной верой. Замечательные произведения искусств в те годы рождались и в музыке, литературе, кино, театре. Наперекор официозу, но не наперекор реальным чувствам людей. Попробуйте оторвать это искусство от жизни России. Будет провал культуры дня сегодняшнего.

И художники более молодых поколений, Г. Коржев, П. Осовский и другие представители «сурового стиля», тоже верили в то, что делали. Именно в 50-60-е годы родилось искусство многосложной лирической темы, которое только очень лживыми натяжками можно привязать к «обслуживанию» идеологии. Отнюдь не лобовые вещи Д. Жилинского, Н. Нестеровой, И. Обросова, Ткачевых, Смолиных, Никоновых, так же как и все метафорическое искусство В. Попкова и многих других ярких художников тех поколений, — взлет русского искусства, а не его упадок.

Да, искусство сложных раздумий расцветало в России тех десятилетий наперекор официозу, параллельно с ним. И разговор не только о России. Именно Россия вскормила своими традициями, своей помощью — а отнюдь не великодержавным зажимом — **интереснейшие национальные художественные школы** — от Белоруссии до Закавказья и Средней Азии, породила создание оригинальных, национальных, ярких художников. Именно Художников, а не ремесленников, не прихлебателей. **И великая и подлая ложь — говорить об этом как о проявлении русского шовинизма.** Да, все это росло в борьбе, часто в отчаянной, часто с поражениями. Но

станковое искусство жило активной духовной жизнью, развивая традиции мышления русского человека, так точно замеченные еще Р.М. Рильке: «Он стремится найти в нем (человеческом лице. — Б.Н.) собственные мысли, собственное страдание, собственную судьбу... Русский человек в упор рассматривает своего ближнего, он видит его и переживает и страдает вместе с ним, как будто перед ним его собственное лицо в час несчастья. Этот особый дар видения и воспитал великих писателей»<sup>1</sup>. И не только писателей... Породил всю русскую художественную культуру.

\* \* \*

Что же происходит с искусством России сегодня? О современности нет и быть не может однозначного ответа. Радуются галерейщики — идет торговля искусством. Каким? Тем, конечно, что приносит прибыль. Но печалятся многие: естественно ли само погружение в среду дикого рынка всей среды искусств — к подъему или упадку нашей культуры это ведет?

Все, что тревожит сегодня художников, тревожит и писателей, музыкантов, режиссеров... В. Розов, Ч. Айтматов, Т. Хренников, Э. Рязанов... Какая-то горечь от неоправданной, бессмысленной потери искусством подлинных духовных целей, идеалов, великих традиций — в каждом высказывании. Горечь и растерянность. Разве к этому стремились, говоря о демократизации общества? Развлекайся, развлекайся, развлекайся! Чтиво книжных прилавков, серость сериалов по телевидению... И случайно ли, что фильмы, песни «периода застоя» стали столь популярны? Не из-за пропаганды идеологии. В них была простая человечность. Наивная? Отрыв от «цивилизации»? Но любовь тогда понималась не как техника совокупления или радость насилия... Стрельба, кровь, погони, предательства — чернуха, порнуха — это и есть искомая свобода и цивилизованность?

Что-то не то сделала с искусством примитивно понятая свобода. Свобода от одного диктата — партии — обернулась несвободой от другого диктата — денег. Не просто денег, хуже — денег как идеологии, как высшей нравственной ценности.

<sup>1</sup> Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971.

И вместо углубления свободы осознания жизни в станковое искусство рынок принес иной «социальный заказ» опощленного содержания, примитивизацию формы. За рекламу чего будет больше заплачено, то и будет «раскручено», будет считаться подлинным искусством, то и будет покупаться. Критерии чересчур элементарны — и они вне культуры. Ценность искусства приравнена к его продажности.

Третьяковы новые не народились и в обозримом будущем не народятся — нужны поколения. Государство как бы отвернулось — ни внимания, ни денег, ни государственной политики вообще. И основной «продажной, выгодной» формой искусства стала форма, способная украшать офисы, квартиры новых богатых.

Расцвела поверхностная «эстрадизация» чувств, уплощение их. Примитивизация вкуса. Да откуда нуворищам его взять, они «только родились» и поэтому подвержены более кого-либо советам сиюминутной моды или наивному вкусу на поверхностное сентиментально-слаждавое искусство. (Если мода на постмодерновое заумье их отталкивает.) Пейзажики, цветочки — отделанные под восемнадцатый век. «Надо же — и это сделано руками — прямо как на фотографии».

Обвал советской идеологии, накат американской массовой культуры и постмодерна, развал творческих союзов, безденежье музеев...

Кому сегодня купить и оплатить нового «Меншикова в Березове» или новых «Слепцов» (если, конечно, рождаются новые Суриковы и Брейгели)? Или они не нужны сегодняшней жизни? Они ведь непригодны для оформления помещений.

Происходит тяжелейшая, еще не всеми понимаемая драма русского искусства. Оно уходит от тех духовно-проблемных, явно «некоммерческих», сложных бесед со зрителями, которые уже столетия были у него в крови, к легкому развлекательно-украшательному искусству, сулящему быструю прибыль.

Всем хочется жить. Хочется известности. Хочется кушать. А почему художнику не хотеть «Мерседес», когда у соседей давно есть?

Этот процесс идет во всех искусствах. Для «мыльных опер» и чернухи не нужно тонкой игры, режиссуры: темп, удар, кровь, секс, сантименты — и все решено. В гениальной книге «450° по Фаренгейту» Рей Брэдбери довел это до логического завершения, алогия обесчеловечивания. Мы это предупреждение не услышали.

И станковое искусство, накопившее огромный арсенал средств своего языка ради бесед со зрителями о духовно-сложном, оказывается невостребованным. И переводится по сути в декоративно-станковые украшательские формы. Мы уже говорили о разной

специфика станковых и декоративных форм искусства. Очень опасна для нашей культуры будет потеря этих традиций станкового русского искусства, фактически потеря многосложной сути искусства изобразительного.

Попытки же от иллюстративно-просоветских тем с тем же иллюстративным языком перейти к созданию произведений антибольшевистских или даже религиозных — опасны. В них тот же душок официозного приспособленчества — «что прикажете?», «за что заплатите?». Те были профанацией тематики советской, здесь иной по идеологии, но столь же холодный «романтизм». Да, они грамотные. Но чаще всего — и только. Тревожит именно массовость «перехода».

Как отличить подлинное от неподлинного? Как быть «простому» российскому зрителю, так любящему еще изобразительное, а не постмодернистское искусство?

Как быть «простому», особенно молодому, российскому художнику, потерявшему заказчика на глубокое, сложное, приобретшего заказчика на «салончик», на красавицкое, а не на прекрасное?

Как быть, если станковое искусство пытаются свести к антивариату — и ценить не по наполненности радостью и мукой, но по характеру ремесла, а скорее даже — по созданной рекламе. Антивариат — это старинная мебель, посуда, рамы и... «ценные» холсты, гравюры — то, во что безопасно вкладывать деньги — «прроверенные» ценности.

Остается надеяться на прочность традиций, на живых еще ее носителей — на художников и зрителей. Но опасна потеря каждого поколения, хотелось бы надеяться — на учителей — полпредов искусства перед будущими зрителями. Кстати — и перед будущими министрами, будущими банкирами, может быть, и перед будущими Третьяковыми. Художнику невозможно писать «в стол» ни «Явления Христа народу», ни «Боярыни Морозовой». Это не рукописи...

Сохраним ли мы все вместе этот бесценный опыт русской культуры — ее многосложное, радостное и драматическое станковое искусство? Европа-то его уже потеряла... А в сегодняшней жизни России тем для такого искусства отнюдь не меньше... Может быть, больше и тем для создания великих трагедий.

Куда мы — именно мы — поведем развитие нашей культуры? Стоит ли сидеть сложа руки и ждать, что кто-то сделает это за нас?

Может быть, для этого я не только пишу картины, может быть, для того же пишу эту книгу.

## ИСТЕРИКА СОЗНАНИЯ ИЛИ ВЕК ПОСТКУЛЬТУРЫ?

— Созидаем манкуртов!  
— А что это?  
— Вы читали Айтматова?  
— А кто это?

*Из разговора*

Человечество веками строило свою культуру. Я согласен с Вячеславом Ивановым: «Вся человеческая культура до сих пор остается протестом против смерти и разрушения». Должна оставаться. Но останется ли? В культуру конца двадцатого века вошел и упомянутся термин «культура постмодерна». Даже более: я получил приглашение из Ижевска на конференцию «Педагогика в эпоху постмодернизма». Были эпохи рабовладельчества, средневековья и другие. Может быть эпоха классицизма? реализма? импрессионизма? авангарда? Но эти течения искусства как-то не именовались эпохами. Эпоха — нечто большее.

Во всяком случае постмодерн хочет обять не только область искусств, а всю современную культуру, все миропонимание, что не случилось ни с импрессионизмом, ни с авангардом.

Постмодерн действительно более глобален. Его идеология строится на отрицании не только предшествующего ему модерна, но вообще всего предыдущего развития искусств и наук — всего характера европейского мышления. И даже больше — всей предыдущей цивилизации. Идеологи постмодернизма фактически говорят: «Огромный многовековой пласт культуры нас, молодых и сильных, подавляет, лишает радости непосредственной жизни. Хо-

тим быть свободными!» Обращенная к искусствам сторона этой идеологии выглядит очень заманчиво: профессионализм искусств прошлого элитарен, он для знающих, изучающих его. «Зачем это нам, юным, желающим жить полнокровными радостями жизни сегодня. Долой! Мы — новые люди!»

В средние века рядом с «ученой» культурой была культура «простого» народа — «смеховая культура». Ее очень серьезно и глубоко анализировал, например, М. Бахтин. Так вот, оказывается пришло время полного отказа от «ученой» и нового расцвета «подлинно народной» — смеховой культуры. Для возведения фундамента этой идеи не грех и Бахтина использовать и иных мудрых теоретиков. Некоторым кажется, что это очередной всплеск нигилизма — Базаровы уже были, и не раз. Да, были. Но такого глобального отрицания прошлой культуры не было, не было такого отчаяния в культуре — истерики отчаяния? или... тонкой политики кому-то выгодной примитивизации культуры? Снова «до основания», а затем... И не было еще никогда на утверждение нигилизма брошено такого количества умов и денег. Возможно, поэтому здесь уже количество переходит в качество, требующее нового осознания — и, может быть, некоей реакции тех, кто не хочет чувствовать себя живущим в мертвящей зоне **нового культа**.

Почему же мертвящей? Ведь новое, как я уже писал выше, всегда отрицает старое и... действительно эпатажно! Но есть существенная разница. Вся предыдущая европейская культура развивала стремление к познанию мира, веру в человека, была направлена **против утверждения мира как непознаваемого хаоса, в котором для человека нет и не должно быть осознаваемых целей жизни**. Это была культура веры в человека, в возможность его мышления.

Ныне разрабатывается иная идеология — непознаваемости, бессмысленности всего сущего, и она очень глубоко и серьезно формулируется рядом авторитетных трудов. В это трудно поверить нормальному художнику ли, писателю, учителю. Об этом неспециалисты просто мало знают, а сталкиваясь с ее практическими проявлениями в искусстве, считают чудачествами или случайными безобразиями. Но все сложнее и глубже. Безобразия не случайны. Флинт (о нем позже) совершенно не случаен.

Для убедительности придется привести мысли специалистов-исследователей и идеологов постмодернизма.

В исследовании Ильи Ильина<sup>1</sup> в главе «Постмодернизм как концепция духа времени конца XX века» говорится, что для этого мышления характерно «специфическое видение мира как хаоса, лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентаций», что сама «апелляция к здравому смыслу, столь типичная... для идеологии Просвещения, стала рассматриваться как наследие "ложного сознания" буржуазной рационалистичности... и тем самым в той или иной мере неприемлемой».

И эта мысль доказывается анализом соответствующих текстов. «Создается впечатление, — пишет Фоккема, — что постмодернизм считает в равной мере невозможным и бессмысленным пытаться устанавливать какой-либо иерархический порядок или *какие-либо системы приоритетов в жизни*<sup>2</sup>. «Наиболее проницательные теоретики постмодернизма характеризуют его как искусство, **наиболее адекватно передающее ощущение кризиса познавательных возможностей человека и восприятие мира как хаоса, управляемого... просто игрой слепого случая и разгулом бессмысленного насилия**<sup>3</sup>. Такое мировоззрение распространяется на все проявления жизни.

Господи, да ведь если оглянуться вокруг в нашей родной России, да и в современном мире — разве не похоже? Значит, принять эти идеи за истину и самим следовать им? Но разве это не коллективный путь в бездну? Без нравственных приоритетов (а именно они больше всего мешают такой идеологии) и происходит победа этой самой «игры слепого случая» и «разгула насилия». Искусство постмодерна фактически и призвано укреплять идеологию отсутствия любых человеческих ценностей. Тем более, что за это — и престиж, и деньги... Тем более, что для уха художника эта идеология звучит красиво — ведь утверждается, что «само мышление человека как такового — в принципе художественно», что «общее научное знание существует не в виде строгого логического изложения исследования своего предмета, а в виде полу- или целиком художественного произведения»<sup>4</sup>. Мы пытаемся доказывать, что существует не только рационально-логическое познание, но и, на равных основах, эмоционально-образное, то есть художественное... А тут та-

<sup>1</sup> Ильин И. И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996. Стр. 104.

<sup>2</sup> Там же. Стр. 105.

<sup>3</sup> Там же. Стр. 212.

<sup>4</sup> Там же. Стр. 253.

ния, интереса или презрения к духовным человеческим ценностям. А практическая вещь — деньги — остаются для обеих идеологий определяющей, объединяющей формой оценки явления искусства.

«Другой причиной возникновения постмодернизма, — признают его аналитики, — является реакция... на изменение общей социокультурной ситуации, в которой под воздействием масс-медиа стали формироваться стереотипы массового сознания. Именно этим... объясняется эпатажный и гротесковый характер постмодерна<sup>1</sup>. А не наоборот ли?

И это не просто сравнительно невинный гротеск и эпатаж импрессионистов или даже авангарда 20-х.

Тут, при равнодушном презрении к духовным человеческим ценностям представителей технического мышления и вполне осознанном презрении к этим же ценностям идеологии постмодернизма, все средства масс-медиа стали активно формировать стереотипы массового сознания и направления наслаждения чернушкой и порнухой — примитивными сценами совокупления или насилия, приучать к тому, что это и есть норма обыкновенной жизни. Такая эстетика просто культивирует наслаждение пошлостью и грязью. Конечно, и здесь есть свои «верх» и «низ». Но нужно иметь в виду, что этот верх существует для узкой элиты. А для масс — разливанное море «низа».

Вот один пример того, что «внизу». В США состоялся судебный процесс над мультилионером Флинтом, который и создал свое богатство на «искусстве для низов» — на духовной грязи. Он с чувством безнаказанности и наслаждением издевается над людьми, которые пытаются утвердить «устаревшие нравственные ценности». Флинт напечатал псевдоинтервью с одним проповедником нравственности, «чуждой современности», где привел их «беседу» о том, как этот проповедник в молодости совокуплялся в нужнике со своей матерью и как это ему нравилось (только мухи мешали). Никакие протесты проповедника и его матери не имели значения. Флинт очень богат, а свобода слова и денежный бог определили эту грязь как проявление искусства, как гротеск-эссе. И Флинт выиграл процесс. Проповедник остался оплеванным.

Да здравствует свобода! И деньги, конечно. Журнал Флинта «Холстор» в отличие от «высоколобого» «Плейбоя» (видите, и в

<sup>1</sup> Ильин И. И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. М., 1996. Стр. 253.

«масс-пошлости» свои «высоты») рассчитан на публику попроше. Как пишет автор книги о Флинте, там «регулярно изображались сцены испражнений, нанесенияувечий, совокупления с животными, расчленения и прочее, в том же духе». Флинт даже поделился своими сексуальными фантазиями: «Мне нравится лежать под стеклянный столик и смотреть, как на него испражняется девушка<sup>1</sup>. Вот на такой продукции, на таком «искусстве» в своем журнале, он стал явлением культуры. И о нем даже был создан фильм!

Фу, неприятно все это читать... Зачем об этом писать?! Но разве лучше жить с закрытыми глазами? Удастся ли отгородиться от этого мира современной культуре? Нам с вами, нашим детям? Необходимо ясно давать себе отчет в тенденциях, видеть, как прочно сомкнулись две ветви нигилизма. Элитарное, высоко теоретическое явление постмодерна сомкнулось не только с технократическим фоном всей сегодняшней жизни, но и с пошлостями искусства, создаваемого для масс: масс-медиа как основной духовной пищи. Те, у кого не зашорены глаза, легко могут посмотреть вокруг себя — на уличные книжные развалы, на прилавки с видеокассетами, на экраны своих телевизоров, на ежеминутные рекламы боевиков и мыльных опер, безопасного секса...

Культура конца двадцатого века действительно больна. И вполне реален уход в прошлое тех ценностей духа, которые предки наши вырабатывали веками. «Европа — это умственное напряжение... самое дорогое для нее — творчество мысли; и никакая сила — ни меч, ни моральная проповедь не могли уничтожить в европейце его страсти мыслить<sup>2</sup>.

И вот «страсть мысли» оказалась повернутой в направлении отрицания самого смысла жизни, бессмыслинности поисков смысла, тем более — страсти мыслить. Да, весь процесс развития цивилизации, любой культуры — цепь взрывов и отречений. В период кризиса прежней системы всегда нарастает напряженность, угрожающая разрушением. Происходит выбор пути дальнейшего развития. И он — между переходом на более высокий уровень сложности и упорядоченности или к деградации. И... может быть, настало время взрывать и «эпоху постмодернизма» как пройденный урок деградации и самоотречения Европы, как урок-предостережение?

<sup>1</sup> Шетерникова М. Ларри Флинт, терминатор морали. // Литературная газета, 5 февраля, 1997.

<sup>2</sup> Шпет Г.Г. Философские этюды. М., 1994. С. 227.

Может быть, пора открыть глаза и нам, представителям русской культуры, на то, насколько этот нигилистический ход мысли чужд всему духу нашей культуры? Может, на этот раз перестать бежать за модным, но смертоносным?

Пора направить мысль на «новый взрыв». Пора не разбрасывать камни, а собирать их.

В предыдущем тексте я сказал еще об одной тягостной проблеме — порождении этой идеологией пошлости в традиционном реалистическом искусстве. Вернее, пограничной зоны от реализма, через фигуризм любых стилей, к беспредметным формам. Они, сделавшись рыночными, часто стали напоминать опытную проститутку: «Я, я, я лучше всех сумею удовлетворить вас». Но это особая и нелегкая проблема. Сегодня же дополнить сказанное имеет смысл только иллюстрациями ( зрительными и словесными) явлений постмодерна не «низа», не массовой культуры типа Флинта или «Плейбоя», а высоколобого «верха». Я приведу несколько цитат из книги Е.А. Бобринской «Концептуализм» (М., 1994) (концептуализм — явление постмодерна).

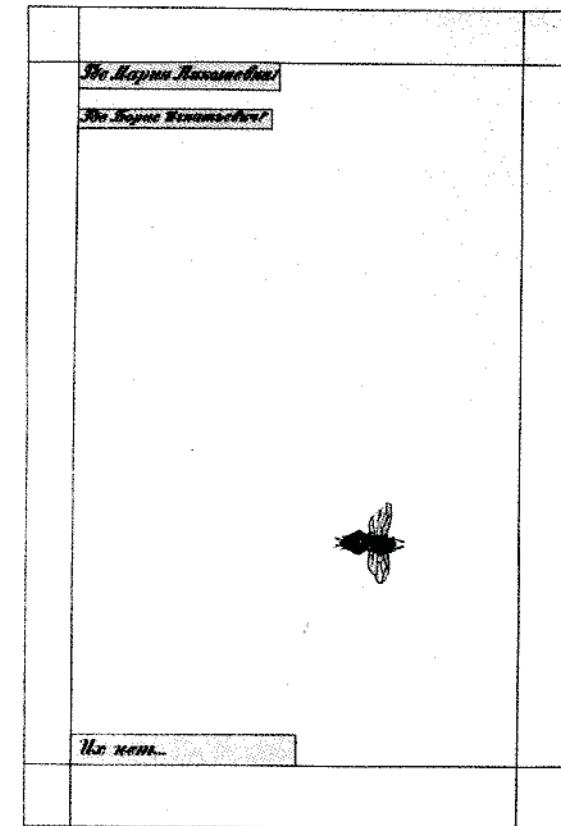
Вот о глубинах мысли — хотя бы на примере выставки одного из самых известных художников постмодерна Ильи Кабакова: «С 12 по 28 февраля 1982 г. в ГМИИ им. Пушкина развернута выставка «Муха с крыльями». Выставка представляла собой следующее: «У входа в Белый (мраморный) зал музея, на втором этаже, прямо после лестницы... висела афиша выставки, а справа от входа — план расположения экспонатов на ней. Войдя в зал, зритель тут же, слева, видел предисловие дирекции музея к этой выставке, а справа — выдержки из объяснения авторов — устроителей самой выставки. Далее — в глубине колоннады зала, в противоположной двери стене, в высокой белой арке зритель мог увидеть единственный, как он мог вскоре обнаружить, на всей выставке рисунок, окантованный в небольшое стекло. Рисунок представлял собою почти схематичное изображение мухи с подписью под ней «Муха». По бокам этого изображения в той же арке, расположенные по обе стороны от нее в три ряда, также застекленные, висели, помещенные на серое паспарту, белые листы бумаги с написанными на желтых квадратах текстами, каждый из них представлял собой высказывания одного из зрителей по поводу нарисованной мухи...»

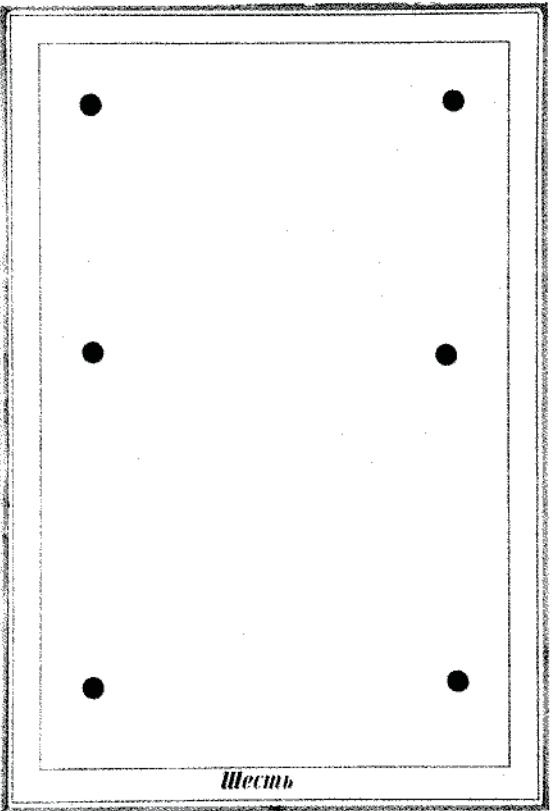
Вот, собственно, и все (кроме рассуждений автора о концептуальных кругах этой словесной экспозиции и впечатлении от этого моря слов). Естественно, произведением было не само изо-

брожение мухи, а вся выставка: «Все вопросы, бесконечно переплетающиеся цепи, гирлянды слов обращены к самой глубине этой бездны... мало того, что сами есть ее порождение. Оно, это море, само породило их, чтобы узнать что-то о самом себе, чтобы дать себе имя, чтобы узнать и определить себя».

Это — типичный пример глубокомыслия «познания непознаваемого» на примере «мухи», типичное явление искусства постмодерна. Какая огромная философия! Где уж тут всяким Рембрандтам, Брейгелям, Гойям, не говоря уж о наивных Левитанах, Van Гогах и прочих копировальщиках природы. Вот одно из произведений о Мухе. Наглядно и другое — «Шесть» — того же Ильи Кабакова.

Все эти работы окружают огромные тексты о спиритическом общении между таким произведением, зрителем и вечностью. Но вы-





Шесть

ставка с «Мухой» характерна именно законченностью идеи: значок (муха) и море слов и «философских» экскурсов — море глубокомысленности (извините — сутьевой пустоты) вокруг. Но ведь не где-либо — в центральном музее Москвы.

Таким же «значком» является произведение господина Кулика, представлявшее в 1997 году Россию на биенале в Венеции. Произведение это — клетка с абсолютно голым автором внутри. Автор лает, ест, кусает — делает все, что положено собаке.

Арте-факт! Мировое открытие нового стиля в постмодерне! Сенсация! Россия опять «впереди планеты всей».

Конечно, все же «Муха» более изящна, элитарна, чем Кулик, хотя и его акция может быть источником моря слов, огромной те-

ории: «глубину бездны», кстати, здесь можно ощутить не только в словах, но и зрительно, обонянием, слухом — всеми рецепторами.

Можно, конечно, представить это и как хохмы, шутки, свободную игру свободного ума... Но...

Однако, если говорить серьезно о таких проявлениях, рассматривать их все же в параметрах искусства, то необходимо признать, что все эти акции, перформансы, инсталляции не имеют прямого отношения к изобразительным формам искусства. Скорее всего — к примитивному театральному действу, к разыгрыванию мизансцен. Здесь и голый мужик, и «Семь ударов палкой по Черному морю» Алексеева, и груды мусора, и детали быта, бывшие в употреблении, — все это элементы мизансцен, где не только мужик, но и предметы являются своеобразными актерами и декорациями разыгрываемого спектакля, то есть, возможно, здесь, на стыке искусств, рождается его новый вид? А слова вокруг — это именно реклама, пропаганда, без которой само «произведение» просто никем не может быть воспринято, кроме автора. Иначе все увидят, что король голый.

Однако... это не просто свободная игра ума. Оказалось, что в это искусство можно вкладывать и подлинный жизненный и даже политический смысл. Этот нигилизм может быть и очень тенденциозным, ангажированным не хуже соцреализма. Вот пара примеров. Этот же Олег Кулик выступил в своем собачьем облике в Швеции. Об этом передавало в начале мая 1998 года наше телевидение. Выбежав на четвереньках из клетки, он укусил за ногу какого-то искусствоведа. Собрание высокочтимых европейских ценителей искусства вместе с маэстро, обсуждая этот новый акцент его «произведения», пришли к выводу сперва о том, что здесь глубокое раскрытие отношений между творцами и критиками, но потом увидели и более глубокий и мудрый смысл: образ России, ее извечного менталитета дикости, непредсказуемости, полной чуждости европейской цивилизации, нормальной жизни человека. Опасайтесь России!

Такой поворот «реализма» Кулика слукаен? Так нужно? Пару лет назад в Америке была выставлена русскими художниками-эмигрантами инсталляция «Армейская Сральня» (деревянная выгородка с дырками в полу, налитой на пол мочой, обрывками соответственно использованных газет). В Париже я сам видел в Музее Центра Помпиду инсталляцию И. Кабакова, занявшую пол-этажа, — «Вот так мы живем» (или жили). За деревянным забором стройплощадки были поставлены вагончики для строителей, навалены

детали стройки, кучи строительного мусора. Перед воротами в инсталляции стоял стенд с чертежом прекрасного города или дома будущего. На заборе снаружи висел разъясняющий текст. «Большевики заманили нас прекрасной мечтой и оставили в этой разрухе». Правда... после большевиков прошли годы и годы. Просто таковы мы? Недотепы?

Этот образ дикой, бессмысленной России, к сожалению, оказался кому-то нужен. Если пропал железный занавес, то нужно создать образ «заповедника дебилов»? Не только при Советах, но и после оказывался нужен такой объект — источник опасности. Европе? Америке? Кому нужен такой образ страны Толстого, Пушкина, Чайковского, Врубеля, Сеченова, Вернадского, страны трудной, тонкой душевной культуры, достойно прошедшей многие и многие муки?

Здесь, на мой взгляд, вопрос не просто направлений в искусстве. Почему мы так ернически наслаждаемся самоуничижением — самоуничтожением? Хотя, может быть, тут тривиальная проблема тридцати сребреников? Правда, откуда так много желающих получить их? Откуда?! Разве свобода творчества — не предполагает ответственности?

Да, высоколобый, глубоко философствующий о тщете сущего постмодерн не случайно провозглашает отсутствие нравственных критериев.

Конечно, наивно было бы отрицать трагедийность проблем культуры конца двадцатого века. Действительно, высокие идеалы гуманизма, веры в человека, исповедуемые, будем говорить, «классическими» формами искусств, не спасли мир от Майданеков и Гулагов, от первой и второй мировых войн.

**Но ведь и отказ от высоких духовных идеалов искусства, культуры, как видим, не спасает от новых диких войн, убийств невинных, отчаяния. А может быть, и провоцирует? Сегодня именно при помощи искусства людям практически активно навязывается мировоззрение жестокости, отупения, подавления человечности в самом себе.** Считают, что история вынесла приговор старой «радикально виновной и паршивой культуре». Однако попытка сменить эту культуру культурой «тотального отрицания» наглядно приводит людей к гораздо большему одичанию и примитивизации духовной жизни. Этому пути, на мой взгляд, история уже выносит еще более жестокий приговор. И мы имеем право участвовать в решении этой проблемы. Обязаны всеми нитями нашей культуры.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Я не хотел бы заканчивать книгу на этой горькой ноте. Мы живем действительно в очень сложное время. «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» Так сказал поэт. Счастлив? Если да, то очень трудным счастьем. Трудно жить, творить, верить, когда все сходит со своих основ, когда действительно теряются общие критерии.

Что отмирает? Что нарождается? Что живое, жизнетворное, а что с клеймом «вырождения»? В искусстве? В самой жизни? Как в этом разобраться...

За нас — за меня, за вас — к сожалению, никто не разберется. Только сами. Только напряжением ума и сердца. И чувства ответственности — хотя бы за своих детей.

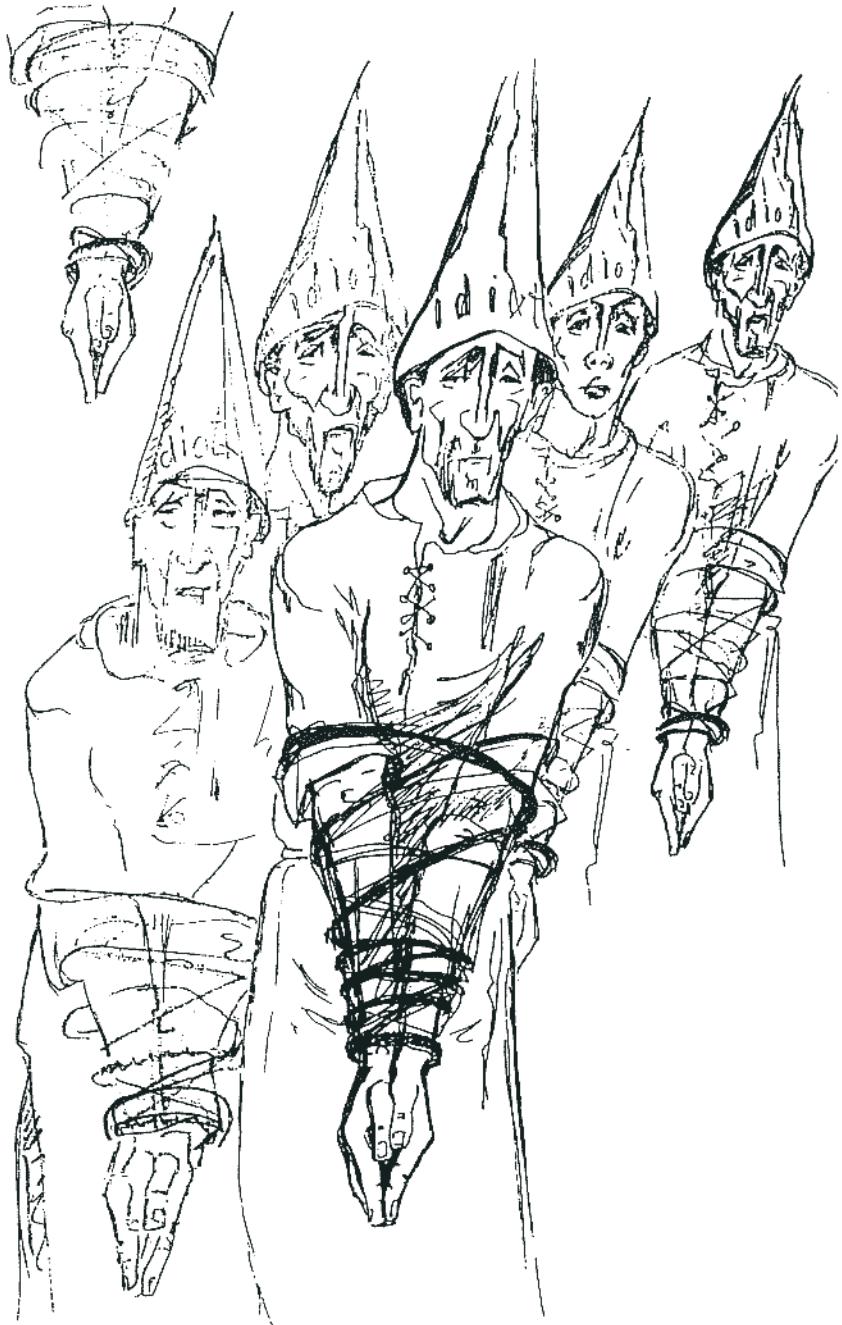
Какую позицию в жизни выбрать?

У Маяковского есть строки: «...Мы только мошки, мы ждем кормежки».

А вот — прямо противоположное — у Алексея Толстого: «Други, гребите, напрасно хулители мнят оскорбить нас своею гордынею...»

Эта книга написана не для тех, кто «ждет кормежки», а для тех, кому интересно жить, а значит, и грести. У А. Толстого это стихотворение оканчивается словами надежды: «Мы же возбудим течение встречное — против течения!»

Я тоже смотрю в будущее с надеждой. И знания, вложенные в эту книгу, несу вам скорее не как одуванчик мечты, а как весла, прочные весла для гребли и против течения. Если есть силы ума и души.



## ПОСЛЕПОСЛЕСЛОВИЕ, ИЛИ ПРИТЧА ОБ ИНАКОМЫСЛИИ

Совершено неожиданно, по предложению издателя, я возвращаюсь к теме начала книги и вновь открываю для Вас свою мастерскую. Попытаюсь более или менее внятно рассказать об одной из последних работ. На этот раз мне будет труднее — еще мало времени прошло, для меня тут больше чувств, чем логики. Но попробую.

Картина эта, хоть и притча, хоть и решена в языке открытой метафоры — что наглядно, все же о сегодняшней нашей жизни. И это, я убежден — реализм. И в сути, и в форме. Она, как и сама жизнь — противоречива. И, наверное, не случайно именно сегодня она сформировалась в цепь живых зримых образов, потребовала от меня осуществления. Почему?

Опять пытаюсь у огня снежинку разобрать. И иного пути нет.

Но сперва несколько отступлю от темы рассказа. Мне иногда говорят, что эта картина, как и «Женские судьбы» или «Это мы, Господи» пессимистична, безысходна... Да, внутри сюжетов этих картин как бы и нет оптимизма — два мертвых юных или три безысходные судьбы... Но это именно «как бы». Не учитывается, что сюжет еще не содержание. В содержание входят не только герои, изображенные на холсте, но и не изображенные. Главными героями и действующими лицами любого произведения искусства являются автор и зритель (читатель, слушатель). Картина — лишь посредник в их беседе. Если бы у меня, автора, было отчаяние — не стал бы искать этой картиною выхода, просто опустил бы руки. Не стал бы искать единомышленников. По реакции зрителей на выставках, записях в книгах отзывов, письмах, дискуссиях я ясно вижу — диалог состоялся, людям нужны эти раздумья именно для активизации мысли о сложных проблемах жизни.

Я думаю, идея картины зародилась давно, с первых столкновений моих работ с догмами мышления того времени. Наверное, с пятидесятых годов, когда за «Дыхание весны» меня в Студии Грекова на собрании держали час «на ковре». Неожиданно для себя, и в живописи, и в педагогике оказался инакомыслящим. Ведь не только в прессе — письма писали во все вышестоящие инстанции требуя «аутодафе».

Однако, наверное, не случайно именно сегодня тема для меня стала обрастиать живой плотью образов и настойчиво попросилась на холст. Духовные проблемы жизни сегодня начали жестко вытесняться из всех искусств. И художники, и зрители (как и писатели, и музыканты) рыночным беспределом отлучаются от сложных, требующих душевных сил и времени форм искусства. «Поп-эстрадизация\_форм, чувств, мыслей. Чтобы было быстренько, эффектно, модно. Я, как всегда — инакомыслящий.

Но ведь эта примитивизация — такое же аутодафе, аутодафе культуры. Однако и само инакомыслие, чем я глубже задумывался о нем, стало осознаваться отнюдь не однозначно, в нем появились и свет, и тень. Шли подспудные процессы, которые я сейчас с Вами попытаюсь осознать.

Практически к зарождению зrimого образа (а значит к осознанию желания) подтолкнуло несколько жизненных событий. Одно — дискуссии вокруг моей картины «Четыре истины». Второе — костер во дворе сельской школы села Борки, уже во время перестройки. Неожиданно я увидел огромное пламя и услышал радостные крики. Оказалось — жгут книги. Подростки весело бросали в огонь книги из библиотеки — все, что было связано с коммунизмом: Маркса, Ленина, их последователей и предшественников (декабристы шли туда же). По воздуху летали, сгорая на лету, «вредные мысли».

Как было весело! Как плясали вокруг костра подростки!

Такова была инструкция? А может и забегание — чтобы «святые папы»? Ведь сомневающиеся учителя рассказали, что в одной музыкальной школе жгли ноты Шостаковича — лауреат Ленинской премии, прихлебатель коммунистов.

И вспомнились другие костры. Двадцатые, тридцатые годы. Наверное, так же радостно еще не познавшие жизнь жгли «вредоносную» религиозную литературу. А в иных странах, в иные исторические годы? Фашистская Германия — костры книг. Средневековые со сжиганием не только книг, но и явно инакомыслящих

еретиков. А французская революция с ее гильотиной — чем не костер, где отрубают инакомыслие? Костры, костры, костры...

Другим истоком картины явились неожиданно для меня острые дискуссии о «Четырех истинах», в первую очередь о персонаже, олицетворяющем одну из важнейших истин — преданность культуре. В сознании моем, очевидно, произошло столкновение, взаимопроникновение этих впечатлений.

Все образы тех «Истин» я сперва хотел написать с себя — ведь в каждом из нас есть что-то от каждой. Потом все же перешел на поиски типажа — так решалось острее. Сперва были герои как бы «в чистоте», олицетворяющие три истины: гурман — «хозяин жизни», циник, для которого есть единственная истина — собственная польза и наслаждение; другой — пессимист, отчаявшийся в самой возможности добра и справедливости, опустивший руки; и третий — не сдающийся истовый борец за ему ясные истины, истины духа и культуры.

Однако постепенно у меня закрадывались сомнения (отсюда и новые холсты) в однозначной негативности или позитивности каждого из этих мироотношений. И более того — родилась идея четвертого героя, четвертой истины: может быть просто жизнелюба без гурманства и эгоцентризма, нормального человека, без краеугольности. Он отвернулся от трех собеседников. Может он просто мудрее? Поэт?

Художнику хорошо — зрители его не знают в лицо, можно слушать их разговоры, подлинные мысли. А у этой картины на выставках возникали бурные споры. Ведь тогда еще зритель смотрел на искусство как на пищу духовную, а не на материальную ценность. Сторонники были у каждой из истин. Но более всего спорили о «истовом», которого олицетворяли с Дон-Кихотом и видели в нем фанатизм. Наверное, это было. Действительно, как часто в жизни случается, что истовые люди, отстаивая в яростной борьбе самые чистые истины, сами становятся нетерпимыми к инакомыслию, даже сатрапами. Инакомыслящий, обретающий власть... Как часто в истории, да и во дне сегодняшнем, эти люди унижали, уничтожали иных инакомыслящих.

Нетерпимость.

Во всей истории человечества шло это. И Дон-Кихоты... В итоге уничтожали и сами были уничтожаемы. Но что еще страшнее — за искренними истовыми всегда стояли отнюдь не искренние, приспособленцы к истине, циники, люди беспринципные,

использующие искреннюю истовость донкихотов в своих личных темных целях. Все революции — примеры тому. И наши — как семнадцатого, так и восьмидесятых-девяностых годов этого века.

Об этом и спорили зрители.

Об этом и картина (пятириптих). Она как бы соединила в себе все раздумья о донкихотстве с образом костров из мыслей человеческих. Средневековье сегодня. Непреходящее? Опять же — доколе? Тот же вопрос, что и в картине «это мы, Господи». Та же притча о пути человеков от братоубийства к приятию, уважению инакомыслия, уважения к жизни.

Сегодня вспоминаются веющие слова двух наших замечательных поэтов: Владимира Мартынова и Бориса Слуцкого.

*Движутся старые с малыми  
Будто музейными залами,  
Глядя в безумной надменности,  
Как на окаменелости,  
На золотые от зрелости  
Ценности  
Современности.*

И отсюда следствие:

*Люди хватки, люди сноровки  
Знают, где что плохо лежит,  
Ежедневно дают уроки,  
Что нам делать и как нам жить.*

*Люди сметки и люди хватки  
Победили людей ума —  
Положили на обе лопатки,  
Наложили сверху деръма.*

Горькие стихи. Написаны они еще в «давние» советские годы — о той жизни. А сегодня? Иное? «Люди хватки» — это те, кто в бесконечной смене масок стоят за плечами донкихотов, используют их и их же потом уничтожают. И ханжески о них же скрушаются: «Ах, как их жалко!»

Так о чём же эта притча? Обо всем об этом. Но может быть главное — моя любовь к образу Дон-Кихота и острое желание ре-

абилитации этого образа. На него в последние годы выпито много презрения — «донкихотики» как посмешище: не от мира сего. И в моей дискуссии — образ этот вырастал отнюдь не позитивным.

Нет, все наоборот. И Дон-Кихот остается чистым, может быть наивным, но борцом за свет и ни за что другое.

И борьба света и тьмы не прекращается. Но картина — притча. Каждый ищет ответа на поставленные ею вопросы сам. И я — тоже.

\* \* \*

Картина имеет два варианта. Один — все в едином холсте. В нем оба Дон-Кихота, в нем больше действующих лиц, чем в пятириптихе, в нем пейзаж — вернее два — со старинными мельницами и радарами. В нем...

Другой вариант — пятириптих. В центре холст «Ханжи». Справа и слева холсты «Трагедия Дон-Кихота». Крайний правый холст — «Игры с огнем»<sup>1</sup>, крайний левый — «Прозрение». А можно компоновать и иначе.

Я думаю, разбирать по косточкам эти решения не нужно. Я не смогу. Видящий, думающий сам разберет. Разберет, почему один герой в двух холстах, почему образ Дон-Кихота не традиционен, почему маски и неизвестно сколько их на человеке, почему опять — образ «Хозяина жизни», почему кеды — да еще со шпорами... Разберется.

Сколько людей — столько прочтений.

<sup>1</sup> Внимательный критик заметил здесь раздумье о всемирной и всевременной шпане. Это есть. И тревога и горечь.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Предисловие</b> . . . . .	5
<b>Часть I. Открытая мастерская</b> . . . . .	7
Два слова о языке . . . . .	9
Апологетика личной поэтики . . . . .	12
«Это мы, Господи...» . . . . .	16
Женщины моего поколения . . . . .	32
Веши — как мысли . . . . .	52
Ничего интереснее человека . . . . .	60
Поэзия повседневности . . . . .	78
<b>Часть II. Красота — мастерская веков</b> . . . . .	82
Два слова о терминах и схемах . . . . .	85
Искусство в жизни людей . . . . .	87
Предмет познания . . . . .	90
Инструментарий познания . . . . .	90
Итоги исследования . . . . .	92
Формы передачи опыта . . . . .	95
Итоги познания . . . . .	97
Итоги развития . . . . .	99
Искусство и нравственность . . . . .	100
Роли (функции) пластических искусств . . . . .	106
Три группы пластических искусств . . . . .	106
Формы художественного мышления . . . . .	114

<b>От общей к профессиональной художественной культуре</b> . . . . .	118
Система массового образования . . . . .	119
Основы общеобразовательного предмета пластических искусств . . . . .	126
Основы профессионализации . . . . .	139
<b>Часть III. Трудные проблемы современного искусства</b> . . . . .	157
Судьба станковой картины . . . . .	159
Истерика сознания или век посткультуры? . . . . .	169
<b>Послесловие</b> . . . . .	181
<b>После-послесловие</b> или «Причина об инакомыслии» . . . . .	183

Борис Михайлович Неменский

**ПОЗНАНИЕ ИСКУССТВОМ**

---

Изд. лицензия № 021079 от 28.10.96.

Изд. № 1476. Сдано в набор 01.09.99. Подписано в печать 22.02.00.

Формат 70x100/16. Печать офсетная. Бумага офсетная №1.

Усл. печ. л. 12. Тираж 2500 экз.

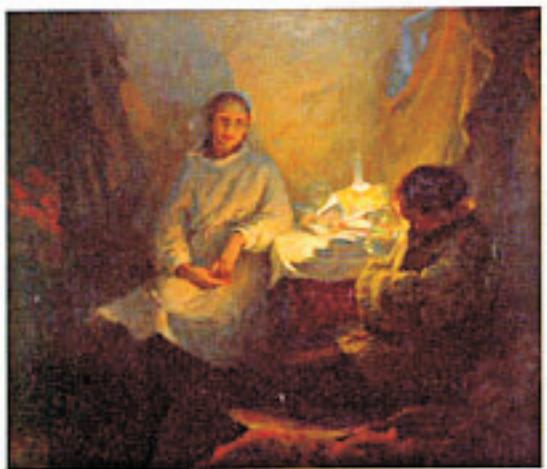
---

Издательство УРАО  
Москва, Б. Полянка, 58

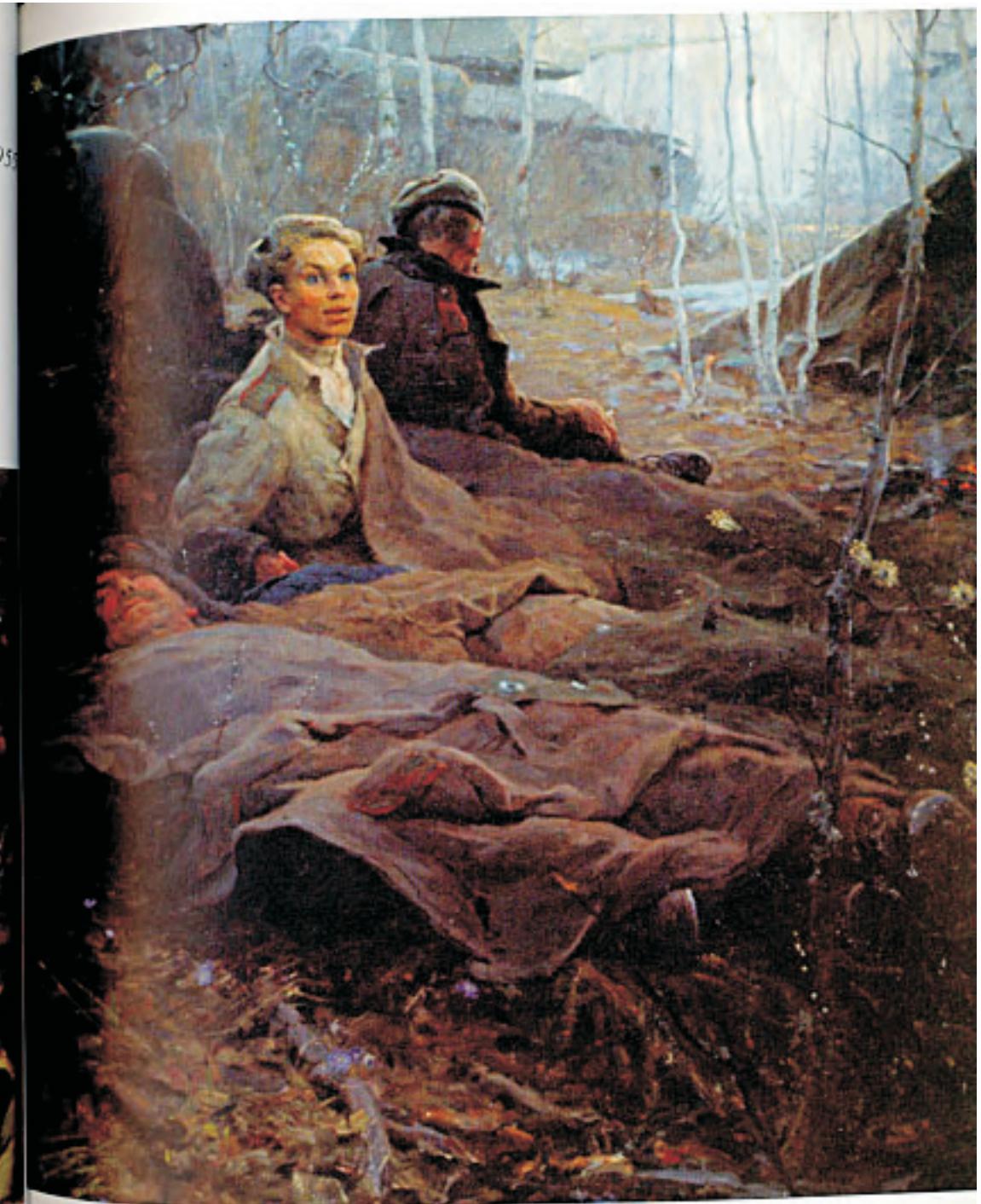


А.А.Неменская  
Портрет Б.М.Неменского. 1998

Матилька 1956



Двухдневные весны 1957



Мать 1945





Здесь твой сын 1980-1981

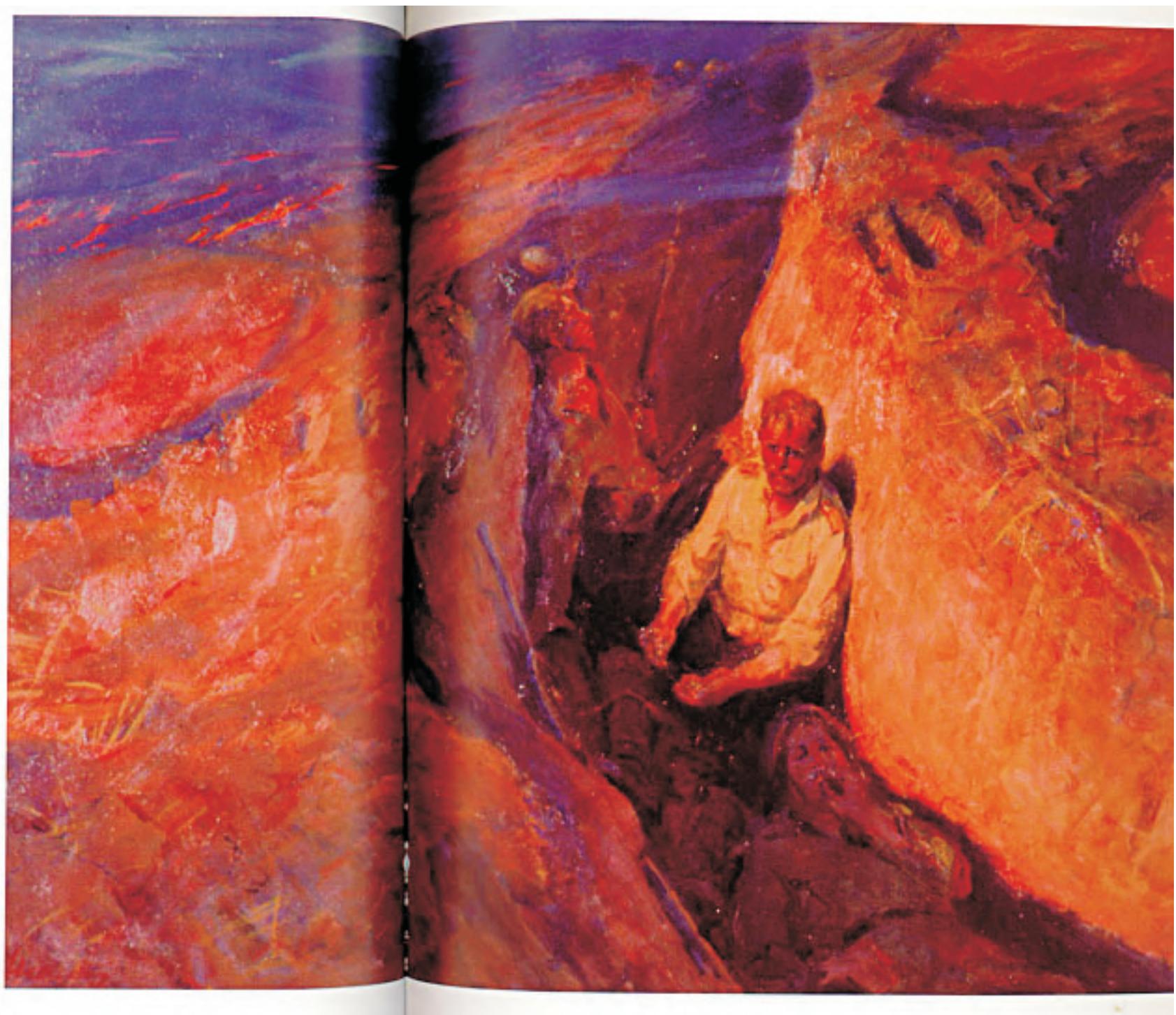


*Портрет старой женщины* 1980



*Память смоленской земли* 1984





Земля опаленная 1957

Чистые листы бумаги 1992



Хлеб и торти 1993

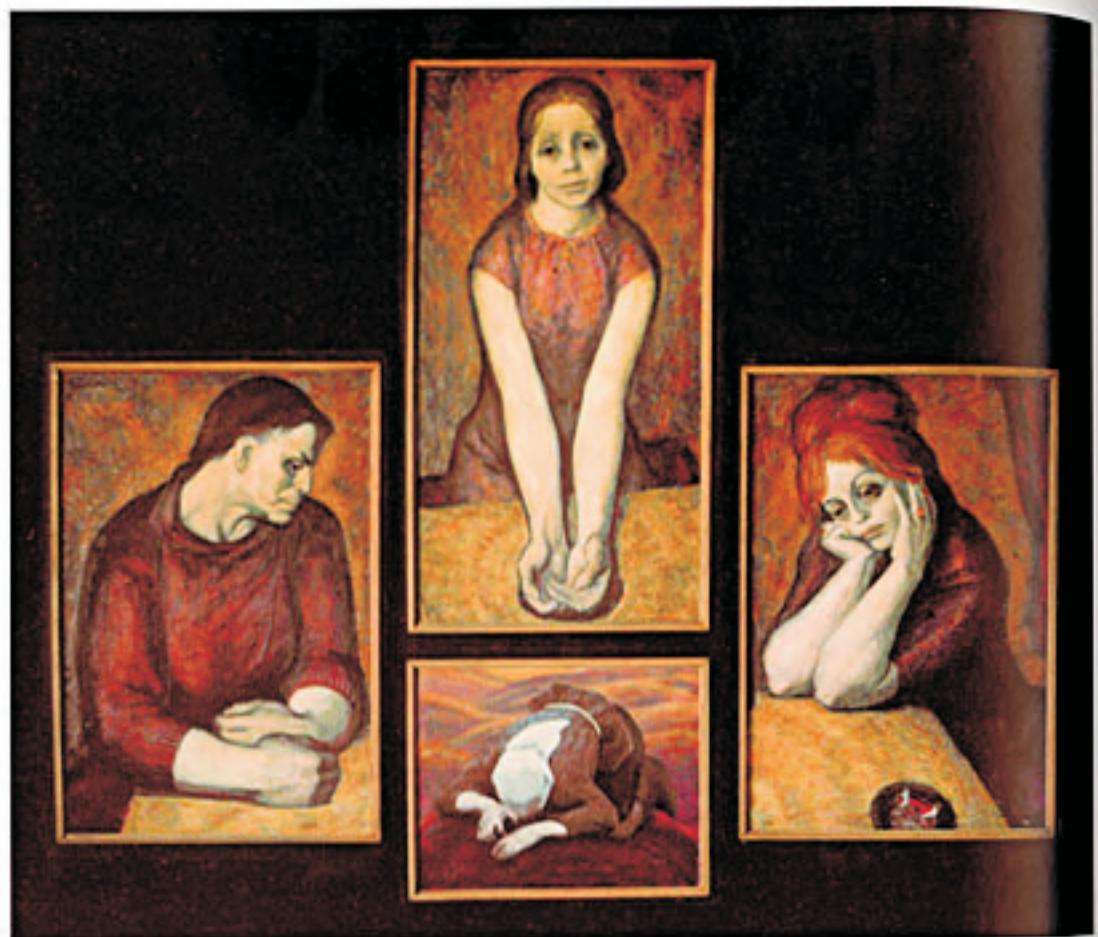


Портрет художников А.Маносянца, А.Симоняна и А.Веретенникова из цикла «Поколение» 1977-1978



Портрет В.Брагинского из цикла «Поколение» 1978





Женские судьбы 1969-1972

Женщины моста поколения 1969

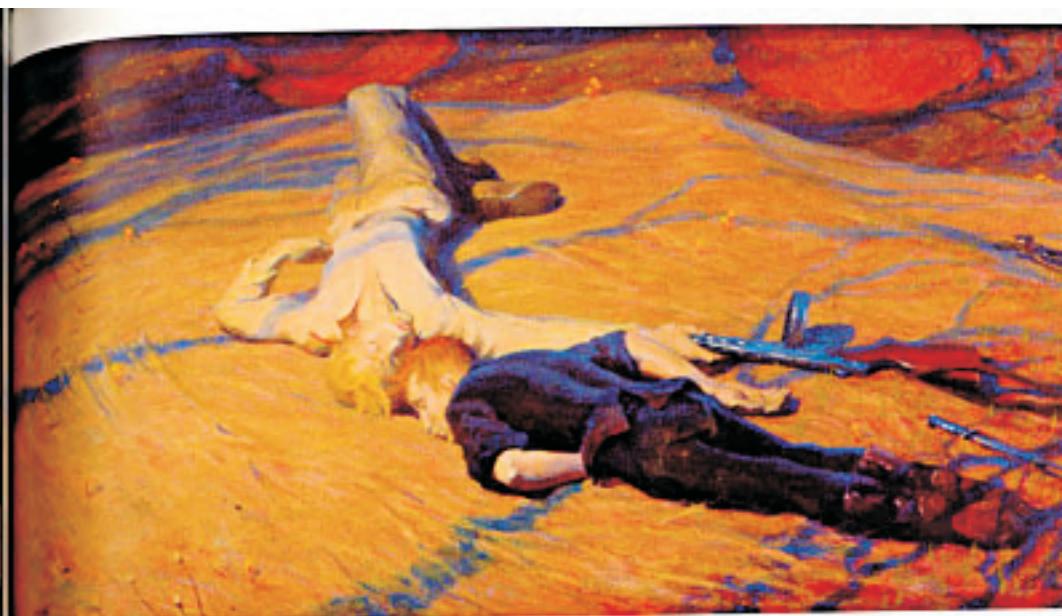
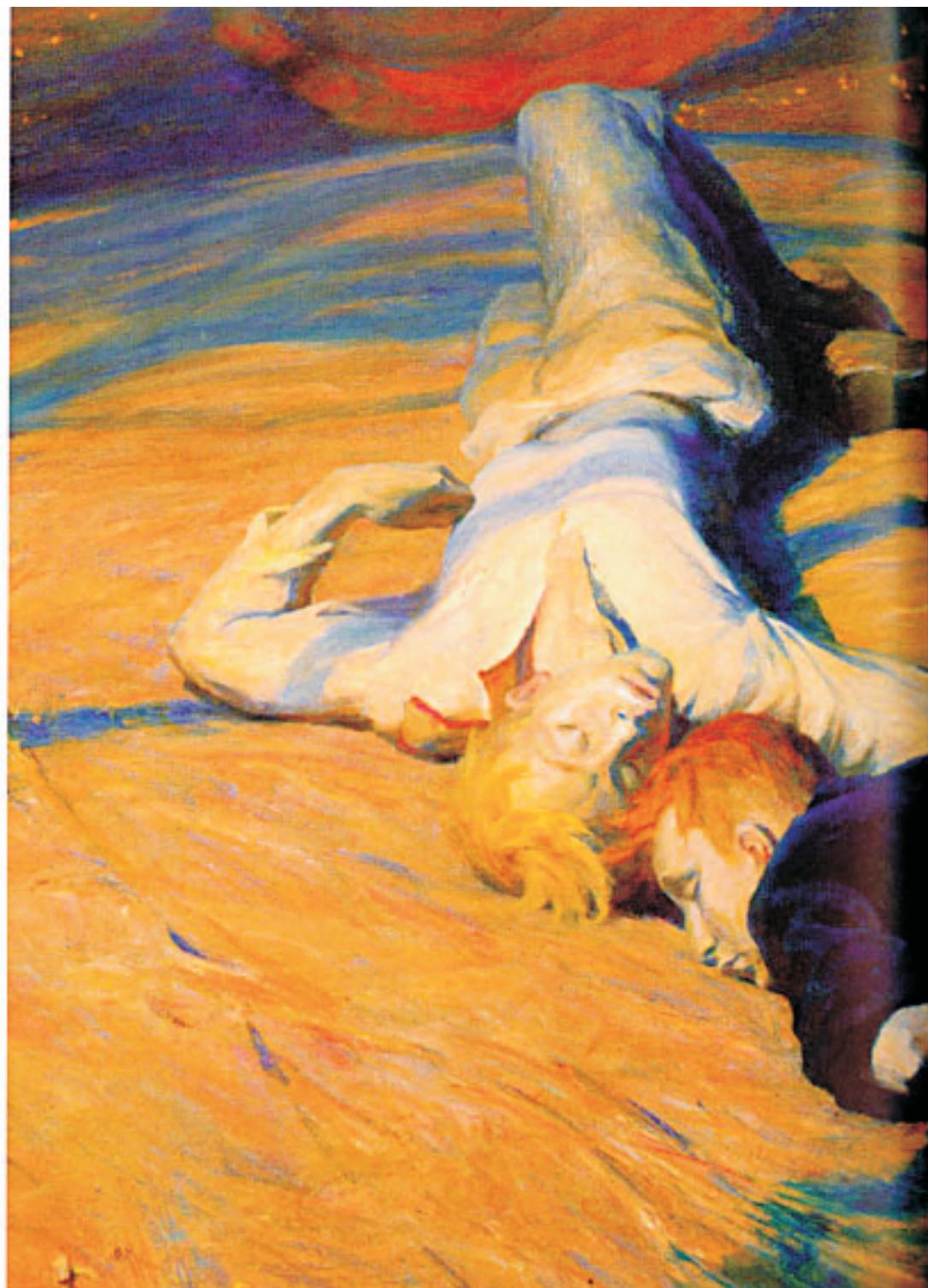




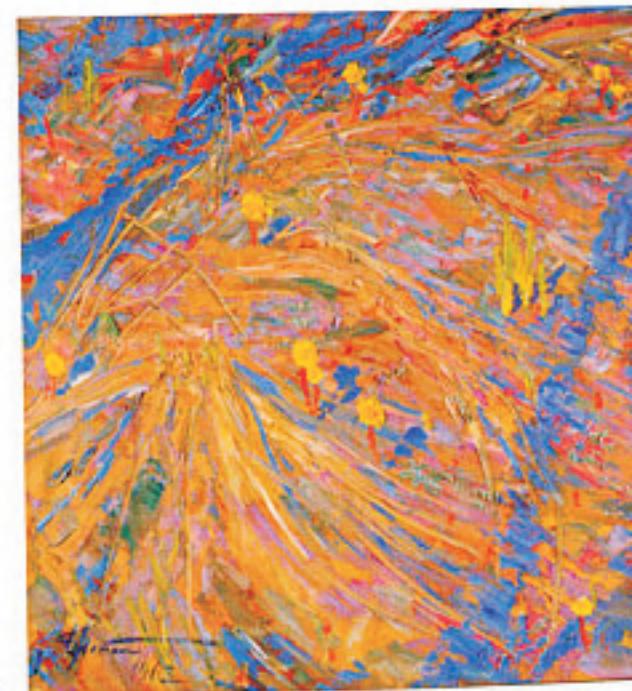
Невеста 1972

Тишина 1965

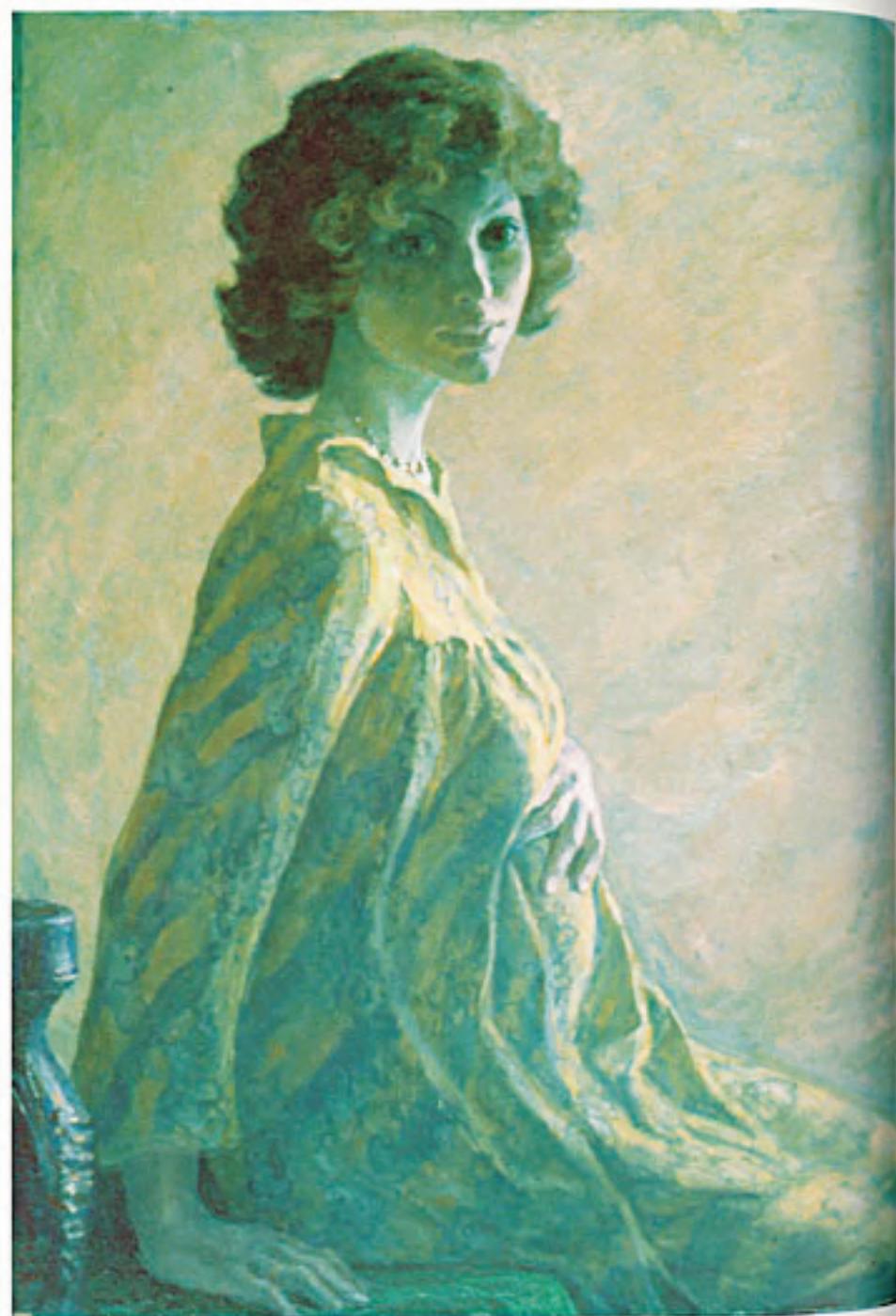




Это мы, Господи 1962-1992



Этюд к картине



Мама 1979

Северное озеро 1979



Лето 1994



четыре истории 1984

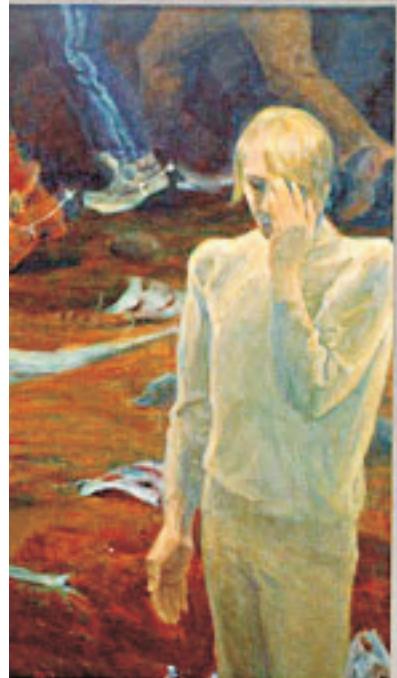




Зеркало 1993



Приглашаю 1996-1997



Прозрение (фрагмент)

Трагедия Дон-Кихота-1

Ханки

Трагедия Дон-Кихота-2

Игра с огнем



Трагедия Дон-Кихота-1 из Притчи о инакомыслии

Игра с огнем из Притчи о инакомыслии





Becua 1997