

УДК 82:1; 821.161.1
DOI 10.17223/19986645/22/6

И.И. Плеханова

ЖИЗНЕТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРИМИТИВИЗМА (НАИВНОЕ, ТРАГИЧЕСКОЕ И НАИВНО-ТРАГИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО ЖИЗНИ)¹

В статье рассматривается феномен художественного примитивизма как тип мышления, утверждающий витальные ценности. Анализируется формотворческий и суггестивный, аналитический и синтезирующий потенциал знаковой изобразительности, онтологизирующей смыслы. Прослежена эволюция форм в живописи и литературе XX в. от модернизма (В. Хлебников, Н. Заболоцкий и др.) до современности (митьки, Т. Кибиров, М. Степанова). Указаны типологические черты и индивидуальные особенности стратегий, отстаивающих высокую простоту и безусловную значимость слов и образов.

Ключевые слова: наивное искусство, поэтический примитивизм, трагическое чувство жизни, игровое, смеховое, чудесное.

1. Вопрос об имманентной витальности примитива

Трагическое сознание современного человека нуждается уже не в выговаривании, а в защите от дегуманизирующих последствий безыллюзорного знания. Век точных наук открыл не эру разума, но такую перспективу развития, которая ставит под сомнение как плодотворность идеального, действительность культуры, так и бессмертие онтологических опор существования – души, народа, рода человеческого, жизни на земле. Необходимо не утешение, а опыт преодоления, который не навеивает сон золотой, но внушает волю к сопротивлению безнадёжности, к неагрессивной защите собственного места человека во Вселенной.

Такой суггестией заряжены мифопоэтические формы, ибо заключают в себе сверхличный опыт сопричастности неистощимой жизни и освобождения от чувства бессилия перед судьбой и историей. Но насколько они действительны в условиях доминирующей городской цивилизации – с атомарным и внеприродным существованием человека даже не в чистом поле, а в хаосе информационного пространства? Старый город с вывесками, зрелищами, устоявшимся бытом микросоциумов создал свою духовную ауру полуфольклорного примитива – но и она вытеснена в прошлое и в мегаполисах, и в райцентрах. Функция посредника между мифом и цивилизацией должна перейти к примитиву новейшей истории – но каков он?

Художественный примитив ассоциируется с народным искусством и потому предположительно наделён фольклорной волей к жизнеутверждению. Но очевидна актуальность этого образа высказывания и для авангарда – с функцией не защитной, а наступательно-эвристической. Параллель истории социальной и художественной – сверхжестокость революционного XX в. и постоянное обращение профессионалов к примитиву – не объяснима одним поиском спасения от цивилизации в природе. Так, интерес кубистов к афри-

¹ Исследование выполнено при поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации, соглашение 14.В37.21.0996.

канской скульптуре, а русских живописцев к лубку, т.е. открытие свежего мировидения, «выход из тупиков эстетизма» [1. С. 76] и разработка нового языка искусства, возник на пике духовной активности искусства, до Первой мировой войны, до кризиса утопий и до открытия реальной опасности самоуничтожения человечества.

Более того, природная «почвенная сила, витальность» [2. С. 30] архаики, генетически связанной с мифом, отнюдь не имманентна формам, воспринятым авангардом. Искусствоведы указывают на сравнительно недавнее – больше чем на 20–30 тысяч лет позднее палеолита – происхождение того, что было принято за «изначальное»: «В сравнении с живыми образами первобытного искусства африканские маски и статуэтки – их идеопластические формы – выглядят продуктом рафинированной, едва ли не декадентской культуры» [3. С. 174–175]. Закономерно, что экспрессивные формы были восприняты как язык рационально-аналитического искусства [4. С. 171], а не средство создания целостного образа мира.

Познание оказалось не только расширением границ, но и сужением возможностей: «...кубизм меньше был приспособлен для передачи сложных, скрытых движений в мире природном и особенно в духовном. Принципа геометризации оказалось недостаточно для установления тонкой и постоянно возобновляемой гармонии человека и мира» [5. С. 17–18]. Напротив, тяготеющий к примитиву интуитивный «аналитический метод творчества» П. Филонова рассматривал «чистую форму» как живой организм – это «любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т. е. с ежесекундным претворением в новое» (цит. по: [5. С. 19]). Идеи художника были созвучны творческой философии В. Хлебникова [5. С. 19].

Очевидно, что выразительная простота *примитива* как первоначального образа представления мира и *примитивизма* как воспроизведения профессионалами фольклорно-архаической модели художественного мышления по-разному интерпретируют редукцию живого и сложного. Между ними находится *художественный примитив* – примеры авторского творчества самородков, «не тождественного народному изобразительному искусству, но входящего в его образно-пластическую структуру в качестве одного из основных форм художественного творчества народных масс» [1. С. 72–73]. Оригинальность явления позволяет искусствоведам говорить о «третьей культуре», т. е. о «примитиве как своеобразном *типе культуры*, функционирующем *одновременно и во взаимодействии* с двумя другими – с непрофессиональным фольклором и учёно-артистическим профессионализмом» [6. С. 13].

Определение творчества самодеятельных живописцев как промежуточной, по сути своей ментальности спорно, поскольку во главу угла ставятся техника и претензии на мастерство, а не особое сознание, стоящее за упрощённостью форм. Но именно миропонимание примитива стало объектом заинтересованного изучения и, по возможности, подражания. Цель – поиск органичного целостного сознания и достижение гармонии с миром. Не редукция сверхсложного, а бытийная простота форм, не анализ, а синтез, демонстрация не уничтожаемого никаким опытом идеального – вот смысл обращения к тому, что получило название «наивное искусство» (Art Naif). Определение

появилось в 1933 г. и утвердилось в 1966 г. благодаря словацкому искусствоведу Ш. Ткачу [7. С. 156].

Содержательный анализ его особенностей проделан на материале живописи, но общие черты психологии творцов, их понимания цели творчества составляют ту формулу одухотворённой ясности, к которой стремится примитивизм литературный. В отличие от изобразительного искусства, между фольклором и печатной словесностью нет опосредующего звена – невозможно указать на образцовый «наивный» текст, подобный по ценности клеёнкам Н. Пиросманашвили. И рассказы для детей Л. Толстого, и сказы П. Бажова, С. Писахова, Б. Шергина, и ролевая лирика В. Высоцкого – это образцы литературного мастерства: опрощение до назидания, утончённая игра в безыскусность, говорящая маска. Цель одна – добиться непосредственности явления смысла в обнажённой простоте, в абсолютном тождестве формы и содержания, облика и функции, как в самом начале знаковой деятельности – в доисторической архаике.

Наша задача – проследить, как примитив, сознающий связь с мифом, и культивируемый примитивизм решают трагические вопросы, стоящие перед сознанием рубежа XX–XXI вв. Следует рассмотреть жизнеутверждающий потенциал примитивного образа творчества и присущие ему собственные средства осознания и представления трагического.

2. Примитив-наив – праздник безусловного жизнеутверждения

Искусствознание описывает живописный примитив XIX–XX вв. как выражение творческой свободы – «от твёрдых правил стиля, равно как и от “коллективной цензуры” фольклора» [2. С. 39], что позволяет соединять несоединимое в высоком искусстве и не смущаться несовершенством формы. При этом действует канон фольклорного образного мышления, являющий себя в лубочных картинках: «Подсознательное, органическое неприятие натуралистического правдоподобия, стихийное постижение не столько внешней формы явления или предмета, сколько его сущности, раскованность творческого воображения, широкое использование изобразительных метафор и гипербола, непосредственность сильного и чистого художнического переживания, наконец, тяготение к известной идилличности, долженствующей утверждать победу добра над злом» [5. С. 71–72].

Знаменательно сочетание неприятия правдоподобия и утверждения идиллии – идеализация есть выражение народного оптимизма, условие его неистребимости и «естественное» препятствие для безысходного трагического высказывания. Преданность идеалу обусловлена ритуальной природой позитивной суггестии: воспроизведение канона укрепляет должное как неизбежное. Столь же значима непосредственность: она свидетельствует о глубине и подлинности веры в неистребимость блага, в чём сомневается рефлексивность. Собственно, «тоска по целостному, нерасчленённому эстетическому сознанию» [1. С. 76] и была одним из главных мотивов обращения Б. Кустодиева, М. Ларионова и др. к «живописно-пластическим ценностям народного быта и народного искусства» [1. С. 76].

Целостность, т. е. «нерасчленённость сознания, воли и действия» [8. С. 89], объединяет творца, заказчика и воспринимающего – «единство цепочки “художник – модель – портрет – зритель”» [8. С. 80], ибо все ориентиро-

ваны на безусловные ценности. Поэтому «несовершенство» мастерства предстаёт как манифестация подлинности жизненных смыслов. Таковы характеристики «купеческо-мещанского портрета»: «статика композиционных схем, как бы воплотивших представления о незыблемой устойчивости бытия, статичность фигур как в постановке, так и во внутреннем своём состоянии (“предстояние” перед людьми и перед лицом вечности!), своеобразная монументальность, детерминированная специфической концепцией “общественного человека”» [8. С. 81]. Именно заинтересованность в человеке, в его личности приводит к нарушению пропорций в литовской деревянной скульптуре (за исключением распятия). В фигуре акцентирована верхняя половина тела: причина – «в том исключительном внимании к лицу и рукам персонажа, которое свойственно народным скульпторам» [9. С. 22].

Критерий мастерства состоит в наглядном представлении сущностей – сходстве с натурой в портрете и здешнем присутствии красоты. Даже пресловутые настенные коврики реабилитированы искушёнными искусствоведами за желание «заполучить себе на стену прекрасное в превосходной степени», ибо в них «живёт вечная мечта об абсолютно бескомпромиссно красивом – красивом без полутонов, намёков, без умеренности <...> ...пошлость здесь соседствует с чувством возвышенным, со способностью передать цвет в мощной плотности и плоти, с поистине богатырским нежеланием себя ограничивать» [10. С. 180–181]. Простодушной радости бытия соприродна «исконная для примитива стихия» – «плодоносная и так же всё в себе “отмывающая” стихия смеха» [6. С. 24].

Избыточность красоты – такая же «прививка» от трагизма, как и праздничная эстетика народного искусства, т. е. «торжество позитивных жизненных идеалов» [4. С. 161]. Именно это стало основой миропонимания М. Шагала и содержанием гротесково-сказочного примитивизма его картин: «...вне зависимости от характера избранных сюжетов, будь то драматичные, даже трагичные ситуации, он всегда сохранял глубинное чувство красоты мироздания, неизменную веру в справедливость общих законов жизни» [4. С. 164]. Такова суть преемственности между высоким и наивным искусством.

Очевидно, что эпитет «наивный» означает не столько простодушные «немелости», сколько искреннюю чистоту сознания и доверие, открытость миру, которые выражены формулой «будьте как дети»: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» [Мф. 18:3]. Не инфантильность, но мудрая неуязвимость для зла – такова духовная установка примитива. Зло, кроме социальных пороков, являет себя в безлюбности и торжестве смерти – в отчуждении художника от мира и обесцвечивании палитры: отсутствие ярких красок – оскудение витальной силы. Симптом проникновения зла – исчезновение признаков живого (цветов, птиц, зверей, человека) из созерцаемого пространства.

Опыт переживания трагического включается в народное искусство как сострадание Спасителю и Богородице. В литовской деревянной скульптуре это распятия, вариации пьеты и образ «Озабоченного» – сидящего Христа, погружённого в скорбные раздумья. У Н. Пиросманашвили – вариации «Пасхального ягнёнка» с человеческим взором. Священный образ несёт в себе рели-

гиозную веру в спасение-воскресение и потому не сосредоточен на безысходном – такое трагическое открывает будущее и обещает катарсис.

Пример осмысления высоким примитивом реальной истории – творчество Марии Примаченко (1909–1997). Украинская крестьянка чутко слышала беды мира, в вещем сне видела горы крестов и протезов во время Карибского кризиса 1962 г., а в 1986 г. осталась в родном доме в 40 километрах от Чернобыля и продолжала рисовать. Она создала свой художественный мир, но человек занимал там совсем не главное место. Эсхатология примитива оставляет право суда за существами иного мира: «Сначала все летали, даже деревья и цветы. А потом стали звери. Птицы и цветы – как вышиванки, для радости. А звери – чтобы их боялись. Когда никто никого не будет бояться, земля закончится. <...> Звери всех съедят. <...> Останутся только очень добрые люди, которых звери приручили. Ведь это были добрые люди и добрые звери. Не наши» [11]. Страшные звери заняли на картинах место людей в 1936 г., а в чернобыльской серии чудовищность события показана как пронзительный абсурд – на ярко-жёлтом фоне пасётся полуукутанная в полиэтилен корова: «Як у Чорнобилі було горе із блоком / А дід корову пас там. / Пообмотував ноги і роги і даже хвоста, / Коровка травичку кушає, / Нічого не слухає» [12]. Пакеты, должны спасти от радиации хвост и ноги, повторяют контур беззащитного вымени, а проступающие копыта – как глазницы черепа. Праздничная яркость красок передаёт пышное цветение смертоносной силы, пронизывающей залитый солнцем мир. Картина прекрасна – какой и должна быть ужасающая трагедия.



Картина Марии Примаченко

Так праздничная поэтика примитива открывает глубину отчаяния, наивную надежду на спасение и внеразумную привязанность к жизни, которая и есть трагическая мудрость существования.

Если сопоставить творческие личности выдающихся самородков-примитивистов, например, наивы французов [7] и славян [13], то открывается типологическая общность: это визионеры, одиночки, захваченные своими видениями, творцы-импровизаторы, создатели «фантастического реализма» [7 С. 155], верные природе даже в своих урбанистических картинах. «Удивительная способность преобразования банального в фантастическое и остро ин-

дивидуальное» [7. С. 154] обусловлена преданностью «внутреннему зору, поэтому они всегда деформируют натуру» [7. С. 154]. Редуцированный до знака образ человека и очеловеченный облик животного – распределение ролей в универсуме мифа: древнейшие художники были предельно достоверны в изображении зверей и схематизировали фигуры людей [3]. Но в XX в. отказ от антропоцентризма демонстрирует интуитивное ощущение Жизни как трагического напряжения безличных сил, которые указывают человеку на его подлинное место, но всё-таки оставляют за ним роль творца.

3. Литературный примитивизм – редукция гуманизма или эссенция жизни?

История литературного примитивизма не написана. Если брать за аналог образцы живописной поэтики, то формальным критерием-определителем следует считать отказ от авторитетных художественных форм в поисках непосредственной и «безыскусной» правды изображения жизни. Это творческое переоткрытие известного – остранённо-узнаваемая, но абсолютно индивидуальная картина мира, представленная в малых формах, но тяготеющих к эпосу, ибо автор скрыт за объективным «самопроявлением» процессов. Резкая новизна обеспечивает эффект неповторимости, а конфликт с каноном прекрасного – в духовном содержании и формальном выражении – затрудняет коммуникацию.

Система познавательно-изобразительных коррелятов связывает откровение с обыденностью: это тяготение к упрощённо-целостному видению мира, условно-символический, но достоверный показ среды обитания человека (пейзаж или интерьер), сущностные коллизии отношений, особый синтез не утончённо-индивидуального, но родового психологизма и языка высказывания, скорее номинативного, чем живописного, серьёзного в своей непосредственности, но вызывающего смеховую реакцию изумления.

Это сложно организованная игра, за которой стоит творческая программа – поиск антропологической истины о человеке и социуме на конкретном этапе исторического бытия. Именно поиск, а не утверждение вневременной истины отличает литературный примитивизм от исконного, фольклорно-мифологического примитива и обеспечивает внутреннее напряжение, казалось бы, самоценного, нерелексивного изображения.

Отказ от «завоеваний культуры», исключение гуманистической рефлексии и дидактики, редукция многосложного до гротеска сближает примитивизм с абсурдизмом, но его смысл – в утверждении трагической истины и воли к существованию: здесь, сейчас и в будущем. Примитивизм рисует поражение как витальный импульс, его творчество – вопреки бессмыслице. Это не отчуждение, но погружение в жизнь ради её очеловечивания, т. е. открытия неожиданной красоты в органических и страшных формах – неиссякающего чуда продолжения бытия вопреки всему.

В. Хлебников – первооткрыватель литературного примитивизма и выразитель его героического начала: это революционное расширение пределов миропонимания, осознание космического масштаба всеединства и простой формулы всеобщего родства – взаимопревращения в языке как в природе: «Времыши – камыши / На озера береге / Где камни временем, / Где время камнем» (1908) [14. С. 34]. Трагическое – яркая краска мира, а смерть – не

конец, а условие самосознания человека: «Когда умирают кони – дышат, / Когда умирают травы – сохнут, / Когда умирают солнца – они гаснут, / Когда умирают люди – поют песни» (1910–1912) [14. С. 46]. Но последующая история поставила под сомнение реальность эпического равновесия. Послереволюционный литературный примитивизм – это М. Зощенко, Л. Добычин, Н. Заболоцкий, А. Платонов.

Зощенковское открытие «мещанского сказа» – «Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица» (цит. по: [15. С. 69]) – это язык городского примитива: «Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным. / Может быть, поэтому у меня много читателей» (цит. по: [15. С. 69]). Читатель испытывает странный катарсис сострадания-отвращения к посрамлённому герою-любовнику из «Аристократки» (1923) и сопереживает абсолютно имморальной борьбе за сытное существование в сентиментальной повести «Коза» (1923), где античная «песнь козла» в жестоком фарсе выбирает человеческую жертву.

Повествование в «Городе Эн» (1935) Л. Добычина – это чистый наив, простодушно аннигилирующий трагические коллизии психологического романа прошлого века. Так, ужасно-комична судьба местной Анны Карениной, пересказанная подростком: «Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. <...> ...Она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на голову и, устроясь на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду» [16. С. 104]. А истина мировосприятия, оказывается, зависит от оптики очков: «Вечером, когда стало темно, я увидел, что звёзд очень много и что у них есть лучи. Я стал думать о том, что до этого всё, что я видел, я видел неправильно» [16. С. 124]. Простодушная «эврика» имеет свою вполне объективную значимость.

«Столбцы» раннего Н. Заболоцкого уже названием острают стихи и превращают их едва ли не в нестройные скрижали городской жизни. В «Движении» (1927) статуарный портрет извозчика контрастно подчёркнут сверканием ног «бедного коня». В безличных «Ивановых» (1928) урбанизм вполне природен: «А мир, зажатый плоскими домами, / стоит, как море, перед нами, / грохочут волны мостовые, / и через лопасти колёс – / сирены мечутся простые / в клубах оранжевых волос» [17. С. 131–132]. Тема смерти в «Искушении» (1929) решается с детским простодушием: «Была дева – стала щи. / Смех, не смейся, подожди! / Солнце встанет, глина треснет, / Мигом девица воскреснет. / Из берцовой их кости / Будет деревце расти...» [17. С. 173]. Строгий натурфилософский склад ума Н. Заболоцкого отличал его примитив от абсурдно-мистической метафизики других обэриутов.

Рассмотрение творчества А. Платонова как бытийной версии литературного примитивизма позволяет разрешить главное противоречие его художественного мира: святость героизма строителей утопии и очевидный абсурд подвига. Бессмысленно трактовать стилистику примитивизма как демонстрацию неполноценности («...утрируется вплоть до фарса и абсурда упрощенно-примитивное мышление и чувство, свойственные в ту пору значительной части трудовых масс, начинающих осознавать себя хозяевами страны» [18]). Исконная тема примитива – чудо. Платонов всматривается в него, как в лицо Горгоны – через отображение прекрасно-ужасного в тексте.

Так, в «Котловане» (1930) показан жуткий праздник порыва и прорыва в невозможное – в царство равенства, дружбы и справедливости: это общая пляска колхозников, отправивших в небытие плоты с кулаками. В ней участвуют все оставшиеся в живых: «народ товарищески торжествовал», «и даже обобществлённые лошади, услышав гул человеческого счастья, пришли поодиночке на Оргдвор и стали ржать» [19. С. 508]. Праздник – не идиллия лубка и не хлебниковская утопия: «Я вижу конские свободы / И равноправие коров» («Ладомир», 1920) [14. С. 194]. Ночная пляска внушает не радость, а ужас: зимнее небо «было так пустынно, что допускало вечную свободу, и так жутко, что для свободы нужна была дружба» [19. С. 508]. Уже не лубочную пустоту беззвёздной тьмы должен искупить подвиг безмерной человечности.

Примитивизм А. Платонова трагичен потому, что меняется масштаб: он распахнут в бесконечность космоса и темой его становится не земное, а бытийное призвание человека. Неисповедима мера ответственности, поэтому в матрицу примитива вторгается рефлексия – это сомнение автора, страх не только социального, но бытийного поражения. Появилась внутренняя коллизия – борьба объективного наблюдателя, чевенгурского «евнуха души» [19. С. 104], с жизненной потребностью в празднике абсолютной свободы. В «Котловане» сомнение показано как самоубийство: «страсть рассудка есть влечение к смерти» [19. С. 520] – и инженер Прушевский пойдёт в жизнь за девушкой-колхозницей. Автор тоже выбирает непосредственность. Повесть заканчивается немислимо искренним для 30-х гг. признанием-вопросом: «Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор» [19. С. 534]. Ответственность за истину и неопределённость, как в мифе и в народном примитиве, ложится на творца.

Примитивизм 20-х гг. серьёзен, ибо сопричастен историческому времени, заряжен энергией его новизны, независимо от идеологии. Смеховое присутствует в нём как краска самой жизни, как самобытная игра языка. Но искренность, непосредственность, свежесть, первозданность, в отличие от народного примитива, в литературе недолговечны, поскольку писатель, в отличие от народного художника, не замкнут в себе. Витальный потенциал формы служил, пока время не утратило своей новизны, пока субстанция жизни сама не стала нуждаться в защите. Время творческой молодости ушло, на смену откровению жизни у М. Зощенко, Н. Заболоцкого, А. Платонова пришла высокая дидактика.

4. Примитивизм позднесоветский: минимализм конкретного и игровая утопия

Примитивизм вернулся в литературу на волне оттепели – как искренность, как идея естественного человека. Героическая фаза сменилась гуманистической, выдвинула простодушного героя лирики Н. Рубцова («Добрый Филя», 1961; «Русский огонёк», 1964) и прозы В. Шукшина («Светлые души», 1961; «Чудик», 1967; «Раскас», 1967). Непосредственность очень быстро перешла в авторефлексию и сатиру («Ваня, ты как здесь?», 1966; «Штрихи к портрету», 1973; «До третьих петухов», опубл. 1975) и увенчалась трагической притчей о блудном сыне («Калина красная», 1974). Погружение в трагическое, жестокая игра языка (превращение Егора в Горе) заставили усом-

ниться в неистощимости жизни, в том числе народной. Органический примитивизм ушёл вместе с его мастерами.

Параллельным открытием формы стало творчество поэтов-лианозовцев, начиная с рубежа 50–60-х гг., и митьковская художественная утопия, затеянная в 80-е гг. Знаменательна связь литературного поиска с изобразительным, равно оппонировавших официальному искусству, но живописные образцы – аналитическая лирика Т. Назаренко и иронические «наивы» Н. Нестеровой – были академически признаны ещё до перестройки.



Татьяна Назаренко. Деревня Выползово. 1964. Х., м. 60×80



Наталья Нестерова. Букет. 1979. Х., м. 120×100

Очевидно, что ценностная установка художнического примитивизма 70-х противоположна народному: он не скрывает разочарование в человеке живописанием цветов и птиц, и простота рисунка работает как деконструкция. Так, Н. Нестерова легко соглашается с определением себя как мизантропа: «Во всех человеческих проявлениях я так редко вижу благородные черты. Для меня самый страшный зверь — это все-таки человек, обрекающий на страдания своего ближнего» [20]. Закономерно, что у персонажей нет лиц или их заменяют маски. Народная праздничность примитива выродилась в сюрреалистический карнавал личин.

Жёсткая ирония отличает и авангардно-андерграундную поэтическую версию. Возможность трактовать ряд минималистских текстов и барачную конкретную поэзию лианозовцев как метаморфозу примитива обусловлена не только вызывающей простотой будто бы безыскусной формы. Её «безобразность» — отнюдь не безобразность, ибо моделирует сущность трагически убогого существования. Предельность представления жизни — это изображение её конца как тождества героя и судьбы: «Был кочегаром. / Упал в пасть / Раскалённого котла. / Сгорел дотла» [21. С. 26]. Жестокая ирония «эпитафии» состоит в обыгрывании высшей похвалы советскому человеку: «Сгорел на работе». Таких портретов у И. Холина слишком много.

Примитив не выполняет свою природную функцию — он не украшает мир, не открывает чудо красоты в простоте, но обнажает вопиющую нищету. Платоновско-советский миф выродился, зощенко-заболоцкая феерия пошлости, языка и плоти редуцирована до ёрничества. Когда персонаж заговорит сам, то наивная перифраза пушкинско-татьянинского признания прозвучит безапелляционным приговором: «Я пишу к вам. На дворе весна. / Я люблю вас. Сердце как струна. / Почему в последние два дня / Вы ни разу не бывали у меня? / Я об этом размышляю при луне. / Отвечайте, есть любовь ко мне?» [21. С. 43]. Общая картина жизни перифразирует блоковское «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (1912): «Дамба. Клумба. Облезлая липа. / Дом барачного типа. / Коридор. / 18 квартир. / На стене лозунг: / МИРУ МИР! / Во дворе Иванов / Морит клопов, / Он бухгалтер Гознака. / У Романовых пьянка. / У Барановых драка» [21. С. 27]. Текст пронизан внутренними рифмами, что и превращает убогую панораму в поэзию.

Скомпрометированная простота примитива нуждалась в реабилитации простодушием, что и было сделано митьками с полным философским оснащением. Ленинградские художники предложили в 1983 г. игру в «массовое молодёжное движение» против поповости, прагматизма, денационализации в форме весёлого юродства и обрусевшего буддизма. Теоретик Владимир Шинкарёв апеллировал к Ф. Достоевскому, Н. Лескову, Г.Д. Торо, К. Леви-Строссу, винным этикеткам, репризам из культовых советских фильмов и витальному заряду карнавальная культуры по М. Бахтину. Лозунги декларировали праздник абсолютной духовной свободы: «МИТЬКИ НИКОГО НЕ ХОТЯТ ПОБЕДИТЬ», «МИТЬКИ ВСЕГДА БУДУТ В ГОВНИЩЕ» и «МИТЬКИ ЗАВОЮЮТ МИР» [22. С. 354]. Был предложен идеальный образ человека-художника: «Движение митьков развивает и углубляет тип “симпатичного шалопаю”, а это, может быть, самый наш обаятельный национальный

тип – кроме разве святого» [22. С. 321]. Кроткая любовь к миру, к людям, к животным всеохватна, бесконечна, бескорыстна, беззаветна и т. д.

Игра Митьков – ритуальная, имиджевая (борода, тельняшка), речевая («– Какой фестивальный фильм убойнее? – “Гибелюшечка боженок” Висконтьюшки» [22. С. 334]), плясовая («ковырялочка с притопом» [23. С. 354]), интеллектуальная – не постмодернистский стёб и не хэппенинг на час. Это длившийся больше 25 лет опыт жизнестроения в традициях авангарда начала прошлого века: утопия братства и соединения искусства с действительностью, где именно искусство открывает смысл всего: «митёк – художник поведения в мире, где всё – только разводы на покрывале Майи...» [22. С. 322]. Национальный акцент – осуществление идеи всемирной отзывчивости русского человека. Так, «самой митьковской картиной всех времён и народов» (А. Битов) [24. С. 176] остаётся «Падение Икара» Питера Брейгеля (старшего). А. Флоренский сделал с неё примитивистскую «факсимильную копию» и «модернизированную копию», где вместо пахаря – мужик в телогрейке и «трактор кировец», вместо парусника – «паром Анна Каренина», а Икар стал «бедным икарушкой» [24. С. 177]. Дмитрий Шагин, по имени которого названо движение, посвятил событию поэму, от которой осталось «хокку»: «У Икарушки бедного / Только бледные ножки торчат / Из холодной зелёной воды» [22. С. 343]. Так митьки объедают Восток и Запад.

В теории движения специально разработаны темы трагического и эпического – чтобы свести их к абсурдному анекдоту [22. С. 335–336]. На самом деле развиваются категории трогательного, нежного, умильного, комически-лирического фарса – ипостаси прекрасного. Экзистенциальная позиция отрицания ужасного и пафосного как ложно значительного и не достойного умудрённой души выражена в травестированном «мифе-катастрофе», «ибо жизнеутверждающий оптимизм митьков – не пустая, бессмысленная весёлость. Через тьму – к свету, через распятие – к воскресению» [22. С. 359]. Разумеется, иллюстрируют теорию образы избывания «лютого похмелья». Стихи и проза художников варьируют встречи настоящего митька с жизненной проблемой и представляют собой версии дзэнских коанов. Так возвращается из Парижа В. Тихомиров: «Родина встретила нас неласково. Но надо стоять. / И я стал стоять» [23. С. 330].

Примитивистское видение проникает в сущность явлений: так иллюстрации А. Флоренского открывают игровую природу прозы С. Довлатова, бытовой реализм которого – вариации сказочных нарративов с ироническим «воцарением» в финале («Чемодан», 1986). А. Битов видит в митьках «восстановление и продолжение непрерывной русской культуры – подлинный акт Сопротивления и Свободы» [23. С. 15]. Действительно, в ранг «главного митьковского поэта» они возвели Пушкина [23. С. 62]. Ныне смысл жизнетворчества митьков – противостоять «безликой электронной пустоте», «уберечь от денег хоть клочок реальности» (В. Шинкарёв) [23. С. 88]. Таковы трезвомысленные цели и перспективы гаснущей примитивистской утопии.

5. Примитивизм постутопический: игровое исследование прочности жизни

Отношения примитивизма с постмодернизмом – это не проблема обретения цельности и естественности после рефлексии, а вопрос их совместимо-

сти. Наивное легко имитируется, а безыскусность неподдельна – и уже невозможна. Вопрос не в том, какая интенция сильнее – искренность побуждений или эстетическая рефлексия, сознание исчерпанности старых художественных средств, а в том, как справиться с этим противоречием, т. е. в том, что есть содержание и образ современной непосредственности.

Митьковский опыт – это игра в смирение («Митьки никого не хотят победить»), не оставившая им никакого противника, кроме изменников [22. С. 324]. Всеотзывчивость митьков такова, что никакой постмодернизм не вызывает у них отторжения. А. Флоренский сочувственно цитирует У. Эко: «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [24. С. 130]. Так героический наив столь же искренне признаётся в своей искусности, одобряя «игру иронии» [24. С. 131].

Но это признание неуничтожимости прошлого – и зависимости от его языка. Язык жив не благодаря иронии, и В. Шинкарёв так характеризует творчество друга: «...это даже не юмор, а особенная радость простоты, экономичности мысли и пластики. Такую радость и смех вызывает любое точное, но простое высказывание» [24. С. 129]. Вот почти факсимильный знак А. Флоренского – помесь кошки и собаки или леопарда и крокодила с внушительным хвостом. Так запечатлён грозный императив наивного стиха.

Пока митьки упражнялись в добросердечии, произошёл раскол в рядах постмодернистов, в частности концептуалистов, причина которого – тупик сугубо интеллектуальной игры в условность дискурса. Т. Кибиров подвёл итог и указал перспективу: «Даёшь деконструкцию! Дали. / А дальше-то что? – А ничто. / Над кучей ненужных деталей / сидим в мирозданье пустом. <...> И, видимо, мира основы / держались ещё кое-как / на честном бессмысленном слове / и на простодушных соплях» (1998) [25. С. 384].



Иллюстрация
Александра Флоренского

Возвращение к непосредственности – как покаяние блудного сына, которому надо заново обрести Отца. Поэтому искренность выражает себя в художественной буквализации заповеди «будьте как дети». Так построен сборник «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки» (2009, обложка А. Флоренского) – поэтическая версия общей стратегии концептуального примитивизма, заявленного в повести «Лада, или Радость» (2009) как реабилитация сентиментализма. Возвращение к простоте – лирика прямого высказывания, но тема его – спор с нигилизмом, демоническим искушением, поэтому, во избежание пафоса и дидактики, интонация непосредственности берётся из детской поэзии. Церковный обряд отречения от Сатаны разыгрывается как вызов – с полным сознанием наивной отваги и

чрезвычайной ответственности, ибо речь идёт о спасении души. Такой концептуальный образ получило интеллектуально насыщенное простодушие.

В «Дразнилке» кратко пересказана история грехопадения Люцифера, его поражение в небесной битве и происки против Бога и человечества. Отречение от сатанинской гордыни звучит как прославление Христа и посрамление Князя тьмы: «Он поднялся / На высоту Креста, / А тебе не прыгнуть выше хвоста, / Лучезарный, мятежный дух, / Повелитель навозных мух! // Полетел / Люцифер / Вверх тормашками / Во помойную яму с какашками! // А кто с ним якшается, / Тот сам так называется» [26. С. 53]. Перечислены прозвания Сатаны, прямые и косвенные («Лучезарный <...> Люцифер»), а «Повелителю мух» – иносказание-перевод имени «веельзевула, князя бесовского» [Мтф. 12 : 24], ставшее популярным после романа У. Голдинга, – указано его природное место. Так именам – словам – возвращается прямое и безусловное, оценочное и действенное значение.

Стихотворение «Вертеп» выстроено по модели «Дома, который построил Джек» как кумулятивное повествование по всё расширяющейся формуле – так создаётся образ распространения благодати. Начало – минималистская композиция вертепа, замкнутое в себе совершенство: «Впервые ребёночек титьку сосал. / И жвачку жевал медлительный вол, / И прядал смешными ушами осёл, / А ребёночек титьку сосал» [26. С. 30]. Порядок действия не как в Евангелиях, а свободно включает мужиков, волхвов, ангелов и Звезду. Но поэт идёт ещё дальше, кульминация наступает в последней строфе, но это не умиление, а пророчество распятия: «А там, в Кариоте, младенец другой / Хватал губами сосок тугой, / А за морем там, далеко-далеко / Глотал материнское молоко / Тот, кто, дощечку прибав над крестом, / Объявит его Царём!» [26. С. 32]. Так нарушается изобразительный канон Рождества – и в наивно-благостное повествование вмешивается сакральная трагедия. Концептуальный примитивизм помнит о смысле прихода Христа, а упоминание имён Иуды и Пилата указывает на самое жуткое – уже готовое предопределение ролей в истории.

Поэтический примитивизм в последней версии – в начале XXI в. – это возвращение апокрифического христианства. Такова потребность души, поиск спасения от распада, равнодушия, ожесточения, обесмысливания жизни. Свобода обращения с каноничным текстом соприродна высокой свободе сознания, нашедшего ту простоту высказывания, которая приближает к катарсису откровения. М. Степанова пишет новую стихиру «– Ах, мама, что у нас за дворник...» об Алексее, человеке Божиим – городскую, по-бытовому достоверную и абсолютно абсурдную, как и должно проявиться чудо в мегаполисе. Сюжет – узнавание присутствия святого в дворнике-гастарбайтере: «– Ах, дочка, мы с тобой не знали, / Что наш пропавший Алексей / Живёт в нетопленном подвале, / Полузабытый от людей. <...> А что желтее апельсина / Его нерусские черты, / То это тоже объяснимо: / И мы с тобой давно не те. / <...> А он, как лампа восковая, / В подвале светится один» [27. С. 13–14]. Дерзкое соединение лампы Аладдина со святостью, вновь ушедшей в каткомбы, – новое решение темы родства во Христе. Интеллектуальная утончённость в рубище косноязычия, ритмического и речевого, – собственно творческая линия опрощения.

Книга стихотворений «Киреевский» (2012) – концептуальная заявка на песенный лиризм, фольклорный образ душевного опыта – не рефлексивное, но сопереживающее коллективное сознание. Это возвращение поэзии к её изначальной форме – и к природе. Деперсонализация в новом лироэпосе – вариации собственного «я», испытание регистров поэтического голоса как способности к тонкой душевной и стилистической всеотзывчивости, глубине и силе памяти («Лирика, голос» – красноречивое название книги 2010 г.).

«Киреевский» концептуально открывается балладой о возвращении с небес на землю. Текст дан курсивом – как декларация: *«С воздуха небесного грудного / Воротились лётчики молодые. / Под руки ведут они больного, / Их встречают матери родные. // Рядом с ними, на их дороге / Ездит на колёсах убогий / В золотой, слезящейся дерюге. // Лётчики тогда к нему подходят / И себя в убогом узнают»* [27. С. 9]. Узнавание себя в убогом – императив опрощения, исполненный с «миثковским» наивом и религиозным умилением перед живой иконой в окладе. «Убогий» не похож на «Инвалида» Т. Назаренко, как песенный примитивизм не похож на художнические опыты грубой натуралистической редукции тела, но не деконструкции человека.

Но сопоставление правомерно, поскольку обеспечено поиском особой коммуникации – ранящей и рассчитанной на синкретизм интеллектуально-чувственного сопереживания. Таков этически-поэтический поиск М. Степановой творческой свободы от профанной простоты, от «притязаний на успех». Для неё (как для желтоликого Алексея) значимо «катакомбное существование», движение к «непрозрачности»: «Поневоле начнешь поглядывать в сторону смежников – на территорию актуального искусства, которое потратило век на то, чтобы навсегда развести “делателей красивого” и производителей неуютного, неприменимого в быту, социально неприемлемого, и продолжает идти по пустыне к неведомому результату» [28]. Таков трагизм современного лироэпоса – отчуждение социума от песни.

Сюжет баллады о мнимости общей жизни – это движение в никуда и ни к кому («Едет поезд по целой России...»). Поэт – среди народа: «По его населённым вагонам, / Как спасённые души в раю, / Я хожу в одеяле казённом / И взволнованно песни пою» [27. С. 15]. Нагота души укрыта отнюдь не «золотой, слезящейся дерюгой», а вместо умиления – болевой шок, результат не эпатажа и художественной провокации, а пронзительной игры на сокровенных струнах сознания. Мука чувств рождает специфический катарсис физиологической реакции: «Тонкий голос, как острое шило, / Протыкает вагонный уют, / И становится людям паршиво, / И они меня в тамбуре быют. // В чест-



Татьяна Назаренко. Инвалид. 2006.
Монтажная пена, акрил, масло, дерево и
железо. 100×80×60

ном пенье такая свирепость, / Что оно возмущает сердца, / И стоит пассажирская крепость, / Как слеза в середине лица» [27. С. 15]. Таков образ успеха в новом примитивизме – сочувствие без сострадания. Трагическое грандиозное – и замкнуто в себе, слепо и жестоко.

Читатели улавливают спасительную силу этой музыки [29. С. 315], ибо «именно песни, по Степановой, скрепляют разные измерения бытия» [30. С. 321]. Интеллектуальная коммуникация прошла успешно. Поэтическая игра постутопического примитивизма – а народные песни «играются» – открывает черты художественного сознания его творцов. Главное в нём – высокоумное простодушие, подвижность и любовная отзывчивость суверенного «я».

Оно чрезвычайно пластично внутренне, как и должно говорящему за многих и от лица многих, и легко соединяет разные культурные коды не как интертекстуальный микст, а с непринуждённой свежестью органично-разумного синтеза. Музыкальность сознания утончённо-мелодическая – отсюда и интерес к песенной форме. Т. Кибиров увидел в массовой песне утопическую драму истории ещё в сугубо концептуальный период (поэма «Сквозь прощальные слёзы», 1987). «Четыре оперы» М. Степановой, включённые в «Киреевский» сборник, вольно адаптируют демократичную и высокую классику (сюжеты от «Кармен» до «Ифигении в Авлиде») современным языком к нынешним нравам. Трагедия меняет одежды (речь), но не суть, а призвание «поэта поневоле» – всегда уязвлённого смертью, в пении изливать страдание: «Я с мечом в груди пою и не умираю / На войне, ведущейся на подступах к раю» [27. С. 58]. Условность оперного действия не уступит самому жестокому китчу – но музыка искупает все несуразницы.

Смеховая мудрость прибегает к той же эклектике, что концептуальный сорокинско-приговский абсурдизм, но тема примитивизма – безусловное чудо, пронзительность воздействия обеспечена апелляцией не к критичному разуму, а внеразумному сердцу. К нему обращается у М. Степановой голос из-под земли: «Я тебе не могу отвечать, / Я сметана, меня полкило. / Под дубовою крышкой светло / От едва выносимой любви» [27. С. 41]. «Песенки и потешки» Т. Кибирова приближают чудесное: «И тогда Спаситель мой / Еле слышно, чуть живой, / Отвечает блатарю: / “Будешь днешь со мной в раю!”» [26. С. 58]. Убедительность чуда – сущность сверхсложной простоты примитивизма. Вера – условие успешного воздействия даже на скептика.

Литература

1. *Островский Г.С.* Народная художественная культура русского города XVIII – начала XX в. как проблема истории искусства // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 63–77.
2. *Тананаева Л.И.* О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 29–43.
3. *Мириманов В.Б.* Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.
4. *Каменский А.А.* Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 160–201.
5. *Ковтун Е. П.Н.* Филонов и его дневник // Филонов П. Дневники. СПб., 2001. С. 13–76.
6. *Прокофьев В.Н.* О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 6–28.

7. Бессонова М.А. Анри Руссо и французские наивы // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 133–159.
8. Островский Г.С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII–XIX в. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 78–104.
9. Канцедикас А.С. Литовская народная скульптура. М., 1974.
10. Семёнова Т. Художники Полоховского Майдана и Крутца. М., 1972.
11. Танюк Лесь. «Добрые люди и добрые звери». Столетие Марии Приймаченко: бестиарий художницы как феномен первоискусства. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vintagebazaar.ru/blog/get/record/1.htm>, свободный (дата обращения: 12.01.2013).
12. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://foto.mail.ru/mail/ogay_galina/18723/18848.html, свободный (дата обращения: 12.01.2013).
13. Катаева Н. И была жизнь...: Дневники. Письма. Картины. И. Селиванов. М., 1990.
14. Хлебников В.В. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., 1986.
15. Томашевский Ю.В. «Литература – производство опасное...»: (М. Зощенко: жизнь, творчество, судьба). М., 2004.
16. Добычин Л.И. Город Эн. Рассказы. М., 1989.
17. Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М., 1995.
18. Юрий Мориц. Авторский сайт. Феномен примитива в прозе Андрея Платонова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://moritc.narod2.ru/fenomen_primitiva.html, свободный (дата обращения: 13.01.2013).
19. Платонов А.П. Чевенгур: роман; Котлован: повесть. М., 2009.
20. Художница Наталья Нестерова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://elena-v-kuzmina.blogspot.fr/2007_11_01_archive.html (дата обращения: 14.01.2013).
21. Холин И.С. Стихи и поэмы. М., 1999.
22. Шинкарёв В. Митьки // Митьки. Про заек. М., 2000.
23. Митьки. СПб., 2008.
24. О&А Флоренские. Движение в сторону книги: Тексты с картинками, расставленные строго с хронологической последовательностью. СПб., 2002.
25. Кибиров Т. Стихи. М., 2005.
26. Кибиров Т.Ю. Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М., 2011.
27. Степанова М. Киреевский: Книга стихотворений. СПб., 2012.
28. Степанова М. В неслыханной простоте. 18/11/2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/18757/> (дата обращения: 16.01.2013).
29. Дубин Б. Книга читателя (Рец. на кн.: Степанова М. Киреевский. СПб., 2012) // Новое литературное обозрение. 2012. № 118. С. 309–315.
30. Житенёв А. «Что же делать с новоявленным знанием?» (Рец. на кн.: Степанова М. Киреевский. СПб., 2012) // Новое литературное обозрение. 2012. №118. С. 316–321.