

Психологические аспекты «нового искусства»

М.Н. Миронова, доцент Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского, доцент Калужской духовной семинарии.

Автор, действуя в рамках христианской психологии, пытается понять, какую роль в творчестве художников, зрителей и современного общества в целом играет «новое искусство», являющееся современным продолжением авангарда. Рассматривая динамику изменения изобразительной манеры на протяжении всего творчества трех известных художников, стоящих у истоков авангарда, автор показывает, что она соответствует обратному порядку развития художественной деятельности ребенка. Такие важнейшие составляющие сознания художников, как вторичный образ, образ Другого и образ мира искажаются. Эффект деградации изобразительной деятельности обнаружили и сами художники, о которых идет речь; все они отказались от авангарда и пытались вернуться к традиционной живописи, во всех случаях это было связано со снижением уровня мастерства, а в двух из трех случаев – с нарушением психологического здоровья художников. Делается вывод о том, что занимаясь авангардной живописью, художник становится его первой жертвой.

Опираясь на работы известных авторов: Л.С. Выготского, К.Г. Юнга, А.Н. Леонтьева, Д.А. Леонтьева, А.А. Мелик-Пашаева, М.М. Бахтина, рассматривается феномен психологического воздействия художественного произведения на развитие личности того, к кому оно обращено. Делается вывод о негативном воздействии «нового искусства» на зрителя, прежде всего, на молодежь.

Далее анализируются такие формы «нового искусства», как инсталляция, перформанс и акционизм. С психологической точки зрения эти формы связаны с деградацией воображения, мышления, творчества, «человеческого в человеке». Инсталляция эксплуатирует деградацию бинарных операций (в норме являющихся основой воображения, творчества и мышления) до абсурда и нелепости; перформанс – присоединяет к абсурду нарушение нравственной регуляции деятельности; акционизм – присоединяет к перформансу скрытую и, как правило, деструктивную цель.

Ключевые слова: «новое искусство», изобразительная деятельность, деградация, вторичный образ, образ Другого, образ мира, бисоциации, абсурд, «человеческое в человеке».

«Новое искусство» востребовано лишь тонким слоем культурной элиты, настолько тонким, что вполне образованные люди на вопрос о том, что же представляет собой современное изобразительное искусство, обычно даже и ответить не могут. Это объясняется тем, что это искусство рассчитано на редких, духовно одаренных людей. Основная же масса населения является неспособной к тонкому восприятию, не понимает, что такое искусство вообще (особенно, когда речь идет о православных), не готово видеть того, что давно признали на Западе. Или: новое всегда встречало сопротивление.

Но только ли дело в том, что новое всегда принималось с трудом? И в неготовности ли большинства дело? Ведь речь идет не о философии, которая, действительно, требует интеллектуальных усилий для понимания, и не о художественной литературе, для которой необходимо хотя бы некоторое напряжение душевных сил. Речь идет о такой форме искусства, которая всегда считалась наиболее понятной и непосредственно воспринимаемой, воздействующей на зрителя, даже не имеющего особой предварительной подготовки. Что же произошло сегодня? И с кем произошло – со зрителями, с искусствоведами, с художниками, или с самим искусством? Попытаемся разобраться.

Начнем с описания некоторых форм «нового искусства». Начиная с начала XX века искусство прошло довольно длинный путь преобразований: от традиционного – к авангардному – к концептуальному – модерну – к постмодерну. Не покушаясь на профессиональное изложение и охват всех направлений, остановимся только на нескольких из них.

Наиболее старый, устоявшийся уже жанр по отношению к тому, что теперь относят к авангарду – это абстрактная живопись (от *лат. abstractio* — удаление, отвлечение) – направление **искусства**, отказавшегося от приближённого к действительности изображения форм в **живописи** и **скульптуре**, отказ от реальности, стихийность, бессознательность в творчестве. Если посмотреть на абстрактные полотна, то мы не увидим в них никакого сюжета (содержания), поэтому такая живопись еще называется беспредметной. Например, это могут быть просто мазки разного цвета, расположенные на холсте хаотично. Картины, выполненные в этом жанре, стоят гораздо дороже, чем «традиционные». Впрочем, это относится к продуктам деятельности всего «нового искусства». Одна из целей абстракционизма — достижение «гармонизации», создание определённых

цветовых сочетаний и **геометрических** форм, чтобы вызвать у созерцателя разнообразные ассоциации.

Самый востребованный жанр «нового искусства», появившегося вслед за абстракционизмом – инсталляции. Сейчас выставочные залы почти всецело отданы этим формам. Термин инсталляция произошел от английского глагола "to install" (устанавливать): инсталляции не рисуют, не пишут, а именно устанавливают, составляют, формируют из отдельных разрозненных частей. Инсталляция создается из самых различных элементов – бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстовой или визуальной информации, пищевых продуктов (например, сахарного песка), и даже живых человеческих тел, чучел, трупов животных и людей, находящихся в формалине. Если раньше инсталляции создавались преимущественно из небольших по объему элементов, то сейчас преобладают так называемые «большие формы»; под них выстраивают специальные огромные помещения-галереи, которые не всегда есть в наличии. Так, один из художников, работающих в этом жанре, выставляет в Калуге ракеты почти в натуральную величину, сделанные из кривых дощечек прямо на открытом воздухе — рядом с ракетой «Восток» (ракета-дублер к полету Юрия Гагарина). Часто используются неспециализированные залы, имеющие другие назначения: например, павильоны бывшего ВДНХ, имеющие подходящие габариты. Здесь тот же мастер инсталляции выставлял штабель из деревянных брусков, чтобы каждый посетитель, сложив из них все, что придет в голову, мог приобщиться к искусству. Как пишут критики, инсталляция трехмерна, поэтому эти произведения можно потрогать, понюхать или даже услышать. Подразумевается, что это занятие будет развивать посетителей, навеять глубокие размышления, продуцировать новые смыслы, ассоциации и пр.

Еще один новейший жанр — перформанс (англ. *performance* — исполнение, представление, выступление) — форма современного искусства, в которой произведение составляют действия художника или группы. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя. Его сердцевина — эпатаж, провокационность. То есть перформанс отличается от инсталляции тем, что элементом произведения становится сам художник, его тело или его действия, причем действия, как правило, провоцирующие.

Есть еще акционизм, который является логическим продолжением перформанса. Акция — это действие, направленное на достижение какой-либо цели. Акция стирает грань между искусством и действительностью.

Акции «Пусси-райт», «Фемен», акция гомосексуалистов у Могилы Неизвестного солдата, раздевание в Соборе Парижской Богоматери – с точки зрения искусствоведов – это не хулиганство, а новая его форма.

Существуют и другие необычные жанры. Но остановимся пока на перечисленных, чтобы понять, почему все эти странные предметы в выставочных залах и действия художников стали именоваться произведениями искусства. Но главное – понять, в каком отношении к развитию человека и его бытию они находятся.

Для того чтобы разобраться, почему искусство стало таким, каково оно есть сейчас, подойдем к феномену «новое искусство» с научной точки зрения. Когда-то К.Г. Юнг, посвящая одну из глав книги творчеству П. Пикассо, писал: *«Я оставляю эстетические проблемы искусствоведам, а сам ограничиваюсь лишь психологией, которая лежит в основе художественного творчества»*¹. Последуем этому примеру и для анализа привлечем именно эту науку, причем психологию постнеклассическую. Подобный подход будет вполне адекватен: новая культура должна поверяться новой наукой. В постнеклассической психологии дозволено, кроме научных источников, использовать и религиозные, в частности – христиански-православные, и обращаться к здравому смыслу, к житейской мудрости. Здесь не только не возбраняется привлекать личный опыт, понимание, интуицию, наоборот – подобная субъективность приветствуется. Здесь формулируется принцип благоговения перед развитием.

Существуют методы психологического исследования, основанные на анализе продуктов деятельности. Они дают богатую информацию не только о конкретной деятельности, но и о целостном развитии личности, мировоззрении человека, его отношении к миру, личном опыте переживаний, что можно назвать одним выражением: состояние души. В этом смысле художественное полотно, рисунок можно рассматривать как графический тест, дающий информацию не только о манере письма художника, но и о состоянии его души. Если же анализировать полотна художников, выстроенные в хронологической последовательности в течение всей творческой жизни, то можно проанализировать и динамику изменения манеры письма, и динамику изменения состояния души, поэтому воспользуется далее этим методом, потому что картины и инсталляции – это и есть продукты деятельности художников.

В разговоре об искусстве в контексте развития возникают два аспекта: развитие художника, творца произведения и влияние художественного

¹ К.Г. Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. Собрание сочинений. Т. 15, М., Ренессанс. С. 194 – 201.

произведения на развитие того, к кому оно обращено, то есть на зрителя. Начнем его с первого аспекта.

Заглянем на выставку молодой и успешной художницы N, которой однажды была посвящена телепередача; в ней ведущий с плохо скрываемой иронией просил рассказать о картине, которая представляла собой небольшой холст с хаотично нанесенными на него мазками разного цвета. Художница объяснила, что каждый может увидеть в ней то, что хочет. Например, она видит купающихся коней. Дальше она с воодушевлением поведала, что в детстве училась в школе искусств, потом занималась деятельностью, далекой от живописи. Но вот почувствовала себя художником и за два года, которые прошли с тех пор, успела организовать ряд нестандартных выставок, принять участие в разных конкурсах, в том числе и международных, а также стать членом Союза художников России. Успела потому, что пишет по 22 картины в месяц (!) Художница работает в жанре «ассамбляж». Это стиль, при котором используются не только холст, как основа и любой тип краски, но еще какие-либо, как выразился один журналист, «потусторонние» предметы, которые можно трогать, нюхать и слушать.

На выставке N портреты, выполненные как будто не вполне умелой детской рукой. И доска с разбитой тарелкой. И полотна, на которых нанесены точки или мазки различными красками вне какого-либо сюжета. И аппликации из бумаги. И странные конструкции с надписями: «покрути сбоку», «понюхай». И чучело в шляпе. И некий проволочный объект, непонятного предназначения. Да и сама художница разгуливает среди экспонатов в маскарадном костюме. Здесь же выступает юношеский ансамбль. Шумно, сумбурно, бесшабашно.

А вот что пишет молодежная газета о художнице: она ворвалась в арт-пространство и быстро начала набирать обороты, ее с огромным удовольствием выставляют в галереях, она участвует в работе международных выставок, она признана, «раскручена». Все мы понимаем, что даже при наличии огромного таланта добиться такого головокружительного успеха в короткий срок (всего два года назад, как она сама призналась, она почувствовала себя художником) невозможно. В чем же секрет успеха? За ней стоит денежный мешок? Думается, в данном случае дело совсем в ином: она «попала в струю» или, как говорят сейчас, «в тренд». Жанр «ассамбляж» относится к одной из форм «нового искусства», поддерживаемого сейчас меценатами, критиками, чиновниками от культуры. Но, конечно же, дело еще и в трудоспособности, активности молодой художницы.

А вот отзывы посетителей: «Странное искусство, мягко говоря. Походит на выставку работ выпускников подготовительной группы. Да уж». Или: «Некоторые вывешенные в ряд на стенах картины кажутся вполне адекватными, а некоторые больше походят на детские рисунки и бессмысленные аппликации».

О вкусах, как говорится, не спорят, особенно в наш век. Но эти отзывы позволили найти ключ к дальнейшему анализу: так, как рисует эта успешная художница, рисуют дети; продукты ее деятельности связаны с психологическим возрастом детства.

Кто-то может сказать, что детские черты, манеры, способ рисования у взрослого человека – это замечательно, с детством связано творчество, сейчас детскость весьма поощряется нравами, даже в Библии сказано: «...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное...» (Мф. 18;3). Но напомним, что у этой фразы есть пояснение: «...не будьте дети умом. На злое будьте младенцы, а по уму будьте совершеннолетни» (1Кор.14;20).

Обратимся к психологии, где принят принцип развития, психологические используют представления о филогенезе, онтогенезе, актуалгенезе. Здесь говорят о развитии возрастном, развитии личности, субъектных свойств, развитии какой-либо деятельности и пр. Под развитием в широком смысле обычно понимается изменение или функционирование психической системы, сопровождающееся возникновением качественных новообразований.

Кроме развития известна и регрессия – это изменение, обратное развитию, возврат к тому, что уже было, в частности, онтогенетическая регрессия, или инфантилизм, – это возврат в индивидуальное прошлое, когда человек ведет себя как ребенок, чаще всего, чтобы снять с себя груз ответственности и получить то внимание окружающих, которое обычно получает ребенок. Или когда у него активно работают те психические механизмы, процессы, которые свойственны детскому возрасту, активизируется та деятельность, которая была свойственна ребенку.

Необходимо честно признаться, что в различных направлениях психологии нет согласия по поводу того, куда и зачем человек должен развиваться; главное, чтобы он изменялся, не стоял на месте. Однако эта проблема решается однозначно в психологии, ориентированной на христианство. Известна икона «Лествица», в которую заложена идея духовного развития – ведущего к Иисусу Христу. И в православно-ориентированной психологии развитие должно вести ко Христу. Например, в интегральной периодизации общего психического развития в онтогенезе В.И.

Слободчикова² конечная цель возрастного развития понимается именно как движение к духовной вершине, то есть восхождение по лестнице, изображенной на иконе. А возраст – не то, что написано в паспорте, но то, что соответствует высоте, освоенной в результате продвижения по ее ступеням, развитие (в лучшем варианте) продолжается до седых волос и даже – до самой последней минуты. Речь здесь идет не только о развитии отдельных психических механизмов, систем, а о развитии личности, человека в целом. В этом случае каждой ступени соответствует свой уровень смысловой сферы личности, который описывается так называемой «вертикалью сознания», разработанной Б.С. Братусем³. Вертикаль – это та же самая «Лествица». Освоение своей души (своего сознания) в процессе полного онтогенеза, подъем по вертикали смыслов – это одна из форм сотрудничества человека с Творцом⁴.

На иконе «Лествица» изображены не только те люди, которые забрались по ступенькам на самый верх – к Богу, но и те, которые упали с нее, так как подъему мешают силы, противные Творцу. Такое падение – аналог онтогенетической регрессии, если понимать ее как инфантилизм, когда взрослый уже человек вновь оказывается на самых низших ступенях лестницы, становится ребенком «по уму», или как снижение ценностей и смыслов «вертикали сознания» человека, падает с «Лествицы».

Если процесс регрессии устойчив по динамике, значителен по интенсивности, то в пределе он ведет к вырождению процесса развития в свою противоположность – распад «человеческого в человеке» и удаление человека от Бога. Но регрессия всегда приятна (З. Фрейд)! В этом заключается главная психологическая ловушка, которую используют силы, противные Богу.

В терминах гуманитарно-антропологической психологии регрессия – это нарушение психологического здоровья. Известно, что в случае регрессии активны «ранние» механизмы психики: например, воображение, преобладающее над мышлением, доминируют арефлексивность, эгоцентризм, имитативность, внушаемость и пр., но дело не только в них. Известен принцип необратимости развития, сформулированный Л.И. Анциферовой. Любое обратное развитие (деградация) не является зеркальным отражением

2 В.И. Слободчиков, Е.И. Исаев. Психология развития человека. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Университета, 2013.

3 Братусь, Б. С. Психология. Нравственность. Культура. М.: Менеджер; Роспедагенство, 1994.

4 Более подробно об этом: Миронова М.Н. К сближению психологии с христианской антропологией: трактат об умной силе души и доминанте. Калуга, 2013.

поступательного развития; возвращение на исходный уровень функционирования возможно лишь по одному или нескольким показателям, но полное восстановление того, что было раньше, невозможно. Т.е. пережив массивную регрессию, человек становится другим (или: «в одну воду нельзя войти дважды»). В сознании человека возникают искажения, в каждом конкретном случае никто не может сказать, какие именно (это всегда непредсказуемо), но эффект неминуем! В таком понимании, во-первых, те искаженные образования, которые получились в результате регрессии, нельзя считать результатом развития, новообразованиями: это прежние, но уже искаженные образования, брак, порок развития.

Поэтому если не предприняты своевременные реабилитационные мероприятия (светские или церковные), длительная или глубокая регрессия приводит к неминуемой деградации личности, к психическим отклонениям, девиациям поведения, личностным аномалиям, профессиональным деформациям. Падение со ступеней развития не может не отразиться на деятельности человека, в том числе – на художественной деятельности, потому что ценностно-смысловая сфера имеет регуляторную функцию деятельности. Для любой деятельности можно выстроить свою «вертикаль», на вершине которой – деятельность, которая своей целью имеет сотрудничество Творцу.

Итак, у молодой художницы N обнаруживаются черты возврата к детскому способу рисования (естественному, или подражательному). А так как эти произведения не создавались специально для детей, то можно предполагать имитацию феномена недоразвития художественной деятельности (нельзя же всерьез думать о том, что человек, который учился в художественной школе, просто не умеет рисовать). Или об истинном феномене деградации (регрессии) возрастного развития. Для нас пока непонятно, индивидуальная ли это особенность художницы, или таковы требования жанра – создавать художественные продукты с налетом некоторой инфантильности, незрелости, недоразвитости изобразительности. Но именно такие работы стоят сейчас дорого, подчас – фантастически дорого.

В общих чертах описание развития художественной деятельности ребенка таково:

- Первая стадия – «маранья» («пачканья»): здесь царствует хаос, здесь нет еще задачи отображать натуру, ребенок рисует то, что у него есть в представлении; недоступна здесь и эстетическая задача.

- Затем появляются линии, они еще несовершенны из-за несовершенства моторики – это каракули, это стадия лишенных всякого

смысла штрихов; на этом этапе происходит первая попытка овладения формой.

- Затем наступает стадия объектного рисования (предыобразительная или примитивного изображения) – это еще не совсем изображение объектов, но уже подготовка к нему: происходит уход от прямых линий, появляются закругления, округлые формы, затем – примитивные квадраты, прямоугольники и многоугольники. Округлая форма может изображать все, что угодно – лапу, машину, дом, собаку. На этой стадии иногда появляются первые изображения человека – так называемые «головоноги». В рисунках ребенка образ объекта впервые только начинает проявляться в некоторых формальных характеристиках рисунка, таких, как напряжение и динамика линий, динамика свето- и цветонасыщенности, конфигурация рисунка, силуэтность форм пятен, взаимное расположение графических элементов. Для детей такие рисунки являются суммарными характеристиками образа объекта пока еще без внешнего сходства с ним. Для взрослого – восприятие окружающего мира в форме объектного рисования – это моменты возрастной регрессии. Естественно, что рисунок ребенка и полотно взрослого художника несколько отличаются: во-первых, из-за того, что у ребенка нет такой точной руки, как у художника, а во вторых тем, что письмо последнего является только искаженным аналогом рисунка ребенка из-за следствия принципа необратимости развития. Последним на этой стадии появляется цвет, который уже был и раньше в рисунках, но не был осознанным; теперь он осознается и начинает использоваться в его предметном значении.

- На следующей стадии возникают единичные крупные предметные изображения. Задачей здесь является воспроизведение графического подобия видимых фигур, эти рисунки обозначают как объекты, предметы, персонажи, затем – различные графические элементы как опознавательные детали объектов. У головоногов появляются глаза, нос, рот и другие детали; головоногов на рисунках становится очень много; еще несколько позже – туловища (овалы, треугольники, прямоугольники), одежда; а еще позже – в руках – различные предметы. Эти рисунки схематичны – человек на них как бы собран из отдельных деталей. Наблюдаются попытки изобразить чувства.

- Наконец, формируется стадия событийного рисования, в котором появляется движение, обстоятельства, пространственные координаты, изображение среды (деревья, дома, заборы и пр.), течения времени, личного опыта, изображается знание о мире и отношение к нему – то есть на рисунках появляются образ мира и личностный смысл, эстетические мотивы, отношения между объектами и субъектами. Ребенок использует рисунок как средство моделирования мира.

Шесть лет – это пик формирования художественных способностей. Далее никаких принципиально новых этапов в художественной деятельности не появляется, но она совершенствуется – обогащается палитра цвета, рука все точнее передает свойства предмета, все более оригинальным становится сюжет, все более неповторимым – манера письма. Совершенствование – одна из форм развития. В последующем у большинства детей художественная деятельность все же уходит на второй план, вплетаются в другие виды деятельности, снимаются в мышлении, профессиональной деятельности, работает ради неповторимости личности-персоны и перестает быть самостоятельной, но не пропадает зря, работает «как раб рабов».

Здесь проявляется такая закономерность развития, как иерархичность. Более «ранние» механизмы психики находятся в подчинении у более «высоких», зрелых образований, «вплетены» в более поздние, сложные, зрелые образования и работают в их составе «как рабы рабов». В этом случае «ранние» механизмы проявляют себя как необходимые, но недостаточные элементы какой-либо профессиональной деятельности, творчества, они находятся под управлением более поздних и совершенных. Для подтверждения этой мысли обратимся к Л.С. Выготскому, который считал, что *«...высшие психические функции не надстраиваются, как второй этаж над элементарными процессами, но представляют собой новые психологические системы, включающие в себя сложное сплетение элементарных функций, которые, будучи включены в новую систему, сами начинают действовать по новым законам»*⁵.

Поэтому не следует печалиться по поводу того, что большинство детей перестают рисовать к пятому-шестому классу. У них появляются новые смыслы жизни, формируются ценности, отношение к другим людям и к миру, совершенствуется образ Другого и мира. Личность использует художественную деятельность (как и другие свои деятельности) для того, чтобы реализовать себя, свои ценности и смыслы.

Художниками становятся лишь немногие, но и у них развитие художественной деятельности в норме (если понимать норму как лучшее, что принято в гуманитарно-антропологической психологии) идет уже не по пути появления новых собственно изобразительных способностей, а по пути развития личности. Кроме развития индивидуальной манеры, это и путь развития нравственной регуляции деятельности, путь подчинения своего таланта служению – другому человеку, миру, Богу. Такое иерархичное подчинение ранней функции изобразительной деятельности в будущем обеспечит художнику на ступени индивидуализации периода взрослости

5 Л.С. Выготский. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Педагогика, 1984. Т.6, С.56.

подлинный расцвет таланта. Именно эта ступень онтогенеза связана не только с неповторимым, ни с кем несравнимым стилем, но и со свободой творчества, которая, как любая подлинная свобода, не мыслима без ответственности. Самый упоминаемый ныне в научных работах гуманистический психолог пишет об этом: «Свобода – всего лишь негативная (обратная) сторона цельного понятия, позитивной (лицевой) стороной которого является ответственность. Действительная свобода может вырождаться в простой произвол, если она не ограничена ответственностью»⁶. Наивысшая ступень ответственности – перед Богом. Свободный и ответственный перед Богом художник черпает свои идеи от Него, и даже более – его кистью водит Сам Бог. Только это – норма (как лучшее) в искусстве!

Если соизмерять картины N с приведенной периодизацией, то можно сказать, что им соответствует не самая высокая ступень развития изобразительной деятельности ребенка, но примерно на одну ниже, то есть она имитирует некоторую регрессию. Случайность это или закономерность, что современная художница рисует как ребенок? И найдем ли мы эти характеристики в творчестве тех художников, которых считают признанными основателями авангардной живописи?

Василий Кандинский. Беспредметная живопись

Можно почти с уверенностью сказать, что абстрактная живопись родилась в России, потому что ее основатель – В.В. Кандинский. Считается, что именно он создал первую абстрактную картину в 1909 году. До нее Кандинский писал в традиционном стиле. Это талантливые работы: прекрасные пейзажи и жанровые полотна, пленяющие световой и цветовой насыщенностью ("Одесса. Порт"1898 г., "Кохель – Водопад I"1900 г., "Комета" 1900 г., "Изар около Grosshessoloh"1901 г., "Эскиз шлюза"1901 г., "Ахтырка – Темное озеро"1901 г., "Под Штарнбергом – Зима"1902 г., "Русский Витязь"1902г., "Парк Св. Клода со всадником"1906 г. и др.) Затем он жил в Германии и в его работах стал доминировать стиль немецкого искусства «модерн» – «югенд-стиле» ("Синий всадник"1903 г., «Ночь», 1903; «Прощание», 1903; «Зеркало», 1907; «Золотой парус», 1909; «Скала», 1908-1909 гг.) По воспоминаниям самого художника, в этот же период он изучал модную тогда теософия Рудольфа Штайнера; будущее показало, что это увлечение оказало решающее значение на выбор направленности духовного пути.

⁶ В. Франкл. Человек в поисках смысла. - М.: Прогресс, 1990.

Те «импресси», «импровизации», «композиции», которые позже написаны им в стиле абстракционизма – это результат экспериментов. С этой точки зрения не совсем ясно, кем он был больше – художником или психологом-исследователем. Недаром в начале 20-х годов он даже был избран профессором Московского университета и возглавлял физико-психологическое отделение в Российской Академии художественных наук. Василий Кандинский полагал, что внутреннее, духовное содержание картин лучше всего выражается прямым психофизическим воздействием чистых красочных созвучий и ритмов. Поэтому он экспериментировал со светотеневыми построениями, основанными на законах оптики, с эффектами перцепции в живописи. Так, в некоторых полотнах им явно используется эффект целостного восприятия фигуры, вопреки выпадению ряда элементов контура. В некоторых его полотнах присутствует эффект независимости восприятия всей структуры от изменения характеристик ее отдельных элементов (т.н. примат целого над частями). Изучал он и законы сочетания цветов. В других работах исследовалось воздействие силы цвета, цветовых сочетаний, и здесь явно видно, как цветовые пятна постепенно заменяют собой прорисовку элементов ("Прощание" 1903 г., "Невеста. Русская красавица" 1903 г., "Веер" 1903 г., "Двое на лошади" 1906 г., "Осенний пейзаж с лодками" 1908 г., "Слон" 1908 г., "Вид Мурнау с железной дорогой и замком" 1909 г., "Импровизация 4" 1909 г. "Импровизация №6 (Африканское)" 1909 г., "Гора" 1909 г., "Пейзаж с фигурами и ребенком" 1909 г., "Мурнау. Сад" 1909 г., "Лошади" 1909 г., "Осень" 1909 г. "Корова" 1910 г., "Лирическое (Лирика)" 1911 г.). Сегодня вы можете найти объяснение эффектов восприятия на страницах учебников психологии в виде схематичных рисунков. Но в первой половине двадцатого века – они требовали исследования.

Кандинский был не только исследователем-экспериментатором, но и теоретиком искусства. Он разработал систему образов, которые вызывают цвета, и опубликовал ее в виде таблиц в работе «О духовном в искусстве». Так, желтый цвет у него ассоциировался с безумием, голубой – с небесным спокойствием, зеленый – с коровой на лугу, красный – с энергией. Позже в психологии был фактически подтвержден эффект воздействия цвета на психику человека.

Еще в своих опытах художник исследовал формирование у зрителя эмоциональной реакции с помощью свой живописи. Сегодня кто-то из психологов провел показательный эксперимент: две группы людей были зрителями. Одним достался просмотр видеоролика, а другим показали некую неполноценную копию, в которой были только мелькания света и тени на

экране, синхронные с мельканиями, которые были на сюжетном ролике. Оказалось, что эмоциональная реакция зрителей в обеих группах была одинаковой и изменялась синхронно. То есть для эмоциональной реакции сюжет безразличен, ее провоцирует только мелькание света и тени! Вот и объяснение, почему абстрактная живопись привлекает зрителей: она вызывает эмоциональную реакцию независимо от сюжета. Но ведь он был художником и творил произведения культуры, значит, для его работы существовали другие критерии, нежели в науке. В частности, А.Н. Леонтьев писал, что истинное искусство – должно вызывать не эмоциональную реакцию, а рефлексю.

Постепенно изображение предметов на картинах Кандинского искажались все больше и больше, их уже трудно было узнать, теперь их называют полубеспредметные полотна ("Церковь в Мурнау" 1910 г., "Мурнау. Сад" 1910 г., "Все святые II" 1911г., "Обнаженная" 1911 г., "Ангел Страшного Суда" 1911 г.,) В конце концов, художник дошел до границы, на которой элементы формы еще определяют работу воображения зрителя, и перешел ее, отказавшись от изображения предметов ("Без названия (Первая абстрактная акварель" 1910 г.). Отказ оказался поворотным пунктом развития изобразительной деятельности Кандинского ("Казачки (Деталь Композиции IV)" 1910 г., "304" 1910 г., "Беспредметное" 1910 г.) и всего изобразительного искусства.

***Сравните:** «Искусство... всегда отношение. То, что воссоздано (изображение), воспринимается в отношении к тому, то воссоздается (изображаемому), к тому, что не воссоздано, и в бесчисленности других связей. Отказ от воссоздания одних сторон предмета не менее существенен, чем воспроизведение других»⁷.*

В случае живописи Кандинского произошел полный отказ от воспроизведения самого предмета. Какое отношение мог означать такой отказ?

Вспомним о периодизации развития художественной деятельности ребенка. В ней есть этап, когда изображение еще не появилось. Остановимся подробнее на рассмотрении динамики изменения манеры работы В. Кандинского в сравнении с динамикой развития художественной деятельности ребенка. Она такова: от изобразительных полотен, содержащих сюжет, в частности, это картины начала девятисотых годов, когда он писал в традиционном стиле, к полубеспредметным полотнам в 1900 - 1911. А начиная с 1910 года, Кандинский создает серию беспредметных картин, в

⁷ Ю.М. Лотман. Лекции по структурной поэтике//Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994, С. 37.

которых уже совсем нет сюжета, но которые отличаются цветовой проработкой. Чуть позже им исследовалось воздействие геометрических фигур на психику людей. Так родилась идея геометрической абстрактной живописи, название которой дал другой художник – супрематизм, как метод выражения структуры мироздания в геометрических формах линии, квадрата, круга и прямоугольника. Динамика эта точно соответствует обратному чередованию стадий развития художественной деятельности ребенка: сюжетное рисование – объектное рисование с преобладанием предметности цвета – объектное рисование с преобладанием геометрических форм.

Итак, последовательность, в которой происходило изменение стиля изобразительной деятельности, аналогичны обратному порядку изменений, которые происходят на вполне определенном этапе развития художественной деятельности ребенка-дошкольника. Следовательно, мы можем говорить не только об изменении стиля, а о реальной деградации изобразительной деятельности художника, с динамикой, обратной нормальному ходу развития художественной деятельности ребенка. Конечно, результат деградации обнаруживается на полотне не полным соответствием детскому рисованию, мы наблюдаем как бы наложение детского этапа на взрослое мастерство. Но главный эффект – состоялся разворот вектора развития.

Поэтому вероятно, отказ Кандинским от сюжета стал поворотным пунктом не только в художественной деятельности, но и в его духовной жизни. Этому человеку была свойственна тяга к духовным исканиям, но они имели определенную особенность. Он изучал теософию Штайнера, но, вместе с тем, критики писали о его религиозности; некоторые его картины выполнены по библейским сюжетам; на стенах квартиры висели иконы, а его кисть несколько раз создавала полотна под названием «Все святые» и картины Апокалипсиса. Кроме того, он написал книгу «О духовном в искусстве», в которой провозгласил творческий процесс самовыражением и саморазвитием духа. Художник ненасытно стремился к духовности, но каким путем он это стремление пытался реализовать? На первых полотнах Кандинского были два символических изображения, которые как будто говорили о его вполне традиционной религиозной устремленности – Храм на горе и всадник – Георгий-Победоносец. Но потом эти два символа стали размываться, искажаться, все труднее угадываться, а потом они исчезли вовсе; святых же и ангелов Апокалипсиса на полотнах стало невозможно усмотреть в нагромождении линий и цветовых пятен.

Именно в этот период у Кандинского появилось убеждение, что обычное искусство устарело и обветшало и на смену традиционным представлениям о критерии его истинности как эстетике пришли новые,

связанные с эмоциональным и ассоциативным воздействием на зрителя. Здесь религиозный человек может возразить: это лукавое утверждение. Мерилом искусства является гармония, поверяемая золотым сечением, которое людям Дал Сам Господь. Этот «аршин прошлого» – такой же истинный измеритель красоты, как и совесть – измеритель истины и доброты. Он не ветшает, потому что от Него! А красота, истина и доброта в нашем мире – это проекции Истины, Добра и Красоты самого Бога. Но изложенные на страницах книги представления Кандинского о духовном искусстве уходят все дальше от традиционной христианской духовности; увлечение теософией сформировало оккультное мировоззрение. Его утверждения попадали в контекст модных в тот период в среде художников и поэтов поветрий совсем иной направленности.

Георгий Победоносец все же однажды вновь появился на полотне художника, причем выглядел он так, как будто не было периода беспредметности; невольно думается, что он был послан Богом для того, чтобы вернуть художника на истинный духовный путь ("Всадник Святой Георгий 1915 - 1916 г"). Но духовного возвращения не произошло. Мы можем подозревать, что к моменту создания первых абстрактных полотен у Кандинского сформировалось оккультное мировоззрение, которое и определило его дальнейший путь и творчество. Формально на присутствие практического оккультизма указывает хотя бы то, что великий современник, И.Е. Репин, упрекая его за порчу таланта, говорил, что его работы «изуродованы спиритизмом».

Кандинский экспериментировал с различными живописными факторами, воздействующими на психику зрителя, считая, что психофизическое воздействие стимулирует духовное развитие. Но настоящая духовность может быть связана только с Богом Иисусом Христом, а не с психофизиологией (последнее является типичной ловушкой оккультизма). Кроме того, подобные занятия могут быть даже опасны с духовной точки зрения, если понимать ее в христианском контексте. Они продуцируют снижение уровня сознания в результате регрессии, наводят легкий транс; нам же завещано: *«...трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить»* (1 Пет. 5:8).

Почему этот талантливый человек вступил на оккультную тропу, уводящую от Творца? Что здесь сыграло большую роль: мода на подобный обманчивый путь, которая, действительно, была сильна в первой четверти двадцатого века; искренняя ли ошибка в определении направления духовного пути, свойственная столь многим и сегодня; разочарование ли в традиционной религиозной вере и осознанный выбор контрверы? Так или

иначе, но художник стал жертвой главной мистификации двадцатого века – подмены духовного пути «через Иисуса Христа» путем оккультным, психофизиологическим, путем, «плотской» духовности. К сожалению, он не был одинок в этом заблуждении. Но: «...живущие по плоти Богу угодить не могут» (Рим. 8: 8).

В самый последний период творчества на его картинах появляются т.н. биоморфные элементы ("Небесно-голубое", 1940, "Сложное-простое", 1939, "Пестрый ансамбль", 1938 и др.), поэтому критики пишут о том, что на них «кипит жизнь». Несмотря на то, что эти картины, действительно, знаменуют собой некоторое возвращение к сюжету, это уже не произведения изобразительного искусства, а скорее – декоративно-прикладного. Конечно, есть некоторая позитивная составляющая в том, что талантливый художник дал новый импульс прикладному искусству: по мотивам картин Кандинского сегодня создают проекты массовых действий на стадионах, оформляют спектакли, делают дорогую бижутерию, расписывают ткани, а абстрактные картины стали денежным эквивалентом, позволяющим буржуазии надежно вложить свои средства. Но это – технократический, утилитарный, экономический вклад в культуру потребления. Абстрактная форма письма, особенно после периода изображения острых углов, треугольников и прямоугольников поглотила и исказила многое, что было свойственно более раннему Кандинскому – и гениальное чувство цвета, и легкость атмосферы, и ненасытное стремление к духовным высотам. В начале в его картинах присутствовали высокие смыслы; в основе экспериментов лежали исследовательские мотивы: новое ради науки и искусства; он не отвергал красоты как таковой, а только пытался найти свой собственный рецепт ее «приготовления», следовательно, не декларировал отказа от со-работничества с Богом. Но искренне заблуждался по поводу средств и фактически шел в противоположную от Него сторону. Необходимо согласиться и с тем, что и беспредметные его работы необычайно эстетичны, поэтому можно утверждать, что художника долго не покидало вдохновение.

Оказавшись первым, Кандинский показал пример, а его последователи, усвоившие манеру авангардного письма, далеко не всегда обладали хотя бы и крохой таланта первооткрывателя, зато сразу отвергали эстетические критерии. Поэтому, несмотря на то, что теперь его называют великим, не покидает печальное чувство по отношению к этому художнику. И пусть сейчас его работы активно выставляют и о нем пишут, но имеет ли абстрактная живопись ценность для развития каждого человека и человечества в целом, или в этом приходится сомневаться? В свете упомянутых выше психологических теорий, ориентированных на

христианскую антропологию, вектор развития для всех без исключения людей направлен от рождения к богоуподоблению через Иисуса Христа. Но и вектор развития изобразительной деятельности как всего одного из возможных направлений развития должен быть направлен в эту же сторону: от маранья, чирканья и каракулей – через «объектное рисование», предметность цвета – к изображению как образу предмета и образу явления – к попытке отобразить смыслы все более и более высоких уровней «вертикали сознания». Она, как и любая другая профессиональная деятельность, на вершине своей должна стать деятельностью для Бога! На все приведенные рассуждения есть возражение: «Это личное дело каждого художника, он свободен и выбирает сам – как использовать талант, быть ли со-работником Творца, или отказаться. И что до этих рассуждений зрителю, ведь смотреть на картины Кандинского приятно!». И ныне – вновь бум «русского авангарда».

Анри Матисс. Фовизм.

Фовизм (от фр. *fauve* – дикий) – самое первое направление авангарда. Его основатель, А.Матисс испытал на себе влияние таких старых мастеров, как Гойя, Эль Греко, Рембрандт, Пуссен и др., пережил период «заражения» импрессионизмом и пуантализмом с их идеей воздействия цвета на эмоции зрителей, подражал постимпрессионистам Гогену и Ван Гогу, решив, что *«настало время писать примитивно»*. Одна из первых его картин – "Роскошь, покой и сладострастие" (1905 г.) написана в стиле модерн или «югендстиль». В этом смысле Матисс не только первооткрыватель, но и продолжатель стилей, предшествовавших авангарду: подражая, он оказался передатчиком идей, находок и ошибок. Причем Матисс вспоминал, что на самом деле он не изобрел свою новую манеру, а увидел ее у малоизвестного художника Рене Сейсо, который начал писать так за 13 лет до него⁸.

Его первые картины в стиле фовизма просты, светлы, жизнерадостны и написаны как будто несколько неумелой рукой ребенка, но не искажающей окружающей мир, а подчеркивающей его красоту и гармонию ("Радость жизни". 1906, "Музыка", 1908, "Танец", 1910; "Красные рыбки", 1911, "Сидящая обнажённая"; 1909; "Манильская шаль", 1911; "Вид из окна в Танжере", "Зора на террасе" и "Вход в казба", 1912.) Это картины любящего жизнь человека, на них красивые цветы, вещи, пейзажи, женщины с несколько утрированными телесными формами, которые, тем не менее, не обезображивают их. И в этих особенностях стиля мы распознаем начало

⁸ Здесь и далее: Раймон Эскопе. Матисс. М.: Искусство, 1979.

стадии событийного рисования ребенка, то есть весьма и весьма незначительную регрессию.

Главную задачу живописца Матисс видел в том, чтобы вызвать у зрителя сильную эмоциональную реакцию, в идеале – страсть. Он использовал яркие тона, которые значительно отличались от естественных красок окружающего мира. По этому поводу художник писал: *«Исходный пункт фовизма – решительное возвращение к красивым синим, красивым красным, красивым желтым – первичным элементам, которые будоражат наши чувства до самых глубин»*⁹. Эта фраза, во-первых, напрямую указывает на стремление к регрессии художественной деятельности – «к возвращению». Подтверждает наличие интенции к регрессии и убеждение художника в том, что нужно уметь сберечь свежесть детства в восприятии вещей, не утратить наивности. Кроме того, само по себе стремление вызывать сильные эмоции у окружающих является, с психологической точки зрения, стремлением ребенка, то есть проявлением возрастной регрессии. Хотя первоначально это стремление могло быть усвоено Матиссом у импрессионистов, явилось своеобразной «эстафетной палочкой», предметом преемственности.

Пишущие о Матиссе подчеркивают, что он отказался от традиционных живописных законов: перспективы, светотени, доминирования рисунка в структуре картины, сгущения или смягчения цвета. Он объяснял это бунтом против своих учителей, девиз которого: *«не копировать натуру, а интерпретировать ее»*. Художник стремился создать на полотне максимально обобщённый и упрощенный образ, который не игнорировал окружающий мир, но передавал бы самую сущность формы. Причем для него не менее, чем для старых мастеров, была важна композиция, ясное видение целого.

В последующем в картинах появляется все более и более усиливающаяся «нарочитая детскость» (работы 1914 – 1939 годов: "Голова в белом и розовом", "Ваза с апельсинами", "Девушки на берегу", "Урок на рояле", "Три сестры", "Марокканцы", "Ню лёжа", "Чёрный стол", "Поднятое колено," "Большой розовый ню", "Музыка"). С точки зрения соответствия стадиям рисования ребенка – это событийное рисование с параллельным «снижением» на стадию единичных крупных предметных изображений. Задачей ребенка на ней является воспроизведение графического подобия видимых фигур, эти рисунки обозначают («называют») объекты, предметы, персонажи, здесь появляются различные графические элементы-опознавательные детали объектов. А не соответствуют ли «знаки», о которых говорил и писал Матисс как о своем изобретении и которые появились

⁹ Все о стилях и течениях в современном искусстве/сост. И.И. Мосин. Вильнюс, СПб.: СЗКЭО, 2014. С. 102-103.

именно в этот период тем самым детским элементом, опознавательной деталью изображаемых объектов?

Критики подчеркивают, что художник пишет свои полотна для человека, не желающего страдать и много думать, в них есть некий шарм обаяния обеспеченных людей, и нет социальной предназначенности. А так же то, что он, как наивный ребенок, любит собственные сокровища, которые для него важнее Вселенной.

Что ж, у каждого своя система ценностей, но мы не зря вначале текста указали на «вертикаль сознания», которая описывает то, ради чего человек может жить и работать. В соответствие с ней, указанные выше смыслы и ценности художника соответствуют эгоцентрическому уровню смысловой сферы личности. А он, в свою очередь, соотносится со степенью одушевления периодизации развития, то есть с детским возрастом¹⁰! Поэтому замечание художественного критика точно указывает на возможную онтогенетическую регрессию, причем не только изобразительной деятельности, но и смысловой сферы личности художника.

Наконец на картинах появляются образы, как будто выполненные рукой совсем маленького ребенка, рисующего на стадии единичных крупных предметных изображений ("Портрет Л.Н. Делекторской", 1947). Заметим, что в этом случае нельзя говорить о том, что искажение образа Другого носит зловещий характер, как это было на картинах Пикассо. (Интересно, что Пикассо начал рисовать как ребенок, искажая образ Другого, именно подражая Матиссу, а не наоборот).

В еще более поздних работах с полотен почти исчезают яркие краски и остаются черные линии и орнамент ("Румынская блуза", "Портрет женщины с плиссированным воротником" 1947). Декоративные элементы, содержащие геометрический орнамент иногда занимают центральное место в композиции ("Декоративная фигура на орнаментальном фоне", 1925; "Интерьер в восточных тонах", "Натюрморт на синем столе", 1947 "Египетская занавесь", 1948). Все это могло быть еще одним шагом вниз по ступеням детского рисования – закругления, округлые формы и геометрические фигуры стадии объектного рисования

В преклонные годы, когда ему уже трудно было работать с красками, он изобрел «декупаж» – технику создания образов, вырезанных из цветной бумаги. В некоторых из них художник остался верен гармонии и мог очень ограниченными средствами создать динамичные выразительные образы

10 М.Н. Миронова. Построение лестницы развития/регрессии в христиански-ориентированной психологии.

(серия "Джаз", 1944-47; "Ню, голубая IV", 1952), но были и работы иного качества. Их так же можно отнести к освоению стадии объектного рисования.

Почти до самых последних лет у художника не было полной отвлеченности от реальных форм, хотя одна такая известная работа есть – "Улитка" (1953 г.) Он не пришел к абстракционизму как к системе, то есть не спустился на самые низшие ступени изобразительной деятельности ребенка, но последовательно (!) шел в этом направлении. В его случае мы сталкиваемся с ситуацией, когда, с одной стороны, происходит постепенный «спуск» к все более низким ступеням изобразительной деятельности ребенка, но с другой – он продолжает стоять и на ступени событийного рисования, так как в его картинах присутствует сюжет. Вероятно, именно поэтому регрессия явилась только противоборствующей развитию силой, но не полностью определяющей.

Хочется верить в то, что в душе художника была тенденция, прямо противоположная деградации. Известны его размышления о творчестве, как о «*выражении личного духа*», причем понимал он духовность в рамках традиционной религиозности. Приехав в Россию в начале творческого пути, он писал: «*Я видел вчера коллекцию старых икон. Вот большое искусство. Я влюблен в их трогательную простоту...*»¹¹. И хотя в будничной жизни его отношение к религиозной вере были индифферентными, но некоторые крайние атеистические высказывания друзей-коммунистов Луи Арагона и Пабло Пикассо он все же оспаривал. А позже, уже во второй половине жизни, сказал: «*Когда я работаю, я верю в Бога*». И мечтал о работе для Бога как вершине художественной деятельности.

Такая возможность в конце жизни была ему предоставлена: он участвовал в строительстве Капеллы чётков для общины доминиканских монахинь, работая как архитектор, художник, витражист, мастер по металлу и керамист. Хотя и в результатах этой работы есть особый аспект. Так, он изобразил Богородицу, св. Доминика и младенца Иисуса без глаз, носа и рта, оставив только чистые овалы вместо лица. Критики пишут о том, что это сделано целенаправленно для того, чтобы показать, что «*от овала веет эманацией божественной воли*», что его росписи простотой напоминают искусство первых христиан в катакомбах. Но это утверждение с нашей точки зрения сомнительно. Даже на самом древнем, плохо сохранившемся изображении Богородицы в катакомбах Прискиллы ее черты лица мы можем рассмотреть несмотря на то, что фреска плохо сохранилась. О других ее древних изображениях сообщается: «*Относительно вида Богоматери*

¹¹ Ю. А. Русаков. Матисс в России осенью 1911 года/Труды Государственного Эрмитажа, XIV. Л., 1973, С. 167—184.

никогда не возникало крупных разногласий: все древние авторы согласны в том, что лицо Богоматери было прекрасным»¹². Тогда не могло ли быть ее изображение Матиссом в Капелле проявлением все той же стадии регрессии – объектного рисования, с ее головоногами без черт лица? Даже то, что фрески выполнены только с помощью черных линий, можно интерпретировать не так, как это делается искусствоведами: как желание передать аскетизм, так как черная линия на белой керамической поверхности символизируют традиционные цвета доминиканских монахов. (В этом случае стиль сравнивают уже со стилем японских художников!) Наше объяснение – в том, что в самом начале стадии объектного рисования ребенок еще не осваивает цвет, который появляется только к концу стадии. То есть Матисс последовательно пришел к самому началу объектного рисования и готов шагнуть на еще одну ступень вниз. Особенно интересно с этой точки зрения панно «Крестный путь», которое напоминает страницу из альбома для набросков; критики обозначают ее как «умело беспорядочную композицию», замысел которой сразу не понятен и нужно долго всматриваться, чтобы его понять. Но с точки зрения рассматриваемой здесь проблемы – это принадлежность началу все той же стадии объектного рисования (или примитивного изображения), когда образ у ребенка впервые только начинает проявляться в некоторых формальных характеристиках рисунка, который не имеет внешнего сходства с моделью и когда композиции еще не существует как таковой. Мы не компетентны давать оценку тому, какая из противоборствующих сил (развития или регрессии) победила в результате, но то, что деградация изобразительной деятельности имела последовательную динамику, мы вполне убедительно показали.

Известно, что творчество Матисса оказало огромное влияние на весь авангард и непосредственно на творчество П. Пикассо, В. Кандинского, представителей поп-арта, «новых диких», экспрессионизма; так отмечается в литературе по эстетике. Следовательно, и тенденция к деградации в изобразительной деятельности могла быть передана во все эти направления.

Пабло Пикассо. Искажение образа Другого в сознании

В сознании человека есть важнейшая его составляющая – образ Другого. Он, вплетаясь в структуру смысловой сферы личности, становится главным критерием ее развития, именно так можно интерпретировать его значение с позиций христианской антропологии. Через образ Другого обнаруживает себя личностный смысл, который обозначает роль одного

¹² Покровский Н. Живопись катакомб. Очерки памятников христианского искусства. Санкт-Петербург, Лига-плюс, 2000.

человека в жизни другого. Личностный смысл, с одной стороны, формируется в сознании на основе перцептивного образа, а с другой – он всегда субъективно трансформируется и усложняется по мере личностного развития. И от степени и качества субъективной трансформации зависит то, будут ли для него окружающие лишь предметами, которые можно переставлять, бросать, высасывать; или безликими винтиками, или уродами, заслуживающими только презрения, ненавистными врагами. Или, наоборот, Другой станет достойным внимания, уважаемым. В пределе – сможет ли человек реализовать библейскую заповедь «*Возлюби ближнего своего, как самого себя*» (Мф. 22: 37 – 40), то есть стать духовно совершенным «*Ибо весь закон в одном слове заключается: люби ближнего твоего как самого себя*» (Гал. 5: 14) – зависит от образа Другого в сознании.

Обратимся к анализу работ Пабло Пикассо – знаменитого художника (многие считают его даже одним из самых гениальных художников XX века), стоящего, как и Кандинский, у самых истоков «нового искусства», изобретателя нескольких форм авангардной живописи, новатора стилей и методов, одного из наиболее плодовитых художников в истории, так как он создал более 20 тысяч работ¹³. В частности, он был родоначальником и такого известного жанра, как «кубизм» и некоторые другие.

В первый период творчества он писал в традиционной манере, искал своей путь в цветовом решении – в так называемом «голубом» стиле («Автопортрет» 1901, «Две сестры (Свидание). 1902, «Жизнь», 1903, «Трагедия». 1903 и др.), затем – в розовом. Но потом стал изображать живых людей как будто состоящими из отдельных частей – кубиков (осторожно заметим, что расчленение живого, в том числе и символическое, согласно Э. Фромму¹⁴, – один из симптомов бытовой некрофилии; однако, один симптом еще не означает сформировавшейся аномалии, большинство нормальных людей имеют один-два подобных симптома). Написанная в манере кубизма красивая в реальной жизни женщина превращалась им в уродливое нагромождение геометрических фигур.

Затем в его творчестве был период **сюрреализма** (*фр. surréalisme* — сверхреализм), течения в искусстве, ставившего своей задачей постижение истинных глубин художественного творчества путем проникновения в мир снов и бессознательного посредством парапсихологии и спиритизма. Сюрреалисты выполняли свои работы под воздействием **гипноза, алкоголя, наркотиков, голода** — ради того, чтобы достичь глубин бессознательного. Они считали, что таким образом можно достичь духовного возвышения и

¹³ Здесь и далее: <http://www.sai.msu.su/cjackson/picasso>

¹⁴ Э.Фромм. *Анатомия человеческой деструктивности*. М.: Республика. 1994.

отделения **духа** от материального мира. Необходимо заметить, что подобная ошибка в выборе средств характерна и для многих современных искателей духовности – оккультистов и нью-эйджеров: они хотят достигнуть высот сверхсознания, на самом же деле опускаются в пучину подсознания¹⁵. Сюрреализм был распространен не только среди художников и поэтов, но и широко вошел в общественную жизнь, приняв форму протеста против культурных, социальных и политических ценностей: его приверженцев даже называли бандой – за неразборчивость в словах, средствах и действиях. Пикассо в свой сюрреалистический период находился под влиянием поэта **Андре Бретона**, который создал теорию сюрреалистической живописи и провозгласил девиз: *«Красота будет конвульсивной, или ее не будет»*. Таким образом, и Бретон, и Пикассо фактически отказались от сотворчества с Богом, Который Истина, Любовь и Красота.

Для того чтобы проиллюстрировать эту мысль, сопоставим женские портреты Пабло Пикассо в разные периоды творчества, причем постараемся отобрать для анализа такие картины, которые имеют чаще всего не только один и тот же сюжет, но и одну и ту же композицию, вплоть до одинакового наклона головы. Первые написаны им в традиционной манере (преимущественно в первой половине творчества, в первом десятилетии двадцатого века), когда он слыл хорошим рисовальщиком. Это: «Портрет госпожи Каналье» (1905), «Портрет **Гертруды Стайн**» (1905-1906), «Ольга в кресле» (1917), «Девочка на шаре» (1905). И второй ряд – уже после кубизма и сюрреализма: «**Плачущая женщина**» (1937), «**Молящая**» (1937), «**Портрет Марии-Терезы**» (1937), «**Портрет Доры Маар 2**» (1937), «Фигура на берегу моря (Поцелуй)» (1931). Аналогично – тема купальщиц «до и после»: «**Купальщицы**» (1918) в стиле неоклассицизма и «**Купальщица, открывающая кабинку**» (1928), «**Купальщица**» (1928), «**Сидящая купальщица**» (1929). Аналогично – сопоставим и обнаженную женскую натуру в раннем творчестве и после сюрреализма.

Вновь вспомним периодизацию развития художественной деятельности ребенка: подобные изображения человека могут соответствовать стадии событийного рисования, в котором появляется движение, обстоятельства, пространственные координаты. Да и сам художник говорил о себе, что он научился рисовать как ребенок.

15 М.Н. Миронова. Молитва или медитация: прилоги антикультуры. Вестник ПСТГУ. IV: Педагогика.

В психологии есть тест «Нарисуй человека»¹⁶, диагностирующий уровень психического развития ребенка от 3 до 7 лет; рисунки детей с неблагополучием развития, выявляемого этим тестом, похожи на портреты Пикассо. Разумеется, тест не предназначен для диагностики взрослого человека, есть даже указание, что чем старше ребенок, тем менее надежным показателем развития становится рисунок, поэтому у взрослого нарушение пропорций и искажения схемы тела говорят не о недоразвитии или нарушении в развитии, а о преднамеренном искажении. Особенно, если это касается произведений Пикассо, когда он только начал целенаправленно нарушать симметрию и утрировать недостатки и искажать пропорции. Но подобная вольность не может проходить бесследно.

Сравните: «... субъект в своих деяниях... не только обнаруживается и проявляется; он в них создается и определяется. Поэтому тем, что он делает, можно определить то, что он есть; направлением его деятельности можно определять и формировать его самого»¹⁷.

Функциональная схема здесь такова: «образ-действие-уточненный образ». С каждой новой работой и с каждым мазком происходит неминуемое искажение образа Другого не только на полотне, но и в сознании художника, что необходимо рассматривать уже как симптом неблагополучия личности (если ориентироваться на христианскую антропологию).

Поэтому Пикассо ошибался по поводу того, что он рисовал «как ребенок»: в его произведениях мы видим лишь детскую технику, но не детскую чистоту и непосредственность.

Устойчивой деструкции у Пикассо подвергся, прежде всего, образ женщины: «Женщина в кресле» (1929), «Девушка в желтой кофте» (1939), «Женщина, расчесывающая волосы» (1940), «Женщина в зеленом» (Дора), (1944) и другие работы. После кубизма и сюрреализма образ Другого максимально исказился, более того – он приобрел зловещие черты. Пикассо постоянно видел картины разрушений, войн, чудовищного хаоса в своем воображении (знаменитая «Герника» – одно из таких видений).

Об этом периоде критики пишут, что воображение Пикассо создавало монстров, что кистью Пабло Пикассо водил демон. Но с точки зрения психологии – его кистью водил образ Другого в его сознании. (Хотя религиозный человек будет настаивать на первом утверждении). Может быть, все дело в том, что Пикассо первоначально, «от природы», был одарен неким «черным», злым талантом? Известно, что у него были совершенно

16 Е.С. Романова, Е.С. Потемкина. Графические методы в психологической диагностике. М.: Дидакт. 1992.

17 С.Л. Рубинштейн. Принцип творческой самодеятельности/ Избранные психологические труды. М., 1997. С. 438.

неординарные способности, за которые его называли колдуном, его влияние на близких людей граничило с гипнозом. Часто, находясь на значительном расстоянии, он точно знал, что каждый из них в эту минуту говорит и делает. Многие события из своей жизни, встречи с кем-то он предсказал за много времени до того, как они произошли. Внешне это был невысокий и некрасивый человек, владевший каким-то сверхъестественным магнетизмом: ни одна из женщин, на которую он бросил заинтересованный взгляд, не смогла устоять перед ним. В течение жизни он имел двух жен и множество любовниц, поэтому часто его называли эротоманом. Причем и в этой сфере жизни им владел некий жестокий демон, который губил тех, кто его любил. Он обычно говорил, что существуют две категории женщин: богини и подстилки. И не успокаивался, пока попавшая в его руки очередная богиня не превращалась в безвольную подстилку. Когда это происходило, он отбрасывал ненужную уже вещь. Некоторые люди, знавшие Пикассо, утверждали, что в этом он был похож на ребенка, неосознанно отрывавшего ноги кузнечикам. Он любил стравливать своих бывших любовниц с настоящими и смотреть, как они ссорятся, или дерутся зонтиками. И часто напоминал им о том, что они – всего лишь пылинки, которые видны в лучах солнца, а солнце – это он. Каждая из этих женщин оказалась так или иначе уязвленной близостью с ним: кто-то сошел с ума, кто-то застрелился, кто-то покинул этот мир иной неестественной смертью. Э.Фромм называл подобный феномен синдромом распада, а таких натур – деструктивными личностями¹⁸. Деструктивное влияние распространялось не только на жен и любовниц, но на их (и его) детей, которые умирали от передозировок наркотиков или от алкоголизма, заканчивали жизнь самоубийством. Сейчас в живых остались только два его наследника. В отечественной психологии есть теория отраженной субъектности¹⁹, которая может пролить дополнительный свет на то, что происходило вокруг Пикассо. По представлениям ее автора, у человека есть особая потребность – быть продолженным в других людях, поэтому он понимает психологическую личность как источник некоей мощной радиации, преобразующей связанных в условиях деятельностного опосредствования людей. Радиация, как известно, может быть полезной и вредоносной, может лечить и калечить, ускорять и замедлять развитие. В свете этой теории можно утверждать, что все, что происходило с близкими Пикассо – не случайность, а результат влияния личности художника. Можно предполагать, что деструктивные свойства его личности – «от природы», или от неблагоприятного детства. Но возможна и другая причина – они

18 Э.Фромм. Анатомия человеческой деструктивности. М.: Республика. 1994.

19 В.А. Петровский. Личность в психологии. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996.

приобретены в период увлечения сюрреализмом, в котором принято было использовать разнообразные методы снижения уровня сознания.

Феномен творчества Пикассо настолько показателен, что ему была посвящена отдельная глава в книге К.Г. Юнга. Знаменитый автор сообщает о том, что в работах этого художника прочитывается психологическая проблематика, аналогичная той, которую психоаналитик встречал у своих пациентов, склонных к шизофренической симптоматике. Юнг поясняет, что для лечения пациентов с подобной симптоматикой показан «метод выражения», цель которого – сделать воспринимаемыми бессознательные структуры и попытаться их понять, чтобы устранить опасный разрыв между бессознательными процессами и сознанием. (Но эти работы вовсе не предназначены для зрителей!) Обычно в картинах, которые рисует эта группа пациентов, преобладает настроение разорванности, распада, выражающееся в ломаных линиях, и это свидетельствует о психической раздвоенности художника. Кроме того, Юнг указывает, что разорванность линий, распад на картинах свидетельствует о том, что личность Пикассо *«...постигла участь быть в преисподней, того человека, который по велению судьбы обретается... во тьме, следуя не общепринятым идеалам красоты и добра, а демонической силе притяжения к ненависти и злу, склоняющих современного человека к Антихристу и Люциферу и создающих впечатление мирового упадка. И поэтому ясный мир повседневности затягивается адскими облаками, разлагается и, наконец, словно почва при землетрясении, распадается на фрагменты, ломаные линии, обрывки, мусор, куски и неорганические элементы.... Я не берусь делать предсказаний относительно будущего Пикассо, поскольку полная приключений «глубинная жизнь» - вещь небезопасная»²⁰.*

В заключение Юнг восклицает: *«Пикассо и выставка Пикассо – это явление времени, как и двадцать восемь тысяч человек, посмотревших эти картины»²¹.* Тем не менее, всеобщее поклонение полотнам Пикассо продолжается уже и в двадцать первом веке. Возможно, что здесь есть некая аналогия между магнетическим притяжением к нему женщин и притяжением зрителей к его картинам. Есть еще и более простое и понятное объяснение: люди боятся показаться необразованными, непонимающими, «непродвинутыми» и придумывают массу всяческих умных слов, дабы никто не сомневался, что они-то поняли: эти картины – истинный шедевр.

Есть еще один важнейший аспект: дозволительно ли с этической точки зрения говорить о великом художнике в подобном критическом ключе?

20 К.Г. Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. Собрание сочинений. Т. 15, М., Ренессанс. С. 194 – 201.

21 К.Г. Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. Собрание сочинений. Т. 15, М., Ренессанс. С. 194 – 201.

Мерилом являются его произведения, а они признаны гениальными! (А Юнгу это позволено потому, что он – сам признанный гений.) Иная точка зрения – делать это необходимо хотя бы из педагогических соображений!

Но и здесь можно возразить, что практически все великие люди имели те или иные человеческие изъяны или болезни. (*«Поэзия безумию сродни, стеною тонкою разделены они».*) Когда-то в ходу у психиатров даже был термин «творческая болезнь». Есть теория Чезаре Ломброзо²², подобных взглядов и сейчас много. Действительно, вопрос о тех, кто создает культуру, очень непрост, на этот счет существуют различные мнения. Так, известный современный церковный автор архимандрит Рафаил (Карелин) считает, что произведения таких развращенных людей, как Гете и Байрон не следует относить к культуре. Но тогда в этот список необходимо включить еще и Пушкина, и многих, многих других поэтов и писателей.

Проблема куда тоньше и сложнее, ее решение не лежит на поверхности. Интересно мнение психиатра начала XX века Н.Н. Баженова²³, имеющего эволюционные взгляды: творцы – это те, кто идет впереди прогресса, поэтому они являют собой как бы экспериментальный образец, именно поэтому у них велика вероятность различных «неполадок» развития.

Например, по мнению известного современного психолога А.А. Мелик-Пашаева²⁴, творческое Я художника отличается от обыденного. Это может иметь два значения. Одно из них, безусловно, положительное: человек в творчестве становится «больше самого себя» и синергически — в совместном действии с Творцом — создает нечто превышающее его повседневные возможности. Важно, что в момент творчества он возвышался над самим собой, что позволяет говорить о синергии, сотрудничестве человека с Богом. Но за чудесную способность быть в творчестве не таким, как во всей остальной жизни, художник порою дорого платит: психическим здоровьем, судьбой, самой жизнью. В этом состоит негативное значение раздвоения Я художника. Но уже позже, в другой статье, этот автор продолжает мысль — от идеи двойственности художника к тому, что вопреки видимости искусство и духовное развитие («художество из художеств») могут поддерживать друг друга и даже когда-нибудь могут воссоединиться²⁵.

22 Чезаре Ломброзо. Гениальность и помешательство. М.: Республика. 1995.

23 И.Е. Сироткина. Понятие «творческая болезнь» в работах Н.Н. Баженова//Вопросы психологии. 1997, №4. С. 104.

24 А.А. Мелик-Пашаев. А.С. Пушкин и психология художественного творчества//Вопросы психологии. № 5. 1999. С. 101 – 106.

25 А.А. Мелик-Пашаев. О духовном стержне творчества//Духовность – путь спасения. Тверь: Благотворительный фонд по восстановлению церкви во имя иконы Божией Матери «Всех скорбящих

Есть и представления о том, что любое творчество имеет право на существование, потому что через человека творит Бог, любое творчество – от Бога. А Его противник на это не способен. Но заметим в качестве критики — противник старается исказить процесс творчества своими подсказками (любой христианин знает, что существуют т.н. «прилоги» или «уловители»), у него это получается очень искусно, об этом хорошо и много говорится у свт. Игнатия Брянчанинова и у более древних Отцов.

Поэтому всегда необходимо постараться добраться до истины, понять, кто вдохновлял, кто подсказывал творцу произведения, к чему зовет творение: к разрушению Божьего замысла о человеке или к согласию с Ним; какие струны задевает в душе зрителя, какая часть человека резонирует при восприятии его произведения: высший дух или низшая часть души?

И вот теперь, после этих рассуждений, мы выстроим еще и третий ряд с еще более поздними работами Пикассо, когда он уже фактически отошел и от кубизма, и от сюрреализма, но был изрядно «проработан» ими. Это: «Обнаженная в турецком головном уборе» (1955), «Портрет молодой девушки», «По Кранаху мл., II» (1958), «Сидящая девушка» (1970) и др. Здесь, как и прежде, присутствует эффект искажения образа Другого, и хотя образ стал менее зловещим, чем ранее, но все более и более явственно виден общий упадок живописного мастерства, который критиками деликатно определяется как «неровность картин по качеству» (несмотря на их прежнюю огромную стоимость в денежном выражении). В этот период Пикассо все реже изображает человека, предпочитая ему бездушные бытовые предметы. Этот эффект упадка особенно нагляден в следующем: художник несколько раз в течение 1960 - 1962 гг. писал картины-подражания художникам-экспрессионистам, в частности, такой моделью для нескольких картин был «Завтрак на траве» Э. Манэ. Это совершенно беспомощные копии; деликатные критики обычно не пишут и не говорят о них. Но нам придется о них упомянуть, потому что они многое объясняют. Именно после этой серии он полностью отошел от живописи и изобрел жанр «коллаж», который позже породил современный «ассамбляж». Все это совершенно согласуется с психологической теорией: «...субъект в своих деяниях созидается и определяется». Невозможно в своей деятельности предаваться падению (в онтогенетическом контексте), отказываться от Бога и беспощадно исказить свое сознание даже тому, кто рожден быть гением, и был когда-то великолепным рисовальщиком.

Сравните: «...культуру, в лучшем смысле этого слова, можно понять как творчество Седьмого Дня – то, что Бог создает «не Сам», а через человека и вместе с ним»²⁶.

Или: «Вся человеческая культура сокрушилась бы, если бы Дух Божий покинул ее... Человек, отвергнутый и покинутый Богом, утрачивает свою творческую силу: он становится бессердечною, безвдохновенною, жестокою тварью, бессильною в созидании новых, совершенных форм».²⁷

Казимир Малевич. Супрематизм.

Есть еще один художник, которого можно поставить в ряд первооткрывателей «новой» живописи и которого ныне считают великим – Казимир Малевич. Наиболее известные его работы: «**Чёрный квадрат**», «**Чёрный круг**», «**Красный квадрат**», «**Супрематическая композиция**».

В начале двадцатого века он – никем не признанный художник, некоторые авторы теперь даже пишут, что он не умел рисовать с самого начала. Но это явное преувеличение, о чем говорят полотна 1900–1903 годов: «Весенний пейзаж», «Белье на заборе», «На бульваре», «Цветочница» и др.

Затем Малевич совершенствовался под впечатлением кубизма Пикассо в манере «кубофутуризм» или «русский кубизм»; в частности, это работы 1911 – 1912 гг. Поэтому в живописи Малевича не случаен прием, искажающий образ тела и черт лица: оно носило подражательный характер («Садовник» 1911, «Купальщик» 1911, «Крестьянка с ведром и ребенком» 1912).

Тогда же произошло еще одно знаковое изменение: с его портретов исчезли лица тех, кого он изображал. Это либо полный отказ от изображения лиц («Жатва», «Уборка ржи», «Провинция», «Крестьянки в церкви», «Крестьянка с ведрами и ребенком», «Крестьянка с ведрами»), либо условно-обобщенное, схематизированное изображение человеческих фигур с «пустыми лицами», цветными или белыми пятнами вместо лиц, безликость. А если лицо на полотне присутствовало, то – как застывшая маска; в лицах тех, кого он писал, нет жизни, словно это не люди, а фарфоровые куклы, лишенными индивидуальности («Голова крестьянской девушки», «Портрет строителя», «Девушки в поле», «Утро после грозы», «Женщина с ведрами», «Две мужские фигуры», «Три женские фигуры» и пр.)

Вновь напомним о том, что искаженное изображение лица на полотне художника приводит к изменению образа Другого в его собственном сознании. Малевич поначалу лица на картинах искажал в подражание

²⁶ А.А. Мелик-Пашаев. Духовность – путь спасения / О духовном стержне творчества. Тверь, 2004. С. 50.

²⁷ Ильин И.А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний // Ильин И.А. Собр. соч. Т.3. М., 1994. С. 293.

Пикассо, но это не обошлось без последствий. Может быть, именно подражание запустило процесс разворота вектора развития, что направило изобразительную деятельность вспять: вслед за искажением лица на картинах проявляется его отсутствие, как у головоногов.

Затем появляется «Черный квадрат» и еще множество квадратов различных цветов и сочетаний различных геометрических фигур на полотнах, чему художник дал название «супрематизм», которое происходит от латинского «suprem» или польского слова «супрематия», что означает главенство, превосходство, доминирование, в случае живописи – доминирование основного цвета над всеми остальными компонентами.

Идея «Черного квадрата», согласно воспоминаниям самого художника, пришла к нему во время работы над постановкой оперы «Победа над Солнцем» (текст А. Крученых, декорации и эскизы костюмов М. Малевича) в декабре 1913 года. Декорация одной из сцен представляла собой квадрат, поделенный на две части – черную и белую. По замыслу квадрат являл собой образ победы активного человеческого творческого начала над пассивной природой: черный квадрат вместо солнечного круга. Картина «Черный квадрат» была выставлена несколькими годами позже.

Иногда говорят, что любой мог бы нарисовать так же, как Малевич, но, возможно, это не совсем так. Во-первых, не так уж просты эти его квадраты: они не являются идеальными, все они определенным образом деформированы; кажущиеся параллельными линии таковыми не являются, это не определяется «на глаз». Неизвестно, насколько эти ухищрения воздействуют на зрителя. Во-вторых, краска наносилась на них тоже определенным образом. Например, белый фон, на котором расположен черный квадрат, является неоднородным по плотности нанесения краски, что также не фиксируется явно. А черный цвет – не черный в полном смысле этого слова; так глаз воспринимает результат нанесения на холст красок различного цвета. То есть Малевич, так же, как и Кандинский, экспериментировал в живописи, с этой точки зрения его необходимо оправдать в отличие от современных подражателей, которые, действительно, не обременены ни художественными дарами, ни творческими порывами, ни рабочим усердием. С психологической же точки зрения можно думать, что работы, полученные в результате подобных экспериментов, укладываются в психологическое понятие «подпороговое восприятие», с которым связаны многие эффекты, которые относят к «загадочным явлениям» психики.

Именно «Черный квадрат» и квадраты других цветов, считаются самыми новаторскими произведением Малевича, но на самом деле не он был первым. Первое произведение совершенно черного цвета «Великая тьма»

написал Роберт Фладд в 1617 году, затем была картина «Вид на La Hougue (Под покровом ночи)» Берталы (1843 год), затем «Ночная драка негров в подвале» Пола Билхолда в 1882, которое представляло собой черный прямоугольник. Затем Альфонс Алле «написал» одноцветные прямоугольники (с этой точки зрения – супрематические картины) черного, белого и красного цветов: «Битва негров в пещере глубокой ночью», «Малокровные девочки, идущие к первому причастию в снежной буре» и «Апоплексические кардиналы, собирающие помидоры на берегах Красного моря». Но все эти полотна были скорее карикатурой, остроумной шуткой художников, мелким хулиганством. У Малевича же все серьезно: в геометрических формах он видел высшее начало всей реальности. По воспоминаниям художника, после создания своей главной работы он неделю не мог ни есть, ни спать, потому что был занят вглядыванием в загадочное черное пространство. И чувствовал себя приобщившимся к Вечности.

Некоторые авторы усматривают в «Черном квадрате» пиар, или же мелкое мошенничество, но более обоснованной с психологической точки зрения является допущение о деградации изобразительной деятельности, которая изменялась в направлении, обратном тому, как она развивается у ребенка.

Будучи человеком активным и разносторонне одаренным, он создает теорию образа в живописи²⁸, у которой он находит якобы разумное объяснение тому, что получается на полотнах. В ней он утверждал, что сюжет, изображения лиц, на которых есть глаза и улыбка – убивают самое ценное в творчестве – цвет и фактуру живописной плоскости. Теория, фактически, обосновывает правомерности обратного пути развития изобразительности, возвращения живописи к ее началу как «возвращения к сущности». Причем в качестве теоретика искусства Малевич нетерпим: он неоднократно заявляет о намерении уничтожить живописное искусство, *«уложить его в гроб и припечатать Черным квадратом»*.

Кроме того, Малевич совмещал художественную деятельность и госслужбу: он народный комиссар ИЗО **НАРКОМПРОСА**. По должностным обязанностям он руководил охраной художественных ценностей, но, по сути, делал прямо противоположное – призывал советское правительство не защищать коллекции старых мастеров, ибо их разрушение откроет путь настоящему искусству.

Проанализируем подробнее динамику изменения стиля Малевича на предмет подобия обратной динамике развития изобразительной деятельности ребенка. Кубофутуризм с этой точки зрения соответствует рисованию

28 Здесь и далее: К. Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т1. М.: Гилея, 1995, 1998, 2000, 2003, 2004.

изображения как образа предмета, попытке изображения движения, которое соответствует этому периоду у ребенка. Далее особенно выраженной оказывается манера, аналогичная стадии объектного рисования, а именно момент появления первых изображений человека. У головоногов ребенка постепенно появляются глаза, нос, рот и другие детали; туловища (овалы, треугольники, прямоугольники), одежда, а в руках – различные предметы. У людей Малевича на портретах черты лица сначала есть, но затем они распадаются в обратном направлении, вплоть до полного исчезновения. Далее (в обратном порядке) следует стадия предобъектного рисования с ее геометрическими фигурами и цветом, у Малевича это – период супрематизма с квадратами; затем некое подобие чирканья, одновременно с доминированием цвета (супрематией), но, конечно же, выполненные более уверенной, умелой рукой, чем у ребенка.

В произошедшем возвращении к ранней стадии рисования в геометрических фигурах и доминирования одного цвета он усматривал достижение неких сущностных оснований бытия человеческого. Если учесть, что историческое и онтогенетическое развитие в чем-то являются параллельными, то супрематизм – это не только онтогенетическое снижение к самым первым ступеням развития изобразительной деятельности, но и возвращение к одной из протоформ сознания. Как бы в подтверждение этого тезиса Малевич даже писал о том, что квадрат играет ту же роль, что и линия для первобытного дикаря, фактически подтверждая, таким образом, какую глубокую историческую регрессию его сознания осуществил супрематизм.

Возникает еще один вопрос: во всех культурах и во все времена существовали формы прикладного искусства, содержащие абстрактные темы орнаментов — треугольники, квадраты, зигзаги и другие орнаментальные рисунки; все они соответствуют достаточно ранней ступени развития изобразительной деятельности. Почему же супрематизм определяется нами как деградация изобразительной деятельности, а эти формы — нет?

Все дело в том, что эти прикладные формы существуют не самостоятельно, они результат утилитарной деятельности, которая имеет свои собственные цели и смыслы. Геометрические фигуры могут сделать некий предмет более красивым, подчеркнуть его праздничное предназначение, насытить оттенками эмоциональной выразительности. Но эстетические функции здесь играют несамостоятельную, а служебную роль. А элементы художественных действий и операций, соответствующие геометрическому рисованию – это «рабы рабов» другой деятельности, которые подчинены соответствующим целям и смыслам, как высшим образованиям сознания. Супрематическое же искусство по Малевичу, как он

много раз заявляет – вне идей целевых, – это «чистое искусство». В данном случае производится как бы отрыв эстетики, изобразительности от каких-либо человеческих смыслов, которые обеспечат иерархию сознания. В результате «рабы рабов» становятся самостоятельными, но без управления высшими структурами сознания у них не остается другого выхода, как только деградировать.

Малевич последовательно и верно шел путем, обратным не только онтогенетическому, но и историческому пути развития, и не только изобразительности, но и бытия – к самому началу, так как ощущение «пустыни небытия», метафизической пустоты – это темы последующих супрематических работ Малевича и его философии.

С психологических позиций в супрематизме мы сталкиваемся с еще одним из видов искажения сознания – искажения образа окружающего мира. От этого образа в сознании зависит возможность решения главной проблемы человека, поднятой в работе С.Л. Рубинштейна «Человек и мир»: «... осознания Человеком своего бытия и места в Мире, Тайна своей единоприродности с Миром, своей причастности к Миру как бесконечно целому»²⁹.

Есть такой психологический тест – «Весь мир»³⁰. испытуемого просят нарисовать весь мир так, как он себе его представляет. Оказывается, в этом случае практически все психологически здоровые люди (любого возраста, любого социального положения, представители любого государства) обычно рисуют Землю, дома, людей и деревья (причем это могут быть и живописные изображения, и схематичные). Остальные детали рисунка могут быть сугубо индивидуальны: кто-то изобразит Храм, ангелов, кто-то – оружие, мусор, а кто-то – собаку, кошку или других животных и пр. Но именно первые четыре образа не случайны и символичны. Потому что Земля – символ того, что мы – представители рода человеческого, живущие на этой планете, дом – символ души, дерево – символ роста личности (души), человек – символ того, что другой человек важен для нас, т.к. в нашем сознании есть образ Другого.

Если применить этот тест к абстрактным супрематическим картинам, то получается, что супрематическая живопись искажает, а затем и пожирает все символические образы на картине художника. Это происходило и на картинах В. Кандинского, но именно у К. Малевича этот эффект оказался наиболее выраженным.

Что же означает подобный изобразительный эффект для собственного сознания художника? Дезинтегрируется образное основание, на котором

29 С.Л. Рубинштейн. Человек и мир. М.: Наука, 1997.

30 Ю.А. Аксенова. Символы мироустройства в сознании детей. Екатеринбург: Деловая книга, 2000.

сознание зиждется и через которое развивается, в результате и в сознании не остается почти ничего!

В философских сочинениях Малевича можно встретить термины «беспредметность» и «без образность», написанные через запятую. Но «беспредметность» необходимо отнести к картине, а «без образность» – уже к его собственному сознанию. Здесь обнаруживается подмена, весьма характерная для оккультизма: действительно, образы геометрических фигур лежат в основании сознания и художественной деятельности, но стремление к их доминированию означает не расширение, а регрессию сознания. Это основание – чернорабочая сила высших его слоев, с которыми, действительно, связана духовность. Но в результате супрематизма эта сила снижается вплоть до полного исчезновения и возникает причудливое сочетание в сознании высших слоев, лишенных основания и чернорабочей силы.

Особенностью процесса деградации является то, что в сознании длительное время причудливо сосуществуют и вполне нормальные, неповрежденные еще структуры, и те, что уже несколько разрушились, исказились, поэтому человек может осуществлять ту или иную деятельность, а изменения понятны только опытному взгляду специалиста или прозорливому человеку. Но наиболее важным результатом глубокой регрессии является то, что искажается или блокируется память о том, что у человека есть образ Божий; что рядом живет Другой, который тоже есть образ Божий; что человек – представитель рода человеческого, живущий на планете Земля; что он создан Творцом и должен после долгого земного пути вновь вернуться к Нему.

Аналогичный феномен деградации обнаружен некоторыми авторами в имевшей место в России попытке произвести «новую» революцию в русском языке поэтами-футуристами в начале XX века, с которыми Малевич был дружен. Их «произведения» определяются в результате филологического анализа как формы предъязыка и протоязыка³¹. Например, поэт-футурист А. Крученых писал так: «Дыр бул шил//убещур//скум//р лзз». (*А Малевич в этом смысле не отставал, одна из глав его манифеста называлась «У эл эль эл ул те ка»*³²). Позиция, которую отстаивали футуристы: классика мертва, Пушкин непонятнее иероглифов, необходимо «сбросить» Пушкина, Достоевского, Толстого, и пр., и пр. с парохода современности, провозгласить свое «самовитое» слово. Футуризм – родной брат супрематизму.

31 М.В. Титов. «Новая» революция в русском языке. Вестник ТГУ, Гуманитарные науки. Филология. вып. 8 (52). 2007. С. 276 – 280.

32 К. Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т1. М.: Гилея, 1995. С. 149.

У Малевича вместе с обратным развитием изобразительной деятельности происходила общая тенденция деградации к протобытию, которое и по космогоническим теориям, и по Священному Писанию, начиналось из хаоса и пустоты. В конце концов, Малевич и на холсте оставляет лишь некий пустой элемент, собственно пустоту, черную или белую и обозначает ее как Нуль, Ничто³³, и пространно философствует по этому поводу. Супрематизм спровоцировал блокирование тех образов мира в сознании художника, которые формируются и в ходе онтогенетического развития, и в ходе исторического развития. Последнее равносильно зачеркиванию результатов жизни человечества на Земле.

А ведь Господь отправил на нее Адама для исправления последствий первородного греха: все приобретения сознания, сделанные в земной истории, в том числе и образы, должны служить для этой цели! И вот освобожденный от истории рода человеческого художник провозглашает, что надо создавать Новую Вселенную, а себя называет Председателем Пространства (!), способным творить Новые Вселенные, для чего необходимо погружаться вглубь себя.

Подобные идеи мы найдем, прежде всего, в оккультизме, даосизме³⁴, учениях эзотериков прошлого. Недаром же, современные поклонники Малевича из числа оккультистов считают, что супрематизм есть своего рода прорыв к «новому», космическому сознанию. Малевич попадает в типичную для оккультизма ловушку: путает незрелое человеческое (недочеловеческое) сознание со сверхчеловеческим.

Именно для оккультистов весьма характерно под диктовку инфернальных сил выворачивать наизнанку традиционные понятия и ценности, менять добро и зло местами, стремиться в будущее, но увязать в прошлом, попирает то, что всегда было нормой, горделиво думать, что только им открылась истина в последней инстанции. Убедиться в богоборческом характере этих «истин» можно, например, из оценки Малевичем православной иконы: *«Икона как таковая малокультурное варварство, темное поклонение перед ней умаляет...»*³⁵ Для него икона – «Черный квадрат»³⁶.

33 К. Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 2000.

34 И. Корнелия. Супрематические размышления Малевича о предметном мире // Вопросы философии. 2011. № 10.

35 К. Малевич. Кубизм // Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т.3. М.: Гилея, 2004. С. 62.

36 Малевич о себе. Современники о Малевиче. Т. 1. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Авторы составители И.А. Вакар, Т.Н. Михеенко. М.: «РА» Искусство, 2004. С. 84, 85.

Возвращаясь вновь к психологической диагностике и «Черному квадрату», уточним, что обычно солнце на рисунке означает свет, тепло, благо, добро и говорит о благополучии развития. Действительно, в ранних религиях солнце означало Бога, а в христианской **символике** солнце является воплощением бессмертия и возрождения; так, Христос изображается с **нимбом** над головой, похожим на солнце. Общепринятое значение черного цвета – горе, зло, страдание, несчастье, ночь, смерть, разложение, распад материи. Не зря сатанинские ритуалы называются «черными мессами». Поэтому черный цвет в рисунке ребенка является маркером неблагополучия.

Но у Малевича своя, подсказанная оккультными силами символика. Его идея о том, что черный цвет – это олицетворение активного человеческого творчества, а солнце – пассивной природы противоречит традиционным историческим и религиозным представлениям об этих символах. У Малевича подобные оккультные перевороты, которые в иных философских системах порой существуют в скрытом виде, проступают весьма явно. В другом же месте Малевич, вновь переворачивая смыслы, назвал черный квадрат воплощением жизни и противопоставил его прежней живописи — «мертвописи».

То, что победа «Черного квадрата» над солнцем в традиционной, «прямой», неискаженной символике означает гибель мира, ярко почувствовал А. Бенуа: *«Черный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного, приведет всех к гибели»*. В 20 веке «Черный квадрат» уже выполнил свою разрушительную функцию. Поклонению ему в 21 веке несет новую опасность.

В связи с темой оккультизма существует гипотеза о том, что полотна Малевича – это средства для медитации: один из современников художника, П. Мансуров говорил, что «Черный квадрат» – это буддийская религиозная эмблема. А автор хрестоматии по эстетике В.В. Бычков пишет о том, что работы Кандинского и Малевича могут служить объектами медитации и посредниками в духовных практиках. Отсюда следует, что их картины, так же, как и остальные формы медитации, определенным образом воздействуют на зрителя – изменяют (снижают) уровень сознания. Предположение о медитации подтверждаются и тем, что, работая, Малевич так же медитировал: *«Когда он работал, он "пел" один и тот же мотив "Тумба-тумба, тумба-тумба..." – состоявший из 4-х нот: "до-до – ре-ре – ля-ля –*

до-до”» (из воспоминаний родственницы второй жены Малевича, Евгении Рафалович). Известно, что подобные бессмысленные, многократно повторяющиеся ритмы вводят в трансовые состояния состояние сознания. Малевич сам медитировал, находился в измененном состоянии сознания, и создавал картины, с помощью которых зрители могли бы войти в то же самое состояние.

Для таких погружений в восточных религиях используют многие средства, в том числе гипнотроны и так называемые «мандалы» – геометрические формы, в результате перцепции которых воспринимающий входит в измененное состояние сознания. Но и Малевич, когда говорил, что хотел показать своей картиной «бесконечность и вечность», рекомендовал зрителям долго и сосредоточенно смотреть прямо в середину квадрата, не отвлекаясь ни на что, чтобы, в конце концов, начнешь «это чувствовать».

В восточных религиях считается, что такие упражнения – путь к духовному развитию (необходимо заметить, что там геометрические фигуры считались священными). Но с точки зрения православной антропологии, это один из приемов оккультизма, который вводит в состояние транса, то есть снижает (а отнюдь не расширяет) уровень сознания, усыпляет человека. Поэтому картины Малевича выполняют ту же функцию, что и мандалы, которые являются как бы ключами, открывающими определенные архетипы бессознательной сферы. В норме у современного человека архетипы должны быть заблокированы!

Из психофизиологии известно, что энцефалограмма медитирующих людей изменена – в ней у начинающих адептов доминируют альфа-ритмы, но после длительных упражнений картина меняется – доминируют дельта- и тета-ритмы³⁷. Такая же энцефалограмма снимается у психически больных людей и наркоманов, с этой точки зрения созерцание мандалы – это способ, обратный обретению духовности в том понимании, которое существует в христианстве!

После периода супрематизма Малевич заболевает психическим расстройством (современные критики умалчивают об этом!) С точки зрения излагаемых здесь представлений болезнь явилось не случайностью, а закономерным следствием его творчества, потому что: *«Когда объективные значения окружающего мира и те смыслы, в которых этот окружающий мир человеку преломляется, находятся в отношениях чуждости, несовместимости друг с другом - возникает явление дезинтеграции сознания»*³⁸.

37 Т. М. Марютина О. Ю. Ермолаев. Введение в психофизиологию. Второе издание. М.: Флинта, 2001.

Итак, работа художника в манере, которое напоминает детское рисование, теоретически может привести к распаду сознания, если это самоцель, «чистое искусство». Была и еще одна причина, которая совместно с первой потенциально смогла бы разрушить личность – это оккультизм. Доктор медицинских наук, иеромонах Анатолий Берестов, более тридцати лет наблюдавший за последствиями занятий оккультизмом наших современников, описал так называемую «Оккультную болезнь», которая протекает по типу синдрома Кандинского-Клерамбо, то есть острого психического отклонения.

Малевича постигла страшная участь. Но в редкие минуты просветленности сознания он написал, что тайна «Черного квадрата» – это «*чернота, пустота, ад*». Об это тоже не пишут искусствоведы, а ведь именно эти свидетельства – наиболее ценны.

В конце концов, в тридцатых годах Малевич отказывается от супрематизма и в его творчестве следует некоторый разворот в направлении к «повторному» развитию изобразительной деятельности, то есть ее реабилитации. При этом она непостоянна, здесь есть и периоды почти полного «возвращения» («Портрет дочери», «Портрет жены» и др.), и периоды «провалов» к ранним стадиям изобразительной деятельности. В этом смысле особенно выраженной окажется манера, аналогичная объектному рисованию (1928 – 1932 годы), которое у ребенка связана с моментом появления первых изображений человека – так называемых «головоногов» без черт лица. Когда в рисунках постепенно появляются глаза, нос, рот и другие детали; туловища (овалы, треугольники, прямоугольники), одежда, а в руках – различные предметы. У Малевича после супрематизма они тоже постепенно появляются («Девушки в поле», «Портрет мужчины», «Жница», «Урожай», «Сенокос», «Крестьянин в поле», «Женщина с граблями», и др.) И далее в картинах постсупрематического периода ярко наблюдается искаженная детская стадия схематического изображения, для которой характерно особое значение цвета, деталей, одежды, предметов в руках («Девушка с палкой», «Девушка с гребнем», «Портрет женщины».) Кстати, в этих работах мы можем наблюдать еще одну интересную особенность, относящуюся к схематическому рисунку: человек здесь как бы собран из отдельных деталей. Конечно же, у Малевича, обладающего твердой взрослой рукой, схематичность не полностью тождественна той, что наблюдается на детских рисунках; подобное впечатление достигается за счет изображения одежды, в которой все детали собраны из отдельных частей

различного цвета. Но все-таки, схематичный рисунок для шести-семилетних детей – это норма, а у взрослого – или осознанное искажение, или критерий онтогенетического и художественного снижения! Характерна и схема дома на его картине уже после супрематизма («Красный дом»): здесь отсутствует множество элементов. Поэтому можно утверждать, что полной реабилитации изобразительной деятельности после супрематизма не произошло.

По этому поводу болгарский критик А. Стойков писал: *«В 30-е годы Малевич уже совершенно сознательно и убежденно порывает со своими черными супрематическими квадратами. Но то, что он почти в течение двух десятилетий занимался только ими, не прошло даром. Все его попытки выйти на путь настоящего реалистического искусства, вроде его картины «Девушка с красным древком» (1932), выдают только беспомощность художника. Творческая судьба ряда русских «левых» художников воочию показывает, как абстракционизм губит талант художника»*³⁹. Возможно, сказано безжалостно и кто-то с этим определением не согласен, но критик увидел тенденцию, которая продолжается и в полотнах «Прачка», «Плотник», «Дачник».

В последние годы Малевич много занимался прикладными формами. Он использовал геометрические фигуры в эскизах росписей тканей, посуды, в моделировании одежды, занимался архитектурными проектами. Теперь современные дизайнеры в духе Малевича оформляют интерьеры зданий, обложки книг, тару и упаковку товаров, спортивные мероприятия. Но как бы масштабны и значительны не были такие мероприятия, это вновь пример снижения уровня изобразительного искусства до орнаментально-декоративного.

До сих пор «Черный квадрат» является предметом острых дискуссий и противоречивых суждений. И если А. Бенуа говорил когда-то только о футуристах: *«Несомненно, это и есть та икона, которую господа футуристы ставят взамен Мадонны»*, то теперь так можно сказать обо всех представителях «новой» культуры, вкуче с предвзятыми критиками и «продвинутыми» зрителями, только теперь это звучит более современно: «бренд». Но не тот ли это случай, когда необходимо напомнить: *«...что высоко среди людей, то мерзость пред Богом»* (Лк. 16, 15).

Не правильнее ли будет – вместо поклонения – сокрушаться о том, что художник не только растратил впустую талант, данный Творцом, но и поставил его на службу силам, противным Ему. И говорить о нем как о жертве, страдальце, который ради моды и тщеславия оказался в ловушке «самовитости» и, одурманенный оккультизмом, губя свою душу, мучительно

39 Анастас Стойков. Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство. 1964.

удалялся от Него. Ужаснуться, потому что: «...невозможно не прийти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят...» (Лк. 17,1).

Наконец, подводя психологические итоги анализа супрематизма, необходимо вспомнить еще одну проблему, о которой сказал Патриарх Кирилл: *«Черный квадрат Малевича является очень важным феноменом в истории искусства, потому что он помогает понять, что в душе человека и эпохи... Не будь квадрата Малевича, мы не могли бы понять, что творилось в начале XX века. А когда мы сравниваем Владимирскую икону Божией Матери с Малевичем, нам тоже становится все ясно. Более сильных аргументов нет. Никаких статей писать не надо. Вы хотите понять, что происходит в душе неверующего человека, бросающего вызов традиции? Вот вам черный квадратик, вот вам Владимирская икона Божией Матери»* (Святейший Патриарх Кирилл).

Но писать статьи приходится хотя бы потому, что произошедшие с Малевичем – типично для деятелей авангарда.

Маринетти. Футуризм.

Это литературно-художественное направление создано итальянским поэтом, а впоследствии художником Филиппо Томаззо Маринетти. Являясь официальным идеологом, вождем и властным диктатором направления, в 1908 года он издал «Манифест», в котором звучал призыв восстать против традиций классического искусства. Он писал, что металл должен куда более волновать чувства художника, чем женщина; мотоцикл – более совершенное творение, чем скульптуры Микеланджело; фотоаппарат и кинокамера заменят несовершенство живописи, что *«нет шедевров без агрессивности»*, восхвалял войны, которые считал омолаживающей силой мира. Художники-футуристы, последовавшие призыву, посвящали свои произведения самолетам, поездам, автомобилям, железу, но в них не было места биологической жизни.

Через десять лет и сам Маринетти стал выставлять работы как художник, работающий в жанре «аэроживописи», относящейся к футуризму. Мы видим в них реализацию кубизма и абстракционизма; с точки зрения периодизации развития изобразительной деятельности ребенка – это деградация на стадию объектного рисования.

С точки зрения психологии заслуживает обсуждения тот факт, что не только основатель, но и многие представители футуризма сочетали работы в жанре литературы и изобразительного искусства. Чтобы понять данный феномен, обратимся к имеющимся современным исследованиям творчества русских поэтов-футуристов, так как его идеи футуризма были восприняты и

претворены в России, куда Маринетти приезжал для их пропаганды. Например, поэт-футурист А. Крученых писал так: «Дыр бул шил//убещур//скум//р лзз». Кстати, и Казимир Малевич, который как изобретатель кубофутуризма был «наполовину» футуристом, одну из глав своего манифеста назвал «У эл эль эл ул те ка»⁴⁰. Так они выполняли рекомендации Маринетти: отказаться от традиционной грамматики, потому что поэт имеет право на свою орфографию, словотворчество; главное для него не содержание, а форма стихосложения. Позиция, которую отстаивали русские футуристы: классика мертва, Пушкин непонятнее иероглифов, необходимо «сбросить» Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности, провозгласив свое «самовитое» слово. Некоторые из поэтов одновременно функционировали и как художники.

Произведения русских футуристов определяются в результате современного филологического анализа как формы предъязыка и протоязыка⁴¹, то есть как результат деградации речи. А речь является интегратором человеческой психики, переводящей ее на уровень сознания⁴². В ситуации деградации интегратора вся иерархия сознания может распадаться и любая из ранних функций, в том числе и изобразительная, может оказаться автономной, после чего, как сформировавшаяся в раннем онтогенезе, она и реализуется как деградационная.

Характеризуя последствия увлечения русским футуризмом, современный писатель С. Куняев описывает нравы, царящие в среде поэтов Серебряного века так: *«Обезбоженность, порой переходящая в открытое богохульство, успехи и достижения сексуальной революции, равнодушие, а порой и ненависть к семейным устоям, безграничное злоупотребление «правами человека», культ греха и потеря инстинкта самосохранения привели Серебряный век к девальвации божественной ценности жизни, к душевной опустошённости его «продвинутых детей», к потере смысла человеческого существования. В конечном счёте, самоубийство стало обычным явлением для «серебряной среды»*⁴³.

Станислав Куняев перечисляет имена десятков поэтов-футуристов, покончивших с собой. *«Стал нашим хлебом цианистый калий»* – писал Георгий Иванов о своих братьях по перу. И эти строки совершенно

40 К. Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 149.

41 М.В. Титов. «Новая» революция в русском языке. Вестник ТГУ, Гуманитарные науки. Филология. вып. 8 (52). 2007. С. 276 – 280.

42 Л.М. Веккер. Психика и реальность. С. 614

43 Станислав Куняев. Любовь, исполненная зла. М.: Голос-пресс. 2013.

согласуются с нашими выводами: занимаясь «новым» искусством, творец становится его жертвой. Так что в литературном футуризме последствия дезинтеграции сознания были еще более ощутимыми, чем в живописном цехе. Если у художников дело иногда заканчивалось самоубийством идеальным, самоубийством таланта, души, то у футуристов – самоубийством реальным.

А что же их вдохновитель Маринетти? Идеи сверхчеловека, насилия и войны привело его к тому, что он стал одним из основателей итальянского фашизма, тесно сотрудничал с Муссолини. Футуризм стал основным движением в культурной жизни Италии, официально поддерживавшимся режимом, фашизм поддерживала и часть итальянских футуристов. Сам Маринетти во время Второй мировой войны воевал на стороне Гитлера, ранен под Сталинградом, убит в 1944 г.

Выдающийся психолог Э.Фромм посвятил итальянскому футуризму параграф в своей знаменитой книге, поместив его в главу о некрофилии. Он писал о том, что идеи Маринетти обеспечили ему *«почетное местечко рядом с Муссолини и Гитлером»*, имея в виду не политические взгляды этих людей, а их общую аномалию личности.

Маринетти оставил серьезное наследство для последовавшего за ним поколения не только в форме преклонения перед неживыми машинами, киноаппаратом и фотокамерой; развивая идеи Ф. Ницше о сверхчеловеке, он мечтал о создании механического человека с заменимыми частями – робота, лишённого сознания, не требующего к себе ничего, кроме технического ухода. Теперь это пророчество обретает новое зловещее воплощение в идее трансгуманизма.

Остался и бесспорный позитивный вклад Маринетти в искусстве: он мечтал о фресках, воспроизводимых на облаках особыми проекторами – о современных световых инсталляциях. Но перевешивает ли эта часть наследства первую?

Марсель Дюшан. Дадаизм.

Название этого течения прямо указывает на его регрессионный характер, так как «dada» по-французски – детская деревянная лошадка. Рационализация этого стиля заключалась в обосновании протестного разрыва с традиционной культурой, отрицании всех ценностей, представлении о мире как о хаосе, которому дадаисты стремились противопоставить хаос своего сознания. Они шокировали публику, устраивали скандалы не ради достижения каких-то целей, а ради собственно скандалов, что соответствует

поведению маленьких детей, которые иногда стремятся добиться внимания взрослых отвратительными поступками, визжа, падая на пол.

Среди дадаистов следует выделить Марселя Дюшана, который в начале (1909 -1911 г.) писал пейзажи в стиле импрессионизма, жанровые полотна как постимпрессионист и фовист ("Мужчина у окна", "Портрет отца", "Прачечная-баржа", затем как кубист ("Портрет шахматистов", "Грустный молодой человек в поезде", "Обнаженная, спускающаяся с лестницы"). Но это были единичные работы, писал он мало и долго, гораздо более его занимало участие в эпатажных акциях дадаистов. Затем он выполнил работу на стекле, которую условно можно классифицировать как абстрактную ("Новобрачная, разоблаченная самими холостяками или Большой стакан"). Известна его скандальная копия «Джоконды», на которую он изобразил Мону Лизу с усами и бородой ("*L.H.O.O.Q.* "), или придуманная им Роза Селяви, его женское альтер эго как действующее лицо акций.

Затем он совсем перестал заниматься собственно изобразительной деятельностью и стал показывать на выставках «реди-мейд» (англ. «готовое изделие»), то есть предметы промышленного производства, купленные в магазине. Так, в 1912 году он выставил лопату для уборки снега с вырезанной на рукоятке фразой "Аванс за сломанную руку". Затем – вертикально стоящее велосипедное колесо на табуретке и сушилку для бутылок. На выставке 1916 года было показано его самое значительное с позиции трансформации искусства «произведение» – фаянсовый писсуар, названный "Фонтаном". Затем Дюшан прекратил заниматься искусством на 30 лет. После 1946 г. разработал концепцию современного искусства, согласно которой зритель играет в создании произведения столь же активную роль, как и художник. Последние 20 лет жизни работал над инсталляцией "Etant Donnes (дверь) ", смысл которой непонятен, но наличие в ее составе копии картины классического стиля, выполненного рукой Дюшана, может говорить о том, что это такая же попытка, какую мы наблюдали у других первых художников-авангардистов развернуть вектор развития в прежней, правильном направлении.

Вероятно, в случае Дюшана мы не можем уверенно говорить о реальной степени регрессии изобразительной деятельности и последовательности ее динамики, указав только стадию объектного и примитивного рисования. Но чем обусловлено появление «реди-мейд» – полной ли деградацией изобразительности, либо это действие «от ума» с определенной целью – сказать доподлинно нельзя. Но есть сведения и о возможной третьей версии: у художника были проблемы с психикой, из-за которых он не смог служить в армии.

Но в любом случае можно думать о нарушении нравственной регуляции деятельности личности Дюшана. Для дадаистов было принято вызвать шок, эпатировать публику, последнее могло привести к сдвигу мотива на цель, формирующего аномалии личности. Если вначале мотивом являлось привлечение внимания публики, а целью конкретного мероприятия – эпатаж, то вскоре мотивом стал собственно эпатаж, устойчивое стремление шокировать окружающих всегда, нарушая любые нормы.

Тем не менее, идеи Дюшана оказали в дальнейшем влияние на формирование сюрреализма и на такие направления в искусстве второй половины XX века, как поп-арт, минимализм, динамизм, концептуализм, «новое искусство» XXI века.

Выдающийся психолог Э.Фромм назвал Маринетти и Пикассо (а так же Аполлинера, поэта, вдохновившего А.Бретона на создание сюрреализма, оказывавшего непосредственное влияние на творчество Матисса и Дюшана) одной из важнейших сил современного искусства⁴⁴, имея в виду, что они внесли в него некрофильские тенденции. Фромм намеревался написать книгу по этой проблеме, но не успел реализовать свое намерение.

Вспоминается одна история, рассказанная американским психотерапевтом и писателем Говардом К. Катлером о себе⁴⁵. В молодости он стал художником и занимался концептуальным искусством. Одну из его картин взяли на выставку. И вот, гордый за себя, он стоял около своего полотна. К нему подошла пожилая женщина в поношенном платье и с нейлоновой сумкой. Она долго смотрела на картину, а затем, заметив художника. Спросила: «Вы автор картины?» После утвердительного ответа она доброжелательно спросила вновь: «Что это?» «Ничего особенного. Просто образец моего творчества» – последовал простодушный ответ автора. Катлер поясняет, что он ответил честно, так как и не пытался вложить в свою работу какой-то смысл, как и большинство его коллег. Их работы были просто набором образов, которые так или иначе должны были затрагивать струны души зрителей. А смысл художники предоставляли отыскивать самим зрителям. И зрители его находили; каждый – свой. Какая разница, что имел в виду художник? Главное – что он вызвал у зрителя эмоции. Это могли быть самые разные эмоции: вдохновение, радость смех, грусть, тревогу, отвращение или гнев. Тут писатель замечает, что справедливости ради

Б.С. Братусь. Аномалии личности. М.: Мысль, 1988. С. 175 – 193.

44 Э.Фромм. Анатомия человеческой деструктивности. М.: Республика. 1994. С. 297.

45 Его святейшество далай-Лама и Говард К. Катлер. Искусство быть счастливым на работе. М.: София. 2005.

следует сказать, что отвращение и гнев были в его времена наиболее популярны.

И вот женщина с сумкой продолжала диалог с автором: «Поймите меня правильно. Все-таки хотелось бы узнать – принесло ли ваше произведение кому-нибудь пользу? Мне это очень интересно». «Не знаю» – беспомощно пожал плечами молодой человек и поспешил удалиться прочь. Вскоре после этого он оставил карьеру художника и занялся медициной.

Как бы было замечательно, если бы такие истории с «новыми» художниками происходили как можно чаще.

О том, как зритель воспринимает произведение авангардного искусства

В науке нет однозначного ответа на вопрос о том, что видит человек, когда он смотрит на картину. У современного автора Д.А. Леонтьева читаем: *«Положение о том, что художественное произведение несет в себе изображение действительности или какого-то ее фрагмента, стало общим местом во многих трудах по эстетике. Соответственно, произведение искусства тем лучше выполняет свою функцию, тем совершеннее, чем глубже, полнее и точнее в нем находит отражение действительность. Этот ответ, очевидно, по меньшей мере, неполон»*⁴⁶.

Приведем и более полный ответ, коротко передав содержание специальной главы, посвященной изобразительному искусству этого же автора. Он исходит из того, что сущностной функцией искусства является раскрытие смыслов тех или иных сторон действительности, а художественное произведение — это не копирование каких-то аспектов действительности, а мир, преломленный через личность творца, которая присутствует в структуре художественного образа. Именно личность художника, а не тот фрагмент действительности, который он избрал предметом отображения на бумаге, холсте является основным содержанием художественного произведения.

Интересную метафору в связи с проблемой восприятия художественного произведения предлагает А.В. Прохоров. Он вводит понятие «персонажный мир» — мир вымышленных персонажей и событий, присутствующий в художественном тексте, и понятие «авторский слой» — все то, сквозь что зритель видит события в персонажном мире. *«Авторский слой — это своеобразное стекло, сквозь которое мы заглядываем в персонажный мир. Если стекло абсолютно прозрачно, то мы его можем и не заметить. Но если стекло перед нами значительно искажается,*

46 Д.А. Леонтьев. Психология смысла. М.: Смысл, 2003. С. 420.

утолщается, меняет цвет, становится грязным, закопченным, то мир за стеклом перестает быть знакомым и привычным, он, виден нам далеко не полностью, да и не всегда отчетливо, вплоть до полного исчезновения действительности»⁴⁷.

Как поясняет Д.А. Леонтьев, обычно в анализе художественного произведения разводятся два процесса. Первый из них — отражение действительности в сознании автора, преломленного через структуру его личности. Это первый ход анализа — ход от мира к образу мира. Второй ход — от образа мира на полотне к миру зрителя. Воспользуемся предложенным двухчастным направлением анализа.

Что касается первого хода, то образы значимых объектов и явлений трансформируются в сознании художника в зависимости от их личностного смысла, существующего в его сознании, поэтому в образе мира мир отражается, во-первых, неполно, ограниченно, во-вторых, избирательно, в-третьих, пристрастно.

Образ мира на полотнах В. Кандинского, М. Малевича, П. Пикассо трансформируются радикально: образ Другого человека предельно обезображивается, мир на беспредметных полотнах исчезающе мал, не определен, бесформен и безвременен: это почти ничто (а у К. Малевича иногда и абсолютное ничто). Мы показали на примере творчества этих художников, как в результате такой живописи происходило изменение личности художников. Эти изменения могут характеризоваться не только как деградация изобразительной деятельности, но и как снижение уровня смысловой вертикали сознания к низшим смысловым уровням, которые обозначены как «почти неличностные»⁴⁸, как падение с «Лествицы», изображенной на иконе. Поэтому они почти не обеспечивают личного отношения к Другому и миру, деятельность здесь гораздо более чем личностными, регулируется смыслами инфернальных сил⁴⁹. А личностные смыслы в результате длительной регрессии подверглись искажению, стали деструктивными, разрушающими то, что уже было сформировано в процессе развития, в частности, собственно изобразительную деятельность.

Эффект этот очевиден настолько, что обнаруживался самим художником. На примере трех наиболее известных авангардистов двадцатого века мы увидели, что все художники, о которых шла речь — В. Кандинский, К.

47 А.В. Прохоров. О выразительной подвижности рисунка //Проблема синтеза в художественной культуре. 1985. С. 42 – 56.

48 Б.С. Братусь. Психология. Нравственность. Культура. М.: Менеджер; Роспедагенство, 1994.

49 М.Н. Миронова. Молитва или медитация: прилоги антикультуры //Вестник ПСТГУ. Серия Педагогика и психология. № 4 (15). М., 2009. С. 71 – 82.

Малевич, П. Пикассо – в конце концов, отказались от своих творческих изысканий и пытались вернуться к традиционной живописи.

Если сегодня пройти по выставочным залам и сравнить, например, женские портреты, выполненные в прошлые века традиционными художниками, и теперь – художниками-авангардистами, то мы найдем искаженный образ Другого у очень многих художников, можно сказать, что это – ярко выраженная тенденция. Этот эффект обнаружен автором одного из сайтов, посвященных искусству⁵⁰. Здесь сравниваются два женских портрета: один нарисован в эпоху до века двадцатого, второй – современный. На втором – женское лицо, которое мог бы изобразить ребенок 4-5 лет, да еще и раскрасить половину лица в синий, а другую – в зеленый цвет. Но рисовал не ребенок, а «мастер», то есть мы вновь сталкиваемся с результатами деградации (хотя вполне можно заподозрить такого художника в неискренности, ненатуральности, в том, что он «прикидывается дурачком» в погоне за легким успехом.)

Сегодня художник вступает на путь авангарда не только потому, что ищет свою неповторимую, оригинальную манеру, или потому, что увлечен оккультизмом, но и потому, что беспредметная живопись «в цене», или за нее платят больше, что она является надежным денежным эквивалентом, поэтому ее стоимость всегда будут поддерживать на высоком уровне. В данном случае его деятельность изначально обусловлена смыслами низшими, а не высшими. Кроме того, нельзя забывать о беспристрастной функциональной схеме «образ-действие-уточненный образ» – искажающей образную сферу художника. Исказив вначале образ на холсте в соответствии с «трендом», художник через некоторое, пусть достаточно большое число мазков, будет видеть мир и других людей именно такими, как требует того идея жанра, психологические автоматизмы быстро или медленно, но приведут сознание в соответствие изобразительной манере. Напомним, что то, что «*субъект в своих деяниях... создается и определяется*»; или в другом варианте: «*деятельность прокладывает пути для развития психики*» (А.Н. Леонтьев). Поэтому эффект, связанный с воздействием абстрактной формы искусства на

50<http://koza-skripa4ka.livejournal.com/38338.html>

своего творца, неминуемо проявится⁵¹. К сожалению, о данных последствиях молодые художники не задумываются.

Второй ход анализа: от образа мира к миру зрителя. Когда зритель смотрит на абстрактную картину, в его сознании создается первичный (воспринятый извне, перцептивный) образ, который так же являет собой почти ничто. В сознании зрителя для замещения «ничто» должен всплыть какой-либо свой – вторичный образ (представление), который создается на основе прошлого опыта (по памяти); это реконструкция прошлых впечатлений по отдельным скудным элементам: цвету или геометрической форме. Художница Н. так и говорила о своих картинах: *«Каждый может найти в этих цветовых пятнах свой смысл, свое содержание, «свои образы»*. Радетели «нового искусства» считают, что оно развивает «смысловые слои», воображение, расширяет мир зрителя! Попробуем разобраться и с этим утверждением.

Действительно, вторичные образы-представления субъективны; более того, образы трансформируются и усложняются в процессе развития; чем более развит человек, тем более сложные и индивидуальные, неповторимые вторичные образы создаются в его сознании. Усложняется и сознание человека в целом. Проблему зависимости сознания от образа автор психологии деятельности А.Н. Леонтьев в последние годы жизни выдвинул на первый план. Вместо известной здесь ранее триады «деятельность-сознание-личность» им предложена формула: «психология образа-сознание-личность»⁵². Поэтому все три выделенные им составляющие сознания – чувственная ткань, значение и личностный смысл – обрели свое обоснование в образе, все они зависят от образа.

Если говорить о пользе упражнений по формированию вторичных образов для ребенка, то они, действительно, чрезвычайно полезны, так как это развивает память, воображение, фантазию, закладывает основы творчества и личности, формирует образ Другого. Для ребенка упражнения, активизирующие продуцирование вторичных образов – благо, ведущее к прогрессу. Но все хорошо в свое время.

51 Можно предвидеть вопрос: «А если речь идет работе художника, рисующего для детей? Ему тоже грозит профвредность?». Этот художник тоже может подражать в чем-то манере ребенка, но отнюдь не ставит это главной целью своего творчества. Его изобразительная деятельность имеет смысл в структуре иной деятельности, например, педагогической, в которой изобразительная является служебной, подчиненной, работает «как раб рабов». Смыслы, ценности, цели этой деятельности относятся к высшим уровням смысловой вертикали, поэтому детская манера изобразительности не ведет к регрессии.

52 А.Н. Леонтьев. К психологии образа//Вестник Московского Университета. Серия 14. Психология. 1986. №3. С. 72-76.

Если же говорить о вторичных образах в процессе восприятия беспредметной живописи, то увидев на полотне некие пятна или скудное «почти ничто», где человек может найти в своем прошлом опыте уже воспринятое ранее «ничто»? Только в своем самом раннем детстве, когда из-за несовершенства перцепции мир вокруг воспринимался с трудом и с упрощениями. Или даже в периоде внутриутробного развития – когда обычного для нас окружающего мира еще не существовало в сознании плода. В этом случае смысловые слои сознания, о которых так заботятся те, кто пропагандирует авангард, на самом деле претерпевают регрессию, то есть активными становятся низшие смысловые уровни, которые сформировались в детстве. Происходит смысловая перестройка сознания. Подобная перестройка может быть активирована даже одноразовым, но интенсивным снижением смысловой сферы, хотя обычно требуется серия упражнений. У почитателя абстракций при формировании вторичного образа произойдет значительная возрастная регрессия сознания. В норме у взрослого человека вторичные образы раннего детства уже не могут быть самостоятельными, они должны быть встроены, вплетены в более зрелые образования, составляющие *«необразную (сверхобразную) суть эстетического переживания»*⁵³, быть в их иерархии, в «узде».

Но чрезмерное увлечение абстрактными полотнами (или иными аналогичными по воздействию на сознание факторами) будет способствовать тому, что последние начнут выплетаться и действовать автономно (таков эффект любой регрессионной техники, которая применяется достаточно длительно). Уточним, что эти образы являются именно элементарными вторичными образами-представлениями, вызывающими эмоции, но не порождающими личностные смыслы, как это иногда утверждается. Низший смысловой уровень «вертикали сознания» – почти неличный – почти не порождают личностных смыслов. А более зрелая «сверхобразная суть эстетического переживания», увенчанная смыслами, не сможет полноценно сформироваться.

Авангардное искусство побуждает зрителя искать именно элементарный вторичный образ, который становится самостоятельным, тогда как образ должен быть «снят» в процессе восприятия живописи более зрелыми, высшими – смысловыми образованиями.

Сравните: *«О том позаботьтесь, чтобы было меньше образов в душе, а больше мыслей и чувств. Образы суть дело воображения – низшей*

53 А.А. Мелик-Пашаев. А.С. Пушкин и психология художественного творчества//Вопросы психологии. № 5. 1999. С. 101 – 106.

черноробочей силы, и всегда раздражают мечтательность. Последняя не укротится, пока воображение в силе и роит образы» (Феофан Затворник).

И другие подвижники постоянно предупреждали о вреде мечтательности, которая порождается образами: *«...человек усилием воображения ... приводит себя в состояние душевного «эмоционального» возбуждения, которое при большой концентрации может дойти до своеобразного патологического экстаза. При этом он радуется своим «достижениям», привязывается к таким состояниям, находит их духовными... а в результате доходит до галлюцинаций, тяжело заболевает душевно, или, в лучшем случае, пребывает в "прелести"»⁵⁴.*

Итак, для взрослого зрителя активация вторичных образов-представлений – это активация «низшей черноробочей силы», которая должна знать свое место в сознании, всегда быть в упряжке, в узде⁵⁵. Увлечение абстрактной живописью, восхищение ею способствуют «выплетению» механизмов формирования образов из более поздних, зрелых образований сознания – то есть к регрессии и негативным духовным последствиям.

Но регрессия всегда приятна, поэтому «новым» искусством можно наслаждаться: как конфетой или сигаретой; не зря же Георгий Иванов написал: *«Искусства сладкий леденец»*. Беспредметники ориентировались именно на «сладость леденца», на чувственный образ зрителя. Так, Малевич считал, что «беспредметный контакт» с истинным, по его мнению, искусством доставляет зрителю приятные восприятия, в других местах он писал об ощущениях. А Кандинский искал эмоциональный отклик. Но Л.С. Выготский называл искусство, которое развлекает и вызывает эмоции *«эстетикой снизу»*.

Сравните, что он писал о цели искусства: *«...в изобразительном искусстве, так же как и в поэзии, безобразное впечатление является конечной целью изображения предмета»*. В другом месте: *«...целью изображения предметного в искусстве является не чувственный образ объекта, но безобразное впечатление предмета»*. Или: *«...повсюду мы вынуждены были вступить в противоречие с догмой, утверждающей самоцель чувственного содержания в искусстве. Развлекать наши чувства*

⁵⁴ Софроний Сахаров. Старец Силуан. Международный издательский центр православной литературы, 1994. С. 148 – 149.

⁵⁵ Упражнения с вторичными образами могут осуществляться и с психокоррекционной целью, чтобы восполнить недостатки развития в детстве, но и здесь существуют свои опасности; с точки зрения теории должны быть правила, ограждающие от них, хотя на практике эти правила часто не выполняются

не составляет конечной цели художественного замысла»⁵⁶.

Сверхобразная суть, безобразное впечатление предмета не равносильны ощущениям или эмоциям, эти выражения указывают на смысловые образования.

В настоящее время существует достаточно оснований считать, что смысловое содержание, воплощенное в художественной форме, получает как бы облегченный доступ в глубины сознания и подсознания зрителя, минуя психологические барьеры, охраняющие стабильность нашей картины мира⁵⁷.

Связь культуры, произведений искусства и смысла сегодня очевидна для многих авторов, начиная с М.М. Бахтина⁵⁸: культура транслирует смыслы в сознание людей. В связи с этим Д.А. Леонтьевым введено понятие коллективных смыслов, а полем коллективных смыслов он называет культуру. Этот автор рассматривает культуру как опосредствованное и деперсонализированное общение и как хранилище ценностей и смыслов жизни, а искусство – как механизм трансляции смыслов.

Рассмотрим вначале подробнее феномен трансляции (иррадиации) смыслов, о котором в психологии писали А.Н. Леонтьев, Б.С. Братусь, В.И. Слободчиков, Д.А. Леонтьев. По поводу реальности иррадиации смыслов от одного человека другому писал Б.С. Братусь: *«...смею утверждать, что мы транслируем смыслы ежедневно и без этой трансляции просто не можем существовать. Но надо понять, что материя трансляции – не слово, не образ, не действие, а наша реальная жизнь. Вернее – это может быть и слово, и образ, и действие, если они оплачены всем тем, что сопровождает и порождает реальную нашу жизнь – мыслью, радостью, страданием. В этом плане следует говорить как бы о смысловом силовом поле, возникающем вокруг каждого человека, его деятельности и миропонимания... Разумеется, речь идет не просто о прямом и беспрепятственном радиировании смысловых влияний... всякое влияние, чтобы быть действенным, усвоенным, требует в качестве необходимого условия ответное усилие, ответную активность принятия и присвоения. В этом акте должны соединиться два вида активности, направленные, настроенные на одну смысловую волну, чтобы в дальнейшем образовать, замкнуть, генерировать собой единое смысловое поле»⁵⁹.*

56 Л.С. Выготский. Психология искусства. М.: Искусство. 1968, С. 90- 97.

57 Д.А. Леонтьев. Психология смысла. М.: Смысл, 2003. С. 429.

58 М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

59 Б.С. Братусь. Деятельность и вершинные уровни опосредствования // Психологический журнал. 1999. Т. 20. № 4. С. 105.

Произведения искусства транслируют смыслы своих творцов, но речь идет не о прямой, автоматической трансляции смыслов от художника к зрителю. Как поясняет Д.А. Леонтьев, для того, чтобы трансляция осуществилась, необходимо принять по отношению к автору понимающе-диалогическую позицию. Условием приобщения к смысловой реальности произведения является временный отказ зрителя от собственной личностно-пристрастной позиции в мире, слияние с позицией художника, взгляд на мир его глазами. Художественное произведение — это взгляд с одной определенной точки — с точки зрения автора. Чтобы встать на эту точку зрения, необходимо отказаться от своей. *«Парадокс художественного восприятия заключается в том, что, только отказавшись от восприятия произведения через призму моих смыслов, я оказываюсь в состоянии обогатить мои смыслы теми, которые заложены в произведении автором»*⁶⁰.

Приведенная схема относится к анализу традиционных художественных произведений, имеющих сюжет. На примере авангардного искусства мы выяснили, что в эти произведения их авторами заложены смыслы низших смысловых уровней сознания, искаженные в результате регрессии, фактически ставшие смыслами распада.

Если встать на точку зрения, например, Пикассо, то образ Другого, до предела искаженный и обезображенный, получает облегченный способ проникновения в самые глубины сознания зрителя и там может найти некое сродство, так как согласно христианскому учению о человеке, в этих глубинах у каждого есть некое последствие несения первородного греха. И это последствие активизируется образом, начнет воплощаться в действиях. Или, если встать на точку зрения Малевича, то в сознание проникнут оккультные смыслы низших инфернальных сфер бытия, сообщение с которыми опасно встречей с демоническими силами.

Но допустимо ли христианину отказаться хотя бы на миг от своей точки зрения, которую он стремится совместить с Иисусом Христом, Источником смыслов, ради того, чтобы обогатиться смыслами художника, отказавшегося от онтогенетического пути к Нему, художника-богоборца? Или небезопасно ли вставать на точку зрения человека, больного шизофренией, чтобы обогатиться теми болезненными смыслами, которые он заложил в полотно, не рискуя при этом получить эффект заражения?

Впрочем, Д.А. Леонтьев⁶¹ не толкует феномен трансляции смыслов так прямо, как это можно понять из предыдущего пояснения. По его мнению, то,

60 Д.А. Леонтьев. Психология смысла. М.: Смысл, 2003. С. 422 – 423.

61 Д.А. Леонтьев. Психология смысла. М.: Смысл, 2003. С. 430.

что извлекает (и что не извлекает) из произведения зритель, обусловлено контекстом его жизни, его мировоззрения; это всегда есть его личностный смысл, а не смысл, заложенный в произведение художником. Смысл, заложенный художником, транслируется зрителю только при совпадении условий жизнедеятельности, общих задач на смысл художника и зрителя. Если это так, то христианское мировоззрение зрителя (если оно истинное, а не только декларируемое, хорошо укоренившееся), христоцентричность исключает процесс иррадиации деструктивных смыслов беспредметного искусства при знакомстве с ним: *«Яко Той избавить тя от сети ловчи, и от словеса мятужна...»* Если рассматривать процесс восприятия любого художественного произведения как понимание-диалог, то в случае авангардной живописи христоцентризм обеспечивает венаходимость в диалоге, как обозначила это состояние Т.А. Флоренская⁶²; венаходимость не позволит «увязнуть» в деструктивных смыслах, которые несет авангард. Иногда изучать абстрактные произведения необходимо потому, что как же иначе может дать им истинную оценку, к примеру, православный искусствовед, художник, богослов, психолог и как дать оценку того времени, когда произведение создавалось, оценку состояния души художника, о чем говорил Святейший Патриарх относительно «Черного квадрата»?

Но в контексте рассуждений о том, что «новое искусство» содержит в себе искаженный смысловой материал, большое значение имеет то обстоятельство, кому оно предназначается. Если зрителем становится молодой человек, не имеющий еще достаточного ценностно-смыслового личностного стержня, то он окажется уязвим и может усвоить искаженные смыслы в «полном» варианте. Или если это человек, не укорененный в религиозных смыслах, или слабо укорененный в них, но искренне следующий методике усвоения произведений культуры, рекомендующей встать на точку зрения автора. Или человек, имеющий предрасположенность к психическим отклонениям, или склонный к эмоциональному заражению. Во всех перечисленных случаях авангардная живопись имеет максимально выраженный негативный эффект воздействия на зрителя. Поэтому отказываться от своей точки зрения ради усвоения «новых» смыслов авангардного искусства, занимать понимающе диалогическую позицию даже для зрелого человека – равносильно безрассудству. Данное методическое указание, верное относительно традиционного искусства, оборачивается лукавством в случае «нового».

Теперь, рассмотрев психологические аспекты, касающиеся восприятия искусства, обсудим недавнюю выставку в Манеже скульптора В. Сидура.

62 Т.А. Флоренская. Диалог в практической психологии. М.: Владос, С. 188.

Этот человек защищал страну, стал инвалидом, страдал, искал свой неповторимый стиль, искал Бога, все это заслуживает уважения и может быть той самой общей задачей на смысл, которая объединит художника и зрителя. Но сделал выбор против Него, в результате чего духовно заболел. Об этом говорят не только те обезображенные изображения Прока и Творца, из-за которых возник конфликт, но и направление под говорящим само за себя названием «Гроб-арт», которое в последний период создал скульптор. Показательно, что в ранних произведениях скульптора наблюдается уже хорошо знакомый нам признак деградации художественной деятельности – отсутствие черт лица. Болезнь, о которой идет речь, в психологии известна как наиболее тяжелая форма человеческой деструктивности⁶³.

Можно лишь сожалеть о судьбе художника. Но нужно ли выставлять на всеобщее обозрение смердящие струпы, которые являются свидетельством столь трагического выбора? Без духовно-психологического ущерба для себя их могут видеть очень немногие люди, способные на венаходимость и это отнюдь не зрители из числа молодежи. С позиций рассмотренной здесь теории понятно, что протестная агрессия, деструктивность, которую проявили некоторые из них, была транслируемой произведениями и усвоенной. У этих молодых людей протест был направлен против выставки. Но были и другие, «наведенная» деструктивность которых проявилась и еще проявится в самых разных ситуациях и сферах.

Наконец, приведем оценку авангардного искусства одним из самых авторитетных его религиозных критиков в двадцатом веке – иеромонахом Серафимом Роузом: *«Православному христианину, которого интересует истина, а не то, что считает модным или утонченным нынешний авангард, не потребуется долго думать, чтобы проникнуть в секрет этого искусства: в нем вообще нет человека, это искусство недочеловеческое, демоническое. Предметом этого искусства является не человек, но некое низшее существо, поднявшееся..., «вышедшее» – из неведомых глубин... В этом искусстве человек не является уже даже карикатурой на самого себя, он уже не изображается в муках духовной смерти... Нет, все это уже прошло, кризис позади, ныне человек мертв. Новое искусство празднует рождение нового вида, существа из самых глубин, недочеловека»*⁶⁴. А такую форму авангарда, как «дадаизм» он ставил в один ряд с идеологией Гитлера.

63 Э. Фромм. *Анатомия человеческой деструктивности*. М.: Республика, 1994. С. 280 – 372.

64 Иеромонах Серафим (Роуз). *Человек против Бога. Боатство преподобного Германа Аляскинского*. Платина, Калифорния. Фонд отца Серафима (Роуза), Форествилль. Калифорния. Российское отделение Валаамского общества Америки. М., 1995. С. 75 – 76.

Дадаизм – предшественник сюрреализма, протестное движение в живописи и литературе, характеризующееся разрывом с традициями мировой культуры и отрицанием всех ценностей, представление о мире как о хаосе безумия, которому противопоставляется безумие творческое. Кстати, название этого направления указывает на его регрессионный характер, так как «dada» по-французски – детская деревянная лошадка.

Эти слова об авангарде о Серафима Роуза полностью оправдывают давно существующий термин «дегенеративное искусство». И манипулятивность утверждения его покровителей о том, что если дегенеративное искусство запрещалось в фашистской Германии, то тот, кто не признает авангарда – фашист. А не наоборот ли: тот, кто пропагандирует «новое искусство» – пропагандирует идеологию, в своих античеловеческих устремлениях подобную фашисткой.

Искусство, изжившее живопись

В современных галереях место живописи сводится к минимуму и на смену ей уверенно приходят более современные формы. Не зря Малевич в своем манифесте пророчески провозгласил: *«Живопись давно изжита»*. Путь «живописного нуля» продолжили многочисленные направления арт-деятельности, отказавшиеся от кистей, красок, холста.

Обратим свое внимание на инсталляции, которые сейчас очень распространены и являют собой художественное искусство без «изжитой» уже живописи. Ключом к пониманию того, какие психологические механизмы работают при создании инсталляций, для нас послужил один весьма показательный экспонат с выставки: башмак, вставленный в корпус старого телевизора. Это «произведение искусства» являло собой макет, воспроизводящий психологический механизм бинарных операций (бисоциаций, или дипластий). Это еще один психологический механизм психики, который является ступенью к развитию мышления и творчества в детском онтогенезе. Он активизирует воображение (создание новых образов на основе преобразования/перекомбинации прежних).

Под названием «дипластии» этот механизм описан отечественным ученым Б.Ф. Поршневым⁶⁵; отвечает он за функции предлогики и воображения; кроме того, применительно к развитию в истории, это механизмы протологики. Под названием «бинарные операции» его описал известный французский психолог А. Валлон⁶⁶ применительно к раннему психическому развитию. Под названием «бисоциации» – современный

65 Б.Ф. Поршнев. О начале человеческой истории. М.: Мысль, 1974.

66 Les origines de la pensee chez l'enfant. Paris, 1945, t.1-2.

мыслитель и философ А. Кёстлер в своей книге «Творческий акт»⁶⁷, где он показал, что бисоциации являются элементами творчества.

Итак, дипластия (бисоциация, бинарная операция) – это комбинация из двух предметов, образов или идей, взятых из разных контекстов, ранее казавшихся несовместимыми. Получается нечто третье – новое, такое, чего ранее не существовало. У Поршнева есть еще понятия «трипластии» и «тетрапластии» – это соединение дипластий. Все они являются последовательными ступенями в формировании воображения в возрасте примерно 5-7 лет, а затем, на его основе – мышления, речи, творчества, юмора, гармонии (одно из значений: согласие принципиально разногласного), в конце концов, на вершине духовного развития – антиномии. Но уточним: подобно вторичным образам, в более поздних и совершенных образованиях дипластии (бисоциации), трипластии и тетрапластии не должны иметь самостоятельности, в норме они встроены в более совершенные психические образования и работают в них как чернорабочая сила.

Бинарное соединение-дипластия – только одна из составляющих творчества, это его «ранний» элемент (детский, низший в иерархии сознания). В творческом процессе все раннее, то, что сформировалось в детстве, должно работать в подчинении у более позднего и совершенного, ради высших целей и смыслов. То есть воображение в творческом процессе должно быть «вплетено» в более поздние, совершенные образования и трудиться «как раб рабов. А сформировавшиеся бисоциации не должны быть самостоятельными, но подчинены гуманитарному идеалу, как это бывает у талантливого детского писателя или у хорошего воспитателя детского сада.

Очень важно, что в зрелом творческом акте задействованы еще и смысловые структуры, осуществляющие нравственную регуляцию деятельности. А если по каким-либо причинам воображение освободилось из-под управления более зрелыми образованиями в результате регрессии – это уже не элементы творчества или доброго, спасающего в трудных жизненных ситуациях юмора, а элементы создания нелепостей или абсурда.

Инсталляции – это и есть продукт высвободившихся бисоциаций-дипластий и их соединений (трипластий и тетрапластий) из под контроля иерархии сознания, то есть абсурда. Он и стал главным предметом деградирующего в истории искусства. Сравните теперь некоторые экспонаты с выставки инсталляций, где выставляются куски металла, соединенные с сыпучими, текучими или биологическими материалами, элементы старой мебели, нагроможденные в кучу, да еще многое, что соединено вместе, свалено в кучу. Всем им место на свалке: уборщицы выставочных залов,

67 Koestler A.: The Act of creation. London : Hutchinson, 1964.

благодаря своей житейской мудрости, точно определили их роль – мусора. Вероятно, потому и появились так называемые «большие формы»: их не так-то просто выбросить вместе с мусором.

Дипластии, вырванные из иерархии сознания, эксплуатировались еще футуристами, в их среде родилась так называемая «заумь», которая выражалась нарочито прямолинейным совмещением несовместимых вещей в поэзии и в изобразительности. Малевич тоже отметил в этом жанре, наложив изображение коровы на скрипку («Корова и скрипка». 1913); храма, селедки, свечи, сабли, лестницы – на лицо человека («Англичанин в Москве». 1914). Заумь, нелепость, абсурд – это уже бракованные бисоциации дипластии и трипластии, делающий воображение неуправляемым.

Но главное – абсурд не регулируется смысловыми структурами нравственной регуляции! Вот почему под видом юмора достопамятными карикатуристами попираются святыни, а инсталляции создаются не только из поленьев, но и из обнаженных человеческих тел, из унитазов, из трупов находящихся в формалине животных и людей!

В свое время А. Кёстлер указал путь развития креативности как путь упражнений в сочетании несочетаемого. Но, к сожалению, этот талантливый автор не учел, что естественное и полезное занятие для ребенка, для взрослого оборачивается производством нелепостей и абсурда вместо бисоциаций. А это, в свою очередь, влечет за собой необходимость специальной операции – выбраковывания недопустимых с точки зрения этики решений, если речь идет о художественном произведении. Такие «креативные» решения – результат недотворчества, незрелого, зеленого и кислого на вкус плода; в результате зрелое творчество уже становится невозможным! Настоящее, зрелое творчество требует интеграции очень многих более поздних психических образований – в частности, связанных с развитием рефлексии, самосознания, нравственности и других функций ценностно-смысловой сферы личности. В конце концов – творчество всегда боговдохновенно, в таком сотворчестве то, что необходимо соединить и с чем именно соединять подсказывает Бог. Здесь же – лишь голая манипуляция, а подсказчик, скорее всего, иной (кто именно, религиозным людям это хорошо известно).

В результате незначительной, казалось бы, теоретической ошибки, игнорирующей особенности процесса развития появился соблазн поставить на поток производство гениев. Как грибы, выросли многочисленные курсы, на которых тренируется активное воображение и бисоциации (механизм создания абсурда и нелепостей), якобы для развития креативности⁶⁸. На

68 Эвелин Бос. Как развивать креативность Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. С. 89.

самом деле в отношении взрослого человека применение подобной технологии является коррекцией того, что не было сформировано в свое время. А коррекция связана с организацией искусственной регрессии, это процесс небезопасный и требующий соблюдения определенных правил, о которых, к сожалению, забывают те, кто работает с подобными технологиями. Истинное же развитие творчества взрослого связано, прежде всего, с ценностно-смысловым возвышением.

Кроме того, появились технологии выработки решений в любой области, основанные на эксплуатации нелепостей и абсурда. А раз в основе – абсурд и нелепость, то после процедур предложения решений необходимы специальные оценочные процедуры, отсеивающие неприемлемые с точки зрения морали, здравого смысла, культурных традиций решения. Но о них или забывают, или отвергают их необходимость, ссылаясь на недозволённость ограничения свободы творчества.

Появилось и выражение «креативщики» (в отличие от «естественных» творцов) – это люди, профессионально производящие продукт креативной деятельности. Отсюда и «креативный класс», и «креативный директор». И здесь мы уже сталкиваемся с современной организационной культурой: якобы творчество превращено в технологию, поставлено на поток. Но выше мы писали о том, что творчество – это до сих пор не вполне понятный феномен, к которому причастны не только человеческие способности, а значит – он не поддается технологизации. Последнее касается именно истинного, «натурального» творчества, а термин «креативность» в современном русском языке приобрел значение его искусственного заменителя, эрзац-творчества. Характерно, что «креативщики» (в большинстве своем) – это люди, овладевшие некими способностями на различных курсах креативности. Всем решениям, в основе которых лежат подобные технологии, принципиально необходима процедура этической оценки, потому что они находятся «вне зоны» нравственной регуляции. Однако же именно защитники представителей «креативных» профессий заявляют о необходимости полной свободы творчества: *«Обещают им свободу, будучи сами рабы тления»* (2 Пет. 2, 19). Но требование свободы художника в контексте «новой» культуры несостоятельно. Во-первых, потому, что свобода имеет и полюс ответственности; свобода без ответственности – это извращение; инфантильность. А «новая» культура – как раз и есть порождение инфантильности; истинная свобода ей незнакома в принципе, здесь под свободой понимается именно вседозволенность и безответственность: история с карикатурами на Святую Троицу и пророка Мухаммеда, на жертв авиакатастрофы российского самолета это ярко

показали. Даже та абсолютная свобода, которой Бог наделил человека – это не вседозволенность, это свобода выбрать (в противовес обстоятельствам, какими бы они не были) и сделать то, что не противоречит Истине, Добру и Красоте, то есть Творцу.

Поэтому разведем два этапа «искусственного креативного акта», как это принято в психологических играх: свобода, действительно, необходима на первом этапе, когда решения, связанные с подобными технологиями предлагаются. Но на втором этапе принятия решения к реализации категорически необходимы оценка и отсев неприемлемых с точки зрения морали и здравого смысла «комбинаций». Потому, что они являются продуктами абсурда и нелепостей и по своей психологической природе не регулируются смысловыми структурами нравственной регуляции (в отличие от более зрелых образований).

Психотехники, развивающие эрзац-креативность, предполагают:

- тренинги, «снимающие рамки», «тормоза» (прежде всего – «рамки морали»);

- тренинги, активирующие воображение, механизм абсурда, что «попутно» приводит к возрастной регрессии и снижению уровня сознания;

- иногда дополнительно применяют другие техники, снижающие уровень сознания.

Было бы правильно, если бы занятия заканчивались тем, что человека вновь возвращают в его реальный психологический возраст, но практически этот этап отсутствует.

Ключевой момент таких техник раскрепощение, «снятие рамок», запретов. Для «нового искусства» эта процедура совершенно необходима; так, еще один вид современного искусства – «абстрактный экспрессионизм» – характеризуется как *«жест освобождения от ценности политической, эстетической, моральной»*. Необходимо сказать, что «рамки» для человека организует процесс торможения, который является активным физиологическим процессом, причем гораздо более энергозатратным и зрелым, более поздним в онтогенезе, чем возбуждение. С созданием доминанты торможения связана нравственная регуляция деятельности (А.А. Ухтомский, Б.Ф. Поршнев). Искусственное снижение интенсивности торможения приводит к резкому приливу энергии (что подобно приему тонизирующих средств), а это всегда позитивно переживается и оценивается. Поэтому человек стремится испытать такое состояние вновь и вновь. В результате доминанта торможения деградирует (и нравственность вместе с ней)!

Психологический портрет «креативщика»: перевозбуждение и гиперактивность, повышенная аффективность, много идей в голове, активировано воображение, солипсизм, снижена нравственная регуляция, – но ту же симптоматику имеет и состояние гипомании! Гипомания при незначительных негативных изменениях внешних воздействий легко перерастает в маниакальное состояние со скачками идей, полным отсутствием нравственной регуляции, невозможностью реализации целенаправленной и разумной деятельности. Причем с течением времени возрастает деструктивность, а в религиозном контексте – подверженность воздействию падших ангелов.

Сейчас многие представители творческих профессий стремятся пройти подобные курсы. В результате среди их произведений слишком много того, что следовало бы «отсеять» за негодностью, нелепостью и аморальностью.

Например: перформанс на биенале в Москве: восковая фигура Льва Толстого, а сверху клетка с курами, которые гадят прямо на классика. Или действия группы «Фемен», спилившей православный крест (после чего и разразился «майдан»).

Или из региональной прессы: «Недавно на калужском «Арт-заводе» прошел пробный перформанс под названием *Crazy House*. Под громкую музыку гости получили возможность раскрасить флуоресцентными красками себя, соседей и окружающее пространство во все цвета радуги. Стены разукрашивались надписями, признаниями, отпечатками рук. Некоторые гости даже успели нарисовать на стене небольшие картины. Среди рисующих по помещению разъезжали молодые люди на скутере и одноколесном велосипеде».

Или отзыв случайного участника подобного действия: «В Калуге в последнее время зачастили мероприятия "новой" культуры. Недавно был вечер, на котором всем входящим давали ведро с краской, чтобы люди друг друга мазали. А потом среди людей проехала лошадь с голой девкой-наездницей. Это обставлялось как жуткое новаторство в искусстве. Может, я просто наркотики никогда не пробовал и поэтому ничего не понимаю?»

Или: на закрытии Олимпийских игр в Сочи мы наблюдали 62 рояля, «которые могут ездить, а не играть» (эпизод, когда вокруг рояля, на котором играл Денис Мацуев, статисты возили, создавая хаос, еще 62 рояля) – разве это не пример абсурда в чистом виде? Но это не единственная ложка дегтя в бочку меда на столь грандиозном зрелище. Еще здесь было продемонстрировано символическое уничтожение смыслов традиционной отечественной культуры. Помните эпизод, когда произведения русских

писателей в виде исписанных листков разбрасывались, и это символически означало, что таким образом произведения расходились по всему миру? После чего на сцене осталось огромное количество этих листков, представляющих собой уже мусор. А в следующем сюжете циркачи с метлами принялись их выметать. Смысл происходящего: произведения великих русских писателей – это мусор, который необходимо вымести! Массы людей, находящиеся на таком зрелище в полубессознательном состоянии, восприняли этот акт без критики, но по законам психологии – усвоили. Лишь немногие испытали некоторое плохо осознаваемое замешательство.

Перформанс в Николо-Ленивце (Калужская область): две голые женщины; одна – лежит в вырытой яме (как в могиле), покрытой стеклом, лицом вверх, другая лежит на стекле – спиной в небо.

Или: «художник»⁶⁹, пригвоздивший свои гениталии к брусчатке Красной площади. По поводу последнего даже Марат Гельман написал, что нормальный человек так не поступит. Несколько позже этот же деятель жег покрышки в Санкт-Петербурге, отрезал себе ухо, завертывался в колючую проволоку (почти во всех случаях – «в чем мать родила»). Другой «художник» разрезал свинью, на боках которой было написано «Россия» на куски, еще один рубил православные иконы топором. А австрийский «мастер» показал «Театр оргиастических мистерий», в котором толпы молодых людей купались в крови и приносили в жертву животных. Десять самых шокирующих перформансов (акций) в истории описывает *The Guardian*: «Художники стреляли в себя, жгли себя, уродовали и даже ели», – пишет журналист Джонатан Джонс. Чтобы хотя бы до некоторой степени соблюсти религиозный принцип «хранения органов чувств», не будем описывать то, что еще можно увидеть из произведений «новой культуры». Абсурд прочно вошел в современную жизнь и стал политическим инструментом для изменения человека и человечества.

Итак, беспредметность, перформанс и акционизм являют собой «антиразвитие» современных форм искусства как последовательную, закономерную деградацию искусства традиционного: полубеспредметная живопись – беспредметное искусство – полный отказ от изобразительности – инсталляция как абсурд и нелепость – перформанс как присоединение к нелепости процесса снятия моральных рамок – акционизм как присоединение к перформансу деструктивной цели. Этот процесс уже был квалифицирован в социологической науке как дегуманизация искусства (Ортега-и-Гассет). Налицо динамика обратного, вырождающегося движения

69 Для того, чтобы не делать рекламы, фамилии деятелей «нового искусства» не сообщаются.

от человека культурного, художественного, разумного, творящего, вспять – вплоть до «маранья», что, в конце концов, приводит к таким действиям художника, которые не укладываются уже ни в какие рамки и только в религии есть термин, показывающий сущность этого явления – беснование. Психология же укажет на такую форму регрессии, как примитивизация — переход на более примитивный уровень социального взаимодействия (человек ведет себя «без тормозов», как бы, не «ведая» о нормах морали). Или к возврату к формам поведения, которые были свойственны животным. Кстати, и святые отцы знали, что человек может «оскотиниться». По своим воздействиям эти перформансы и инсталляции – не просто «пощечины общественному вкусу», а способ осквернения, порчи сознания. Своего, если говорить о тех, кто создает «новые» произведения, и тех, кто ей поклоняется; это такая же зараза и беда, как наркотики.

Вот тут-то и стала еще более понятна опасность психологической рекомендации отказа от своей позиции при восприятии художественного произведения, если речь идет о «новой» культуре!

В рассмотренной выше цепочке деградации искусства присутствует элемент цели, что неизбежно делает такое искусство привлекательным инструментом для осуществления внешней по отношению к искусству деятельности. Причем деятельности деструктивной, так как внешняя цель при аморальности и прочих деградационных характеристиках такого искусства сможет гармонизировать только с разрушительными действиями, возможно – скрытыми. Итак, какие цели ставят те, кто стоит за акционерами и чего они добиваются?

Сравните: *«Искусство... есть организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть никогда не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней»⁷⁰.*

Или: *«... искусство в жизни человека выполняет сугубо утилитарную, приспособительную функцию и играет благодаря ей очень важную роль в организации нашей жизни. Обогащаясь смысловым опытом в процессе общения с искусством, человек формирует у себя новые формы отношения к действительности»⁷¹.*

Или: *«Искусство – это безопасность страны. Каково искусство, такая душа у народа. Людей сейчас превращают в стадо, людей оглушают, их души мелко устроены».⁷²*

70 Л.С. Выготский. Психология искусства. М.: Искусство. 1968, С. 322.

71 Д.А. Леонтьев Психология смысла. М.: Смысл, 2003. С. 438.

72 А. Шилов. Из беседы в телепередаче «Консервативный клуб» на телеканале «Спас». 2015.

Город, в котором я живу, в соответствии с государственной программой ДНК (домов новой культуры), должен был стать их «пионером». По официальной декларации федеральный проект ДНК был нацелен на распространение знаний и передовых технологий в сфере культуры и организации жизни молодых жителей городов России. На протяжении трех лет нам пытались объяснить значение ДНК для прогресса страны и человечества. *«Мы хотим создать обстановку для проявления талантливых, инаковых, итучных людей... мы им сначала расскажем и объясним, а потом сделаем соучастниками создания новых культурных смыслов и объектов»... «... это будет инкубатор гениев!»* (Из местной прессы). Но отношение к проекту с самого начала было неоднозначным: в частности, православная общественность была против. Доверяясь, прежде всего, интуиции и горькому опыту, мы понимали: деятели культуры, которые занимаются «не новым», традиционным, якобы «остановившимся» искусством, останутся без материальной поддержки. Ведь в наше время, когда все выстраивается «на денежных потоках», эти потоки зря не льются. Следовательно, возникает предположение, что проект ДНК фактически будет способствовать разрушению старой, традиционной культуры.

Организаторы же проекта и не скрывали, что это должен быть дом меньшинства, а большинство обязательно будут его потенциальными противниками. Но так как ДНК – это и есть настоящее, живое искусство, город получит огромное преимущество: *«Мы хотим создать обстановку для проявления талантливых, инаковых, итучных людей... Мы им сначала расскажем и объясним, а потом сделаем соучастниками создания новых культурных смыслов и объектов»*. Но один из них проговорился: *«С внешнего вида этих зданий должна начинаться новая цивилизация»*. Программу, к счастью, закрыли. Осталось его второе название: «Центр инновационной культуры» и незаконченное строительство замысловатого здания, завершение которого пока не отменили, а строительство легло на местный бюджет. Но в результате этой неудавшейся программы мы узнали об истинной, скрытой ее цели, какими бы благими задачами она не прикрывалась – перевернуть, извратить культурные основы жизни, расчеловечить человека, искоренить христианство, потому что наша цивилизация – христианская. Достижение этой скрытой цели предполагалось осуществить через использование «новых» художественных форм. Идея же смены цивилизации – это идея антихристианская, демоническая. Сегодня ее реализуют три идеологии – глобализма, постмодернизма и «Нью-эйдж», которые являются дополняющими друг друга аспектами современного сатанизма.

Постмодернизм – это направление философии Ж. Деррида, Ж. Лиотара и их последователей, ориентированное против всего классического. Основные устремления постмодернистов – внесение хаоса, низвержение любых авторитетов, создание нестабильности, неустойчивости, несогласия, нигилизм, ирония по отношению к признанным ценностям в науке, в культуре, в социальной жизни. Но уточним, что не следует путать принципы философии постмодернизма с принципами постнеклассической науки в целом, т.к. философия постмодерна – лишь один из множества возможных современных вариантов философии (или теологических учений), которые могут быть положены в основу постнеклассической науки. Основанием может быть и христианская антропология: такой наукой является православно-ориентированная психология. Постнеклассическая гуманитарная наука необходима сегодня потому, что изучение человека и его взаимоотношений с миром не может целиком основываться только на научном мышлении и классической научной картине мира, что показано во многих научных работах. Пол Фейерабенд, который ввел в научную методологию постнеклассические принципы, вовсе не имел в виду хаос и неразбериху: их стремится создавать только тот, кто понимает эти принципы вульгарно. Вот что Фейерабенд писал по этому поводу: *«Мои критики... приписывают мне авторство методологии, единственным правилом которой является принцип «все дозволено». Но мое намерение - показать, что любая методология, даже самая очевидная, имеет ограничения. Моя точка зрения состоит в том, что не существует универсальной рациональности, но это не означает, что можно обойтись без каких-либо правил и стандартов. Я выступаю за контекстуализацию в оценке результатов исследования, но опять-таки, правило контекстуализации не могут заменить стандартов более высокого уровня. Они являются лишь их приложением»*. Если в философии модернизма все высшее утратило свое значение, то здесь стандарты более высокого уровня по-прежнему функционируют.

Нью-эйдж (Новый век, Новая эра) – синтетическая квазирелигия, сочетающая элементы восточных гностических верований, обрядов примитивных народов, оккультизма и «новых форм сознания», достигаемых с помощью различных факторов. Состоит из совокупности общественных групп, движений, образовательных культов и сект.

«Темные» оккультные практики, спиритизм (наука об общении с духами), магические, сатанинские, языческие культы, ведьмовство существовали всегда. Но просвещенному европейскому человеку они были практически неизвестны: все это, если и присутствовало в Европе, то только

в виде тайных кружков, закрытых обществ и пр. Но в шестидесятые годы XX столетия оккультные учения были «выброшены на рынок» социума под названием «молодежная контркультура». Сделано это было для того, чтобы отвлечь молодежь от социальной активности и участия в политике. К ним были присоединены наркотики, медитативная музыка и медитативные практики: в результате родилось Нью-эйдж.

Основные критерии, по которым можно узнать нью-эйджеров, а так же документы, транслирующие их идеи: ярко выраженная антихристианская направленность, объявление о пришествии новой эры, когда на Земле в результате эволюции человека возникнет новая раса людей – т.н. шестая, оккультная раса, «новый вид человека», «новая» цивилизация; обоснование безнравственности, «перевертывание» представлений о нормах морали, о высоком и низком, о прекрасном и безобразном (в этом пункте трудятся представители «нового искусства» вкупе с теми, кто его продвигает на выставках и аукционах, они много уже преуспели); широкое использование любых факторов, снижающих уровень сознания, активирующих процессы регрессии.

Глобализм – процесс всемирной экономической, политической, культурной и религиозной интеграции и унификации. Особенно опасен его неолиберальный проект, согласно которому должен быть установлен глобальный порядок, а управление всем миром осуществляться из одного центра. Глобализм – это нивелирование и разрушение национальных культур, самосознания, религиозного мировоззрения, поощрения антихристианства, контркультуры, изменение традиционных представлений о добре и зле, о норме и патологии, обесценивание нравственных норм, усыплении совести. Идеи глобализма смыкаются с идеями тоталитаризма, но тоталитаризм XXI века основан не на военной силе, а на прямом внедрении в сознание.

У трехголового змея (глобализм – постмодернизм – «Нью-эйдж») общая цель – переделка мира, создание не христианской, а демонической цивилизации. И здесь нисколько не преувеличивают те, кто утверждает, что культурная обработка является «ключом к цивилизации». Поэтому никакого отношения к творчеству деятельность художника-постмодерниста не имеет хотя бы потому, что существует процедура договора (сговора), которая принята в среде деятелей культуры и критиков, определяющих, кого из художников следует поддерживать и выставлять. Его ценность вовсе не в творчестве, а в выполнении разрушительной функции сознания.

Особо необходимо подчеркнуть стратегию этой обработки – множественную подмену понятий: в «новом» искусстве смыслы подменяются

вторичными образами-представлениями; бисоциации – абсурдом и нелепостью; духовное состояние подменяется психофизиологией. Отсюда и самая главная мистификация современности – подмена истинного религиозного духовного пути ложным оккультным путем – ведущим не к Богу, а от Него.

А стимулирование различных факторов, вызывающих регрессию развития – тактика названных идеологий. Среди них – и тренировки в производстве и восприятии абсурда и нелепицы для того, чтобы заблокировать критику безнравственного. И высвобождение из-под власти высших образований вторичных образов-представлений, и стимуляция эмоциональных реакций вместо постижения сверхобразной сути эстетического переживания – для того, чтобы уничтожить возможность безобразного впечатления предмета. И снизить уровень сознания, расслабить, снизить возможность волевого усилия, дать «сладкий леденец», подобный по действию наркотику, инфантилизировать, заблокировать ценностно-смысловое развитие личности. Другая тактика – манипуляция, которая, прежде всего, связана с ложью: преуменьшением, преувеличением, перевертыванием или сокрытием информации, прямым обманом, шантажом. Манипуляция замечательно сочетается с инфантильным сознанием того, на кого она направлена.

Поэтому если рассматривать творения «нового искусства» с позиции великой культуры, то никакой художественной ценности они не имеют. Их отрицательная ценность лежит совсем в иной плоскости – служения подменной, ложной духовности, наведению хаоса в мире, ведение скрытой войны, которая ведется в сознании людей ради победы глобализма. Цель войны – так повлиять на поведение противника, чтобы он не знал, что на него воздействовали, и принимал решения, противоречащие его собственной воле. Линдон Ларуш, известный американский экономист и политолог, разделил определение «агент влияния» на четыре степени – по уровню посвящённости в смысл собственной деятельности. Агент влияния 4-й степени – самый непосвящённый, но самый активный – это оператор, занимающийся информационно-психологической обработкой родного «общества-мишени» за собственный счёт, в качестве волонтёра-энтузиаста. Удельный вес «агентов 4-й степени» в обществе-мишени можно считать критерием эффективности информационно-психологической войны. Другим критерием уместно считать степень инвалидизации (деформации) правоведов, экономистов, экспертов, художественной интеллигенции – т.е. тех сообществ, которые являются источником авторитета для массового сознания.

И вот пример. В начале июня 2013 г. в Перми разгорелся скандал на фестивале «Белые ночи», директором которого был Марат Гельман. Две выставки, проводившиеся в рамках фестиваля, были закрыты: на первой проводилась акция под названием «ОккупайПермь», по аналогии с московским «ОккупайАбай». Посетителям предлагалось поучаствовать в ней: пожить в палатках, пожечь покрышки, поупражняться в протестных властям действиях. Вторая была посвящена грядущей Олимпиаде в Сочи. На ней один из художников предложил вниманию зрителей серию злобных пасквилей, изображая пять олимпийских колец в виде петель виселиц, гранат-«лимонок», колец из колючей проволоки, черепов, изобразил символ олимпиады в виде окровавленного топора, могильных крестов, на которых одеты спортивные каски и прочую лживую пропаганду. Напомним еще раз, что выставка проводилась летом 2013 года, еще до кровавых событий на Украине, в которых обвинили нашу страну. Значит, публику пытались заранее обработать.

Небезызвестный галерист и художник, создававший серию грязных картин – отнюдь не волонтеры-энтузиасты, они – агенты более высокой степени посвященности, имеющие свой доход от преступной по существу деятельности. Но выставку кто-то обустроивал, обслуживал, кто-то участвовал в акциях как зритель, кто-то позитивно освящал в СМИ, писал хвалебные отзывы, кто-то возмущался по поводу ее закрытия. Все они поучаствовали в разрушении собственного государства, и в преступлении против себя как человека, и против всего человечества.

«Горе миру от соблазнов, ибо надобно придти соблазнам» (Мф. 18,7), а один из них – «новое искусство». Будем делать то, что нам завещано: не только не участвовать, но и обличать (Еф. 5,10): мифы о том, что «новое искусство» и «новая культура» могут быть средствами организации жизни молодежи; или о том, что они помогают обрести новые смыслы, что способствуют воспитанию гениев.