

УДК.7.011

ФИЛОСОФСКИЕ ПОДХОДЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАРТИН Г. С. РАЙШЕВА*

М. Ю. Шишин

Ключевые слова: Г.С. Райшев, теургия, философия искусства, анализ и интерпретация произведения искусства

Искусство Геннадия Степановича Райшева ныне хорошо известно в России и за ее пределами. Во многих собраниях нашей страны и за рубежом хранятся и экспонируются его работы. В Ханты-Мансийске построена мастерская-музей его работ, которая и по форме, и, можно сказать, по содержанию напоминает собой большой ковчег, что заключил в себя удивительный мир его героев и образов и отправляет его в бесконечное пространство-время. Побывав в нем, точно начинаешь себя ощущать в ином измерении, ином бытии, все созданное художником – большие циклы живописных и графических произведений, литературные работы и даже архитектурное пространство – крепко спаяны вместе, едины, как некий кристалл, а каждое произведение художника – это грань этого кристалла. Эта целостность – первый предлог задуматься о философии искусства Г. С. Райшева.

Второй предлог – кажущаяся простота и бесхитростность сюжетов. Сюжеты просты, сказочны, манера художника игрива и безыскусна, рассказ ведется просто, доверительно, Райшев выступает в роли сказочника, сказителя (а это слово мы выделим особо), который делится со зрителем всем, что сам открыл для себя. Причем этот рассказ то глубок и философичен, как философичными бывают народные сказания, то полон шуток, игрив, насмешлив. Про манеру живописи, да и графики художника уже сказано многими исследователями и самим художником немало. Акцентируем главное – перед нами не реальный, профанный мир, и даже не художественная рефлексия его, а нечто иное. Это инобытийный мир-пространство, который, если разобраться, и не может быть передан

иначе. Это мир символов и образов, не воплощенный уже и облеченный земными покровами, а еще пребывающий в своей исходной символической форме. Отсюда следует, что вторым предлогом к поиску ключей к философии Райшева является очень важный аспект всего искусства и всего художественного творчества.

В акте умозрения (а это философская формула) художник схватывает некие нематериальные структуры, конструкции, то, что величайший греческий философ Платон называл эйдосом. На картинах они воплощаются в своей предельной чистоте, лишь «окрашенными» первыми своими формами. Это по сути дела первая – самая эвристичная фаза творчества и вообще познания, и открытиями в ней художник доверительно делится со зрителем. И наконец, третий и, быть может, самый главный повод к философским размышлениям об искусстве Г. С. Райшева – то, что он сам склонен к философии, проявляет себя как яркий мыслитель и философ в своих литературных и теоретических работах. Столь крупный феномен современного искусства, как творчество Г. С. Райшева, конечно, не остался без внимания искусствоведов, что позволяет нам не пересказывать детали его биографии, а просто сделать ссылку на ранее опубликованные книги и статьи и сосредоточиться на мало разработанных темах [1].

Представляется, что именно философский ракурс рассмотрения наиболее уместен сейчас, после достаточно детальной проработки отдельных сторон его творчества. В том, что у художника есть своя мировоззренческая сильная парадигма, нисколько не сомневаясь, стоит только побывать в его мастерской. Сам художник весьма точно выражает свои мировоззренческие установки в текстах, так что реконструкция системы духовных и художественных универсалий в его искусстве – захватывающая и большая тема, которая не может быть раскрыта в рамках

*Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ – Министерство образования и науки Монголии (МОНМ) «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI веков: кросскультурное взаимодействие и влияние художественных традиций». №15-24-03002.

отдельной статьи, но некоторые из сущностных моментов мы постараемся показать. Итак, прежде всего зафиксируем, что у искусства Г. С. Райшева есть некая ось, незримая, но непоколебимая, некий незримый каркас, который собирает вокруг себя все то, что зримо, материально, «оче-видно». Коль скоро мы можем определить подобный онтологический центр его искусства, то, стало быть, и есть границы, которые охватывают мир творчества художника, и есть произведения, заполняющие пространство этого мира.

Главным своим Учителем художник называет Природу: «Я не считаю себя художником в традиционном понимании этого слова... В первую очередь, я – человек, родившийся в природе, и природа в меня входит ритмически, живет во мне, отражается... Я – частица этой жизненной вибрации» [2, с.15]. Последнее утверждение особенно ценно, и вот почему. В философии искусства Г. С. Райшева мы решили выделить теургический момент, и сейчас самое время сделать небольшой историко-философский обзор этого понятия.

Оно является весьма древним, но в наше время почти забытым [3]. Само понятие рождается в глубине древнегреческой философии. Наибольший вклад вносят неоплатоники и, в первую очередь, Плотин, затем его ученик Порфирий и последователь Явмлик. По-гречески оно означает *теос* – Бог, *ургия* – делание, обряд, работа. Буквально – *Божественное дело*.

После неоплатоников эта идея была подхвачена христианской религиозной философской мыслью. Поскольку обзор разработкой идеи теургии не является задачей настоящей статьи, пропустим крупные периоды и обратимся сразу к русской философии конца XIX – первой половины XX веков. И не только потому, что эта философия нам близка, но и еще и потому, что именно нашими мыслителями был внесен существенный вклад по введению идеи теургии в эстетику.

Чтобы контурно показать, как в отечественной мысли разрабатывалась эстетико-теургическая концепция, необходимо было бы проанализировать труды П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, С. Д. Франка и многих других. Ограничимся идеями Вячеслава Иванова, философа с высокой интуицией и крупного теоретика в области искусства.

Вяч. Иванов в ракурсе теургической концепции рассматривает художника как посредника между высшим и низшим слоями миро-

вого бытия. Он пишет: «...художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [3, С. 130]. Соответственно, творческий процесс им видится в «ознаменовании» высшей и преобразовании низшей реальности. По Иванову, сознание творца способно восходить к Абсолюту и, фактически обогащенное этим восхождением, затем нисходить, проецироваться в реальность обыденную, земную. Восхождение, полагает философ, это – неосознаваемая деятельность художника, высочайший подъем духа в область сверхчувственного сознания. Здесь, правда, сразу же стоит поставить уточняющий вопрос: почему только неосознаваемая? Как с этой позиции трактовать целенаправленное моление иконописцев и их способность обрести, узреть в посте и молитве Божественный образ? Видимо, надо говорить о разных формах (или уровнях) восхождения: от глубокого и вполне осознанного молитвенного состояния, до, действительно, лишь искры, мелькнувшей в сознании художника, одарившей его тоже ярким образом.

При этом Вяч. Иванов полагал, что сам акт восхождения характеризуется обретением духовной энергии и духовных содержаний, что радикальным образом изменяет онтологическую, бытийственную сущность и творческого акта, и духовного потенциала конкретного произведения. И вновь позволим себе краткий комментарий. Видимо, не каждое восхождение художника завершается «захватом» Высших энергий и воплощением Высших образов. Например, прекрасны и потрясают глубиной образа, казалось бы, простые натюрморты К. Петрова-Водкина, но неоспоримо и то, что иконы А. Рублева хранят эйдосы с более высокого уровня. Отсюда следует вывод о сложной, многоуровневой онтологии произведения искусства и на этапе погружения в эйдетическую реальность, и на этапе воплощения. Известно, что не все замыслы художников воплощаются, есть то, что В. А. Фаворский метафорически назвал «сопротивлением материала». Это не только возможности привлекаемых в искусство материалов, но и нечеткость видения художником идеи, отсутствие навыков, опыта, сбивчивость, компромиссность и желание потрафить сиюминутным вкусам толпы, да и многое другое, что, в конце концов, приводит к

полному выхолащиванию творчества, о чем ярко и очень точно писал Н. В. Гоголь в своем «Портрете».

Итак, применим эти теоретические положения к искусству Райшева. Напомним, что выше мы уже показали признание им, по меньшей мере, двух ипостасей мира. Разворачивая этот тезис, приведем еще одну очень интересную мысль художника. На одной из картин, безусловно, творческой удаче, «Восхождение к Торуму» (2000 г.) представлено колоссальное древо, которое вбирает в свои корни, основания ствола, землю, берег, часть реки, старые языческие идолы, оно пронзает пространство, наполненное облаками, упирается в горизонтальную полосу и, пробив ее, оказывается в иной цветовой среде, где доминирует не серая гамма, а цвета звонкие и яркие. И, кажется, ствол этого древа как бы даже светится изнутри. Венчает его многозначный образ птицы в полете, удивительной по форме кроны, может быть, гнездо, а может быть, открытые лепестки громадного цветка. Словом, это картина-символ, но среди всех деталей выделим только полосу-границу, о которой художник весьма красноречиво говорит следующее: «Это граница, определяющая пространство и время... Как нечто колоссальное, нечто большое... Но в то же время действительно делит бытие на два малосоприкасаемых мира – мир высоты колоссальной и мир Земли» [4, С. 33].

Из сказанного можно предварительно вывести ряд необходимых атрибутов самого художника, как творца, который осуществляет тот самый исключительный теургический акт восхождения к эйдетическому плану бытия и воплощает открытия и умозрения, обретенные у грани иного мира в материале искусства. Вот эти атрибуты – творческая одаренность, высокий уровень интуиции, художническая воля, неизбывное восхищение миром, радость от щедрой передачи всего узнанного людям. И всем этим природа щедро наделила Г. С. Райшева.

Все эти размышления не увели нас от главной цели статьи. Доказательство наличия теургического метода в творчестве Г. С. Райшева построим на следующих линиях. Первая – собственные суждения, которые будут, пусть косвенно, подтверждать наше предположение. Вторая линия обнаружения теургии – анализ его работ.

Мысли о различных модусах мира, о разных планах бытия в текстах художника, кроме вышеприведенных, можно обнаружить

многократно. Вот еще одно высказывание, которое приоткрывает некоторые моменты теургического процесса: «Иной раз я чувствую, что не я лично управляю, а сами вещи и образы живут реально, начинают диктовать мне новые ассоциации, новые образы. И так возникает какая-то новая жизнь. Там есть все. В этой новой реальности изобразительной начинают жить люди реальные, но по законам творчества, который объяснить, сказать, что за закон, трудно. Но он существует, и его можно даже назвать гармонией. Также гармонично все в природе возникает, точно также гармонично начинает возникать в картине» [5, С. 94]. Опубликованные высказывания, комментарии к картинам, эссе художника представляют собой благодатный материал, чтобы реконструировать сущностные моменты теургического процесса. Оставим их анализ для следующей работы, а сейчас обратимся к картинам.

По нашему мнению, они могут быть сгруппированы в особого рода страты. Венчают эту систему крупные по замыслу и по масштабу полотна. Это нечто сродни величественному эпосу. В них все целостно, завершено, четко вычитывается симфонический, точнее гетерофонический принцип композиции.¹ Даже малый элемент вносит свою неповторимую мелодию, хотя бы «звук» (движение и вибрация отдельного мазка) в общую образную структуру с полотна. Это картины-концепции, например «Югорская легенда» (1986), про которую художник говорит, что она не иллюстрирует легенду, а передает саму жизнь, и несравнима с другими картинами, в первую очередь, насыщенностью «большим содержанием» [2, С. 25].

¹ Исследуя ее проявление в русской народной многоголосной песне, П. А. Флоренский пишет, что «...гетерофония, полная свобода всех голосов, «сочинение» их друг с другом, в противоположность подчинению. Тут нет раз навсегда закрепленных, неизменных хоровых «партий» ...Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками. Каждый, более-менее, импровизирует, но тем не разлагает целого, напротив, связывает прочней, ибо общее дело вяжется каждым исполнителем, многократно и многообразно» // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. – М. : Правда, 1990. – с. 30.



Рисунок 1 – Югорская легенда

Действительно, картина как бы воспроизводит собой весь населенный мир, на гигантском острове, где все люди крепко связаны друг с другом. Есть фигуры, в которых художник воплощает своих знакомых, есть изображения идолов. Картину можно рассматривать как воплощение в искусстве одной из осевых идей русской философии о всеединстве. Художнику удалось в бытийном плане сквозь большое число подробностей и деталей увидеть общее, что связывает все в мире. При этом, повторим, мир не только един, но и упорядочен. Строгими рядами регистрами располагаются фигурки на фоне земли-острова, венчают же эту картину мироздания духовные сущность-творцы этого мира из хантыйского эпоса.

Такие картины в экспозиции музея являются своего рода ядрами, которые окружают работы, как в техническом плане, так и по идеям, в них заключенным, уступающие эпическим полотнам. Можно далее развернуть некую условную типологизацию произведений Г. С. Райшева по аналогии с фольклорными жанрами. Крупные полотна, подобно описанному выше, можно соотнести, как уже сказано, с эпосом. На следующую страту мы разместили бы картины-былины. Например, «Красная гармонь».

Это развернутое повествование, где есть главный персонаж, из числа тех, кого, казалось бы, очень трудно персонифицировать. Можно сказать, что это своего рода исследовательская работа художника, на тему: «А есть ли духовная сущность у простой гармонии?» В народном сознании закрепилось устойчивое понятие – «поет душа гармонии», а раз так, раз есть душа, то и должен быть образ, ее несущий. И поэтому взмывает над миром громадная, алая фигура, яркая, поющая, объединяющая и покрывающая своим пологом и города, и веси, и множество лю-

дей. И согласиться нетрудно с художником, что так, вероятно, и выглядит духовная сущность гармонии, какую увидел и воплотил в картине Г. С. Райшев. Есть былина о кукушке («Кукушка», 1981), полная былинной печальной распевности и картина «Светлый реквием».

Есть картины-баллады, где открывается образ героя, чаще всего взятого из русской и хантыйской мифологии – «Богатырь Салыма. Серия «Древняя Югра», 1999. Относительно другого богатырского образа Г. С. Райшев и высказывается прямо в риторике баллады: «...он изображен так, что ноги, как два столба, грудь это такой громадный щит, руки как бревна. Все эти преувеличения – это преувеличения образа» [6, С.33]. А о триптихе «Мир-сусне-хум» (2000), что в переводе с мансийского означает «За миром наблюдающий человек», он говорит очень интересно: «Этого богатыря я внутри ощущаю как нечто легендарное, имеющее отношение к большому прошлому. И поэтому он как бы видит нас из прошлого...» [4, С.22].

В системе жанров народного фольклора есть и малые формы, например, притчи, сказания. Если продолжать намеченную логику рассуждений, то можно сказать, что в особом акте умозрения художнику может приоткрыться тонкая, глубинная сущность привычных явлений («Глаза черемушки», 1979, «Морошка на зеленом», 1996). Здесь же в этом ряду будут «Два валенка» (1992) из серии «Сибирская весна», по сути дела, оживающие на наших глазах и превращающиеся в задорные фигурки мужчины и женщины.



Рисунок 2 – Два валенка

Или притча о вечной мечте человека летать, как птица, заключенной в триптихе «Полеты» («Древнейшие сказания»), 1986. Говоря о смысле этой работы, художник утверждает: «...Человек летает. Человек чувствует себя в полете. Так возможно. Он приближается к земле и видит зеленые травы, воду, отраженные облака, как рыбки высовывают носики и делают круги на воде» [2, С.47].

Картины-сказки, приговоры, поговорки и даже частушки, другими словами, весь жанровый ряд может быть обнаружен в искусстве Г. С. Райшева. Предложенная нами стратификация касается исключительно плана содержания; с точки же зрения чисто художественной, порой и малая работа не уступает монументальному полотну, так как каждая работа выполнена на высоком уровне творческого горения.

Подведем итог размышлениям. И в текстах, и в картинах четко проявляется ощущение художником двух отдельных миров, к высшему устремляется его мысль, а на земном уровне идет воплощение. Художник – медиатор меж этих пространств, он остро должен чувствовать и сам открывающийся высший эйдос, и вечное движение жизни. А кредо Г. С. Райшева, быть может, заключается в этой фразе: «Мы сами по себе являемся бесконечным космосом, микрокосмосом...».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Геннадий Райшев: графика : альбом. / сост. и авт. вступ. ст. Г. В. Голынец. – Екатеринбург : ООО «Издательский дом «Покрус», 2004. – 344 с.
2. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Часть 1. Экспозиция «Страна Югория» / Автор - сост. Л. Г. Лазарева. – Ханты- Мансийск : ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 98 с.
3. Иванов, Вяч. Две стихии в современном символизме / Вяч. Иванов // Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – С. 131-169.
4. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Часть 3. Экспозиция «Югорская легенда». Экспозиция «Человек. Земля. Космос». Новые работы, теоретические размышления об искусстве / автор-сост. Л. Г. Лазарева. – Ханты-Мансийск : ГУИПП «Полиграфист», 2002. – 193 с.
5. Геннадий Райшев: Живопись, графика : альбом / сост. Федорова Н. Н. – М. : Изд-во журнала «Наше Наследие», 1998. –143 с.
6. Геннадий Райшев: диалог со зрителем. Беседы в мастерской художника. Часть 2. Экспозиция «Грани творчества». Экспозиция «Зеленая Вселенная» / автор - сост. Л. Г. Лазарева. – Ханты-Мансийск : ГУИПП «Полиграфист», 2001. – 116 с.