

Архетипическое начало в образной системе Михаила Шемякина: трикстер или рыцарь?

Статья посвящена творчеству современного художника и скульптора Михаила Шемякина. В ней предпринята попытка применить юнгианский подход для анализа его произведений, концентрируясь на отдельных архетипах коллективного бессознательного, предложенных К.-Г. Юнгом, таких как Персона, Самость и Тень. Именно они, по мнению автора статьи, объединяют большинство произведений художника и способны продемонстрировать внутреннюю трансформацию его искусства.

Ключевые слова: М. Шемякин; К.-Г. Юнг; архетип; коллективное бессознательное; персона; самость; тень; трикстер; рыцарь; современное искусство

Olga Sazonova

Archetypal Origin in the Imagery of Mihail Chemiakin: Trickster or Knight?

The article is devoted to the art of the modern artist and sculptor Mihail Chemiakin. It attempts to apply the Jungian approach to analyze his works, concentrating on individual archetypes of the collective unconscious proposed by K. G. Jung, such as Persona, Self, and Shadow. These archetypes unite most of the artist's works and are able to demonstrate the internal transformation of his art.

Keywords: M. Chemiakin; K. G. Jung; archetype; collective unconscious; persona; self; shadow; trickster; knight; contemporary art

Михаил Шемякин – современный художник, чье творчество отличается чрезвычайным разнообразием. Он широко известен как

график, живописец, скульптор и сценограф. Амплитуда его видовых и жанровых интересов феноменально широка: от небольших по формату графических листов из серий «Тротуары Парижа», «Капли», «Рисунки в стиле дзен» до крупномасштабных живописных полотен циклов «Карнавалы Санкт-Петербурга», «Мясники», «Трансформации»; от ювелирных украшений и фарфоровых статуэток до монументальных скульптурных композиций. Он постоянно экспериментирует, смешивая различные стили и техники. Не менее важными являются особенности образной системы творчества Шемякина, определяющие его смысловые приоритеты. Для анализа и систематизации того, что было создано художником с 1960-х гг. и по настоящее время, могут применяться различные подходы. На наш взгляд, в исследовании творчества М. Шемякина продуктивным станет применение архетипического подхода К.-Г. Юнга. В данной статье предлагается проследить, как архетипы, присущие человеческой природе, приводят к появлению постоянно повторяющихся схожих архетипических образов в работах художника. Помимо того что этот метод отражает общие тенденции XX – начала XXI в., выражающиеся в стремлении к самопознанию и саморазвитию личности, в особенности творческой, его применение способно раскрыть внутреннюю коммуникацию художника в системе «Я – Другое Я (понятие „Другой“ как противоположность себе – ключевое в философии М. М. Бахтина, поскольку личность познает себя через соотнесение себя с „Другим“» [1], которая произвольно выражается в символах бессознательного через художественные произведения, при условии, что исследуемое творчество относится к «визионерскому» типу¹ и художником движет собственное вдохновение (бессознательный импульс), а не социальный заказ. Более того, М. Шемякин сам побуждает нас к подобному разбору его произведений, неоднократно апеллируя в текстах и высказываниях к теории швейцарского психоаналитика: «Художник прорывается к так называемым законам архетипа, или к самому архетипу (если вы читали когда-то Юнга). Вся гармония находится где-то, там, где одни называют это Царством Божьим. Когда душа художника каким-то таинственным образом понимает

и прорывается к гармонии, а потом переносит эту гармонию на холст или, допустим, в скульптуру, в формы, эта вещь уже носит отпечаток божественного явления» [10].

Важно различать архетип и архетипические образы. Под архетипами Юнг, введший этот термин в психологию, понимал «предсознательную психическую предрасположенность, которая позволяет (человеку) реагировать человеческим образом» [28]. Как врожденные возможности форм поведения и восприятия, архетипы взаимно связаны с инстинктами, они постоянны, изжить или вытеснить их невозможно. Являясь универсальными и принимая специфическую форму, они приводят к появлению в коллективном бессознательном постоянно повторяющихся схожих архетипических образов. Проживая разные этапы индивидуализации, художник осознанно или бессознательно продуцирует эти образы в своем творчестве. Юнг утверждает, что тайна воздействия искусства состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своих произведениях. Трансформация архетипа в образы на языке объектов внешнего мира и составляет суть творческого процесса. «Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества...» [27].

Эта концепция была воспринята Шемякиным еще в 1960-е гг. и побудила его к поиску в этническом многообразии сюжетов и мотивов постоянного архетипического ядра, метафорически выраженного этими сюжетами и мотивами, но не способного до конца быть облеченными в словесную форму. Совместно с другими участниками группы «Санкт-Петербург»² он ведет поиск метафизических взаимосвязей пластических форм доисторических, древних, средневековых и современных традиционных культур, то есть той сути, которая скрыта за поверхностью вещей. Так рождается авторский метод «метафизического синтетизма», определивший все дальнейшее творчество художника и нашедший свое теоретическое обоснование в одноименном трактате, написанном в 1967 г. совместно с искусствоведом В. Ивановым [20, с. 410–427]. По сути,

еще юношеская работа оказалась настолько зрелой, что смогла выразить основные принципы Шемякина в искусстве, которым он не изменяет и сегодня. «Архетип – это явление, которое пережить невозможно, как и стремление к подлинной красоте», – считает Шемякин³ [1]. Обратимся непосредственно к выявлению архетипических образов в творчестве Шемякина.

Архетип Персона (Маска) является одним из ключевых в теории коллективного бессознательного Юнга и характеризует то, каким человек является самому себе и другим людям, но не то, каков он есть на самом деле. Персона выступает «в качестве вторичной действительности, чисто компромиссного образования, в котором другие иногда принимают гораздо большее участие, чем он сам» [12, с. 127]. Согласно юнговскому пониманию психики, сама психическая жизнь обретает разного рода маски. Многолетнее изучение Шемякиным культур народов прошлого и настоящего, у которых маска присутствует во всей полифонии форм и наделена разнообразными функциями – от практической до церемониальной и эстетической, привело к тому, что этот образ стал для художника источником непрерывного процесса трансформации и формотворчества. В своем искусстве он применяет маску очень широко, от театра до метафизики, в определенной степени наследуя традициям русского символизма рубежа XIX–XX вв. Символисты значительно дополнили представление о маске, отказавшись от ее резкого противопоставления лицу и нередко сливая их, наполнили древнейший архетипический образ новым содержанием. Такой маска предстает у художников-мирискусников К. Сомова и Л. Бакста, а также в работах Н. Сапунова и С. Судейкина. Переосмысливают мотив маски М. Сарьян, Б. Григорьев и М. Врубель. На готовившуюся постановку В. Мейерхольда драмы «Маскарад» М. Лермонтова А. Блок откликается поэтическим циклом «Маски» и драмой «Балаганчик». Ее Шемякин иллюстрирует в 1987 г., тем самым закрепляя связь своего творчества с Серебряным веком [11]. Как и у символистов рубежа XIX–XX вв., маска в работах Шемякина чаще возникает как философская категория, «изменчивая личина». Это также связано с влиянием на формирование индивидуальной

стилистической манеры художника философии того времени. В начале XX в. в журналах «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон» и других выходит целый ряд статей, посвященных образу маски. Первым проблему «новой маски» поднимает Вячеслав Иванов в 1904 г. в одноименной статье, как ответ на нее появляется эссе Андрея Белого «Маска» [2]. В дальнейшем именно в трудах Белого понятие «маска» будет фигурировать наиболее часто, что не могло быть не замечено молодыми «петербуржцами»⁴.

Интерес к маске сформировался у Шемякина еще в детстве. Он воспитывался за кулисами Театра комедии⁵ и Театра марионеток им. Е. С. Деммени, и театральная среда стала для него особой формой познания мира, а театр – пространством, где стираются границы между жизнью и творчеством. Идея о всеобщем маскараде как о законе человеческого бытия, почерпнутая из философии и литературы символизма начала XX в. и трудов М. М. Бахтина [1], была им воспринята и вошла в творчество через многочисленные перформансы с масками и переодеваниями, которые он вместе со своими друзьями устраивал в своей мастерской на Загородном проспекте (например, перформанс «Петербургские арлекины», участники М. Шемякин, Л. Зайцев, В. Иванов, В. Овчинников, 1964).

Карнавальное мировосприятие художника подпитывалось особой атмосферой эпохи застоя – противоречивого времени с его нарастающим инакомыслием в кругах советской интеллигенции, в равной степени ярко проявившимся в научной и творческой среде. Рост диссидентского движения и возникновение самиздата породили новую форму сосуществования человека и официальной системы, что отразилось в творчестве большинства художников так называемой второй культуры – нонконформистов. Многие из них прибегают к образу маски, который одновременно представляет лицемерие тоталитарного государства и выступает приемом иронического осмысления современной действительности. Но если на полотнах О. Целкова аморфные лики-маски изображены подчеркнуто стереотипно, то у Шемякина, напротив, каждая имеет свою отличную от остальных природу.

Художника вдохновляют ритуальные маски, которые использовались в самых разных культурах, в особенности созданные аборигенами Африки, Океании, Полинезии, Древней Мексики: своей динамичностью и иррациональностью они близки его экспрессионистическому языку. Постепенно он открывает для себя родство этих форм с комическими характерами Древней Руси (прежде всего, скоморохами), а также с масками комедии дель арте. Например, с образом Пульчинеллы, воплощенном Доменико Тьеполо⁶ («После Тьеполо», 1975). Так рождается самая прославленная серия работ Шемякина «Карнавалы Санкт-Петербурга» (1978–1985)⁷. Соединяя разные эпохи, художник создает картины, на которых персонажи одеты в камзолы и башмаки XVIII в., тогда как их головы – это трансформированные африканские и мексиканские маски. В результате карнавалы Шемякина – это сплошной гротеск, подказанный традиционной формой. Наследуя карнавальной культуре Средневековья, они несут в себе черты архаической мифологии и в рамках теории «смеховой культуры» могут трактоваться как пограничные, лиминальные персонажи, которые содержат в себе одновременно человеческое и животное. Всегда четко разделенное по горизонтали пространство картин карнавальной серии также служит намеком на лиминальность и воспринимается как переходное между мирами, жизнью и смертью.

Важно отметить, что задолго до появления карнавальной серии лица на портретах Шемякина (портрет Валерии Лягачевой, 1968), в фантазийных композициях (серия «Галантный век», 1965–1971), а также на метафизических портретах (серия «Метафизические головы и бюсты», 1967–1969) начинают напоминать маски. Прием сращивания человеческого лица и маски мы встречаем практически во всех иллюстрациях художника уже с конца 1950-х гг., когда он создает свои первые рисунки к произведениям Э.-Т.-А. Гофмана, и далее – в иллюстрациях к «Преступлению и наказанию» (1964–1966). Позднее, в иллюстрациях к «Архипелагу Гулаг» А. Солженицына (1974) и стихам и песням В. С. Высоцкого (1983–2012) этот прием сохраняется, добавляя композициям злого сарказма и диагностируя социальный и нравственный распад

позднесоветского общества. Лицо-маска является основой концепции памятника Петру Первому (1991, Петропавловская крепость, Санкт-Петербург), вплетая его в текст и мифологию города. Как самостоятельная форма, наделенная различными философскими коннотациями, маска появляется в надгробии актеру С. Крамарову (1997, Сан-Франциско), но это скорее исключение, как и ее включение в композицию натюрморта («Натюрморт с гранатом, собакой и маской», 1974), потому как для художника маска гораздо интереснее во взаимодействии с лицом, а не как отдельный символ и уж точно не как часть мира вещей.

Шемякин использует свойство маски вступать в прямой эмоциональный контакт со зрителем, что раскрывается в цикле «Вариации на тему инфанты Веласкеса: Госпожа Смерть» (1992). В основе этих трансформаций, выполненных масляной пастелью и цветными карандашами, лежит народное искусство аборигенов Африки, для которых маска – это не художественный образ, а сакральный атрибут, отвечающий за связь человека с миром мертвых. Помещая форму, созданную африканским мастером в основу своей композиции, Шемякин сообщает картине идею о бесконечной трансформации жизни, проявленную через нескончаемую смену масок. В результате перед нами многослойный метафизический символ, и если настроить свое оптическое восприятие на созерцание скрытых образов, то можно попытаться увидеть, как в «„многоэтажном“» по своей структуре творчестве художника оживают прадревние мифы» [8, с. 81]. В. Иванов прав, говоря, что творчество Шемякина напоминательно, его корни глубоко уходят не только в историческую почву, но и в глубинную память, имеющую мало общего с прошлым в обычном смысле этого слова [7, с. 25]. Так в творчестве художника формируется глубинное зрение. В стилистической манере художника это проявляется в том числе через наложение образов друг на друга, когда за маской скрывается еще одна маска или оскал черепа. Не оттого ли в его живописи и рисунках скелеты и черепа соседствуют с масками и карнавальными костюмами («Маска с черепом», 1985; «Дурной сон Петра Первого», 1986), что в карнавальном восприятии мира смерть играет первостепенную

роль как источник перерождения. Находим у Бахтина: «...в системе гротескной образности смерть и обновление неотделимы друг от друга в целом жизни, и это целое менее всего способно вызвать страх. Нужно сказать, что и образ смерти в средневековом и ренессансном гротеске (в том числе и в изобразительном, например, в „Плясках смерти“ Гольбейна или у Дюрера) всегда включает в себя элемент смешного. Это всегда в большей или меньшей степени – смешное страшилище» [1, с. 78–79]. Как и в средневековой рукописной миниатюре, изображение смерти в работах Шемякина всегда персонифицировано, экспрессивно, гротескно заострено и нередко содержит элементы натурализма – гниение, тление плоти на пути от смерти к возрождению. Дихотомии маски и черепа посвящена его живописная серия «Маски» (1985). На этих полотнах деформированная пластика фантомных лиц «оживает» благодаря многослойности фактурных и текстурных красочных наслоений, увлекающих зрителя вглубь самой формы и побуждающих к множеству экзистенциальных интерпретаций.

Преображение лица в маску, создание лиц-масок, их трансформация воспринимается Шемякиным в первую очередь как акт творчества, что становится особенно отчетливым в его бессюжетной графике, например, в серии «Метафизические композиции» (1974–1980). Основным выразительным средством здесь является линия. Сначала художник изображает обобщенную маску, стремясь к сглаженному профилю, поскольку он более пластичен, затем делает условные обозначения рта и носа и добавляет линейные геометрические ритмы, чтобы вдохнуть в форму жизнь, а далее идет импровизация, главный принцип которой создать пластически интересный, гармоничный образ.

Итак, мы видим, что образ маски имеет программное значение для всего творчества Шемякина, возникая во всех видах и жанрах его искусства, одновременно отвечая за создание образа inferнального мира и за социальную критику. Маска дает художнику возможность поднимать целый ряд волнующих его проблем: метафизических, когда через нее он обращается к мотиву лица—лица—личины; психологических, когда за маской скрывается

Персона, и где само произведение можно расценивать как маску автора; и, безусловно, эстетических. Созданные Шемякиным маски разнообразны, фантазийны, они раскрывают особый талант художника – легко и гармонично соединять далекие друг от друга стили и эпохи в едином образе, но, при всем внимании к мистическим, социальным и психологическим аспектам, очевидно, что для него первостепенное значение маски кроется в ее пластическом элементе. Во многом благодаря этому образу творчество Шемякина получило столь яркую самобытность и узнаваемость, и вместе с тем в нем так выразительна связь с европейскими и русскими художественными традициями, не только в изобразительном искусстве, но и в литературе – с произведениями Э.-Т.-А. Гофмана, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, при том что преподносит тему художник всегда через иронию и гротеск в духе классического постмодернизма.

Наравне с архетипом Персоны в творчестве художника постоянно возникает архетип Тени, проявленный через образ трикстера, под которым Юнг понимал все темное, что таит в себе бессознательное и что отвергается сознанием – «совокупность всех низших черт характера в людях» [26]. Большинство исследователей отмечают амбивалентность в образе трикстера: он одновременно притягивает и отталкивает. Его двойственная природа, в равной степени профанная и сакральная, интересна Шемякину и находит свое выражение в персонажах карнавальной серии. В этих сюжетах с оттенком трагикомического фарса, когда в идеалистический мир вельмож во фраках в сопровождении чопорно разряженных дам вихрем вторгается шумная ватага красноармейцев с шашками, проявляется присущая художнику маргинальность. Через исследование карнавальной культуры, главный прием которой кроется в переворачивания верха и низа, он подходит к вопросу различения добра и зла, используя образ трикстера.

Изгнанный за пределы церкви, но сохранивший в себе функцию коллективного образа Тени, трикстер всплывает в светском обществе в виде героя итальянских комических представлений и карнавальных шествий, где персонажи, украшенные фаллическими

эмблемами, развлекают публику непристойностями. Искусствовед Ж. Фишер пишет, что «в фигуре трикстера существенна ось телесных отверстий, связывающая прием пищи, испражнения и секс, которые он сопровождает похабным смехом» [18]. Карнавальные картины Шемякина также изобилуют изображениями фаллосов, нередко появляющихся на лице вместо носа, отсылая к народно-смеховой культуре Средневековья и Ренессанса: «Из всех черт человеческого лица в гротесковом образе тела существенную роль играют только рот и нос, притом последний как заменитель фалла. Формы головы, уши, и тот же нос приобретают гротесковый характер лишь тогда, когда они переходят в звериные формы или в формы вещей. <...> В гротеске особое значение приобретают всякие отростки и ответвления, все то, что продолжает тело и связывает его с другими телами или внетелесным миром», – пишет М. Бахтин [1, с. 134]. Писатель А. Д. Синявский в своей статье, посвященной карнавалам Шемякина, пытается дать свой вариант ответа на вопрос: «К чему бы это? – Совершенно ни к чему, а в виде приглашения к танцу. К жесту. Сначала мне тоже не нравилось (не чересчур ли, не много ли?), пока я как-то не вспомнил, что рук и ног не хватает (а головы нет) и нужен еще какой-то пятый пункт, воздетый кверху – в порядке пальца, в порядке танца. И вы знаете, я согласился» [17, с. 13]. Действительно, главная отличительная черта трикстера – отсутствие морали и нарушение правил «приличного поведения», возможность выхода страстей, находящихся за рамками моральных устоев. Именно такого трикстера мы видим в работах художника.

Вместе с тем эротоман и провокатор трикстер неожиданно для окружающих и самого себя несет в себе положительное зерно через идеальную модель бескорыстного антиповедения: «Трикстер – та ложь, что ведет к правде, связывая их посредством юмора», – считает Фишер, развивая мысль Юнга о терапевтической составляющей этого образа [18]. Так и в картинах Шемякина за ярким, порой даже рискованным колоритом «Карнавалов», призванным передать впечатление шутовства и веселья, скрывается жесткая, местами трагическая сатира на современное общество. Подобное впечатле-

ние продиктовано выразительной линией рисунка – завершенной, упругой и лишенной какой бы то ни было лиричности. Рисунок Шемякина холоден и декоративен, рожденные им гротескно заостренные формы – это довольно циничные образы, обличающие в том числе современную действительность, обнажая ее теневые стороны. Ударить смехом по ужасу – тот прием, который имеет глубокую укорененность в русской культуре. По мнению исследователя А. Некрыловой, древнерусский смех – чаще всего смех разоблачительный [14, с. 25]. Он проявлял себя вне социальных норм, где размещались «добровольные изгои» – скоморохи и юродивые. «В изнаночном мире» зритель узнавал тот мир, в котором он живет. Смех на Руси – это не прямое высмеивание действительности, а сближение реальности с изнаночным миром, в результате чего реальный мир становился печальным, а порой даже страшным. Это в полной мере можно отнести и к рисункам Шемякина. «В этом театре, в котором изобилуют маски и так прихотливы пересечения линий, и так озадачивают краски, и столько кажущегося хаоса – на самом деле господствует внутренний порядок и разумная цель, и под масками обитают доступные трагедии и вполне достойные надежды», – пишет о них Б. Окуджава [15, с. 3].

Юнг отмечал, что трикстер одновременно «является носителем как света, так и исцеления» [26] и как полярная структура человеческой души близок архетипу Спасителя. По мнению ученого, он выражает собой темную сторону культурного героя, стоящего на более высокой ступени развития. И поскольку карнавал – это «временный выход за пределы обычного строя жизни» [1, с. 15], трикстер, чье поведение определяют бессознательные порывы, а не сознательные размышления, несет в себе серьезный потенциал для будущего внекарнавального времени как гротескный антипод серьезного культурного героя. И у Шемякина этот серьезный герой, безусловно, есть. В его творчестве он прослеживается в постоянно возникающем образе рыцаря, относящемся, согласно типологии Юнга, к архетипу Самости – «высшего Я», что может стать ключом не только к искусству художника, но и к его психологическому портрету.

Рыцарское начало – одно из важных качеств личности Шемякина, подтверждением чему служат многие факты его биографии: в 1991 г. он, рискуя жизнью, едет в Афганистан на переговоры об освобождении русских военнопленных; в 1994 г. награждается орденом Рыцаря искусств Франции; живет художник во французском замке, самые древние архитектурные элементы которого датируются XV в. «Название этого французского городка (Châteauroux) звучит как русский электронный адрес (шато.ру. – О. С.). И это в высшей степени символично: недалеко от него находится замок русского художника Михаила Шемякина. Слышится в этом что-то рыцарское, а может, и сказочное. Я знаю Шемякина много лет – он самый настоящий рыцарь, так что в этом пункте все сходится» [4]. Внешность и образ жизни Шемякина вызывают ассоциацию с рыцарством не только у писателя Е. Водолазкина, возможно, и сам художник внутренне олицетворяет себя со странствующим рыцарем: «Любое серьезное творчество основано на определенном озарении, которое позволяет соединиться где-то с коконом архетипа, с той чашей, о которой писал Карл Густав Юнг» [13]. Юнг апеллировал к средневековой легенде о Граале⁸, согласно которой рыцарь после долгих попыток и опасных приключений находит замок Чаши Грааля и становится ее хранителем на века⁹. «Познание о Граале» [21] могло быть воспринято Шемякиным также из статей Андрея Белого [2]. В любом случае, в 1960-е гг. он начинает разрабатывать тему рыцарства. Его теоретическое исследование «Рыцарский шлем в искусстве»¹⁰ содержит тысячи образов из истории мировой культуры, анализ которых показывает, как художник ведет поиск уникального визуального кода в самых разных произведениях, в первую очередь древнем и народном искусстве. Благодаря работе в Эрмитаже¹¹ он имел возможность непосредственно соприкоснуться с объектом своего исследования: «Когда я держал в руках шлемы, я еще тогда думал: „Я ведь фактически держу в руках абсолютно метафизическую голову!“ Я думал, что когда-нибудь придет время и я донесу до людей, что перед нами громадное искусство, которое не стоит воспринимать только как памятник ушедшей эпохи»¹². Спустя десятилетие художник ис-

полнит ряд трансформаций со шлемом из эрмитажной коллекции¹³ («Трансформированный рыцарский шлем», 1979). Эта же форма ляжет в основу трехметрового шлема в монументе «Памяти жертв террора» (2010, Владикавказ).

Одна из ранних работ Шемякина «Дух рыцаря. Трансформация с новогвинейской скульптуры» (1968) позволяет нам отчетливо разглядеть прямые аналогии созданных им визуальных образов с текстом «Метафизический синтетизм» (1967). Очищая форму от реалистических подробностей, художник сохраняет особенности ее пластики, для которой характерна легкая деформация, придающая образу естественность и подвижность. В то же время фронтальная композиция, погрудное изображение и охристо-золотистый нематериальный фон отсылают к традициям древнерусской иконописи. «Высшим смыслом, оправданием, целью искусства является создание иконы», – написано в «Метафизическом синтетизме» [20, с. 419]. Там же говорится о символическом значении золотого цвета: «Подлинной тайной этой эпохи является применение золота в иконах, создание золотого фона» [20, с. 420]. Справа от бюста изображена исписанная скрижаль. «Каноны были записаны в священных книгах. Они хранились в храмах. В Древнем Египте такие книги носили название „Души Ра“», – находим мы в тексте того же трактата [20, с. 416], что созвучно названию работы «Дух рыцаря», и кажется, что перед нами розеттский камень, язык которого еще только предстоит расшифровать, – произведение, как и сам трактат, проникнуто духом романтического символизма. Так художник в своем преобразовании первоисточника движется от абстрактного к полуабстрактному, наполняя произведение формами и символами, связанными с представлениями о принципах творения. В духе декадентства здесь можно усмотреть творческую меланхолию и некоторую отстраненность. Подчеркнутая статичность и утяжеленность пропорций ангела в правой части листа отсылает к архаике и призвана внести в работу момент самоиронии: «Роль греческого искусства сводится к ослаблению религиозного пафоса и оправдания искусства», – значится в трактате [20, с. 417]. Мотив ангела здесь появляется не случайно. Исконно церковь способствовала

сакрализации рыцаря, и образ архангела Михаила один из таких примеров. Средневековая традиция показывает, что «конный воин символизировал героико-сакральные ценности, связанные прежде всего с победой над силами зла, а также с целым комплексом верований, относящихся к потустороннему миру, путешествию в царство мертвых и бессмертию души», – считает итальянский медиевист Ф. Кардини [9].

Единственный на сегодняшний день скульптурный автопортрет Шемякина «Прошлое, настоящее, будущее» (1994, Шатору, Франция) также показывает нам образ рыцаря-всадника. И многоликая голова, решенная как четыре маски-слепка с лица художника, смотрящие в разные стороны, тоже родом из Средневековья¹⁴. Мотив посвящения в рыцарство нашел свое отражение в творчестве художника и в максимально приближенном к жизни жанре искусства – перформансе. В своей мастерской на Загородном проспекте в 1960-е гг. Шемякин нередко устраивал «рыцарские вечера», в которых также принимали участие поэт К. Кузьминский, художники Ю. Росточкин и Е. Есауленко и другие.

Работу «Дух рыцаря. Трансформация с новогвинейской скульптуры», имеющую важное значение с точки зрения осмысления творческого метода художника, можно расценивать как прообраз к офорту «Дух рыцаря» (1968) из цикла графических листов «Метафизические головы и бюсты» (1967–1969), наполненному множеством символов и знаков, не всегда поддающихся рациональному осмыслению, и скорее предполагающему включение визуальной интуиции. «Работа метафизика, каковым я себя считаю, имеет прямое отношение к тому непознанному рассудком миру, который я обязан ощущать и обязан его язык переводить в определенные формулы. А как это происходит – я не знаю. Я догадываюсь. Импровизация – высшая степень посвящения...», – отмечает Шемякин [16, с. 243]. Этот цикл демонстрирует поиск молодым художником в 1960-е гг. своего внутреннего «я», своего религиозного самоопределения, что подтверждается и его биографией, связанной со служением в Псково-Печерском монастыре¹⁵. В аналитической психологии Юнга архетип Самости традиционно

выражается в религиозных образах, и хорошо знакомый с русской иконой и православным канон Шемакин осторожно идет по пути преобразования религиозных символов через всеобщую интеграцию образов разных культур. Проблема новой интерпретации религиозных смыслов поставлена уже в работах православных философов конца XIX – начала XX в. (В. Соловьева, С. Булгакова, Н. Бердяева, В. Розанова, П. Флоренского) и была связана с глобальным процессом, получившим название «кризис религиозного сознания», нашедшим отражение в произведениях ряда русских писателей, в том числе Ф. М. Достоевского. Проблема эта к середине XX в. не только не разрешилась, а лишь усугубилась в условиях атеистического Советского государства. Шемакин решает ее в рамках своего направления «метафизический синтетизм», идя по пути сближения с «ликами» М. Шварцмана¹⁶, что уже не раз подчеркивалось искусствоведами [5, с. 106–110; 8, с. 314–316] и самим художником, но и в целом наследуя традицию русского авангарда с его стремлением к созданию новых форм и постижению сакрального смысла искусства примитива.

Это становится отчетливо видно в работе «Дух рыцаря», анализ которой позволяет нам говорить о ее связи с творчеством К. Малевича, в частности с работой «Голова крестьянина» (1929). Их сближает формат и композиционное решение. Иконическое изображение предполагает наличие особой практики созерцания себя. Диди-Юберман пишет: «Конструкт этот связан с „игрой“ взглядов созерцающего человека и созерцаемого изображения. Она может быть выражена словами: „Оно смотрит на меня“» [6, с. 123]. Условные черты лица крестьянина превращают его в маску, так же как и забрало рыцаря в определенной степени является маской. В работе Шемякина ритмичное чередование цвета сообщает динамику сферическим и наклонным плоскостям, противопоставленным прямой линии наносника, рассекающего пространство по вертикали. Если обратиться к исследованиям Флоренского, который указывал на значение схематизма в построении иконы, то мы найдем, что «эти линии – схема воспостроения в сознании созерцаемого предмета» [19]. Таким образом художник

словно обнажает конструкцию, превращает композицию в формулу. Перед нами картина-символ, знак, выступающий не только прообразом прошлого, но и несущий в себе потенциал образа будущего, который М. Эпштейн на контрасте с архетипом называет кенотипом. «Кенотип – это новообраз, обобщенно-образная схема мыследеятельности, не имеющая прецедентов в коллективном бессознательном и по своему символическому значению относимая к будущему» [22, с. 408]. И как Шварцман считал, что создал «новый невербальный язык третьего тысячелетия» [5, с. 395], так и Шемякин в работе «Дух рыцаря» прорывается ввысь к духовной сущности. Понятие духа у Юнга имеет вполне конкретное определение: «...дух означает высшую свободу, парение над глубинами, освобождение из темницы хтонического мира» [24, с. 37], и художник прокладывает этот путь к новой реальности через созданную им знаковую формулу, соединяя внешнее и внутреннее, реалистическое и метафизическое.

Можно прийти к выводу, что в художественной практике рыцарь становится своего рода альтер эго Шемякина, а «Дух рыцаря» – одной из программных работ в его творчестве. Первоначально выполненная графично, впоследствии она многократно воспроизводилась художником в различной технике, масштабе и материале, в том числе и в скульптуре (1985). Шемякин нередко избирает работу «Дух рыцаря» в качестве заглавной для своего искусства, помещая на афишу первой после эмиграции парижской выставки (1971), беря за основу бессменного авторского вензеля-печати на скульптуре и ювелирных изделиях, многократно увеличивая для декорационного задника в балете «Метафизика», и так далее. Вместе с тем, онтологизируя образный ряд художника, мы отмечаем, что, выполняя функции культурного героя, защищающего сакральные ценности своей культуры, Шемякин-рыцарь не упускает возможности побыть иногда трикстером.

Произведения Шемякина можно воспринимать как средство самопознания художника, вглядывание в духовное пространство и построение диалога с внутренним «я». Сплав его личностных качеств, индивидуальной стилистической манеры, способной отра-

зитель особенности современной ему переходной исторической эпохи, и масштаб художественного дарования позволяют ему создавать искусство, выходящее далеко за рамки личных перверсий, объединяющее индивидуальное и коллективное бессознательное и выражающее вечные законы бытия. В разное время Шемякин обращается к русской иконе, античной скульптуре, средневековой миниатюре, маскам аборигенов Африки и Океании, но, преодолевая каждый раз все новые и новые границы, его искусство становится универсальным благодаря укорененным в нем архетипическим образам, содержание которых понятно зрителю на интуитивном уровне. Используя свой метод метафизического синтетизма, путем иррационального соединения всечеловеческого опыта постижения физики и, главное, метафизики художник предпринимает попытку вывести визуальную формулу сущностных явлений и придать им зримый характер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К.-Г. Юнг выделял два типа творчества: психологическое и визионерское. В первом случае результат творчества всегда возвращается в пределах психологически понятного, это отражение и переосмысление художником окружающей его действительности. Такой тип творчества не предполагает, по мнению Юнга, применение к нему подхода коллективного бессознательного. В отличие от второго типа – визионерского. Здесь переживание, которое подвергается художественной обработке, обладает скрытым естеством, потаенным смыслом и произрастает из доисторических времен, это «первопереживание», которое невозможно облечь в вербальную форму.

² Художественная группа «Санкт-Петербург» образована в 1964 г. В нее вошли М. Шемякин, О. Лягачев, А. Васильев, В. Иванов, Е. Есауленко, В. Макаренко. Фактически просуществовала до эмиграции Шемякина в 1971 г.

³ Интервью с М. Шемякиным, беседовала автор статьи. СПб., Россия; Chateau de Chamousseau (Indre), Франция. 05.03.2010 – 03.10.2019. Из архива автора статьи.

⁴ Соавтор М. Шемякина по «Метафизическому синтетизму» В. Иванов признается, что во время написания трактата он находился под сильным влиянием идей Андрея Белого и внутренне искал пути возрождения тем и импульсов русского символизма [3].

⁵ Мать М. Шемякина – Юлия Николаевна Предтеченская – актриса театра и кино, с 1957 г. служила в Театре комедии у режиссера Н. П. Акимова.

⁶ Доменико Тьеполо, сын знаменитого Джованни Батисто Тьеполо, в серии из 104 рисунков «Развлечения для детей» (рубеж XVIII–XIX вв., гравюра, частное собрание, Англия) представил жизнь Пульчинеллы от свадьбы его родителей до его смерти. Созданный Тьеполо образ далек от распространенного стереотипа, это скорее скрытый под маской живой собирательный характер, полный иронии и гротеска, несущий социальный смысл. Такая трактовка образа, по-видимому, близка Шемякину, поскольку шумная толпа забавных персонажей в колпаках и масках, изображенных Тьеполо, напоминает тех, кто и сегодня собирается на венецианской площади Сан-Марко во время ежегодного карнавала.

⁷ Работы из серии «Карнавалы Санкт-Петербурга» многократно выставлялись в музеях и галереях по всему миру, например, в 1994 г. в *Galleria del Leone* (Венеция) и на выставке в Токио в 1980 г. Именно эта серия принесла Шемякину известность в Европе.

⁸ В описываемом Юнгом сновидении присутствует волшебный замок Монсальват, в котором хранится чаша, и этот замок был целью странствующих рыцарей. Эта идея происходит из поэм Вольфрама фон Эшенбаха «Парсифаль» и «Титурель», а также из работы, известной как «Юный Титурель» Альбрехта фон Шарфенберга. Замок Святого Грааля – предание о Святом Граале средневековой европейской литературы – представляет собой наследие древней религии кельтов, но легенда о чаше была переосмыслена в христианском духе (та чаша, что была на Тайной вечере, или та, в которую Иосиф Ариматейский собрал стекавшую с распятого Христа кровь). Во Франции и Испании укоренилось мнение, что замок Грааля находится в одной из этих стран [23].

⁹ «В аналитической психологии Юнга Святой Грааль символизирует вечные поиски человеком внутренней целостности, полноты существования, движение от Эго к Самости» [25].

¹⁰ Входит в научно-исследовательский проект «Воображаемый музей Михаила Шемякина».

¹¹ М. Шемякин работал такелажником в Эрмитаже с 1962 по 1964 г. В его обязанности входило протирание и вынос на проветривание экспонатов из выставочных залов и запасников музея, в том числе рыцарских доспехов.

¹² Интервью с М. Шемякиным. Беседовала автор статьи. СПб., Россия; Chateau de Chamousseau (Indre), Франция. 05.03.2010 – 03.10.2019. Из архива автора статьи.

¹³ Мастер Лоренц Хельмшмидт (?). Шлем салад. 1490. Сталь, ковка, чеканка. Аугсбург, Германия. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

¹⁴ Схожую композицию мы видим на обложке книги «Страдающее средневековье», а также у Тициана в картине «Аллегория Времени, которым управляет Благоразумие».

¹⁵ В 1961 г. Шемякин служил келейником в Псково-Печерском монастыре у архимандрита отца Алипия, который в миру сам был художником и, пребывая в сани, оставался поклонником и коллекционером изобразительного искусства. Наставляемый отцом Алипием, молодой Шемякин реставрировал иконы и всерьез задумывался о монашестве.

¹⁶ «В 60-е Шварцман создал свои „лики“. „Иературы“ – „знаки невидимой реальности“ – будут позже» [5, с. 106].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990. 544 с.
2. *Белый А.* Арабески. Книга статей. М. : Мусагет, 1911. 526 с.
3. *Бычков В., Иванов В.* К истории метафизического синтетизма // Электронная библиотека. URL: https://www.psyoffice.ru/8/filosofy/book_o029_page_38.html (дата обращения: 02.10.2020).
4. *Водолазкин Е. Г.* Шатору.ру // Газета «Известия» : официальный сайт. URL: <https://iz.ru/645172/evgenii-vodolazkin/shatoru> (дата обращения: 13.07.2020).
5. *Гуревич Л.* Круг Шемякина. СПб. : Студия НП-Принт, 2014. 591 с.
6. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб. : Наука, 2001. 264 с.
7. *Иванов В.* Искусство метафизического поиска // Мир Шемякина. Вып. 1 / сост. А. Шарунов, Л. Звонарева. New York : Apollon Foundation ; М : Интерконтакт-фонд ; Рязань : Пресса, 2000. С. 25.
8. *Иванов В.* Петербургский метафизик. СПб. : ВИТА НОВА, 2009. 384 с.
9. *Кардини Ф.* История средневекового рыцарства // ЛитМир : Электронная библиотека. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=57970&p=6> (дата обращения 15.09.2020).
10. Крик Джоконды. М. Шемякин : интервью от 02.08.2020 [текст] / ведущий А. Веснин // радиостанция «Эхо Москвы» : официальный сайт. URL: <https://echo.msk.ru/programs/beseda/2686361-echo/> (дата обращения: 21.09.2020).

11. *Курбановский А.* Мертвая рука: некрофизика и метафизиология в творчестве М. Шемякина // Комментарии. 1996. № 9. С. 230–236.

12. *Лейбин В.* Зигмунд Фрейд и Карл Густав Юнг. Учения и биографии. М.: Издательство АСТ, 2019. 416 с.

13. Михаил Шемякин: «Я воюю за сознание человека»: интервью : опубликовано 04.10.2012 / интервьюер Д. Жвания // Центр Михаила Шемякина : официальный сайт. URL: <https://mihfond.ru/news/mihail-shemyakin-ya-vouyu-za-soznanie-cheloveka> (дата обращения 05.10.2020).

14. *Некрылова А. Ф.* Русские народные городские праздники и зрелища. Л. : Искусство, 1988. 191 с.

15. *Окуджава Б.* Михаил Шемякин // Мир Шемякина. Вып. 1 / сост. А. Шарунов, Л. Звонарева. New York : Apollon Foundation ; М. : Интерконтакт-фонд ; Рязань : Пресса, 2000. С. 3.

16. *Петряков А.* Михаил Шемякин. Зазеркалье Мастера. 2-е изд., доп. и испр. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2008. 448 с.

17. *Синявский А.* Птицы у Михаила Шемякина // Мир Шемякина. Вып. 1 / сост. А. Шарунов, Л. Звонарева. New York : Apollon Foundation ; М. : Интерконтакт-фонд ; Рязань : Пресса, 2000. С. 13.

18. *Фишер Ж.* К метафизике дерьма / пер. Е. Лазаревой // Художественный журнал Moscow Art Magazine. 2002. № 47. [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/61/article/1260> (дата обращения: 08.10.2020).

19. *Флоренский П. А.* Сочинения в двух томах. Т. 2 : У водоразделов мысли. М. : Правда, 1990 // Библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы «ВЪХИ». URL: http://www.vehi.net/florensky/vodorazd/P_3.html (дата обращения: 15.09.2020).

20. *Шемякин М., Иванов В.* Метафизический синтетизм : Приложение к книге Петрякова А. «Михаил Шемякин. Зазеркалье Мастера». 2-е изд., доп. и испр. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2008. С. 410–427.

21. *Штейнер Р.* Очерк тайноведения / пер. Т. Г. Трапезникова. М. : НОЙ, 1992 // Библиотека духовной науки. URL: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Steiner&go=page&pid=13> (дата обращения: 18.09.2020).

22. *Эпштейн М. Н.* Постмодернизм в России. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 608 с.

23. *Юнг К. Г.* Архетип и символ. Примечание // Гуманитарный портал. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4238> (дата обращения: 15.09.2020).

24. *Юнг К. Г.* Архетипы и коллективное бессознательное. М. : АСТ, 2020. 224 с.

25. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ., сост. В. И. Ментулина. Киев : Порт-Рояль ; М. : Совершенство, 1997. 383 с.

26. Юнг К. Г. О психологии образа трикстера // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: https://royallib.com/book/yung_karl/o_psihologii_obraza_trikstera.html (дата обращения: 15.09.2020).

27. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтическому творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. М. : Изд-во МГУ, 1987. С. 214–231.

28. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного. / пер. с нем. М. : Канон, 1994. 320 с.

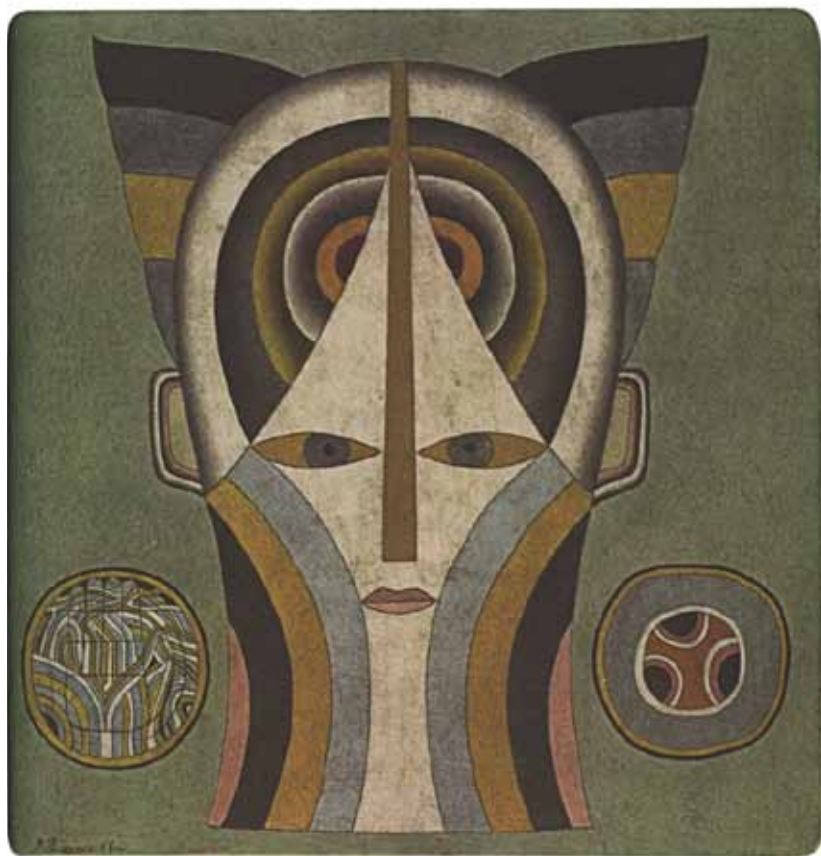
29. Chemiakin Mihail [каталог-резоне : в 2 т. / сост. М. Шемякин]. New York : Mosaik Press, 1986. 500 с.



1. М. Шемякин. Карнавалы Санкт-Петербурга. 1977. Сериография



2. М. Шемякин. Маска с черепом. 1985. Холст, масло



3. М. Шемякин. Дух рыцаря. 1968. Раскрашенный офорт



4. М. Шемякин. Прошлое. Настоящее. Будущее. Автопортрет
1994. Бронза. Шатору, Франция