

# СЕРГЕЙ КУСКОВ

## МЕТАЖИВОПИСЬ

Если рассматривать творчество Сергея Наумова в контексте основных направлений современного мирового искусства, то мы будем вынуждены условно отнести эту живопись к новой волне экспрессивной фигуративной живописи, как известно, начиная с 80 гг. захлестнувшей Европу, а затем и ART WORLD в целом (имея ввиду прежде всего немецких «Новых диких» и итальянский трансавангард). Местный достаточно самобытный и независимый аналог этим течениям здесь, так или иначе, наметился, в сущности, неожиданно для самого Наумова, увлекавшегося в пору своего становления более классическим экспрессионизмом начала века, а так же всякой архаикой и искусством этнических традиционных культур, чем капризами переменчивой международной арт-моды, за новинками которой наш художник никогда особо внимательно не следил, предпочитая вечные для него эстетические ориентиры всякой суетной погоне за современностью и новизной. Однако само его последовательное обращение к яростной часто экстатично-порывистой живописи, а так же и медитативной и магической символике, к архетипам и мифам первобытности, древних культур, к образности, напоминающей о шаманских культурах — все это хорошо вписывается в общий контекст упомянутых направлений.

Даже сама откровенность опоры на возрождаемую традицию сугубо-европейской по духу экспрессионистической живописи, на музейное искусство начала столетия, как и присутствие здесь специфичного северного визионерства, столь близкого по духу в частности тому же немецкому искусству (прошлому и современному) и все это в сочетании со столь же ощутимым влечением к заведомо неевропейскому этническому культур-материалу — тут можно констатировать непроизвольное совпадение с общими тенденциями новой фигуративной живописи, хотя в отличие от художников Запада, все же так или иначе затронутых постмодернизмом у Наумова вовсе отсутствует тень иронии и скепсиса, а сама как бы «цитатность» в стилистике и образности возникает спонтанно изнутри души художника, исходя из «внутренней необходимости» и из опытов погружения в собственное бессознательное и в эмоционально, а не расчетливо цитатно воскрешаемые миры культурной памяти.

Впрочем, следует заметить, что все же именно вышеназванные движения наиболее активно воспротивились унификации культуры и вновь узаконили как национальный менталитет, так и личностное, субъективное начало в современном искусстве, и на этой волне 80-х только и удержались сильные персональные миры. Однако, пожалуй, особо интересна даже не собственно живописная т. е. формально-пластическая проблематика Наумова и не его соприкосновения с общим процессом современного искусства, а те его мировоззренческие ориентиры, экзистенциальные принципы и спиритуальные устремления: Ведь константы вечного духовного мистического порядка, так или иначе, намечаются и дают о себе знать, обозначая точки опоры уже не в истории искусств, а в сфере эзотерики, проступая постепенно через изменчивые прихоти живописной или графической манеры, через щедрые и не всегда предсказуемые вариации индивидуальной художественной стилистики этого художника. Для нас в данном случае особо важно прояснить: как этот вполне современный молодой автор из России относится к явно привлекающему его внимание традиционному и этническому культурному материалу, в частности к искусству народов, не ассимилированных бездушной и бездуховной технократической цивилизацией современного мира. Так заслуживает особого внимания настойчиво проявляющаяся у нашего художника склонность уподоблять живопись некоей магической идеографии, например, когда картина или графический лист уподобляются пиктографическому Письму — священным письмам Древних, орнаментально шифрующих космогонические мифы и живые силы сакрального космоса, или когда картина даже структурно уподобляется ритуальному предмету, например иерархической вертикали тотема, или когда мир живописи населяется пластическими и мифологическими реминисценциями этнического — особо индейского фолклора. И это говорит о подходе к архаике и к этно-культуре более глубоком, важном сущностном и принципиальном чем, например интерес ко всякой «Экзотике» (что для нас было бы как раз вовсе неинтересно), или чем привычная и ставшая банальной эксплуатация вне-европейского этнического искусства ради чисто формального обогащения стилистики и решения только живописных

пластических проблем (как это, например, происходило относительно негритянской скульптуры у кубистов начала века). Наш художник, так или иначе, внутренне перерос — преодолел оба этих «искушения» — оба этих достаточно поверхностных способа подхода к традиционному арсеналу, двигаясь интуитивно, порою полу-осознано, небезошибочно, но настойчиво и верно к подлинному, а не имитативному освоению уцелевших «следов традиции» — следов древней сокральности, вестей из исчезнувших цивилизаций Высших Неизвестных. В своих наиболее программных и чистых по пластическому языку композициях этот художник не застревает и на обольщениях, можно сказать, хипстерски — психоделического пониманья индейской духовной культуры, когда какой-нибудь юный маргинал, начитавшийся Кастанеды, не идет дальше наркотического «визионерства», используя поверхностно понятый мир магов для самооправдания аутсайдерского бегства в вымышленные гамоцинаторные мифы, — таких персонажей в России было немало особо в «застойные» 70-е годы. Но Наумов, также не миновавший увлечения Кастанедой, смог совсем иначе осмыслить и учение Дона Хуана, и образность шаманского путешествия, и свой собственный путь в искусстве и в жизни. Для нас, впрочем, не столь уж важно как интерпретирует этот опыт сам художник, в данном случае достаточно начитанный и «насмотренный» в сфере визуального искусства различных эпох, однако, отнюдь не исчерпывающийся сущностно этими книжными и музейными влияниями, по сути дела, художник в своем искусстве идет дальше и глубже того, что он говорит и думает по поводу своих работ и эстетических ориентации. Пытаясь определить с известной долей условности и гипотетичности меру актуальности и одновременно подлинной традиционности в этом искусстве и в этой конкретной личной мифологии мы, все же, рискуя впасть в этнографизм, не можем не коснуться вполне реального, а не выдуманного (как у многих) контакта Наумова с культурой доколумбовой Америки, его очарованности своеобразным магическим эстетизмом, еще и ныне сохранившемся в стиле жизни индейского ЭТНОСА. Для Наумова здесь посвящением и инициацией, видимо, явилось его на внешнем уровне «мира фактов» как бы случайное, — по сути дела совсем даже неслучайное, — личностно и возможно «сверх-личностно» мистически предопределенное путешествие на Запад (в Перу, Эквадор) дало ему во многом те ключи к традиции, которые иными искались и ищутся в разного рода паломничествах в страны Востока. Для Наумова именно на земле Анд и Сельвы, в городах хранящих реликты древних произошла реальная встреча с остаточными следами археологически уцелевшего наследия сакральной цивилизации Высших Неизвестных, Посвященных и Магов и эти великие тени ожили в цветных сновидениях живописи — в новооткрываемой им древней Америке — в образности его личной мифологии, в иероглифах линий и красок.

В сущности, Наумов продолжает более или менее явный контакт с духами шаманской магии и с великой архаикой индейцев и в своих экспрессивно-взволнованных, яростных, сугубо живописных (порою с включениями коллажных, но столь же живописных фактурно-энергетичных элементов), и в своих астральных загадочно-магнетичных пейзажах где Луна или Солнце или звезды обретают какую-то странную нездешность, а в других - вечная архетипическая схема первозданного ландшафта дает сугубо земную твердь, осеняемую молчаливым кровом неба, — словно отсылают к миру до человека или, быть может, после человека. Хотя, пожалуй, очевиднее, нагляднее дух «варварского» пранаследства и древних сакральных культур дает о себе знать в картинах по структуре уподобленных неким ритуальным предметам, вроде тотемных столбов или фетишей-оберегов, или, когда, настойчиво повторяясь и бесконечно варьируясь сквозь слой живописи, проступает мотив языческой маски, как в ритуале шамана и в атрибутике мистерий маска, ожившая в живописи правдивее всяческой портретной натуральности человеческого лица, как забралом скрывая, приоткрывает всепроникающую космическую Силу или служит опознавательным знаком высшего двойника-Нагваля-духа-хранителя и проводника по тропам тайного знания. Через это обращение к, казалось бы, заведомо далекому чужому ЭТНО-МАТЕРИАЛУ Наумов окольным путем выходит к чему-то забытому своему, к затерянной в Бессознательном прародине, с ее мифами и оживающими архетипами к языческим «матрицам», еще не утраченным под давлением рационалистического мышления, к сакральным ценностям своеобразной «археологии духа». Эти ориентации наметились также через его циклы графических листов, чьи плоскостные «окна» помогают заглянуть в некое иное измерение, когда, например, матрицами печатной графики являются резные идеограммы: геометрические или зооморфные иероглифы — знаки архе-письма воспроизведенные и умноженные магически-заклинательным ритмом «повторочных повторений», бисерно испещряющей очередной «магический квадрат».

При всех этих на грани эклектизма изменчивых превращениях авторского стиля и почерка здесь угадывается все же устремление за пределы сугубо земных имманентных ценностей и, преображая личный вкус к живописи в способ по-новому приобщиться к каноническим и традиционным нормам культуры ушедшей, но еще имеющей шанс вернуться на новом витке истории, что не отменит, а переориентирует живопись изнутри!