

Анна Чудецкая

**МЕХАНИЗМ ВОССТАНОВЛЕНИЯ ПАМЯТИ:
АКТУАЛИЗАЦИЯ ОПЫТА «ФОРМАЛИСТОВ»
В ЖИВОПИСИ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ В ГОДЫ ОТТЕПЕЛИ**

Данное сообщение посвящено периоду, достаточно хорошо освещенному в публикациях последнего времени. Пятидесятилетний юбилей знаменитой выставки, посвященной XXX-летию МОСХа, стал своего рода катализатором для появления большого числа сообщений мемуарного характера. Особой ценностью, на мой взгляд, обладают воспоминания Павла Федоровича Никонова, частично опубликованные, частично высказанные в устной форме в докладе на конференции, проведенной в стенах Академии художеств в 2012 году, в интервью, помещенных на ресурсе «устная история»¹, а также в личных беседах. Сопоставление этих сведений, архивных документов и журнальных публикаций второй половины 1950-х годов позволило мне предложить увидеть известные события в новом ракурсе.

Итак, напомним календарь событий этого времени. «Реабилитация» в области изобразительного искусства шла с некоторым опережением политических событий. Весной 1954 года в Москве прошла 1-я выставка работ молодых художников. В ней приняли участие и студенты московских художественных вузов, и молодые художники, не являвшиеся членами Союза художников. Уже это было новшеством. Ю.Я. Герчук – очевидец этих событий – считал, что с этой выставки «началось самоопределение нового оттепельного поколения». Выставка открылась ранней весной, еще до того, как в мае в журнале «Знамя» была напечатана повесть И. Эренбурга «Оттепель», которая и дала название этому периоду общей либерализации жизни, наступившей в стране после смерти Сталина.

¹ См.: URL: oralhistory.ru/members/nikonov (дата обращения 14.06,2016).

Еще не был прочитан доклад Н. Хрущева о культе личности и его последствиях на закрытом заседании XX съезда КПСС (25.02.1956), а в январе 1956 года началась многомесячная дискуссия о традиции и новаторстве в художественном творчестве (участники – Михаил Алпатов, Мартирос Сарьян, Владимир Фаворский, Александр Герасимов и др.) В выставочных залах Москвы прошли персональные выставки М. Сарьяна, П. Кузнецова, П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова. 1956 год можно назвать решающим для формирования нового изобразительного искусства. Можно сказать, все слои художественной общественности пришли в движение. Делались реальные усилия по реабилитации «пластических ценностей», ранее считавшихся формализмом. Под «формалистами» понимали широкий круг художников, в творчестве которых прослеживаются пластические экспериментаторские тенденции. Все они в той или иной степени обвинялись официальной критикой в различных грехах – от «очернительства действительности» до прямого «пособничества империализму».

Ярким событием этого года стала 2-я выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области, экспонированная весной на нескольких площадках в Москве и привлекавшая значительное число посетителей. С этой выставки 1956 года начался период открытого и остро-го противостояния полярных эстетических позиций: консервативной, традиционно-советской, якобы реалистической – и новой, нацеленной на обновление искусства. Проведенная в октябре 1956 года выставка произведений Пабло Пикассо в ГМИИ имени А.С. Пушкина еще более обострила это противостояние. Весной 1957 года состоялся Всесоюзный съезд художников, отобравший у одиозного Александра Герасимова руководство и власть.

Вопрос, почему среди видов советского искусства – литература, музыка, театр – именно *изобразительное искусство оказалось самым слабым звеном*, не раз привлекал внимание исследователей. Обычно ответ состоит в том, что «недоглядели партийные кураторы», основное внимание которых было направлено на гораздо более популярные и потому требующие большего внимания виды искусства. Но, кроме этого, именно в изобразительном искусстве «отсечение» всего, что не входило в мейнстрим соцреализма, оказалось наиболее жестким. Это касалось как выставочного пространства, так и художественного образования. В конце 1940-х годов даже такие «осторожные» художники, как А. Осмеркин, были отстранены от преподавания. В художественных институтах уделялось внимание исключительно ремесленной стороне живописного процесса, осуществлялись нелепые идеологические ограничения и, главное, происходила подмена спонтанного творческого процесса диктуемым, искусственным. Многие студенты ощущали беспросветную, удушающую все живые импульсы атмосферу, которая неминуемо порождала чувство протеста.

Приведу воспоминания Павла Никонова о практике студентов Суриковского института во Владимире в 1949 году: «1948–1949 годы, самый ужасный период <...> Но зато он в нас воспитал чувство протеста. Оно началось именно с этого. Сначала просто не хотелось слушать какого-нибудь

Льва Борисовича или Ивана Ивановича, просто не хотелось. А потом уже возникало: он мне что-то говорит: “Небо надо писать, значит, так: ты возьми камедь желтую, ультрамарин и краплак, книзу горизонт должен быть камедь и краплак, дальше больше ультрамарина, а наверху просто ультрамарин”. Вот такую схему. Ну нет, уж это я не буду делать! Или, практика во Владимире. “Эта группа идет на тракторный завод – там пишете картину, а эта – на завод ‘Автоприбор’. А там кругом такой вид! Все кинулись писать церкви. “Еще кто напишет церкви – с практики выписывается, из института исключается”. Вот такие были установки. И это вызвало невероятное чувство протеста. Может, это и воспитало ощущение неприятия всего, что вокруг»¹. Подобными воспоминаниями делились многие художники, в том числе и Эрик Булатов, Алексей Каменский и др.

Любопытно отметить парадокс: по воспоминаниям художников – учеников МХШ, в библиотеке школы можно было найти книги и открытки с работами импрессионистов и европейского модернизма как из коллекции Музея нового западного искусства, так и из зарубежных музеев, однако искусство 1920-х – начала 1930-х годов было им практически неизвестно. Целая область отечественного изобразительного искусства намеренно скрывалась от зрителей, от художественной критики и – особенно тщательно – от молодых художников. Парадокс заключается в том, что «формалистическое искусство» и его представители все это время существовали на периферии художественной жизни, но доступ к нему был закрыт. Нельзя не упомянуть и о том, что многие из тех, кто мог бы стать своеобразным «мостиком» между новаторскими исканиями 1920-х и молодыми, были не в состоянии сыграть такую роль: их творческие способности были подавлены многолетними гонениями и страхом. Например, и Соломон Никритин, и Федор Платов, и Константин Вялов продолжали работать в организациях МОСХа, в системе Худфонда, но участия в «переоценке прошлого» не принимали. Из воспоминаний П.Ф. Никонова: «Костя Вялов (я его так называл, хотя он был старше гораздо, но так было принято, его все называли Костя, потому что он не работал уже, ему было за пятьдесят далеко, может, и за шестьдесят даже), он как-то иронически, в порыве откровения, <...> за бутылочкой, сказал: “Ты что думаешь? Что вы первые? Все это было уже”».

Итак, часть молодых людей, получивших или по каким то причинам не получивших официальное профессиональное образование, вступила в пору творческой активности с чувством полной исчерпанности и неприятия официального направления в искусстве. Ощущение художников усугублялось сознанием ущербности положения художника в пространстве, оторванном от мировой культуры.

Как только немного ослабили давящие ограничения, искусство ринулось из-под идеологической опеки. И сразу стало разбиваться на многочисленные ручейки. Сконцентрируем внимание на тех, кто выбрал в качестве актуальной традиции отечественное искусство 1920–1930-х годов.

¹ См.: URL: oralhistory.ru/members/nikonov (дата обращения 14.06.2016).

Образно говоря, этому поколению пришлось словно «вычеркнуть» период советского искусства поздних 1930–1940-х годов. Осознавая необходимость восстановления культурной преемственности, они надеялись «вернуться и найти ту точку, в которой нормальное течение искусства было насильственно вырвано». Словно киноплёнка, были отмотаны назад несколько десятилетий XX века, и в конце 1950-х годов была сделана попытка реконструкции «правильного хода» истории искусства. Огромный интерес вызывали работы художников, обвиненных в формалистических поисках – «бубноввалетцев», «ОСТовцев» и др. Молодые художники знали наизусть те работы, которые были им доступны¹.

Нужно сказать, что некоторые художники, соприкоснувшись с представителями первой авангардной волны, все-таки преподавали в художественных училищах и студиях. Назову С.И. Ивашева-Мусатова, ученика и секретаря И. Машкова, преподававшего в студии ВЦСПС; М.Т. Хазанова в Училище имени 1905 года и т.д. По воспоминанию П.Ф. Никонова, молодые художники не раз бывали в мастерских Петра Кончаловского, Александра Лабаса, Александра Тышлера, у наследников художников. Для студентов и молодых художников были открыты двери мастерской Д.П. Штеренберга. «Фиалка Штеренберг нас у себя принимала, у нее квартира была на Беговой, и она показывала работы Давида Штеренберга, те, которые были в ее собрании, они в музей не попали по тем или иным... или она их держала у себя. Это было очень интересно, потому что такие хрестоматийные вещи мы уже более-менее знали (“Аниська”, “Селетки”), а вот то, что было у нее дома, это было очень *интересно*»². Также Никонов вспоминает и о посещениях мастерской П. Кончаловского: эти посещения могли состояться благодаря дружбе Николая Андропова с Михаилом Петровичем Кончаловским, который показывал молодым художникам работы отца 1920-х годов и даже 1910-х годов.

Преграды были преодолимы благодаря дружеским или родственным связям, благодаря случаю или настойчивости в поисках. Илларион Голицын и Владимир Фаворский оказались соседями в одном доме; Эрик Булатов и Олег Васильев приходили за учением к В. Фаворскому и Р. Фальку; благодаря знакомству отца Владимир Немухин обрел старшего друга и учителя Петра Соколова. Много написано о художниках так называемой «лианозовской группы» и о роли Евгения Кропивницкого. И все же в 1950-е годы эти связи представителей разных поколений носили

¹ П. Никонов вспоминает: «Когда учился еще в училище, я познакомился с Володей Слепяном, и он организовывал все эти встречи. Висел вот этот период, 1910-е годы, киргизский степной цикл висел. Фалька была крымская работа «Алупка» или «Алушта». Очень хороший пейзаж 1930-х годов. И автопортрет Кончаловского висел в желтой рубашке. В основном, там по залам были экспозиции. Мне нравилось, Кончаловский – зал, Врубеля – зал, зал вот этих художников. А Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, они как-то вместе висели» (URL: oralhistory.ru/members/nikonov).

² Здесь и далее я цитирую интервью П.Ф. Никонова, которое он мне дал в феврале 2012 года.

камерный характер. К концу 1950-х усилия по возвращению из небытия имен художников и их произведений приобрели более открытый и целенаправленный характер, охватив более широкую группу людей. Ю.Я. Герчук опубликовал архивные данные о подготовке празднования 25-летия МОСХа. Предполагалось издание, в котором бы освещалась вся история МОСХа. Книга издана не была, но работа над ней, вдохновителем которой был искусствовед Владимир Иванович Костин, положила начало переоценке собственного прошлого¹. Нужно учесть, что на тот момент это было возможно: всего тридцать лет прошло с момента организации единого творческого союза, еще были живы свидетели событий, которые помнили события художественной жизни 1920–1930-х годов. При этом многие из так называемых «формалистов» были вполне дееспособны. Кто-то из них пребывал в неизвестности и занимался «искусством для себя», кто-то реализовал себя в прикладных сферах – как Г. Рублев в монументальном искусстве, а А. Тышлер – в театральной сценографии. Некоторые художники – А. Куприн, П. Кончаловский – продолжали участвовать в художественной жизни, выставляя выполненные в последнее десятилетие, уже «подтянутые к соцреализму» работы.

Когда в 1961 году было выбрано новое правление МОСХа, куда вошли молодые, энергичные люди, были сделаны реальные шаги по оживлению жизни художников. Программа «возвращение забытого искусства» приняла систематический характер. Было создано несколько групп энтузиастов, которые ходили по мастерским, встречались с наследниками художников. Одна из таких групп побывала и в мастерской Бориса Голополова, художника, исключенного из МОСХа в 1930-х годах. Показателен такой эпизод: Павел Никонов и Петр Смолин в запаснике Музея советской армии обнаружили свернутый холст, который представлял собой картину «Приказ о наступлении» Петра Шумихина. Постепенно приоткрывались запасники Третьяковской галереи, можно было увидеть работы Д. Штеренберга, Павла Кузнецова. При этом абстрактное искусство оставалось за семью замками. Возможно, и это в какой-то мере определило диапазон обновления в творчестве «оттепельных» живописцев. Однако обаяние живописи «поставангардного поколения» было оценено в полную силу: сочетание экзистенциального трагизма, лирического настроения и колористической сложности.

Живописный опыт художников 1920-х годов активно осваивался. Пластический динамизм, обобщенные формы, сложная, далекая от натурной, цветовая гамма, жесткие, энергичные ритмы – вот те признаки, по которым можно увидеть преемственность «оттепельной живописи» с работами А. Дейнеки, Д. Штеренберга, П. Кузнецова, Р. Фалька. Показанные на выставках, эти работы вызвали весьма бурную реакцию. Возникали горячие искусствоведческие дискуссии, причем эта преемственность была очевидна как для агрессивно настроенных критиков, так и для доброжелателей

¹ См.: Герчук Ю. «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 33–34.

нового направления. От представителей консервативных взглядов звучали прямые обвинения во вторичности, с новой силой вспыхнули обличения формализма. Даже от благожелательно настроенных критиков сыпались упреки в стилизаторстве, в подражании (так, Павла Никонова упрекали в подражании П. Кузнецову). Даже работы, отвечающие соответствующим тематическим официальным требованиям, но выполненные в новой стилистике, вызвали ожесточенные нападки. Так, картина П. Никонова «Наши будни», которая сейчас воспринимается как крайне осторожное отступление от принятых изобразительных «норм», была отвергнута выставкомом за «формализм». Художнику стоило значительных усилий все-таки выставить картину на зональной выставке 1961 года, что воспринималось им как победа. На той же зональной выставке были показаны картины Н. Андропова «Верхолазы» и Михаила Никонова «Первые шаги».

Особенно явно преемственность «новой живописи» прозвучала на знаменитой выставке XXX-летия МОСХа. Формалистические работы вернулись из небытия и соседствовали с работами художников-новаторов. Стенограмма обсуждения выставки в Манеже, прошедшего 20 ноября, через две недели после открытия и до посещения ее Н. Хрущевым, доносит до нас слова Д.В. Сарабьянова: «Здесь молодое искусство нынешнего дня и недавнее старое словно подают друг другу руку, словно восстанавливают прямую линию, которая была искусственно нарушена»¹. И из этой же стенограммы – показательная фраза из выступления А. Гастева: «Ветка все равно начинает расти там, где срублена...»².

Подобные соображения высказывали искусствоведы и по прошествии десятилетий после описываемых событий. Так, Марина Бессонова одной из первых сформулировала постулат о том, что художники-шестидесятники стремились вернуть искусство в пределы его модернистской парадигмы. Они вынуждены были найти ту «точку возникновения автономного, саморефлексирующего искусства, которая была обозначена поздним импрессионизмом и экспрессионизмом»³. Одни почувствовали себя прямыми наследниками представителей русского авангарда, кто-то полагал себя наследниками французского искусства, позднего импрессионизма и постимпрессионизма. Сложилась уникальная ситуация – молодые художники могли выбирать себе прошлое. Бессоновой вторит и теоретик культуры В. Мириманов: «Еретические работы возвращали живопись далеко назад – к первой половине 20-х, к моменту насильственного пресечения традиций, к тому перекрестку, где произошло выпадение русского искусства из мирового художественного процесса»⁴.

¹ Стенограмма обсуждения выставки, организованная секцией критики МОСХ // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед. хр. 2966.

² Там же.

³ Бессонова М. Можно ли обойтись без термина «авангард» // Бессонова М. Избранные труды. М.: Balthus, 2004. С. 165.

⁴ Мириманов В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности. М., 1995: РГГУ, 1995. С. 49.

Как мы сказали бы сегодня, выставка XXX-летия МОСХ была грандиозным проектом по «приращиванию отрезанной ветки к стволу дерева». Значительное количество публикаций посвящено ее описанию, а также разыгравшимся вокруг нее событиям и интригам. Следует обозначить, что, помимо политической составляющей, трудно переоценить ту роль, которую выставка сыграла в чисто эстетическом плане. Те, кому довелось стать посетителями этой экспозиции, на долгие годы сохранили память об ощущении некоего открытия. Многие, с кем мне привелось говорить об этом событии, по прошествии почти полувека могли даже вспомнить те работы, которые произвели на них особое впечатление. Можно сказать, что эта выставка повернула многих к осознанию ценности отечественного искусства 1920–1930-х годов. Так, показанная на выставке XXX-летия МОСХ работа Юрия Шукина «Аттракцион» произвела столь сильное впечатление на критика и искусствоведа Ольгу Ройтенберг, что она обратилась к теме «забытого поколения» и начала работать над книгой о Юрии Шукине¹. Это положило начало ее многолетним исследованиям по возвращению забытых имен в круг памяти. И для Игоря Савицкого эта выставка также послужила импульсом для замысла создания музея поставангардного искусства в Нукусе.

Я убеждена, что для понимания процессов развития отечественной культуры XX столетия принципиальное значение имеет осознание того, что в течение десятилетий художественный опыт представителей русского авангарда и поставангардного поколения намеренно скрывался и от публики, и от художественной критики, и от молодого поколения художников. Боязнь «ворошить прошлое» блокировала доступ к опыту поколения творчески яркого, овеянного романтическим энтузиазмом.

В последние несколько десятилетий в исторической науке активизировались попытки рассмотрения памяти как многослойного феномена. И хотя еще не сформулированы основополагающие положения, но, несомненно, обозначено поле коллективных исследований, касающихся природы, форм проявления и функций групповой памяти. Для нашей темы особенный интерес представляет открытие медиевистов, во многом изменившее взгляд на формирование групп. Исследования религиозных групп и групп кровного родства показали, что «решающим фактором выбора родства являются не реальные генеалогические связи, а сознание человека: с кем ощущает он себя в родстве – вопрос не крови, а самоидентификации»². Думаю, что подобное утверждение справедливо и для образования групп в «оттепельное время». Способность освоить

¹ Книга о Шукине вышла в свет в 1979 году – см: *Ройтенберг О.* Юрий Шукин. М.: «Советский художник», 1979; см. также: *Ройтенберг О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были... М.: Галарт, 2008. С. 9.

² *Ю.Е. Арнаутова.* Мемогія: «Тотальный социальный феномен» и объект исследования // *Образы прошлого и коллективная идентичность в Европе до начала Нового времени.* М.: Круг, 2003. С. 19–37.

и удерживать в памяти знания о прошлом манифестировалось в социальные действия, включающие освоение традиций и формирование настоящего опыта. Отсюда вытекает и следующее утверждение: активная и креативная память является необходимым фактором самоидентификации личности.

Не имея возможности уделить должного внимания философским уровням феномена памяти, мы обратимся к психологическому аспекту. Современная психологическая наука определяет функцию памяти как схватывание и использование предыдущего опыта в настоящем поведении. С этой точки зрения, память является одним из важнейших базовых факторов для осмысленной деятельности человека. В памяти здорового человека обязательно присутствуют так называемые слепые пятна. К ним относятся зоны младенчества, вытесненные эпизоды, забытые сны. Кроме того, под воздействием страха, боязни или боли значительные зоны памяти могут быть *блокированы*. В тех случаях, когда блокированы значительные зоны, это становится причиной невротического состояния. Чем обширнее блокируемые зоны, тем сильнее нарушения психического состояния. Насильственно вычеркнутое не исчезает – оно является причиной постоянного, неосознаваемого беспокойства. Возникает чувство раскоординированности, отторгнутости от подлинного самосознания, болезненное для психически полноценной личности.

Блок невротической личности, мешающий воспринять и осознать значимый опыт, может быть снят в результате психотерапевтических процедур. Тогда человека охватывает чувство, похожее на эйфорию. Что-то подобное мы наблюдаем и в случае, когда блокировалась «коллективная память». По воспоминанию П. Никонова, молодых художников, открывающих для себя «поддиванную живопись», охватывало чувство, похожее на эйфорию. Это было прикосновение к чему-то подлинному, настоящему... «Вырвавшиеся из идеологического капкана, переживают “момент истины”», – писал Владимир Мириманов¹.

Оттепельное поколение художников сделало возможным восстановление из забвения плеяды имен и значительного числа произведений. Попытка возвращения в реальное пространство культуры была осуществлена во многом путем психологической реконструкции. Возвращение памяти касалось не только и не столько экспериментального пластического мышления. Вместе с этим мышлением из прошлого поднимался и становился осязаемым весь комплекс миропонимания, который пронизывал искусство 1920-х годов. И вместе с ним – такие качества, как энтузиазм, вера, наивность, политическая неискушенность.

Восстанавливалось понимание предназначения искусства. Большое внимание в дискуссиях уделялось формальным задачам – однако сам термин «формализм» имел настолько негативное значение, что его всячески

¹ Мириманов В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века. С. 48.

избегали; его заменили на термин «профессиональный»: «профессиональные проблемы» – это, по сути, формально-пластические аспекты. В дискуссиях того времени часто присутствуют термины «специфика графических средств» или «живописность как таковая», «колоризм». Отстаивалось право личности на индивидуальное видение мира. Сюжетный минимализм сочетался с усложнением, расширением восприятия. В передаче этих новых ощущений собственно специфике каждого вида искусства – живописи, графике – отводилась особая роль невербального языка. Этой проблеме – взаимоотношениям стиля и метода – посвящены многочисленные публикации того времени.

Не только обретение обновленного языка искусства волновало художников, но возможность посредством него высказать нечто внутреннее, самостное, личностное – то, к чему у многих еще не было доступа, но было необыкновенное стремление получить этот доступ к самости. Приведу фрагмент статьи С. Романовича о «Реализме» 1922 года, которая вряд ли была известна, но которая звучит в унисон с творческими лозунгами искусства оттепели: «Обыкновенно произведением реалистическим называют такое, которое имеет в себе нечто, помимо верной передачи природы и манеры, или, лучше сказать, почерка, присущего каждому художнику. Это нечто назовем чувством любви к действительности. По нашему мнению, любовь есть тот скрытый огонь и то тепло, которое мы необъяснимо чувствуем <...> Согласившись, что любовь к действительности есть самое главное в творении, – спросят, как выразить ее? Для этого надо найти язык соответствующий и свободный, такой, чтобы действительность проходила через него, не запятнанная ложью и не обезображенная неловкостью...»¹ С лаконичной ясностью Романович выражает суть художественной установки, которую, прибегая к метафорам и иносказаниям, защищают художники оттепели. Недаром проблемы самоидентификации так волнуют «оттепельное» поколение».

Возвращение в пространство истории, в пространство культуры «насилованно забытого» имело не только терапевтический смысл, но и в какой-то степени наделялось характером «магического»: восстанавливалось «правильное» прошлое, которое должно было бы повлиять и исправить настоящее. Было ли это высказывание услышано? Я полагаю, что власть предрержащими была считана и правильно оценена именно *магическая* составляющая этого процесса: его надо было остановить, обезвредить. Ответом власти стал решительный отказ «от внедрения в прошлое». Возвращению к опыту 1920-х годов постоянно ставились препятствия, оказывалось сопротивление. Приведу два эпизода из множества подобных случаев: Мюду Наумовну Яблонскую, пригласившую группу художников посмотреть в запаснике Третьяковской галереи работы Кандинского и Малевича, вынудили уйти из музея. Павлу Федоровичу Никонову после осуждения за «формализм» его картины «Геологи» пришлось написать

¹ Романович С. О реализме // Маковец. 1922. № 2. Цит. по: *Ройтенберг* О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... С. 67.

заявление: «Прошу мою картину считать творческой неудачей» (чтобы не возвращать аванс, который уже был прожит). По сути ничего не изменилось: было дано указание оставить иллюзии и продолжать жить, творить и думать, сообразуясь с установками свыше. Но механизм «восстановления памяти» уже заработал.

Я отдаю себе отчет в том, что введение психологической составляющей в искусствоведческий дискурс требует гораздо большей теоретической обоснованности. В своих построениях я старалась опираться на методологический принцип цельного знания, последовательно отстаиваемого Д.В. Сарабьяновым. Цельное знание – понятие, заимствованное из русской философской традиции; это знание, в котором сопрягается научное, интуитивное и эмоциональное знание. Принцип «цельного знания» позволяет выявить связь между «мировидческими» и пластическими идеями; профессиональная, живописная реализация оказывается неотделима от жизненного и духовного опыта художника. А значит, и от полноценности его памяти.

Закончу цитатой из статьи по экзистенциальной психологии. Модель личности этого психологического направления предполагает, что часть психической сферы человека – *person* – спонтанно стремится к психологической целостности, интеграции сознательного и бессознательно-го материала, уничтожению блоков, порожденных страхом, в конечном счете – к самоисцелению. Жизнь понимается как движение, стремление к завершенности, целостности. То же самое можно сказать о каждом индивиду, здоровом или нездоровом. К несчастью для нездорового индивида, его стремления оказываются бесплодными.