

## Петро-арт: современная живопись столицы Урала (на примере творчества Бориса и Натальи Хохоновых)

**Аннотация.** Работа посвящена художественному феномену петро-арта, который был создан художниками из Екатеринбурга Борисом и Натальей Хохоновыми. Авторы анализируют природу этого изобразительного стиля, его особенности и отличительные черты. Природа Урала и культурная атмосфера Екатеринбурга позволяют говорить об органическом синтезе декоративного и изобразительного искусств. Авторы используют при описании, анализе и расшифровке вещей, полученных в процессе получения картин в стиле петро-арт, методы философской герменевтики, художественной интерпретации, феноменологической философии, научного анализа, общекультурного синтеза, семиотики и литературоведения.

Результаты анализа доказывают и убеждают, что внимание к региональному, местному, природно-естественному порождает не очередную эклектику, не искусственное соединение, а возвращает нас к истокам природы изобразительного искусства и искусства вообще. Работа обращает внимание на мощный культурный ресурс, который может оказаться полезен для туристических, художественных, музейных инвестиций не только в Уральском регионе, но и в границах всей Российской Федерации.

**Ключевые слова:** петро-арт; Борис Хохонов; Наталья Хохонова; Екатеринбург; Урал; камень; вещь; современное искусство; естественное

Место культуры является местом тех событий, которые в этом месте случались, и тех людей, которые эти события делали или были в них вовлечены. Как бы ни виртуализировалась или ни дистанцировалась реальность культуры от человека, место культуры никогда не сможет быть сведено к его картинке или информационному упоминанию о нем. Упомянув или читая имя места, например Урала, Екатеринбурга, Невьянска или Верхотурья, мы с неизбежностью вспоминаем определенный набор культурных штампов и стереотипов, которые сопровождают эти имена-названия. Но за этим набором слов находится реальность вещей, тех событий и памятных дат, которые определяют собственно изучаемое место культуры. Расшифровывая и анализируя имя места, мы хотя бы в некоторой степени приближаемся непосредственно к самому месту, к тому, на чем оно основано.

Когда мы вспоминаем Екатеринбург, то говорим о гибели царской семьи, о П. П. Бажове, о модном Ельцин-центре, о водоразделе между Европой и Азией, о свердловском роке, о старике Букашкине (Е. Малахине), о Саше Башлачёве. Эти люди сделали место Екатеринбурга определенным, придали ему свою физиономию, и память об этих людях и анализ их работы в пространстве Екатеринбурга делают этот город специфическим культурным топосом.

Однако известно, что имя Екатеринбург связано, прежде всего, с камнем. Камень является тем символом и знаком, который характеризует город издавна и до сих пор. Мегалополис Екатеринбург не перестает быть городом горнозаводским и городом сказов П. П. Бажова, городом Хозяйки Медной горы [1]. Известно, что в Екатеринбурге самое короткое в России метро по числу станций и одно из самых

---

\* **Леонид Сергеевич Чернов**, канд. филос. наук, доцент, доцент кафедры философии и культурологии ФГБОУ ВО «Уральский государственный горный университет» (г. Екатеринбург).

ORCID: 0000-0003-2277-2899, e-mail: leon-chernov@yandex.ru

**Елена Юрьевна Погорельская**, канд. филос. наук, доцент кафедры социально-культурного сервиса и туризма АНО ВО «Гуманитарный университет» (г. Екатеринбург).

ORCID: 0000-0002-9723-465X, e-mail: schreibigus@mail.ru

коротких по длине. За этими явлениями стоит камень, который представляет собой основу, тайну, фактический фундамент земли и почвы, на которой находится жилое место, где живут люди. В этом месте с камнем принято считаться, его нужно учитывать при бурении земли, при добыче ископаемого, при настрое на работу, на дело, на мастерство.

Камень живет в месте Екатеринбургa не только в модусе самоцветов, драгоценных и полудрагоценных камней (берилл, медный изумруд, аметист, топаз, турмалин, хризолит, горный хрусталь, яшма, малахит), но и в модусе камня как вещи [2, с. 194–200]. Поделочные и драгоценные камни формируют мастера-камнереза с его особой психологией и установкой отношения к миру, а сам феномен камня формирует человека, живущего в природе, где камней много и они попадают тебе под ноги на глаза буквально на каждом шагу. Отсюда невозможность избавиться от каменности как атрибутивного качества субъекта места, проще – жителя Екатеринбургa. Невозможно и в искусстве обойтись без этого качества, даже если это искусство с камнем непосредственно не связано. Авторы данной статьи описывают и анализируют попытку соединения живописи как изобразительного искусства с уральским камнем как самостоятельным объектом и вещью. Соединение живописи и камня рождает особое явление, названное екатеринбургскими художниками Борисом и Натальей Хохоновыми – искусством петро-арта.

В работе Бориса Хохонова «Ожидание мужчин», с одной стороны, присутствует авангард современного ремесла, новизна риторики, подачи материала, а с другой – глубина и традиционность темы. Ведь как традиционно и просто – напряженно ждать мужчин, приготовить для них вино и держать на подносе угощение. Кого этим удивишь? Не слишком ли просто в эпоху моды на толерантность и бесполость во всех ее смыслах? И призвано ли современное искусство анализировать подобного рода темы: ожидание женщинами мужчин, возвращение мужчин. Ответ однозначен: конечно, да. И каким бы авангардистом художник ни слыл по традиционной искусствоведческой классификации, мужское и женское в культуре и искусстве всё еще существуют, и именно их соотношение является одним из основных импульсов и двигателей их развития.

Мужчин на этой картине нет, они не изображены напрямую. Но изображены символы того, что ожидается и кого ожидают. Трём женщинам соответствуют три корабля с белыми парусами. Это означает, что каждая женщина ждет своего мужчину и у каждой есть надежда на то, что угощение будет принято. Что крайне важно, парус одного из кораблей частично нарисован красками, а частично сделан, буквально, из плоского, зеркально отшлифованного камня. Если специально и долго не приглядываться, то и не увидишь, где камень, а где краска. Фактуры краски и камня органично слиты, они продолжают друга друга и переходят одна в другую. И все же нам важно, что парус сделан именно из камня. Ибо камень – символ твердости, основательности, применительно к данной картине – надежды на то, что возвращение состоится и ожидание себя оправдает. Эти же камни – гладкие, зеркально чистые, каждый со своим узором – агат, оникс и яшма придают и без того классическому и внешне примитивному содержанию картины еще бóльшую архаичность и глубину. Камни вкраплены в изображение лица одной из женщин и в то самое угощение – «мороженое», которое находится на одном из подносов. И оказывается в итоге, что камень присутствует в лицах женщин, в парусе корабля и в угощении, которое ждет мужчин. Во всех трех, с точки зрения смысла работы, элементах – лице, парусе, угощении – находится природный уральский камень. Первоначально незаметный, но скрепляющий собой все элементы «Ожидания мужчин». Мужчина приплывет, отведаст угощение и дотронется до женщины – вот что читается за таким неслучайным расположением камней в данной работе.



Рис. 1. Борис Хохонов. Ожидание мужчин



Рис. 2. Наталья Хохонова. Диптих «Оба два»

Самым существенным и важным в этой работе является даже не присутствие в ней камня, сочетающегося с краской, и не архаичская тема изображаемого, а отсутствие на полотне эффекта перспективы в том традиционном смысле, к которому мы привыкли на картинах реалистической направленности. И женщины, и корабли, и подносы нарисованы и располагаются здесь на одной плоскости, прямо перед зрителем. Пространственное различие, которое позволяет нам сказать о том, что корабли всё же вдали, а женщины всё же здесь, перед нами, достигается многослойным способом нанесения краски на холст и специфической, сугубо авторской и неповторимой техникой живописи Бориса Хохонова. Результатом такой

техники является визуальное и смысловое переплетение того, что вдали, и того, что близко. В случае «Ожидания мужчин» достигается интересный эффект: женщины смотрят на корабли, которые находятся ближе к нам, к зрителям, а не вдали и не где-то на горизонте. Можно было бы откеститься от такого рода толкования, сказав, что, дескать, женщины придумали эти воображаемые корабли. Но нет, в данном случае так не получается. И во многом благодаря камням. Камни своей вещественностью, плотностью и особой принадлежностью к земле, природе не дают нам сказать, что женщины ждут воображаемых и несуществующих мужчин. Все оказывается именно так, как мы и предположили вначале. Женщины ждут мужчин, только мужчины приплывают не издалека, не откуда-то, а с того места, откуда смотрят зрители, т. е. от нас с вами.

В работе «Исток художественного творения», написанной в середине 30-х годов XX века, немецкий философ Мартин Хайдеггер, рассуждая о том, что такое мир, в частности, пишет: «Для камня нет мира. И для растения, и для животного тоже нет мира... А у крестьянки, напротив, есть свой мир... Как только раскрывается мир, все вещи становятся по-своему близкими и далекими» [9, с. 284]. Для М. Хайдеггера мир не является только наличием или совокупностью вещей, предметов или явлений. Он специально оговаривает, что мир не может быть («не бывает») предметом. В этом смысле, чтобы быть миром, вещи должны бытийствовать. Проще говоря, вещи должны быть вовлечены в мир человеческой жизни, заботы, труда. Только человеческое присутствие, бытие человека в мире делает мир миром. Похожую идею высказывал О. Э. Мандельштам в манифесте «Утро акмеизма»: «Любите существование вещи больше самой вещи...» [4, с. 23].

Разделенность вещи и ее бытия – явление не очевидное, к нему нужно привыкнуть и понять его. Существование, бытийственность, вовлеченность в мир – это особое состояние, присущее только человеку, наделяющему вещи значениями. И камень здесь – либо украшение, либо материал для храма, либо булыжник у дороги, иными словами – камень очеловеченный. Бытие камня и сам камень различны, и различие это не произвольное, не излишнее, а такое, которое позволяет нам принять и запомнить камень и как булыжник с мостовой, и как камешек с летнего пляжа, где мы провели отпуск и куда хотим вернуться, и как поделочный материал, из которого делают украшения. Хотя мы готовы предположить, что камень, как особая вещь, может жить своей жизнью и что его, каменное, бытие для человека в принципе недоступно. Но это будет уже мир камней, мир сугубо каменный, с каменными законами, связями и ценностями. Мы соглашаемся с М. Хайдеггером в том, что подлинной вещью камень может стать только в пределах и границах мира человека, но вместе с тем полагаем: в камне остается его собственное, каменное, земное. На наш взгляд, искусство Бориса и Натальи Хохоновых находится в этом промежутке. Между миром человеческим, ибо это все же искусство, созданное людьми и для людей, и миром природы, отчасти – миром камня, ибо в этой живописи камни раскрывают нам себя, свое особое существование природных уральских камней. То есть – свое каменное бытие. Отсюда и камень, и окаменевшее дерево, которые используют в своих работах Хохоновы, и свойственная им специфическая манера рисования придают этим работам свойства вещей, подлинных вещей, а не тех, которые мы сейчас обозначаем как аксессуары или стильные штуковины.

С другой стороны, эти камни нераздельно сочетаются с краской и общим замыслом работы, задуманной художниками. И становятся, тем самым, элементом и частью мира человека. Таким образом, мы полагаем, что, раскрываясь в мире людей, природная составляющая творчества Хохоновых-художников продолжает жить своей самостоятельной жизнью, привнося в вещь, как творение, свойства и характеристики природного предмета.

Такого рода двойственность их творчества потребовала для публики особого двойного названия, обозначения: «петро-арт». Соединение камня и живописи на одной плоскости. Вероятно, в названии «петро-арт» под камнем подразумевается как прямое значение – ведь на картинах есть камень, – так и переносное. Камень – это основа, то, что находится под землей и почвой, то, на чем можно стоять, от чего можно отталкиваться и начинать.

В работе «Исток художественного творения» М. Хайдеггер описывает, как художник Ван Гог нарисовал башмаки. Данная работа широко известна этим подробным описанием «вангоговских» крестьянских башмаков. Внимательный зритель-философ видит в крестьянских башмаках не просто и не только изображение, более или менее специфическое, а «упорный труд тяжело ступающих во время работы ног», «заботу, не знающую жалоб», «сытую сырость почвы». За этими башмаками видятся и надежность, помогающая при работе в поле, ведь не выйдешь же в поле в туфлях или штиблетах, и «зов земли», и тот самый незамысловатый крестьянский мир, который окружает работника в деревне. Согласимся с очевидным: башмаки – это нечто первое, самое низкое и плотное, что прижимается к земле, вдавливаясь в нее, когда мы на нее ступаем. И такое очевидное, первичное мы, как правило, пропускаем в жизни, не обращаем на него внимания, воспринимаем как само собой разумеющееся. М. Хайдеггер пишет: «Свойство земли – вбирать в себя мир». Из этого высказывания мы можем сделать и такой вывод: то, что вне земли, может лишиться и мира, а значит, и человеческого.

Что дарит такого рода вещь, вещь земная, внешне простая и незамысловатая? Достаточно внимательно взглядеться в нарисованное. В рисунок, в произведение искусства, которое является творением. Земное здесь многогранно: это и сами башмаки, как предмет рисования, и то, как они нарисованы, и то, как мы смотрим, как воспринимаем их. Мы можем воспринимать их с точки зрения фотографической точности, и тогда у нас как зрителей будет масса претензий к художнику, их нарисовавшему. Мы можем вообще спрашивать – а зачем и нужно ли было рисовать башмаки, такой земной и не очень-то красивый предмет?

Данный рисунок, по мнению М. Хайдеггера, безусловно, является творением именно с точки зрения передачи настроения крестьянского мира, раскрытия этого мира. Это свойство творения – создавать мир, передавать настроение мира другой эпохи, другого времени, присуще не каждому произведению, даже если оно является в художественном отношении высококачественным и мастеровитым. Мы предполагаем, вслед за немецким мыслителем, что только некоторые, особые произведения способны создавать такого рода настроения. И к таким произведениям относятся те, что говорят о земле, о природе, о существовании человека – одним словом, те, которые возвращают человека к истокам, к его собственным основаниям. К таким произведениям, на мой взгляд, относятся и работы Хохоновых.

М. Хайдеггер пишет о том, что мир создается и образуется не просто и не только человеческим присутствием, но именно творением. Творение возвращает человека к земле. Вновь вспоминается О. Э. Мандельштам.

Кружевом, камень, будь  
И паутиной стань,  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань! [3, с. 57]

По сути, мир и земля у М. Хайдеггера становятся очень близкими. Не зря для иллюстрации своих философских идей он выбирает именно крестьянские башмаки. Часто мы уподобляем творчество и творению небесному, высокому, заоблачному. Знаменитая скульптура Святой Терезы Бернини так сильно поднимает глаза

вверх, что кажется, будто свой экстаз женщина претерпевает во сне. В этих занебесности и воздухе забывается земное, то, откуда происходит творение, то, где и в чем оно берет силы и свой исток.

Человеческий мир связан с землей и зависим от нее. Такое заключение мы делаем, пытаясь вникнуть в суть написанного немецким философом. В этом «поэтическом», по его словам, споре между творением и землей рождается истина, которая оказывается «бытием творения». А если упростить и попытаться переложить сложную речь философа на наш более простой и повседневный разговор, то получается, что истина может быть только там, где есть земля, проще – природа и естество. Истина есть там, где есть творение, а проще – искусство, творчество. Истина есть там, где земля/природа и творчество начинают взаимодействовать и результатом этого взаимодействия оказывается творение, вещь. Вещь, обладающая своим потенциальным, возможным миром, но вписанным и в наш, человеческий мир оценок и страстей.

Специфическое качество вещи (фактура, материал, цвет, узор, внешняя форма) раскрывается в ней в разной степени, в большей и в меньшей. Эти качества можно скрывать, не афишировать, но можно и выставлять вперед, делать на них «ставку». Зависит это от самой вещи: камень – это камень, стекло – стекло, дерево – дерево, зеркало – зеркало и т. д. И от степени вовлеченности вещи в окружение, от умения вставить вещь в тот или иной контекст, в ту или иную обстановку. Кто это делает, кто вовлекает вещи в определенное пространство? Как вещи поворачиваются, какие свойства их видимы сразу, а какие только через некоторое время? Отчего и само пространство изменяется, и сама вещь приобретает дополнительные характеристики? Очевидно, что это происходит под рукой автора. В живописи Хохоновых позиция автора уходит на второй план. Автор виден, он есть, он наполняет краски и линии своим эмоциональным содержанием, но вместе с тем автор предоставляет вещи право самой сказать о себе. Отчего-то картины Хохоновых, обладая достаточно выраженной экспрессией, воспринимаются как независимые и самостоятельные предметы. Отсюда и отношение к ним как к вещам, как к тому, что несет в себе работу рук, заботу о сделанности, полагание и проект того, как вещь будет жить дальше, где, с кем, в каких условиях.

Сделаем промежуточный вывод: как нам может помочь в отношении современного искусства толкование и объяснение М. Хайдеггером рисунка крестьянских башмаков? И разве связь и сопряженность тем творчества, истины, земли, мира, бытия – не есть сугубо личное и излишне усложненное видение именно М. Хайдеггером вопроса о природе художественного творчества? Ведь на картинах Натальи и Бориса Хохоновых в том, что они обозначают как «петро-арт», мы видим совсем другие краски, другую технику рисования, нежели у знаменитого сейчас автора башмаков. Как можно применить то, что было применимо к одному художнику, в отношении и относительно другого?

В данном случае возможно. Ведь мы не говорим о стилевых и жанровых взаимосвязях, о технике нанесения краски и эстетической преемственности школ. То, о чем писал М. Хайдеггер, и то, что он видел в живописи Ван Гога, Пауля Клее, в стихах Гёльдерлина, Ш. Георге, находится за пределами сугубо эстетического, за пределами искусства и художественного. А значит, это оказывается очень близким каждому из нас, ибо касается любого. Ведь мы все ходим по земле, смотрим на небо, пинаем камешки под ногами. Мужчины любят женщин, женщины мужчин; те и другие любят детей. Искусство, творения, вещи определенного рода – все это обладает удивительной простотой, которую нужно уметь видеть. И не придумывать в ее отношении ничего лишнего. Данные феномены и качества организуют жизнь любого человека. Отсюда – и простота, которая кажется доступной потенциально каждому, но актуализируют ее в творчестве лишь немногие.

Такова, на наш взгляд, простота Ван Гога, Сезанна, Джакометти, Поллака. (Рильке внимательно смотрел на работы Сезанна, учась у художника простой вещи – трудолюбию.) И такой же характеристикой простоты обладают, на наш взгляд, работы Хохоновых. Ибо земля, природа, естество, нарочитая простота техники, особый внимательный взгляд – как раз то, что цементирует мир творчества Хохоновых.

Этот мир раскрывается через такие темы и образы, как камень, мужчина, женщина, медведь, рыба, собака, сон, дом, пророчество. Повторим: это – простые, самые очевидные и близкие к человеку вещи и предметы. Как в историческом, социальном смысле, так и в смысле индивидуальном, личностном. Нет необходимости говорить о том, что человеческие сказки переполнены звериными персонажами и чудесными превращениями людей и животных. Но есть смысл об этом напоминать. Как, например, Борис Хохонов в работах «Поющий медведь» и «Крылатый медведь». Медведи в этих работах изображены не явно, а опять-таки схематично, как бы зашифрованно, но при этом они, собственно, как медведи, вполне убедительны. Они, эти медведи, показаны в моменты превращений, трансформаций, во временном длящемся промежутке. От этого создается впечатление, что художник ничего не придумал, он просто увидел летящего и поющего медведей, успел запомнить их и нарисовал. И в таком случае оказывается, что эти, на первый взгляд фантастические, животные сугубо реальны и не являются плодом художественной фантазии. А если мы начинаем, благодаря искусству подобного рода, спрашивать о том, что есть реальность, что рисует художник, какова в его рисунке степень выдуманности и вымысла, значит, мы действительно, уже сами по себе, без авторитетов и классиков, приходим к связи искусства и истины. Значит, живопись Хохоновых затрагивает не только ощущения, пусть естественные, природные, земные, и находится не только в области эмоций. Она заставляет задуматься о природе искусства и творчества вообще, о том, что есть истина в искусстве, какова природа живописи, рисунка. Что такое краска, цвет и каково, например, происхождение контура в рисунке.

Сочетание авторского, художественного и естественного, земного, вещного придает искусству Хохоновых специфический тон, настрой, который, в общем-то, не свойствен искусству современному, где автор либо слишком громко кричит о себе и пытается привлечь к себе внимание любыми средствами, либо прячется за цитату классика. Это сочетание архаичности, проявленное и в наличии камня и дерева в работах, и в тематике работ, со специфической техникой – сугубо современной, с авторским «Я» обоих художников, – придает их искусству особое напряжение. Это напряжение проявлено и в цветах полотен, и в том усилии, которое нужно прилагать порой даже для первичного понимания того, что ты видишь, и в каком-то напряжении невыразимого уже характера, когда чувствуешь, что рядом с тобой что-то происходит, что это живое и что с ним нужно считаться.

На диптихе Натальи Хохиной «Оба два» изображены мужчина и женщина. В обеих частях диптиха буквально «бросается в глаза» доминирующий цвет. Он очень яркий: от оттенков бледно-розового до красного святающегося. Такое цветовое сочетание придает всей работе сильную внешнюю визуальную экспрессию. Кажется, что каждая из частей работы светится сама внутренним источником света. Камень – скарн, который присутствует в каждой из работ и который не сразу и увидишь, возможно и придает всему диптиху подобного рода эффект. Хотя камень не блестит и не похож на зеркало, наоборот, он, как почти всегда у Хохиной, прячется в рисунке. Во всяком случае, первое впечатление от взгляда на эту работу оказывается подобно оптическому толчку, легкому, но ощутимому. Возникает некоторое удивление: что здесь изображено, кто это, почему оба? Со временем, когда начинаешь смотреть на работу дольше и внимательнее, начинаешь

различать в ней собственно фигуры мужчины и женщины. Мужчина и женщина изображены схематично и очень похоже, и для удостоверения того, кто есть кто, использована очень простая линия, линия, очерчивающая огромные шубы, шапки и валенки. И как бы ни были похожи эти зимние одежды, мы все же различаем под ними и за ними контуры мужского и женского тел. Повторим, это различие не бросается в глаза, и его вообще можно не заметить, и название работы, данное автором, здесь дает подсказку нам, зрителям. Мужчина и женщина почти одинаковы не только контурами тел, но и узорами на одежде, цветом изображения, камнем. Различие, как сказано, присутствует: у женщины – промежуток между руками и одеждой, у нее другая шапка и слегка поднятое вверх лицо. За плечами обоих мы видим птиц, похожих на куриц. Хотя – трудно сказать, за плечами они или на плечах. Ведь перспективы нет, всё находится и здесь, на плоскости, и одновременно где угодно, в символическом пространстве, как на детском рисунке. На одежде каждого изображены узоры и контуры животных, полуолений, полулошадей, полуверблюдов. В руке у мужчины – цветок.

Вновь, как и на других работах «обоих» Хохоновых, происходит смешение архаического, народного, этнографического и сугубо авторского, личностного и совершенно неповторимого по стилистике. Вновь приходится удивляться, как органичны в работах Хохоновых авторское и вещное, авторское и природное.

Самое странное и существенное в работе «Оба два» – радостное настроение. Кажется, что женщина улыбается, а мужчина обязательно этакий добродушный увалень романтического склада, «что-то типа д'Артаньяна с завалинки». В итоге: он и она. Они не обнажены в чувственном объятии или поцелуе, напротив, они закутаны в зимние одежды, но того, что вокруг холодно, мы не чувствуем. У него цветок, значит, тепло. На плечах и одеждах обоих – птицы и звери. Эти звери находятся и в мечтах тех, кто нарисован, и в узорах их одежд, и за изображенными персонажами, позади них. Каменный узор присутствует в одежде. Вновь, как и в «Ожидании мужчин», – предельно простая тематика. Женщина ждала мужчину, он появился, весь в узорах; принес цветок, в лицах обоих – радость и улыбка. Оба в зимних одеждах привязаны друг к другу (ведь это диптих) названием и внешней одинаковостью. Зимний мороз и холод не чувствуются, скорее, одежда здесь подчеркивает схожесть мужчины и женщины. Мужчина и женщина – предельно земные, как курицы – очень уж земные птицы, бытовые, домашние. Фантастические животные на одеждах – тоже земные, но не в бытовом смысле, а в каком-то «наскальном», «пещерном» и «охотничьем». Пытаясь понять эту работу и вглядываясь в нее, вспоминаешь заключительную сцену фильма «Небо над Берлином» немецкого режиссера В. Вендерса.

В фильме герои встречаются друг с другом за стойкой клубного бара. Она его не видела, а он (сошедший ради нее на землю) ее знает очень хорошо и поэтому ищет. Они могли никогда не встретиться, но встретились и начинают говорить о таких простых вещах, что понятны только тогда, когда перед этим два часа видишь хаос берлинских улиц и переплетения разных судеб самых разных людей. И то, что они встретились в этом городе, в этом месте, воспринимается как чудо. И о чем можно сказать в таком случае и в таких условиях при первой встрече? Только о самом простом и главном. Я – женщина, я буду тебя любить, наша любовь изменит мир. Мы с тобой одно целое, мы будем счастливы. Так говорит она, артистка цирка (приносящая радость). Она говорит одновременно и загадочно, и просто, и нелепо, и, что самое удивительное, – она говорит правду, то, что думает и чувствует. Такого рода речь невозможна в простых бытовых условиях, она будет восприниматься как детский лепет или откровенный бред. Но в том контексте, в контексте просмотренного фильма, как в завершение всего множества произошедших событий, только таким словам и остается верить. Только они кажутся



естественными и ясными. Опять – мужчина, женщина, простота, чудо, ожидание и встреча.

При личной встрече Наталья Хохонова вскользь ответила, что рисует не вещи и не предметы, а идеи вещей и предметов. Подобного рода объяснение своих собственных картин достаточно радикально. За ним стоит вся традиция русского и европейского авангарда XX века. Абстрактная живопись, кубизм во всех его вариантах, техника автоматического и спонтанного рисования во многом объясняли себя именно с той позиции, что рисуют не вещи, а то, что скрыто за вещами. Казимир Малевич писал: «Я освободил сознание краски».

Однако скрыто за вещами может быть многое: и восприятие самого художника, а оно у всех различное, и эмоциональная экзальтированность автора, как это было часто в кругу сюрреалистов, и собственно, действительно идеи, Эйдосы вещей. И что хочет сказать художник, когда говорит о том, что рисует идеи вещей? Что в действительности мы можем понять из этих его слов и что в действительности мы можем увидеть за тем, как изображены вещи? Существует ли в современном искусстве корреляция между вещью изображенной и вещью изображаемой? Или многообразие школ, стилей, традиций является для нас некоторым алиби, позволяющим подобные вопросы не задавать и не спрашивать прямо в лоб: а что здесь изображается?

Тем не менее данные вопросы задаются, и на них нужно отвечать. Пусть они затрагивают и самые первичные онтологические основы живописи и художественного творчества. Для этого нужно на время отвлечься от тех ощущений и эмоций, которые искусство производит в нас как зрителей, и обратиться к тому, что искусство делает относительно мысли. Или, как М. Хайдеггер формулировал, относительно истины. А то, что между ними (искусством и истиной) есть связь, – вещь опять же очевидная. Ведь если, по мнению К. Малевича, у краски есть сознание, значит, его, как минимум, нужно уметь увидеть. А сознание увидеть может только сознание. Как кошка может увидеть мышку или собаку, а не бриллианты на плечах английской королевы и не дорогую утварь дворца. Любое изображение требует понимания, от детского рисунка, рекламного буклета до полотна классика. Всякая вещь соотносима либо с иной вещью подобного рода, либо с тем первообразом вещи, в котором она заключена как в своей возможности. И, таким образом, все многообразие вещей этого рода будет некоторым подобием первой, изначальной вещи. В этом случае мы говорим о соответствии вещи и ее подобия, о похожести копии на оригинал, об истинности соответствия того, что изображено, тому, с чего писалось изображение. Такова, в самом общем виде, схема появления изображения. Она проста, если не спрашивать о том, что такое первообраз, что копируется и где находится оригинал. Современная культура и современный человек зачастую подобного рода вопросы не ставят, ибо считают их либо давно решенными, либо бессмысленными, поскольку ответа всё равно не найти. Точнее, он есть, но у всех разный. А это – то же самое, что и нет. Тем не менее обратимся к одному из самых авторитетных и древних.

Ответ на вопрос о природе искусственных образований дает символ пещеры Платона, который он предлагает через Сократа в VII книге диалога «Государство» [7]. Неожиданно, применительно к рассматриваемой здесь живописи, пещера Платона, привычно понимаемая сугубо как образ, метафора, иллюстрирующие платоновскую онтологию в целом, приобретает буквальный смысл. Ведь, рассматривая платоновский миф о пещере, мы углубляемся внутрь почвы и земли, в прямом смысле «под землю». Как и камни, как вещи подземные, выносятся на поверхность из шахт, штолен, забоев, колодцев, каждый из которых напоминает небольшую пещеру.

На наш взгляд, такого рода первичное структурное изображение, которое стремилось бы именно к изображению вещи в ее идеальном (платоновском) смысле, наблюдается в детских рисунках. Ребенок рисует, не умея рисовать, и не боится этого. Ребенок нарисует так, как взрослый не сможет нарисовать. В детстве мы любим рисовать, но, сталкиваясь со строгим требованием сходства, перестаём, и только потом, вдруг, если повезет, обнаруживаем в себе эту способность как естественную.

У Хохоновых, очевидно, в творчестве много детского. Начиная с тематики, внешне простой техники, и заканчивая соединением разных фактур. Вспомним: дети пытаются рисовать на стекле, соединять пластилин, бумагу, резину, дерево. Все мы проходили через детское увлечение зарывать в землю цветные стеклышки и камешки и потом с видимым удивлением и восторгом обнаруживать спрятанное. В особенности если на некоторое время действительно забывали, где оно находится. В такой бесхитростной простоте присутствует удивленность неискренности. Кажется, что вот она – тайна. А то, что эту тайну ты сам подготовил и ты уже знаешь о ней, – не важно. Об этом как бы забываешь, поскольку тайна важнее и надо о ней рассказать. Вот различие: вещь и бытие вещи. С точки зрения мира взрослых, эти камешки, стеклышки и тайны – только игра, безобидная и временная. На выставке Хохоновых мы отметили оценку эксперта, что «при внешней симпатии к нарисованному он, тем не менее, не видит того своего пространства, в котором такие вещи-полотна могли бы находиться постоянно». После просьбы о пояснении своих слов этот человек ответил, что увиденное на выставке слишком напрягает и отнюдь не успокаивает находящегося дома человека.

Данное замечание, сказанное человеком сведущим и художественно образованным, подталкивает к конкретному практическому вопросу: где и в каком пространстве находится сегодня живопись? Где она сегодня фактически находится и где может находиться? Этот вопрос, конечно, связан и с теми людьми, которые ценят работу художника и для кого именно такое творчество необходимо в качестве постоянного собеседника. Напомню, что петро-арт Хохоновых выше мы увидели и представили не только как живописные полотна, но и как особого рода вещи. По тематике и настроению близкие к земле, к естественному, простому и ясному.

Однако для ответа на этот практический вопрос предварительно стоило бы ответить на вопрос более общий, касающийся классификации и уже некоего систематического отнесения определенного вида искусства к какой-либо школе и традиции. В какой традиции работают Хохоновы, как их классифицировать, в какую нишу и в какое «ответвление» современного рисования помещать? Примитивизм, авангард, абстрактная живопись, автоматическое рисование, структурная живопись, синтетический декор, неоимпрессионизм? Сами они называют свое творчество петро-артом. Стремление художников понятно – отделиться от всех, быть только собой. Тем не менее психология зрителя, а тем более вкус знатока требуют логической связи нынешнего и вчерашнего. И чем современнее художник, тем сложнее эту связь обозначить, ибо таких связей и влияний много и все они в достаточной степени обоснованы. Наличие же и установление такой связи может помочь уже в конкретном вопросе о том, где, куда и как могут стоять, висеть и находиться произведения данных художников.

Действительно, напряженность в работах Хохоновых присутствует с самого начала знакомства с увиденным. Мы начинаем напряженно думать и отвечать уже себе: а что здесь изображено? При этом напряженность, исходящая от работ, имеет и естественную причину – краски, цвета, контуры. Они не успокоительны, они не поглаживают зрителя в спокойном убаюкивании. Они не являются органичным элементом дизайна и не могут вступить в мягкую гармонию с цветом штор в

спальне или пледом на кресле. В этом смысле они властно притягивают к себе взгляд, и уже от них человеку нужно отталкиваться в выборе мебели, цвета стен и фактуры пола в жилище. В этом смысле творчество Хохоновых буквально создает пространство, дизайн и окружающую обстановку. И нужно иметь определенного рода дерзость и смелость, чтобы заставить современного человека/зрителя отказаться от понимания искусства как терапии и определенного рода формы «поглаживания».

Смотреть на вещи Хохоновых – это не только получать приятные эмоции, не только видеть красивые линии, но и, уж точно, – обречь себя на размышление. Где это можно делать? Когда? Если постоянно, если человек привык и не боится думать, тогда эти работы могут быть дома, в кабинете, в холле офиса, в спальне. Перед глазами, за спиной, сбоку, в соседней комнате. Если человек застыл в инерции и погряз в текучке «реальной виртуальности», то работы, подобные тем, что рисуют Хохоновы, могут обратить его внимание на самого себя, на те вопросы, которых он сам себе не задаст. Ведь современного человека социальность учит не думать и не размышлять, а получать удовольствие и потреблять предложенный товар.

В той степени, в которой искусство и творчество Хохоновых природно, обращено к естественному и первоначальному, оно найдет своего зрителя и ценителя, в первую очередь, в среде современного «естественного человека». «Естественного» в антропологическом, интуитивном смысле. Ведь когда мы говорим о ком-то: «вот человек!», – мы подразумеваем некоторый набор качеств, присущих сугубо человеку, отличающих его от «нелюдя». Но эти качества вторичны по отношению к сущности, природе, которая заключена в этом человеке. Ибо раскрываются эти качества только при наличии уже присутствующей сущности.

Естественность сегодня проявляется не только в том, что было написано относительно «Ожидания мужчин» и диптиха «Оба два», хотя изначально именно в этом, т. е. в предмете и теме нарисованного. Но и, к примеру, в том, что зритель подобного рода работ вынужден домысливать, досочинять увиденное. Рассмотреть в камне узор и вывести из камня дальнейший целостный рисунок – мастерство, в котором Хохоновы преуспели чрезвычайно и мастерски. А увидеть это выведение, оценить его и навести фокус своего взгляда на подобного рода продолжение линий – уже мастерство и способность зрителя. И зритель становится в этом процессе соавтором, проявляет свое личное творчество. Ведь там, где автор, творец – там ответственность, там оригинальность, там мир конкретных индивидуальных вещей и личного пространства. Соавтор видит то, что может видеть. Но невозможно в этом узоре увидеть то, чего не заложено в его структуре. Здесь уже авторское неумолимо и жестко довлеет и задает горизонт возможного. Ведь так естественно, имея собственную точку зрения, открыто признать талант живого современника, а не ждать, когда его имя войдет в музейные каталоги.

Борис Хохонов сказал, что сейчас он пытается создавать картины, организующие пространство, окружающую среду. Заметим – не вписывающиеся в определенную среду, как сейчас говорят – «органично стилистически» по правилам «фэн-шуй», и не украшающие ее, а именно организующие. В этом смысле архаические и сакральные вещи создавали атмосферу места и могли удерживать собой и в себе силы племен и родов. Такими вещами могли быть ритуальный нож, бубен, символы власти, таинственные знаки и узоры, в том числе и на камне. Естественный человек, к которому обращаются художники, способен видеть эти узоры, он способен прочесть и доработать то сообщение-послание, которое ему передано художником, и, заметим, организовать его практически. Как ребенок, которому мало видеть игрушку и смотреть на нее, он обязательно должен ее по-

трогать и подержать в руках. А лучше – поиграть с ней, включить в свое пространство (мир), познакомиться с другими игрушками, поговорить с ней.

Все были детьми, теми, кто ценит простое, которое так сложно увидеть. Оказывается, что естественный человек обладает таким набором свойств и качеств, которые, с одной стороны, кажутся простыми, но в этой простоте – невероятная сложность. А с другой стороны – они сложны, но, при внимательном взгляде, за этой сложностью, на поверку, ничего сложного нет.

Естественный человек такого рода у нас становится похожим и на ребенка и на взрослого одновременно; на мыслящего внимательного зрителя и на живого радующегося со-творца, со-работника. На сильного мужчину и на красивую женщину, на могучего охотника и тонкого ценителя мельчайших деталей природы. Описав такого гипотетического человека, который оказывается у нас ценителем подобного рода творчества, вновь спросим: где будут находиться окружающие его вещи, в каком пространстве? Когда этому человеку удобно смотреть на такие, как у Хохоновых картины? Ответим: пространство меняется. Картина перестает быть обособленным предметом разглядывания. Те природность, естественность, простота, которые присущи творчеству Бориса и Натальи Хохоновых, проявлены, конечно, в том характере места, в котором художники начали рисовать и живут. А это, в данном случае, имеет определенное значение. Ведь совершенно не случайно, что подобного рода сочетание камня и краски появляется на уральской земле [8] и что в картинах Хохоновых использованы природные уральские камни: яшма, агат, чароит, тигровый глаз, лазурит, сердолик, нефрит, оникс. Эти камни, хоть и не драгоценного рыночного свойства, тем не менее относятся к сокровищам этого места – земли Урал. И соответственно, через камень вещи Хохоновых приобретают свойства и качества этой земли и этого пространства [5]. Добавим, что Хохоновы работают в Екатеринбурге. О специфическом же характере данного места на карте России и Евразии никто сегодня не скажет лучше уральской поэтессы и краеведа М. П. Никулиной. «Уральский способ жить существует, и определяет его именно отношение к земле: признание ее всеопределяющего главенства и одновременное осознание себя как бы ее частью, что делает невозможным отторжение от земли и разлучение с нею», – пишет она. В ее книге есть поразительный исторический пример, иллюстрирующий следствие разрыва, потери связи с родным Уралом. «Мамин-Сибиряк, бесконечно любивший Урал и его столицу, уехал, однако, в Петербург с любимой женщиной. В первом же письме сообщил сестре следующее: “Об Урале и Екатеринбурге не скучаю даже нисколько: я умер для них”. И через год другое письмо: “Лиза, плачь, Маруся умирает. Бог меня наказывает”» [6, с. 17].

Писатель Д. Н. Мамин-Сибиряк работал на рубеже XIX и XX веков, но земля, по которой он ходил, по которой ходят Хохоновы и по которой ходят их зрители, остается прежней. Эту землю, с ее особенностями и характером, можно почувствовать и попытаться увидеть через работы этих художников. Земля эта, безусловно, оказывает влияние на их творчество. И эта земля оказывает влияние на тех, кто смотрит на их творчество. А в итоге оказывается, что и понимание этой земли приходит и может приходиться через работу, вещи, творчество Бориса и Натальи Хохоновых.

Современное искусство, которое находится в состоянии имманентного кризиса начиная с эпохи модерна, ищет источники творческой энергии в этнических, религиозных, ритуальных, культовых аспектах и модусах культуры. Зачастую сама природа, само естественное место рождения произведения, стиля, направления диктуют и творят новые формы и стилевые решения. Глобализация, мультикультурность тут бессильны, наоборот – необходимо смотреть на свое родное, региональное, местное. В случае с петро-артом Хохоновых мы видим, что синтез камня

и живописи не порождает очередную заумную эклектику, а возвращает нас к истокам природы изобразительного. В петро-арте исчезает граница между классическим и авангардным, между природным и искусственным. Остается искусство в некотором чистом виде – в том виде, в котором камень встроено в гору, в пещеру, в скалу и место, в котором он находится у нас под ногами для естественной опоры.

### Литература

1. Бажов П. П. Уральские сказы : сборник : в 3 т. – Т. 1. – М. : Агентство ФТМ, 2017. – 265 с. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=460615> (дата обращения: 03.09.2021). – Режим доступа: по подписке.
2. Бажовская энциклопедия / ред.-сост. В. В. Блажес, М. А. Литовская. – Екатеринбург : Сократ : Изд-во Урал. ун-та, 2007. – 640 с. : ил.+24 вкл.
3. Мандельштам О. Э. Стихотворения. – Тбилиси : Мерани, 1990. – 402 с.
4. Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. – Т. 2. – М. : Прогресс-Плеяда, 2010. – 763 с.
5. Мурзина И. Я. Культура Урала: теория, история, методика преподавания / И. Я. Мурзина, А. Э. Мурзин ; Миссионерский институт. – Екатеринбург : Институт образовательных стратегий, 2018. – 250 с. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=568465> (дата обращения: 03.09.2021). – Режим доступа: по подписке.
6. Никулина М. П. Камень. Гора. Пещера. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2002. – 120 с.
7. Платон Афинский. Государство / пер. А. Н. Егунова. – М. : Директ-Медиа, 2002. – 635 с. – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=6933> (дата обращения: 09.09.2021). – Режим доступа: по подписке.
8. Поликультурное пространство Российской Федерации : в 7 кн. / отв. ред. Н. А. Розенберг. – СПб. : Петрополис, 2012. – Кн. 3: Культура Урала. – 182 с. : ил. – (Поликультурное пространство Российской Федерации). – URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=253905> (дата обращения: 03.09.2021). – Режим доступа: по подписке.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 264–312.

#### **Leonid Sergeyevich Chernov,**

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor,  
Associate Professor at Philosophy and Cultural Studies Chair,  
Ural State Mining University (Yekaterinburg)

#### **Elena Yuryevna Pogorelskaya,**

Cand. Sci. (Philosophy), Associate Professor at Tourism  
and Hospitality Chair, Liberal Arts University –  
University for Humanities (Yekaterinburg)

#### **Petro-art: Modern Painting of the capital of the Urals (on the example of the creativity of Boris and Natalia Khokhonov)**

**Abstract.** The work reflects on the artistic phenomenon of petro-art created by artists from Yekaterinburg Boris and Natalia Khokhonov. The authors analyze the nature of this pictorial style, its features and distinctive features. The nature of the Urals and the cultural atmosphere of Yekaterinburg make it possible to speak of the organic synthesis of decorative and fine arts. The authors use the methods of philosophical hermeneutics, artistic interpretation, phenomenological philosophy, scientific analysis, general cultural synthesis, semiotics and literary criticism when describing, analyzing and decoding things obtained in the process of obtaining paintings in the style of petro-art. The results of the analysis prove and convince that attention to the regional, local, natural-natural - does not generate another eclecticism, not an artificial combination, but returns us to the origins of the nature of fine art and art in general. The work draws

attention to a powerful cultural resource that may be useful for tourist, art, museum investments not only in the Ural region but also within the borders of the entire Russian Federation.

**Keywords:** petro-art; Boris Khokhonov; Natalia Khokhonova; Yekaterinburg; Ural; ornamental stone; thing; contemporary art; natural state