

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
МУЗЕЙ РУССКОГО ЛУБКА И НАИВНОГО ИСКУССТВА

АМПЛИТУДА КОЛЕБАНИЙ

Наив и ар брют: от классики к современности

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

МОСКВА 2016

АМПЛИТУДА КОЛЕБАНИЙ.
НАИВ И АР БРЮТ: ОТ КЛАССИКИ К СОВРЕМЕННОСТИ.

Материалы научной конференции.
Москва: Музей русского лубка и наивного искусства, 2016.
Кол-во страниц: 252 стр.

В сборник вошли статьи участников научной конференции «Амплитуда колебаний», организованной Музеем наивного искусства и русского лубка. Конференция состоялась 3 февраля 2017 года в рамках V Московского международного фестиваля наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив-2016» в Московском музее современного искусства. Статьи научных сотрудников музеев и домов народного творчества из различных городов России и зарубежья, теоретиков, исследователей и коллекционеров освещают широкий спектр вопросов, связанных с историей и теорией наивного искусства и творчества аутсайдеров. Издание адресовано научным работникам музеев, искусствоведам, культурологам, а также всем интересующимся проблемами современного искусства.

Ответственный за выпуск: Вяткина Н.Ф.
Редакторы: Артамонова М.М., Вяткина Н.Ф.
Дизайн и предпечатная подготовка: Борисова С.А.
Корректор: Чарыева К.А.

ISBN 978-5-9906531-9-1

© Авторы

® ГБУК г. Москвы. «Музей русского лубка
и наивного искусства»

ВВЕДЕНИЕ

Музей русского лубка и наивного искусства в феврале 2017 года открыл очередную V Московский международный фестиваль наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив – 2016». По сложившейся традиции, начиная с 2004 года, он проводится в режиме триеннале.

В рамках каждого фестиваля проходит научная конференция и публикуется сборник докладов.

Тема данной научной конференции «Амплитуда колебаний. Наив и ар брют: от классики к современности». В названии темы заложена многомерность содержания, представлен большой диапазон для исследовательских направлений.

В конференции приняли участие научные сотрудники из московских и российских музеев; из музеев стран ближнего и дальнего зарубежья; исследователи, культурологи, философы, коллекционеры, а также специалисты областных домов народного творчества из разных городов России. В своих докладах они обозначили новые факторы и тенденции в развитии наивного искусства.

Современная ситуация резко изменила статус недавних художников-любителей, создала условия для их «встраивания» в социокультурный процесс. При этом творчество наивных художников остаётся одним из самых нераскрытых, а потому загадочных явлений художественной культуры, которое отчасти живёт и развивается вне социальных структур и институтов.

Специалисты, выступавшие на конференции, анализировали проблему взаимоотношений профессионального и непрофессионального искусства, использование в работах профессионалов таких стилей как наивизм и примитивизм. Кроме того, докладчики анализировали влияние на творчество наивных художников постмодернизма, дематериализации искусства, динамики визуального восприятия, новых технологий и художественных практик.

Организационный комитет «Фестнаив–2016» благодарит всех участников за работу в заседании конференции, за доклады, своевременно предоставленные для публикации, а также выражает благодарность руководству и коллективу Московского музея современного искусства за поддержку и организационную помощь в проведении конференции.

*Оргкомитет «Фестнаив - 2016»
Музей русского лубка и наивного искусства*

I. МУЗЕЙНЫЕ И ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ НАИВА И ТВОРЧЕСТВА АУТСАЙДЕРОВ

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЕВОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ. НАИВНОЕ ИСКУССТВО

Бендюк О. Б.

Ставрополь, Россия

Зарождение художественной жизни на Ставрополье можно отнести к концу XIX века. В 1873 году в город приезжает выпускник Императорской академии художеств Василий Иванович Смирнов (1840-1922), проживший здесь до конца своих дней. Занимаясь педагогической деятельностью, он вёл занятия по рисованию в мужской гимназии, давал частные уроки, организовал рисовальный кружок. В 1912 году открылся Педагогический институт, и в Ставрополь приехали художники-преподаватели из Москвы, Петербурга, Одессы, в частности, Дмитрий Антонович Лищенко (1884-1942), а также художники, работавшие в начале XX века: Самуил Абрамович Уманский и Евгений Константинович Псковитинов. Они проводили художественные выставки, вели студии. Но Первая Мировая война и последовавшие за ней Революция и Гражданская война прервали эти начинания.

Только с именем Владимира Григорьевича Кленова (1896-1986) мы связываем становление и развитие художественного процесса в крае. Это первый профессиональный художник среди уроженцев

Ставрополья. Сын сапожника с невероятным упорством долгие годы шел к заветной цели: стать художником. В 1914 году он поступил в частную школу Ф.И.Рерберга в Москве, заработав на учебу заказными портретами. Но вскоре Кленова призвали на военную службу, и те же события – Первая Мировая, Революция и Гражданская война – надолго оторвали его от учебы. В 1928 году, окончив Первый Ленинградский художественный техникум им. Н.Г. Чернышевского, он вернулся в Ставрополь с дипломом художника-техника монументальной живописи и преподавал изобразительную грамоту в общеобразовательных школах. Хлопотал об открытии в городе художественной школы и училища. В предвоенные годы руководил Изостудией при Доме офицеров, стоял у истоков организации Ставропольского Союза художников. Великая Отечественная война остановила этот процесс.

С конца 1950-х годов уже можно говорить о стабильном развитии художественной жизни на Ставрополье: формируется Союз художников; в 1960-е в Ставрополе открыты Детская художественная школа, Краевой музей изобразительных искусств, Краевое художественное училище. Владимир Григорьевич, уже будучи на пенсии, ведёт большую общественную работу в Союзе художников, с 1956 года руководит Художественной студией. Всё больше взрослых учеников, имеющих совершенно разные профессии, приходят к Кленову. Он, несмотря на свою специальность художника-монументалиста, – признанный мастер камерного лирического пейзажа, создавший особый жанр: этюд-картину. Его по праву считают родоначальником пейзажной школы на Ставрополье. Заядлый охотник и рыбак, он буквально «обошел» Ставрополье с этюдником в руках, ездил на пленэр на Урал, ходил по Волге. Вокруг него образовался кружок единомышленников – профессиональных и непрофессиональных художников, увлеченных пейзажем, понимающих и любящих природу.

Среди довоенных студийцев был Павел Моисеевич Гречишкин (1922 - 2009). Не получивший специального образования, он, самоучка, постиг все тонкости живописного ремесла и стал признанным не только у зрителя, но и среди коллег-художников мастером пей-

жажа во всех его видах: камерного, эпического, природного, урбанистического. Опыт Павла Моисеевича показывает, как одаренный от природы человек упорным, неутомимым трудом, шаг за шагом, может достичь самого высокого профессионального признания. П. М. Гречишкин – Заслуженный художник России, Почетный гражданин Ставрополя и края. Еще при жизни художника в Ставрополе появилась Картинная галерея пейзажей П. М. Гречишкина. Он продолжил дело Владимира Григорьевича по популяризации жанра пейзажа: многочисленные мастер-классы, проведение пленэров в Карачаево-Черкесии (Архыз, Домбай), где рядом с профессионалами работали самодеятельные художники.

Вслед за Кленовым и Гречишкиным другие профессиональные художники открыли студии при своих мастерских: Петр Семенович Горбань (1923 - 1995), Заслуженный художник России Евгений Федорович Биценко. При Детской художественной школе (1960-е годы) и Изомузее (1970-е годы) работала Вечерняя школа, куда после работы приходили заниматься искусством взрослые люди.

С 1970-х годов при Краевом Доме народного творчества (КДНТ) работало объединение самодеятельных художников, которым руководили профессиональные мастера. Проводились пленэры, городские и отчетные краевые выставки. В начале 1990-х годов деятельность Изостудии практически прекратилась. Известные политические и последовавшие за ними социально-экономические события, произошедшие в стране, приостановили творческие проекты в самодеятельном и профессиональном искусстве.

В настоящее время, вновь по инициативе профессионального художника – Олега Николаевича Калайтанова, уже более 10 лет существует Объединение художников Юга России «Колесо», возродившее проведение пленэров в горах Северного Кавказа. Продолжая традицию прежних мастеров, объединение не закрыто для тех, кто любит пейзаж, работу на пленэре. Рядом с профессионалами (их более 30 из Ставропольского и Краснодарского краев, Карачаево-Черкесии, Чеченской Республики и других регионов России) работают самодеятельные художники. Ежегодно в Картинной галерее пейзажей П. М. Гречишкина проходят отчетные пленэрные выставки «Гре-

чишкинская весна». В 2008 году было создано объединение «Третий берег», изначально объединявшее дизайнеров и живописцев, преподающих в ВУЗах города. Сейчас это коллектив из 12 человек разных возрастов и профессий, свободных в своих творческих воззрениях. Авторы разноплановые и разноуровневые с точки зрения профессионализма, не пытающиеся конкурировать друг с другом, и двери объединения открыты для желающих войти в него. Ежегодные выставки, проходящие в том числе и в музее, – искусство в самом чистом его проявлении.

Как создавалась музейная коллекция

Изначально, можно сказать, случайно. Фонды музея – это классическое русское и зарубежное искусство, профессиональное искусство XX и XXI веков. В середине 1980-х годов в собрании стали появляться единичные работы непрофессионалов, хотя опыт совместной работы у музея с этими авторами был и раньше.

С середины 1970-х годов ежегодно в залах музея проводилась большая отчетная выставка самодеятельных художников края. Сотрудниками отдела народного творчества КДНТ отбирались работы с текущих выставок, итоговую «музейную» отбирало жюри, в состав которого входили члены Союза художников и музейщики-искусствоведы: научные сотрудники Светлана Ивановна Валуева (1939 - 2015) и Людмила Владиславовна Волошенко. Они работали над экспозицией, писали аннотационные материалы, составляли каталоги.

Любимым жанром у самодеятельных художников был пейзаж. Внимание к пейзажу среди профессиональных художников, налаженная студийная работа, возможность выездов на пленэр способствовали тому, что и в непрофессиональной среде пейзаж стал ведущим. Преимущественно это был этюд – камерного, лирического звучания. То, что студиями и пленэрами руководили профессиональные художники, отразилось на манере самодеятельных художников. Если в профессиональном искусстве в работе над картиной существует методика и целая система художественных средств, то особенностью любительского творчества является их отсутствие.

Подразумевается, что любители пишут вне правил. Их творчество основывается на чувстве и интуиции. Не имея профессионального образования и не зная законов изобразительного языка, художники-любители творят, чтобы выразить душевные переживания, выплеснуть переполняющие их эмоции. К сожалению, общаясь с профессионалами, наблюдая их работу на тех же пленэрах, многие если и не подражали, то стремились быть похожими на профессионалов, неизбежно уходя в натурализм, утрачивая свежесть и непосредственность восприятия. Это привело к тому, что большинство самодеятельных художников оказались в некоем маргинальном состоянии: с одной стороны, уход от искреннего наива, с другой – невозможность стать «настоящим» художником. Хотя есть этому и другое объяснение: большинство студийцев – ветераны войны. Не имея возможности получить образование, они использовали шанс наверстать упущенное и вернуться к творчеству. Пейзаж стал жанром, который позволил ветеранам говорить о самом главном, о том, что они защищали: о своей родине, своей земле. Они не хотели видеть её искалеченной; желание передать в живописи чувство восхищения природой привело к излишней натурализации, литературности, даже в жанре «чистого» пейзажа. На фоне многочисленных живописцев выгодно выделялась графика: тонкие небольшие акварели Владимира Максимовича Копылова, поэтичные акварели и романтизированные перьевые рисунки тушью Виктора Яковлевича Козыренко и Владимира Александровича Подунова.

Среди пейзажистов наиболее яркими были работы Даниила Тимофеевича Куценко и Владимира Васильевича Мананкина. Они также писали сюжетные картины, портреты, натюрморты. У каждого из них собственный взгляд на живопись, своя манера без каких-либо ухищрений скрывать отсутствие школы, острая гражданская позиция – в этом они подошли к профессиональному творчеству, когда художник адекватно реагирует на действительность, затрагивая актуальные для современности темы.

После отчётных выставок самодеятельных художников в музее стали «оседать» одиночные работы авторов, что не было системным комплектованием или плановым направлением работы. Только

в 1990-е годы в выставочной работе музей обратится к показу творчества народных мастеров и самодеятельных авторов: появился долговременный выставочный проект «Наивное искусство». Его идеей были работа с отдельными авторами и организация не групповых, а персональных выставок, чтобы наиболее полно представить человека и его увлечение. С успехом была показана скульптура малых форм «Корнепластика Виктора Остроушенко» (1990) из посёлка Рыздвяный Изобильненского района, прошла выставка «Фантазия кружев Татьяны Леоновой» из города Черкесска (1992).

Сами художники тоже стали предлагать музею свои выставки. Одной из первых была выставка графики «Лики» врача Татьяны Константиновны Третьяковой-Сухановой (1994). Впоследствии музеем были организованы еще шесть ее персональных выставок, осуществлены три издания (каталог, буклеты). Последний проект «Диалоги души» (2016) представил одноименную выставку в Центральном Доме журналистов (Москва) и в «Доме Алябьева» Государственного музея-заповедника М.Ю. Лермонтова (Пятигорск). Это итог долговременного сотрудничества музея с автором: в 2015 году она передала музею коллекцию из 74 графических листов, охватывающих период творчества с 1989 по 2014 годы.

В 1999 году проведена выставка живописных работ «Птица счастья и букет из солнца» Александра Ивановича Носова из города Изобильный, после которой художник передал в дар музею 10 картин. Лев Николаевич Бюль передал три своих работы с выставки «Семейный этюд» (2004), где он, не получивший специального образования, выставлялся вместе с дочерью – профессиональной художницей по гобелену. В 2011 году после персональной выставки Черникова Алексея Николаевича в фонд поступило 12 его живописных и графических работ. В 2015 году Сергей Петрович Макеев подарил музею семь живописных и скульптурных произведений с выставки «Живая жизнь. Живопись, графика, скульптура».

Уже не случайные, отдельные работы «оседали» в музей, но шло формирование авторских коллекций непрофессиональных художников.

То, что прекратилась практика групповых выставок, не нару-

шило связи музея с участниками прошедших ранее в музее экспозиций и не помешало Д. Т. Куценко передать в собрание три своих работы (1989, 2003), В. А. Подунову – подарить музею графический лист (2001), а Аркадию Арсеньевичу Морозову, сыну ушедшего еще в 1959 году художника Арсения Васильевича Морозова, – принести в дар музею семь картин своего отца (1985). Инициатива В. В. Мананкина по передаче своих работ в фонды музея (2009-2015 гг.) позволила сформировать авторскую коллекцию из 15 полотен, охватывающую период творчества с 1977 по 2015 годы.

Кроме ставропольских, в коллекции есть работы художников из других регионов. Благодаря Ю. Молодковцу, фотографу Государственного Эрмитажа, в 2007 году в музей поступили три живописные картины известного петербургского (ленинградского) художника – непрофессионала, представителя неформального искусства – Геннадия Афанасьевича Устюгова. Юрий организовал художественную акцию для поддержки больного художника с целью сохранения его наследия и предложил более чем 60-ти российским музеям принять в дар работы художника.

В собрании музея присутствуют не только работы российских авторов. Болгарин Марик Маринов, учившийся в 1970-е годы в Ставрополе, подарил музею живописную работу «Осенние поля» (1981). По линии культурного обмена в рамках программы побратимских связей «Ставропольский край – штат Айова (США)» в Ставрополе прошли выставки американского художника-любителя Роя Эдварда Бургесса. Два графических листа Бургесса, выполненных пастелью, поступили в собрание музея. В 2004 году от Музейно-выставочного центра «РОСИЗО» в музей переданы три живописных полотна зарубежной художницы российского происхождения Земфиры (Зениты) Тазиевой-Вивье.

Особый случай – коллекция Анатолия Григорьевича Умеренкова. Уроженец Оренбуржья, детство своё он провел на Ставрополье. Получив профессиональное образование, волею судеб оказался в Таллинне, тогда ещё Эстонской ССР. Изобразительное искусство Эстонии – одно из ярких явлений в истории советского искусства, но мало кто из художников русского происхождения, проживающих

в Прибалтике, смог заявить о себе в рамках национальной школы. После распада СССР русские художники оказались в определенной культурной и художественной изоляции. Даже объединившись в самостоятельный творческий союз, они были замкнутым сообществом, не особо популярным в своей стране и утратившим связь с исторической родиной.

В 1985 году в музей из Таллинна пришла первая посылка и сопроводительное письмо от А.Г. Умеренкова, в котором художник вспоминает краткое пребывание в Ставрополе и объясняет свой дар желанием передать работы в Россию: «Я был бы рад подарить музею работы... хранить мне их негде. Я никогда не ждал от них каких-то привилегий. Работы меня никогда не кормили, и зарабатывал я на жизнь работая на разных работах». Позже в 1999 году он писал: «Теперь мне 63. Я на пенсии. Я честно отработал 38 лет, любя при этом искусство, отдавая ему всякую минуту свободного времени... Необходимо сберечь многолетний выстраданный труд». Видимо уже тогда, в середине 1980-х, художники ощущали свою оторванность от художественного процесса и ненужность своего творчества. Многие действительно стали аутсайдерами в контексте современного художественного процесса. В 1990-е ситуация еще более обострилась. В 2005 и 2009 годах художник прислал еще две посылки со своими работами. Так в музее появилась коллекция русского художника, проживающего в Эстонии: 40 живописных и графических работ, выполненных в период с 1968 по 2008 годы.

Удивительно, но буквально во время подготовки этого материала в музей пришла от Анатолия Григорьевича бандероль с буклетом и русским изданием, в которых вместе с искусствоведческой статьей опубликованы его работы. В письме художник рассказывает о том, что потихоньку налаживается жизнь русских художников, и об ожидании своего юбилея (в ноябре 2016 года ему исполнится 80 (!) лет). Вскользь упоминает о своём позднем признании: о дипломе конкурсной выставки «Пейзажи Эстонии».

В фондах музея (более 25 000 единиц хранения), наряду с традиционным собранием, сформировался самостоятельный раздел наивного искусства и художников, не вписавшихся в официальный про-

цесс, – аутсайдеров. Особенность раздела в том, что он состоит по большей части из авторских коллекций, охватывающих достаточно серьезные периоды жизни и творчества художников. Некоторые коллекции приходят целиком (Т.К. Третьякова-Суханова), другие систематически пополняются (В.В. Мананкин, А.Г. Умеренков). Есть и небольшие «закрытые», мемориальные коллекции (Д.Т. Куценко и А.В. Морозова), и единичные работы, «по случаю» (Р. Бургесс, М. Маринов, З. Тазиева-Вивье), и «перспективные» коллекции, которые ещё могут пополниться (В.В. Мананкин, А.И. Носов). Сегодня это 14 авторов, с общим фондом 181 единица хранения (живопись, графика, скульптура), что позволяет говорить о появлении нового направления в работе музея в целом и о процессе комплектования раздела «Современное искусство» с подразделом «Наивное искусство».

В коллекции можно провести некоторую классификацию – выделить группу из девяти авторов Ставропольского края (Л.Н. Бюль, Д.Т. Куценко, С.П. Makeев, В.В. Мананкин, А.В. Морозов, А.И. Носов, В.А. Подунов, Т.К. Третьякова-Суханова, А.Н. Черников), группу из Санкт-Петербурга, в которую входит пока что один Г.А. Устюгов, и группу авторов из ближнего и дальнего зарубежья: А.Г. Умеренков, Р. Бургесс, М. Маринов, З. Тазиева-Вивье.

Как их называть?

Есть разные термины: непрофессиональные или самодеятельные художники, самоучки, примитивисты, наивные художники, наконец, «ар брют» (аутсайдеры). Каждый из них необходимо рассматривать в определенном контексте, учитывая биографию автора, условия развития его творчества, манеру, в которой он работает и прочее.

Критерий, который объединяет все эти понятия: предполагается, что у автора нет профессионального образования. Имея основную профессию, он занимается творчеством в силу внутренней необходимости, а методику и школу ему заменяют врожденные чувства композиции и цвета, интуиция и другие художнические качества.

Всё же принято разделять самодеятельных и наивных авторов. Самодеятельный – стремится к профессионализму, хочет быть похожим на некий авторитет в искусстве: сначала копирует его работы, потом сознательно подражает. Наивный художник, напротив, остаётся самим собой, не мучаясь поиском формы и стиля. Он пишет так, как понимает, видит, чувствует, отсюда особая искренность – не стилизация, а настоящий наив. Его не смущает «примитивный», как у ребенка, рисунок, где плоскостное изображение мира дано без перспективы, смещены временные и пространственные пласты, где царят первичные формы, яркий цвет и подробный рассказ в сюжете. В этом случае примитив – это особый склад мышления, не в смысле его неразвитости, а в том, что у автора сохранены черты архаического (мифологического) сознания и в творчестве он создаёт особый мир, далёкий от научных законов.

Говоря о творчестве непрофессиональных художников, нельзя не принимать во внимание их жизненный путь, особенности биографии, профессию, которой многие посвятили всю жизнь. Зачастую именно профессия или жизненные ситуации определили темы и жанры, сформировали особое видение мира, повлияли на манеру исполнения.

Немного о каждом:

Бюль Лев Николаевич (1924 г. р.), г. Ставрополь.

Проектировщик музейных экспозиций и художник реставрационных работ. Родился в Москве, в многодетной семье обрусевшего немца. В 1942-1953 гг. находился в лагерях. Работы в музее: 3 (2 – графика, 1 – живопись).

Куценко Даниил Тимофеевич (1914-2012).

Военный летчик, участник Великой Отечественной войны. До войны окончил три курса архитектурного факультета в Харькове. Работы в музее: 3 (живопись).

Макеев Сергей Петрович (1957 г. р.), с. Александровское, Ставропольский край.

Военный врач. Учился в Заочном народном университете искусств, факультет станковой живописи и графики. Работы в музее: 7 (3 – живопись, 4 – скульптура).

Мананкин Владимир Васильевич (1946 г. р.), г. Ставрополь.

Родился в Изобильненском районе Ставропольского края. Имеет рабочие специальности: водитель, слесарь-ремонтник, оператор по добыче газа. Художественное образование: отделение станковой живописи и графики факультета изобразительного искусства Заочного народного университета искусств (1969-1975). Работы в музее: 15 (живопись).

Морозов Арсений Васильевич (1904-1959), г. Ставрополь.

Сведения отсутствуют. Работы в музее: 7 (живопись).

Носов Александр Иванович (1949 г. р.), г. Изобильный.

Электрик, инженер, железнодорожник. Работы в музее: 10 (живопись).

Подунов Владимир Александрович (1924-2009), г. Ставрополь.

Участник Великой Отечественной войны. Работы в музее: 1 (графика).

Третьякова-Суханова Татьяна Константиновна (1946 г. р.), г. Ставрополь.

Заслуженный врач РФ, кандидат медицинских наук. Более 25 лет сочетает профессиональную деятельность с творчеством, поэт и художник. Работы в музее: 74 (графика).

Черников Алексей Николаевич (1939 г. р.), г. Ставрополь.

Родился в с. Молотовское (Красногвардейское) Ставропольского края, некоторое время учился в Краснодарском художественном училище. Работал художником-оформителем, дворником. Работы в музее: 12 (6 – живопись, 6 – графика).

Устюгов Геннадий Афанасьевич (1937 г. р.), г. Санкт-Петербург.

Художник, поэт, представитель неофициального искусства Ленинграда/Санкт-Петербурга. Родился в городе Токмак Киргизской ССР. Учился в Ленинградской средней художественной школе (1953-1956), исключен за увлечение импрессионистами. Занимался в изостудии Дворца культуры им. В. И. Ленина. Работал слесарем, сварщиком, маляром, грузчиком. Получив диагноз «шизофрения», вышел на пенсию. Работы в музее: 3 (живопись).

Умеренков Анатолий Григорьевич (1936 г. р.), г. Таллинн.

Живописец, график, учитель рисования и черчения.

Родился в с. Алексеевка Оренбургской области. Часть детства прошла на Ставрополье. Окончил Горьковское художественное училище (1961 - 1967). С 1968 года живёт в Таллинне. Работал художником на Таллиннском машиностроительном заводе (1968 - 1993). С середины 1990-х по 2003 год – шлифовщик, сторож, котельный машинист.

Работы в музее: 40 (35 – живопись, 5 – печатная графика).

Рой Эдвард Бургесс (1947 г.р.), г. Канзас Сити, штат Миссури, США.

Непрофессиональный художник-график, скульптор. Работы в музее: 2 (графика).

Маринов Марик, г. Пазарджик, Болгария

Непрофессиональный художник-живописец. Работы в музее: 1 (живопись).

Тазиева-Вивье Земфира (Зенитта) (1887-1984), Россия/Польша, Бельгия/Франция.

Переводчик, к. т. н., художник, философ. Работы в музее: 3. (живопись).

Библиография

1. Балашова Г. Цвет, ритм, пространство (о творчестве А.Г. Умеренкова) // Таллинн, 2015.
2. Барер С. Д. «Наив», которому место в музее (о самодеятельном художнике Д. Т. Куценко) // Ставропольская правда. 4 июня 2002.
3. Беликов Г. А. Ставрополь – врата Кавказа. Ставрополь, 1997.
4. Блох Ю. И. Жизнь на вулканах. (К 100-летию Гаруна Тазиева. 2014): Вестник Краунц. Науки о земле. 2014 № 1. Выпуск № 23. – С. 233.
5. Владимир Григорьевич Кленов (1896–1986). К 100-летию со дня рождения: каталог // Сост., авт. биограф. свед., каталож. аннотации, сост. указат. И списка сокр. С. И. Валуева. Ставрополь: ОАО «Полиграфсервис», 2005. С. 48.
6. Гуревич Л. Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. Санкт-Петербург: Искусство, 2007.
7. Живопись Александра Носова. Из серии «Наивное искусство Ставрополья»: ката-

- лог. // Сост. З. А. Белая. Ставрополь, 1999.
8. Краевая конкурсная выставка под девизом «Мир и труд» художников-профессионалов и самодеятельных художников: каталог выставки // Сост., авт. вступ. ст. Н. А. Киракозова. Ставрополь, 1974. С. 28.
9. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств. К 40-летию со дня образования музея. Сб. ст. по материалам научно-практических конференций СКМИИ 1996–2003 В 2-х частях // Под ред. З. А. Белой, О. Б. Бендюк. Ч.1. Из истории создания и формирования коллекции. Ставрополь: «Дизайн студия Б», 2004.
10. Там же. Белая З. А. Из истории формирования коллекции и художественной жизни Ставрополя. С. 104.
11. Там же. Белая З. А. Дмитрий Антонович Лищенко и его губернский Ставрополь. С 15 - 20.
12. Токманцева М. А. Узорчатая терапия (о выставке народных мастериц и кружевниц края) // Ставропольская правда. 21 марта 1992.
13. Фантазия кружев Татьяны Леоновой. Из серии «Наивное искусство Ставрополя»: буклет к выставке // Сост. З. А. Белая. Ставрополь, 1992.
14. ГБУК СК «СКМИИ». Научный архив (персоналии). ф. 05/2:
Носов Александр Иванович. ф. 05/2-09. л. 14;
Третьякова-Суханова Татьяна Константиновна. ф. 05/2-05. л. 40;
Умеренков Анатолий Григорьевич. ф. 05/2-09. л. 11.
15. ГБУК СК «СКМИИ», Научный архив (фонд методической и экспозиционно-выставочной деятельности). Е. х. 444. С. 193.
16. Волошенко Л. В. Методическое пособие по выставке самодеятельных художников. 1976. С. 12.
17. Волошенко Л. В. Аннотация к выставке самодеятельных художников. 1978.
18. Рой Э. Бургесс. PAINTINGS by American artist Roy E. Burgess: <http://royeburgess.com/Paintings.html>.
19. Тазиева-Тевье. <http://www.caravanarba.org/index.php/ru/ru-tatarstan/ru-personalites/99-ru-tazieff>.

МУЗЕЙНЫЕ ИНСТИТУЦИИ УРАЛА В ПЕРСПЕКТИВЕ ИССЛЕДОВАНИЙ НАИВНОГО ИСКУССТВА

Бобрин А. А.

Екатеринбург, Россия

Интерес к народному примитиву и наивному искусству в России особенный. Обликом и судьбой отечественное наивное искусство отличается от зарубежного наива. Коллекции и музеи наивного искусства, хотя и не многочисленные, постоянно привлекают интерес профессионалов и вызывают положительные эмоции публики. Особенность пополнения коллекций наивного искусства и получения информации о художниках заключается в том, что эти авторы зачастую подолгу не известны музейным специалистам и учёным. Как правило, художники живут в глубинке, творят для близкого круга знакомых и не предполагают, что их произведения могут заинтересовать специалистов.

Несмотря на то, что в музейных и частных собраниях России широко представлены уральские наивы, задачи изучения состояния и своеобразного облика наивного искусства Урала по-прежнему актуальны¹. Уральские музеи и частные коллекции в совокупности обладают достаточно большим собранием «примитива», но только в последнее время становится понятен масштаб этого явления. И возникает необходимость всестороннего осмысления этой культурной реальности второй половины XX – начала XXI века и детального описания его проявлений.

Специфика советского самодеятельного творчества, выразившаяся в активной поддержке государством традиции народного искусства, среда промышленных городов-заводов и своеобразие уральского профессионального изобразительного искусства при-

вели к тому, что в конце XX века на Урале сложились условия, предопределившие появление нескольких государственных и частных собраний наивного искусства. На Урале многие самодеятельные живописцы и графики активно и плодотворно работают в стилистике «наивного искусства», однако до 1990-х годов их обширное и разнообразное творчество было слабо представлено на выставочных площадках и до сих пор недостаточно включено в научный оборот, не осмыслено как региональный историко-культурный феномен, хотя свердловские собрания уральского наивного искусства начали комплектоваться с начала 1980-х годов.

Крупнейшая коллекция наивного искусства собрана в фондах Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн». Произведения самодеятельных художников – живопись, графика, прикладное искусство, – составившие основу музейной коллекции, собирались ещё в рамках Ассоциации народных мастеров «Гамаюн» с 1991 года.

Коллекция Е. В. Ройзмана является наиболее многочисленным собранием наивного искусства уральских художников и достаточно репрезентативно отражает многообразие стилистических и сюжетных вариантов отечественного наива второй половины XX века. 16 мая 2015 года выставкой «Дар собрания Е. В. Ройзмана Екатеринбург» был осуществлен акт передачи частной коллекции Евгения Ройзмана городу. На выставке было представлено творчество более тридцати художников-любителей, примитивные иконы и народная сюжетно-бытовая роспись. Большую часть коллекции Е. В. Ройзмана составляют уральские мастера, авторы из Екатеринбурга и Свердловской области. Некоторые из них всемирно известны, например, работы Нины Варфоломеевой и Альберта Коровкина опубликованы во «Всемирной энциклопедии наивного искусства». Другие произведения, например, картины марийского этнофутуриста Эчика Барцева, имеют в Екатеринбурге успешную выставочную историю.

В формировании этих собраний большую роль сыграла искусствовед Нина Арсеньевна Хадери (1936-2013), работавшая методистом Областного научно-методического центра Облсовпрофа*, затем – первой заведующей музеем народного творчества Ассоци-

ации «Гамаюн». Она создала и курировала Общество самодеятельных художников, проводившее выставки и мероприятия во Дворце культуры им. Ф. Э. Дзержинского. Эти творческие встречи подарили Екатеринбург талантливых авторов – В. И. Жука, М. Ф. Лазарева, П. А. Жарихина, А. С. Чепкасова, Д. П. Зализняка, П. В. Устюгова, А. И. Уткину и других. Их работы впоследствии вошли в коллекцию Музейного центра «Гамаюн» и дополнили собрание Е. В. Ройзмана.

Самодеятельные художники получали признание, имея возможность учиться, выставляться и творчески общаться в рамках деятельности школы П. П. Хожателева в Свердловске/Екатеринбурге. В этой вечерней школе, которая была открыта в 1959 году, постигались основы рисунка, композиции, перспективы. Павел Петрович Хожателев был учеником знаменитого художника-педагога Николая Фешина и одним из создателей системы художественного образования в Свердловске. Из школы Хожателева вышли многие известные художники Екатеринбурга, в частности, жемчужина коллекции Е. В. Ройзмана – Валентина Фроловна Титова. В фондах музея «Гамаюн» хранятся и периодически экспонируются работы выпускников этой школы: В. С. Винокурова, А. И. Медвежонкова, И. Е. Панасовой, В. А. Сергиенко, Д. Н. Симонова, Е. В. Ситниковой, Е. Е. Фёдоровой, А. С. Чебаева.

Художники, чьи работы пополняли екатеринбургские коллекции в 1980-2000 годы, посещали также изостудию при Доме культуры им. А. М. Горького под руководством Ф. В. Губернаторова и студию при Доме культуры железнодорожников, образованную в 1938 году, которой руководили в разное время Н. Чесноков, Ю. Киселев, А. Мицник. В частности, учеником и участником выставок в ДКЖ был известный наивный художник Альберт Коровкин, ученик Н. Г. Чеснокова, представленный как в собрании музейного центра «Гамаюн», так и в коллекции Ройзмана.

Ещё одним «гнездом» самодеятельных художников был и остается Алапаевск. В 1960-е годы выпускник Московского полиграфического института Александр Степанович Пятыгин стал инициатором объединения самодеятельных художников и организовал студию для начинающих, впоследствии преобразованную в объединение

«Художник». В 1993 году был создан Алапаевский музей изобразительного и декоративно-прикладного искусства, основу коллекции которого составляют работы самодеятельных художников Алапаевского района. Первым директором музея стал художник-любитель, постоянный участник выставок алапаевских художников Фёдор Васильевич Ершов, в ту пору председатель объединения «Художник». За первые десять лет работы музей скомплектовал обширный фонд алапаевских художников и провёл более 90 стационарных и передвижных выставок.

Большую роль в организации музея сыграла уникальная женщина, талантливая самодеятельная художница Вера Борисовна Городилина. Она известна в Свердловской области как создатель музея П.И. Чайковского в Алапаевске, активный участник художественных выставок, инициатор создания галереи алапаевских художников, собиратель и реставратор музыкальных инструментов. Детство и юность В.Б. Городилиной (Чураковской) прошли в городе Харбине, где она окончила гимназию им. Ф.М. Достоевского. Рисовала она с детства, некоторое время занималась у художника Дубицкого в Никольск-Уссурийске, затем в Харбине в художественной студии А.Е. Степанова. В 1947 году вместе с семьёй В.Б. Городилина переехала в Алапаевск, где работала помощником художника драматического театра, преподавателем музыки в школе и музыкальном училище. За выдающийся личный вклад в культурное наследие и за народное признание В.Б. Городилиной было присвоено звание академика Академии искусств и художественных ремесел им. Демидовых. Акварели Веры Борисовны хранятся в коллекциях музеев Алапаевска и Екатеринбурга.

Благодаря творческому и научному сотрудничеству музейного центра «Гамаюн» и тёплой дружбе Евгения Ройзмана с художниками из Алапаевска в Екатеринбурге регулярно экспонируются их произведения, а коллекция пополняется всё новыми работами. В фондах музея «Гамаюн» содержатся работы алапаевских художников: В.С. Белова, В.Б. Городилиной, А.И. Трофимовой (графика), А.Е. Голуба, Ф.В. Ершова, П.В. Устюгова (живопись). А в коллекции Ройзмана представлены алапаевские художники: А.И. Трофимова,

А. Е. Голуб, Ф. В. Ершов, П. В. Устюгов.

В Музее-заповеднике деревянного зодчества и народного искусства им. И. Д. Самойлова в селе Нижняя Синячиха также хранятся и выставляются работы алапаевских наивных художников: текстильные панно и игрушки Х. Д. Чупраковой (1922-1984), акварели А. И. Трофимовой (1905-1988). Акварели Трофимовой есть в собраниях ЕМИИ**, Музейного центра «Гамаюн», Музея Б. У. Кашкина УРФУ***, Алапаевского музея изобразительного и декоративно-прикладного искусства, в частной коллекции Е. Христофиди. Ещё при жизни Анна Ивановна передала несколько папок своих работ Ивану Даниловичу Самойлову для музея, впоследствии ставшего Нижне-Синячихинским музеем-заповедником деревянного зодчества и народного искусства им. И. Д. Самойлова. С тех пор большая их часть не экспонировалась. Так же крайне редко экспонируются произведения В. Ф. Титовой (Екатеринбург), Х. Д. Чупраковой (Алапаевск), Р. Т. Классен (Белоярский), Н. Д. Щегловой (д. Калугина) и других.

Самое большое собрание работ Н. И. Варфоломеевой хранится в городском музее города Асбеста, оно ни разу не выставлялось со дня смерти художницы в 1998 году. Нина Ивановна в 1976 году получила звание лауреата Первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества. В 1977 году на Всесоюзной выставке, посвящённой 60-летию Великого Октября, она была награждена дипломом художника-любителя 1-й степени. Её работы экспонировались на международной выставке «Инсита» в Будапеште в 1994 году, и её имя вошло во «Всемирную энциклопедию наивного искусства», изданную в 1984 году. Картины Н. И. Варфоломеевой хранятся в зарубежных коллекциях, музеях Москвы, Суздаля, Екатеринбурга. Меньшая часть хранится в собраниях Музейного центра «Гамаюн» и Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

Объективные сложности, связанные со спецификой музеефикации наива, ведомственная разобщённость и зачастую неопределённый статус хранимых произведений и коллекций, неготовность владельцев и хранителей к публикации и профессиональному ана-

лизу произведений и собраний – всё это обнажает остроту исследовательской проблемы.

Новизна постановки исследовательских задач связана с представлением о формировании наива в уникальной социально-исторической среде уральского региона, когда сюжетно-образный ряд произведений наивного художника создавался в условиях, тесно связанных с народной традицией, дополняя сюжеты крестьянского и религиозного искусства фольклорной интерпретацией актуальных событий и окружающей истории.

Связи наивного изобразительного искусства с фольклором и фольклорным типом сознания многообразны. Во-первых, и наивное искусство, и фольклор выражают базовые экзистенциальные ценности и транслируют архетипические схемы культуры. Во-вторых, основой изобразительного повествования зачастую становятся сюжеты, циркулирующие в фольклорной традиции, в сказках и песнях. В-третьих, сами художественные приемы, способы построения композиций близки строению и языку фольклорных жанров – эпоса, былички, лирической песни, хороводной мелодии, народного романа. В-четвертых, типичными для фольклора являются сюжетные шаблоны, типовые амплуа, «общие места» и «эпические повторения». Так и сюжеты наивного искусства – это встреча с заведомо знакомым, обращение к уже известным образам, апелляция к состоявшемуся как завершенному, а, следовательно, истинному. В то же время, наивное искусство в крестьянской среде – это художественная действительность эпохи распада фольклорной реальности, её столкновения с городом и новыми формами трансляции культуры. С этой точки зрения перспективным представляется изучение крестьянской сюжетно-бытовой росписи и локальной иконописи.

На фоне иных национальных традиций отечественный наив выделяют социальный пафос и героизация текущей истории. Почвой для отечественного наива служила рождающаяся и зрелая советская мифология. Самодеятельный художник становился одновременно творцом и потребителем, автором и свидетелем мифов и символов современной ему героической эпохи.

Исследование и интерпретация наивного искусства стремятся

к созданию социально-исторического портрета автора как героя собственных произведений и экспозиций, предметно рассматривая символы эпохи и свидетельства личной истории. Повышение информативности и образности демонстрации произведений реализуется в формировании более насыщенного корпуса источников. Задача заключается в разработке и применении методов сбора данных, адекватных объекту исследования – сюжетно-образному ряду произведений наивного искусства в контексте индивидуальной судьбы и региональной истории. Поскольку суть музейного предложения в экспозиционной коммуникации заключается в построении особого пространства, которое наделяет вещи смыслами и значениями, исследовательская программа осуществляется на двух уровнях. Первый – формирование корпуса источников, позволяющих произвести деконструкцию, увидеть смыслы и значения за нагромождением событий, изображений и предметов. Следующий шаг – реконструкция значений и смыслов в экспозиционном пространстве путём разработки приемов и способов использования в экспозиции дополнительных экспонатов, раскрывающих личность автора, воссоздающих дух времени и обаяние повседневной жизни самодельного художника, содействующих пониманию зрителем экзистенциальных высот жизни автора.

Разумеется, основным объектом анализа и реконструкции являются собственно художественные произведения и доступные нам комментарии автора. Мы рассматриваем процедуры подобного анализа как развитие и расширение методов научного направления «oral history». А. Я. Гуревич определял устную историю как «запись того, чему свидетелями были те или иные лица, не обязательно профессиональные историки, но, прежде всего, рядовые участники исторического процесса, на памяти которых происходили события не только их личной или групповой жизни, но и большой истории»².

Oral history в исторической науке и биографический метод в социологии являются попыткой дать голос непривилегированным группам общества. Это верно и для самодельных художников, ведь они действительно не являются ни представителями художественной элиты, ни идеологами властного дискурса. Однако, при

знакомстве с художниками убеждаешься, что они не причисляют свои творческие высказывания к подавленным голосам. Наоборот, они рассматривают себя как выразителей всеобщих ценностей, хранителей смыслов и археологов памяти. Их картины становятся иллюстрацией повествования о смыслах и ценностях эпохи, разделяемых автором.

Практически каждое наивное произведение является визуализацией большего повествования «о времени и о себе», многие из них рождались одновременно с созданием литературного комментария или венчали таковой. Мы предлагаем рассматривать произведения художников-любителей этнографической или исторической тематики, разного рода бытописания в качестве особого рода источников, вербально-визуальных нарративов. Мы полагаем, что причиной вербально-визуального нарратива является сфокусированное переживание личного опыта автора в коллективной истории, поскольку коллективная память является залогом идентичности общества. Взаимосвязь личной и коллективной памяти имеет свои особенности. Индивидуальная память характеризуется коммуникативной природой отбора значимых фактов, психологическими способами их удержания и бессознательной основой иерархии фактов. Коллективная память – внешняя по отношению к индивиду – рациональна, и её основания ему неподвластны. Субъективно окрашенное и ценностное отношение индивида к прошлому позволяет включать или исключать из него те или иные реальности, так как индивидуальная память избирательна, она трансформирована воображением. В исследованиях, нацеленных на проектирование содержания музейного высказывания, мы опираемся на «наивную историю» как важный источник и ресурс, рассматривая повествовательный потенциал исключенных прежде форм рефлексии исторических процессов, ощущений судеб родины и народа, воплощенных в художественных образах и повествованиях. Мы стараемся преодолеть недостаток теоретического осмысления произведений непрофессионального искусства как источника, представляющего наивное отражение историко-культурных процессов в регионе и стране.

Подавляющее большинство наивных художников Урала – авто-

ры, чьи произведения и значительность творчества известны немногочисленной группе исследователей и коллекционеров, открытые зачастую случайно, не в результате систематического исследования. Их работы порой многие годы сложены в хранилищах поселковых клубов и городских музеев, а могли бы составить гордость тех посёлков, в которых жили и творили самодеятельные художники.

Одна из проблем музейного изучения уральского наива связана с тем, что коллекции и отдельные произведения наивного искусства уральцев хранятся в разрозненном виде и часто в неподобающих условиях. Например, у наследников, где они разрушаются и не экспонируются, в музеях, не обладающих условиями для реставрации, оформления и экспонирования, в частных коллекциях, где коллекционеры готовы демонстрировать шедевры наива, но не готовы с ними расстаться. Таким образом, речь идёт о подводной части айсберга – уральском наиве, который пока не имеет реальных шансов экспонирования. Следовательно, перед крупными музейными институтами встает ответственная задача описания и представления уральского наива и его авторов. Ведь до недавнего времени наивное искусство российских художников становилось известным зрителю лишь через узкое горлышко столичных выставок, коллекций и продаж.

Отсутствие полноты репрезентации регионального самодеятельного творчества не позволяет по достоинству оценить наследие каждого из художников. Содержание, история и «послание» отечественного, в особенности провинциального наивного искусства России существенно отличаются от европейского, и поставленная нами задача не решается практикой западных музеев.

Косвенным результатом научной программы должны стать оживление художественной жизни провинции за счёт привлечения внимания профессионалов и ценителей к художественному наследию территорий, получение художественной общественностью городов и посёлков способности видеть ценность наивного искусства земляков, обретение музейными сотрудниками навыков поиска и поддержки наивных художников. Результаты исследований будут способствовать приданию смысла существованию многих людей,

рисующих в тиши своих квартир или собирающихся взять в руки кисти. Исследовательские проекты, осуществляемые специалистами уральских столиц совместно с сотрудниками провинциальных музеев, ожидаемо привлекут и молодёжь к поиску и осмыслению художественных сокровищ и исторической значимости малой родины.

Наивное искусство, произведения «забытых» и провинциальных художников обладают несомненными художественными достоинствами и исторической ценностью, но, будучи однажды экспонированы в провинциальном музее или выставочном зале, они порой больше никогда не видят своего зрителя. А поскольку эти художники – наши современники, самобытно выражающие и историческое время, и региональную идентичность, выявленные в ходе исследований документальные материалы позволят посетителям прикоснуться к уральской истории, природе и культуре, увиденной глазами простых художников.

Результаты исследовательских программ должны быть обнародованы в электронных форматах. С точки зрения привлекательности территории для зарубежных специалистов, ценителей и туристов, проект виртуального музея уральского наива послужит порталом, обеспечивающим вход гостей в реалии уральской истории и самосознание уральцев через знакомство с художественными формами уральской идентичности.

Одним из результатов исследований станет преодоление стереотипов: закрытость частных и личных коллекций и провинциальных музейных собраний, высокомерное отношение к самодеятельному искусству.

Ещё одним направлением музейного изучения наивного искусства является описание редких и «неформатных» произведений народного примитива, ведь зачастую за границами музейных фондов находятся образцы не станкового наивного творчества, которые пока не получили достойного описания и освещения в научной литературе.

Будучи своеобразным вызовом стереотипному отношению к искусству как прерогативе профессионалов и в то же время воплощением особой картины мира, наивное искусство в материальных

формах существования не ограничивается стандартными живописными техниками. Наивные творцы воплощают свои образы в различных материалах: текстиле, дереве, керамике, зачастую украшая утилитарные вещи или создавая таковые. И это становится одной из причин того, что такие предметы редко попадают в музеи и в поле зрения исследователя, ориентированного на академический канон и привычные формы.

Не рассматривая в качестве творений наивного искусства архитектурные, пластические и текстильные виды произведений, исследователи ограничивают себя в понимании осознания самодеятельным художником его возможностей и границ допустимого в творческом самовыражении. Включая в предметное поле исследования наива произведения, с трудом попадающие в музеи и в научные публикации, мы ожидаем частичного пересмотра трактовок творческого импульса и самоопределения наивного художника. Кроме того, открытие новых имен и включение новых произведений в коллекции и фонды увеличат возможности научной интерпретации музейного предмета.

Исследовательская задача заключается в расширении предметного поля и визуального пространства наивного искусства, в сборе научной информации об авторах, работающих в стилистике наивного искусства в нетрадиционных техниках и материалах (скульптура из дерева, ассамбляжи, мелкая керамическая пластика, резные панно из дерева и фанеры, текстильные вязаные картины и аппликации, мебель, интерьер и фасады домов). Расширение «карты» наивного искусства Урала и умножение вариативности воплощений наивного видения будут способствовать приращению знаний об истоках, культурных связях и своеобразии искусства региона, рождении и трансформации художественных образов, формирующих ментальность «молчаливого большинства».

Библиография и примечания

1. Авдеева В. В. Истоки наивного искусства Урала: специфика художественной традиции // Материалы научной конференции «Искусство наивных художников в контексте»

сте отечественной и мировой художественной культуры». Москва: НИЦ «Академика», 2013. С. 87 - 97.

2. Гуревич А. Я. Апории современной исторической науки: мнимые и подлинные // Одиссей. Человек в истории. 1997 Москва: 1998. С. 234.

* Облсовпроф – Областной совет профсоюзов.

** Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

*** Музей Б. У. Кашкина открыт в 2008 году на базе Лаборатории художественных практик и музейных технологий факультета искусствоведения и культурологии Уральского федерального университета имени Б. Н. Ельцина.

ЛЮБОВНАЯ ТЕМАТИКА В КИТЧЕ И НАИВНОМ ИСКУССТВЕ 1-ОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Кащук Л. А.

Москва, Россия

Язык любви в китче и наивном искусстве в 1-ой половине XX века формировался в сильной степени под влиянием «открыточной» культуры, откуда заимствовались как любовные сюжеты, так и композиции, персонажи и атрибуты языка.

А началось все с открытки.

В XIX веке благодаря техническому прогрессу появляется недорогая общедоступная форма сообщения – почтовая открытка с любовным сюжетом. При создании сюжетов любовных открыток учитывалось многое из культурного опыта как Востока, так и Запада. В изобразительную канву любовных открыток включались символы, язык цветов, жестов, объятий, поцелуев.

Вторая половина XIX века – время развития промышленных технологий и зарождения массовой культуры, которая характеризуется обращением к тиражированной продукции. Одним из видов такой продукции является почтовая карточка. В ноябре 1865 года на немецкой почтовой конференции почтовый советник Генрих фон Стефан предложил выпустить открытый «почтовый листок», одна сторона которого предназначена для адреса, а другая – для текста. В 1871 году почтовые открытки появились в Англии, Швейцарии, Люксембурге, Бельгии, Дании, Нидерландах. В 1872 году – в Швеции и Норвегии.

Во второй половине XIX века начинают издаваться иллюстрированные открытки, производство которых вскоре приобретает широкий размах. Первые иллюстрированные открытки появились в 1870 году в Германии и Франции.

В России же иллюстрированные открытки появились лишь в 1894 году.

С 1900-х годов иллюстрированные открытки прочно входят в русский быт. Все более разнообразной становится их тематика. Кроме открыток с видами городов и местностей появляются открытки с изображением типов населения России, поздравительные, рекламные, юмористические и другие. Стало традицией отправлять поздравительные открытки к Рождеству, к Новому году, к празднику Пасхи, ко Дню ангела.

Наряду с открытками, изображавшими всевозможные достопримечательности, женские головки и детей, большой популярностью пользовалась открытка с любовным сюжетом. Первыми любовными открытками были «валентинки». Так называют открытку, посланную возлюбленному в День святого Валентина. Уже в начале XVIII века появился обычай поздравлять влюбленных и друзей при помощи своеобразных карточек. Их делали из цветной бумаги, подписывали цветными чернилами, украшали всевозможными наклочками и вырезанными бумажными кружевами. Валентинки вырезали маленькими ножничками или прокалывали маленькими булавками в виде кружева, раскрашивали через трафарет, выполняли в форме имитаций средневековых рукописей с цветными миниатюрами. Основными визуальными элементами валентинок стали изображения всевозможных сердец, которые Амур (иначе Купидон) пронзал любовной стрелой из своего лука, и, конечно, розы, издавна считавшиеся эмблемой любви. А уже в первой половине XIX века началось серийное производство валентинок. Сначала это были черно-белые рисунки, изготовленные вручную на фабрике, но с каждым годом валентинки становились оригинальнее и красочнее.

Впервые валентинки, изготовленные для массовой продажи в США, появились в 1840-е годы, когда Эстер Хаулэнд выпустила партию праздничных открыток. Уже в первый год она продала этих ярких открыток с настоящими кружевами, ленточками и цветными картинками на сумму 5000 долларов. С тех пор в Соединенных Штатах валентинки стали неотъемлемой частью праздника святого Валентина. По количеству продаж валентинки занимают первое место, поскольку ежегодно только в Америке продается свыше одного миллиарда валентинок; на втором месте – рождественские открытки. Больше

всего валентинок покупают женщины (около 85% всех открыток). Также на праздник всех влюбленных 14 февраля люди покупают своим любимым шоколад и букеты роз (как правило, эти подарки дарят мужчины).

По традиции валентинки писали измененным почерком или левой рукой и не подписывали. Адресат должен был сам догадаться, кто именно прислал ему валентинку. Самым простым способом создания любовной открытки была пересъемка живописных картин с любовной тематикой, в основном салонного типа, которая стала возможной благодаря изобретению фотоаппарата.

Качественно новым этапом в создании любовных открыток стали реальные постановочные фотосессии. Первоначально в качестве образцов при изготовлении открыток использовались композиции живописных произведений. Отталкиваясь от определенных композиционных схем, в фотоателье на фоне условно нарисованных декораций можно было создавать стереотипные любовные постановки. Современные модели различных возрастов старательно позировали перед фотоаппаратом, изображая различные моменты любовной игры. В большинстве случаев фиксировался один любовный сюжет, например, «Лунной ночью», «Встреча в парке», «У яблони» и так далее. Но зачастую фотографии были серийными. Кадр за кадром снималась любовная история от первого знакомства до первого поцелуя: сначала мужчина снимал перед понравившейся ему женщиной шляпу, затем целовал ей ручку, поправлял шаль на плечах, обнимал за талию, нежно, как отец, целовал в лоб, в щечку и заканчивалась эта любовная игра страстным поцелуем. Поцелуи были последней стадией любовной игры, дозволенной почтовой цензурой. Согласно российским законам, принятым ещё в 1860-х годах, «фотографщикам» воспрещалось «копировать портреты политических преступников, а равно снимать соблазнительные изображения». Запрет на изготовление подобных изображений («секретных карточек», как их тогда называли) был неременным условием выдачи лицензии на открытие профессионального фотоателье в России. Тем не менее, эротические фотографии существовали. И их собирали многие, в том числе и весьма высокопоставленные люди. Например, подобная коллекция находи-

лась у известного просветителя и мецената, золотопромышленника Г. Юдина. И, конечно, не у него одного. Однако такие «секретные карточки» выпускались для избранных, а массовая любовная фотопродукция представляла любовные игры в пределах дозволенного.

На открытках с любовными сюжетами часто присутствуют изображения, которые имеют символический характер. Например, бабочки являются талисманом любви и радости. Они также символ порхающей, фривольной любовной игры. Голуби считаются символом любви и верности, любимыми птицами Венеры. Они всю жизнь не меняют пару и совместно заботятся о птенцах. Иногда открытки украшают кружевами. Более ста лет тому назад женщины носили с собой кружевные носовые платки. Если дама роняла носовой платок, мужчина, находящийся рядом с ней, должен был поднять платок и вернуть его женщине. Часто мужчины даже боролись за это право. Иногда дама специально роняла кружевной платок, чтобы познакомиться с понравившимся ей мужчиной. Вскоре кружева стали ассоциироваться с дамской кокетливостью и любовным романом. Купидон, или Амур, сын богини любви Венеры, символизирует любовь, так как он мог заставить человека влюбиться, выпустив из лука одну из своих любовных стрел. Лебеди, как и голуби, являются символами любви. Пара лебедей воплощает верность друг другу. Когда они сближаются, соприкасаясь клювами, то между ними вырисовывается форма сердца. Птицами любви (Птицы-любовники) называют в Африке красочных попугаев. Большинство из них имеют красные клювы. Названы они так за свою преданность друг другу, потому что они никогда не расстаются со своей парой и летают вместе. Любовные узелки, завязанные чередующиеся петельки из ленточки или нарисованные узелки на бумаге, стали символом вечной любви. Когда-то, если мужчина хотел жениться на женщине, он «просил ее руки». Рука стала символом любви и брака. Перчатки также стали символом брака. Иногда юноша получал красную перчатку. «Получить перчатку» означало, что он нравится девушке. Подкова удача, защита, путешествие. Когда-то люди верили, что такие чувства как любовь, удача, гнев или опасения находятся в сердце; позже стали считать, что только чувство любви находится в сердце. И в наше время сердце — символ любви.

Наиболее популярными цветами, изображаемыми на любовных открытках, были розы, ромашки и анютины глазки. Роза, особенно красная, с древних времен была символом страстной любви. Лепестки анютиных глазок напоминают форму сердца, а на ромашках всегда можно погадать: «любит – не любит». Настоящие любовные отношения – это крепкая связь двух сердец; эта связь символически воплощается через цепь, объединяющую сердца. Якорь олицетворяет надежную пристань, к которой после долгого путешествия по бурным житейским морям наконец-то пристал корабль влюбленных.

До 1917 года Россия в плане производства и использования любовных открыток ничем не отличалась от европейских стран. На рынке любовные открытки были не только востребованы всеми влюбленными, но и очень широко использовались как поздравительные на все важнейшие праздники: Рождество, Новый год, Пасху, День ангела и День рождения. Зачастую спрос был так велик, что русские издательства с ним не справлялись. В таких ситуациях использовали давно проверенный способ: заказывали дополнительные тиражи в какой-нибудь европейской стране. В основном поставщиками для России были немецкие издательства, которые присылали заказанный тираж без подписи. А в России на этих открытках дополнительно вводили русские тексты.

После октября 1917 года выпуск как поздравительных, так и любовных открыток, атрибута быта буржуазного общества, был полностью прекращен. Но обычай посылать праздничные поздравления продолжал существовать. Для этого использовались старые тиражи или любые иллюстрированные открытки, близкие по сюжету к данному празднику. Но где-то в начале 1920-х годов все запасы были исчерпаны, а к тому же вышел ряд запретов на пересылку определённых открыток.

Всплеск интереса к любовной открытке отмечается только после Второй мировой войны. Он отнюдь не был санкционирован официальными органами. Послевоенная массовая культура внесла феноменальное оживление в любовную тематику в виде потока любовных открыток, завезенных советскими офицерами и солдатами. Наконец-то после всех ужасов войны, бесконечного ощущения смерти, стоявшей

за спиной, всеобщей разрухи можно было немного расслабиться и подумать о любви. В подарок любимым везли многочисленные открытки с изображениями влюбленных парочек, и эти любовные открытки начали жить самостоятельной «советской» жизнью. Тексты на немецком или других иностранных языках стирали или просто заклеивали чистым листом и поверх писали аналогичные русские признания в любви и уважении Ваням, Машенькам, Васям, Катенькам и другим.

Всем хочется любить и открыто в этом признаваться. Но Россия огромна, и трофейных открыток явно не хватает. И вот тогда возникает уникальная советская «открыточная» субкультура. Впоследствии она будет определяться как «мещанская», «буржуазная», китч, но для большинства населения СССР любовный язык этой культуры был одной из форм выражения нежных чувств.

Потребность в любовных открытках на советском рынке была так велика, что появились фотографические артели, тиражирующие западные прототипы, привозимые в СССР из завоеванной Германии. Эти оригиналы переснимались в виде дешевых фотографий с мутноватыми изображениями, которые подкрашивали красками. Мастера использовали яркие анилиновые красители, гуашь, обезжиренные масляные краски. Раскрашивались черно-белые фотографии вручную. Причем женщины-красильщицы ляпали краску достаточно произвольно: хочу – цветочки закрасу, хочу – платице. Крашенки, особенно с Украины и из южных районов России, отличались крикливой яркостью плотных «цветных нашлепок» обезжиренного масла. Ярмарочная фотография-крашенка органично вошла в интерьер советской коммунальной квартиры и деревенского дома.

Характерно, что лицензии на производство такой «буржуазной» продукции могли иметь преимущественно артели инвалидов, которым мелкое предпринимательство разрешалось как единственная возможность денежной прибавки к нищенской пенсии. Крупные советские издательства и помыслить не могли о производстве такой «мещанской» макулатуры. Однако периферийные фотоотделы при местных газетах тоже не чурались такой подработки. Азовско-Черноморское отделение «Союзфото», которое курировало все курортное пространство Крыма и Кавказа, весьма неплохо подкармливалось на

этой продукции – особенно фотоартели Ростова-на-Дону, Ставрополя и Кисловодска.

Рынок сбыта этой любовной продукции так же, как и ее производство, был весьма специфическим. Любовные открытки, как в былые времена на Руси – лубки, разносили в портфелях и чемоданчиках современные коробейники. Все они так же, как и производители, считались инвалидами. Многочисленное племя настоящих и мнимых глухонемых со стопками открыток на любовные темы сновало подобно муравьям по вагонам поездов, несущихся в различных направлениях по бескрайним просторам нашей Родины. И, конечно, были задействованы все пляжи и водолечебницы. И, пожалуй, не было ни одного советского пассажира, который за свою жизнь не купил хоть одну подобную открытку.

В 1950-х годах, как и в начале XX века, любовные открытки стали широко распространённой формой поздравительных открыток.

Запрет на поздравительные открытки, существовавший с 1917 года, был снят только спустя два десятилетия. Первые советские поздравительные открытки были изданы к Новому, 1942, году. Их регулярный выпуск продолжался до конца войны. Массовый выпуск поздравительных новогодних открыток возобновился лишь в 1953 году.

«Инвалидский» самиздат тут же отреагировал на снятие запрета изданием «любовных» открыток с поздравительными надписями. Особо издатели себя не затрудняли: бралась какая-нибудь трофейная открытка 1920-1930-х годов, убиралось старое поздравление с Рождеством или Пасхой и вместо него вставлялось поздравление с советскими праздниками. Можно было даже не искать различные сюжеты: на части тиража одной и той же открытки можно было написать поздравление с Новым годом, а на другой части – с Восьмым марта. Надо было только к влюбленной парочке в одном случае добавить фон с елочкой, а в другом – мимозу или подснежники.

Совершенно уникальная ситуация с «китчевым» искусством сложилась в провинциальной и деревенской среде в 1940-1950-х годах. Непрофессиональные или полупрофессиональные художники ходили по деревням всего СССР, создавая совершенно уникальную «ковриковую» субкультуру.

Западная, а чаще всего переснятая черно-белая копия являлась начальным образцом для перевода сюжета на коврик. Самым простым вариантом было расчертить такую фотографию на квадраты и точно скопировать на коврик. А вот колорит такого коврика зачастую был совершенно стихийным, по принципу «чем ярче, тем богаче». Благодаря широкому распространению так называемых «любовных» открыток, которые являлись точкой отсчета, преобладающей темой в производстве ковриков стала любовная. Влюбленные парочки на берегу озера, под деревом, на котором вырезано пронзенное стрелой сердце, или на скамейке во множественных вариантах изображаются на ковриках. При этом стаффаж и моды интерпретируются от XVIII в. до 1959 г. В советской интерпретации стаффаж приспособляли под реальную действительность.

Часто любовные сцены заменялись любовной символикой, отработанной в открыточном материале ещё с конца XIX века: голуби, лебеди, сердца, розы и так далее. Эти мотивы часто и до сих пор встречаются на деревенских ковриках.

Интересно отметить, что этот набор китчевых художественных стереотипов в основном оказывается предпочтительным для наивного искусства вплоть до сегодняшнего дня.

Третья волна интереса к любовной открытке в России пришла на начало 1990-х годов. В эпоху перестройки любовные открытки в виде зарубежных валентинок с английскими надписями замаячили на горизонте. Компьютеры и Интернет помогли их распространению. У нас появился еще один праздник, День Всех Влюбленных, который стали праздновать те, кто не забывал, что «любви все возрасты покорны». Открытки с купидончиками, голубками, розочками – вся эта «мещанская» любовная продукция снова выплеснулась на рынок, как виртуальный, так и реальный. В начале XXI века любовные открытки, лишившись своей повествовательности и став более знаковыми, как старая валентинка, продолжают триумфальное шествие в виртуальном и реальном пространстве на радость влюбленным, провозглашая на всех языках: «Я люблю тебя», «I love you», «Je t'aime».

МУЗЕИ НАИВНОГО ИСКУССТВА: ОПЫТ ЗАПАДА

*Мусянкова Н. А.
Москва, Россия*

Несмотря на более чем пятидесятилетний период развития, музеи наивного искусства до сих пор занимают одну из низших ступеней в иерархии культурных институций. Об их существовании многие профессионалы даже не подозревают, а публика чаще всего попадает в них совершенно случайно и редко в них возвращается. Имена художников-самоучек XX века, кроме нескольких «раскрученных» фамилий, таких как Руссо, Пирсони, Мозес, Генералич, известны лишь узкому кругу специалистов. В последние десять лет наблюдается процесс переориентации музеев наивного искусства, изменение их выставочной политики, расширение зрительской аудитории. Главным образом это происходит за счет всё более тесного слияния с аудиторией галерей и музеев творчества аутсайдеров, а также введения в выставочный оборот новых имен маргиналов. Попробуем разобраться, почему же это происходит.

В развитии музеев наивного искусства можно выделить три этапа: Конец 1950-1970-х годов – формирование коллекций, поиски новых имен. До этого существовали лишь галереи, которые, в отличие от музея, несли лишь коммерческую функцию. Отдельные произведения наивных художников попадали в крупные музейные собрания (например, Лувр, Эрмитаж, Третьяковская галерея) и «растворились» в них.

В 1980-1990-е – по миру «прокатывается» новая волна интереса к примитиву. В коллекции произведений наивных художников включаются работы аутсайдеров.

В 2010-е происходит пересмотр концепции наивного искусства через соединение с работами аутсайдеров; начинают размываться границы между терминами. Музеи наивного искусства развиваются

и перестраиваются, создаются новые собрания. Активное сопоставление с произведениями современного искусства; расширение поля контекстных аналогий.

Первый этап приходится на конец 1950-х-1960-е годы. В отличие от раннего подготовительного периода, приходящегося на 1900-е-1930-е годы, когда проводились первые выставки наивного искусства, создавались первые коммерческие галереи, продававшие работы самоучек, и собирались первые частные коллекции, начинается важный процесс музеефикации наивного искусства. На этом этапе в разных странах мира возникают первые музеи наивного искусства, главной задачей которых было собрать произведения национальных наивных художников, показать многообразие их творческих и стилевых методов, выстроить хронологию развития наивного искусства в той или иной стране. Одной из первых галерей, обретших статус государственного музея, стала Художественная галерея крестьянского искусства в Загребе (Югославия), основанная в 1952 году¹. С 1956 года она стала именоваться Галереей примитивного искусства, а с 1994 года получила название Хорватский музей наивного искусства.

Собрание музея насчитывает более 1600 произведений – картин, скульптур, рисунков и гравюр – в основном авторства хорватских художников начала 1930-х–1980-х годов. При формировании коллекции акцент делался на произведения хорватских художников Хлебинской школы – Ивана Генералича, Ивана Рабузина, Ивана Веченая, Эмерика Фейша и других.

Хорватские искусствоведы и кураторы дали более широкое толкование понятию «наивное искусство». Если поначалу с этим термином связывалось только творчество крестьян-самоучек, то спустя некоторое время спрос на подобные работы породил такое явление как профессиональная наивная живопись – своего рода «салонный» вариант наивного искусства, использующий наработанные ранее приемы и превративший их в шаблоны. Примитивистами, то есть профессиональными художниками, сознательно использующими элементы примитива в своем творчестве, таких ремесленников тоже не назовешь, поскольку они обучались у своих предшествен-

ников и не оканчивали художественных школ. Современная хорватская наивная живопись представляет собой своего рода народный промысел, поддерживаемый государством и производящий продукцию на экспорт, что-то вроде Палеха, Федоскина или Городца. Конечно, в этой среде продолжают появляться авторы, интригующие своим оригинальным видением, при этом их стиль сильно отличается от «классического» наивного искусства степенью погружения в мифопоэтическую протоплазму, выполняющую роль основы композиций. Хорватские художники (Иван Генералич, Иван Рабузин и другие) создали свой визуально опознаваемый стиль наивного искусства. При этом авторы не были знакомы с академическими традициями обучения. В их работах всегда присутствуют отклонения в пропорциях и перспективе и вместе с тем необъяснимая «манкость», привлекающая зрителей.

В 1960 году в другом югославском городе Светозарево (сейчас Ягодина) была основана Галерея художников-самоучек, существовавшая на государственные средства. С 1985 года она стала именоваться Музеем наивного искусства, а в 2007 к названию добавилось слово «маргинальное». Этим термином директор музея Нина Кристич обозначила творчество художников-аутсайдеров и другие направления, не вписывающиеся в категорию наивного. В собрании музея находится свыше 2500 произведений художников-самоучек, среди которых выделяются работы наиболее известных сербских мастеров: Савы Секулича, Эмерика Фейша, Войслава Якича, Пала Хомоня, Ильи Башичевича и других. С 1994 музей проводил международную биеннале наивного и маргинального искусства, а с 2016 года – Триеннале наивного и визионерского искусства. Призеры этого конкурса получают возможность на следующий год посетить международный пленэр художников, проводящийся на горном курорте Златибор. Отметим, что музей является учреждением национального значения и получает дотации от Министерства культуры Сербии.

С 1966 в Братиславе в Словацкой национальной галерее проводилось триеннале наивного искусства «Инсита». Следующий этап возрождения фестиваля пришелся на 1994-2013 годы.

Словацкая национальная галерея была создана 29 июля 1948 специальным указом. Это относительно поздно для европейских музеев и было связано с борьбой словаков за независимость. Собрание формировалось в рамках концепции традиционного музея изобразительных искусств, но основную часть коллекции составили произведения живописи и графики европейских авторов XX века. Отображение современной художественной культуры остаётся приоритетной задачей галереи и сегодня. Словацкая национальная галерея развивает широкий спектр направлений своей деятельности. Он включает коллекции артефактов народного искусства, дизайна, фотографии, сценографии, архитектурных проектов, особый феномен наивного искусства. В настоящее время собрание насчитывает около 70 000 предметов, многие из которых являются частью национального культурного наследия. После ряда реорганизаций здание Галереи было торжественно открыто 1 марта 1977 года.

Коллекция наивного искусства является специфической чертой собрания Словацкой национальной галереи и включает живопись, скульптуру и графику. Она начала формироваться в 1965 году, когда известным теоретиком в области наивного искусства и основателем Международного триеннале наивного искусства Штефаном Ткачом был создан отдел интернационального наивного искусства. С самого начала коллекция объединяла различные пограничные формы самобытного искусства, имея целью показать взаимосвязь с профессиональным искусством. Главной задачей ставились поиски «подлинности» в изобразительном искусстве через возвращение к истокам творчества и к более широкому вопросу о природе, сущности и смысле искусства в целом.

В центре внимания музея – постоянная коллекция наивного искусства, сконцентрированная на 20-м веке. На сегодняшний день он содержит более 800 работ выдающихся словацких и зарубежных наивных художников. Выбор авторов (на данный момент их более семидесяти) отражает основные методы и тенденции словацкого наивного искусства. Поэтико-реалистические, метафорические и фантазийные формы наивного искусства представлены работами Андрея Штеберля, Анны Личковой, Юрая Лауко, Сусанны Вираго-

вой, Юлиуса Поважана и других. Международная часть – произведения из Центральной и Западной Европы Вацлава Беранека, Натальи Шмидтовой, Вацлава Зака, Эриха Бёдекера, Люсьен Вийяр и других. Программа пополнения коллекции включает и ар брют, и искусство аутсайдеров. В коллекции есть работы Никифорова, Анны Земанковой, Василия Романенкова и народное искусство Словакии – более 500 работ.

В 1961 году был основан Музей народного искусства (Folk Art Museum) в Нью-Йорке. Он находится на Манхэттене в районе Мидтаун на площади Линкольна, занимает пространство в 460 квадратных метров. Коллекция музея состоит из произведений представителей американских этносов XX–XXI веков — белых, афроамериканских и латиноамериканских художников-самоучек, а также мастеров XIX века и даже представителей ар брюта. Также здесь постоянно организовываются временные выставки. Коллекция состоит из более чем 5 000 картин, скульптур и предметов народных промыслов. Американский Музей народного искусства давно испытывает финансовые трудности. Регулярно встает вопрос о распределении коллекции между Музеем Бруклина и Смитсоновским институтом.

На родине Анри Руссо во французском городке Лаваль провинции Майенн в средневековом замке XI века с 1965 года располагается Музей наивного искусства и творчества одиночек. Музей открыт с 1967 года, коллекция начала формироваться в 1960-1970-е годы. Уроженец Лавалья, торговец скобяными товарами в Париже Жюль Лефранк (1887 - 1972) передал в дар свою коллекцию произведений искусства: 17 собственных работ и 15 картин других самоучек. С тех пор коллекция обогатилась пожертвованиями от других наивных художников, в том числе значительным числом работ из Бразилии. Последователи Лефранка Жан-Пьер Буве, Шарль Шатель и другие продолжают работать в традициях наивного искусства, открывая миру новые имена, организовывая выставки и биеннале. Директор музея Антуанетт Ле Фалер придаёт музею новый имидж. В начале 2009 года были отремонтированы залы Музея. Новая экспозиция состоит из 4 разделов: «Анри Руссо»; «Популярные Мастера реальности»; «Жюль Лефранк, художник за создание музея»; «Уникальное искусство».

В 1988 там проходила выставка советского наивного искусства «Советский наив. Париж-Лаваль». С 1997 года в Лавале проводится Международная биеннале наивного искусства.

Характеристику второго этапа развития музеев наивного искусства мы начнем с обзора Музея наивного искусства в Ницце, открытого в 1982 году. В основе его коллекции лежит собрание выходца из Кишинёва, художника и искусствоведа Анатоля Жаковского, который с 1942 года целиком посвятил себя изучению и собиранию произведений наивного искусства. В музее хранится огромное собрание в стиле Art Brut, экспонаты Жаковский находил где только мог, даже на блошиных рынках. Музей наивного искусства разместился в «замке Святой Елены» – старинном особняке, некогда принадлежавшем прославленному французскому парфюмеру Француа Коти, по соседству с церковью Святой Елены. В большом парке с растениями редких видов, окружающем виллу, стоят огромные яркие скульптуры Фредерика Лановски.

В коллекции хранится около 600 работ: картины, скульптура, графика художников XIX-XX веков из Европы, Латинской Америки, Карибских островов, Африки. Музейное собрание интересно тем, что объединяет художников из разных частей света и 27 стран мира, творивших в одно время, не подозревавших о существовании друг друга, но создававших поразительно близкие по духу и настроению произведения. Это работы Анри Руссо, Луи Вивина, Ивана Генералича, бабушки Мозес, Серафины Луи и других.

Коллекция музея Холл Сен-Пьер в Париже (1986) была собрана известным французским издателем Максом Фурни́. В 1986 году он передал ее музею. Это и живописные полотна, и скульптура, и декоративно-прикладное искусство. Выгодное расположение у подножия базилики Сакрэ-Кёр на улице Ронсар вот уже более 25 лет привлекает туристов. Музей находится в здании бывшего крытого рынка, созданном известным архитектором Бальтáром в 1868 году. В его стенах находится более 600 полотен наивных художников, примитивистов и творцов ар брyта. В музее сохраняется очень душевная атмосфера. Здесь можно не только прогуляться по залам или заглянуть в обширную библиотеку, но и посидеть за столиком

в небольшом чайном салоне, из окон которого открывается вид на белоснежный купол Сакре-Кёр.

В Голландии при университете Утрехта в 1985 году был основан Фонд наивного искусства Стадсхоф, вскоре переехавший в городок Зволле. В 1993 фонд получил в дар 76 картин наивных художников от одной из крупнейших строительных компаний, а в 1996 – коллекцию из психиатрических лечебниц Голландии: 800 рисунков и 140 живописных работ, деревянную скульптуру, произведения из других материалов. С 2002 года фонд располагается в Музее доктора Гюслейна в Генте, насчитывает более 6000 единиц хранения, 400 авторов. Музей Стадсхоф единственный в Нидерландах собирает произведения самоучек. Концепция музея претерпела значительные изменения. Поскольку работы аутсайдеров стали преобладать в собрании, то и термин «аутсайдеры» сотрудники музея стали распространять на всех художников-непрофессионалов, в том числе и наивных. Эта практика закрепляется и в профессиональных сообществах других стран: термины «наивный», «аутсайдер», «одиночка», «визионер» всё чаще выступают синонимами.

В сорока километрах от Штутгарта в небольшом городке Бёнигсхайм находится красивый розово-белый замок в стиле позднего барокко. Именно в этом замке в сентябре 1996 года открылся уникальный музей примитивизма, известный по имени его основательницы как Музей Шарлотты Цандер (Museum Chatlotte Zander). Более 60 лет галерист и коллекционер Шарлотта Цандер (1930-2014) собирала шедевры наивного искусства и ар брютта. Всего в коллекции более 4500 картин и скульптур. Классики французской наивной живописи – Анри Руссо, Серафина Луи, Андре Бошан, Камиль Бомбуа и Луи Вивин, американцы Моррис Хиршфилд и Джон Кейн, немцы Эрих Бёдекер и Адальберт Трильхаазе, швейцарец Адольф Дитрих. Направление ар брют представлено именами Адольфа Вёльфли, Мэдж Гилл, Карло Зинелли и других авторов.

Третий этап работы музеев наивного искусства начался совсем недавно – в 2010-е годы. В первую очередь начала происходить коренная модернизация музейных функций. Помимо своей основной собирательской и просветительской деятельности, музеи все

активнее включаются в развлекательную систему проведения досуга людей. Успешность деятельности музея оценивается отнюдь не качеством научного описания коллекции (как было ранее), а количеством посетителей. Также проводится пересмотр основных направлений музейной работы, среди которых превалирует интеграция с окружающим пространством и сообществом. Показательна история реконструкции Музея современного искусства метрополии Лилль, открывшегося в новом здании в самом сердце городского парка пригорода Лилля Вильнев-д'Аска в 2010 году. Музей, посвящённый модернизму, современному искусству и ар брют, существует с 1979 года. Экспозиция насчитывает свыше 4800 предметов, расположенных на площади более 4000 квадратных метров. LAM является единственным музеем в Европе, совмещающим основные компоненты искусства двадцатого и двадцать первого веков: модернизм, современное искусство и ар брют. Он примечателен наличием нескольких крупных работ таких художников как Пабло Пикассо, Амедео Модильяни, Хуан Миро, Жорж Брак, Фернан Леже, Александр Колдер и Артур Ван Гекке. В музее представлена самая большая коллекция предметов искусства ар брют во Франции. В 1996 году музей получил 3500 работ в стиле ар брют от ассоциации художников и коллекционеров Л'Арасин, а в 1999 – ещё 5000 предметов.

В данном тексте мы не рассматриваем другие музеи творчества аутсайдеров, поскольку их история подробно описана Джоном Майзелсом².

На Западе существуют также попытки интерпретации творчества самоучек в негативной коннотации – как плохого искусства, в котором отсутствует эстетическая составляющая. Музей плохого искусства в Бостоне (США) существует с 1993 года. Он имеет две площадки в театрах Бостона и Соммервилля. Коллекция насчитывает 500 экспонатов. Чтобы быть включёнными в коллекцию МОВА, произведения должны быть оригинальными и созданными с серьёзными намерениями (не для шутки и не ради попадания в экспозицию музея). Но они также должны иметь существенные недостатки и не быть скучными, поскольку кураторы музея не заинтересованы

в отображении преднамеренного китча. Объясняя цель создания музея, один из его основателей, Джерри Райли, сказал в 1995 году: «В то время как в каждом городе мира есть хотя бы один музей, посвященный лучшим произведениям искусства, МОВА — единственный музей, посвященный сбору и экспонированию худшего»³.

Сходной концепции придерживается и Джеймс Бретт, создатель «Музея всего» (Великобритания, 2009 год). У музея пока нет своего постоянного помещения – это кочующий музей, регулярно меняющий свою локацию. Выставки «Музея всего» проводились в пинакотеке Джованни и Мареллы Аньелли в Турине (2010), в Лондонской галерее Тейт (2010), в Парижском районе Сен-Жермен (2012) и Московском музее «Гараж» (2012). Выставки, организованные Джеймсом Бреттом, пользовались большим успехом у зрителей. В общей сложности их посетило более 300 тысяч человек. Лучше всего позицию Бретта характеризуют слова из его интервью, данного в Москве: «Я ненавижу понятие «наивное искусство». Оно означает: «ты не профессионал, а любитель, я не подхожу к тебе с общепринятой художественной и эстетической меркой и прощаю тебе плохое качество твоего искусства». Но мы знаем, что для современного искусства важно не ремесленное совершенство. Современное искусство – это нечто гораздо большее, и не нужно называть этих людей наивными художниками, они просто художники, просто творческие люди. Их можно и нужно рассматривать в одном ряду со всеми остальными художниками! Этим художникам нужно давать старт. Мы стараемся выставить всё творчество подобных художников как единое целое, но многие музеи не интересуются общей идеей, а выставляют разрозненные фрагменты. Собственно, я и создал «Музей всего» от возмущения, глядя на то, как профессиональные музейные кураторы пренебрегают альтернативной историей культуры XIX–XXI веков. Для них она просто не существует, и они неспособны понимать подобный материал. Их профессия – разделять: вот искусство, а вот не искусство; вот вещи, достойные музея, а вот мусор; вот низкое, а вот высокое, и высокое их интересует. А нас интересует низкое, потому что в низком кроется огромная правда, и оптика современного искусства позволяет её увидеть, возможно, впервые за всю историю»⁴.

Выявлению новых контекстных сопоставлений между творчеством самоучек, любителей и аутсайдеров и работами современных художников был посвящен основной проект 55-й Венецианской биеннале в 2013 году. Директор выставочных программ Нового музея современного искусства в Нью-Йорке и куратор биеннале Массимилиано Джони наравне с произведениями таких звезд как Ричард Серра, Мариса Мерц, Тино Сигал, Фишли/Вайса, Стив Маккуин, Синди Шерман, Брюс Науман экспонировал работы малоизвестных создателей ар брут.

Концепция главной выставки биеннале «Энциклопедический дворец» была навеяна одноименным проектом аутсайдера – американского художника Марино Аурити (1891-1980). Автомобильный механик Аурити в 1950-х годах решил спроектировать дворец, который должен был бы вместить все знания, накопленные человечеством, «начиная от колеса и заканчивая спутником». Замысел художника-самоучки так и не был воплощён, сама же модель после смерти автора поступила в американский Музей народного искусства, откуда и была доставлена на Венецианскую биеннале. Вдохновлённый Дворцом Аурити, Массимилиано Джони собрал в своём «Энциклопедическом дворце» не только произведения профессиональных и «наивных» художников, художников-изгоев, но и образцы декоративно-прикладного искусства различных традиционных культур, видео-арт и естественнонаучные фильмы, настоящие ритуальные и дизайнерские объекты, артефакты, которые можно отнести к курьезам. Например, рисунки, сделанные в середине XIX века аборигенами Соломоновых островов, впервые взявшими в руки карандаш.

Кроме того, музей современного искусства в Берлине Hamburger Bahnhof организовал цикл выставок художников, не принадлежащих к художественному мейнстриму, а в одной из публикаций обозреватель «The New York Times» Роберта Смит выступила за включение работ художников-аутсайдеров в экспозиции основных музеев.

Подводя итоги этого краткого и далеко не полного обзора европейских и некоторых американских музеев, мы можем сделать следующие выводы:

1. Работы наивных художников – уникальный пласт культуры. Благодаря активной деятельности музеев в 1960-1990-е годы многие работы находятся в государственных музейных собраниях.

2. Ранняя музеефикация способствовала тому, что произведения некоторых наиболее талантливых художников не представлены на антикварном рынке. Отметим, что рынок произведений искусства – аукционы, ярмарки, – по-прежнему является не только регулятором ценообразования, но и способствует развитию популярности того или иного автора или направления.

3. Далеко не все музеи наивного искусства имеют постоянную экспозицию. Я оцениваю это как крайне отрицательный факт. Музей по своему определению должен показывать лучшие образцы того или иного вида искусства, а отсутствие постоянной экспозиции лишает зрителей возможности составить свое личное мнение о работах наивных мастеров, лишает их знаний. Этот сложный и неоднозначный материал (даже по поводу терминов среди специалистов ведутся споры) требует более тщательной работы с публикой, нуждается в дополнительных разъяснениях, текстовом сопровождении и более широком контексте.

4. Творения наивных художников получили статус произведений искусства сравнительно недавно – в середине XX века. Разумеется, процесс начался намного раньше, и в XVIII и в XIX веке произведения самоучек показывались как отдельные любопытные объекты. Ларионов в 1913 году выставлял их вместе с произведениями современных художников, пытаясь уравнивать «в правах». Но окончательный статус наивное искусство получило в 1960-е годы, когда мир «накрыла» волна всеобщего внимания к примитивам, наивам, аутсайдерам. Стали проводиться смотры, фестивали наивного искусства, собирались музейные и частные коллекции.

5. Музеи наивного искусства отчаянно нуждаются в хороших реставраторах, а денег на это им почти не выделяется. Художники часто не соблюдают технологию либо изобретают свою собственную, их работы очень хрупкие, краска легко осыпается, холсты ветшают; если речь о произведениях аутсайдеров, то часто вообще встает вопрос о том, как ту или иную вещь можно спасти. Проблема хранения

еще сильнее сближает музеи наивного и аутсайдерского искусства с музеями современного искусства.

6. Произведения наивных художников до сих пор существуют в отдельной резервации, отведённой им историками искусства. Их имена известны только узкому кругу профессионалов и совсем неизвестны широкому зрителю. Как следствие, наивное искусство не может демонстрироваться само по себе в отрыве от современного искусства. Возникая на периферии культуры, но находясь во внутреннем диалоге с нею, оно нуждается в контекстах. Если в 1960-1980-е годы наивных художников вполне логично объединяли с народными мастерами, то работы современных любителей и самоучек требуют сравнения с произведениями современных профессиональных художников. Вместе они могут дать зрителю более объемный взгляд на современность, поскольку музеи наивного искусства сами по себе не могут в достаточной степени заинтересовать публику.

Для наивного искусства очень важен контекст, в который оно помещается. Чаще это соединение с творчеством других непрофессионалов – аутсайдеров. Наивное искусство рассматривается в одном ряду с родственными феноменами: ар брют, искусство аутсайдеров, примитив, маргинальное искусство, «третья культура», визионерское, интуитивное искусство, китч. Все эти понятия связаны со свободным от систем истории искусства и социальных связей творчеством. Для наивного сознания нет границ реального и фантастического, логичного и абсурдного. Наивное искусство, как и творчество маргиналов в сопоставлении с официальным и неконформистским искусством, искусством авангарда рождает новые смыслы, расширяет существующие границы, создаёт более объективное понимание исторических процессов в искусстве. Балансируя на грани между смехом и серьезностью, творчество самоучек вызывает неоднозначную реакцию и заставляет пересмотреть свои собственные взгляды на искусство. Искусство самоучек – это «мина замедленного действия», которая подрывает незыблемые, казалось бы, основы эстетического восприятия мира.

Библиография

1. Официальный сайт галереи: http://www.hmnu.hr/en/naive_art/131/2. Дата обращения: 01.03.2016.
2. J. Maisels. Raw Vision. 25 Ans D'Art Brut. Paris, 2013.
3. Страница в Википедии: https://ru.wikipedia.org/wiki/Музей_плохого_искусства#cite_note-5. Дата обращения: 15.07.2016.
4. Журнал «Артхроника»: <http://artchronika.ru/persona/james-brett-interview/>. Дата обращения: 12.04.2016.

ОСОБЕННОСТИ НАИВНОГО ВИДЕНИЯ ОЛЬГИ КРИВОНОГОВОЙ

Накарякова О. В.

Екатеринбург, Россия

Вот уже два десятилетия в столице Среднего Урала существует первый в регионе музей наивного искусства. Екатеринбургский музейный центр народного творчества «Гамаюн» был открыт в 1994 году, он стал наследником общественной организации, в которую входили самодеятельные художники, искусствоведы, любители самобытного искусства¹.

Одна из отличительных черт музея – концепция формирования его коллекций: помимо традиционных (живопись и графика), здесь собираются произведения декоративно-прикладного искусства (бисер, дерево, камень, керамика, металл и художественный текстиль). Это разнообразие позволяет широко взглянуть на огромный пласт изобразительного искусства как специалистам, так и зрителям.

Дабы не углубляться в особенности терминологии данного явления художественной культуры, будем называть его «наивным искусством». Несмотря на серьезные исследования и появляющиеся в печати публикации, «прояснить до конца это живое и постоянно видоизменяющееся явление пока не удаётся»². В собрании Музейного центра «Гамаюн» есть произведения как классических художников-«наивов», двое из которых попали в единственное на сегодняшний день энциклопедическое издание по истории мирового наивного искусства, так и представителей «новой волны». Ряд исследователей (О. В. Дьяконицына, Л. С. Медведева), тонко уловив современные тенденции, пишут о том, что представители этого направления – люди, знающие историю искусства³, их внутренний мир не является «чистым листом», они эрудированны, часто имеют высшее образование или даже научную степень. «Помолодел и возрастной состав мастеров»⁴. А достаточная открытость художествен-

ного мира позволяет этим авторам реализовывать творческие амбиции, раскрепощая их и давая возможность «откровенно говорить о себе, своих чувствах и взгляде на мир⁵». Наивными же их делает идиллическое изображение мира, поиск гармонии в прошлых эпохах и вместе с тем чуткое восприятие современных реалий, соединение личного опыта и стереотипов массового сознания.

По совокупности используемых выразительных средств и технологических приемов, тематике работ, подходу к творчеству Ольгу Семёновну Кривоногову (Лукашову), о которой пойдет речь далее, как раз и можно отнести к новой формации наивных художников. В поле зрения специалистов Музейного центра «Гамаюн» О.С. Кривоногова попала в 2011 году, когда её работы были представлены на итоговой выставке IV Городского фестиваля самодеятельного народного творчества «Екатеринбургские родники». С тех пор она – постоянный участник проводимых музеем коллективных выставок, конкурсов, фестивалей. В стенах музея состоялись две персональные выставки художницы.

Ольга Семеновна Кривоногова – екатеринбургский художник, ювелир, преподаватель, автор портретов, пейзажей, исторических и анималистических картин, созданных масляной краской, акварелью, пастелью, иногда с использованием угля.

Родилась Ольга Семёновна 30 мая 1961 года в Башкирии, в городе Октябрьском. В двухлетнем возрасте её семья переехала в Кокшетау (Казахстан). Она мечтала учиться в Свердловском художественном училище, для чего приехала в город в возрасте пятнадцати лет, но по воле случая даже не попала на приемную комиссию и в итоге поступила в Городское профессионально-техническое училище № 42. (сейчас Уральское профессиональное училище «Рифей»), где получила специальность ювелира. Затем училась в Кокчетавском государственном педагогическом институте по специальности «преподаватель изобразительного искусства и черчения». С 1985 по 1996 год работала художником-оформителем в детском саду Кокшетау, а также педагогом в местном Доме пионеров. В настоящее время преподает графические дисциплины в Уральском колледже бизнеса, управления и технологии красоты.

Как и у многих художников, увлечение творчеством у Ольги – из детства: тогда она посещала кружок изобразительного искусства в Доме пионеров, очень любила рисовать и заниматься рукоделием. С 2004 года стала посещать Народную студию изобразительного искусства имени Ю. К. Киселева во Дворце культуры Железнодорожников (под руководством Александра Петровича Мицника). Именно руководитель студии сыграл важную роль в раскрытии творческого потенциала художницы. Александр Петрович внушил ей уверенность в своих силах, помог определиться с жанровыми предпочтениями, создал способствующую творчеству дружескую непринужденную атмосферу на занятиях. Об этой студии при ДК Железнодорожников, откуда вышло много талантливых художников, Ольга Семёновна отзывается с неизменной теплотой и благодарностью: «Сюда приходят и молодежь, и пенсионеры – и все они чувствуют себя как в дружной семье, где можно не только научиться рисовать в разных жанрах и освоить разные техники рисунка и живописи, но и поговорить о своих личных проблемах, поспорить о политике и творчестве. Здесь прививают любовь к традициям отечественной академической школы рисования, уважение к русским художникам, современным и классикам... Студия уникальна тем, что уже более семидесяти лет является очагом культуры, ведёт активную выставочную деятельность и сохраняет преемственность поколений». Так с середины 2000-х годов Ольга Кривоногова стала осознанно заниматься творчеством.

Считается, что настоящий наивный художник не должен иметь художественного образования. Ольгу Семеновну, несмотря на то, что она имеет высшее художественно-педагогическое образование, всё же можно назвать наивным художником. Ощущается в ней некая недосказанность, присутствие скрытых знаний, а в произведениях – тёплое обаяние героев, особый наивный взгляд, бесхитрое желание рассказать о многом.

В собрании Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн» находятся десять картин Ольги Кривоноговой. Две живописные работы поступили в фонды в 2011 году после персональной выставки художницы «Кадры из жизни», состоявшейся

осенью того же года в стенах музея. Обе картины, написанные на историческую тему, посвящены деду художницы – Георгию Тимофеевичу Буркову. Главный герой изображений – почетный железнодорожник, человек, чья насыщенная событиями жизнь совпала с важнейшими вехами истории советского государства. В 1920-х годах Георгий Бурков вступил в коммунистическую партию и активно участвовал в укреплении советской власти в Казахстане, строил Туркестано-Сибирскую магистраль и затем сорок лет проработал на ней в разных должностях: от парторга до начальника дистанции. После войны принимал участие в освоении целины в Казахстане. Награжден медалями и орденом.

«Идея и композиция этих картин созревали несколько лет, – рассказывает Ольга Семёновна, – воплощение на холсте прошло на одном дыхании». Произведения объединяют – помимо общей темы и героя, – охристо-землистая, приглушённая цветовая гамма, а также динамичность композиции и бесстрастно-повествовательная атмосфера.

Картина «Железная дорога – жизнь Г. Т. Буркова» (2005) отличается сложностью композиционного решения: диагонали, образованные рельсами с идущими по ним железнодорожными составами, делят пространство на три части, где объединяющим звеном служит погрудный портрет Буркова, занимающий значительную часть полотна. Динамика подчеркивается изображением особенностей ландшафта казахский степей и гор, а также вырывающегося из труб локомотивов дыма. Каждый элемент трехчастного пространства рассказывает свою историю: окружённое зелеными насаждениями уютное здание кокчетавской станции; символ целинной эпопеи – комбайн, исторгающий мощную струю пшеницы; трудовая инициатива строителей Туркестано-Сибирской железной дороги; быт казахских аулов. Образ Георгия Буркова, почетного железнодорожника с красивым загорелым лицом и мудрым взглядом, сообщает картине настроение логичности и нужности всего происходящего.

Художница создаёт пространство широкими движениями кисти, смело формирующими детали. Интересно использование холодного и теплого колорита, контрастное сочетание близко расположенных

мазков, довольно частое применение белых штрихов. Тщательно проработанные главные элементы наряду с полупрозрачными, схематичными второстепенными деталями придают изображению необходимую глубину.

Великая Отечественная война продолжает волновать художников. Эта тема, доставшаяся нам от «большого стиля» в искусстве прошлого века, благодаря оригинальному почерку художника с легкостью прочитывается даже теми зрителями, «которые не застали расцвета советской эпохи»⁶.

Говоря о войне, Ольга Кривоногова преобразует знакомые сюжеты и формы согласно собственному видению. «Такая трансформация канонических форм и символов, с одной стороны, привносит элемент новизны, а с другой – позволяет воспринимать произведение как нечто аутентичное, «подлинное»⁷.

Картина «Железнодорожная станция в годы войны» (2006) повествует о работе полустанка, которым руководил во время Великой Отечественной войны дед художницы. Работая над созданием этого произведения, автор провела историческое исследование, используя в качестве источников старые фотоснимки, семейный архив, городские памятники и воспоминания из детства. В результате получилось многофигурное героико-повествовательное полотно, отдельные фактические неточности которого не портят общей сути, а добавляют наивного очарования. Некоторое преувеличение, как, например, транспортный эшелон, перевозящий танки по железной дороге через маленькую станцию в казахских степях, использованы здесь для создания образа военного времени, когда каждый человек на своем месте – будь то передовая линия, агитбригада или работа в тылу – ковал победу. Необходимый пафос подчеркивают говорящие детали: кумачовый призыв «Все для фронта!»; военный, отдающий честь проезжающему составу; обращенный прямо на зрителя знаменитый плакат «Родина-мать зовет!»; громкоговорители, из которых раздаются последние сводки с фронта. Динамика на полотне опять же создается за счет диагоналей, на этот раз ещё резче разрезающих пространство, и фрагментарности композиции. Изображение главного героя в данном случае соразмерно другим

действующим лицам, Бурков показан равнозначным участником развертывающегося действия.

Кроме этих работ Ольга Кривоногова написала ещё ряд картин – вольные авторские повторения описанных произведений. В них она интерпретировала сюжеты, добавив деталей и несколько сместив акценты.

Две работы автора, поступившие в 2015 году в фонды Музейного центра «Гамаюн» по итогам Интернет-конкурса «Наша Победа. Моя история», продолжают тему Великой Отечественной войны.

Жанровый пейзаж «Уральские девушки-добровольцы на защите неба Москвы в 1943» (2014) нарисован гуашью на картоне. Художница взяла за основу гризайльные приёмы, используя тональные градации двух цветов – серого и коричневого. Живописная картина «Проводы на фронт» (2012-2015) написана акрилом.

В обеих картинах мы видим излюбленные приёмы Ольги Семеновны: детализированное, поделенное диагоналями на секторы пространство; небанальная композиция – смелое сочетание разных планов; историческая основа сюжета, повествовательность и известный мотив железной дороги.

В 2016 году коллекция музея пополнилась шестью живописными работами О. С. Кривоноговой, подаренными и приобретенными у автора после выставки «Город юности моей». В основном это исторические пейзажи, населенные людьми. Здесь мы опять видим идиллическое изображение мира, поиск утерянной современной действительностью гармонии, красоты и доброты, ещё недавно присутствовавших в нашем прошлом. Цветовая гамма стала насыщенной: появились открытые локальные цвета, которые автор смело сочетает на холсте. Екатеринбург (Свердловск) и его окрестности предстают перед нами как яркое и радостное место, где вечерами, взявшись за руки, бродят пары, на главной площади гуляют шумные компании, уютно светят фонари, а в пестрой ряби пруда отражаются высокие здания... Это могло быть и прошлой зимой, и тридцать лет назад.

Картина «Пионерское детство» (2015) – настоящая энциклопедия советской жизни. С удивительной повествовательностью автор

живописует все составляющие детского отдыха: спортивные игры, купание, поедание малины, концерты, песни под баян, рыбалку, линейку, качели... Можно рассмотреть каждую деталь на картине: надпись на лагерных постройках, одежду пионеров, особенности ландшафта и даже крыши корпусов на соседнем берегу. Здесь всё на своих местах, для автора важна каждая деталь. Рассуждая о творчестве Ольги Кривоноговой в контексте собрания Музейного центра «Гамаюн», можно выделить следующие особенности наивного видения художницы:

- свободно путешествуя во времени и пространстве, конструируя на полотнах свой мир, «основанный на собственной индивидуальной мифологии», она «обращается к воспоминаниям детства или даже еще более архаичным, родовым образам, всплывающим в воображении»⁸. Говоря о войне, с одной стороны, Ольга Кривоногова использует знакомые всем знаковые сюжеты, мотивы, детали, с другой – трансформирует их согласно собственному видению, замыслу картины;

- несмотря на сложное построение композиции (детализированность пространства, делящегося на секторы диагоналями, смелое сочетание разных планов), произведениям художницы свойственна композиционная целостность, обобщенность, «погруженность детали в общее пластическое целое»⁹;

- внимание к второстепенным персонажам наряду с главными, так же важными для раскрытия общей темы;

- частое изображение повторяющихся деталей, которые становятся неким раз и навсегда установленным образом предмета¹⁰, своего рода его знаком, символом предмета, кочующим из одной картины в другую;

- особая ритмика линий и цвета. Художница создает пространство широкими движениями кисти, смело формирующими детали. Интересно и разнообразно решает колористические задачи, используя как приглушенные, жемчужно-холодные, так и тёплые, охристо-землистые тона, а также яркие, локальные цвета; сочетает близко расположенные контрастные мазки с белыми штрихами. Необходимая глубина часто создается за счет тщательно проработанных главных

элементов и полупрозрачных схематичных второстепенных деталей.

Сегодня Ольга Семеновна Кривоногова в хорошей творческой форме. Она продолжает путь в изобразительном искусстве, изучая новое. «В рисовании у меня нет определенной любимой темы и техники, каждый год я ставлю себе новые задачи. Выбираю для себя неизученные или слабо освоенные техники или жанр и работаю, пока мне интересно или пока не достигну определенного результата», – говорит она.

Библиография и примечания

1. На вырученные от продажи работ своих участников деньги Ассоциация мастеров народного творчества и художественных ремесел «Гамаюн» приобретала картины, ставшие основой коллекции будущего музея.
2. Дьяконицына О. В. Маргинальное искусство как вид художественного творчества в искусстве XX – начала XXI в. // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры: материалы научной конференции. Москва: НИЦ «Академика», 2013. С. 33.
3. См.: Всемирная энциклопедия наивного искусства (WordEncyclopediaofNaiveArt / Ed. by O. Bihalji-Merin & Nebojsa-Bato Tomasevic. Belgrade, 1985).
4. Там же. С. 35.
5. Там же.
6. Володина А. В. Наивное искусство и советская утопия // Искусство наивных художников в контексте отечественной и мировой художественной культуры: материалы научной конференции. М: НИЦ «Академика», 2013. С. 64.
7. Там же. С. 65.
8. Богемская К. Наивное искусство: таланты и поклонники // Философия наивности. Сост. А. С. Мигунов. Москва: Издательство МГУ, 2001. С. 224.
9. Гольинец Г. В. Вновь о профессиональном, самодеятельном и наивном искусстве // Личность автора в народном, наивном и непрофессиональном искусстве. Сборник материалов I Всероссийской научно-практической конференции. 1–2. ноября 2012 г. Екатеринбург: 2014. С. 38.
10. Тарабаров С. Д. К вопросу о термине «Наивное искусство» // Философия наивности. Сост. А. С. Мигунов. Москва: Издательство МГУ, 2001. С. 204.

РАБОТЫ ИВАНА РАБУЗИНА В ХОРВАТСКОМ МУЗЕЕ НАИВНОГО ИСКУССТВА

Перевод с хорватского Irina Mironova Blazina

*Сумпор С.
Загреб, Хорватия*

Иван Рабузин – художник идеализированных лирических пейзажей, написанных в технике нанизывания кругов и круговых форм, проникнутых оптимизмом и духовностью. Его неповторимый стиль известен во всем мире. Своим необычным художественным видением природы И. Рабузин внёс огромный вклад в развитие мирового наивного искусства, а потому многие считают его наряду с Анри Руссо самым известным мастером этого направления живописи в мировом искусстве. Среди художников наива он выделяется исключительной современностью в приемах своего художественного выражения, что проявляется прежде всего в специфической стилизации и абстрагировании форм, а точнее, в сведении к геометрическим формам, благодаря чему творчество И. Рабузина считается одним из самых важных достижений не только наивного искусства, но и всего современного искусства.

Уже в самый ранний период в контексте хорватского искусства он был назван «самым интересным явлением среди примитивистов в рамках нашего пространства»¹ и «одним из самых самобытных художников наива»² и считался «самым прогрессивным нашим художником наивного искусства, который, несомненно, был художником мирового масштаба»³. О нем говорят как об «одном из самых великих мастеров идилии в мире»⁴ и «одном из тех немногих современных художников, чье творчество имеет такой неповторимый и всегда узнаваемый характер, что они заслуживают, чтобы их собственное имя стало именем нарицательным»⁵. Отмечается, что он «единственный в наивной живописи дословно преобразил все уровни традиционной

картины – от наименьшей частицы в процессе создания (цветовых точек) до органического композиционного целого»⁶. И. Рабузин также является «классиком хорватского современного искусства и мирового наива, одним из самых крупных лирических художников 20 века»⁷.

Международная критика отмечает, что «он отличается необыкновенной фантазией, какую мы не видели со времен «Таможенника» Руссо»⁸, и подчеркивает, что он – «невероятно современный художник, который пошел по своему, весьма оригинальному пути»⁹ и показал себя как «великий художник-поэт, современный поэт весны»¹⁰.

Иван Рабузин, получивший такое высокое признание за своё творчество, был весьма скромного происхождения. Он родился 27 марта 1921 года в деревне Ключ недалеко от города Новый Мароф в северной части Хорватии в семье шахтера. С 1950 по 1963 год работал на столярном предприятии. Первые рисунки художника датируются 1944 годом, первые его картины появляются в 1945 году, а в 1946-1947 гг. он посещает вечерние курсы рисования.

Первые шаги в качестве художника-любителя И. Рабузином были сделаны в миметическо-реалистической манере с элементами, характерными для постимпрессионизма. Большая перемена в его творчестве произошла в конце 50-х годов XX века. В 1958 году он начинает сотрудничать с Галереей примитивного искусства в Загребе (сегодня это Хорватский музей наивного искусства), а в 1959 году находит свой собственный стиль, тематику и свою личную поэтику. Новаторство художника проявилось прежде всего в написанных в 1959 году картинах «Ореховецкие холмы» и «Мождженские леса», которые хранятся в Хорватском музее наивного искусства. Мича Башичевич – на тот момент хранитель Галереи примитивного искусства, которая в 1994 году была переименована в Хорватский музей наивного искусства – отметил в этих работах И. Рабузина элементы, которые станут защитным знаком творчества художника, характерной чертой его стиля: сведение всего к круговым формам. Именно он впервые обратил внимание Рабузина на данный факт и посоветовал ему продолжить работать в этом направлении. С тех пор художник обретает свою узнаваемую манеру. Своей известностью и популяр-

ностью Иван Рабузин обязан не только Мичи Башичевичу, но и критику Радославу Путару, известному пропагандисту авангардных тенденций в искусстве. В 1960 году в Галерее примитивного искусства в Загребе с большим успехом прошла первая персональная выставка художника, а после этой выставки в Галерее «Мона Лиза» в Париже в 1963 году укрепилась позиция Рабузина-мастера, он стал профессиональным художником и полностью посвятил себя искусству.

Чаще всего Рабузин писал маслом на полотне, но иногда проявлял интерес к акварели, рисунку и графике (гравюры на меди и шелкография). В акварелях и гравюрах на меди с акварельной раскраской лирическая эмоциональность художника становится ещё более выраженной, чем на полотнах, написанных маслом, так как этому способствует прозрачность самой техники. В своих картинах И. Рабузин чаще всего использует контрастные тёплые и холодные тона и таким образом выделяет те элементы, которые для него особенно важны и дороги.

Рисунки художника особенно подчеркивают структуру и ритмичность представленных форм. Для них характерны чистые и тонкие линии без растушевки. Однако, возможности экспериментирования, которые предлагает техника глубокой печати, Рабузина так никогда серьезно и не заинтриговали. Для него более важным всегда оставались концепция, содержание и духовность произведения.

Художник издал восемь персональных альбомов графики, участвовал в издании четырнадцати групповых альбомов.

Немецкая фабрика фарфора Rosenthal в 1976 году предложила И. Рабузину сотрудничество в дизайнерском оформлении фарфоровой продукции по его эскизам. В начале 80-х годов он занимался изготовлением гобеленов для французской мануфактуры La Lisse d'Aubusson. По его эскизам в 1980 году был изготовлен большой праздничный занавес для театра Takarazuka в Токио, а в 1983 году – гобелен для конференц-зала Музея современного искусства Saitama в Урави, Япония.

Рабузин работал также и как театральный сценограф, а в конце 90-х годов попробовал свои силы в качестве дизайнера декоративных тканей и мебели.

Художник иллюстрировал детские книги Густава Крклеца (Pod Gupčevom lipom, Загреб 1977) и Антэ Гардаша (Sunčanin svijet, Загреб 1990). Издал иллюстрированный сборник автобиографических записок и стихов Nedjeljni zapisi 1944-1994. (1994), а также сборник стихов Ivan Rabuzin / Pjesme i slike (2001).

Иван Рабузин был депутатом парламента Республики Хорватии двух созывов (1993-1999).

Художник перестал писать в 2002 году после тяжелой болезни. Умер он 18 декабря 2008 года в Вараждине.

О творчестве Ивана Рабузина написано 14 монографий, снято 11 фильмов, было организовано более ста персональных выставок художника. Он участвовал в нескольких сотнях групповых выставок. В 1996 году И. Рабузин получил награду Вараждинской жупании (области) за своё творчество.

Работы И. Рабузина находятся в фондах Хорватского музея наивного искусства в Загребе, в Современной галерее в Загребе, в Музее Шарлотты Цандер в Бёнигхайме (Германия), в Международном музее наивного искусства Анатоля Жаковски (Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky) в Ницце, в Музее ам Оствалл (Museum am Ostwall) в Дортмунде (Германия), в Музее современного искусства в Белграде, в Музее наивного искусства Ilijanum в г. Шид (Сербия), в Музее наивного и маргинального искусства в городе Ягодина (Сербия).

В фондах Хорватского музея наивного искусства в Загребе хранятся 28 картин Ивана Рабузина, 8 рисунков, 18 гравюр, 2 авторских альбома графики, 3 групповых альбома графики, в которых есть и работы И. Рабузина, а также 5 произведений прикладного искусства. Речь, конечно, идёт о самой представительной коллекции работ данного художника, которая содержит самое большое число его шедевров антологического характера.

Отношения между Хорватским музеем наивного искусства и Иваном Рабузиным можно определить как многолетнюю взаимную поддержку. Специалисты, историки искусства и хранители музея сыграли очень важную роль в «открытии» этого художника, признании художественной ценности его работ, они поддержали

его и дали ему неоценимый совет именно тогда, когда художнику это было нужно более всего. С 60-х годов по сегодняшний день были организованы многочисленные выставки художника, подготовлены многочисленные публикации, каталоги, книги, сняты документальные фильмы, в которых представлено его творчество. Важно подчеркнуть, что музейный фонд активно и непрерывно пополняется работами И. Рабузина благодаря реализации договоров о купле-продаже или о пожертвованиях, начиная с первых работ художника. И сегодня это самая обширная коллекция произведений И. Рабузина, в которой можно лучше, чем где бы то ни было, увидеть и познать самое важное в творчестве художника.

С другой стороны, в период своей активной политической деятельности в 90-е годы XX века Иван Рабузин совместно с Иваном Лацковичем, так же известным хорватским художником наивного искусства, многое сделал для того, чтобы Хорватский музей наивного искусства (ХМНИ) приобрел самостоятельность как музейная организация. Еще более важным является тот факт, что художник высоким качеством своих работ в значительной мере способствовал тому, чтобы поднять авторитет ХМНИ и повысить художественную ценность коллекции музея.

С первых дней своего творчества Иван Рабузин стал для Хорватского музея наивного искусства одним из самых важных художников, без которого невозможно представить себе не только постоянную экспозицию музея, но и хорватское наивное искусство в целом.

В настоящей работе я бы хотела остановиться на трёх наиболее характерных работах Ивана Рабузина из фонда Хорватского музея наивного искусства.

Картина «На холмах – первозданный лес» по оценке многочисленных критиков является лучшей работой художника¹¹. Речь идет о пейзаже, который отличается исключительной чистотой и простотой композиции. В то же время необычное использование света и пространства делают эту картину особенной.

В этой работе мы видим присутствие реального, узнаваемого и абстрактного. Небо, заполненное точками и кругами, можно воспринимать как символическое излучение света – концентрические

ряды белых точек над холмами напоминают нимбы – и как иллюзионную игру абстрактными элементами на манер поп-арта. В отношении абстрактных форм (кругов) используется опыт геометрической перспективы, однако это проводится непоследовательно, и потому у нас не создается четкого представления о реальной удалённости и о ясных взаимоотношениях между элементами. В результате появляется весьма динамичная поверхность, на которой более мелкие точки выглядят так, будто они дрожат, а более крупные круги – качаются, создавая иллюзию движения. Впечатление оптической игры усиливается и выбором красок: декоративные, веселые розового цвета круги нанесены на основу светло-голубого цвета. Художник подсознательно использует приемы поп-арта, но при этом не следует им слепо. Он пишет свои картины только от руки, без помощи технических средств создаёт геометрические тела. Его круги не одинаковы: это вариации на тему, как и всё вокруг нас.

Выразительные оптические эффекты присутствуют в изображении не только неба, но и земли. Поверхность пахотных полей заполнена частыми, правильными рядами точек, которые представлены в различных перспективах – то есть существует не одно, а несколько различных мест, с которых мы наблюдаем за происходящим.

Весьма гармонична и композиция красок. Преобладает синий цвет (с нюансами от светло голубого до зелено-голубого), далее следует зеленый, а розовый и белый присутствуют в эффектных акцентах. Успокаивающая, расслабляющая бесконечность синевы оживляется благодаря динамичным, трепещущим деталям розового цвета. Синее – не только небо, но и земля, а также и отдельные деревья; таким способом художник стремится придать картине одухотворенность: все пронизано цветом неба. И. Рабузина не интересуется местный колорит, он с помощью красок создает настроение, атмосферу, состояние души.

Художника не интересует реальное и конкретное. Его привлекают абстрактные идеи – красота, мир, порядок, свобода, счастье. Он использует геометрические элементы (круги, полукруги, точки) и размышляет абстрактным способом (всё организует по правилам симметрии и геометрии, а формы, которые далеки от абстракт-

ных, – приближает к геометрическим). Единственное, что указывает на реальную действительность, это стволы и ветки деревьев из зоны лесов; только они создают «реалистический» контекст для остальных зон и элементов картины. Парадоксально, но детали второго плана (листья деревьев) мы воспринимаем реалистически, в отличие от абстрактных, декоративных точек, которыми покрыты пахотные земли на первом плане.

На картине И. Рабузина представлена природа, которая светится духовностью, что противоречит материалистическому пониманию, в соответствии с которым природа – водоворот слепых инстинктов, пищевая цепочка, прародительница и убийца. В этом смысле такое понимание природы нужно было бы соотнести с идеализмом Платона, на что указывает и название картины: «На холмах – первозданный лес». Под выражением «первозданный лес» подразумеваются не дикие непроходимые джунгли, а изначальная, идеальная идея леса и природы, которая соответствует учению Платона о «преэзистенции» (изложенному в диалоге «Федр»), согласно которому человеческая душа, познавая прекрасное, вспоминает идею красоты, которую она созерцала до вселения в земную телесную оболочку.

В акварели «Леса» И. Рабузин полностью сосредоточился на форме круга, а потому вся картина состоит из круговых форм разной величины¹². Используя исключительно выпуклые округлости, художник создает особое впечатление полноты и мягкости.

У реальных явлений на картине – концентрических рядов деревьев с круглыми кронами, которые прикрывают холмы – есть четко обозначенный центр, то есть точка сбора (хотя и воображаемая, которая находится за рамками картины), а небесные явления – облака – уложены в прямые, параллельные ряды. Это создает впечатление того, что они легко парят, не имея центра тяжести, свободные от земного притяжения. Краски использованы не с целью описания – так, например, не только небо, но и в некоторых местах деревья и земля голубого цвета. И здесь так же голубой цвет неба имеет символическую функцию – придать картине одухотворенность.

Воздушность техники акварели, которая даёт возможность делать нежные, прозрачные мазки и получать необыкновенное бо-

гатство тонов и их постепенную градацию, способствует созданию лирического настроения. Особое внимание художник уделяет деликатному контрастированию холодных и тёплых тонов. Преобладают голубой, зелёный и белый цвета, которые создают эффект свежести. Оранжевый цвет и цвет охры появляются только при описании леса в центре картины, выделяя таким образом мотив названия картины и придавая ей ноту тепла. Здесь использованы исключительно светлые краски, которые эмоционально влияют на зрителя, создавая ощущение легкости и оптимистичности.

Вместе с этим совершенно нереалистично переданы отношения между размерами отдельных мотивов. Так, например, деревья леса на центральном холме несоразмерно больше по сравнению с другими. Очевидно, что для художника большее значение, чем реальные отношения между размерами, имели порядок, гармония и симметрия композиции, а также духовная символика, которая из этого вытекает.

В этой работе И. Рабузина также можно заметить и игру с перспективой, когда художник совершенно свободно, не скованно использует определённые методы создания иллюзии пространства. Так, облака полностью одинакового размера и одинаковой формы, составленные в идеально правильные ряды, постепенно уменьшаются в направлении горизонта по мере погружения вглубь картины, но при этом вовсе не стремятся слиться в одну точку. Холмы, покрытые правильными рядами деревьев, изображены в плоской проекции и напоминают занавес – прежде всего это заметно в использовании красок. Цвета концентрических рядов деревьев, которые растут на холмах, становятся более интенсивными и густыми ближе к центру (полу) круга холма – и более разводненными и бледными ближе к его краю. За счет этого нарушается логика иллюзорного представления тела в трехмерном пространстве, то есть полусферы, и подтверждается представление тела в двумерном пространстве, то есть полукруга. При этом облака и кроны деревьев обладают большим объемом, чем холмы, так как они слегка моделированы с помощью теней.

Интерес представляют и визуальные эффекты, полученные путем

сознательного нарушения правила воздушной перспективы. Ожидается, что тональность переднего плана должна быть более насыщенной, интенсивной, чем тональность заднего плана, который характеризуют более бледные краски. Однако в нашем случае все выглядит по-другому: холм, изображённый ближе всего к зрителю, – самый светлый, художник использовал самые бледные тона, в то время как холмы, расположенные в глубине, приобретают более интенсивный колорит.

Для этой работы И. Рабузина характерна сильная стилизация, точнее, ярко выраженная геометризация и абстрагирование форм, что последовательно проведено в каждой детали. Сцена на картине настолько нереальна и далека от действительности, что её исходную точку в реально существующих холмистых пейзажах хорватского Загорья (которое вдохновило художника на написание картины) едва можно узнать.

В качестве основного строительного материала в картине используются круги разных размеров, которые образуют различные формации. С помощью таких вариаций и группировок кругов по величине, цвету и направлению движения достигается контрапунктирование и реализуется особый ритм. Такая подчеркнутая ритмизация создаёт в картине ощущение жизненной динамики и наполненности энергией.

Круг, имеющий особый статус в творчестве И. Рабузина, является формой, у которой очень богатая символическая традиция. С самых древних времен с помощью круга описывали целостность и совершенство. Сконцентрированный сам в себе, без начала и конца, наполненный и совершенный, он стал знаком абсолютного. Согласно концепции К. Юнга, символ круга – архетипическая картина целостности психики, символ самости. Круг – знак исходного единства и знак неба, он отображает происходящие в небе процессы и его циклическое движение. Концентрические круги представляют уровни бытия, существующую иерархию, они – всеобщее проявление бытия. Символизм круга совпадает с символизмом вечности, или бесконечного начала¹³.

Интересен тот факт, что к творчеству И. Рабузина с большим восхищением относятся в Японии¹⁴. И хотя с уверенностью можно

сказать, что сам художник не был последователем учения дзен-буддизма, между его художественной поэтикой и философией дзен-буддизма существует определенное сходство. При этом никак нельзя забывать о японской практике вычерчивания круга от руки одним или двумя спонтанными росчерками, «в момент, когда ум свободен и может разрешить телу творить». Такой круг, который в дзен-буддизме называется энсо, является символом просветления, силы, элегантности и космоса и представляет собой совершенство в несовершенном¹⁵. Все круги И. Рабузина без исключения тоже начерчены от руки, они не являются «идеальными, совершенными» и потому вносят в картину ощущение простоты, непосредственности, тепла, одним словом, они делают картину более «человечной».

Небо и земля интерпретируются одинаковым образом. У художника всё выглядит одинаково легко и прозрачно. Нет разницы в оформлении облаков и крон деревьев, только зона неба более светлая из-за белизны облаков и горизонта. И хотя на картине нет видимого источника света, всё именно им и наполнено. Природа, какой её видит И. Рабузин, отличается совершенством, самодостаточностью и одухотворенностью и как таковая становится привилегированным местом созерцания.

Гравюра на меди «Приземлённое солнце» является идеальным примером поэтики художника, основанной на принципах, которые пропагандируют солнечное, идеальное, платоническое и духовное¹⁶.

И. Рабузин привлекает наше внимание тем, что устраняет иерархию между небесными и земными элементами, устанавливает равноправие между ними и делает их одинаково доступными. Спуск солнца на землю и выравнивание его по высоте и размеру относительно холмов становится выражением гуманистических принципов художника. Солнце, которое является объектом восхищения и желания, стало близким не только эмоционально, но и физически. И хотя солнце приземлено и приближено, оно и далее остается величественным, привилегированным в силу своей исключительности.

Визуальную иллюзию соприкосновения солнца и земли, которую во время восхода и захода солнца создает перспектива, И. Рабузин трансформировал в удивительный художественный факт.

«Логика» перевернутой гравитации, спуска/приземления солнца поддерживает размещение изобразительных элементов в нижней половине гравюры, в то время как верхняя зияет пустотой. Тем самым подтверждается «тяжесть» форм и их «логическое» нахождение на земле.

Благодаря моделированию холмы и солнце приобретают вид чего-то крепкого, компактного. Солнце представлено в виде концентрических рядов небольших кругов и точек (ближе к центру их становится всё меньше), символизирующих частицы света, и радиальных черточек, которые символизируют лучи, точнее, направления распространения света. Чистота и кристальная ясность рисунка близки схеме молекулярных изображений, какие используются в естественных науках. Формы идеально гладкие, правильные и пропорциональные.

Силовые линии экспансии (лучи солнца) и контракции (размещение холмов и рядов деревьев вокруг центра) полностью уравновешаны. В этой сцене доминируют спокойствие и порядок.

Свою работу я бы закончила несколькими высказываниями Ивана Рабузина из документального фильма «Ключ к счастью»¹⁷, который в 2007 году был снят Хорватским музеем наивного искусства совместно с Хорватским телевидением:

«Ключ к счастью в жизни – это не только работа, хотя она очень важна для того, чтобы жить лучше и быть счастливее. Когда я стал художником, я стал счастливым человеком».

«Все рождается перед самой картиной. Мы с ней находимся в непрестанном согласии, и часто мне кажется, что картина рисует сама себя, как будто она сама диктует, чего ей не хватает, а я тот, кто это добавляет или убирает».

«Я был бы счастлив, если картины найдут свою дорогу, свои стены, свое пространство, своих поклонников и своё время, если они будут нести то, что я вложил в них, а вложил я много. Я вкладываю себя».

Библиография

1. Radoslav Putar: «Ivan Rabuzin», Čovjek i prostor, br. 99, Zagreb, lipanj 1960, стр. 8.
2. Boris Kelemen: «Rabuzin, Ivan», Enciklopedija likovnih umjetnosti, sv. 4, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1966. С. 688.
3. Zdenko Kuzmić, Darko Glavan: «Naivac koji misli apstraktno», Omladinski tjednik, br. 88-89, Zagreb, 29.4.1970.
4. Tomislav Šola: «Put u raj», Vjesnik, br. 407, Zagreb, 1.3.1986. С. 11.
5. Tonko Maroević: Rabuzin, katalog, Sv. Donat, Zadar, 10-29.6.1987.
6. Radovan Ivančević: «Rabuzinov kozmos», в каталог: Rabuzin / Serigrafije, Narodno sveučilište, Mali Lošinj, rujan 1988.
7. Vladimir Crnković: Rabuzin, монография, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2005. С. 5, 39.
8. Raymond Charmet: «Rabuzin, un naïf émerveillé», La cote des peintres, br. 11, Paris, prosinac 1963.
9. Pamela Espeland: Ivan Rabuzin, Control Data Arts, Minneapolis, Minnesota, 1982. С. VII-XI.
10. Giuseppe Barigazzi: «Ecco, dipinti dai pittori più famosi, i fiori, i colori, le luci della primavera», Gente, br. 21, Milano, 26.5.1988. С. 70-75.
11. О картине На холмах – первозданный лес детальнее в книге: Svjetlana Sumpor: Dekodiranje slika, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2005. С. 7-10, 43-46.
12. О картине Леса детальнее в книге: Svjetlana Sumpor: Dekodiranje slika², Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2015. С. 22-29.
13. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: Rječnik simbola, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983. С. 320-324.
14. По эскизам И. Рабузина был изготовлен большой праздничный занавес для театра Такагазюка в Токио в 1980 году и гобелен для конференц-зала Музея современного искусства Сaitама в Урави в 1983 году. Было организовано несколько выставок художника в Японии (1986, 1987, 1996 и 2006 гг.).
15. <http://zenpaintings.com/article-enso.htm> (13.8.2015.)
16. О гравюре на меди с акварельной раскраской Приземленное солнце, а также и о других гравюрах художника детальнее в каталог: Svjetlana Sumpor: Rabuzin / Bakropisi, akvarelirani bakropisi i akvatinte, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2006.
17. Кључ среће, документальный фильм о Иване Рабузине; идея и сценарий: Светлана Сумпор; режиссер: Гордана Брзович, Хорватский музей наивного искусства и Хорватское телевидение, Загреб, 2007 г.

II. НАИВИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ

МНОЖЕСТВЕННОСТЬ СМЫСЛОВ: ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА НАИВНОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Ге Е. С.

Витебск, Республика Беларусь

Сюжеты, образы и мотивы, характерные для наивного искусства, занимают значительное место в творчестве профессиональных художников, так как в постмодернистской художественной системе фольклорный дискурс используется как один из языков. При этом архетипические образы в их первичной обобщённости и невинности часто становятся в постмодернистской игре современных художников предметом переосмысления и стилизации.

Проследить данные тенденции поможет исследование становления и переосмысления образной системы живописи и графики членов Белорусского союза художников Александра Демидова, Анны Силивончик, Ивана Семилетова, Зои Луцевич, члена Белорусского союза дизайнеров Елены Гуриной. Это исследование позволяет не только уяснить своеобразие творческих установок упомянутых

художников, но и лучше понять определённые постмодернистские тенденции в изобразительном искусстве Беларуси, такие как: игра, авторское переосмысление архетипических образов, обращение к эстетике наивного искусства.

Здесь нам важно использовать именно термин «наивное искусство», так как, согласно мнению Л. В. Вакар, это определение касается образности, а термин «инситное искусство» подчеркивает автономность каждого творческого явления и неструктурированность данного типа культуры¹.

Изучая проявление постмодернистских тенденций в графике и живописи, мы выбрали лишь отдельные, наиболее распространенные типологические характеристики этой художественной системы, прежде всего: игровое начало как способ существования в искусстве, интертекстуальность, наличие широкого культурологического контекста.

В сюжетно-тематических композициях художницы Елены Гуриной отчётливо представлены традиционные для произведений наивного искусства архетипические образы. Основные из них: дом, женщина, дерево, сад (одна из персональных выставок художницы так и называлась – «Секретный сад»), путь, он и она.

Свойственное постмодернистскому творчеству игровое начало проявляется в сосуществовании на картинах элементов фантастического мира и бытовых реалий повседневности. Сближает образную систему графики Е. Гуриной с постмодернистской эстетикой также актуализация мифологической модели времени. С концептом времени во многом связана трансформация в работах художницы архетипического образа женщины в зооморфный образ и в образ птицы. Слова композитора О. Мессиана – «Бездна – это время со своими печалью и горестями. Птицы – это противоположность времени, это наша жажда света, звёзд, радуги и бессловесного ликования во славу жизни»² – вербально выражают птицеподобный образ музы, посредством творчества побеждающей время. Первое появление зооморфного образа в творчестве Е. Гуриной зафиксировано в 2013 году: работа «Автопортрет» и серия «Дневник музы» были представлены в проекте «MUZA» творческого объединения «m'ART», постоянным

участником которого является художница. «Автопортрет» – первая работа такого рода. Не случайно здесь обращение автора к характерному для творчества наивных художников образу Птицы Сирина. Впервые к типичным для наива образам художница обратилась в 2012 году в работе «Любимый кот художника Матисса», однако тогда это являлось не более чем эстетическим приёмом. Мотивация такого шага была сходна с мотивацией великих примитивистов начала XX века – стремление обрести чистоту взгляда на мир. Таким образом, двойственная концепция лежит в основе переосмысления художницей архетипического образа женщины посредством трансформации его в образ птицы. При этом обращение к эстетике наивного искусства является осознанной стратегией: снова открыть наивность и невинность времени. Опять-таки, мы видим проявление постмодернистской игры: данная муза может быть музой некоего идеала наивного художника, который не занимается иллюстрацией окружающего мира, а стремится осмыслить его через архетипические образы.

Художница переосмыслила и топос дома («Черное солнце», «Старый город», «Город V»). Он так же подвергся трансформации: дом – интерьер – натюрморт. Этот образ в графике Е. Гуриной амбивалентен. Его можно репрезентировать как Рай, гармонию, самодостаточное одиночество, и в то же время как тайну, лабиринт, поиск. Образ дома на определенном этапе творчества художницы становится компонентом натюрморта («Натюрморт и птица», «Твоя медленная звезда», «В полдень будет вдохновение»). Проявлением анимизма можно считать одушевленность каждой вещи в натюрморте, присутствие в нём зооморфных образов. Воображение людей некогда наделило идею души вещей визуальным образом: нимфы, музы, сивильды, феи (облик – женственный, птичий, коварный; нечто не совсем определённое: то ли живое существо, то ли просто концепция). Душа (этот вдох и выдох, дающий жизнь) делает вещи вневременными. Так, траектория движения «медленной звезды», кажется, соединяет живое и неживое, настоящее, прошлое и будущее. Вот почему столько нежных и забавных созданий живет в натюрмортах, а каждая вещь освобождена от своего прямого предназначения:

она не может быть ни использована, ни даже интерпретирована как символ, она есть – без определений и дополнений. В работе «Натюрморт и птица» главным является образ женщины-птицы, восседающей на призме, являющейся частью натюрморта из стилизованных предметов; на призме читаются изображения домов. В работе «Медленная звезда» крылатая муза пролетает над стилизованными чашами, которые как бы тянутся к ней. На картине «Форточка. Кофейный завтрак» среди ярких предметов натюрморта не сразу распознается птица. В серии «В полдень будет вдохновение» незримое присутствие птицы в натюрморте обозначено перьями. Зооморфные образы, фантастические животные и птицы – равноправные жители мира вещей, репрезентирующие дом.

Трансформировался также архетипический образ «Он и Она». Например, работа «Кольцо на троих» представляет собой триптих на досках с изображениями женщины и влюблённых в неё мужчин; предусмотрены разные варианты развески – в зависимости от того, с кем женщина может составить идеальную пару. В диптихе «Созерцание Адама и Евы» идеальную пару составляют зооморфные образы на фоне условного пейзажа.

Мотив пути решен в творчестве Е. Гуриной как буквально, так и символически. В работе «Город V» маршрут пути прочерчен на плоскости, на которой, как на сцене перед зрителем, расположен «игрушечный» город. В работе «В поисках любви» яркая, стилизованная фигура женщины на коне находится в начале пути, пролегающем через условный пейзаж, наполненный знаками-символами (ключ, спираль, лист), к символической цели – сердцу; однако достижимость цели под вопросом, что подчеркивается расположением женской фигуры на дополнительной красной плоскости. В работе «Двойной шах. Угроза королю» обозначены будущие передвижения фигур, а также запретные зоны. В триптихе «Путешественники» зооморфные персонажи движутся по направлению к розе ветров. В серии «Ладья Харона. Посвящение А. Досужеву» путь – это смена образов, символизирующая переход из земной жизни в вечную.

Ту часть творчества Е. Гуриной, в которой автор активно работает с архетипическими образами, можно условно разделить на три

группы. Первая из них – монохромная графика на бумаге: к ней принадлежат серии «Дневник музыки», «Кошки», «Одиночество», различные натюрморты. Ко второй группе относится графика на бумаге с применением коллажа и цветовых акцентов: «Черное солнце», «Натюрморт и птица», «В полдень будет вдохновение», «Твоя медленная звезда», «Созерцание Адама и Евы», «Наблюдатели» и другие. В этих графических работах трепетное отношение художницы к материалу раскрывает для нас вдумчивость, спокойствие и собранность автора. И бумага «отвечает взаимностью», чутко хранит напряженность борьбы за верность стилю и чёткость композиции, передаёт сложные взаимоотношения и взаимозависимости предметов. Тема одиночества, заявленная в одноимённом диптихе, скорее выступает как тема ожидания, которым окрашено настроение большинства работ. Чтобы ожидание не было грустным и скучным, Е. Гурина заселяет пространство вещами, наполняющими жизнь содержанием. Так возникает её обитаемый натюрморт.

Третья группа – работы в технике дерево/акрил, иногда с применением коллажа, металла: «Автопортрет», «Не молчи», «Подарок от возлюбленного», «В поисках любви», «Старый город» и другие. Эти произведения исполнены в стилистике наивного искусства. Выбор материалов (во многих работах по дереву Е. Гурина использует старые деревянные форточки, столешницы, полки и другие предметы с отпечатком времени) напоминает о многочисленных историях про наивных художников. Такие приёмы как обобщение образов, яркий колорит, внимание к деталям, стилизация форм применяются во всех работах; цветочный орнамент используется в работах «Укрывшая Луну», «В стране тюльпанов». Однако яркий колорит не всегда означает использование локального цвета, здесь присутствует очень тонкая колористическая работа, граттаж, создание различных фактур, эффектов состаривания материала. Кроме того, многочисленные детали не являются одинаково важными, как это можно наблюдать у наивных художников, а служат средством для создания композиции. У наивных художников, как и у детей, все детали очень важны, даже если их очень много; на них строится рассказ.

Выявленные нами в графике Е. Гуриной тенденции переосмыс-

ления архетипических образов, обращение к философии и эстетике наивного искусства можно назвать актуальными на данном этапе развития белорусского изобразительного искусства для целого ряда художников, которые, не являясь приверженцами реализма, стремятся в своем творчестве сохранять образность и фигуративность.

Ярким примером проявления этих тенденций можно назвать живопись минского художника Александра Демидова. По словам О. С. Коваленко, «в творчестве Александра Демидова поиск гармонии реализуется в его диалоге с традицией. Прежде всего важна и значительна для Демидова традиция высокой духовности и пристального внимания к волнениям человеческого сердца. Картины художника населены наивно-трогательными, даже сентиментальными персонажами. Они живут своей особой, отстраненной от реальной действительности «кукольной» жизнью»³.

Интертекстуальность живописи А. Демидова проявляется в сопоставлении и взаимосвязи разных мотивов: библейских, творчества символистов и художников группы «Наби», наивного искусства, волшебных сказок.

Образная система живописных произведений А. Демидова строится на трансформированной ценностной семантике мифа: преобразование хаоса в космос, упорядочивание, гармонизация мира, поиск/обретение потерянного Рая. Основными архетипическими образами, которые он переосмысляет и использует для создания художественного мира, являются ребенок, животное, дом, дерево, цветок, путь.

Образ дома и сада (дерево, цветок) в живописи А. Демидова отчетливо репрезентует Рай. В работах «Натюрморт с трубкой и письмом», «Желтый свет», «Три цветка. Провинция», «Цветы и фрукты», «Цветы и девочка» и в других изображение дома становится частью натюрморта, а присутствующее на картине буквальное изображение дома часто воспринимается лишь как часть образа дома.

В картинах «Адам и Ева. Хозяйка», «Дети», «Двое. День рождения», «Прогулка к морю», «Гармония» образы ребёнка и животного воплощают состояние единства жизни, чистого гармоничного существования.

Образ пути – это приближение к чему-либо сакральному/таинственному/волшебному («Процессия», «Прогулка к морю», «Начало путешествия»). Подобное состояние мы находим в работе Е. Гуриной «В поисках любви». Мотив пути как смены состояний проходит через целый пласт живописи А. Демидова, так как большинство работ художника отражают состояние ожидания, движения и в итоге гармонии.

Архетипичность образов живописи А. Демидова усиливается нарочитой условностью работ. В картинах «Процессия», «Большой дом», «Сестры», «Желтый свет» эффект театральности, «магического реализма» достигается автором с помощью изображения низкой линии горизонта, в работах «Бесконечный разговор», «Сестры», «Две Евы» – с помощью зеркальной симметрии поз персонажей, в которых всегда есть уловки-отличия, и варьированием пропорций – в работах «Рай», «Большой цветок», «Ожидание. Вечер», «Три цветка. Провинция», «Сон», «Любимые цветы». В картинах «Порыв ветра», «Ожидание», «Начало путешествия» Демидов добивается того же эффекта за счет статичности отдельных элементов при движении других.

Тенденция взаимодействия с художественным миром наивного искусства прослеживается в той или иной степени у художников, очень разных по авторской позиции, отношению к искусству, творческим методам и подходам. Приведем несколько примеров.

В картинах Анны Силивончик большое количество персонажей. При этом фантастические кажутся зрителям реальными, а реальные – удивительными и неожиданными. Позитивное настроение живописных работ, сказочность, яркий колорит, содержательность, «литературность» – все это влечёт за собой огромное количество публикаций в интернете о популярной художнице, в которых её искусство характеризуется как наивное. Это можно назвать мифом о профессиональном художнике, чья живопись сложна и фактурна, а чувство юмора и «позитив» окрашены здоровой иронией. Стистика наивного искусства в живописи А. Силивончик содержит в себе многое от книжной иллюстрации и мультипликации, а нарративность работ может быть обусловлена, в частности, тем, что ху-

дожница также является литератором.

В живописи Ивана Семилетова связь с наивным искусством проявляется в стилизации изображения, обобщении, но главное – в анимизме, одушевляющем все предметы, создающем их взаимоотношения друг с другом и со зрителем. Вот что художник рассказывает об изучении наивного искусства и ар брют: «В 2005 году я познакомился с искусством ар брют – искусством душевнобольных людей, одиночек, медиумов, аутсайдеров и других. Параллельно я начал изучать наивное искусство. Впечатления от этого нового мира, который я открыл для себя, были очень сильные... Ар брют можно назвать кладезем образов»⁴. В наивном искусстве и творчестве аутсайдеров И. Семилетова привлекает исповедальность и аутентичность.

В творчестве Зои Луцевич посредством использования стилистики наивного искусства создаётся игровая ситуация, вовлекающая зрителя в мир зыбких, изменчивых, многозначных образов. Взаимодействие с миром наивного искусства ярко представлено в проекте «Дом, который построила Зоя» (2012 г.). Основная идея состоит в объединении расписанной художницей в стиле наива мебели, предметов быта и картин в единое эстетическое пространство, воспринимаемое как обитаемый дом и отражающее через этот образ темы любви, памяти, преемственности.

Обращение профессиональных художников к эстетике наивного искусства, как видно из проведенного анализа, является продуманным ходом по созданию сообщения между двумя художественными мирами (А. Данто): авторским миром современного художника и миром наивного искусства. Художники обогащают своё персональное видение ключевыми мотивами, выработанными художественной культурой, что ведет к многомерности художественного мира.

Наив для многих современных художников является одной из заметных референций. Постмодернистские тенденции в творчестве ряда белорусских художников проявляются в рамках представления о постмодернистской ситуации в искусстве как о состоянии, заключающемся в построении художественных миров, отсылающих к образам и эстетике различных пластов культуры, в том числе к наив-

ному искусству, что подтверждают слова теоретика трансавангарда А. Бонито Оливы о распространении и росте культурной ткани одновременно как вверх, так и вниз.

Библиография

1. Вакар Л. В. О первичности творчества и его формах в наивном. // Декоративное искусство. 2000. № 1-2.
2. Электронный ресурс: <http://www.dubnapress.ru/music/3918-2013-05-22-08-49-21>. Дата доступа: 10.07.2016.
3. Электронный ресурс: http://artdemidow.narod.ru/_pressa/modern_art_in_belarus/modern_art_in_belarus_RU.html. – Дата доступа: 10.07.2016.
4. Электронный ресурс: https://vk.com/topic-61546782_33991726. . Дата доступа: 14.09.2016.

ПРИМИТИВНАЯ ФОРМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МАСТЕРОВ XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ СОБРАНИЯ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Лаврищева Н. А.

Москва, Россия

История взаимных влияний профессионального и непрофессионального изобразительного искусства существует с конца XIX столетия. Несмотря на это, тема их взаимодействия редко поднимается в контексте современного искусства. Не выработан ни лексикон, ни структура аналитического подхода к изучению этого сложного и очень многогранного вопроса. Тем не менее, и в настоящее время существует множество прямых и опосредованных аналогий между работами наивистов и профессиональных художников. Эти аналогии касаются не столько сюжетов, сколько методов формообразования и эстетики произведений.

За всю историю современного искусства, с первых опытов авангарда XX века до вопросов и задач, поставленных актуальным искусством начала XXI столетия, сложился невербальный диалог между профессиональным и наивным искусством. Этот диалог занял заметное место в мировой и отечественной истории современного искусства, когда художественный язык примитивизма вошел в визуальную практику таких художников как Поль Гоген, Пабло Пикассо, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Анри Матисс, Илья Машков, Аристарх Лентулов, Роберт Фальк и других. Если европейские авангардисты вдохновлялись творчеством «примитивных» народов и искусством внецивилизационных культур, то художники русского авангарда свои приёмы черпали из древнерусского и крестьянско-

го искусства, городского народного промысла: лубочных картинок и магазинных вывесок. Увлечение народным в широком смысле слова творчеством внесло огромный вклад в формирование новаторского языка изобразительного искусства. С тем как эстетика редукции форм и потребность к реформе в области художественного языка дали толчок для развития многих направлений в искусстве авангарда, наивное искусство выбрало свой путь, во многом схожий с вектором профессионального искусства. Их роднили интерес к экзотике, набор художественных приемов (дивизионизм и плоскостность, нарушение перспективных построений и контурность) и свобода обращения с композицией.

Проанализировать истоки этого диалога можно только в широком историческом контексте, но жанр статьи не позволяет провести масштабное историческое исследование, поэтому я предлагаю рассмотреть некоторые примеры взаимодействия профессионального и любительского искусства на границе примитива и приближения к абстрактным формам, бытование и жизнь которых бесспорно является важным аспектом в современном и актуальном изобразительном искусстве.

Итак, отечественные новаторы начала двадцатого столетия интересовались народным творчеством и изучали методы, которые самоучки использовали в резьбе по дереву, рисованных лубочных картинках и росписях бытовых предметов. Михаил Ларионов и Наталья Гончарова вплотную в своих работах приблизились к истокам народной образности и художественного языка, художники русской эмиграции находили вдохновение в традиционных промыслах других культур (например, Серж Шаршун обращался к традиции испанской керамики и создавал свои «Композиции» 1926 и 1927 годов, которые находятся в собрании Московского музея современного искусства, именно в этом контексте). Примитивизм как метод также оказал огромное влияние на искусство Казимира Малевича («Жатва». Мотив к картине «Жница» 1909 г., 1920 г., «Молитва», 1913 г.), Владимира Татлина («Портрет рабочего», 1918-1923 гг.), Давида Бурлюка («Портрет матери художника», 1913 г.), знаменитых амазонок авангарда Варвары Степановой («Две фигуры»),

1921 г.) и Александры Экстер («Рыбачки», 1928-1930 гг.).

Общий отказ авангардистов от академизма и принципа мимесиса приблизил их работы к произведениям наивистов, к их самобытным художественным методам. Но если выйти за рамки традиционных представлений о стиле живописи наивных художников, то мы увидим насколько разнообразен может быть язык наивных художников, как абстрактно и вместе с тем космично их мышление. Мы привыкли говорить о наивном искусстве в достаточно узких рамках сюжетной и стилистической линий. Но даже рассматривая живопись и графику художников-самоучек с этой точки зрения, можно ясно увидеть схожий с новаторами набор художественных приемов. Поражает своей целостностью творчество Ивана Селиванова. Он художник-аналитик, находящийся в непрерывном процессе освоения новых художественных приемов и познания окружающего мира, который он изображает. Он, как правило, выписывает одиночные фигуры людей и животных на абстрактном или метафизическом фоне. Его формы статичны, изображены в репрезентативных постановочных позах, жестко графичны и детально проработаны. Благодаря этому набору художественных приёмов его персонажи выглядят как собирательные образы, заимствованные из жизни, или отвлеченные символы и идеи. Особенно интересны его натурные студии человеческого тела («Голова», «Человек»), к которым можно добавить и многочисленные автопортреты.

Схожи по своей точности и графичности с работами Ивана Селиванова серии Ивана Сарычева. Его жанровые картины со сценами жизни русского села складываются в огромную энциклопедию. Он пишет не просто бытовые сцены, а в первую очередь родную землю. Сарычев даёт дальнюю точку обзора, с четкой линией горизонта, которая изгибается будто в фокусе телескопа. Эта манера придает работам художника масштаб, в котором русская деревня представлена как целый космос, уникальный мир, существующий обособленно, как иная цивилизация. В то же время Сарычев очень точен и подробен в своих повествованиях, обращая внимание непосвященного зрителя на самые мельчайшие детали крестьянского быта.

Совершенно иной грани наивного искусства касается в своих

произведениях Анна Дикарская. Необходимо отметить, что она приходит к ритмичной, почти орнаментальной композиции в своих натюрмортах с цветами. Кроме того, она вплотную подходит к символизму во многих сюжетных своих работах, таких как «Детство», «Одиночество», «Море». Символизм названий и образов в работах наивных художников очень часто указывает на широкое восприятие действительности, выходящее за рамки иллюстративного подхода к живописи. Такие незамысловатые произведения как «Цветущий луг», «Верба», «Маки», «Цветы» на первый взгляд имеют совершенно декоративное значение, но при более внимательном изучении творчества Дикарской постепенно переходят в контекст художественного высказывания с тематической точки зрения, в разряд актуальных в эстетическом плане работ. Ритм её декоративных композиций очень схож с флористическими и геометрическими орнаментами, которые использовали в декоративно-прикладном искусстве художники первой половины XX века.

С таким же символизмом мы сталкиваемся в произведениях Любови Майковой. Её пейзажи объединяют мечту и натуру. К фантазийной части можно отнести не только некоторые сюжеты, которых явно не могла видеть художница, но и колорит, тональность которого звучит нежно и символично. Майкова мало комментировала свое творчество с сюжетной и идейной точек зрения, поэтому анализировать эти вещи весьма сложно, но настроение ее живописи интуитивно сравнимо с линией тихого искусства советских живописцев и графиков, а также с философскими работами Петра Дика. Такое очевидное формальное и эстетическое сходство творчества художников с диаметрально разных полюсов является не редким совпадением. Подобные точки соприкосновения находятся у многих авторов из области профессионального и наивного искусства.

Насколько сложно мы привыкли говорить об эстетике авангардной и актуальной живописи, графики и скульптуры в области профессионального искусства – и как трудно применить те же критерии оценки к работам наивистов, особенно в тех случаях, когда они выходят за рамки привычной образности. Удивительно, как некоторые современные мастера-самоучки обращаются с примитивными

формами, доводя их почти до абстракции. Ярчайшими примерами такого максимального приближения к актуальному искусству, на мой взгляд, являются монохромная серия Кати Медведевой и натюрморты и портреты Люси Вороновой. Люся Воронова работает в трех своих излюбленных жанрах – портрет, пейзаж и натюрморт, – во всех достигая максимально жесткой пластичности за счёт drobных колористических плоскостей. Благодаря резкой отстранённости фонового полотна и образов её работы похожи на аппликации. Художница работает локальными резко ограниченными пятнами сложных цветов и тонким контуром («Черный дом», 2000 г.; «Дорога к храму», 2002 г.; «Галя», 1999 г.). С течением времени её художественный язык усложняется. Фоны наполняются сложными орнаментами, позы моделей варьируются, а композиции становятся многофигурными. Ее натюрморты превращаются в декоративное панно с орнаментом из цветов и фруктов. Самым интересным в этом контексте является диптих «Яблоки» 2002 года). В этих двух полотнах Люся Воронова лаконично и максимально упрощенно подходит к предмету изображения. На монохромном фоне разбросаны яблоки, отбрасывающие контрастные тени на черный и белый фоны соответственно. В этих двух работах яблоки появляются – почти в сезанновском смысле – как предмет исследования, как эмблема и отвлеченная форма.

Живопись Кати Медведевой «1999 Москва-Америка 2003» 2003 года и разобранный на серию графических листов «Календарь» 2004 года очень схожи по композиции. Линии и точки на этих работах образуют ритмичные структуры, простые и логичные, но не примитивные. На двенадцати листах календаря, каждый из которых отмечен годом и названием одного из двенадцати месяцев, Медведева с помощью крупных черных точек образовала абстрактные построения или символы. Противоположные контрастные сочетания живописи и графических листов – белое на черном и черное на белом – согласуются как негатив и позитив. Несмотря на то, что они не составляют единую серию, они поддерживают друг друга стилистически и явно относятся к единой концептуальной линии. Медведева одна из немногих классиков наива, кто часто обращается к аб-

страктным композициям в своём творчестве. Взять, например, её графику «Сушка белья во дворе» (2000 г.) и «Крыльцо нашего дома» (1999 г.): оба графических листа написаны яркими плоскостями контрастного цвета, и только название указывает на изображенный сюжет.

Актуальное искусство сегодня активно использует примитивные, упрощенные, редуцированные формы, которые работают как символы. В контексте концептуального искусства примитивистский художественный лексикон позволяет перевести внимание зрителя от техники исполнения к сути зашифрованного художником послания. Таким образом само произведение принимает на себя функцию высказывания.

После даже самого непродолжительного опыта работы с такого рода произведениями совершенно под иным углом начинаешь смотреть на огромный корпус работ мастеров актуального искусства, таких как Илья Кабаков, Борис Турецкий, Сергей Алфёров, Владимир Яковлев, Александра Корсакова, Андрей Бильжо, Константин Звездочетов, Тимофей Караффа-Корбут, Олег Ланг, Иван Лубенников, Александр Смолин, Лев Табенкин, Лев Кропивницкий, Тимур Новиков, Наталья Турнова и многих других, чьи работы хранятся в собрании Московского музея современного искусства.

Примитивизм стал той гранью, до которой дошли наивные художники и профессионалы-новаторы в своем стремлении к свободе. Художественный язык примитивизма позволяет репрезентативнее выразить идею, передать эмоцию и добиться отклика зрителя напрямую, минуя многие преграды, которые ставит перед широкой публикой классическое искусство.

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В МЕЛКОЙ ПЛАСТИКЕ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ МАСТЕРОВ ВАСИЛИЯ КРАЕВА И НИКОЛАЯ ЗЫКОВА

Макова М. А

Екатеринбург, Россия

Урал – пространство древней архаической культуры. Являясь по сути своей огромным «котлом», где во времени и пространстве переплетаются история и культура не только русского (читай – пришлого) населения, но и коренных народов (ненцев, башкир, коми, татар, удмуртов, марийцев), Урал сохраняет традиции всех населяющих его этносов, насыщает культуру настоящего. Причем в картинах и работах современных мастеров и художников, а в нашем случае речь идет о самодеятельных авторах, по-прежнему просматриваются архетипические образы, которыми мыслили наши предки сотни лет назад.

В этом случае можно говорить о постоянной тенденции, когда уральские самодеятельные авторы, так же как и профессиональные, стремятся постичь и переосмыслить собственные культурные традиции и пропустить их через современное восприятие мира, чтобы на выходе получить некий синтез традиционного, народного и современного авторского. При этом образы порой начинают действовать сами, диктуя мастеру архитектуру форм, материал и цвет.

Как это происходит и отчего зависит формообразование, предлагается рассмотреть на примере работ двух уральских мастеров – Василия Леонидовича Краева и Николая Федоровича Зыкова. Выполненная ими скульптура малых форм представлена в коллек-

циях Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн».

Примечательно, что мастера обращаются в своем творчестве и к славянской мифологии (Н. Ф. Зыков), и к иконописным образам Древней Руси, а также к декоративно-прикладному творчеству русского Севера (В. Л. Краев). Вероятно, это обусловлено тем жизненным и профессиональным опытом, которым обладают оба автора.

Николай Федорович Зыков (1953 г. р.) – уроженец Нижегородской области – ещё в детстве переехал с родителями на Урал, школу закончил в поселке Белоярка и в 1974 году поступил в Уральский государственный университет, по окончании которого работал учителем истории в вечерней школе. Интерес к сказкам и преданиям, славянской мифологии проявился у Николая Федоровича ещё в детские годы, и тогда же пришло увлечение лепкой из глины и резьбой по дереву. Эта увлеченность с годами перерастет в настоящую потребность выразить себя: гораздо позже, уже в зрелом возрасте, пережив суету сует, Зыков станет настоящим мастером скульптуры малых форм. Духи народных сказаний будут воплощены автором в глине и дереве, а любимыми героями станут лешие, домовые, банники и прочие «чуды-юды».

Так же как и Н. Ф. Зыков, В. Л. Краев найдёт свое вдохновение в народном творчестве. Однако это будут уже не сказки и устное народное творчество. Самость автора проявится через интерпретацию плотницкой игрушки поморов Русского Севера. Случится это не сразу, Василий Леонидович пройдет долгий путь в поисках индивидуальных, «правильных» образов, которые затем воплотятся в дереве.

Житель села Вагай-Северный Тюменской области, Василий Леонидович Краев (1976 г. р.) с пяти лет увлеченно рисовал и лепил. После окончания средней школы он поступает вольнослушателем в иконописную мастерскую при Тобольско-Тюменской епархии, здесь же осваивает навыки реставрации декоративно-прикладных элементов церковных памятников. В 2003 году он обучается на художника-исполнителя в Художественно-промышленной школе им. П. П. Хожателева. Резьба по дереву всегда оставалась главным увлечением мастера. По его словам, «работа с деревом завораживает, на-

поминает игру с цветом, фактурой, формой».

Как у всякого мастера, собственная манера резьбы у Краева появилась не сразу: Василий Леонидович пробовал, экспериментировал, искал себя. Результатом стала игрушка. Новая, самобытная, выполненная современным человеком, она, тем не менее, несет печать давних времен. Работы мастера сохраняют традиционность народных сюжетов и образов (Китоврас, Полкан, конь-скакун), наделенных особой сакральной значимостью. Автор обращается к таким архетипам как конь-колода, птица (старинная утварь), безликая кукла-панка. Василий Леонидович признается, что «историческая и народная темы увлекали его очень давно». Заинтересовавшись декоративно-прикладным искусством русского Севера, мастер берет за основу резные детали северной домово́й избы (так, охлупень-конь и охлупень-утица появляются у мастера в малых скульптурных формах и превращаются в коня-каталку и утицу-солонку), элементы вышивок и народной росписи (птица-пава). Однако, сохраняя опыт предков и духовную национальную основу народного искусства, Краев привносит своё, авторское видение.

Так, если конь-колода практически полностью воспроизводит опыт и культуру предков, то конь-скакун или, как его называет сам Краев, «комонь» (от старославянского «конь») несет в себе авторскую интерпретацию.

Главный герой деревянных композиций Василия Леонидовича, его любимое детище – конь-скакун, который «словно сошел с икон, посвященных святым воинам Георгию Победоносцу, Дмитрию Солунскому, Архангелу Михаилу Грозных Сил Воеводе». Так о нём пишет профессор, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств Галина Владимировна Голынец, благодаря исследовательским работам которой и состоялось знакомство сотрудников Музейного центра «Гамаюн» с творчеством В.Л. Краева¹. Мастер использует топор и пилу, чтобы вырубить, а затем выпилить туловище животного из цельной чурки. Краев оставляет форму фигурок традиционно обобщенной, моделируя её лишь мелкими плоскостями срезов. При этом в коллекции автора нет ни одной повторяющейся фигурки: каждый образ, будь то конь-орач,

конь-скакун, охлупень, звучит по-новому. Работа приобретает особенное, отдельное от всех прочих звучание, стоит лишь нарастить или уменьшить объём скульптуры, изменить цвет материала, положение хвоста и ног-лучинок.

Конь-колода, напротив, сохраняет все присущие ему архетипические черты: его фигура тяжеловесна, массивна, лаконична. Из декоративных деталей – лишь грива, едва заметная, обозначенная зарубками.

Цельность, нерасчлененность объема, скупая обработка характерны также для куклы-панки, традиционной деревянной игрушки без лица, которую резали рыбаки-поморы и крестьяне северных деревень, где до XIX века сохранялся древнерусский уклад жизни.

В изготовлении кукол-панок Василий Леонидович придерживается тех же приемов плотницкого дела, к которым прибегали древние резчики. Именно поэтому здесь остаётся ярко выраженная трехчленность строения, безликость, круглая или конусообразная голова с плоской лицевой частью. Образ куклы зависел от роста и костюма, который, к слову сказать, у Краева никогда не повторяется. Панка традиционно украшена резьбой в виде полос, ромбов, ритмично повторяющихся точек и галочек.

Чуть позже Краев начинает работать над новыми для него образами: княгиня, боярышня, княжна, боярин. Мастер сохраняет древние приёмы работы, а, следовательно, и форму.

Фигурки остаются безликими (княгиня, княжна), форма – столбоватой (княгиня, боярин), но изменяется сам образ человека: благодаря проработке некоторых деталей костюма (княжеская шапка, боярский воротник), намеченному положению рук (боярышня), еле заметным чертам лица (боярин, боярышня) герои ожили, заговорили со зрителем на своем языке.

Мастер словно из небытия переносит в сегодняшний день общечеловеческое бессознательное, которое под действием личности художника обретает форму и имя. Архетипические образы, выполненные современным автором, открывают зрителю общечеловеческий семейно-родовой мир заново.

Категория времени в фигурках Василия Краева проявляется

в обобщённости, грубой обработке поверхности. Сам автор признает, что намеренно не красит и не шлифует фигурки, оставляя поверхность со следами скобеля и топора необработанной. Для Краева, по его же собственным словам, в скульптуре важны простота и цельность.

Сравнивая резьбу по дереву с архитектурой, Василий Леонидович считает, что излишнее, на его взгляд, украшательство («уздечка, цветочки там всякие, ягодки») выхолостит образ. По мнению мастера, дерево само по себе лучше всякого «украшательства».

В отличие от Василия Леонидовича Краева Николай Федорович Зыков, напротив, любит цвет и умеет с ним работать. Ещё в самом начале творческого поиска Николай Зыков обращался к народной игрушке, однако пришел к выводу, что игрушка может быть только своя, авторская, хоть и с элементами народной культуры². Так, например, серия деревянных свистулек («Домовой на птице», «Конь-свистулька», «Птица-свистулька») ярко раскрашена и декорирована простым геометрическим узором (кресты, точки, ромбы, горизонтальные и вертикальные линии), который отсылает нас к народной росписи, где каждый знак имел своё особое значение. Здесь мастер удивительным образом комбинирует простоту (и даже примитивность) формы с яркой двух-, трехцветной росписью гуашью или нитрокраской. Основные цвета палитры – красный, белый, синий, желтый. Композиция – многофигурная, сама форма фигурок передана обобщенно: основные контуры героев вырублены топором, руки и черты лица – едва намечены рельефом, глаза и рот обозначены точечно краской. Фигуры животных выполнены автором так же схематично: в общем объёме прочитываются голова, туловище, ноги; крылья у птиц отсутствуют, грива и хвост коня слиты с туловищем.

При этом необходимо отметить, что Н. Ф. Зыков часто работает над сериями. Исходя из первоначального (читай – народного) образа, каждая серия имеет индивидуальную форму, цвет, сюжет. Так, в отличие от свистулек, для серий «Домовые» и «Лешие», выполненных из лиственных и хвойных пород дерева, характерны многофигурность композиции, монохромность, пластичность и простота линий. Все фигурки тщательно проработаны: поверхность отшли-

фована и тонирована. За счёт этого образ приобретает цельность, даже массивность, при этом сохраняя природное изящество и красоту дерева.

Автор умело играет с материалом, используя либо краску, либо саму фактуру дерева. Однако в обоих случаях можно утверждать: скульптура Зыкова – архаична, в ней угадываются черты древних идолов, ритуальных фигурок, которым поклонялись наши предки. Вместе с этим работы Николая Федоровича не заигрывают со зрителем. Они необычайно искренни и убедительны. Причина, вероятно, кроется во внутренней убежденности автора: мир вокруг – живой. А это, собственно, и есть основа народной культуры, которая, хотим мы того или нет, незримо присутствует в нас.

Вместо послесловия: При обращении к народной культуре, какой бы далёкой от нас она ни была, мы невольно возвращаемся к собственному историческому и культурному прошлому. Вероятно, это происходит в силу разных причин, основная из которых – наше общее (универсальное, если хотите) прошлое. Семейные и родовые ценности, отношение к миру как к живому являются именно теми категориями, которыми наполнена народная культура.

Именно поэтому, обращаясь к народной культуре в творческом поиске, самодельный мастер невольно поднимает пласт общечеловеческого опыта, который впоследствии будет тем или иным образом переработан и воплощён в авторском замысле.

Работы Василия Леонидовича Краева и Николая Федоровича Зыкова – прямое тому подтверждение. Творческий путь обоих мастеров проходил «через» народное искусство: в основе творчества В.Л. Краева – декоративно-прикладное искусство Русского Севера, у истоков мастерства Н.Ф. Зыкова – славянская мифология и народная игрушка. Мастера не просто слепо копируют работы прошлого, но перерабатывают архетипические образы. Чтобы сохранить узнаваемость образа, мастеру приходится обращаться к традиционным формам, свойственным народной игрушке; последняя же творит свой собственный мир, заложенный в неё ещё прадедами, где реальность и фантазия переплетаются множество раз и разделить их уже невозможно.

Эта черта народной игрушки в первую очередь связана с её изначальной (и когда-то основной) функцией – быть сакральным, обрядовым предметом. И чем древнее игрушка, а точнее её образ, тем явственней проступает в ней связь с традиционной скульптурой-символом. Отсюда – простота (примитивность) формы, цельность объёма, грубая обработка поверхности, отсутствие какой-либо декоративной росписи либо условная, «с тайным знанием», роспись.

Именно эти черты мы обнаруживаем в работах обоих мастеров. Красота мира и убеждённость в собственной «правде» – основы основ общечеловеческого знания, тайна которого в полной мере известна уральским мастерам Василию Леонидовичу Краеву и Николаю Федоровичу Зыкову.

Библиография

1. Голынец Г. В. Портрет мастера // Колесо, №5. 2014. С. 5
2. Екатеринбургский музейный центр народного творчества «Гамаюн». Альбом. Екатеринбург: Издательский дом «Автограф», 2008. С. 110-111.

НЕЕВКЛИДОВЫ ПАРАЛЛЕЛИ ХУДОЖНИКА ЕВГЕНИЯ ЦАРЁВА

Сафонова М. А.
Тверь, Россия

«Может быть, именно из этой непочатой, наивной провинциальной глуши и прольётся желанный свет на наше столичное, справляющее пир во время чумы искусство, и оттуда явятся свежие силы...»

А. Я Тугенхольд

«В конце двадцатого века «другая Россия», то есть страна тихих углов и маргинальных личностей, стала родиной нескольких больших мастеров живописи и графики. Им воздадут должное раньше или позже»

А. Якимович

Проблема обращения профессиональных художников к приёмам примитива в начале XX века давно известна и довольно хорошо изучена¹. В. С. Манин отмечает, что «в XX веке обнаружилась тяга профессионального искусства к народному примитиву, появился профессиональный примитив, почти не различимый с народным творчеством»². Возвращение художников к неопримитивизму и народному искусству в 1960-х годах было вызвано прежде всего желанием обновления выразительных средств, необходимостью оживления картинной плоскости, усиления образно-эмоциональных решений, возможностью уйти от официальных установок, увидеть простые явления в ином ракурсе, под другим углом, в других сочетаниях. В. С. Манин выделяет в живописи этого периода ретроспективный тип образности, который «есть не простое переложение форм искусства прошлого, а определённая мера уподобления искусству прошедших веков, восприятие образного «духа», изобразительного «стихосложе-

ния», образного строя заимствуемого направления»³. Можно долго перечислять особенности использования современными художниками тех или иных приёмов примитива, лубка, народного искусства, выбор и осмысление которых зависит от индивидуальности автора, но, на наш взгляд, среди этого многообразия можно выделить три ведущие тенденции. Наиболее распространенная из них – намеренное обращение к традиции примитивизма – основана на стилизации и даёт великолепные результаты. Например, группа «Одиннадцать», круг Арефьева, Митьки и другие. Вторая – упрощённая, о которой говорит И. П. Вовк: «Профессиональные художники в нынешней постмодернистской ситуации зорко отличают наивное искусство и ценят в нём именно его родовую особость, самостоятельность и независимость от моды. Они с завистью взирают на пренебрежение формальными правилами и приёмами, нередко мешающими художественному сознанию найти собственную оригинальную манеру работы и донести своё высказывание прямо, без призм и костылей навороченных философско-эстетических конструкций. Отсюда стремление расчленив наивное творчество на приёмы и подражать им – распространение примитивного «примитивизма»⁴. И третья – довольно редко встречающаяся, близкая по сути к наиву, его органике, непосредственности, независимому образному мышлению, аутсайдерству. Эта тенденция чаще прослеживается в творчестве художников, имеющих профессиональное образование, но не обучавшихся непосредственно живописи. Одним из таких художников был известный тверской живописец Евгений Царёв, для которого характерны ориентация на иконописные и народные традиции, уход от шаблонов реализма и официального искусства, самостоятельность и новизна.

Евгений Викторович Царёв многие годы был членом Тверского регионального отделения Союза художников России, неизменным участником выставок, на которых его неординарные произведения всегда привлекали внимание зрителей и специалистов независимо, индивидуальным толкованием современного мира. Он был свободен от мнений окружающих, ломал устоявшиеся стереотипы восприятия и мышления, создаваемые официальной культурой и интеллектуальным снобизмом.

Евгений Царёв принадлежал поколению, вступившему в художественную жизнь в конце 1970-х – начале 1980-х годов, когда вопреки существующим общественным установкам и иллюзиям формировалось новое мировоззрение, в котором всё сильнее звучала индивидуальная авторская интонация, основанная на личной художественной концепции. Многие живописцы утверждали иные, экзистенциальные способы познания, основанные прежде всего на интуиции. В 1970-е гг. «усиливается интерес ко всякого рода явлениям, которые не укладываются в логические схемы, особенно к интуиции, прозрению, вдохновению, вообще к потаённым сторонам художественного творчества» . Даже реализм, официально утверждённый как основной стиль эпохи, становился всё более разнообразным. В советском искусстве этого времени на первый план вышли натурно-воспроизводящая, ассоциативная, натурно-ассоциативная формы художественного мышления. Появляются такие понятия, как «экспрессивный реализм», «декоративный реализм», из которых и вырастают различные производные образных и пластических решений . Ассоциативно-символическая линия становится наиболее значимой для всей советской живописи этого периода. В русле реализма пробуждается интерес к новому, романтическому восприятию мира, который позволял художнику, оставаясь на реалистических позициях, создавать произведения символического и даже метафизического характера. «Новое романтическое» мышление и стало основой живописного творчества Евгения Царёва.

Евгений Царёв родился 1 января 1947 года. Детство художника прошло в тверской деревне Бурашево неподалеку от известного имени Домотканово, связанного с именем Валентина Серова, куда Царёв мальчиком убегал, чтобы там рисовать и наблюдать природу. Мать иногда до ночи искала его в домоткановских холмах. Казалось, забытые, детские воспоминания ожили в его работах много лет спустя. Учёба в Абрамцевском училище позволила Евгению Царёву не только получить профессиональную подготовку, но и познакомиться с различными художественными течениями, с достижениями современных художников, с русскими и европейскими художественными традициями. В это время он глубоко изучал народное

искусство. В работах народных мастеров его привлекал отказ от натуралистического правдоподобия, стремление выразить не внешнюю форму, а внутреннее сущностное начало, наивность и идилличность образного мышления. Органичная причастность его художественных поисков декоративному и народному искусству с их метафорической, символической поэтикой, обобщённостью и вариативностью пластических форм, свободой цветовых сочетаний отразилась впоследствии в его живописных произведениях. Огромное влияние на его формирование оказало знакомство, а затем и близкая дружба с известным живописцем Дмитрием Мочальским. Признанный классик социалистического реализма, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина, Дмитрий Мочальский сам прошёл сложный и неоднозначный творческий путь, но в те времена особенно был известен как один из выдающихся романтиков периода хрущевской «оттепели». Именно Дмитрий Мочальский поддержал Евгения Царёва в стремлении овладеть живописным мастерством.

В советское время, да и многие годы спустя, в Союзе художников существовало узаконенное, чёткое «цеховое» разделение. Художник для себя мог заниматься любым видом изобразительного искусства. Но на выставках, художественных советах он непременно должен был демонстрировать полученную специализацию. И, довольно рано получив известность и одобрение как замечательный мастер декоративно-прикладного искусства (а он был талантливым ювелиром, создателем прекрасной серии анималистических скульптур), Евгений Царёв до 1980-х годов не показывал на выставках своих живописных произведений, хотя нисколько не стремился к роли маргинала или художника-одиночки. Напротив, он неоднократно предпринимал действия, направленные на получение статуса профессионального живописца. В Тверском союзе сделать это в те годы было практически невозможно. Тверская живопись была в основном пейзажной и опиралась на традиции «Академической дачи».

Творческое становление Евгения Царёва проходило сложно, и полное признание пришло к нему только в последние годы жизни.

В начале пути он, как и многие его коллеги, работал в общепринятой реалистической манере, о чем свидетельствуют ранние натюрморты и пейзажи. Затем, как он сам отмечает, начался «процесс упрощения сюжетной стороны и нарастание чисто живописных приёмов. Акцент переносится на фактуру, цвет. Плоскостное изображение переходит в пространство. Разномасштабность даёт более острый драматизм спрессованного времени. Эскизность – стремление не отливать в чёткие формы, а дать зрителю возможность домыслить, определить общее эмоциональное звучание. Идёт расчёт на интуицию»⁷. Мастер настойчиво искал путь от натуралистического изображения к живописи более сложной по колориту, напряжённой, эмоционально насыщенной, экспрессивной. Стилистические приемы его экспрессионизм наследует от иконописи. Он начинает творить миф, воспринимая его как подлинную реальность, возвращаясь к его исходному архаическому пониманию. Его живописные композиции возникали как некие видения, не продиктованные реальностью, не зависимые от природы. Постепенно складывалась его индивидуальная манера письма с усложненной образной структурой. Реальная жизнь и вымысел постоянно переплетались. В его картинах смыслы, как правило, не следуют один за другим, хотя у каждого персонажа есть своё собственное место в композиции. Смыслы сплетаются, отражая сложную канву сюжета, и могут быть прочтены все вместе. Его картины можно выстроить в один ряд и получить нескончаемую фреску, где отдельные сюжеты взаимосвязаны и являются как началом, так и продолжением друг друга. «Происходит наложение эпох, образов, рождение новых символов. В моей работе прочитывается романтический драматизм, где символы, образы и реальность слиты», – отмечает автор⁸. Образному строю картин соответствует смешанная техника: масло, темпера, акварель. Своеобразие работ Евгения Царёва заключается в органичном соединении элементов живописи и графики, в синтезе образного строя русской иконы, народного лубка, элементов примитива.

Любимые персонажи полотен Евгения Царёва – невесты, звери, дети, крестьяне, цирковые артисты. Любимые темы – карнавалы, свадьбы, полеты над городом, жизнь деревни. Ветхозаветные

и евангельские, народные и языческие сюжеты и образы получили в его творчестве собственное прочтение, отразившееся в сложных живописных импровизациях, пространство которых расширялось в движении – от конкретного до беспредельно-космического. Его картины густо населены персонажами: ангелами, людьми, животными. Природа, люди, звери – все равнозначно, все одинаково важно для художника. Он легко создает особое картинное пространство, смело нарушая привычные представления о нем, смещая оси координат, совмещая противоположности, сопоставляя несопоставимое. В работах Царёва значение среды настолько усиливается, что становится главным предметом изображения. В одном полотне ему удавалось показать сразу и прошлое, и настоящее, и будущее. В его произведениях обыкновенные, привычные вещи приобретают космический смысл, а повседневная жизнь переходит из бытовых категорий в бытийные.

Медвежий угол в одноимённой картине трактуется автором как олицетворение края земли, затерянный мир, живущий своей обособленной жизнью, в которой прочна связь человека с природой в её обрядовом воплощении. В картине «По Руси с медведем» главный персонаж – медведь. У Царёва он не просто любимый герой детских сказок, а тотемное животное из языческих славянских мифов. Кажется, творчество художника по своему «реально-ирреальному» мироощущению далеко от перемен и противоречивых событий XX века, но сквозь замысловатую ткань символов и метафор, калейдоскопа персонажей иногда проступала проблематика сегодняшней жизни, решённая символически. В начале 1990-х годов художник пишет картину «Тонущий бык», которая однозначно воспринимается современниками как символ России, переживающей потрясения космического масштаба, когда рушится мироустройство, уходят прежние идеалы и сама жизнь подобно тонущему быку движется ко дну. В тревожной одушевленности персонажа ощущается сильное драматическое переживание.

Современный город, его жизнь вызывали особый интерес у художника. Он часто изображал Тверь, всегда подчёркивая особые приметы города, чудесную классическую архитектуру центра. Но

у Царёва город не реальный, он из сновидения. О картине «Мифы города» сам художник рассказывал: «Город всё время приобретает черты мифа, но при этом изменяется. В композиции верх тяжёл, низ – лёгок – всё в этом мире перевернутое. Конь, уходящий из рамы картины, – это театрализованное время, которое через N-е количество лет снова возвращается в нашу реальность, по сути, меняясь вместе с ней»⁹.

Важное место в его творчестве занимала религиозная тема. Распятие, Святое семейство, Тайная вечеря, образы Христа и Богоматери являлись как темами отдельных картин, так часто были включены и в многослойное пространство других сюжетных произведений. В картине «Распятие» нарушается инерция привычного восприятия, художник будит воображение и мысль зрителя, доводя до абсурда композиционные и образные решения, создавая свою «иконографию». Фигура Христа в «Распятии» расположена на огромной голове коровы. Художника не интересовали общепризнанные каноны – он создал свой, где всё соединяется со всем, где люди, животные, цветы и травы, леса и поля, дома и детские игрушки несут одинаковую, символическую и живописную нагрузку. Разновременные события соединяются в одном изобразительном поле. Ритм композиций, структура форм внутри них, направление линий заставляют взгляд зрителя совершать все новые и новые движения по плоскости картин. Возникает впечатление бесконечности, вечно длящегося потока времени. Героев нельзя вычленивать из этого мира, они не могут существовать в другом пространстве-времени, чем то, которое создал для них художник. Разномасштабные изображения и разные точки зрения, фрагментарность, наплывающие друг на друга зоны создают своеобразное подвижное пространство. Примитивизм форм, нереальность сюжета, искажение пластики усиливают значимость и выразительность авторских идей. Художник создал новую реальность, опираясь на космическое, вселенское мироощущение, характерное для русского сознания. Он создал и свой оригинальный живописный стиль, наполненный народной поэтикой, эстетической красотой, драматической экспрессией. Этот особый стиль близок «национально-фольклорному романтизму» Абрамцевской школы,

творчеству великих мастеров авангарда, таких как Марк Шагал, а из современников, прежде всего, драматическому примитивизму Виталия Тюленева.

Евгений Царёв был скромным, интеллигентным человеком, полностью погруженным в творчество, умел по-детски искренне удивляться и радоваться мельчайшим, но значительным для художника проявлениям жизни. И главное, Евгений Царёв был человеком свободным. Какие бы темы ни волновали художника, к каким бы сюжетам он ни обращался, его произведения всегда были наполнены всеобъемлющей любовью к природе, людям, животным, а также тревожными драматическими нотами боли за трагедию современного мира. Жизнь была для него Вселенной, Космосом, расчерченным неевклидовыми параллелями его композиций.

Библиография

1. Поспелов Г. Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в живописи 1910-х годов. Москва: 1990.
2. Манин В. С. Неискусство как искусство. СПб: 2006. С. 118.
3. Манин В. С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов. // Советское искусствознание, № 79. (2). Москва: 1980. С. 33.
4. Вовк И. П. Наивное искусство в эпоху постмодернизма. // Современное наивное искусство России. Москва: 1999. С. 17.
5. Кантор А. М. 1970-е как этап истории искусства. // Советское искусствознание, № 79. (2). Москва: 1980. С. 45.
6. Манин В. С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов. // Советское искусствознание, № 79. (2). Москва: 1980.
7. Сафонова М. А. Памяти Е. В. Царёва. // Наша тема, №1. Тверь, 2013. С. 53.
8. Там же.
9. Там же.

III. МАРГИНАЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ХУДОЖНИКИ-ЛЮБИТЕЛИ СВЕРДЛОВСКА-ЕКАТЕРИНБУРГА 1970-1990-Х ГОДОВ: НА ГРАНИЦАХ МАРГИНАЛЬНОСТИ

Авдеева В. В.

Екатеринбург, Россия

Выявление маргинальных зон отечественной художественной культуры второй половины XX века продуцирует интерес к образу жизни и творчеству художников-аутсайдеров. От эмпирического собирания материалов, анализа их творческого потенциала, до определения их роли на художественной сцене, как правило, проходит длительное время. Так, в изучении творческой жизни Свердловска–Екатеринбурга 1970-1990-х годов наблюдается переход от полного пренебрежения и игнорирования подобных явлений до некоторой апологизации и даже музейной институализации¹. Под условным и ёмким понятием «художники-аутсайдеры»². подразумевается деятельность непрофессиональных авторов Свердловска-Екатеринбурга 1970-1990-х годов, которые стали носителями некоторых стилевых тенденций (модернизм XX века, в частности сюрреализм) и утверждения этической ценности непрофессионального искусства (безразличие к правилам художественной ситуации того времени вплоть до почти полного отрицания её норм). Этих авторов по пра-

ву можно отнести к явлению регионального андеграундного искусства, «но, поскольку российский андеграунд явление крайне неоднородное, понятие «аутсайда» в применении к нему действительно продуктивно»³. Относя неофициальных, неформальных, маргинальных авторов к числу художников-аутсайдеров, форму аутсайдерства мы рассматриваем как один из типов социального нонконформизма, так называемый «переход в «параллельную» социальную и духовную среду, которую в 1970-е годы представляли андеграунд, хиппи...»⁴. С другой стороны, «аутсайдерство как форма социального отчуждения»⁵. даёт нам возможность рассматривать свердловских авторов в контексте заявленной проблематики.

В Свердловске в 1970-80-е годы наряду с профессиональными мастерами, членами Союза художников, работали так называемые неофициальные художники «первого поколения»⁶, они нередко объединялись в своеобразные творческие коллективы («Гавриловский подвал», «Скворечник», «Уктусская школа» и др.) и, более того, устраивали «первые подвальные выставки «другого искусства»⁷. Схожие процессы наблюдались в Москве и Ленинграде (деятельность Лианозовской группы, группы «Коллективные действия», группы «Митьки» и др.). Во многом специфика развития и сохранения маргинального состояния у непрофессиональных художников связана с культурно-исторической доминантой самого места – удалённого от центра и даже периферийного города Свердловска, который до 1990 года официально являлся закрытой территорией, как и ряд крупных центров России.

По сути, в советский период 1970-х годов многие свердловские городские художники являлись маргиналами, жившими изолированно и экспонировавшими свои произведения на закрытых подвальных выставках. Это было их своего рода отдушиной, увлечением, творческим поиском, не требовавшим такого жесткого контроля и отбора, как на выставках Союза художников, куда они не входили, да, собственно, и не стремились быть там. Как правило, они выполняли оформительские заказы на объектах общественного питания (ресторан «Центральный», 1980-е годы, исполнителем был В. Гаврилов; не сохранился)⁸ и на предприятиях (к примеру, заказ группы художни-

ков спецуправления «Уралотделстрой», 1983–1999)⁹.

Таким образом, под маргинальным состоянием рассматриваемых нами свердловских представителей неофициальной культуры мы подразумеваем, что их художественное творчество выражало протест в отношении социально-политических установок того времени (коммунистические идеи) и неприятие позиции соцреализма, его нарочитой стилистики. Маргинальная художественная составляющая в творчестве неофициальных авторов выражалась в трансформации и переосмыслении новых модернистских идей в искусстве XX века.

Парадоксально, что о них художники узнали из журналов, купленных ими на железнодорожной станции Первоуральска. Кроме того, некоторые неформальные художники посещали школы-студии при домах культуры, например, студию при Доме культуры железнодорожников (руководители – Н. Чесноков, Ю. Киселев, А. Мицник)¹⁰. или Вечернюю художественную школу для взрослых им. П.П. Хожателева (тогда работы её учеников не вписывались в штампы Союза художников). Такого рода закрытость, сознательная изолированность творческих объединений 1970-1990-х годов позволяет говорить о своеобразной «резервации»¹¹. большинства неофициальных или неформальных художников Свердловска-Екатеринбурга. Характерный пример – свердловский дом маргиналов-сюрреалистов или «Гавриловский подвал» в 1970-1980-е годы. Известны также мастерские В. Жукова, А. Лыськова; андеграундная среда формировалась в мастерских В. Дьяченко, А. Степанова и других. И лишь только Букашкин одним из первых вышел в публичное пространство посредством книжной формы.

К наиболее ярким маргинальным авторам Свердловска относятся Валерий Гаврилов (1948-1982) и его супруга Зинаида Оленюк-Гаврилова (1974-1993), переосмыслившие идеи сюрреализма в так называемом «Гавриловском подвале»¹². (улица Горького, 22), где размещались их мастерские. Действительно, своими мистическими темами («Эмбриональный ветер рождает химер», 1978; «Состояние», 1979) и экспрессивным надломом, почти разрывом с действительностью («Автопортрет в терновом венце», 1969; «Автопортрет», 1971)

творчество Валерия Гаврилова и его спутницы, своеобразного поэта Зинаиды близко произведениям ар брьюта. Гавриловы обладают определёнными качествами категории брьютов, спонтанно увлечённых динамикой творчества и равнодушных к результату¹³. Их не заботит сохранность их творческих экспериментов, выполненных аэрографом на бумаге или восковыми мелками. Об этом свидетельствуют «плохо скатанные в рулоны, покоробленные, с утраченным кое-где красочным слоем, в кракелюрах и облупах, холсты»¹⁴. Вместе с тем эти «мизерабельные» объекты, полные живописной основы, воспринимались зрителями едва ли не как сакральные изображения: «...словно грубые рубища снятого с гвоздя пророка, – сплошь усыпаны зримыми символами загадочных, неп прочитанных, недопнятых предсказаний...»¹⁵.

Действительно образный строй работ В. и З. Гавриловых, маргинальных художников так называемого «вороньего гнезда», живших замкнуто и изолированно в своей творческой концепции, «близок к классике сюрреализма»¹⁶. Введённые в пространство картин образы демонов, химер и других фантазийных существ усиливают их эсхатологическое состояние. То, в какой степени они мыслят схожим образом с так называемыми представителями психопатологической экспрессии, подтверждалось мистическими литературными опусами художников. Хотя при всей маргинальной составляющей, своеобразной оукленности творческого сознания пары, подвал являлся на тот момент местом встреч различных групп художников. Будучи выпускником художественного училища имени И.Д. Шадра (направление «оформитель»), В. Гаврилов, как и многие другие неофициальные художники, мог зарабатывать деньги, выполняя оформительские заказы. Воплощением его мистических идей в реальной городской среде стали, например, росписи ресторана «Центральный» на улице Ленина, построенные по принципу сюрреалистических живописных полотен. В это время в круг Гавриловых входил А.А. Лысяков, тогдашний фотокорреспондент газет «На смену!», «Комсомольская правда», «Вечерний Екатеринбург». Он делал слайды, общался с Е.М. Малахиным.

Не подумайте, что данные художники сразу же стали называть-

ся маргиналами и тем более аутсайдерами, хотя по образу жизни и особенностям творческой активности они, скрытые от общественности, были явно близки к статусу представителей искусства аутсайдеров и испытывали «...восторг и ликование процессом, а не результатом творчества...»¹⁷. К концу 1980-х годов они в той и иной мере переросли свой маргинальный статус, «...избегая посвященности, деловитости, профессионализма...»¹⁸, благодаря участию в знаковой выставке «Сурикова, 31», организованной в 1987 году в Доме культуры Ленинского района города Свердловска. Также отчетливо видна преемственность по отношению к художественной ситуации в Центральной России, поскольку выставку «Сурикова, 31» можно рассматривать как своего рода аналог первой выставки «клуба авангардистов» в выставочном зале Пролетарского клуба, возникшего в Москве в 1987 году после выхода указа о разрешении гражданам СССР объединяться в клубы по интересам. Как вспоминает Виктор Олюнин, руководитель отдела культуры Свердловского горисполкома (1983-1988 гг.), фактически давший жизнь «Сурикова, 31», «идея провести безжюридную, бескомпромиссную выставку мягко говоря спорных художников была сравнима с революцией или, скорее, с переворотом в сфере культуры и нарушением цензурных норм и документов той поры»¹⁹. Дух политических перемен в городе – «Дискуссионная трибуна» во главе с Г.Э. Бурбулисом²⁰ – позволил выйти из «квартирного» формата большинству самобытных авторов (более 200) и «разместить уже ожидаемую всеми выставку свердловского андеграунда»²¹.

В ней участвовали известные свердловские представители концептуализма – Валерий Дьяченко (1938 г. р.), Анна Таршис (Ры Никова, 1942-2014), Сергей Сигов (Сигей, 1947-2014), Евгений Арбенев (1942 г. р.), Александр Галамага (1948-1969) и другие, которые на самом деле «не были самоучками, как их иногда воспринимали в массовом сознании»²². Более того, диапазон их профессионального обучения был достаточно широк, включая свердловские учебные заведения – вечернюю художественную школу имени П. П. Хожателева, где учились аутсайдеры Д. Девятов и Л. Луговых, художественное училище имени И. Д. Шадра, архитектурный институт и художе-

ственно-графическое отделение Нижнетагильского пединститута. Несмотря на явный успех и произведённый культурный резонанс, за авторами-аутсайдерами «Сурикова, 31» ещё оставался их униженный во многом статус художников-подпольщиков. Хотя они пытались реабилитироваться на второй по счету выставке, известной под названием «Станция вольных почт», (ул. Сакко и Ванцетти, 23 - 25), организованной Виктором Махотиным (1946 - 2002) в особняке купца Агафурова.

«За три года, начиная с открытия выставки «Сурикова, 31», прошло несколько десятков общих и персональных выставок андеграунда», отмечает в своей статье Г. Б. Зайцев²³. Примечательно, что на выставке «Сурикова, 31» под псевдонимом К. А. Кашкин выставился художник Евгений Михайлович Малахин (1938–2005), новый «подпольный» персонаж. Хотя его закрытость была условной: в его мастерской на Толмачева, 5. (позднее мастерская располагалась на Толмачева, 7) собирались музыканты и художники, педагоги и студенты. До этого он возил свои экспериментальные фотографии на выставку в Москву (на Малую Грузинскую, 28). Творческие эксперименты в фотографии Е. Малахина 1970-1980-х годов выкристаллизовались в работе «Знак произведения» в виде трехстворчатой ширмы (хранится в Музее Б. У. Кашкина Уральского Федерального Университета). Она представляет собой складной арт-объект, состоящий из листов оргалита и наклеенных на них подкрашенных абстрактных фотографий с распечатанными на машинке текстами. К сожалению, со временем был утрачен движущий элемент в центре.

Экспериментаторский и почти бунтарский дух, читающийся в его откровенно запечатлённых обнаженных натурщицах (точные названия работ неизвестны) и почти мистически наполненных библейских сценах (условные названия – «Алтарь», «Свеча», «Тайняя вечеря»), охватывает ряд фотографических работ Малахина этого периода. Единственным фактом остаётся, что они печатались самим автором, который привносил различные технические приёмы – от наложения кадров до характерных «варенок». Его маргинальный образ – «из-под вечно нахлобученной, независимо от погоды, разноцветной шапочки вылезают длинные волосы, заплетённые

в косички, которые увенчивают шарики – так называемые «бумки-бубумки»²⁴ – соответствовал скоморошескому духу общества «Картинник», которое он создал в 1988 году. Все члены «Картинника» собирались в «дворницкой» своего лидера, находившейся на улице Толмачева, 7 (за год до ухода из жизни Е. М. Малахина в 2004 году она была разрушена). Бунтарский дух свободы «картинников» (среди них Д. Малков, Е. Шолохова, Е. Дерун и другие) выражался в их выступлениях на площадках города и страны (даже выступали на Арбате в Москве), они исполняли незатейливые тексты своего лидера под звуки народных и самодельных инструментов, многие из которых были выполнены в стилистике аутсайдерского искусства из бросовых материалов (к примеру, футляров от ртутных градусников или пластмассовых труб). Также материалом для книжных форм издательства «Der Бук» могли служить кора хвойных деревьев (например, «Кора Ван Гога», 1995), стенки деревянных ящиков для крупномасштабных грузов (например, «С достоинством нести хочу своё ничто // Чтобы встречаемый в пути подумать мог: а что? // Жест во!», 1995). Самым распространенным материалом для создания досочек разных направлений (морально-шинковального и других) служил оргалит, чаще необработанный и, более того, лишенный грунтовки (например, морально-бытовая досочка «Девочка обьелась гороха, бока раздулись, ей плохо», 1980-1990-е гг.). Явный элемент незавершенности и импульсивности в досочках с включенным в них текстом или ироничными стихами Е. М. Малахина, представляющими большую ценность, чем сами досочки, был обоснован. Эти многочисленные артефакты раздаривались зрителям в завершающем аккорде «панк-рок-скоморох-шоу» творческого коллектива «Картинник».

Второе поколение новых маргиналов или аутсайдеров 1980-90-х годов, которые в отличие от Гавриловых и Букашкина самостоятельно формируют среду, составляют бывшие ученики Вечерней художественной школы для взрослых им. П. П. Хожателева: Дмитрий Девятов и Леонид Луговых. Первый показывает во многом ограниченность художественного метода, он нелюдим, озлоблен на внешний мир, который выглядит успешнее его самого. Второй вырос из

маргинального статуса в постмодернистский дискурс.

Способностью остро и нестандартно видеть мир отличается творчество екатеринбургского маргинала Дмитрия Девятова. Первые наивно-натуралистичные акварели 1980-х годов материализуют детские воспоминания и юношеские впечатления – прогулки, занятия альпинизмом, поездки по стране (например, «Фергана», 1985; «Последний вечер в горах», 1985). В конце 1980 - 1990-х годов Дмитрий стал «нагружать» созданные на основе реальных впечатлений живописные композиции приёмами сюрреализма, как это делали в своё время упомянутые выше художники свердловского андеграунда Валерий Гаврилов и Игорь Павлов (например, «Многомерное измерение», 1989 г.). В итоге в его живописи рождался мир фантастичный, сумеречный, наполненный эсхатологическими мотивами (например, изображениями страдающего Христа: «Возвращение жёлтого Христа», 1984 г.), овеянный литературными образами, в частности булгаковскими, среди которых странная свита Воланда сродни загадочным персонажам средневековых мистерий («Мастер и Маргарита», 1989, 1990?). Произведения Девятова в эти годы балансируют на тонкой грани между странностью и аномалией, что связывает его с *представителями ар брота*.

На рубеже 1990 - 2000-х годов автор много размышляет о смысле бытия и месте человека в нём. Он создает наивные библейские образы райского сада с диковинными цветами и гуляющими среди них Адамом и зверями («Возвращение в дебри», 2005). Композиционная лаконичность, насыщенная, почти фовистская цветовая гамма создают сильное энергетическое напряжение в этих живописных произведениях, написанных в экспрессивной манере, далёкой от академической правильности. Вымышленные композиции («Флора» (2002), «Красные деревья, красная луна» (2006), обращенные к фантастическим мирам, отчасти роднят художника с аутсайдерами, работающими почти бессознательно, избегающими рациональных схем и претензий на профессионализм исполнения. По признанию самого автора, его художественно-образные интерпретации видимого мира идут от природы, в которой он ощущает «тонкие нематериальные начала, почти волшебные». Творчество Дмитрия

Девятова притягивает неординарностью и психологизмом взгляда на мир, преобладанием в нем тех свойств и качеств, что присущи искусству альтернативному, неофициальному, отчасти наивному.

Последним наиболее характерным маргинальным художником-самоучкой является Леонид Луговых (1964 г.р.). Он начинал карьеру художника в 1994-97-е годы в вечерней художественной школе имени П.П. Хожателева у педагога Виктора Николаевича Байдина. На тот момент круг его интересов формировался в андеграудной среде поэтов – Бориса Рыжего (1974-2001), Игоря Воротникова; с последним, со слов самого Леонида, они вместе сторожили Геологический музей (улица Куйбышева, 39). Наряду с другими неофициальными авторами в эти годы он увлекался авангардными течениями – кубизмом, сюрреализмом и даже конструктивизмом («Копия с портрета Бэкона», «Кубистический портрет жулика PICASSO»).

Чудачество привело его к постмодернистским экспериментам, начиная с выставки «Генетика, энергетика, терроризм» в галерее Уральской государственной архитектурной академии (1996 г.), на которой так же «планировалось взорвать здание американского консульства в Екатеринбурге – согласно сопроводительному бреду, это было непременным условием «Союза мусульманских физиков-ядерщиков», предоставивших Луговых недостающие детали вечных двигателей»²⁵. Он создавал «симулякры видео-арта и инсталляций» (аналогично назывались и его выставки начала 2000-х годов). И, наконец, его очередной заумью стали «метафизически-хромосомные портреты» («Портрет камеристки», «Портрет немецкой группы FUTURE-7»), появившиеся впервые в 2004 году, когда, по словам автора, он «сознательно адаптировал современное искусство в практики уличного проектирования» (из личной беседы с художником). Смысл этих портретов заключался в почти эфемерном взгляде на портретируемого, в образе которого он видел сочетание отдельных хромосом, соответствующих определенному цвету и толщине. Удивительная вера странного художника убеждала зрителей в его правоте. Да и как же не согласиться, когда он так серьезно и правдоподобно говорит о своих идеях, тем более что он

сопровождал их отдельными «манифестами», подобно художникам ар брюта, которые изливают свои хаотичные мысли рядом с изображением. Именно такой жанр портрета стал одной из визитных карточек Л. Луговых; он писал в сезон на Плотинке (историческая часть Екатеринбурга, где художники пишут портреты на заказ), он даже выставил их на отдельную виртуальную страничку. На этом портретная версия не закончилась: с использованием цифровой фотокамеры он создал «дигитальные» портреты («Портрет драматурга Коляды в образе Ван Гога»), затем «астрологические» и даже в духе нанореализма. Для создания «астрологического» портрета необходима дата рождения, на основании которой создаётся натальная карта модели, а затем транзитная карта – по дате, когда портрет рисуется. А вот как сам автор объясняет последнюю свою идею: «соцреализм с нанотехнологиями – это и есть хромосомные портреты, или изображение биологических форм как форм сосуществования хромосомных групп, форм коммуникации между молекулами ДНК, поэтому стоимость этих портретов равнялась 22 рублям» (из личных бесед). Согласно последним постулатам нашего чудака, каждой молекуле нужно выдавать собственное имя, поэтому в галерее «Б-17» (улица Белинского) он выдавал паспорта каждой созданной молекуле (работы «Кофеин», «Химическая формула Сахара» и другие).

Маргинальные зоны появляются сегодня, в отличие от советского и постсоветского времени, не столько как противостояние, а больше в противовес экспансии новых форм медиа. В связи с чем можно заметить, что маргинальность – переменчивое явление, которое зависит от культурных и политических факторов. Многим художникам удастся разрушить границы маргинальности и выйти в публичное пространство (Букашкин, Луговых), они более социализированы, чем художники «первого поколения». Они входят в практики современной культуры. Так, Букашкин стал гуру для современного художника А. Шабурова (Москва), уроженца города Березовский Свердловской области.

Тема пограничных состояний в том или ином художественном течении вызывает бесконечные споры среди специалистов. Кем на самом деле были уральские художники-любители – представителя-

ми андеграунда или же брютами и аутсайдерами? Поэтесса Зинаида Гаврилова (1974-1993), официантка вагона-ресторана с пятнадцатилетним стажем, известная как муза и жена художника Валерия Гаврилова (1948-1982); инженер-электрик Евгений Малахин, шут и балагур, лидер движения «Картинник»; «закрытый» Дмитрий Деятов, участник Московского международного фестиваля наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив-2014», также представленный семнадцатью работами в «Музее всего» (Лондон), и, наконец, имеющий психические расстройства Леонид Луговых, основатель хромосомных портретов, которого приглашали на выставку в Лозанну, – кто они?

Библиография и примечания

1. Примером являются новые музейные институции, созданные в 2000-х годах: Музей Б. У. Кашкина (Екатеринбург, Уральский государственный университет); Музей советского наива (Пермь); Музей наивного искусства (Екатеринбург).
2. Естественно, что в период появления в 1970-1980-х гг. первого поколения непрофессиональных художников Свердловска-Екатеринбурга термином «аутсайдеры» их никто не называл, сам термин появился в 1972 году в Европе. Он был специально введен Роджером Кардиналом для перевода французского термина «ар брют» (Жан Дюбюффе), или искусства душевнобольных. В дальнейшем в 1990-е годы оно получает в Европе более широкое распространение для обозначения группы непрофессиональных художников, безразличных к ценностям художественного рынка и создающим оригинальные по форме и содержанию работы.
3. Сидякина А. Маргиналы (уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы). Челябинск: Фонд Галерея, 2004. С. 8.
4. Там же. С. 6.
5. Там же. С. 8.
6. Как правило, они были художниками-оформителями, закончившими «отделение монументалистов» в художественном училище им. И. Д. Шадра (Свердловск).
7. Болотов И. От составителя // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. ст. Сост. сб. И науч. ред. И. Болотов. Екатеринбург, 1993. С. 3-5.
8. Материал почерпнут из личных консультаций с Т. А. Галеевой в 2014. 2016 г.

9. Сегодня этот редкий образец монументально-декоративного оформительского искусства сохранился и находится в здании «Новосвердловская ТЭЦ» (директор – А. А. Орешин). Это редкий случай, когда интерьер поддерживается в прежнем виде. Данный комплекс декоративно-оформительских работ был выполнен в период с 1988 по 1993 гг. группой художников специализированного управления «Уралотделстрой» по эскизам художника Николая Зотеевича Федореева. Это управление входило в состав треста «Уралэнергострой». С 1986 года коллектив группы возглавлял архитектор Павел Павлович Чунарёв. В коллектив входили: ведущий художник, творческий вдохновитель Николай Зотеевич Федореев; художники-оформители Сергей Дмитриевич Ивачев, Игорь Олегович Шуруп, Игорь Васильевич Алферьев, Александр Сергеевич Юшков – техник-конструктор и мастер-универсал.

После распада большой команды Николай Федореев сформировал вокруг себя сильный творческий коллектив мастеров-универсалов, которые одновременно были разработчиками проектов и их исполнителями. Они владели всеми видами декоративно-отделочных работ: монументальная роспись стен, витраж, литьё и резьба по гипсу, резьба по дереву и оргстеклу (т. н. скол), чеканка, выколотка по форме, аэрография, гипсовое литье, макетирование, альфрейные работы. Все перечисленные разновидности работ были применены в данном монументальном комплексе // Из личных бесед с И. О. Шуруповым в 2013 году.

10. Бобрихин А. А. Суровые уральские мужики и поэтика наивности // Трансформация Великой Утопии Советское наивное искусство: каталог. Под ред. А. А. Суворовой. – Пермь: Музей советского наива, 2012. – С.54 – 75.

11. Можно обнаружить сходство с московской школой концептуализма – группой «Коллективные действия» во главе с А. Монастырским, 1976), которые также представляли своего рода «резервацию» для неофициальных художников. Речь идет о создании при Горкоме графиков «Московского объединенного комитета художников-графиков», секции живописи, которой дали выставочное помещение на Малой Грузинской, 28.

12. Болотов И. От составителя // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. ст. Сост. сб. И науч. ред. И. Болотов. – Екатеринбург, 1993. С. 3 - 5.

13. Гаврилов В. В., Реховских И. И. Психопатологическая тень искусства аутсайдеров // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: Материалы науч. конф. 16 – 17. ноября 2004 Москва, 2004. – С. 225 – 239.

14. Иванов Е. Явление Христа народу // Урал. Екатеринбург, 2002. №2. // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2002/2/iv-pr.html> (дата обращения: 12.12.2014).

15. Там же.
16. Алексеев Е. П. Бритвой сюрреализма: Сальвадор Дали и художественная жизнь Урала 1970 – 1990-х годов // Дали вблизи и вдали: М., 2013. С. 393 – 409.
17. Мигунов А. С. Маргинальный тип художника как явление переходной эпохи // Теория художественной культуры. Выпуск⁵. – М., 2001. – С. 253.
18. Там же. С. 254.
19. Олюнин В. Н. Записки «культуртрегера» восьмидесятых годов прошлого столетия (к 20-летию выставки свердловских художников по ул. Сурикова, 31) // Экспозиция. Выпуск. ред. М. Федотов. – Екатеринбург: Полипринт, 2012. – С. 6 – 33.
20. Козлов Андрей (Кослоп). Хроника свердловского литандеграунда 1981–2012. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2012/08/28/803>. (дата обращения²³.08.2014)
21. Олюнин В. Н. Записки «культуртрегера» восьмидесятых годов прошлого столетия (к 20-летию выставки свердловских художников по ул. Сурикова, 31) // Экспозиция. Выпуск. ред. М. Федотов. – Екатеринбург: Полипринт, 2012. – С.6 – 33.
22. Галеева Т. А. Скандал на улице Сурикова, 31 Свердловские неформалы в 1987 году // Вестник Уральского отделения РАН. №1. (39) Екатеринбург, 2012 – С.135-148.
23. Зайцев Г. Б. К истории неформальных художественных объединений 70-х 80-х годов в Свердловске // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность. Сб. ст. Сост. сб. И науч. ред. И. Болотов. – Екатеринбург, 1993. С.73-77.
24. Там же. С. 75.
25. Леонид Луговых // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gif.ru/people/lugovuh> (дата обращения: 25.09.2014); на отдельном созданном Л. Луговых сайте можно посмотреть его основные работы <http://www.plotinaaa.narod.ru>. (дата обращения: 25.09.2014).

ИДИЛЛИЯ И ГРОТЕСКНЫЙ РЕАЛИЗМ В ПРИМИТИВИЗМЕ СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ

Вакар Л. В.

Витебск, Беларусь

Поэтика примитива и примитивизма развивается на основе идиллического и гротескного видения мира. Г. Островский, рассматривая категорию «лубочность» в качестве национальной дефиниции, синонима общего понятия «примитив», выделял в ней два направления: «фольклорный реализм» и «гротескный реализм». В первом он видел черты идиллического восприятия мира, тождество этического и эстетического, господство добра над злом, красивого над безобразным, правды над ложью. Во втором – традиции народной обрядности и уличного зрелища, народной смеховой культуры¹.

Жанр идиллии в мировой художественной культуре берет начало в античности, имеет развитие во всех исторических эпохах. Особенности идиллического хронотопа описал М. Бахтин. В качестве его черт он выделил: вековую прикреплённость жизни поколений к одному месту – родному краю со всеми его уголками, отчужденности; ограниченность реалий идиллической жизни основными моментами (рождение, любовь, брак, работа, еда и питье, смерть); совпадение жизни человека с ритмами жизни природы². М. Бахтин подчеркнул, что для современного цивилизованного человека, который обладает индивидуальным сознанием (в отличие от древнего родового сознания), традиционные ценности познаются как вновь обретенные. Исследователь отмечал присутствие идиллических образов и тем в разнообразных современных жанрах, а среди чистых видов идиллии выделял любовную, земледельческо-рабочую, ремес-

ленно-рабочую и семейную.

Разнообразные аспекты идиллической поэтики в живописи Беларуси плодотворно разрабатывают супруги И. Римашевский и Л. Щемелёва. Они живут в одном городе и одном доме, однако каждый имеет своё видение мира и индивидуальную манеру письма.

Творчество Игоря Римашевского (1959 г. р.) даёт убедительный пример укоренённости в пространстве Минска: ландшафтные образы города и окрестностей составляют композиционную основу его картин. Способность художника к повествованию, созданию сложной полисюжетной композиции проявилась ещё в школе, где он, ученик студии С. Каткова, любил удивлять своих друзей карикатурами и рисованными историями детских приключений. Во время обучения на оформительском отделении в Минском художественном училище под влиянием В. Марковца он увлёкся расписными коврами, декоративностью народного искусства. Отделение монументальной живописи Белорусского театрально-художественного института закрепило способности И. Римашевского стилизовать форму и сочетать сложные пространственные композиции с плоскостным изображением.

Большинство картин И. Римашевского посвящены Минску и минчанам, жизнь которых раскрывается в разнообразных сюжетах и урбанистических декорациях. Как и подобает примитивисту, художник сосредотачивается на темах гуляний, праздника, отдыха – тех моментах народной жизни, которые несут атмосферу единства всего сообщества, вовлечённости в праздничную стихию, совместного действия³. Преимущественно это сюжеты с горожанами, которые идут в театр («Премьера», 2007; «Любимый театр», 2014), заполняют трибуны стадиона («Все на футбол», 2009, «Стадион Динамо», 2015), спешат на открытие выставки («Наш музей», 2010), катаются на коньках («Ледяные узоры», 1999; «Каток», 2006) либо просто проводят время на улицах города («Каникулы», 2011; «Александровский сквер», 2014; «Отдыхай», 2015). Декоративная живопись своей радужной многоцветностью усиливает игровое настроение композиций, привносит в произведения народную эстетику.

Применение единого масштаба и параллельной перспективы,

при которой нет точки схода и одного угла осмотра, приближает картину И.Римашевского к восточному искусству, напоминает картографические приемы. В композициях «Проспект Ф.Скорины» (2011), «Ностальгия» (2012), «Праздник города» (2015) горизонт поднимается вверх и образует широкую панораму, всеобъемлющая цельность которой позволяет воспринять городскую среду как Вселенную. Вместе с тем человек на картинах И.Римашевского не индивидуализирован. Его образ имеет по-детски упрощенную, обобщенную форму и при уменьшении масштаба приближается к идеографическому знаку. Люди на его картинах, словно муравьи, через хаотичные ритмы своей жизнедеятельности демонстрируют целостность единого организма, увлеченного общим процессом.

Красота и упорядоченность городского пространства образуют идиллическую картину рая, обитатели которого находятся в гармоничных отношениях между собой и миром. Подчас его герои демонстрируют удивительное единодушие в желании усовершенствовать свою среду. В произведении «За чистый город» (2012) минчане отказались от автомобилей и заполнили заповедные уголки исторического центра города велосипедами. В картине «Минский пленэр» (2009) живописная Свислочь и улицы террасами поднимаются к небу, где разместились художники и на глазах у прохожих воодушевленно пишут красу осеннего города-парка.

Римашевский хорошо знает архитектуру города и виртуозно сочетает эпическое изображение ландшафта с лирикой и иронией мотива. Персонажи помещаются в центре на фоне городской застройки, которая раскрывается сверху в уменьшенном масштабе. В картине «Двое в городе» (2000-е гг.) влюбленные, подобно Гулливеру, поднимаются над городскими улицами, пустота которых подчёркивает любовную сосредоточенность героев друг на друге. В композиции «Веселый лимузин» (2012) городские домики расступились перед большим белым автомобилем, внутри и на крыше которого разместилась свадьба. Танцы гостей и многоцветные фасады домов образуют хаотичный ритм происходящего, характерный для народной картины праздника.

Узнаваемые пейзажи Минска присутствуют и в интерьерных ком-

позициях И. Римашевского, в которых он создаёт поэтический образ повседневности. Как правило, это живописные уголки столицы с храмами либо с другими постройками, которые виднеются в окне и, расширяя таким образом камерное пространство квартиры, делают её частью идиллической картины города. Художник культивирует особое отношение ко всему, что окружает человека. Рядом с домашними вещами, музыкальными инструментами и атрибутами творчества обязательно присутствуют домашние животные – коты и собаки. Они придают частному жилью завершенность идиллии и разные дополнительные смыслы. Художник с иронией живописует в картине «Кошачий вальс» (2000-е гг.) своенравную кошку, которая в отсутствие хозяйки шагает по клавишам пианино; в натюрморте «Потянуло на лирику» (2000-е гг.) – кота, готового вскочить на стол с печатной машинкой и разбросанными листами текста; в картине «Свидание» (2000-е гг.) – кота, который лежит на праздничном столе, оплетая вазу с тюльпанами, и вроде как ждёт гостью. Во всех случаях коты заменяют собой людей, которые только что оставили авансцену события.

Животные в картинах И. Римашевского исполняют разные роли: они являются органической частью сюжета, его привычными персонажами, которые находятся в определенных отношениях с людьми и позволяют раскрыть их человечность. Герой картины «До скорой встречи» (2001) прощается с собакой на перроне словно с близким человеком; на картине «Перерыв на обед» (2011) рабочий спустился в яму, устроился на канализационных трубах и угощает колбасой своих друзей – котов. Композиция «Служба спасения» (2014) рассказывает о современном деревенском Мазае, который во время весеннего наводнения собирает со льдин вымокших котов.

Постепенно образ кота в живописи И. Римашевского утверждается в роли избранного персонажа, который делает любую среду комфортной, привнося в неё уют, и превращается в знак семейной идиллии, которая невзначай приобретает масштабы городской жизни. На холсте «Любимая улица» (2014) художник изобразил двух котов, примостившихся на подоконнике, как раз на границе квартиры и широкой уличной перспективы. Персонажами картины «Сказка

на ночь» (2000-е гг.) являются кошка-мать и трое котят, которые уютно устроились в кресле на балконе с видом на старую архитектуру Минска.

В картине «Дом, где я живу» (2015) большой рыжий кот спокойно отдыхает на крыше за фронтоном дома, в окнах которого видны сцены семейной жизни, а в витринах кафе первого этажа – профили счастливых пар. Получается, что название картине дано главным персонажем – котом. Большой кот одновременно и персонифицирует добрый дух дома, и условно заменяет самого автора, который столь двусмысленно подписал холст. В картине «Сообразим на троих» (2014) такой же большой кот пристально наблюдает с дерева за двумя отдыхающими, они жарят свежепойманную рыбу и разливают водку. Зрителю остаётся только поразмышлять, что хочет разделить на троих кот – рыбу или водку. Таким образом, художник наделяет кота ролью авторского персонажа, посредством которого он ведёт повествование. М.Бахтин утверждает, что появление образов шутовских персонажей необходимо автору для определения собственной позиции по отношению к отображаемой жизни и что цель данных образов в разоблачении условностей в человеческих отношениях⁴.

Игровая суть данного персонажа проявляется в разнообразных произведениях, которые приобретают фантастично-сказочный характер. В ряде композиций художник вместе с котом помещает на ветки дерева обитателей городского сквера («Верхний город», 2000-е гг.). Минчане читают газеты, сидя на перенесшихся на дерево парковых скамейках, играют в шахматы, влюбляются, поют, а также катаются на велосипедах и просто прогуливаются по ветвям. Раскидистое дерево напоминает архетипический образ «древа жизни», и его символическое сочетание с картинками парковой повседневности придает сюжету вневременной характер. В других произведениях художника само большое туловище кота зависает над городом и, словно скамейка, удерживает на себе горожан, которые фотографируются, разговаривают и созерцают город. Образ кота превращается в символический знак идиллической жизни.

Свою способность к созданию райского локуса И. Римашевский

реализовал в монументальном масштабе в 2010 году, когда его пейзажи были использованы для оформления павильона Беларуси на Всемирной выставке в Шанхае. Панорамы Минска и его окрестностей в разные времена года окутали прямоугольную архитектуру стандартного выставочного павильона, придали ему чрезвычайно яркий, праздничный характер. Перед художником была поставлена задача воплотить идею «Лучший город – лучшая жизнь», что целиком соответствовало поэтике его произведений. Многократно увеличенные ландшафты счастливого бытия приобрели ценность идиллической утопии, которая обращена к прошлому, современности и будущему.

Людмила Щемелёва (1960 г. р.) с характерным женским мировосприятием разрабатывает в своей живописи поэтику любовной и семейной идиллии. Художница сосредоточена на лирических темах: предчувствие любви, её поиски и обретение, семейное и материнское счастье. Сюжеты произведений простые, они словно только что пережиты и с лёгкой непосредственностью переведены на холст. Мир интимных переживаний воплощён с живописной органикой, которая позволяет говорить о таланте художника-экспрессиониста. Л.Щемелёва удачно сочетает живописность, графическую арабесковость и обобщённый упрощённый образ. Подчёркнутый тёмный контур, процарапывание красочной поверхности твердым инструментом, сочетание широкого мазка с гладким письмом помогают художнице создавать чувственные живописные образы.

Во многих работах Л.Щемелёвой главным является не сюжет, а эмоциональное содержание, и она сообщает его через цвет и фактуру живописи. В картине «Лето» (1991) розово-голубая гамма позволяет художнице создать обаятельный образ юной влюблённой девушки. В композиции «Золотой зонтик» (2002) широкие мазки серой краски образуют влажный фон дождя, струйки которого стекают на фигуру героини. Она спряталась под цветным зонтиком, чья яркость раскрывает секрет её счастливой задумчивости. Художница создала остроумную живописную композицию на основе сочетания письма разной фактуры, ритма и цвета.

Л.Щемелёву интересуют камерные мотивы, даже когда они

раскрываются на фоне эпических пейзажей. В картине «Звездная ночь» (1990) изображена молодая женщина, которая пришла за водой к колонке и засмотрелась на небо. Контраст звездного ночного неба и заснеженной панорамы холмистого деревенского пейзажа позволяет автору сопоставить эпический ландшафт и лирическое состояние героини, показать силу ее зачарованности природой. Деревня привлекает Л. Щемелёву цельностью крестьянской жизни, её тесной связью с природными циклами. В картине «Осень» (1993) на первый план художница помещает огромную корзину с фруктами, которая становится символической метафорой природного богатства и щедрого урожая. Работа «Картофель» (2006) со сценой копки картофеля на деревенском огороде прославляет труд, результаты которого неотрывны от природы. Ровные борозды вскопанной земли поднимаются к высокому горизонту, где желтый домик закрывает перспективу, определяя ограниченность этого уголка, однако его устремлённость к небесам говорит о счастливом бытии человека в гармонии с природой.

В городском пейзаже Л. Щемелёва избегает панорам и выбирает фрагменты уличной и дворовой жизни, которые наполнены лирикой, чистотой простого мотива. В картине «Птичий базар» (2007) две ветки заснеженного дерева с птицами на них замысловатым рисунком обрамляют окно, из которого с любопытством смотрят на двор девчонка и кот. На первом плане композиции «Родной дворик» (2015) изображено воркование двух голубков, которое иронично соотносится со сценой поцелуя влюбленных под аркой.

Особенно живописной получается тема курортной жизни. В сценах фотографирования среди экзотической растительности («В цветущем саду», 2000), ужина в ресторане на открытом воздухе («Сладкий десерт», 1997; «Горячие закуски», 1997) человек изображён условно, как часть южного пейзажа со всей его жарой и негой. В картине «Конец сезона» (2000) влюбленная пара прощается с морем на импровизированном пляжном пикнике. Их наполовину обнажённые фигуры на фоне высокого горизонта моря прочитываются как образы современных Адама и Евы. Запоминаются подчеркнутая живописная фактурность в изображении песчаного берега,

затянутого рябью водного пространства, и нежность голубовато-охристой гаммы.

В поисках идиллического персонажа художница обращается к образам детей и домашних животных, незащищённость которых требует опеки и пробуждает соответствующее чувство взрослых. На картине «Любимчик» (1999) маленького щенка пестуют теплые руки хозяйки, чья фигура остаётся «за кадром», а в композиции «Чистая совесть» (2000) художница умиленно изображает того же щенка заснувшим среди смятой клумбы под защитой цветочной красы. На картинах «Спи моя радость» (2011), «Заботливая ночь» (2014) дети уснули вместе с домашними питомцами, которые в данном случае исполняют роль защитников.

Подчас гиперболично увеличенные коты становятся подушкой для своих хозяев, в чем можно убедиться, посмотрев композицию «Замурлыкал ты меня» (2007). На ней хозяин, словно ребенок, засыпает на животе огромного кота, который бдительно охраняет его сон. В манере изображения кота проявилась характерная для Л. Щемелёвой склонность к знаковости. Отличительная черта ее стилизации – дугообразная форма и уплощённость, при которой силуэт рисуется тёмным контуром, а внутри форма приобретает богатую живописную окраску.

Л. Щемелёва поэтизирует повседневную жизнь. Быт в её работах прост и скромно, но лирически наполнен. Художница повсюду расставляет акценты, которые говорят о счастье и любви. Картина «Главнее всего погода в доме» (2010) изображает интерьер прихожей в квартире; сюжет картины раскрывается через мир вещей. На коврик стоят только что снятые и не отставленные в сторону красные сапоги, рядом – вешалка с женским пальто, шапкой и мужской бейсболкой. Под раскрытым красным зонтом спрятался белый кот. На стене висит зеркало, в нём отражаются парень и девушка, застывшие в объятиях. Натюрморт «Хорошее утро» (2013) включает в себя туалетный столик с косметикой и бижутерией и круглое зеркало, в котором отражается часть женского лица и кровать со спящим мужчиной на заднем плане. Удачно komponуя фрагменты интерьера, портрета и натюрморта, художница создаёт лирическую

картину семейной идиллии. Л. Щемелёва хорошо владеет методом фрагментирования и монтажа, что помогает ей рисовать лаконичные и содержательные произведения.

Гротеск и глубокое проникновение в традицию смеховой народной культуры демонстрирует живопись Валентина Губарева (1948 г. р.). В биографическом очерке художник написал: «...воспеваю незатейливую жизнь скромной провинции»⁵. Художнику удалось создать обобщённый образ жизни малых городов, посёлков и деревень советских времён, проявить особенности коллективного сознания, что в его интерпретации оказалось довольно притягательным для отечественного и европейского зрителя. Секрет широкой востребованности его произведений кроется в чрезвычайно плодотворном переводе лубочного нарратива в формат живописной картины.

Ю. Лотман, анализируя природу народных картинок, подчеркивал фольклорную основу их функционирования в комплексной, не разделенной на жанры игровой художественности, которая не свойственна письменной культуре и станковой живописи. Вместе с тем он пишет о специфичной ситуации, когда народная картинка может быть перенесена в другой контекст и существовать на уровне обычной графики. Также он отмечает, что не лубочное произведение может функционировать как разновидность народной картинки и что такие «сдвинутые ситуации» характерны для соотношений «барочная живопись – народная картинка», а также для процессов фольклоризации живописи в современном искусстве⁶.

В. Губарев окончил Московский полиграфический институт (1980) и к началу 1990-х годов работал художественным редактором в издательствах Минска. В начале перестройки он стал выставлять живопись с отличительным нарративом, в которой чувствовался опыт графика и остроумного шутника. Для его произведений характерна компоновка сюжетов со множеством многозначных деталей, последовательное их раскрытие, умение выявить в пространстве одного холста панораму жизни с большим количеством действующих персонажей, находящихся в различных взаимоотношениях. Он рассказывает о повседневной жизни своих героев с мягким юмором непосредственного участника событий. Безусловно, данная способ-

ность является результатом его жизненного опыта и таланта.

Ранние произведения (рисунок «Студенческое общежитие», 1975; живописный «Автопортрет с собакой», 1978) свидетельствуют о склонности В. Губарева к стилю примитивизма, который успешно развивался в 1970-е годы. Популярная в то время тема санаторно-курортного рая избирается художником в качестве фона для собственного портрета, что говорит о его ироничной самоидентификации с советскими представлениями о счастье. В работах 1980-х годов данная тема возродилась в картине «Привет из Крыма» (1989), на которой художник изобразил идиллично-гротескный групповой портрет отдыхающих на морском побережье по схеме популярных курортных фотоснимков. В верхней части полотна, рядом с текстом «Привет из Крыма!», по всему небу разбросаны натуралистично выписанные открытки и денежные облигации 1960-х годов; таким образом художник привнёс в композицию элементы соц-арта. При этом автор предложил зрителю игровое упражнение в прочтении произведения: экспрессивная живопись портрета даёт опосредованное представление о времени, а иллюзорно выписанные с тенями открытки и облигации являются настоящими вещественными свидетелями, артефактами времени. В конце перестройки данное произведение воспринималось как метафорическое воплощение финала советской эпохи.

Сочетание гротескного образа и стилистики соц-арта становится отличительной чертой живописи В. Губарева. Образцы прикладной графики с советской атрибутикой привносят в его произведения сатиру. Картина «Слава героям общепита!» (1990) стилизована под диплом, где в рамку с кумачовыми флагами, медальоном с профильными портретами вождей коммунизма и разными атрибутами пищевой промышленности вписан сюжет разливки супа утрированно крупной поварихой обступившим её, значительно меньшим по масштабу, согражданам. Толпа прячется за перспективой, что превращает её в образ голодного народа всей страны. Персонаж картины «Прощальный тост» (1992) держит в руке небольшую чарку на фоне этикетки «Столичная водка» с величественной московской архитектурой и медалями. Герой картины «Зато мы делаем ракеты» (1991),

рванув на себе рубашку, демонстрирует татуировку в виде космических кораблей на груди – и одновременно свою заидеологизированность. Художник создаёт образы, которые нивелируют советские стереотипы, раскрывают их никчемность.

В поисках средств содержательной наполненности В. Губарев обращается к традиции народной картинки с её юмористической трактовкой сюжета и одновременным показом разных эпизодов. Ярким примером является его произведение «Как усидеть. Инструкция» (1990), где пространство разделено на двенадцать клейм с сатирическими образами чиновников, которые балансируют на стульях в поисках потерянного равновесия во время социальных реформ, уподобляясь лубочным шутам. Данное произведение невозможно воспринять с первого взгляда, его, как и многосюжетный лубок, надо разглядывать. Ю. Лотман, сравнивая восприятие иллюстративного материала детьми и народной аудиторией, подчеркивал активность реакции, желание комментировать произведение, играть с ним, додумывать сюжет⁷. По свидетельству многих исследователей, именно такую бурную реакцию вызывают картины В. Губарева. Лариса Бортник пишет: «В его экспозиции не бывает музейной тишины. Картины с множеством гротескных персонажей создают особую атмосферу, которая вызывает желание у людей к общению между собой, они вступают в диалоги, обмениваются мыслями, помогают друг другу найти смысловые детали, рассказывают сюжеты собственного прочтения, подчас очень далёкие от авторской версии, вместе искренне смеются»⁸.

Ю. Лотман объяснял активность публики в восприятии лубка его приближённостью к настольной игре, когда возникает желание поддержать лист в руках, повертеть, совершить с ним определенные манипуляции. В картине «Гражданский мотив» (1991) В. Губарев применил композицию, приближенную к лубочному перекруту. При рассматривании её с двух противоположных сторон лицо старого солдата неожиданно преобразуется в рукопожатие белогвардейца и красногвардейца. Таким образом художник создал ёмкий метафорический образ примирения между разными политическими лагерями в отечественной истории XX века.

В картине «Пример для подражания» (1995) художник соединяет в один образ фигуры женщины и мужчины по принципу, который в народе называется «валетом». Остроумная карточная композиция позволяет создать визуальный оксюморон – единство полов. С боков он дорисовывает подсматривающих за эквилибристикой героев лица мужчины и женщины, что придаёт каждой стороне прямоугольного формата собственную точку осмотра и приближает произведение к лубку, который хочется опрокинуть, разглядеть порознь каждую позицию. Данное произведение является ярким примером карнавального мышления творца, которое, согласно мнению М. Бахтина, проявляется через своеобразную логику «наизнанку», логику непосредственных смен верха и низа («колесо»), головы и ног, характерную для народных пародий⁹.

Игровая суть живописи В. Губарева очевидна и в оформлении рамок для картин, часто стилизованных под ковер. По периметру картины «Гербарий» (1990) в качестве бордюра размещены маленькие клейма с образцами разных цветков, которые напоминают широко известные в народе «тикетки» (этикетки), некогда очень распространенные в торговле семенами. В центре композиции на фоне клумбы с чрезвычайно большими цветками художник помещает её хозяев. Женщина, чтобы полить все цветки, взобралась на шаткую лестницу и демонстрирует зрителю нижнее белье, а мужчина, словно сторожевой, с граблями стоит рядом. Образ клумбы, безусловно, является аллегорией семейного счастья. Её декоративная краса остроумно сочетается с гротескно выписанными персонажами. Мотивы цветения, роста, плодородия, достатка очень популярны в народной культуре, и В. Губарев это отлично использует. Герой картины «Любовь есть» (2009) на повозке привез для любимой два больших кувшина с букетами до небес. Они не только олицетворяют его чувства, но и являются метафорой праздника, привносят в повседневность настроение чуда.

Картина «ЦПКиО» (1998) с многочисленными сценами забав вокруг фонтана имеет рамку из костяшек домино, по углам которой помещены атрибуты тира, спортивного зала, пивной и кафе-мороженого. Каждая небольшая угловая композиция носит характер

рекламной вывески, которая зазывает зрителя. Картина «Ода мужским страстям» (2008) не имеет бордюра, но воспринимается как ковер, где по центру на тёмном фоне изображен охотник с собакой. Над ними и вокруг – звери, птицы, жучки, ящерицы, грибы, ягоды, а также ружья, капканы, труба, компас и другие вещи, необходимые для охоты. Всё разложено в строго геральдической композиции по законам иерархического порядка: самыми большими изображены герой и его помощник, а медведь, лось, кабан нарисованы чуть большими по размеру, чем сумка охотника. Рассматривая поочередно каждый образ, постепенно постигаешь все секреты охоты. Картина сочетает в себе качества декоративного ковра, наглядного пособия и ироничного повествования о надеждах героя.

Произведения В. Губарева узнаваемы своей перенаселенностью персонажами и динамикой событий. В картинах «Явные преимущества точки кругового осмотра» (1996), «Овощи и люди» (1999), «Скромная привлекательность неразвитого социализма» (2002) художник раскрывает все ежедневные заботы и радости жителей небольшого городка, обитателей городского двора и дачников, которые дружно обживают скромное пространство коммунального советского быта. В. Губарев проявляет безграничную изобретательность в компоновке многочисленных сцен повседневности, не забывая при этом выявить мелочи в разнообразных сюжетах, особенности характеров героев, шkodливых домашних животных и надоедливых насекомых. Художник, безусловно, преувеличивает в насыщении пространства образами и в концентрации коллизий на определенный момент времени, но именно такая сгущенная полнота жизни придаёт картинам характер народного праздника и надолго удерживает внимание зрителя. Помогает художнику справиться с поставленной задачей излюбленная высокая точка осмотра, при которой ландшафт поднимается в небо, а фигуры людей изображаются с разных ракурсов.

Данная особенность творчества В. Губарева восходит к народной культуре, однако он имеет и собственный опыт наблюдения за жизнью. Художник рассказывал о выполнении в молодости заказа по росписи церкви: «С ностальгией вспоминаю то удивительное вре-

мя, когда я под приглушенные голоса молитвы сижу на лесах высоко под куполом и через узкое остроконечное оконце наблюдаю весь божеский мир: голубое небо с белыми барашками облаков, деревенский пруд, где болтаются детишки, скошенный луг и крыши домов, дорога, которая вьется вдоль полей, и синий лес на горизонте. На душе спокойно, радостно»¹⁰.

Близкое ощущение демонстрируют большинство его героев, размещённых автором на самой верхней точке в пространстве картины. Матрос и девушка в работе «Качели» (1996), взлетая над переполненной людом небольшой площадью, поднимаются над театром местечковых забав и забот. Другой герой, прибывая скворечник на высокой березе, застыл в радостном созерцании окрестностей родного города («Скоро весна», 2007). Но самой знаменитой работой художника стала картина «Обозреватель» (2003), чьему герою – чудаку в стеганке и шапке-ушанке – удалось взлететь в небо, и он завис над площадями, улицами и дворами, получив возможность одновременно наблюдать за всем, что происходит вокруг. И именно сочетание разнообразных событий даёт возможность собрать в одной композиции сцены сбора прихожан на службу в храм и весёлой пляски подпившей компании около ресторана, мытья белья и выливания ведра помоев, свежевания кабана и тайного свидания, зимней рыбалки и выбивания ковров на снегу. Широкий диапазон сюжетов придаёт вневременной характер произведению, которое постепенно разворачивается бесконечной картиной народного бытия. Гротескность изображения наполняет произведение карнавальным смехом.

Согласно трактовке М. Бахтина народный праздничный смех имеет универсальный, всеобщий характер, он направлен на всех и на всё, в том числе на самих пересмешников¹¹. Наверняка это так, потому что во многих героях В. Губарева можно узнать его портретные черты – утиный нос и широкую, на половину лица улыбку («Свадьба», 2007; «Ода мужским страстям», 2008). Своей живописью художник стремится приблизиться к массовому зрителю, дать ему возможность увидеть себя с определенного расстояния, и ради этого изобретает остроумные композиционные решения. В композиции картины «Праздник урожая» (2005) на первом плане герой жон-

глирует овощами, которые образуют над его головой своеобразную арку-нимб. На втором плане собравшиеся зрители под аккомпанемент гармониста пустились в пляски, а небольшая группа людей с вилами, граблями и косами стоит в стороне и смотрит на тех, кто уже празднует дожинки. Художник часто трактует композицию как театральное действие, где есть главные герои и второстепенные персонажи-наблюдатели. Главные герои в таких случаях гиперболично увеличены в размерах, а наблюдатели своей ориентированностью на авансцену присоединяют к действию картины зрителей.

На картине «Белорусский экстрим» (2001) всадник с ружьем в руках несётся за медведем, который, схватив улей, убегает в лес. На втором плане зрители городка криками помогают герою гнать медведя, образуя таким образом фон-панораму для действия. В картине «Прошу тебя, Вася, только не напивайся» (2001) соседи с любопытством провожают супружескую пару, которая с цветами, тортом и шампанским направляется в гости. Реакция соседей подразумевает множество вариантов завершения визита и вместе с тем выявляет далеко не идеальный образ самих наблюдателей. Все образы вместе образуют единую картину народной жизни.

Живопись В. Губарева демонстрирует материально-телесное начало жизни, что по Бахтину можно назвать гротескным реализмом¹². На его картинах доминирует не возвышенное, а низменное – тела, еда, питьё, испражнения, половой акт. Множество картин В. Губарева посвящены застолью: «Лампочка в 200 ватт» (2002), «Празднование Нового года» (2004), «Отведки» (2010), где все персонажи объединены натюрмортом щедро накрытых столов, а также песнями, плясками и душевным разговором. Веселый, праздничный быт раскрывает родовую основу жизни, где телесное начало выражено через совместное поедание блюд. Соответственно, персонажи картин наделены широко открытыми большими ртами, длинными носами и мощными туловищами. На картине «Haute Couture» (2011) художник изображает одну большую челюсть, раскрытую на все 33 зуба, и раскрашивает её в народном стиле – цветами и земляникой. Так создается ёмкий символ потребительской природы современной цивилизации, её трактовка в стиле гротескного реализма.

Тела персонажей на картинах В. Губарева постепенно увеличиваются в размерах, приобретают самоценность, превращаются в метафорический образ всего сущего. С особой любовью художник пишет женское тело: оно вначале гипнотизирует героев своей целомудренной обольстительностью («Мы на лодочке катались», 2000; «Жертва фигуры», 2001), потом постепенно выходит за свои границы, превращается в некий плод, который достается герою («Не забудьте выключить утюг», 2004). В картине «Свадьба» (2007) художник отразил сцену надения невесты подарками на фоне деревянного дома, который в одночасье пророс букетом цветов в небо, придав празднику рода космический масштаб. В центре художник размещает значительно увеличенную фигуру жениха, который, словно наиценнейший подарок, держит на руках невесту ещё больших размеров. Её выпуклое тело в белом платье олицетворяет надежду жениха на безграничное счастье и продление рода. Фигуры остальных персонажей свадебного ритуала уменьшены в иерархическом порядке, начиная от крупных сватов и завершая еле заметными собакой, свинкой, курицей и цыплятами. Все вместе они создают образ родового тела, которое, как тот букет, разрастается и приобретает космическое измерение.

В значительном количестве произведений В. Губарева доминирующей темой является ироничное снижение идеально-высокого по отношению к материально-телесному. На картине «Обдумывая теорию Дюркгейма» (2004) местечковый эрудит под взгляды насмешливой коровы и удивленной собаки спешит с помятой газетой в руках и книжкой в кармане ватника через заснеженный двор в уборную – место, не самое удобное для изучения социальных теорий. В произведении «Привет, Модильяни!» (2005) любительница высокого искусства с бигуди на голове лежит на диване под картиной «Обнажённая», демонстрируя совсем другой канон красоты. Народная смеховая традиция имеет амбивалентный характер, она отрицает и утверждает. Телесные нужды приземляют героев В. Губарева – и одновременно позволяют зрителю, узнав в них себя или соседа, пережить радость очищения и самообновления.

Творчество И. Римашевского и Л. Щемелёвой отталкивается от

поэтики идилии и народной смеховой культуры. В основе сюжетов В. Губарева лежит материально-телесное начало в праздничной интерпретации, карнавальный смех, который и низводит, приземляет, и в то же время возрождает к новой жизни. Выработанный канон изображения человека через гротескный акцент мощного туловища утрирует телесное начало и сочетается со стилистикой примитивизма.

Библиография и примечания

1. Островский Г.С. Лубочность – категория народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1983. №11. С. 15–17.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. Москва: Худож. лит., 1975. С. 374–375.
3. Поспелов Г.Г. «Бубновый валет» (Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов). Москва: 1990. С. 9–14.
4. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. М. осква: .Худож. лит., 1975. С. 301–305.
5. Губарев В. Важно всё: дневник, стихи, эссе. Сост.: Валентин Губарев. Минск: Маст. літ. 2011. С. 27.
6. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Об искусстве. Санкт-Петербург: 2000. С. 482–483.
7. Лотман. Ю.М. Художественная природа русских народных картинок / Ю. М. Лотман // Об искусстве. Санкт-Петербург: 2000. С. 482–484.
8. Губарев В. Важно всё: дневник, стихи, эссе. Сост.: Валентин Губарев. Минск: Маст. літ., 2011. С. 130.
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / ММ. Бахтин. Изд. 2-е. М., Худож. лит., 1990. С. 16.
10. Губарев В. Важно всё: дневник, стихи, эссе / сост: Валентин Губарев. Минск: Маст. літ., 2011. С. 43.
11. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления / Ю. М. Лотман.

Санкт-Петербург, 1998. С. 17.

12. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. / М.М. Бахтин. Изд. 2-е. М.: Художественная литература, 1990. С.25.

НАРРАТИВ VS МИСТЕРИЯ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ДВОЙСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ НАИВНОГО ИСКУССТВА

*Володина А. В.
Москва, Россия*

В эссе «Костёр и рассказ», которое недавно вышло в русском переводе в одноимённом сборнике, Джорджо Агамбен приводит строки Данте о поэтическом творчестве: «Как если б мастер проявлял умение, / Но действовал дрожащею рукой»¹. Эта цитата, как представляется, имеет отношение ко многим наивным художникам – при этом важно сказать, что мы трактуем эти строки отнюдь не буквально и не в критическом ключе. Здесь идёт речь о двойственной природе творчества, его внутренней противоречивости – о чём часто заставляют задуматься произведения тех наивов, которые отличаются наиболее ярким и самобытным художественным почерком. Их решения в выборе сюжетов, оттенков, материалов необычны и являются их собственным «идиолектом»; однако что же заставляет нас согласиться с этими решениями, принять их нестандартность и счесть её художественным достоинством? Механизм эстетической валоризации действует за счёт баланса между двумя характеристиками – нестандартностью (иначе – новизной) и понятностью; то есть новаторские решения должны быть потенциально конвертируемы и переводимы на уже существующий эстетический язык. Равновесие между этими двумя противостоящими друг другу характеристиками трудно формализовать и измерить, но оно необходимо для того, чтобы тот или иной объект был оценён и включён в общественное пространство искусства.

Всё это справедливо для произведений, принадлежащих различным направлениям современного искусства; для наивных же художников упомянутая пара противоположных качеств отличается

своей спецификой. Её можно иначе описать через понятия мистерии и истории, в связи с которыми Агамбен и упоминает двусторонние Данте². Мистерия и история трактуются им как два начала, уничтожающие друг друга и, однако, сосуществующие одновременно в художественном образе (и только в нём). Если мистерия – это таинственный, скрытый импульс (нечто невидимое и непознаваемое, необязательно, впрочем, имеющее отношение к религиозному контексту), то история – это нарративный принцип, последовательный рассказ, основанный на определённых навыках изложения и описания. Будучи рассказанной, тайна мистерии растворяется и сходит на нет, однако история, в свою очередь, вдохновляется тайной и начинается именно с неё.

Представляется, что неформализуемое художественное качество, которое делает «наивное» произведение «наивным» – это и есть то таинственное «мистериальное» начало в художественном образе. Несмотря на все классификационные попытки исследователей, оно обречено так и остаться неформализуемым благодаря характеру своего бытования: оно принципиально не выразимо полностью; иначе его можно назвать ошибкой, смещением, различием (относительно наших эстетических и когнитивных привычек), «дрожью» Данте. Хочется заметить, что слово «ошибка» в данном дискурсе не имеет негативных коннотаций и призвано подчеркнуть расхождение с предсуществующей системой эстетических и иных ожиданий. В каждом произведении мистериальный элемент самостоятелен и обнаруживается отдельно, сам по себе, вызывая удивление и привлекая к себе внимание, но также может объединять несколько объектов или серий, характеризуя таким образом художественный почерк автора. Речь всегда идёт о комплексе колористических, композиционных, тематических решений, который не конвенционален (либо противоречит существующим художественным конвенциям) и не сводим к тем или иным конкретным приёмам. Поэтому он не может быть выражен (т. е. переведён на метаязык аналитического описания). Вместе с этим «таинственным» элементом в произведении наивного искусства действует и нарративное начало, «история». Это может быть личная история автора, либо легенда, которую, как по житий-

ной иконе, можно эксплицировать из произведения напрямую (т. к., как правило, наивное произведение именно что то рассказывает о чём-то), либо эта история подразумеваема – так же, как подразумеваемы, к примеру, иные физические законы в фантастическом мире, где иначе не было бы возможно зелёное солнце вместо жёлтого (вспомним известное высказывание Дж.Р.Р. Толкиена о том, что придумать зеленое солнце легко, но трудно создать мир, в котором оно было бы естественным). Таким образом, история – это рассказ об условиях существования события данного произведения. Её следует понимать как широко трактуемый нарративный принцип последовательности связанных между собой высказываний о неких фактах, произошедших или происходящих в мире, и здесь нет принципиальных отличий между реальными фактами биографии автора (не секрет, что иные художники воспринимаются как «более наивные», когда мы узнаём о тяготах их жизни вдали от мегаполисов) и фактами, обуславливающими внутреннюю структуру произведения. Все эти факты в равной степени являются составляющими художественного мира картины, её историей (поэтому кажется непродуктивным рассматривать «наивное» произведение в отрыве от его авторства). Хочется обсудить это на примере живописи А. А. Белых, которая, как кажется, ярко демонстрирует упомянутую двойственность наивного искусства.

«Внутренняя история» картин Александра Белых объединяет практически всё его творчество и подкрепляется «наивной» биографией художника. «Внешний», биографический рассказ повествует о непростом детстве и юности, о путешествиях по России вместе с геологическими экспедициями, о доскональном знании лесной флоры и фауны. «Внутренний» рассказ также связан с лесной жизнью: действие большинства картин происходит в сине-зелёном, тёмном лесу (этот колорит и затемнённость – синеватая дымка – сохраняются, даже если действие переносится в какое-то иное пространство; таким образом смягчаются контрасты – как цветовые, так и смысловые). Персонажи Белых разнообразны, но типизированы: это подчеркнуто соблазнительные, зачастую обнажённые женщины, дикие животные (в большинстве случаев захваченные какой-то эмоцией)

и более схематично выписанные мужчины, в том числе исторические персонажи. Женщины и звери явно больше интересуют художника, их позы и взаимодействия сильнее варьируются и проработаны с большой фантазией, кочуя из картины в картину – автор исследует их непонятную, влекущую, недостижимую сущность. Сюжеты картин, как правило, драматичны и основываются на конфликте – иногда это прямо явствует из названия («Лесной поединок», «Гнев китовой акулы»), иногда может быть эксплицировано (например, работа «Ночное свидание» построена на противопоставлении зверей и русалок, симметрично расположенных в двух частях картины, разделённой по диагонали линией прибой).

Итак, мы можем «прочитать» несколько нарративных линий в творчестве Белых – это рассказ о структуре взаимоотношений между людьми и животными, рассказ об отношении самого художника к природе, а также рассказы, которыми сопровождаются отдельные картины или серии картин (в частности, на историческую тематику). «Мистериальная» же составляющая, вмещающаяся в ход «историй», – в том, как художник работает с вышеописанными особенностями в каждом отдельном произведении, каждый раз по-новому их комбинируя и воплощая. К примеру, хоть упомянутый сине-зелёный колорит и объединяет подавляющее большинство произведений Белых, он, тем не менее, не является обязательным – художник по-разному решает стоящие перед ним творческие задачи в каждом отдельном случае, варьируя колорит, изменяя его и «ошибаясь», но сохраняя при этом верность собственной манере. Мистериальное кроется в том, как эти «удачные ошибки» помогают автору выразить невыразимое – в нашем случае этим невыразимым оказывается гармоническое равновесие природы во всей своей тотальности. Разгадка тайны женщин и тайны животных действительно стала бы для художника разгадкой таинства природы. Но глядя на работы Белых, мы не можем описать на каком-либо метаязыке, нашёл ли он ответ на эту загадку и каков же этот ответ: изображение неизобразимой тотальности природы – это непереводимый остаток художественного образа.

Для того, чтобы показать невыразимое в образе, недостаточно

просто руководствоваться принципом объединения контрастов с помощью тех или иных средств: в этом случае художественный приём будет указывать лишь на самое себя. Именно отступление от существующих (и даже изобретённых самим художником) канонов и конвенций является ключом к тому, чтобы указать (а точнее, намекнуть) на невыразимое. «Ошибка», «дрожь», необычное, странное эстетическое решение выдёргивают зрителя из привычного фонового режима восприятия, заставляют его остановиться и обратить своё внимание не на собственно изображение, а на то, как написана эта картина, каков её язык и каковы законы вселенной, о которой она повествует. Мистериальный импульс запускает механизм эстетического восприятия картины, а история придаёт ей конкретную, материальную специфику.

Итак, наивное искусство валоризуется и оценивается благодаря присутствию и мистериального, и исторического принципов в своей структуре. Возвращаясь к Агамбену, вспомним, что в своих рассуждениях о мистерии и рассказе он ведёт речь об искусстве (точнее, о поэзии) в целом, а не о каком-то конкретном направлении, будь то наивное искусство или какое-либо иное. Согласимся с этим, однако заметим, что случай наивного искусства здесь чрезвычайно важен: наив, как и всё остальное искусство, работает на основе двух упомянутых принципов, но именно в нём они наглядно проявляются, а не подразумеваются. В этом смысле можно сказать, что отличие наивного искусства от остального современного искусства – не сущностное, а функциональное и связано с открытостью наива, с его способностью показать нам структурные механизмы искусства. Произведения наивного искусства вмещают в себя историю (мы не можем воспринимать произведение в отрыве от нарративного контекста биографии автора и легенды, стоящей за конкретной картиной – начать хотя бы с того, что невозможно установить, является ли автор наивным художником, не удостоверившись, что он отвечает формальному критерию отсутствия профессионального образования). Также произведение включает в себя мистериальный импульс – «дрожь» в руке художника, рождающую собой восприятия; эта «ошибка» в выражении того, о чём хотел сказать автор, позво-

ляет ему выразить то, о чём он и не надеялся рассказать – говоря дерридианским языком, позволяет «проговориться». Так, следует признать, что хотя традиционно факты личной жизни автора вроде бы являются чем-то второстепенным для эстетического восприятия, но в наиве и история, и мистерия становятся в равной степени художественными составляющими. Внехудожественный мир включается в художественный – и через мистериальное вдохновение, и через последовательный рассказ.

В заключение вернёмся ещё раз к феномену «ошибки», отличающему наив от остального современного искусства. «Ошибочное» отличие (смещение конвенций, приёмов и средств) свидетельствует о дополнительном регистре бытования произведения: оно одновременно и принадлежит искусству, и указывает своей «ошибочностью» на возможность выключения из регистра искусства и отказа от художественного навыка, иными словами, возможность-не-быть-искусством. Такая возможность подразумевает некую внутреннюю дистанцию, раздвоенность внутри произведения, которое создаётся и воспринимается в двух перспективах – перспективах искусства и не-искусства. Так, внутри самого объекта возникает пространство для метапозиции, позволяющей посмотреть на него со стороны; если же мы обратимся к современному искусству в целом, то увидим, что там возможность метапозиции появляется обычно уже в теоретической интерпретационной рамке, которую «прикладывают» к произведению исследователи или авторы; именно та или иная интерпретационная традиция может дать основания для суждения о том, является ли данный объект искусством, и если да, то каким. Наив же замечателен тем, что содержит эту возможность отстранённого суждения в самом себе: она рождается в тот момент, когда зритель в удивлении останавливается перед странной – и в то же время странным образом достоверной – картиной.

Библиография

1. Данте Алигьери. Рай. Песнь XIII, 77–78. // Божественная комедия. Москва: Наука, 1968. С. 370.
2. Агамбен Дж. Костёр и рассказ. Москва: ООО «Издательство Грюндриссе», 2015. С. 19.

ФЕНОМЕН НЕОАРХАИКИ И ТВОРЧЕСТВО АУТСАЙДЕРОВ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДИСКУРСА

Епишин А. С.

Москва, Россия

Выявление в структуре современных художественных практик элементов, корреспондирующих в той или иной степени с архаической культурой и архаическим видением мира, представляется на сегодняшний день весьма интересным и актуальным. Вместе с тем при более глубоком анализе этого неоархаического пространства и степени проявленности в нём собственно архаики, а также «свободы» последней от позднейших культурных напластований, внимание исследователя фокусируется в том числе и на проблеме творчества аутсайдеров. Поскольку именно подобное творчество воспринимается как результат высвобождения неких скрытых метафизических сил, без намёка на культурные стереотипы.

С другой стороны, исследование архаизирующих тенденций искусства невозможно сегодня без пристального внимания к уникальной попытке постмодерна возродить опыт исходного, нерасчленённого, неотделимого от мифотворчества философствования.

Одна из центральных идей постмодернистского дискурса – уход от структурности, иерархичности, человеческого языка и самой реальности¹.

Реальность, понимаемая – по аналогии с ризоматическими формами жизни – как множество беспорядочно переплетенных отростков, растущих во всех направлениях благодаря удивительной способности перепрыгивать с одной линии развития на другую, исходить и черпать силы из разности потенциалов, могла вместить в себя любые переходы от чего угодно к чему угодно².

Таким образом, если рассматривать художественное творчество в свете ризоматического принципа, то именно эта всесвязанность возвращала общество и художника к многогранной пустоте, незаинтересованности в поисках абсолюта истины и смысла, – к первобытной картине мира. С другой стороны, ризомное мышление породило теорию языка, отвергающего общепринятую логику и причинно-следственные связи. Языка, свойственного не только деятелям философии и искусства, но и людям социально отверженным, безумцам, преступникам – то есть аутсайдерам.

Сами представления о первобытности, впрочем, как и о безумии, также претерпели значительные изменения. Традиционное мировоззрение, трактующее различные одновременно существующие состояния человеческого общества как стадии или шаги единого процесса развития, как некий «однонаправленный подъем по лестнице», допускало существование так называемого «детства» человечества и человеческого сознания в частности. Однако принципиальное отличие «примитивных обществ» от технической цивилизации состоит вовсе не в отсутствии развития, а в том, что их история не сопровождается кумуляцией изобретений, но ориентируется на сохранение изначальных способов установления связи с природой. Постмодерн утвердил этот «архаический формат» как минимальный, а по существу оптимальный трек, соответствующий возможностям человеческого сообщения с миром. Архаика классифицировалась теперь не как нечто несовершенное или недоразвитое, а скорее как ещё одно нелинейное разрастание человеческой культуры.

Аналогичным образом ситуация обстоит и с безумием. Поскольку постмодерн отверг любые бинарные оппозиции – половые, классовые, познавательные, – «разум» и «безумие» оказались всего лишь двумя разными прочтениями одного и того же послания³.

Неверно было бы утверждать, что постмодерн впервые обратился к феномену архаики и связал его с современной культурой. Уже в эпоху авангарда архаизирующие тенденции искусства проявляли себя через презрение к традиции, отрыв от классического наследия, политический и эстетический радикализм. «Наступление мифа на логос» усматривается в столь характерном для рубежа XIX-XX ве-

ков увлечении магией и оккультизмом. Даже наиболее передовые исследования античности начала XX века с неизбежностью уводят в мир архаики. Начало этому радикальному повороту от трезво-рационального мышления к «сумрачным первоосновам бытия», ко всему стихийному, бессознательному, инстинктивному и дикому, очевидно, положил Фридрих Ницше. Возможность прорыва в мир цивилизации «здоровой первобытности» воплощенной в «варварской» дионисийской стихии, трактовалась философом как обновление истории⁴. Идею о том, что реальность иррациональна и в принципе не поддается контролю со стороны разума, постмодерн также унаследовал от Ницше.

Однако, к концу XX века стремление к варваризации как новому импульсу для развития трансформировалось в чувство глубокой исторической усталости и откровенный страх перед утопизмом. Мировоззренческие основания исторической науки были пересмотрены: сформировалось реактивное понимание того, что история ничему научить не может, а потому и её ценность в культуре весьма сомнительна и невелика. Потребность человека изменить мир сменилась потребностью изменить свое отношение к миру, осознать условный и симулятивный характер окружающей его действительности. В области искусства акцент также сместился с само-го арт-объекта в сторону его восприятия. Как следствие, произведение изобразительного искусства в классическом понимании этого слова окончательно исчезло, а вместо него появились «проекции» человеческого сознания в живописном, графическом, объёмном или любом другом воплощении. Стремление уйти от власти разума и логики, обратиться к некой исходной точке бытия повлекло за собой реабилитацию мифа, интуиции, бессознательного – всего того, что прежде считалось маргинальным и периферийным. Неомифологизм стал наиболее приемлемым принципом организации художественного текста. Использование различных знаковых кодов вне их контекста позволило создавать образно-игровые конструкции, состоящие из обломков различных ушедших культур и производящие впечатление принадлежности к таинственному ритуалу, заклинающему неподвластную реальность. В направлении, получившем

название «неоархаика», окончательно сформировался постмодернистский интерес к сакральному, потребность экскурса в древнюю историю, к истокам культуры и человека.

Безусловно, круг явлений, которые на сегодняшний день так или иначе относятся к области неоархаики, весьма широк, а критерии их отбора неопределенны и нередко базируются на принципе формального сходства. Анализ неоархаического искусства как феномена современной культуры неизбежно приводит исследователя к попытке раскрыть механизм трансформации мифологических представлений в конечные продукты художественной деятельности. Как уже говорилось выше, сам факт актуализации архаического начала в сознании современного художника и присутствие в его работах собственно архаической компоненты сложно определимы. Более того, очевидно, что основным условием, необходимым для реализации модели «диалога с архаикой», является достаточно высокий уровень дистанцированности.

Разумно предположить, что профессиональный художник в пространстве неоархаики реконструирует пласты первобытной культуры с точки зрения выявления в ней новых смыслов. Это свободное понимание первобытности, как некий способ прочтения скрытых посланий, содержащихся в архаических артефактах, должно завершиться реконструированием новых арт-объектов, основанием которых станут не только визуальные константы, но и глубинные основы человеческого бытия. Подобная ситуация, в свою очередь, требует обращения художника к таким творческим методам как бриколаж – преобразование значения объекта посредством нового использования или ироническое сопоставление несвязанных вещей, совмещение несовместимых элементов⁵, и пастиш – сведение авторского языка к микшированию культурных кодов, репродукции художественных стилей прошлого. Логика бриколажа и пастиша максимально близка к мифологическому способу мышления, поскольку и тут и там наблюдается установление смысловых взаимосвязей между предметами и явлениями на уровне целостного образа.

Что же касается искусства аутсайдеров, то последнее скорее яв-

ляется плодом неадекватности авторов, нежели их творческой рефлексией. Эти «художники поневоле» зачастую находятся на границе различных социальных групп, систем и культур, испытывая влияние противоречащих друг другу норм и ценностей. Они не осознают себя творцами в полном смысле этого слова и не могут участвовать в художественном процессе. Архаическое начало проистекает здесь не из сознательного диалога, стремления личности выйти за пределы обыденного существования, столкнув его с тайным, сакральным инобытием, а, напротив, из мучительного переживания отсутствия власти над собственными мыслями и поступками. Одинокие, потерянные люди (душевнобольные, заключенные, отшельники, беспризорники), стремясь понять и чем-то объяснить окружающую их враждебную реальность, создают свои собственные оригинальные теории, вырастающие иногда в настоящее мировоззрение, резко отличающееся от взглядов цивилизованного человека и весьма схожее с первобытными формами постижения мира.

Как уже говорилось выше, человеческое варварство и архаика традиционно связывались с безумием. Стоит отметить, что истоки подобных умозаключений можно найти еще у З. Фрейда⁶ и К. Юнга⁷, утверждавших, что отношение цивилизованного человека к первобытному аналогично отношению здорового к невротичу.

Как известно, сознанию человека доступен не только миро-проект, то есть окружающая его действительность, но и само-проект, возможность создания собственного образного пространства. Подобно древнему человеку, аутсайдер зачастую не признает ценности за реальным событием, мифологизирует реальность и таким путем защищает от неё, подменяя миро-проект само-проектом. От мышления в понятиях он отступает на другой уровень, характеризующийся обилием образов и символов, использованием аналогий вместо умозаключений. В его сознании складываются своеобразные мифы, которые он и переносит в своё творчество, изображая как внешне данную реальность то, что порождено им самим.

По всем признакам артефакты, созданные аутсайдерами, максимально близки пространству неоархаики. Это могут быть странные арт-объекты с их собственной мифологией, собранные из

всевозможных предметов и деталей, имеющих свою собственную историю. Или изображения, заполняющие пространство листа целиком – без пустот и пауз, без обобщений, без дифференцирования главного и второстепенного – и представляющие собой новое образное единство и целостность на основе осколков, обломков прежнего опыта. Изображения, в свою очередь, могут сопровождаться вербальными посланиями, демонстрирующими крайнюю степень речевой разорванности, выглядящими как деформированная копия текста, спонтанно акцентирующая те или иные черты оригинала.

Символизм мышления аутсайдера перекликается с архаическими представлениями о сопричастности всех предметов и явлений, а также о мистических взаимоотношениях между ними. Ни одно из произведений аутсайдеров не обладает чётким смысловым ядром; это скорее поле размытых значений со свойственным ему полисемантизмом и ассоциативностью. Отсюда та удивительная оркестровка переживаний, манипуляции эмоциями и воображением, рекомбинации воспоминаний, которые, сталкиваясь с творчеством аутсайдеров, фиксирует искушенный зритель.

Безусловно, произведения неоархаики, равно как и произведения художников аутсайдеров, содержат в себе архаические основания. Насколько рафинированные постмодернистские арт-объекты или безыскусные творения отверженных «художников поневоле» близки реальным доисторическим практикам, вопрос открытый, поскольку интерес субъективности первобытной эпохи во многих своих аспектах нераскрываема в принципе. Однако стоит предположить, что творчество аутсайдеров, не обоснованное задуманной идеей и не корректируемое влиянием высокого искусства, в значительно большей мере, нежели современное искусство, даёт возможность прикоснуться к фундаментальным проблемам человеческого существования, помочь в постижении тайн самобытия.

Библиография и примечания

1. Здесь уместно обратиться к текстам Ж. Деррида и его идее деконструкции подчинения общему для всех смыслу. Стоит отметить, что принцип деконструкции

- Деррида затрагивает не только понимание текстов, но и понимание любого «нечто». См.: Деррида Ж. О грамматологии. Пер. С фр. И вст. ст. Н. Автономовой. Москва: Ad Marginem, 2000.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. Пер. С фр. И послесл. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург, Москва: У-Фактория, Астрель, 2010. С. 18.
3. Так, центральной идеей философских трудов М. Фуко стала мысль о том, что в истории человечества известны, а следовательно, и сейчас возможны социально-культурные системы, в которых безумие и прочие трансгрессивные силы не исключены и не изолированы, а, напротив, приближены к основополагающим актам культурности. См.: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Пер. С фр. И. К. Стаф. Москва: АСТ МОСКВА, 2010; Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва: Ad Marginem, 1999.
4. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. Москва: Наука, 2006. С. 350.
5. Понятие «бриколаж», выражающее представление о неожиданном движении, впервые ввел в научный дискурс К. Леви-Строс. С его помощью он определял специфику и описывал структуру мифологического мышления. См.: Леви-Строс К. Первобытное мышление. Москва: Республика, 1994.
6. Фрейд З. Тотем и табу. Москва: Олимп, АСТ, 1997.
7. Юнг К.-Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ И РЕГИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ НАРОДНОЙ КАРТИНЫ И НАИВНОЙ ЖИВОПИСИ В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Кириченко Е. И.

Кировоград, Украина

Современный художественный процесс сегодня невозможно представить без включения в него маргинального искусства, которое ещё относительно недавно воспринималось исследователями и критикой неоднозначно, как явление пограничной культуры. Сегодня понятия «наивное», «маргинальное», «искусство аутсайдеров» не вызывают отторжения и вполне благополучно сосуществуют в поле гуманитарных исследований с многочисленными и разнообразными видами творчества. С осмыслением природы и специфики художественного языка этих явлений происходит углубление представлений о развитии самых разных пластов культуры, её многообразии и неоднородности.

Наивная живопись как самобытная форма народного творчества, имеющая собственные социокультурные основания в своём формировании и развитии, широко распространилась в XX столетии. В последнее время всё чаще поднимается проблема регионального своеобразия этого вида искусства. Понятия «наив» и «примитив» нередко синонимизируются в отношении российского искусства, однако эта синонимизация не воспринимается однозначно, скажем, при характеристике украинской народной живописи, где она не относится к маргинальным явлениям культуры. То есть рассматривая однородные, казалось бы, явления, необходимо понимать, что их функционирование в определённом культурном пространстве имеет свою региональную специфику.

Проблемы регионального своеобразия отдельных явлений культуры нашли достаточно широкое освещение в научной литературе. В последнее время регионалистика сформировалась в отдельное исследовательское направление, затрагивающее разные сферы жизни и деятельности. Как правило, авторы рассматривают общие вопросы либо детально анализируют узкие проблемы той или иной актуальной для региона сферы деятельности, отсылаясь к её национальному или локальному своеобразию. Работ, специально посвященных вопросам взаимосвязи региональной социокультурной среды с отдельными явлениями художественного творчества, в этом ряду значительно меньше. Вместе с тем различная научная литература по регионалистике содержит достаточно ценные идеи, положения, выводы и сведения, которые могут служить методологической базой исследований в сфере явлений маргинальной культуры, в том числе и наивного искусства.

Следует упомянуть работы М. С. Кагана, И. Я. Мурзиной, Т. Ф. Ляпкиной, И. И. Ирхен, О. Н. Караваевой, М. С. Жирова и других авторов, предлагающих рассматривать своеобразие региональной культуры в контексте междисциплинарных подходов. Исследователи разграничивают понятия «региональная культура» и «культура региона». Они придают особое значение таким категориям, как «территория», «регион», «провинция», «локальный центр», «национальная культура», «этническая культура». В подобном аспекте нередко рассматриваются проблемы традиционных художественных промыслов. Но практически не встречается аналитических исследований о народной живописной традиции, хотя имеются отдельные работы, посвященные изучению хорватского и немецкого наива, украинской и белорусской народной картины, наивного искусства Алтайского края, Урала, Псковской области и других.

При рассмотрении широкого пласта наивного искусства разных территориальных образований, социокультурным основанием появления которого всюду выступают определённые, характерные для каждой страны условия, важно обратить внимание на региональные особенности развития этого искусства. В данной статье предпринята попытка сопоставительного анализа формирования и развития

российского и украинского наива, а также рассматриваются особенности взаимодействия наивной живописи с национальной культурной традицией на примере некоторых устойчивых сюжетно-тематических моделей. Это позволяет выявить региональную специфику явления в целом, а также распознать его природу и трансформации его истоков.

Прежде всего следует отметить способы взаимодействия наивной живописи с народной изобразительной традицией. Опора на традицию формирует творческое кредо художника-любителя, питающего своё художественное воображение «культурными образцами» и регенерирующего эти образцы в индивидуальном творчестве. Неоднократно отмечено, что российские наивные художники во многом ориентировались на произведения «высокой культуры», о чём свидетельствуют и распространённость копирования классики, и система жанров, повторяющая ту же жанровую классификацию, которая характерна для высокого искусства, и включённость в выставочную деятельность.

В связи с терминологическим отнесением наива к таким категориям как «второй фольклор» и «третья культура», с его особым положением в общем поле народной художественной культуры, необходимо определить пути взаимодействия наивной живописи с традиционными народными формами изобразительности и шире – с традиционным крестьянским творчеством, которое сближено с фольклорным сознанием. У Украины здесь связь прямая и непрерывная: старинный обычай украшения хаты настенными росписями, появившийся в незапамятные времена и являвшийся частью аграрно-обрядовых и магических ритуалов, а затем постепенно – с утратой древних функций – переродившийся в «домашнюю» декоративную живопись, по истечении времени скорее всего и дал толчок появлению станковой народной картины. Кроме того, украинские росписи глиняных кувшинов и пасхальных писанок, традиционная орнаментальная и сюжетная вышивка рушников и декоративных панно, народная икона на стекле, настенные расписные коврики с сюжетными композициями, распространённые в украинских сёлах в конце XIX – начале XX века, орнаментальные

бумажные узоры-«вытынанки», вытеснившие элементы расписных орнаментов в хате, – весь этот комплекс оформления бытовой среды служил сакрализации древнего обычая в украинском народном сознании, следствием чего стало особое отношение к любой форме украшения жилища, в частности к станковой картине. Можно сказать, что у украинцев сформировался собственный гипертекст народной изобразительной традиции. Своеобразие этому национальному гипертексту придавали устойчивые темы и образы, общий оптимистический строй украинского народного творчества, а также представления о красоте, живущие в национальном эстетическом сознании. Они вторгались во все его слои и уровни, плотно «прошивая» тело народной художественной культуры: народная песня, устное народное творчество, декоративно-прикладное искусство отражают внутренние свойства национальной ментальности в стремлении обильно украсить и тем самым улучшить среду обитания. Конечно, здесь просматриваются и корни оберегово-магических функций древних домовых изображений, что продолжают порой существовать в оформлении сельского жилища и сегодня.

Современная народная живопись Украины представлена несколькими направлениями: в первую очередь это живопись, восходящая к архаическим праобразам, которые воссоздаются как возрождённые архетипы древнего сознания. Вторая волна ориентируется на традицию декоративных росписей, которыми украшались жилище и утварь. Третьим направлением можно считать то самое наивное искусство, которое возникло как любительская живопись во второй половине XX века на основе своеобразной трансформации в народном сознании классических форм и образов «высокого» искусства и одновременно перенесения навыков декоративной живописи в станковую форму. Иногда все эти направления объединяют понятиями «примитив», «наив», но в отношении украинской народной изобразительной традиции логичнее воспринимается термин «народное малярство».

Обращение к изобразительной традиции, которая дала украинской народной живописи самостоятельное течение, позволяет отметить одну характерную особенность, выявляющую гендерный

аспект в современном украинском «малярстве»: данная линия наиболее ярко представлена женским творчеством. Вероятно, роль украшательницы быта и бытовых предметов, традиционно принадлежавшая на Украине женщине, нашла здесь своё логическое продолжение в многообразии позднейших живописных вариаций. Одна из самых известных художниц из народа М. Приймаченко в своих работах воссоздаёт почти языческие образы фантастических зверей и птиц, которые как будто всплыли в сознании мастерицы из недр сохранённой в архетипической форме древней славянской мифологии. Они в её картинах воспроизведены почти в стилистике первобытных изображений – нередко «двухчастными» фигурами, распластанными на плоскости листа, с богато орнаментированными головами и туловищами, в локальном цветовом решении; в то же время здесь угадываются схематичные приёмы геометрических узоров вышивки и расписной керамики (этим видом творчества художнице приходилось заниматься).

Принципы декоративности отображены многосложностью мотивов петриковской росписи в творчестве художниц Г. Собачко-Шостак и М. Тимченко, каждая из которых нашла свои пути к использованию цветочной и растительной орнаментики в сюжетных и натюрмортных композициях – ярких, насыщенных, полновесных в разнообразии форм и их цветовом исполнении. Отметим, что декоративные мотивы украинского малярства первоначально выполнялись на бумаге, однако сегодня чаще встречаются работы, выполненные на картоне или оргалите. Другая линия декоративного направления украинского малярства представлена живописью на стекле А. Рак, которая в сложной и уже почти забытой технике, когда-то широко распространённой в народном творчестве украинских и восточно-европейских территорий, решает задачи станковой картины, совмещая оба направления украинской народной живописной традиции. Творчество К. Белокур, Г. Шабатуры, сестёр И. И С. Гоменюк – это разные формы станковой народной картины, восходящие к многообразным истокам украинской изобразительной традиции.

Российскому художественному примитиву XX столетия на столь крепкую традиционную основу народной культуры напрямую опи-

раться не пришлось. Расцвет наивного искусства наступил в России во второй половине века, когда многое из крестьянского быта было искоренено, обычаи утрачивались или трансформировались под воздействием неизбежно появляющихся в новые эпохи социокультурных факторов, в том числе сформированных городской средой, а основы сельского быта под натиском урбанизации подтачивались и разрушались; официальной поддержки удостоивались преимущественно традиционные художественные промыслы, приносившие прибыль советскому государству (несмотря на аналогичные процессы на Украине, здесь сберегались глубинные национальные особенности культуры). Однако у большинства российских наивных художников, имеющих деревенское происхождение в первом-втором поколениях, связь с крестьянскими эстетическими воззрениями сохранялась на генетическом уровне, что нашло отображение в образном строе сюжетно-тематического комплекса станковой картины, а также в самом отношении к творчеству.

При отсутствии непрерывности народной изобразительной традиции источники творческих импульсов наивных художников России чаще всего были связаны с переосмыслением образцов «высокой» культуры. Знакомство с ними происходило через тиражную продукцию, благодаря чему классическое наследие воспринималось особым образом, да и сами представления об искусстве и творчестве специфически преломлялись – всё это отразилось новыми культурными смыслами в своеобразно «сниженной» форме «высокого» прототипа. Та линия украинского малярства, которая может быть соотнесена с наивной живописью России, имеет национальное своеобразие. Несмотря на то, что одна из ветвей украинской народной живописи ориентировалась в советское время на изобразительную «тиражную» классику, здесь был памятен опыт народной картины, которая вошла в национальный быт ещё в XVIII столетии, когда широкую популярность получили изображения «казаков-мамаев» или «казаков-бандуристов». К началу XX века их дополнили мотивы «казак и дивчина у колодца», «прощание казака с казачкой» («отъезд на войну») и другие. В XIX столетии большинство сюжетов украинской народной картины были связаны с сельской жизнью.

Одной из самых выразительных композиций стала тогда «Судьба крестьянина», распространившаяся в многочисленных вариантах по всей Украине. Сюжет с крестьянином-пахарем обязательно дополнялся стихотворной подтекстовкой под картиной, которая раскрывала её содержание; подобные подтекстовки встречаются и в других сюжетах, они наполнены юмором и наблюдательностью народа. С этого момента станковая сюжетная картина не исчезала из народного творчества, лишь обогащалась её тематика, включавшая в себя песенные и фольклорные образы. Даже названия нередко давались в виде строчки из песни или пословицы/поговорки, например: «Дивчина моя, напои коня»; «Куковала зозулянка у садочку». Кстати, иногда толчок к распространению песенного сюжета в народной картине давали профессиональные художники – так произошло с очень популярным мотивом «Беги Петро с Наталкою, идёт мать со скалкою», появившимся впервые в живописи Н. Пимоненко, художника-реалиста конца XIX столетия, а затем растиражированным в типографиях, выпускавших картинки для народа, и прочно закрепившимся в народной картине.

Точки взаимопересечения художественных текстов российской и украинской наивной живописи, исходящей из эталонного «высокого» искусства, на первый взгляд просматриваются отчётливо – в мифопоэтическом восприятии реальности, произрастающем из общих славянских корней, в распространённости одних и тех же сюжетных мотивов, наконец, в отношении к плоскости изображения и способам выразительности живописного языка. Находясь в плену стереотипов и стандартов массового сознания, наивный художник ориентирован на выбор хрестоматийных тем, сюжетов, которые составляют идейно-образную основу его произведений; этим же продиктован и выбор жанров живописи, как собственно и выбор самого этого вида творчества. Можно отметить сходство в понимании и трактовке отдельных тем (например, связанных с трудом, праздниками, деревенскими сценами) и образов (таких как дом, семья, предметное окружение человека). И всё же при внимательном изучении произведений наивного искусства России и Украины в них обнаруживаются признаки собственного национального ми-

ровоззрения, заметно разграничивающие два способа переживания жизненного пространства и самоощущения в этом пространстве.

Последнее особенно выпукло проявляется в позиционировании себя как творца: осознание новой роли, в которой, занявшись творчеством (что не всегда находило понимание у окружающих), оказался «простой человек» из людей «как все», побудило многих российских наивов обратиться к жанру автопортрета, явно подсмотренному у классиков¹, тогда как в украинском наивном искусстве этот жанр не получил такого широкого распространения (редкое исключение – автопортреты К. Белокур).

В чистом виде портрет для наива актуален в той мере, в какой он способен соответствовать образу-идеалу. Портрет как наиболее «мифогенный» (по определению Ю. М. Лотмана) жанр, постоянно колеблющийся «на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности»², в наивном искусстве несёт компенсаторную функцию самоутверждения, наделяющую портретируемого аурой мифологического героя, мистифицирующую реальное лицо. Поэтому портретирование случайных людей встречается у наивов крайне редко, в то время как обращение к жанру автопортрета чрезвычайно распространено. Российский наивный художник посредством автопортрета как бы пытается ввести собственное творческое «Я» в «большой» художественный процесс, тем самым сближая себя как творца с известными ему великими художниками, на которых он вольно или невольно стремится ориентироваться и по-своему быть похожим. Здесь он подчиняется закону «общественного договора»: так как его взаимоотношения с обществом детерминированы социальными факторами, то культурный опыт переосмысливается им в русле ценностных приоритетов и установок, доминирующих в массовом сознании.

Интерес к автопортретированию у наивов амбивалентен. С одной стороны, он определён «обстоятельствами личной судьбы», соотносимыми с переживанием нового «Я», и формирует принцип исповедальности автора. С другой стороны, он позиционирует более сложные – культурные и онтологические – ценности, часто связанные с осмыслением истории через собственную биографию, бла-

годаря чему автобиографизм трансформируется в демиургический и культурно-героический код. В вариантах композиционных схем и приёмах создания художественного образа «посредничают» как живописные образцы «высокого» искусства, так и фотографические карточки. В украинском «историческом» примитиве имеется яркий пример такого симбиоза: он представлен творчеством полтавского художника первой половины XIX столетия Г. Ксёнга, который писал портреты своих односельчан (и собственный автопортрет) на фоне сельских видов, как бы увеличивая сделанную в ателье фотокарточку, за счет чего композиционно все портреты кажутся однотипными. Это, пожалуй, тот редкий случай пристального интереса к портретному жанру в украинской народной картине, который только подтверждает предположение, что для украинского малярства жанр портрета является скорее исключительным.

В современной украинской народной живописи художник позиционирует себя через мир, который он воспроизводит и с которым ощущает свою нераздельность, то есть здесь можно говорить о своеобразном синкретичном мышлении автора. Эта неотрывность от макрокосма оставляет за скобками проблемы самоанализа – народный живописец ставит перед собой совсем другие задачи, он растворяется в своих картинах как частичка воспроизведённого им мира, становится таким же элементом этого мира, только не обязательно воспроизводимым, ибо он присутствует в каждой детали картинного пространства.

Как сходные, так и отличительные признаки можно обнаружить собственно в восприятии жизненного пространства. Один из главных пространственных локусов – Дом – в народных представлениях является знаком микрокосма, определяющим главную точку в оси координат человеческого бытия. В славянской мифологии Дом «противопоставлен окружающему миру, как пространство закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему», выступая средоточием «основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода», на ментальном уровне представляя собой «определённую модель, позволяющую воспроизводить картину мира»³. В разработке данного мотива в украинском

и российском наиве XX века в первом приближении видится много общего. Дом включается в семантическое поле картинного пространства как некая точка первоначала и постоянного к нему возвращения. Он становится темой ностальгических воспоминаний о детстве, юности, родителях, родной деревне. Назовём хорошо известные работы российских наивов 1960-х – начала 1990-х годов: «Мой родной домик» Л. Майковой, «Моя Родина. Мой дом» И. Селиванова, «Отчий дом» Н. Макарова, «Родительский дом» красноярца Б. Нехоношина. Аналогичные мотивы в эти же годы прослеживаются и у украинских наивных художников: «Около родного порога» И. Лысенко, «Годы мои молодые...» М. Приймаченко, картины А. Бородая, В. Лободы, Г. Шабатуры, М. Онацко. Символика дома в наивном искусстве России широко была представлена и в иносказательных формах, по-своему демонстрируя открытость русского человека миру: например, в изображении праздничного стола или в натюрморте с фруктами, овощами и цветами, что метафорически воспроизводило архетип изобилия («дом – полная чаша»), в сценах труда и праздника, где дом выступал и «в роли свидетеля», и как «соучастник» действия «на миру». Подобные работы всегда были наделены позитивными эмоциями, исчезающими из российского наива сегодня. Реальный облик родного дома естественным образом включается в макрокосмическое пространство, а оно, в свою очередь, мыслится тем же Домом – то есть весь мир, окружающий человека, есть его дом. У российских наивов особенно часто дом присутствует там, где действие разворачивается в панорамном пейзаже («И жизнь хороша, и жить хорошо!» А. Муратова, работы И. Сарычева, Н. Комолова); украинские же художники писали не столько широкие панорамы (они встречаются крайне редко – например, при изображении работы селян в поле), сколько более камерные фронтальные виды села («Село над дорогой» К. Кислякова, «Первая гроза», «Ночь» Я. Ющенко). То есть уже здесь мы видим два обусловленных национальной ментальностью взгляда на мир. Русскому человеку свойственно особое самоощущение на обширных территориях его страны, с чем связана специфическая черта в восприятии пространства, который осознаётся ничем не ограниченным простран-

ством. Н. Бердяев, Д. Лихачёв, Г. Гачев подчёркивали, что эстетика беспредельности сформировала и внутренние качества русской национальной психологии. Творческое проникновение российского наивного художника в смысловое поле семантической модели «космос – дом» отразило мировоззренческие представления о широте русской души, в то же время проявив укоренённый в сознании народа советской идеологией «генеральный миф» о бескрайности пространства страны Советов. На необъятных российских просторах подобные представления естественны.

В территориально компактной Украине мир не кажется столь беспредельным. В сознании украинца более ценным оставался мир замкнутого пространства, ограниченного собственным подворьем, небольшим хутором, где порой и протекала вся жизнь человека. Три составляющие – Земля, Дом, Семья – служат выражением внутреннего содержания понятия «хутор». И сегодня Хутор остался для украинца своеобразным мифопоэтическим центром, «ностальгическим фантомом», который вмещает такие символические представления, как «хутор-рай», «хутор-семья», «хутор-уединённость», «хутор-медитация»⁴. В сознании украинских художников из народа всё самое лучшее и настоящее связано с образом сельского дома. Даже беглый взгляд на популярные в украинском живописном примитиве на протяжении всей его истории жанровые композиции способен отметить превалирующее положение «хуторского мотива» в картинах. В определённые исторические моменты актуализация мифопоэтической модели хутора в народном творчестве возрастает. Начиная с 1990-х годов хуторской мотив становится важной доминантой содержательного комплекса сюжетной наивной картины, появляющейся на различных выставках. Характерный набор «обязательных» для хуторского мотива элементов сложился еще в начале истории украинского живописного примитива XX века и прошел неизменным почти через всю историю его существования.

Рассмотренные социокультурные особенности и специфика формирования украинской народной картины и российской наивной живописи позволяют выявить региональное своеобразие общего, казалось бы, явления, в котором художественный мир отображает

уникальные культурные и жизненные ценности нации, воссоздаёт их в той образно-смысловой модели, которая является наиболее значимой константой национального мировоззрения и мировосприятия. Более углублённый анализ явления в целом позволит выявить некоторые иные стороны специфически регионального проявления народного художественного сознания. Ещё более продуктивным могло быть сопоставление народной живописи резко отличных друг от друга региональных культур, которые имели бы сходные и радикально противоположные принципы художественного мышления, базирующегося на сложившихся в течение длительного времени изобразительных традициях, и собственные социокультурные основания перехода этих традиций в иное качество.

Библиография

1. Кириченко Е. И. Личность наивного художника в аспекте мифологемы культурного героя/демиурга // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: Мат-лы научн. конф. 16–17. ноября 2004 г. Москва: 2004. С. 60-68.
2. Лотман Ю. М. Портрет. // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: 1998. С. 509.
3. Топорков А. Л. Дом // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. Москва: 1995. С. 168.
4. Хутір, культура, цивілізація: передумова міфа // Артанія: Альманах. Кн.1. Київ: 1995. С. 8.

ПАНИ БРОНЯ – АР БРЮТ И АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО

*Матвеева Ю. А.
Москва, Россия*

В своей автобиографии на тетрадном листке бумаги в 1998 году Б. А. Дубнер пишет: «Я родилась в Москве в 1924 году, мои родители были артистами: бабушка – Бронислава Михайловна Славская – артистка. Мама – Лидия Ивановна Красовская, тоже артистка. Я не помню своего отца. Отец погиб во время войны. Дедушка был тоже артистом. Выступал в театре. Я была командиром химического звена во время войны. Я работала надомницей картонажницей. Я артистка театра под руководством Петлюры Александра Ильича. Я бываю за границей, я там выступаю». И эта краткая автобиография действительно отражает суть этой необыкновенной фигуры.

Дед Брониславы Анатольевны Дубнер (урожденной Гусевой) Иван Иванович Зеленецкий – писатель, драматург, автор множества пьес, комедий, рассказов, главными героями которых часто становились люди театра. Эти книги, изданные в самом начале XX века (1903-1911), были в доме, и Бронислава их бережно сохраняла. Из детства Бронислава вспоминала ещё педагогов по разным предметам, приходивших с нею заниматься. Девочка с диагнозом «водобоязнь» обучалась на дому. Сохранилась тетрадь двенадцатилетней Брони Гусевой со старательно выведенными пером поверх карандаша текстами басен Крылова. Даже в преклонном возрасте Бронислава брала несколько аккордов. Воспитанием занималась мама. Лидия Ивановна была исключительно артистичной натурой. На множестве сохранившихся фотографий она всегда в образе, всегда нарядно одета. Она шила, а позднее и бесконечно перешивала одежду для себя и для дочери, а Бронислава делала вышивку на платьях и кофтах по её эскизам. Мама была авторитарна и даже очень

взрослую дочь никогда не отпускала одну. Одним из любимых развлечений были прогулки вдвоём по Тверской улице.

Лидия Ивановна скончалась в 1982 году, и тогда всё изменилось. Оставалась прежняя надомная работа для картонажной фабрики, жильё на Петровском бульваре, но образ жизни всё больше сближал Брониславу с теми маргинальными личностями, которые, повстречавшись ей на бульваре, становились её частыми гостями. В это время у неё появляется муж, Владимир Абрамович Дубнер, работник с той же картонажной фабрики для инвалидов, с которым, кстати, они жили дружно, постепенно заполняя сначала своё жильё, а затем и другие комнаты расселяемой к тому времени коммунальной квартиры (дом был определен под снос) всевозможным хламом и оставленными выезжающими людьми вещами. Отключение отопления и отсутствие воды прошли незамеченными...

Именно такую картину обнаружил Александр Петлюра (Ляшенко) – художник, актер, модельер и сценарист, оказавшийся здесь в результате поиска пустующего помещения для своей «Свободной академии искусств», первый год существовавшей на территории центра Ролана Быкова. В неформальной «Академии» должны были преподаваться новые для своего времени дисциплины: искусство перформанса, видео-арт, современные музыкальные практики и другое.

Дом 12 на Петровском бульваре в 1990 г. был практически пуст. В соседнем доме последними не выехавшими жильцами оставались Бронислава с мужем. По воспоминаниям Александра Петлюры, при первом появлении в доме у него с собой был документ, подтверждающий некое отношение будущего проекта к киностудии «Мосфильм». Всем интересовавшимся он поэтому отвечал, что помещение подбирается для съемок фильма. Услышав в ответ: «Я сама актриса. На Мосфильме снимаюсь», он «почувствовал, что дома». Обнаружив на следующий день на двери подъезда маленькую табличку «Здесь живёт Мосфильм и злая собака», художник объявил Брониславу Анатольевну своим талисманом.

Инициированный как место обмена творческим опытом, «Заповедник искусств на Петровском бульваре» скоро стал местом при-

тяжения. Проводимые на Петровском бульваре концерты и показы, еженедельные «тематические вечера», фестивали (такие как фестиваль экспериментального видео и компьютерной анимации «Бегущие сквозь тьму в полночи» в марте 1994 года) привлекали много публики.

Этот сквот стал самым крупным независим творческим пространством тогдашней Москвы. Альтернативные выставки, вернисажи обеспечивали пространство неформальной коммуникации. Здесь работали и жили художники, музыканты, дизайнеры, модельеры: Герман Виноградов, Екатерина Рыжикова, Алексей Тегин, Александр Осадчий, Сергей Жигло, Андрей Бартенев, дуэт «ЛаРе», Ольга Солдатова, Маша Цигаль, Аристарх Чернышев, Аркадий Насонов и многие другие. Они вносили акцент в формирование образа всего арт-пространства.

Александр Петлюра занимался всем, что было связано с одеждой. Здесь же был открыт его своеобразный музей, где размещалась коллекция одежды, всевозможная обувь, шляпы. Сюда приходили «за имиджем» Жанна Агузарова, Наталья Ветлицкая, группа «Моральный кодекс» и многие другие, открывавшие для себя понятие «винтаж».

На протяжении почти всех пяти лет существования центральными событиями этого пространства становились театрализованные фестивали 28 сентября, посвящённые дню основания сквота, и 5 мая – день рождения «Пани Брони», ставшей не просто талисманом, но и музой и моделью Петлюры. Она и её муж были вовлечены в активную деятельность арт-комунны.

Человек непростой личной истории, шестидесятипятилетняя Бронислава удивительно гармонично вписалась в это альтернативное сообщество и стала центром многих его проектов. Серии «показов моды» с «Пани Броней» в главной роли регулярно проходили на Петровском бульваре и затем на различных фестивалях по всему миру. Один из наиболее масштабных таких проектов – спектакль-перформанс «Снегурочки не умирают» по мотивам произведения Н. Островского.

В 1994 году на фестивале «Steirischer herbst» в городе Грац (Гер-

мания) был представлен балет «Белое облачко», в котором Бронислава солировала в серии белых одежд под абсурдистское музыкальное сопровождение на «псевдонемецком» языке, в основу которого легло её собственное сочинение – песенка «Я белое облачко». По настоянию Петлюры стала она рисовать. Первая принятая «худруком» работа – собственноручно подписанный «Медведь Олипинский», нарисованный карандашами и кропотливо раскрашенный акварелью. Ему предшествовал рисунок того же медведя, но представлявший собой контур старательно обведенной пластиковой олимпийской игрушки.

После этой работы стали появились птички, звери, кухонная утварь, детские игрушки, которые она любила и во множестве собирала, изображения машин, даже витрина магазина, скомпонованные, собранные все вместе на листах.

Новая социальная роль пришлась Брониславе очень по душе. Нарядные человечки, гуляющие в идеальных садах среди цветов – это условные портреты людей, во множестве окружавших теперь Брониславу в её новом мире, быть центром которого доставляло ей великое удовольствие.

Обязательные почти на всех её персонажах головные уборы – эхо её детства, юности, нарядов её матери (на фотографиях та почти непременно в шляпках). Цветы и стрекозы в её первых работах – лейтмотивы её ранних вышивок, выполненных специфической, своеобразной «гладью».

Устойчивую связь с окружавшим её миром демонстрируют рисунки, сделанные в Тарусе, где она проводила лето. В серии «Таруса и тарусяне» преобладают растительные композиции и композиции, в которые вплетается растительный мотив – орнамент, переходящий в «сплошные композиции», напоминающие покрывала в технике пэчворк.

Дальше почерк становится смелее, рисунок своеобразнее. Нарядные люди трансформируются в фантастических существ, появляются «композиции-диалоги», персонажи и предметы которых находятся в трогательном взаимодействии.

Интересны её «маски», всегда сопровождаемые подписями: «это

маска Есенина Сергея», «это маска Черномора», «это маска Бартенева, он танцует, подражает клоуну», «это маска Ивана Ивановича Зеленецкого, артиста», «это слепой артист из Австрии, он поёт и играет на гитаре». Эта серия ставит исторических и литературных персонажей в один ряд с родственниками и знакомыми, образы телевизионных героев перемешиваются с образами людей, посещавших сквот на Петровском бульваре.

Выставки работ Брониславы Дубнер проходили в России, Германии, Австрии. Карл Грюнлинг, один из организаторов выставки в Граце, так пишет о её работах: «Б. А. Дубнер с 1990 года создает в непрерывном процессе свои графические листы, населенные её знакомыми с Петровского бульвара, которых она украшает пышной мишурой из своего богатого запаса орнаментов. На первый взгляд люди и цветы на картинах Дубнер кажутся исключительно наивными, но при ближайшем рассмотрении они являются архетипами воображения и можно выявить у них очень позитивную волю к человеческому добру. Мужчина и женщина в красивых одеждах гуляют по хорошему миру... Снова и снова они ощущают свое существование. Да, добро существует»¹.

Библиография

1. Карл Грюнлинг. Из истории изобразительного искусства, №52. Каталог «Иди со мной в мой дом». Грац: 1995. С. 10.

IV. НАИВНАЯ ПЛАСТИКА В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

ДОБРОЕ ИСКУССТВО ВЕРЫ ДОБРЫНИНСКОЙ

Глебова А. А.

Вологда, Россия

Вологодский государственный музей-заповедник в своих фондах имеет небольшую коллекцию произведений наивного искусства. Прежде всего, это живописные произведения уроженца Тотемского района Георгия Попова (1939 г. р.) и вологжанина Владимира Сивцова, гобелены мастерицы из Чёбсоры Евдокии Пановой, выполненные в технике домашнего ткачества на ручном ткацком стане, и живописные красавицы на прялках Аграфены Селяниной из Нюксенского района. Имеется несколько картин вологодской писательницы Антонины Медведской, чьи произведения экспонировались на выставке наивного искусства «Фестнаив-2004» в Москве. Кроме того, коллекция наивной живописи пополнилась в 2014 году работами ярославского художника Германа Блинова (1939 г. р.). Совсем недавно с персональной выставки «Ангел в окошко – радости лукошко», прошедшей в художественном отделе, в фонды поступили графические листы Веры Александровны Добрынинской.

Вера не получила художественного образования, но творческое начало было заложено в ней уже с рождения¹, хотя и раскрылось не сразу. Вера родилась в Вологде 28 октября 1958 года. По её словам, она всегда хотела рисовать и рисовала, но рисовать не умела.

В детском саду, например, практиковали создание альбома сказок по прочитанным книгам, и детей, кто умел рисовать, усаживали за столы и просили рисовать картинки по сказкам после прочтения, но её никогда не просили. Эту детскую обиду Вера помнит до сих пор. Только в школе способность её к рисованию начала проявляться. Профессию Вера выбрала педагогическую, однако близкую к художественному творчеству. Она с отличием окончила Сокольское педагогическое училище², работала воспитателем, а затем методистом в детском саду. Здесь постоянно приходилось что-то оформлять, заниматься рисованием с детьми. В 1986 году Вера начала заниматься в студии «Вологодские росписи», работающей при Вологодском государственном музее-заповеднике. Знакомство с традиционной народной культурой, работа с музейными подлинниками, общение с мастерами изменили её жизненные позиции, помогли раскрыться творческому дарованию, «высвободили» её генетическую память из потока жизни. Она с увлечением осваивала традиционные народные росписи, бытовавшие на Русском Севере в конце XIX – начале XX века, но «нашла себя», когда прикоснулась к изучению забытых сюжетных росписей, сохранившихся на великоустюгских коробьях XVII века. Сказочные и фольклорные персонажи из народного быта пленили воображение мастера, наложились на её природный дар и художественный опыт, который она приобрела за время работы в детском саду, а позднее и в школе³, и из-под её кисти появились яркие, красочные декоративные сюжеты, которые сама Вера называет «народной картинкой». С тех пор она уже не могла не рисовать. Она ощутила в себе великую тягу к художественному творчеству. Это не было её профессией, хотя к тому времени она уже работала в школе № 17 преподавателем изо. Долгие годы она «писала в стол», создавала свои картинки не для зарабатывания денег, показывала их только близким людям. В ней жила потребность выразить через рисунок своё отношение к тому, что она познала, увидела, вспомнила, передать свои чувства к семье, к родственникам, к окружающим её людям, поэтому не задумываясь она тратила деньги на краски, хорошие кисти, бумагу, альбомы и рисовала, рисовала, часто только ночами, когда укладывала детей спать.

Большим стимулом к творчеству стало то, что Веру пригласили в студию обучать традиционным росписям новых студийцев. Она более углублённо изучила народное искусство локальных территорий, буквально погрузилась в бытовую и празднично-обрядовую культуру наших предков. Здесь раскрылись новые грани её художественного таланта. Даже её ранние работы, выполненные по народным традиционным росписям, отличаются неповторимым авторским почерком. Картины – как волшебные сны автора. Например, изображая львов в позах, характерных для народных росписей, Вера создаёт вокруг них придуманную ею среду. И вот уже лев, играя на опушке леса, несётся за птичкой как маленький дурашливый щенок («Летний лев», 1990-е гг.), а в другой работе лев-щёголь с уложенной пышной гривой, в зеленом фраке, с игривым выражением на оочеловеченном лице, прогуливается по городским улицам («Светский лев», 1990-е гг.).

Следующий этап творчества Веры Добрынинской связан со сказочными и мифологическими сюжетами. Она по-своему представляет Индрика-зверя, разрабатывает композицию «Поединок Полкана с Бовой» (2010 г.), где в сказочно прекрасном саду два мифических героя бьются насмерть, пока царица спит на цветочном лугу. Всё в картине подчинено красоте окружающей бойцов природы, поэтому и сами герои воспринимаются как часть декоративной обстановки: не чувствуется накала борьбы, нет «скрежета» битвы, всё спокойно и тихо. В работе «Муромец» (2010 г.) автор вновь обращается к богатырской теме, но её Муромец – это добродушный сказочный богатырь, он медленно едет на коне, похожем на деревянную резную лошадку, а за его мощной спиной сидит девушка, которую он, конечно же, спас. На картине «Северные сказки. Мировое древо» (2009 г.) Вера изобразила мифологическое древо, на ветвях которого расположились деревеньки, церкви и часовенки, и радуго, по которой, как по дороге, лошади везут в повозках и телегах грузы, идут люди и скачут всадники. Венчает древо птица Сирин, сладкоголосо слагающая песнь мироздания. Весь сюжет нарисован на нежно-голубом фоне, испещрённом паутинообразными круговыми розетками, обозначающими невидимый белый свет. Сочинить сюжет Вера

может легко и быстро, буквально на глазах у зрителя появляются образы, вырисовывается главная тема картины, дополняются необходимые детали, заполняются пустоты композиционного пространства, а через некоторое время уже готов маленький шедевр. Работает она темперными, гуашевыми красками и акварелью. Вера пишет по впечатлению и по памяти. Воображение автора беспредельно.

Работы – как правило, небольших размеров, – декоративны и красочны, отличаются плоскостным рисунком, тонкой графикой письма и сочетанием чаще всего нежных, неярких оттенков с вкраплениями локальных чистых цветовых пятен. В каждом произведении есть настроение: где-то любование и восхищение, а где-то и тонкий юмор; в них всегда ощущается отношение самого автора к изображаемому сюжету. Работы привлекают разнообразием тем. Кисть художницы рождает мир, полный гармонии и красоты, в котором уютно и весело человеку. Красота, по мнению автора, должна насыщать пространство сюжета, поэтому она по всему земному пространству «садит» цветочки, а небесные просторы заполняет летящими птицами, выстраивая их в один ряд под верхней планкой рамы («Санний поезд», 2015 г.; «Егорий вешний», 2014 г.) и создавая ощущение изобилия, щедрости природы и окружающего героев мира. В композицию часто вводятся создающие особую ауру изображения кур, гусей, кошек, собак и других домашних любимцев, привносящих в рисунок эмоции. Таким образом художница выстраивает модель мира. Изображаемый мир «глядит» на нас с листа и буквально втягивает в своё пространство. В работах автор старается изобразить персонажей и окружающие их предметы развернутыми на зрителя. Персонажи не статичны, они активны и деятельны, одеты в одежду, соответствующую эпохе, времени и общему направлению моды. Люди либо повёрнуты анфас, даже если их вектор их движения не направлен к зрителю, а дома выстраиваются в ряд и тоже «глядят» на нас («Вологодский дворик», 2014 г.; «Рождество в Семёнкове», 2011 г.). Сюжеты работ насыщены и многоплановы. Так, в графическом листе «Гусиные бои в Суздале» (2010 г.) можно выделить три «пояса». Ближе всех к зрителю – бой белых гусей на снеговом покрывале реки, далее на горбатом мостике через реку стоят и лю-

буются сражающимися птицами зеваки-любители, взрослые и дети. На заднем плане развернута панорама сказочно красивого города. Вера много путешествует, поэтому в её работах нет однотипности в изображении домов, храмов, колоколен, крепостей и т.д. Надо отметить, однако, что у Веры есть и работы, где художница не акцентирует внимание на мелких деталях, украшающих сюжет, а работает широкими плоскостями чистых локальных тонов. Такая манера письма позволяет не расплывать, а концентрировать внимание на идее сюжета, пластике фигур, ритмике движения, игре цветовых пятен. Сама Вера говорит, что это у неё получается естественно, интуитивно, без напряжения.

Искусство самоучек, тех, кто не прошёл школу профессионального обучения, часто называют наивным⁴. Наивно ли творчество В.А. Добрынинской? В советское время таких художников называли самодеятельными. Но этот общий термин вбирал в себя все формы непрофессионального искусства.

В работах Веры есть что-то особое, но можно вычлениить и черты, присущие наивным художникам. Творчество для неё – не отдых и досуговое времяпрепровождение, а «духовная потребность», в своих работах она создаёт мир, «созвучный её внутренней гармонии души и полноты жизни»⁵. Как и многие наивные художники, Вера использует для создания своих народных картинок старые фотографии, хотя и не повторяет оригиналы. Так была разработана серия, посвящённая её родным – «Вологодская семья нач. XX века» (2011 г.), в которой художница с пожелтевшей старой фотографии постаралась перенести на бумагу членов семьи её бабушки, но выстроила всех детей по росту, развернув каждого с наиболее выгодной точки зрения, «Семья моего прадеда» (2011 г.), здесь внимание автора сосредоточено на интерьере дома, милых сердцу предметах. В работе «Когда бабушка была молодой» (2014 г.) ощущается удивительное сходство бабушки с самим автором. Вера рисует её портрет только до плеч, выдвигая образ на передний план, а позади вдальке пишет бывшее здание Духовной семинарии (её бабушка училась в епархиальном училище). На свободном же пространстве листа Вера развернула зеркально-симметричную спортивную компози-

цию; такие композиции часто показывали со сцены на концертах в первой половине XX века. Очень точно автор вычленила в этой работе те знаковые временные объекты и образы, которые передают ощущение целой эпохи. Автобиографична её работа «7 октября 1962 года» (2014 г.). Здесь уже отражено воспоминание из её детства, то ощущение радостного праздника и семейной гармонии, которое человек запоминает ребенком и проносит через всю жизнь. Выросшая в советское время, Вера сохранила в своей памяти многие яркие моменты жизни, и сейчас они проявляются в её «ностальгических» картинах, например, «Пионерское лето» (2015 г.). Иногда в её работах встречаются названия улиц, которые давно уже поменялись; зная прекрасно и современные названия, художница всё же в своих работах пишет зафиксированные в её памяти старые названия: например, изображая деревянные дома на улице Благовещенской, она подписывает работу «На улице Клары Цеткин» (2014 г.). В этом случае весьма уместно высказывание Балдиной О.Д.: «Воспроизводя прошлое, наивные художники сохраняют ушедшие формы бытия»⁶. Так и наша Вера.

В. А. Добрынинская не представляет свою жизнь без рисования, она постоянно в творческом поиске. Как приходят к ней сюжеты, она не может сказать, наверное, всё интуитивно: получила впечатление – передала его на бумаге. Пока, по утверждению самой художницы, не выразит свои эмоции и впечатления на бумаге, она будет постоянно испытывать внутреннее беспокойство. Очень многие её работы написаны под впечатлением от поездок. Побывав на псковской земле, она запечатлела в своей графической картине старую Изборскую крепость, мощный форпост русских земель («Псков», 2014 г.). Вид крепости и фигурка молодой княжны в древнерусской одежде, стоящей у крепостной башни и обращающейся, вероятно, с заклинанием к реке, как к одушевлённому существу, отправляют нас в эпоху Древней Руси. Крепость Изборска не нарушает красоту окружающего ландшафта, а декоративность и сочность красок создают ощущение радостного восприятия мира. Художница также неоднократно пишет Плёс – («Плёс в сентябре», 2010 г.; «Осень в Плесе», 2014 г.; «Воскресный день в Плесе», 2014 г.). Набережная

Волги, гуляющая толпа, деревянные дома, поднимающиеся по косо-
гору, каждый со своей особой архитектурой и характером, берёзовая
роща невдалеке, где гуляют парочки, – всё в этих картинах создаёт
атмосферу беззаботного веселья и наслаждения красотой природы.
Любимой темой Веры является также село Покровское⁷, где у неё
имеется дачный дом с участком. В цикле произведений, посвящён-
ных Покровскому («Весна в Покровском», 2012 г.; «Покровское.
Лето», 2015 г.; «Покровское. Осенние хлопоты», 2015 г.), она создаёт
настоящую сельскую идиллию. На грядках богатый урожай овощей.
В озере полно рыбы, которую рыбаки ловят удочками, вытаскивают
неводами. Деревья в пышном цвету, кроны яблонь сплошь покрыты
яблоками. Корзины и лукошки наполнены доверху красными лес-
ными ягодами. Клумбы в садах и просторы лугов пестрят цветами.
Люди заняты повседневными работами, которые не в тягость, а, на-
оборот, в радость. Всюду играющие дети и, конечно, курочки, гуси
и кошки. Рисунки автора лёгкие, декоративные, весёлые.

Члены семьи и родственники к творчеству Веры относятся ува-
жительно, никогда не критикуют и не обсуждают её работы, не под-
сказывают сюжетов, но помощь и внимание с их стороны она посто-
янно ощущает. Примечателен тот факт, что однажды муж Леонид из
командировки привёз ей целый набор постели и сказал, чтобы она
осваивала её, а Вера тогда даже и не знала, что такое постель. Семья
ценит не тот «продукт», который она производит, а творческое со-
стояние её души, и родные по мере сил стараются создать ей домаш-
ний уют. А если ей нужны новые художественные впечатления, они
все вместе едут в путешествие.

В. А. Добрынинская никогда не делает эскизы, не намечает даже
отдельных персонажей или главных объектов в сюжетах будущих
произведений и, по её словам, даже и сюжета не обдумывает, а берёт
кисть и пишет сразу. Если что-то не удовлетворяет, тут же под-
правляет, или вносит изменения позднее, когда «прозреет». Конечно,
если ей заказывают определённую тему, то приходится делать
наброски и утверждать у заказчика⁸.

Круг её интересов обширен, но предпочтение она отдаёт фольклор-
но-этнографическим сюжетам. Разрабатывая в своих картинах тради-

ционные народные праздники как церковного, так и сельскохозяйственного календаря, Вера смело подписывает работы названиями праздников: «Яблочный Спас» (2014 г.), «Кузьминки» (2014 г.), «Вечер Василия Великого» (2015 г.), «Иван Купала» (2014 г.), «Спиридон-Солнцеворот» (2012 г.). Она обращается к ценностям и основам народного быта, в её работах находит отражение духовная и эстетическая культура русской деревни, воссоздаётся её мироощущение поэзии жизни; картины зримо передают также и устный фольклор. Например, в работе «Ой кулики-жавороночки...» (2013 г.) художница проиллюстрировала закличку радостной встречи прилета птиц весной. В композиции «На чужой сторонушке – поклонисься воронушке» (2013 г.) отражены душевные муки девушки, выданной замуж за нелюбимого, её тоска по родной деревне и страх перед свекровью. Ворону не привечали в традиционной обрядности, но в этой поговорке она выступает как последняя надежда девушки, поэтому автор увеличивает птицу в размерах, пишет её крупнее, чем фигурки молодухи и свекрови. Такой наивный взгляд и переосмысление народной поговорки.

Главными темами творчества В. А. Добрынинской являются весёлые народные гуляния, потешные выступления скоморохов, пединки сказочных героев, бытовые сценки из жизни города и деревни. Очень часто она не ограничивается одной работой на ту или иную тему, а создаёт целый цикл работ, отражая цепь последовательных событий. Серийность становится её художественным приёмом. Например, серия работ, посвящённая свадьбе, или фольклорным героям, или народным гуляниям и так далее. Однако, при общности темы, каждый лист её разрабатывается отдельно, и персонажи друг с другом не связаны. К некоторым темам она периодически возвращается на протяжении ряда лет, делает авторские повторы.

Одним из самых весёлых праздников в году в народном календаре была Масленица (в советское время – «Проводы русской зимы»), которая вновь начала широко отмечаться в сельской местности. В старину, как пишет Полина Рожнова в книге «Русский народный календарь», следовали такому правилу: «С себя хоть последнее продай, а Масленицу широко состречай! Сыр, сметану, масло вкушай,

все беды щедростью души избывай!»⁹. Каждый день масленицы сохранил в себе особые действия-обряды. Обращаясь к этой теме, Добрынинская берёт за основу те фольклорно-праздничные мероприятия, которые восстанавливаются в Архитектурно-этнографическом музее «Семёново», что под Вологодой: участником этих действий неоднократно была и сама Вера Александровна. В результате появилась серия из семи работ, которые она назвала по дням недели и в которых затронула соответствующие темы: «Понедельник. Встреча» (по сюжету деревенские жители встречают большую соломенную куклу Масленицу), «Вторник. Заигрыши» (весёлые скоморошья бои), «Среда-Лакомка» (вынос из домов угощений для всех встречных), «Масленица. Четверток» (праздничное катание, игра в снежки), «Масленица. Тёщины вечера» (весёлый санный поезд везёт тещу к зятям погостевать, а зятья дарят тещам красивые шали), «Масленица. Золовкина вечерка» (пляска под гармошку молодой с золовками) и «Прощёное воскресенье» (весёлая забава – взятие снежного городка). Все работы выполнены в 2015 году и построены по единой схеме: на переднем плане – праздничное действие, раскрывающее суть обряда определённого дня, а на заднем – ряд домов, иногда с церквями, выстроенными в ряд или «бегущими» по косогорам, и между зданиями – деревья. Надо отметить, что автор возвращает зрителя в то время, когда ещё сохранялась обрядовая культура, то есть в начало XX века. Художница одевает героев в традиционные народные одежды и головные уборы. По её картинкам можно представить весь ход праздника.

Любимым мотивом в творчестве Веры являются также старинные свадебные обряды. Неоднократно возвращаясь к этой теме, она создаёт яркий и колоритный образ традиционной свадьбы. Некоторые обряды уходят корнями в седую древность и не очень понятны современному человеку, как, например, «Смывание гульб» (2015 г.). Северные свадьбы приурочивались обычно к завершению всех сельскохозяйственных работ, часто справлялись на Покров – не случайно в народе Покров называли покровителем свадеб. Девушки на выданье молились перед иконами: «Батюшка Покров, покрой землю снежком, а мою голову платком»¹⁰. В деревнях был обычай

смывания с невесты в Покров «девьих гульб»: невесту опытная бабка вела в баню, а матушка в это время сжигала её соломенную постель и лапти. Смыв с девицы все «гульбы», то есть девичью волю, бабка вытирала невесту полотенцем или фаткой. У Веры этот сюжет выделен особо, без дополнительных предметов, украшающих сцену. Невеста представлена выходящей из бани в белой рубахе с длинными рукавами, одним из которых она прикрывает лицо, а её подружка расчёсывает гребнем длинные шелковистые волосы невесты. На коленях перед невестой, спиной к зрителю, так же в белой рубахе стоит младшая сестра. И вся композиция на светло-коричневом фоне, будто на фоне бревенчатого сруба бани и деревянного пола. Белые одежды в данном контексте должны обозначать чистоту невесты, её закрытое лицо – скромность. Фигуры выписаны широкими округлыми мазками; приёмы, характерные для свободно-кистевых росписей, в данном случае придают всему сюжету трогательную нежность. В этом же цикле вместе с сюжетами «Невесту ведут» (2015 г.) и «Венчание» (2015 г.) отражён также малоизвестный обряд – «Девья красота» (2015 г.). В свадебной обрядности на Русском Севере синонимом девичьей чести, скромности и красоты служила ёлочка или кукла. На картине Добрынинской изображена подружка невесты, несущая на блюде куколку-столбушку. Невеста стоит рядом под полуспущенным на лицо покрывалом или пологом, опустив долу глаза. И вновь, подчеркивая значимость события, автор не распыляет сюжет дополнительными предметами и даже не украшает фон и одежды орнаментами или цветами, а акцентирует внимание на ритуальном действе. Обрядовая магия свадебных ритуалов хорошо прочувствована Верой Александровной и ясно запечатлена в её работах.

Не обошла своим вниманием Вера и тему христианских праздников. В картинах «Покров» (2014 г.), «Рождество Богородицы» (2013 г.), «Рождество Христово» (2013 г.) она использовала иные художественные приёмы, нежели в работах по народным праздникам. Здесь главное действие совершается в небе и космосе, а земля с городами и весями остается далеко внизу. И работы написаны мягкими широкими мазками, создающими ощущение кружения или полёта.

Цикл работ В.А. Добрынинской посвящен родной Вологде («Соборная горка», 2014 г.). Она любит писать деревянные особняки, которые ещё сохранились в городе. Иногда акцент делает только на одном доме. Он, как главный персонаж, занимает в работе центральное место, например, «На улице Клары Цеткин» (2014 г.), «Советская Вологда» (2010 г.). Дома изображаются крупно, пишутся так, чтобы продемонстрировать все достоинства плотницкого мастерства, поэтому резные крылечки, которые примыкают к домам с боков, разворачиваются, торцовые стены тоже показаны развёрнутыми под большим углом, подбой расширены к крышам. Украшения домов – резные наличники, теремковые башенки, точеные балясинки крыльца – прорабатываются более детально. Художница придает декоративность всем постройкам, она не пытается повторить их строгие геометрические линии, они у неё все живые, с прихотливо-изогнутыми формами, буквально «пляшущие», вливающиеся в общее движение персонажей. Архитектурный облик домов и храмов хотя и узнаваем, но чрезвычайно декоративен.

Во многих работах, выстраивая композиции сюжетов по вертикали, Добрынинская тем самым визуально углубляет пространство, определяет ближние и дальние планы. Для автора всё является важным, поэтому всё прорабатывается чётко и подробно, словно с высоты птичьего полёта. В живописных произведениях мы видим много действующих лиц. Кто-то занят работой: сажают деревья, везут на машинах какие-то грузы, рисуют картины, гуляют с детьми в колясках, – и тут же рядом катаются на карусели, пляшут и поют частушки («Воскресник», 2014 г.), идут на демонстрацию с флагами («Демонстрация», 2012 г.). Во всех работах присутствуют разной архитектуры здания, церкви, колокольни, иногда небольшие часовенки, которые насыщают тему, придают особую атмосферу и просто украшают работу. Горизонт поднят, даётся широкий панорамный показ, ничто не заслоняет друг друга, «создается нескончаемый пейзажно-бытовой эпос»¹¹, что характерно для творчества наивных художников. В картинах нет статики, нет сухой графики; формы пластичны, упруги и динамичны. Работы эмоциональны, мастер использует чистые цвета и множество оттенков. По словам художни-

цы, «рука сама ведёт, прямо у неё не получается».

Как и в лубке, у Добрынинской многие сюжеты сопровождаются пояснительными надписями, пространными текстами, которые также являются средством выразительности, художественного языка произведения. Во многих произведениях автор скрупулёзно и тщательно, с этнографической точностью изображает предметы, костюмы, орнаменты.

Вера человек эмоциональный, общительный. Художественные впечатления она получает отовсюду, смотрит ли видеофильмы, посещает ли галереи, читает ли книги. По её словам, она может читать несколько произведений сразу, поэтому в её спальне лежат несколько книг, которые она начала читать, и перед сном (это традиция) она просматривает или читает то одно, то другое, то третье, смотря по настроению. Её вдохновляют работы Бориса Кустодиева, она восхищается затейливыми орнаментальными узорами в произведениях Ивана Билибина, его этнографически достоверными предметами и нарядами, отображающими быт русского народа прошлых столетий, любит весёлыми картинками Ивана Сколоздры. Вера берет многое от приемов народной живописи, синтезирует впечатления в своих народных картинках и лубках. Её работы декоративны и красочны.

Как художественно одаренный человек, Вера не может сконцентрироваться только на одном виде творчества, она пробует себя в таких областях как создание лоскутных картин и композиций, художественное валяние, разработка оригинальных шляпок и моделей одежды; она вышивает, изготавливает народные и авторские куклы, занимается художественной фотографией.

Библиография и примечания

1. Отец Веры Александр Николаевич Разумов хорошо рисовал, работал в Вологде прорабом, старшим инженером. Учился в Брянском архитектурном институте, хотя и не закончил его. Дедушка Николай Александрович Разумов, выходец из небогатых костромских мещан (дворян) всю жизнь проработал инженером-путейцем, тоже хорошо рисовал, тётя Аня по отцовской линии была прекрасная вышивальщица. Пра-

- дед Александр Николаевич Разумов – начальник железной дороги в Ревеле. Бабушка, выпускница вологодского епархиального училища, происходила из семьи мещан.
2. Сокольское педагогическое училище, город Сокол Вологодской области. Открыто в 1947 году. С 2004 года – педагогический колледж.
3. Позднее Вера перешла работать в общеобразовательную школу № 17 города Вологды (1990 – 2013 гг.), преподавала изобразительное искусство. Имеет высшую учительскую квалификацию, почётный работник общего образования. Разработала свою авторскую программу «Рациональные методы народного письма. Народная культура на уроках ИЗО».
4. Богемская К.Г. Наивное, но мудрое. «Юный художник». № 11-12. 1994. С. 3.
5. Балдина О.Д. О Взаимоотношениях примитива с традиционным народным искусством. К постановке проблемы. // Примитив в изобразительном искусстве. Тезисы докладов. Научная конференция. Москва: 1995. С. 29.
6. Село Покровское Грязовецкого района Вологодской области. В селе находится старинная дворянская усадьба Брянчаниновых, отреставрированная в 2009 году, памятник начала XIX века федерального значения. В усадьбе родился и вырос Дмитрий Александрович Брянчанинов, будущий Епископ Кавказский и Черноморский Игнатий, канонизированный Русской православной церковью в лике святителей.
7. Сегодня этот автор чрезвычайно востребован. Она участвует в создании фильмов (историческая анимация). Например, её попросили изобразить Глеба Васильковича, вологодского князя, жившего в XII веке и основавшего самый древний монастырь на вологодской земле – Спасо-Каменный. Естественно, ей пришлось просмотреть литературу, какие-то специальные источники, сделать зарисовки и согласовать с заказчиком.
8. Рожнова П.К. Русский народный календарь. Москва: 2001. С. 127.
9. Замужние женщины покрывали голову платком, состоятельные надевали кокошники, расшитые золотной вышивкой и т.д.
10. Письман Л.З. Картина мира и наивная картина. // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке: история, практика, перспективы. Москва: 2007 -2008. С. 23.

ИСКУССТВО ПРИМИТИВА КОРЕННЫХ НАРОДОВ СИБИРСКОГО СЕВЕРА. 1920-1930-Е ГОДЫ. ПУТЬ ПОИСКОВ

Фёдорова Н. Н.

Ханты-Мансийск, Россия

В сибирском искусстве XX – начала XXI веков прослеживается характерная для этого времени линия, связанная с поисками путей синтеза современного европейского и архаического искусства. Архаика с ее возможностями моделированного отображения мира и вместе с тем жизненностью образов во многом определила развитие взаимосвязанных художественных направлений – примитива и авангарда. Первое дало на сибирской почве феномен, сформировавшийся в 1920-1930-е годы в Институте народов Севера (Ленинград), итоговой фигурой которого стал Константин Панков; второе проявилось глубоко индивидуально и масштабно в конце столетия в творчестве Геннадия Райшева. Оба явления связаны с развитием искусства аборигенных народов – носителей древней сибирской традиции, и это представляет особый интерес.

Остановимся на своеобразии формирования примитива коренных народов Сибири. В связи с терминологической вариативностью данного художественного направления отметим, что в 1910-1920-е гг. современники определяли его как примитив. Об этом свидетельствует и известная статья Н. Н. Пунина «Искусство примитива и современный рисунок», посвященная начальному периоду творчества сибиряков. Хотя Л. А. Месс, руководитель мастерских, в том же печатном издании¹, пользуется термином «самодетельное творчество» согласно новым идеологическим установкам. В сборнике Государственной Третьяковской Галереи 1997 года «Примитив в изобра-

зительном искусстве»². примитив понимается в расширительном историческом рассмотрении, включая ранние стадии развития, а понятие «наив» определено более локально.

Примитив народов Сибири имеет типологическое отношение к архаическим формам традиционной культуры – корневой почвы для его развития. На обширной и малодоступной сибирской территории в начале XX столетия сохранялся весь комплекс архаической культуры многочисленных народов и народностей, представлявший собой богатейший источник для этнографов и художников. И сегодня как программные воспринимаются слова иркутского художника и педагога И.Л. Копылова, обращённые к коллегам в 20-е годы: «Искусство, прикасаясь к корням народного творчества, всегда возрождалось. Живописец Гоген уехал из Франции, ища опоры, на девственную почву Таити. За границей мечтают съездить в Африку: там тяга к негритянскому, первобытному <...> а у нас здесь все <...> Сибирь для развития большого искусства я считаю самым удобным местом в СССР»³.

Замечательно, что богатейшую культурную почву смогли реализовать в новых формах сами носители. Известны имена архангельского ненца Тыко Вылки – первого северного примитива – и ученика И. Шишкина, профессионального художника алтайца Г. Гуркина. Их творческое формирование проходило в начале минувшего века в тесной связи с академической профессиональной средой реалистического направления. В 20-е годы поиски преемственного развития сибирской архаики получили неординарный выход благодаря консолидации усилий в петербургской столичной среде, в условиях, можно сказать, лабораторного характера – на стыке этнографии и профессионального искусства. В этой связи отметим, что один из первых в России и Европе исследователей традиционных культур с точки зрения художественно-эстетических качеств петербургский художник В. Марков, автор известной книги «Искусство негров»⁴, исследовал музейные коллекции скульптурной пластики Северной Азии (Приамурья), типологически родственной сибирской. Его иллюстрированные книги, разработанное им понятие «пластического символа» и в целом его подход к осознанию синтетической природы

традиционного искусства имели влияние на петербургский авангард, в том числе на А. Матвеева и К. Петрова-Водкина, чьи ученики по воле судеб оказались причастны к формированию сибирского примитива.

В 1926 году по инициативе В. Г. Богораза и при поддержке Л. Я. Штернберга – ученых универсальных знаний, знатоков архаики – создается факультет/рабфак северных народностей при ленинградском Институте живых восточных языков им. А. Енукидзе; в 1930 году он реорганизуется в самостоятельный Институт народов Севера. В этом единственном в своем роде научно-образовательном центре, объединившем этнографов-североведов, проходили обучение для подготовки первых кадров национальной интеллигенции представители более двадцати этносов Сибири и Дальнего Востока. Обучающиеся представляли своего рода этнографическую среду: бывшие охотники, оленеводы, они имели лишь начальное образование. При северном факультете в первый же год открывается рисовальный кружок, переросший в скульптурные и живописные мастерские. Студенты занимались также литературным творчеством, позже хореографией, театром. И все же изобразительное направление получило наиболее последовательное развитие и итоги. Само желание открыть кружок рисования, а затем мастерские имеет связи со сбором рисунков и традиционных изобразительных материалов народов Сибири, которым этнографы увлекались ещё с 1910-х годов⁵.

Думается, не случайно руководителем рисовального кружка стал П. И. Соколов⁶, обучавшийся в иркутской школе И. Л. Копылова (собиравшего этнографические рисунки), а затем в Париже у К. С. Петрова-Водкина. Он констатировал в рисунках «необычайно свежую интерпретацию пространства с очень сильным чувством единства человека и природы» и первым применил практику, связанную с тем, чтобы не «учить северян», а помогать выявить собственные художественные возможности применительно к новым материалам и формам искусства. Метод Соколова, уехавшего в Москву для работы главным художником Большого театра, продолжил применять в работе скульптор Л. А. Месс, его единомышленник и преемник, ученик А. Т. Матвеева. Помимо рисовального класса Месс создает

скульптурную мастерскую.

О серьезности намерений и интересе специалистов к начальному периоду деятельности мастерских свидетельствует выставка, организованная в 1929 году в Русском музее по инициативе Л. А. Месса и Н. Н. Пунина, руководителя отделом новейших течений. Наряду с рисунками и скульптурами в её состав вошли музейные предметы традиционного искусства, а сборник статей «Искусство народностей Сибири» представил разные аспекты: графику, скульптуру, традиционное искусство, материалы о деятельности мастерских. Месс пишет в своей статье, подводя первые итоги: «...Мы имеем дело <...> с определенной системой изобразительного мышления, свойственной данным группам народностей. <...> Мы стремились к тому, чтобы, не переводя севфаковца механически к усвоению н а ш е й условности изобразительности, научить его контрольно, рационально и целеустремленно пользоваться тем арсеналом изобразительных средств, который ему свойственен (здесь и далее курсив – Н. Ф.)»⁷. Он сообщает также о методе работы: взятая с самого начала установка на домашнее задание, когда автор не скован и предоставлен себе, давала первичный материал для работы; затем в классе получало развитие то, что в «домашних рисунках было в эмбриональном и как бы бессознательном состоянии»⁸.

Специалистов поразили своеобразие и стилистическая ясность в работах северян, впервые обратившихся к современным изобразительным формам. И это было не творчества отдельных самородков из народа, а, по сути, коллективное творчество, давшее пример развития народного искусства в переходе от традиционных форм к современным. «Замечательно именно то, что авторство, то есть личная одаренность, не играет во всех этих работах решающей роли, <...> чувствуется подлинная культура глаза, образное, живое мышление, восприимчивость к свойствам материала, а главное – такое чудесное, врожденное, ничем не заменимое, стихийное чувство того, что есть человеческое искусство...», – пишет Н. Пунин⁹. Рассматривая рисунки северян, показанные на выставке, он ставит их в «ряды тех памятников мирового искусства, которые сыграли решающую роль в перерождении формальных основ ренессансных традиций. Иссле-

дую с этой стороны рисунки северян, мы находим в них все наиболее ценные для современной художественной культуры формальные свойства: цельность и единство изобразительной поверхности, живописно-плоскостное понимание формы, свободную композицию и великое чувство качества материала»¹⁰.

Впервые в рисунках, представленных на выставке, северяне обратились к сюжетам на темы родного быта, что было внове для них.

В связи с этим существенно пояснение Месса о том, что рисунки являлись своеобразными иллюстрациями к рассказам, написанным студентами (вероятно, одна из форм вовлечения их в исследовательскую работу). И они именно «рассказывали» (налицо синкретичный характер творчества), а вместе с тем открывали и изобразительные возможности. Изобразительная культура народов Севера имела богатейший фонд, но это была знаковая культура – будь то изображения на плоскости либо орнаментальные. Более того, традиционные изображения были канонизированы, связаны с особым, символическим отношением к тому или иному мотиву (птицы, животные, деревья, человек и т. д.), и вообще изображение не было «праздным», оно имело определенное функциональное назначение¹¹.

Основа изобразительной системы вскоре определилась как пространственно-ритмический тип композиции с единством составляющих элементов. Первоначально это проявилось в рисунке через сюжетный мотив движения-пути охотника, рыбака, оленевода. Первые работы ещё очень условны, построены на контуре и силуэте и близки к традиции орнаментального бордюра; в них сильны элементы архаики, эпического повествования. Этот стадийный переход от привычной орнаментальной знаковости к сюжетному изображению характерен и важен для начального этапа изобразительного искусства. С развитием «картинного пространства» появляется топографический принцип изображения, характерный и для традиционной изобразительности северян, а вместе с ним подробности пейзажа, непосредственного живого рассказа-действия; рождаются новые графические способы изображения. Из различных вариантов соединения этих основных композиционных типов получает развитие неповторяющееся многообразие изображения природного мира. Он

бескраен в своей основе, ибо композиции эти не замкнуты и имеют возможность быть развернутыми как по горизонтали изображаемого движения-пути, так и по вертикали пространственных координат. Здесь нет привычной прямой перспективы, мы встречаемся в данном случае со свободной параллельной перспективой, дающей возможность созидать картину Природы по своим законам архитектоники.

Пространственное построение произведений северян основано на ритмической организации, которая лежит в основе всего традиционного искусства. Идея ритма заложена уже в главном у северян мотиве пути, который отмеряется, пусть даже и незримо, шагом охотника, перекликающимся с «шагом» деревьев, холмов, что и задаёт особенную протяженность («на клочке бумаги – пространственный масштаб всей Сибири», – отмечает Месс). Нередко композиции заполняются изображением следов животных, зверей, птиц: след также запечатлевает движение-действие. В общем ритмическом построении поразительно точно и разнообразно используются изобразительные элементы – линия, штрих, пятно, светлая поверхность листа.

В 1934 году открывается живописная мастерская под руководством А. А. Успенского, талантливого живописца, преподававшего до этого в Академии художеств в мастерской А. Т. Матвеева. С этим временем связан новый итоговый период деятельности мастерских Института Народов Севера – живописной и скульптурной. В издании Научно-исследовательской ассоциации ИНСа Месс сообщает о начале нового этапа деятельности художественных мастерских: «В 1934 году мы возобновили занятия с наиболее одаренными студентами института, поставив перед собой задачу – дать им возможность, наряду с прохождением общеинститутского курса, получить необходимые профессиональные навыки по живописи и скульптуре на базе сохранения всех им присущих национальных черт и особенностей восприятия»¹². Именно тогда сформировалась плеяда авторов, творчество которых стало своего рода итогом становления изобразительного искусства северян. Среди живописцев выделялись ханты К. Натускин, ненки М. Терентьева и П. Лампай, селькуп Ижимбин, удэ В. Уза; всеобщее внимание привлекал Константин Панко (ненец, по

матери манси). Они, а также скульпторы селькуп А. Агилев, ненцы Ф. Болотников, А. Тайборей, эвенкийка М. Боярковская и якут П. Седых представляли искусство народов Севера на известной Всемирной выставке в Париже в 1937 году и получили Большую золотую медаль и мировое признание.

Разнообразные результаты в этот период получает скульптура. В работах северян сказались вековые традиции антропоморфной и анималистической пластики, как ритуальной, так и бытовой. О том, насколько Месс глубоко понимал и ценил как художник и педагог-исследователь архаическую пластику северных народов, свидетельствует его рукописная запись: «Туземная пластика <...> оперировала скудными, до предела сжатыми средствами выражения. Это не подобие, а образ, символ, знак, в котором всё многообразие полученных художником от жизни представлений выражено с помощью нескольких крупно понятых планов, не нарушающих природную форму материала»¹². Такое понимание скульптурной пластики отличает работы селькупа А. Агилева, эвенка Мукто, удэ С. Геонки и другие.

События 1937 года и предвоенных лет не способствовали дальнейшему развитию художественных мастерских. И все же в этот период удалось выйти на новый этап – подготовить личность художника-творца. Важнейшей фигурой деятельности мастерских предвоенного времени стал Константин Панков с северного Приуралья, ныне известный художник¹³, чье творчество ставят в один ряд с «примитивами» XX века – Руссо, Пиромани, Примаченко и др. После окончания общего обучения в 1938 году он единственный был оставлен для последующей работы при аспирантуре Научно-исследовательской ассоциации ИНСа. За короткий срок произошло стремительное развитие дарования, становление творческой личности художника. Жизнь его оборвалась на Ленинградском фронте в начале войны.

Многие проявления художественной системы предшественников получили развитие в живописных композициях Панкова, которые определились как панорамный пейзаж-картина. Ландшафт в основе своей неизменен: реки, вокруг которых сосредоточена жизнь, дере-

вья – леса, покрывающие сушу, волны гор на горизонте – это первозданная картина мира. Строй картин, их ритмика, ландшафт, его наполняющая преобразуются в зависимости от времени года, передают течение жизни самой Природы, а в целом – идею бесконечности времени и его цикличности как основы гармонии. Вместе с тем панорамные композиции наполнены многообразием жизни. Художник нередко делает монтаж планов с особыми внутренними связями, позволяющими видеть ландшафт в целом, с верхней точки, и в то же время находиться внутри пространства – на острове, берегу реки, озере («Синее озеро», «Ловля птиц»). Создатель картины и северянин-охотник сосуществуют здесь на равных: «Я рисую, как чувствую себя в своей местности», – комментирует свои построения Панков¹⁴.

Мы встречаемся здесь с редкостным целостным пониманием Природы, где часть соотнесена с целым и человек включен в общее состояние бытия. В соответствии с этим воплощаются и такие художественные категории, как пространство и время. Открытость пространства человеку и свойство человека существовать в мире природы, сливаясь с ним – одно из важных проявлений мифологического мировосприятия, отмечаемого специалистами¹⁵. Отметим также характерное для мифопоэтики использование устойчивых образов и символов и в целом то, что Е. М. Мелетинский называет способностью мифологизма быть «инструментом структурирования повествования». Эти качества находим мы в композициях Панкова, гармоничность которых создана на основе архитектоники выстроенного пространства. Его оставляющими являются горизонтальная протяженность земного мира (архетипический мотив движения-пути) и вертикаль модели мира в образе Мирового древа или Древа жизни, объединяющего небо, землю, воду – через эти стихии выражается трехчастная мифологическая модель мира. Стволы и ветви деревьев, являясь конструктивно-ритмической основой композиций, нередко становятся масштабной и образно-пластической доминантой, задают особый строй одушевленного пространства.

Ритмическая организация – важнейшая составляющая композиций: все включено в общий ритм жизни, реальной и вместе с тем вневременной. Динамика передаётся непосредственно через мате-

риал – ритмику графических элементов, стихию живописи с её звучностью или мягкостью цвета, текучестью и пластичностью форм. В этом единстве художественного целого, которое составляет образную основу космологического мировосприятия и чувствования, – основополагающая особенность стилистики северян, наиболее последовательно и полно получившая развитие в полотнах Панкова.

Феномен искусства народов Сибири проявился удивительно органично благодаря обращению к привычному для человека традиционной культуры образному ассоциативному мышлению, культурно-генетическому коду, рождающему изобразительные архетипические формы, пластические символы, которые ранее выражались через орнамент, устный фольклор и так далее. Такого рода характер синкретичного творчества, рождающийся в переходной форме народного искусства – примитиве, реализовался в уникальных условиях Института народов Севера и способствовал раскрепощению творческого потенциала целого сообщества народов, имеющих культурно-географическую общность. Масштабность художественного наследия, созданного в мастерских ИНСа, можно представить по материалам музейных и частных коллекций, опубликованных в альбомном издании в 2002 году (коллекции Государственного Русского Музея, Российского этнографического музея, Музея Арктики и Антарктики, Тюменского музея изобразительных искусств)¹⁶.

Одним из ярких преемников Панкова и других северян в живописи и графике стал Геннадий Райшев, ханты, творчество которого представляет уже иной период – современного синтеза в соединении культурно-временных потоков. В разговоре о «следе Панкова» Г. С. Райшев высказал мысль, что искусство народов Севера имеет замечательное прошлое и большой потенциал будущего. Этот потенциал получил многообразное развитие в его творчестве: выход на диалог культур, на созидание современной художественной космогонической картины мира¹⁷.

Библиография

1. Искусство народностей Сибири: сб. статей. Авт. ст.: Н. Н. Пунин, Л. А. Месс, Г. М.

- Преснов, Е. Р. Шнейдер, И. Сукоркин. Изд-е Государственного Русского музея, Л.: 1930. С. 109.
2. Примитив в изобразительном искусстве. Материалы научной конференции. 1995 Изд-е Государственной Третьяковской галереи, М.: 1997. С. 84.
3. Муратов П. Д. Художественная жизнь Сибири 1920-х годов. Художник РСФСР, Л.: 1974. С. 143.
4. Марков В. Искусство негров. Изд-е отдела изобр. искусств народного комиссариата по просвещению. Пг.: 1919. 154. с. См. также: Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. Наука. М.: 2005. 451. с. (Искусство авангарда 1910-х – 1920-х годов).
5. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX вв. Сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости // Труды Ин-та этногр. АН СССР. Нов. сер. Т. XXII. М. – Л., 1954. 839. с.
6. Северный изобразительный стиль. 1920-1930-е годы. Константин Панков. Автор-сост., вст. ст. Н. Н. Федорова; научн. ред. Ю. Я. Герчук. Изд-е журнала «Наше наследие», М.: 2002. С. 8, 10, 31.
7. Искусство народностей Сибири: сб. статей. Авт. ст.: Н. Н. Пунин, Л. А. Месс, Г. М. Преснов, Е. Р. Шнейдер, И. Сукоркин. Изд-е Государственного Русского музея, Л.: 1930. С. 40.
8. Там же. С. 44.
9. Там же. С. 22.
10. Там же. С. 27-28.
11. Иванов С. В. Указ. соч.
12. Шуберт А. М. Изобразительные способности у детей эвенков (тунгусов). Месс Л. А. Предисловие. Изд-е Научно-исслед-й ассоциации ИНСа, Л.: 1935. С. 9.
13. Гор Г. С. Ненецкий художник Константин Панков. Художник РСФСР, Л.: 1968. 71. с.; Константин Панков. Вст. ст. Г. С. Гор. Альбом. Аврора, Л.: 1973. 104. с.
14. Гор Г. С. Ненецкий художник Константин Панков. Художник РСФСР, Л.: 1968.
15. Батракова С. П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. Наука, М.: 2002. 328. с.
16. Северный изобразительный стиль. 1920-1930-е годы. Константин Панков. Автор-сост., вст. ст. Н. Н. Федорова; научн. ред. Ю. Я. Герчук. Изд-е журнала «Наше наследие», М.: 2002. 128. с.
17. Геннадий Райшев. Живопись. 1960-2010-е годы. Автор-сост. Н. Н. Федоров Баско, Екатеринбург: 2014. 380. с.

НАРОДНАЯ ИКОНА В КУЛЬТОВОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ XVIII-XIX ВЕКОВ

Шауро Г. Ф.

Минск, Беларусь

В начале XVIII века иконопись Беларуси заметно отходит от принятых в религиозной живописи принципов и канонов.

Важное влияние на создание икон местными иконописцами оказали гравюры белорусских, русских и западноевропейских старопечатников. Местные маляры использовали композиции книжных миниатюр, заимствовали их цветовые соотношения, приносили элементы пейзажа, быта, реальной жизни. Такое «вмешательство» в общепринятые иконографические схемы, с одной стороны, нарушало традиционные религиозные каноны, с другой – делало икону более понятной и доступной для широких народных масс.

Одним из примеров заимствования композиционных схем из книжных гравюр является икона «Троица» из Великого Малешева Брестской области. Здесь ангелы левой рукой благословляют, а правой – держат посохи. «Этот пример показывает, что религиозное содержание теряет сакральное значение и повторение канонических схем – только дань традициям»¹, – замечает Н. Ф.Высоцкая¹.

В церковных интерьерах XVIII века значительное место принадлежало иконостасам, которые объединяли серии живописных работ, подчинённых определённому мифологическому содержанию. По своей структуре иконостасы являлись целостным и завершённым художественным произведением. Над их созданием работали столяры, резчики, позолотчики, живописцы, левкасчики – умелые мастера добрых дел.

Иконопись Беларуси этого периода не была в стороне от экономической и политической жизни. Народное искусство становилось заметной движущей силой в его развитии. Именно народное искус-

ство, как замечает Н. Ф. Высоцкая, «... оживило иконопись, придало ей особую окраску и очарование. Как и в народных примитивах, евангельские события в иконах переданы с непосредственной наивностью, с введением в композиции любимых героев-защитников, победителей, мстителей. Когда же после объединения Беларуси с Россией иконопись утратила роль одной из форм политической борьбы, именно струя народного творчества содействовала трансформации иконописи в народное искусство»².

Характерной особенностью иконописи второй половины XVIII века являются эмоциональная выразительность, колористическая декоративность, богатство орнаментики, заметная непосредственность раскрытия сюжета, фольклорность композиционного построения и стремление к реальной передаче конкретной сцены или действия. К концу XVIII века иконопись приобретает более декоративный, чем живописный, оттенок. Художники стали писать только руки и лики святых, а фон и всё композиционное пространство заполнялись металлическим, серебряным или позолоченным окладом с резьбой по левкасу, а иногда и по дереву. Это видно в таких иконах, как «Чудо Юрия о змее» (1736), «Рождество Христово» (1746) латыгольского мастера, в трехстворчатом складне «Наталья. Матерь Божья Одигитрия» (1760) из Турова. При всей наивности отображения персонажа и бытовых деталей в названных иконах наглядно проявляется снижение профессионального живописного решения³, а это означало, что иконописание являлось одним из объектов творческой деятельности живописцев из народа. Именно здесь раскрывался творческий талант местных «богомазов», которые приносили своеобразные, простонародные черты в живописную культуру XVIII века.

Наиболее широкое распространение на территории Беларуси народная икона получила в XIX веке. Её образная структура была тесно связана с содержанием народного быта. Почитаемые святые в значительной степени идентифицировались с простыми людьми: Матерь Божья – защитница всех обездоленных, Святой Николай – опекун торговых сделок, Святой Георгий – опекун животных. На шумном и красочном базаре, где землепашец и ремесленник реализовывали свои товары, покупатели приобретали и икону.

Вместе с тем непосредственность кисти народного мастера, звучность цветовой моделировки, свободная трактовка иконографических сюжетов, отход от стандартных канонов образного решения не могли не волновать служителей церкви, которые видели в народной иконе подрыв веры в христианство, нарушение устоявшихся стереотипов культовой догматики. Официальная церковь всячески старалась противостоять народному иконописанию. Организовывалась кампания по запрету распространения икон, которые не соответствовали канонам иконописи.

Известно, что создателями икон, которые отличались от общепринятых религиозных канонов, были в основном землепашцы. Иконы писали для таких же землепашцев, как и они сами. Именно народное мировосприятие оказывало решающее воздействие на содержательную и образную сущность создаваемых произведений. Понять специфику народных икон можно было только с учётом всего богатства фольклора, связанного с религиозными представлениями о Рождестве, Пасхе, Купале, Святой Троице. Тут боги и святые не уподоблялись сверхчеловеческим существам, а приобретали облик обыкновенных людей с земными делами и проблемами. Мы видим в образах святых внимательные взгляды, доброту, задумчивость и спокойствие, что свидетельствует о стремлении художников приблизить каноническую иконографию к отображению реальной земной жизни.

Наделяя в иконе образы святых типичными чертами белорусов, и отображая сцены из жизни простых людей, народное иконописное искусство приближало божество с недоступной высоты к мирским делам и заботам. Икона с её главным культовым назначением выполняла роль заступницы и защитницы простого человека от беды и несчастья. Народные мастера-живописцы выражали в иконе своё отношение и к реальному, и к неземному мируществованию, переосмысливая его по-своему, сохраняли глубинные основы традиционной религиозной философии. Естественно, они не владели необходимыми знаниями в области изобразительного искусства и только на интуитивной основе решали композиционные, колористические задачи в иконописании, но это не мешало проявлению их

художественного таланта и эстетического вкуса.

Иконы, созданные неизвестными народными живописцами, отображали самые разнообразные стороны духовной и материальной жизни простого человека. Они донесли до нашего времени морально-эстетические основы народной культуры прошедших столетий и стали неотъемлемым связующим звеном между прошлым и современностью.

Особое явление в области развития белорусской иконописи представляют образцы икон Гомельщины, где вместе с деятельностью профессиональных иконописных школ значительное место занимало народное иконописание. Так, к условной группе Восточно-Полесского региона можно отнести иконы, распространённые в Брагинском, Хойникском, Ельском и Наровлянском районах. Характерными особенностями икон этого региона являются общий тёмный фон, сдержанность цветового декоративного оформления, упрощённость фигур, близких к художественному примитиву. Что касается Гомельского, Буда-Кошелевского, Кормянского, Рогачевского и Ветковского районов, то их сохранившиеся памятники выделяются праздничностью, декоративностью, приподнятостью настроения. В иконах доминировал красный или светло-коричневый фон, краски накладывались прозрачными, сочными слоями. Особое внимание уделялось внешнему оформлению, где широко использовался геометрический или растительный орнамент. Подобные характерные черты памятников народной живописи этого региона также можно отметить в группе икон Гомельской и Новобелицкой школы живописи. Можно предполагать, что здесь находился центр иконописи, который обеспечивал потребности населения не только своего региона. Образцы икон этой группы можно было встретить и далеко за его пределами, поскольку такие произведения создавались не только по заказу, но и для продажи на ярмарках, что способствовало их широкой «миграции» среди населения далеко за пределами этого региона.

Несколько в ином плане построены произведения народной живописи, созданные на Чечерщине. Сотрудники Чечерского и Ветковского музеев, которые атрибутировали и классифицировали

старинные иконы, пришли к заключению, что традиции иконописи данного региона уходят в далёкое прошлое. Исследователи называют имена двух мастеров, создававших иконы с 70-80-х годов XIX века и до 20-х годов XX века. Это братья Гавриил и Владимир Гераровы. Специалисты высказывают предположение о том, что в XIX веке существовала Чечерская иконописная школа, где создавались произведения на достаточно высоком профессиональном уровне, но с привнесением типичных черт народного изобразительного примитива, использованием мотивов и элементов в стиле барокко, с приглушенным тёмным фоном в контрасте со светлыми деталями. Для икон этой школы живописи свойственно отсутствие элементов декоративного оформления, что даёт основание говорить об ориентации художников-исполнителей на общепринятые канонические образцы иконописи, заимствованные как в России, так и в странах Западной Европы.

В следующую условную группу можно отнести памятники иконописи, которые были распространены на юге Гомельского, Лоевского и Добрушского районов. Они занимали промежуточное положение по исполнительской манере, стилистической форме между живописными произведениями Восточно-Полесской и Гомельско-Новобелицкой групп. Иконы этого региона выделялись богатой декоративной проработкой, в их композиционной структуре ощущалось влияние народного искусства соседних государств – Украины, Румынии, Польши, России.

Иконопись Гомельщины сегодня разносторонне исследуется с исторической, культурологической, этнографической и искусствоведческой сторон сотрудниками ИИЭФ НАН* Беларуси, а также специалистами Ветковского музея. Она представляет специфическое явление в народной живописи Беларуси XVIII-XIX столетий. Белорусская народная иконопись, находясь на оживленном пути с Запада на Восток, органически впитывала культурные достижения соседних стран и вносила свою лепту в создание национальных и общечеловеческих художественных ценностей. Вместе с тем она имела свои отличительные черты, в которых воплощались надежды и вкусы народа, его вечные стремления к постижению истины, высоким идеалам, красоте, духовности.

Бібліяграфія і прымячання

1. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987 1994 Т. 2. : Другая палова XVI-канец XVIII ст. / рэд. Я. М. Сахута. 1988. С. 268.
 2. Там же. С. 279.
 3. Там же. С. 276.
 4. Шаура Р. Народныя асновы ў іканапісе і манументальна-рэлігійных формах жывапісу Беларусі мінулых гадоў / Р. Шаура // Тэрміналы: зб. Вып.8. Беласток, 2004. С. 245–254.
- * ИИЭФ НАН Беларуси – Институт искусствознания, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы Национальной академии наук Беларуси.

V. НАИВ – РЕТРОСПЕКТИВА И НОВАЯ ПРЕДМЕТНОСТЬ

ЭТНОКОНФЕССИОНАЛЬНОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ НАИВНЫХ И САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Ахметова Д. И.

Казань, Республика Татарстан, Россия

Любительское творчество издавна пользуется большой популярностью. Оно привлекательно, во-первых, как возможность самовыражения, а во-вторых – как особое мировосприятие, индивидуальная философия и логика, оригинальное, чистое видение мира. Есть в работах художников-непрофессионалов и радость откровения, и житейская мудрость.

Самодетельное творчество, в данном случае мы имеем в виду искусство живописи, никогда не было однородным. Часть авторов всегда пыталась подражать профессионалам, ориентируясь на классику или современное искусство, – отсюда и усложненный пластический язык их произведений, в которых можно отметить стремление к решению чисто профессиональных задач композиционного и цветового характера. Другие же, оставаясь наивными художниками, выражают себя в произведениях искренних и свободных от условностей «учёного» искусства.

Художник-любитель, работающий чаще всего для себя или тех

немногих, кто становится его зрителем, сегодня явление не редкое, набирающее популярность. Исследователями достаточно полно рассмотрены истоки, питающие творчество наивных мастеров: исторические, социологические, повседневные реалии. При этом за рамками исследований наивного и самостоятельного творчества осталась такая тематика, как этноконфессиональное мировоззрение этих мастеров.

Если отталкиваться от понятий, что этничность – ощущение индивидуумом или группой индивидуумов своей уникальной принадлежности к национальной традиции, а конфессиональность – ощущение индивидуумом или группой индивидуумов принадлежности к религиозной традиции, оформленной в рамках конкретного вероучения и религиозного сообщества, то этноконфессиональность – это этничность (национальная идентичность), неразрывно связанная с конфессиональностью (религиозной этничностью). Национальная идентификация проходила у многих народов нашей страны на протяжении нескольких столетий при формировании этносов, некоторые же этносы синтезировали своё национальное с конфессиональным. Религиозная идентификация во многом связана с принятием некоторыми народами монорелигий, например, ислама, который на протяжении столетий «цементировал» национальную идентичность тюркских народов, проживающих в условиях полиэтнического российского государства. В XX веке эта традиция прервалась, и в искусстве начала утверждаться идентичность советского человека, его повседневности и культуры. Это нашло своё отражение в творчестве и самостоятельных, и наивных художников как выразителей времени. Наряду с профессионалами они творили социальную мифологию, отождествляя свои социальные роли с мировоззрением, отдалившимся от традиционных сакрального и фольклорного начал. Тем не менее, традиционное искусство пережило столетие советской истории, проявляясь в характере, цвете, композиции, духе тех или иных произведений. Часто происходила своего рода «подмена» одних жанров на другие, например, икона переплавлялась в народное искусство, живя в ремесленных промыслах (Палех). Подобные примеры есть и в истории тюркских народов нашей страны, которые

до начала XX века не знали изобразительного искусства. На рубеже веков у татар, в частности, под влиянием реформаторского религиозного движения джадидизма расширяются границы приятия достижений как российского, так и европейского искусства, начинается освоение светской культуры.

Специфическим видом искусства у татар с конца XIX в. был шамаиль, который мог включать в себя как условные пейзажи с мечетями, так и цветочно-растительные орнаментальные мотивы, символические сакральные элементы, создающие пространство за объективной реальностью. При этом неотъемлемой частью, а то и основой его композиций являлась арабская каллиграфия, художественно выполненная и имеющая кораническое содержание. Текст в виде суры из Корана в шамаиле служил эстетическим и утилитарным (оберег) функциям. В создании художественного образа шамаилей¹. особая роль отводилась различным символам, особенно цветочно-растительному орнаменту. Стилизованные цветы являются почти неизменным атрибутом многих произведений, независимо от содержания. Растительные элементы метафорически обозначают образ рая. Как полагает Р. Шамсутов, «изображения цветов, олицетворяющие живописно-пластическое начало, обретают в шамаилях символический смысл «Райского сада», связанный с определённым эстетико-религиозным мировоззрением, проявившим себя как в архитектуре, так и во всех областях мусульманского искусства»². Шамаиль выполнялся в технике живописи на стекле с подложкой из фольги, а также мог быть печатным или созданным в технике вышивки.

Как правило, шамаиль принадлежал к народному, а в лучших его образцах – к профессиональному искусству. Профессионалы вносили в традиционное творчество индивидуальные черты, а народные, самодеятельные мастера следовали общепринятым нормам. В советские антирелигиозные годы шамаиль или его формы сохранялись в основном в сельских местностях. Среди ответвлений шамаиля в советский период можно выделить повсеместно распространившиеся «рамы» из стекла, раскрашенные изнутри цветочными орнаментами, с «окошком» для фотографии. К концу XX века

сохранившиеся мастера шамаила и их творчество стали объектами изучения для искусствоведов и профессиональных художников. Это была своего рода реакция на попытки самоидентификации у татар как этноса (национальное в прошлом нивелировалось, часто насильно) и религиозного сообщества. Кроме того, это еще и ответ на всеобщую современную универсализацию и глобализацию культуры.

Самодельные художники по-своему, самобытно подошли к национальной тематике. Они живут в самых разных городах, областных и районных центрах, деревнях, зачастую вдали от национальных территорий, образуя диаспору (нацменьшинства). И если в мегаполисах такие мастера являются не самым значительным элементом культурного пейзажа, занимая чаще всего нишу «художников выходного дня», то для провинциальной глубинки такие художники зачастую становятся основными носителями культуры, а то и проводниками, популяризаторами национальных, народных и конфессиональных традиций.

В этом смысле очень показательно творчество самодельных художников, живущих в Приволжском районе Астраханской области, в месте компактного проживания татар. На их примере видно, что для них в творчестве важнее всего выражение принадлежности к определенной этнической и религиозной культуре как попытка самоидентификации в мире, где стираются национальные границы. Однако, в большинстве случаев художники-любители следуют традициям реалистического искусства, подражают профессионалам. И только единицы, не имея профессиональных навыков рисования, построения перспективы, соблюдения колористических законов, обладают драгоценнейшим качеством творцов – умением образно мыслить. В Приволжском районе Астраханской области художники встречаются почти в каждой татарской деревне. Тем более интересно, что они во многом стараются работать в русле татарского национального искусства.

Так, в селе Килинчи работает Кужамкулов Румиль Мавлюдович – бывший директор местного клуба, оказавшийся весьма творческой личностью: он ещё играет на гармонии, участвуя в различных сельских мероприятиях. Рисованием он занялся с юности. Основной

жанр его работ – пейзажи. Он пишет то, что ему ближе всего – родную природу, виды Килинчей и окрестности села. Его работы написаны в реалистическом духе, обладают достаточно богатым колоритом. Местные жители иногда покупают у него картины в подарок (например, на свадьбы). Однако, творческая натура художника не остановилась на станковой живописи, им были оформлены также внешний фасад дома, наличники, двор. Ворота с розетками, выполненные в татарских традициях, Кужамкулов покрасил в необычную расцветку с выразительными разводами. У калитки находится разрисованный пенёк с «лицом», своего рода оберег дома. Двор украшен «объектами» из различных материалов: например, газон выложен раскрашенными камнями, стены сарая оформлены пустыми бобинами от магнитофонных плёнок, и т. д. В огороде вместо пугала стоит кукла «Масленица» в народном костюме в человеческий рост, сделанная для участия в конкурсе. Также есть «голова Татарина» из папье-маше в тюбетейке. В данном случае необходимо отметить, что Р. М. Кужамкулов целенаправленно работал над эстетическим оформлением двора и своего дома, пытаясь стилизовать его в духе оформления традиционного татарского дома.

Баузия Нажметдиновна Исхакова (1928 г. р.), известная в селе Татарская Башмаковка мастерица вышивания, за многие десятилетия освоила практически все виды и техники татарских вышивок. Она создавала многочисленные вышивки гладью, лентами (1950-е гг., ушковая техника), болгарским крестом и в технике рিশелье, а также аппликации шерстяной нитью на занавесях, полотенцах, наволочках, салфетках, подзорах, покрывалах. Вышивала как для себя, так и на заказ для приданого подругам и знакомым. Наиболее традиционными из выполненных ею изделий можно считать занавеси (пэрдэ) 1953 года. Занавес делался по канве (края покрывала); вышивка гладью полотенца (солгэ), на одной стороне розы, на другой – сирень. Занавес был выполнен как приданое для сестры. Вышивки могли быть сделаны по образцам более раннего времени или журнальным иллюстрациям. Наиболее интересный образец вышивки в смешанной технике – нитями и тесьмой – создан как станковая картина с традиционным цветочным мотивом. Это панно с букетом

ярких цветов в вазе наиболее отвечает традиционному для татар пониманию цветов как образа рая. В старину вазы с цветами вырезали из камня для украшения надгробных камней. Виды вышитых Исаковой изделий являются традиционными (занавеси, полотенца, подзоры, скатерти и др.), однако узоры в основном уже теряют связь с национальной традицией, что, очевидно, вызвано временным разрывом с периодом их широкого бытования.

Сын Баузии Нажметдиновны – Исаков Адгам Хаджитарханович (1959 г. р.) – оказался также художником-любителем. Он служил в армии писарем, рисованию не учился. Тем не менее, обладая художественными способностями, сумел проявить себя, например, выполняя заказы для местной школы, и даже преподавал рисование в Доме культуры. Работает водителем. По фотографиям им были старательно написаны портреты бабушки (1987 г.) и отца Исакова Хаджитархана Ильясовича (1986 г.). По фотографии написан также и «Автопортрет», в котором достаточно удачно передан психологический образ человека, уверенного в себе.

Интересным представляется его же самодеятельный шамаиль, довольно монохромный, с минимумом деталей, изображающий серое здание мечети с четырьмя минаретами по краям. Перед мечетью – водоем. В некоторой степени лаконичный пейзаж напоминает популярное изображение Тадж - Махала в Индии. Над зданием – короткая каллиграфическая надпись суры из Корана в свитке. По краям от «шамаиля» висят два фотографических портрета, вставленных в стеклянные рамки, расписанные, согласно традиции старинных шамаилей, изнутри стекла цветами. На портретах – фотографии родителей Б. Н. Исаковой.

Интересно, что и интерьер дома Баузии Нажметдиновны также украшен росписями. Одну из стен занимает целое панно с птицами в водоеме: лебедями, утками, цаплями и даже экзотическими фламинго. Другие стены покрыты цветочными орнаментами и изображениями райских птиц.

В селе Яксатово интерьер кирпичного дома Тажиева Дамира Ибрагимовича (1948 г. р.) оформлен декоративными росписями в традициях татарского орнамента; в одной из комнат орнаменти-

рован потолок. Автор – дочь хозяина, Тажиева Ильмира Дамировна (1973 г. р.). Она закончила Астраханское педучилище по специальности резчик по дереву и реставратор. Впоследствии училась в медицинституте. Ныне работает в детском доме в Камызяке, живет в Татарской Башмаковке.

Наиболее интересный пример – самодеятельная художница Кидло Алиса Николаевна, жительница села Килинчи (1988 г. р.). Она окончила исторический факультет Астраханского государственного университета в 2013 г., работает педагогом дополнительного образования в местной школе, занимается с детьми оригами. Её творчество интересно не вполне стандартным подходом. В доме своей бабушки она расписала внутри и снаружи все поверхности – забор, ворота, дом, веранду и хозяйственные постройки, создав особую, ни с чем не сравнимую атмосферу пространства. Рисует Алиса по настроению (отчего зависит и выбор цвета в росписях), хочет, чтобы всё было радостно и по-доброму вокруг, поэтому и темы выбираются соответствующие: жар-птица, райские птицы, сказочные деревья, цветочные и растительные побеги, лебеди, рыбки, пальмы и море. Краски в работах яркие, локальные. Однако, в стилистике росписей заметно влияние татарских орнаментов. Алиса считает себя татаркой (которой она является по материнской линии), и её очень интересует культура татар. Работает как масляными красками, так и в технике аппликации (самоклеющаяся бумага, обои, цветная бумага). Занимается также графикой, которую выполняет восковыми мелками, цветными карандашами и фломастерами. Несомненно, росписи выполнены ею в стиле наивной живописи, поскольку она создала свой, совершенно особый художественный мир, не имеющий к реальности никакого отношения. Это необычный, очень выразительный мир с уникальной образной системой. Интересно, что дедушка молодой художницы в свое время занимался резьбой по дереву; видимо, сказалась некая творческая преемственность традиций. Любопытны образы, которые выбирает молодая художница. Алиса интуитивно старается идентифицировать себя с культурой бабушки, пишущей стихи на татарском языке. Не очень хорошо зная татарское декоративное искусство, она, тем не менее, пытается вос-

производить национальные орнаменты, и даже подобие шамаилей. По периметру картины, выполненной в акварельной технике, она располагает растительный орнамент (символ рая), в котором помещается каллиграфическая надпись суры из Корана. В отсутствие профессионально исполненного шамаила эта работа Алисы Кидло выполняет функцию оберега в доме.

Аналогичные процессы происходят и в условиях аутентичной национальной среды, где тоже наблюдается утрата культурных традиций. Тем не менее, самодеятельные мастера так же, как и профессиональные, осваивают историческое наследие. Однако, непрофессионалы не стремятся к новаторству, опираясь на уже выработанные приемы и сюжеты. Так, многие образно-символические особенности шамаила не известны современным художникам и зрителям, что значительно упрощает создание произведений. Повторение каких-то символов, композиционных решений является лишь подражанием, повторением на формальном уровне. К особой группе относятся шамаили, связанные с народным исламом, с комментариями по практическому использованию сакральных слов и выражений. В отличие от профессионалов, самодеятельные художники не разрабатывают новаторских решений этих сакральных произведений. Надо отметить, что производство шамаилей в целом не исчезло после революции, и в том или ином виде (как народное искусство, с использованием «наивного» характера изображений) существует по сей день в ремесленной, самодеятельной среде. Сегодня это искусство становится все более массовым.

То же относится и к нерелигиозной живописи. Если брать сельские районы Татарстана, то здесь, как и во многих регионах России, трудятся самодеятельные художники. Так, в селе Кзыл Мёша Сабинского района работает учителем технологии Габдрахимов Марат Наилевич (1965 г. р.), с увлечением занимается живописью, участвует в выставках в районном центре Богатые Сабы. Живопись его во многом архетипична для самодеятельного художника: виды природы, водоемы, статичная композиция. Оживляют эти пейзажи совсем уже типичные атрибуты – пара лебедей, пара цапель, как некий символ семейной или природной идиллии. Тем не менее, и в его

творчестве есть некоторые религиозные сюжеты. Например, священный родник в Сабах находит свое отражение в одной из работ художника. Родников в районе не десятки, а сотни, причем практически все имеют свои названия. В татарском народе также живы легенды и предания, связанные с родниками. Другие легенды связаны с людьми, которые нашли эти родники или жили в этих местах. А есть предания о родниковых духах, которые оберегают данный источник. Родники Сабинского района – место не только отдыха, но и паломничества. Художник М. Габдрахимов изображает конкретный родник в окрестностях Богатых Сабов – районного центра. Он дотошно рисует реальный пейзаж со стоящим на обочине дороги шатровым «укрытием» для родника. За родником, окружённый оградой, виднеется лесной «островок», оберегаемый источником. Некоторые легенды связаны с животными, которые когда-то жили в этих лесных и глухих краях.

Другой уроженец Сабинского района Республики Татарстан, ныне известный художник-наивист Альфريد Шаймарданов, также передаёт свои внутренние ощущения этнического. Это проявляется либо в национальных орнаментах, периодически появляющихся в его произведениях («Я родился зимой», «Натюрморт», «Казанская сторожевая» и другие), либо в особом композиционном строе картины – широком разворачивании пространства от одного края до другого («Сальвадор Дали в Казани», «Жених и невесты»). Удивляться этому не приходится, если знать, что в родовом доме в деревне Сабабаш, где вырос художник, до сих пор висят два старинных шамаила местного производства. На них – разворачивающиеся во всю длину композиции свитки со священными словами из Корана, декорированные простым цветочным орнаментом. В картинах А. Шаймарданова – панорамных по сути, ярких и локальных по цвету – нельзя не заметить отражение своеобразной модели культуры, воспитанной, что называется, «с молоком матери». Знаковая система шамаилей и народного искусства (а дед художника был известным в своей деревне плотником, резчиком по дереву) обеспечила сохранение многообразных кодов, трансформирующих визуальную систему художника в определенном ключе. Частые виды Казани

и других городов неизменно напоминают плоскостной, панорамный характер изображений священных памятников. Так художник, сознательно или нет, визуально обозначает свою принадлежность к особой этноконфессиональной общности.

На наш взгляд, в этой ситуации уникально именно влияние национального искусства и конфессиональных представлений на творчество наивных и самодеятельных художников, когда происходит осознание ими своей принадлежности к определенным этническим корням, когда они начинают себя идентифицировать в условиях многонациональной среды. Особенно ярко это проявляется в обстоятельствах оторванности национальной культуры от основного ядра, когда представители татарской диаспоры стремятся к отождествлению себя в своей национальной культуре и вере. Кроме того, проявляется генетическая родовая связь современной культуры с культурой традиционной, что делает её богаче, насыщеннее, оригинальнее и жизнеспособнее.

Библиография

1. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Предисловие // Шамсутов Р. Слово и образ в татарском шамаиле от прошлого до настоящего. Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. С.5.
2. Шамсутов Р. Слово и образ в татарском шамаиле от прошлого до настоящего. Казань: Татар. кн. изд-во, 2003. С. 25.

МИР ПРАЗДНИЧНЫХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ НАИВНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Балдина О. Д.
Москва, Россия

«Все искусство имеет свои корни в примитиве...»

Г. Мур

«Жизнь рисовалась им большим длинным праздником»

А. П. Чехов

В последних десятилетиях XX – начале XXI столетий творчество наивных художников оказалось в центре внимания искусствоведов, философов, культурологов, фольклористов, этнографов и журналистов. В итоге в поле зрения специалистов попал большой научно-исследовательский и изобразительный материал.

Однако определения, зафиксированные в терминах, как и координаты самого явления, которое постоянно обнаруживает «приращение в количественном отношении», всё ещё находятся в динамике и поисках.

Существующая множественность обозначений и оценок (маргинальное искусство, примитив, наив, народная живопись, искусство аутсайдеров, «второй фольклор», «третья культура» и др.), различных методик и подходов свидетельствует о том, что это явление в современном художественном процессе – ёмкое, многосоставное, имеющее не только социальный контекст, но и онтологическое из-

мерение. При этом сам феномен хоть и напоминает постоянно об органической слитности носителя наивно-архаической культуры с окружающим современным миром, практически остаётся в одних и тех же параметрах – как содержательных, так и образно-языковых.

Не ставя перед собой цель проанализировать концепции и точки зрения исследователей на такое явление как наивное искусство, отметим лишь наиболее, на наш взгляд, существенные положения.

Бесспорным и значительным завоеванием последних лет в науке можно считать выработанный подход к наиву и примитиву как явлениям, принадлежащим культуре Нового и Новейшего времени. В этом есть некоторое самоограничение, но именно в таком качестве оно получает конкретный историко-культурный смысл, обретает зримые границы и становится более значимым и продуктивным. Что касается наиболее важных и плодотворных направлений в современных исследованиях, то приоритетной среди них стала постановка проблемы о природной сущности наивного искусства, которая заключена не столько в самих творениях, сколько в особенностях сознания и мироощущения их авторов.

В целом, в наше время большинство ученых высказываются в пользу следующей версии: творчество наивных художников следует рассматривать одновременно и как одну из форм искусства XXI века, и как возможность самоопределения и самовыражения человека в сфере творческой деятельности. При этом одной из важных составляющих творчества является интуиция (озарение, ментальное проникновение в суть явления), которая и определяет в большей степени изобразительные и выразительные средства. Что касается содержательных моментов, то большую роль играют темы, сюжеты, как и особенности языка, в которых заключён глубокий смысл человеческого бытия от рождения до ухода из жизни.

Тема праздничных образов и фантазий привлекла внимание исследователей сравнительно недавно. До этого времени чаще всего можно было прочесть отдельные высказывания критиков об особой популярности праздничных сюжетов, переходящие порой в восторженные восклицания, например, в работах наивных преобладает тема праздников, в которых отражается восторг перед жизнью

или тема праздников занимает центральное место, и она особенно уделяется художникам.

Обращение исследователей в последней четверти XX - начале XXI столетий к праздничности в творчестве наивных художников автору настоящей статьи представляется знаменательным событием: это время наступления новых информационных, коммуникационных перемен и «повышенной ценности всего нового, ещё неизвестного, когда и само творчество человека переживает беспрецедентные потрясения»¹. Именно в этот период в работах наивных художников, воспринимающих реальную жизнь не столько разумом, сколько сердцем, тема праздников как никакая другая приобрела особую глубину и смысловую наполненность.

Хотелось бы надеется, что в дальнейшем исследования в этой области помогут прийти к пониманию природы наивного творчества, специфических особенностей его языка, уникальности этого феномена как в целом, так и в его специфических территориальных и региональных проявлениях. Напомним, что проблемы регионального своеобразия наивного искусства в последние годы также находят свое широкое освещение в научной литературе.

В настоящей статье автор сделал попытку очень коротко обобщить наиболее важные точки зрения в опубликованных материалах и отметить нескольких особо значимых «классиков» наивного творчества по данной теме (И. М. Никифорова, В. Т. Романенкова, П. П. Леонова).

Как известно, период открытия и признания наивного искусства в нашей стране пришёлся на 70 - 80-е годы XX века. В работах художников, принимавших активное участие в фестивалях самодеятельного искусства, специалисты и зрители единодушно отмечали наивность рисунка, отсутствие перспективы, преобладание декоративного начала, праздничность колорита, богатство фантазии – всё, что сближало картины наивных художников с изобразительным фольклором. Но время шло, и когда произошел своего рода взрыв, изменивший в 90-е годы XX века многое в восприятии жителей нашей страны, в их отношении к истории, быту, религии, то наступившие перемены не могли не затронуть и самих художни-

ков-самоучек.

Творчество для них стало «потрясением и подъемом всего человеческого существа, его направленностью к иной (высшей) жизни, к иному бытию»². Мы привели слова крупнейшего русского философа, христианского гуманиста Н. А. Бердяева, которые, на наш взгляд, можно отнести не только к одаренным людям, но и к работам наивных художников, ибо они наиболее точно характеризуют и отражают их глубинную сущность. Для этих художников обращение к изображению праздников стало уподобляться особому состоянию души – пребыванию человека в Раю, в садах Эдема, где нет насилия, где живут в братстве люди, звери и птицы, где царит вечный праздник духа. Эти свойства во многом объединяют наивных художников с народными мастерами декоративно-прикладного искусства, которые всем своим существом устремлены к воссозданию праздничной структуры образов, к воплощению в неизменной красочно-декоративной форме всплеска своих чувств, весьма далёких от обыденных забот.

Вследствие роста популярности наивного творчества постулат исследователей о присутствии райского начала в работах наивных художников, обыгрывающих праздничные образы, в наши дни вошёл в художественную жизнь и зазвучал с особой силой.

В этой связи нельзя не упомянуть первых выдающихся исследователей примитива и наивного искусства, тех, кто выделил и определил природу этих явлений, а также высказал идею о связи наивного творчества «со светоносным Раем». Это сотрудники Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (ныне Государственный институт искусствознания) Л. И. Тананаева и В. Н. Прокофьев.

В одном из своих трудов Прокофьев писал о преобладании двух главенствующих типов художественности: первый – лубочный, входящий в арсенал народной смеховой культуры города, связанный с карнавальностью во всех её проявлениях; второй – романтико-идиллический. По его определению, именно во втором типе в наибольшей мере проявляются иконные и сказочно-фольклорные основы примитива, явственно проступают «устремления к идеальному

бытию», к царству «святой мечты», воспоминания о «земле обетованной» и «образы потерянного Рая»³.

Искусствовед А. А. Каменский также упоминает о Рае. В своей статье, посвящённой творчеству М. Шагала, он подробно останавливается на том, что его искусство – «праздник, который происходит на глазах», а сам художник «покорялся очарованию праздника» и «пребывал в Раю». Ему принадлежит и важная мысль о том, что «праздничность не может быть сведена к сюжетным или каким-нибудь иным частным аспектам, ведь она мировоззренческая основа»⁴.

Тему о Рае вскоре подхватили искусствоведы и журналисты, она получила развитие в выставочной и музейной деятельности. Так, сотруднику Государственного историко-архитектурного художественного и ландшафтного музея-заповедника «Царицыно» В. А. Помещикову идею «пребывания в Раю» и тезис о праздничности творчества наивных художников как мировоззренческой категории удалось конкретизировать в концепции выставки «Райские яблоки», которая состоялась в залах музея 25 октября 2000 года. Занимаясь на протяжении ряда лет творчеством самодельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, Помещиков вынашивал план широкого показа творчества наивных художников во всём их многообразии, полноте и связях с традициями русской народной культуры. Суть идеи Помещикова сводилась к тому, что наивный художник подобен человеку, пребывающему в Раю («наивное видение – в одном шаге от Рая»). Райский сад и его обитатели – продолжение праздника, вечная, постоянно «удерживающая его фаза»⁵.

Помимо произведений наивных художников, на выставке были представлены работы народных мастеров (изобразительный фольклор), в которых запечатлены образы идеального мира. Такое соседство обогатило экспозицию и придало ей новизну открытия, особую выразительность и весомость. Посетив выставку, зритель мог самостоятельно сделать вывод: Рай, как он описан в Библии, напрямую или косвенно присутствует в подтексте подавляющего большинства произведений. Иконы, гравюры, картины, иллюстрации к книгам, панно, а также деревянная скульптура изображали «гармонически устроенный мир». Благодаря такой концепции образ райского пре-

бывания удалось не только распространить на все творчество наивных художников и народных мастеров, но и соединить их в одном близком явлении – народной культуре. При этом сюжеты самих праздников специально не акцентировались и не выделялись. Согласно концепции Помещикова, райское может присутствовать не только в теме, её композиционном воплощении, в материале, виде искусства, но и опосредованно: в симметрии садов с цветущими или усыпанными созревшими плодами деревьями, в зеркальных перспективах парков с источником, фонтаном или прудом, в фигурах купальщиц, в изображениях экзотических птиц и животных на фоне сельских пейзажей и нового райского древа, наконец, в атмосфере идиллии, которая придаёт изображению черты необыденного, идеального. Сравнивая наивное искусство то с возвращением в Эдем, то с образом потерянного Рая, Помещиков придавал ему исключительную значимость как явлению, сохраняющему те или иные формы бытия. Для этого нужно немного: всего лишь оказаться наивным творцом «своего впервые-бытия», сделать первый шаг, тем самым отождествив радость творчества с райской, неземной радостью. Отсюда вытекает ещё один вывод: цель наивного художника – не писание картины с натуры, а создание новой реальности⁶.

Более того, на этой выставке (к сожалению, мало изученной) удалось показать самое значительное в творчестве наивных художников: это не просто рефлексия над собственным несовершенством или тоска по сакральному, но «обращённость к преображению мира, к новому небу и новой земле, которые должен уготовить человек»⁷.

Наивному искусству посвятила свои статьи и книги А. Рылёва, ученица известного философа и поэта В. Л. Рабиновича. Для нас особенно важен раздел её книги, который посвящен наиву как явлению «всеземного масштаба в силу того, что он оказывается универсальным свойством каждой личности»⁸. Автор пишет, что человек, оказавшись вне Рая, мечтает вновь вернуться туда, но уже собеседником Бога, доказав свою состоятельность. В этой связи возникает ряд важнейших вопросов: как выглядит то пространство, которое теряет человек в результате грехопадения, и почему желание вернуться туда сопровождает человечество на протяжении всей его истории?

Чтобы ответить на них, А. Рылёва ставит перед исследователями следующий вопрос: что же такое Рай? Она обращается к толковым словарям, в которых даётся определение Рая. Их множество, и мы приведём только некоторые из определений, чтобы дать общее представление: Рай – огороженное место, место вечного блаженства; Рай – значит «войти в радость господина своего»; Рай – брачный пир; Рай как сад; Рай как город; Рай как небеса; Рай как Эдем (Эдем – невинное начало пути человечества, а Небесный Иерусалим – эсхатологический конец этого пути). Далее мы читаем: «местоположение Рая понять трудно, но отчетливо прослеживается, что рай – это «состояние счастья», «видение, дарующее блаженство», «вхождение в радость»⁹. Итак, именно в этом месте, в Эдеме, человек обладал блаженным неведением. По мнению автора, это явление одного порядка со святой простотой, наивностью. Подобное сравнение понадобилось для того, чтобы подойти к раскрытию понятия «наивное», столь важного в данном контексте. В самом деле, а не является ли наивность (простодушие) своего рода маяком при определении дороги обратно? Что такое наив, наивное видение? Не обретение ли это в себе качеств собеседника, достойного Бога? Что такое искусство наивов, если иметь в виду художественный результат?¹⁰. Какие выводы делает автор?

Рылёва так отвечает на этот вопрос: наивное видение – артефактный феномен, лежащий в основе делания мира (уточним – виртуального, то есть того, который может или должен проявиться) именно как мира-впервые. Отсюда неожиданно вытекает и понимание задачи наивного художника: не писать картину с натуры, а, всякий раз возвращаясь к себе первоначальному, создавать реальность так, как он её видит. В случае наивного творчества происходит мгновенная реализация своего желания и получение удовольствия от этого. Фантазия стремится немедленно воплотиться, следовательно, отсутствует рефлексия – вот откуда проистекает своеобразие форм наивного искусства. Они просматриваются в примитивных культурах, в народном искусстве, иконописи, лубке, в детском творчестве, в творчестве сумасшедших, художников-самоучек, отчасти – художников-авангардистов, а также в массовой фотографии¹¹.

И, наконец, вывод, непосредственно касающийся нашей темы: «Уже сейчас ясно, что наивное видение (= делание) – это путь к Эдему подготовившего себя к диалогу с Богом со-творца (а значит, и со-беседника), обретённый благодаря дящемуся Седьмому дню культуры»¹².

Итак, размышления, анализ и выработка определенного подхода исследователей к проблеме «райского диалога» позволяют рассматривать наивное творчество как акт, созвучный райской неземной радости, в коем наивные художники переосмысливают земное празднество, придают ему значение вневременного явления, переведённого из конечного времени в бесконечно дящееся. А всё это означает, и этого нельзя не признать в наши дни, что специалисты по народной культуре, высвечивая особое место наива, утверждают главное – его высокую художественную и духовную значимость.

Как здесь не напомнить и о том, что сравнение с Раем – ёмкая метафора, издавна применяющаяся в легендах, художественно-поэтических текстах (в том числе религиозных текстах в художественно-поэтических трактовках), в описании выдающихся памятников искусства, в появившейся в XVIII веке хасидской доктрине, в которой праздник занимал особое место как ритуальное время общения с божеством.

А теперь вернемся к вопросу, что же такое праздник. С этой целью заглянем в культурологический словарь. Праздник – «один из важнейших элементов культуры. Как явление, он возник в глубинах веков, когда человек выделил в ритмической жизни природы значительные, особые моменты этой жизни, природы, осознал их, пережил возникшее единство как существо социальное вместе с коллективом и в этом единстве прославил гармонию сущего»¹³. Праздник – концентрат культурной жизни, явление органическое. Его нельзя придумать, можно только взрастить. У него своя задача – приобщение к непреходящим ценностям. Праздник как точка пересечения прошлого, настоящего и будущего позволяет человеку пережить уникальность своего места во Вселенной. Человек в нём – преемник и носитель традиций.

Если воспользоваться поэтическим языком, то можно сказать

так: праздник – одна из бессмертных радостей и юного, и взрослого человечества. В нём есть победа над однообразием будней, забвением и тлением, он заселяет наши пустые мгновения и манит воображение. Перефразируя известное выражение С. Рахманинова о музыке, можно было бы сказать: праздник возвращает то, что отнимает у нас жизнь. А высказывание князя Сергея Волконского о путешествиях по свету применительно к празднику звучало бы так: «Праздник! Это вечно новая игра, которая прибавляется к старой игре. И в каждом из них столько ещё разнообразия. Да, праздник есть одно из проявлений шаловливости человеческой, в нём осуществляемость мечты и утоляемость тоски»¹⁴.

Вот почему к празднику так тянется человек, вот к чему влечет его ненасытность. В празднике он видит наибольший подъем духа, безопасность существования в опасности пребывания на земле. А какая радость в контрасте будней и празднеств! Человек всегда любил и будет любить праздники и, пока жив, не перестанет радоваться их приходу как ребенок.

Но праздник – это не только действие, та или иная акция, произошедшая в частной или коллективной жизни, соотнесённая с календарными датами: свадьбой, рождением, крестинами. Праздником может обернуться любое важное событие: откровение, восторг от открытия, творческая победа, порыв души, встреча с друзьями и соратниками.

Слова «праздник», «праздничное» применимы и к людям («человек-праздник», «человек-радость»), к их творчеству как процессу. Праздники особым образом участвуют в жизнестроении, они пропитаны и мифом, и утопией, и проектом, и тайной. Эта сфера деятельности своей истинностью и наглядностью примиряет Вселенную с её безграничностью и человека как существо земное.

Во время праздника человек осознает себя как существо, связанное с семьей, церковью, народом, государством, переживает единство по крови, вере, телесному опыту. На протяжении многих веков создавались каноны праздничной культуры, их особенности проявляются в различных составляющих торжества: в форме поведения празднующих, в одежде, традиционных играх, песнях, осо-

бой пище, застольях.

Из литературных источников и трудов этнографов мы узнаем, что великосветские застолья в России сформировались под французским и английским влиянием. В народном же быту застолье использовалось для укрепления солидарности внутри семьи, цеха или братства. В программу традиционных народных праздников входили, говоря современным языком, культурные мероприятия: всевозможные гуляния, беседы, застолья, напоминающие порой свадьбу по обилию гостей и угощений. Танцы, пляски, хороводы, пение также составляли неотъемлемую часть празднеств. Существовали и поминальные застолья, их предназначение – накормить душу усопшего, принести ему жертвы. Это был акт сопричастности к умершим родственникам, снятие границ между мирами, временное символическое объединение рода.

Тема праздника и праздничности в народном творчестве, «равная огромности планеты» в изображении свадеб, гуляний и поминовений, звучала во все века. Картины праздничного веселья, граничащего с карнавальностью, также постоянно присутствуют в историческом примитиве, лубочных картинках, творчестве городских и сельских ремесленников. Это связано с преклонением перед здоровой земной красотой, разнообразием и богатством мира, художнической потребностью эту красоту воссоздать и приумножить¹⁵.

Что касается мотива застолья, то он понимался на Руси в двух смыслах: материально-вещественном (историческом) и духовном. Подобная двойственность продолжает сохраняться в народном сознании и в наши дни. Наиболее полно тема застолий отражена в творчестве грузинского художника-самоучки, «великого вывесочника» Нико Пиросманашвили. О нём и его творчестве написано немало исследовательских работ.

Художник-самоучка прожил жизнь в среде грузинского крестьянства и городских низов, принадлежал к ним целиком и полностью по своим социальным, нравственным и художественным представлениям. Излюбленный круг сюжетов художника – пиршества, кутежи князей, праздники сбора урожая, храмовые праздники. Одно

из самых неповторимых качеств Пиросмани как художника и как человека состояло в том, что он как никто другой был способен показать праздник жизни во всей красоте. В его трактовке изображаемое застолье воспринималось не как обычная сцена, полная тихих дружеских радостей, не как локальное событие, но как акт особого торжества. Отличительным свойством его картин, панно и вывесок являлось то, что запечатленные на них застолья происходили на воздухе или в каком-то условном пространстве (это навело исследователей на мысль о близости художника к средневековому искусству). Те, кто, обращался к творчеству Пиросмани, отмечали, что в своих работах он достиг максимума иконной очищенности, призванной увести зрителя от мелочности и забот реального существования, чтобы придать возвышенность модели, идеалу застолья и праздника жизни во всем его величии и значимости. Его работы исполнены «автоматизированным движением руки, слабо контролируемым глазом и почти не руководимым сознанием»¹⁶.

Как отмечают исследователи, один из главных признаков, указывающих на примитив и наив, – картинность, что и послужило поводом поразмышлять о специфике их языка и о жанрах. Вот одна из цитат на эту тему: «Живопись примитива по преимуществу «картинна». <...> Здесь-то и скрывается парадокс <...>: будучи по формально-изобразительным признакам явлением донововременным, примитив усвоил языковую форму, не только вписанную в Новое время, но и эмблематичную для него. Ибо всякая картина – в источнике и по происхождению – «картина мира», то сущее, что волеизъявлением новоевропейского субъекта представлено, приведено к предметности, явлено взору»¹⁷. Из чего следует вывод, что в работах наивных художников преобладают такие жанры станкового изобразительного искусства как портрет, жанровые композиции, пейзаж и натюрморт, которые перерастают в особую структуру, в некий знак, своего рода эмблему сущего. Подобное наблюдение помогает при анализе картин наивных художников, способствует пониманию особенностей их мышления: радостного приятия бытия и слитности с ним, воодушевленного и «ведомого Проведением».

Праздничная тематика в творчестве наивных художников – это

преимущественно жанровые композиции и натюрморты. Очень условно их можно объединить в три группы. К первой следует отнести написанные по воспоминаниям праздники детских лет, наиболее яркие в жизни человека и в немолодом возрасте художника приобретающие характер «по-волшебному зримых картин». Ко второй – изображения тех сцен, которые художник воспроизводит на основе реально происходящих событий. В третью можно включить работы, в которых художники фантазируют на тему праздников, вступая в игру с сюжетами и конструируя своеобразную, порой причудливую композицию, изобретая свой способ изображения фигур, снабжая происходящее многочисленными деталями. Авторская речь здесь строится исключительно на фантазии, и в результате происходит такое смешение реальности и выдумки, воображаемого и действительного, что бывает трудно отделить одно от другого. Однако творчество наивных художников, в силу их многогранности и неординарности, не всегда можно поместить в ту или иную группу.

Одним из самых ярких представителей первой группы работ является И. М. Никифоров (1897 - 1971), чье имя хорошо известно и зрителям, и специалистам. Праздничные сюжеты в его творчестве – далекое прошлое, перешедшее в новую ожившую и завораживающую реальность. Русский быт, календарные и церковные деревенские праздники остались самыми яркими событиями из его детства. Впоследствии, в самые трудные годы жизни, когда он стал инвалидом, эти события дали импульс его воображению. Они стали композиционным ядром иллюстраций к его литературным сочинениям, насытили их цветовой энергией, придали его изобразительному языку поэтичность и эпичность. Так родилась знаменитая серия картинок, в которой важное место занимали сюжеты на тему праздников – ярчайшие лики навсегда исчезнувших возможностей (народных гуляний с каруселями и балаганами, свадеб и венчаний).

«Троицын день» – одна из пленительных картинок. В ней форма и сущность представляют сознание в его единстве, в ней словно присутствует божественная ипостась. Праздник Троицы – древний, светозарный. Со всем очарованием расцветающей природы он нес людям надежды на новый урожай и обновление. Всё в этой работе

организовано под воздействием чувства художника. Люди, природа, свет меркнувшего дня показаны так, как они помнились автору картины – участнику этих давних событий, постоянно грезившему о минувшем. Здесь нет ничего нарочито придуманного, но нет и бытовой обыденности. Равноценно всё – каждая деталь (ранние цветы на лугу, венки, брошенные в реку, свет заходящего солнца, каждая фигура пляшущих в хороводе мужчин и женщин). Запечатлённый миг радостного веселья и отдохновения воспринимается как часть бесконечного течения жизни. Глядя на изображённое, забываешь об уроках «учёного» искусства – масштабе, рисунке, перспективе, красках. Всё так гармонично, соответствует ритму своей неповторимой речи, хранит и развивает мелодически чистую линию, отвечающую законам выразительности целого. Здесь – игровое смещение деталей и жизненная энергия, воплощенная в красках и певучих ритмах, в образах людей, пребывающих в праздничном состоянии духа.

Свадьба в нашей культуре – одно из наиболее древних, пришедших к нам из глубин веков «драматических произведений». В нём всё подчинено желанию передать одно из незабываемых событий в жизни человека. Это и своего рода дань важному акту в судьбе человека, ибо свадебная церемония всегда трогательна и немного таинственна – в её основе лежит древний обряд (как говорили в старину, «веселие»): венчание в церкви и брачный пир. Подобные сюжеты в творчестве художника занимают значительное место, в них реальность словно возвращается к жизни силой не меркнувших в душе воспоминаний.

«Свадьба» Никифорова (известна в нескольких вариантах, обратимся к одному из них) – работа во многом программная. В ней особенно заметно просматривается связь с фольклором – в соотношении общего и частного, видового и индивидуального, в характере изобразительного языка, в сочетании отвлеченно-декоративистской трактовки с чувственно-конкретным отображением действительности. Она повествовательна по своему строю, в композиции все решено по законам театрального пространства. Интерьер избы является своего рода сценой, ограниченный по сторонам сте-

нами, словно кулисами, расходящимися не в перспективе, а веером. Действующие лица (жених и невеста, родные, подружки, гости) торжественно застыли с кружками в руках, лица их улыбочивы и румяны, они изображены либо в фас, либо в профиль. В композиции рисунка ярким пятном изображен сотканный половик, лежащий на полу. (Яркое пятно в композиции рисунка – лежащий на полу тканый коврик) Ему отведена важная роль: он уводит взгляд зрителя вглубь комнаты, показывает чуть приоткрытую дверь в комнату для молодых, затем возвращает к входной двери, где столпились опоздавшие подружки. На печи сидят дети, наблюдающие за происходящим, рядом бабушка ставит самовар, около неё пригрелись телёнок и кошка. Это не ирреальное пространство, как у Пиросмани, а чётко осязаемая действительность. Судя по всему, это свадьба «по меньшему чину», ибо изба убрана небогато, стены украшают только икона в углу, зеркало и вышитое полотенце.

Многофигурная картинка Никифорова – изображение, обретшее пространственную ёмкость и построение планами, но без перспективного сокращения. Она напоминает детский рисунок, что придает изображению еще большую выразительность, вызывая у зрителя ощущение первозданности происходящего. В свою очередь и цветовая гамма (разноцветные юбки, нарядные шали, звучные по цвету рубахи), подобно драгоценным камням, ритмично повторяющимся на поверхности изображения, придает ему неповторимое праздничное настроение.

Вспомним ещё одно изображение на свадебную тему, исполненное художником В.Т. Романенковым (1953-2013) – нашим современником. Работы этого художника трудно отнести к той или иной группе, они занимают особое место. Его подцвеченные чернилами карандашные рисунки представляют собой уникальные станковые композиции с изображением фигур людей, которые вместе с декоративными деталями и нанесёнными поверх них узорами образуют подобие монументальной мозаики или орнаментального ковра. Постоянные его темы – рождение, свадьба, похороны или поминки.

Романенков был участником выставок в Москве и за рубежом. Его работы трижды экспонировались на международной выставке

«Инсита» в Братиславе, были отмечены призами (1994 и 1997 гг.), Гран-при (2004 г.). Этот художник – выходец из деревенской среды, его родная деревня Дубровка расположена на границе Белоруссии и Смоленской области, где даже при советской власти долгое время сохранялись старинные обычаи и обряды. С детских лет Романенков наблюдал народные праздники, присутствовал на патриархальных поминках, крестинах, свадьбах. Яркие впечатления детства толкали художника на их воспроизведение по памяти, формировали мироощущение, а вместе с этим и художественно-образную структуру, каждый раз по-своему неповторимую. В основе образов художника – представления коллективного подсознания, объединяющего живых и мертвых в памяти рода. Своеобразие неповторимого художественного видения Романенкова заключается в погружении в то таинственное пространство, где время замедляет бег, обнаруживая обратимость, возвращение к незримым истокам. Один из первых исследователей творчества художника – В. Помещиков – точно подметил: «Ход его времени отсчитывается событиями не индивидуума, а рода, семьи, он замкнут на главных событиях жизни человека – рождении, свадьбе, смерти»¹⁸.

Для своей картины автор выбрал, так же как и Никифоров, особо торжественный момент в свадебном действии – пиршество в доме, который заполнен гостями, момент приближения главной «ествы». Исполненная в карандаше, композиция захватывает воображение. Вся поверхность листа тесно заполнена фигурами людей, представленных крупноголовыми, кряжистыми, как бы грубовато вырезанными из деревянных блоков: все одного облика, с массивными чертами лица. Всё равнозначно в этом изображении, нет и намёка на отделение главного от второстепенного, даже брачующихся трудно отыскать в этой стихии. Однако, присмотревшись к рисунку, замечаешь, что всё изображение, как бы окутанное дымкой, покрывает тонкий орнамент. Сами силуэты уподоблены арабеску за счет их расположения на плоскости листа, узор нанесен на одежды, на стены и потолок дома, на все детали и окружающие предметы. В результате работа напоминает старинную гравюру, что заставляет зрителя более внимательно всмотреться в изображение, где всё так

необычно и вызывает ощущение единственности и неповторимости происходящего события.

Перед нами – густо заселённое пространство огромного дома (потолок его словно приподнят, стены раздвинуты). Вскоре понимаешь: таков замысел художника, это не простой дом, а как бы земная обитель всего крестьянского мира, собранного воедино на торжество, – грандиозная вселенская изба с сообществом людей, участвующих в одной из самых значительных акций человеческого рода. Таким непривычным художественным приёмом, найденным интуитивно, художник смог передать смысловую и эмоциональную сторону изображаемого события, которое остаётся надолго в памяти.

Нельзя не отметить и другую, не менее поразительную работу «Поминки», позже названную иначе: «На селе». Так же, как и «Свадьба», она многолюдна, и производит не менее сильное впечатление. Перед нами двор и молчаливая, неподвижная группа людей, четко прорисованных на фоне высокого дома с окнами и открытыми дверями; их лица и фигуры обращены к зрителю. Поразительная в рисунке деталь: вокруг людей и рядом с ними на земле – многочисленные отпечатки следов, оставленных теми, кто приходил проститься с умершим. Эти отпечатки ног и статичные фигуры людей производят самое сильное впечатление в этой работе, не нужны никакие подробности и детали, все предельно точно выражено, как будто и мы побывали здесь в толпе в скорбном молчании. Почти все работы Романенкова отличаются богатством изобразительно-декоративных приемов, а главное, скрытых в них смыслов; при этом в них прочитывается естественное «сияние красоты и народной мудрости».

И, наконец, обратимся к праздничным сюжетам в творчестве ещё одного удивительного, ни на кого не похожего человека и художника П. П. Леонова (1920 - 2011). Он родился в селе Волотовское Орловской области. В конце 30-х годов перебрался из деревни в город, где сменил множество профессий: работал библиотекарем, маляром, жестянщиком на стройках, на заводах, но, как вспоминал сам художник, «за отстаивание интересов справедливости» он бежал с предприятий 12 раз, а 13 раз его выгоняли; за это же несколько раз попадал в тюрьму¹⁹. В 1960 году Леонов поступил в За-

очный народный университет (ЗНУИ) в Москве, но вскоре оставил занятия, однако через какое-то время возобновил их у знаменитого художника и педагога – Михаила Рогинского. После триумфального признания таланта художника на выставке в Манеже в 1973 году Леонов исчезает из поля зрения специалистов, вплоть до конца 80-х годов, когда автору этих строк был передан его адрес сотрудницей художественного музея в Иваново. Поездка к нему в Ивановскую область в село Меховицы представляла немалую трудность. Побывать в его жилище – своего рода подвиг во имя любви к наивному искусству²⁰. Многочисленные коллекционеры из Москвы, гости из-за границы, почитатели его таланта, их частые посещения и заказы на его полотна изменили непомерно трудную жизнь (больной сын, жена алкоголичка, отсутствие заработка) этого «вечного странника», «обладателя несносного характера». Так начался новый, необычайно плодотворный период в его жизни. Однако, сам художник словно давно ждал этого момента и знал, что его признают, он «отчитывался» за этот сказочный творческий взлет картинами и в благодарность делал многочисленных заказчиков героями своих произведений.

Работы Леонова были представлены во «Всемирной энциклопедии наивного искусства» (Белград, 1984 г.). На Международной выставке «Инсита-97» (Словакия, Братислава) он был удостоен Гран-при, на «Инсита-2000» состоялась его персональная выставка. На VI Интернациональном конкурсе наивного искусства в Швейцарии (2000 г.) картины П.П. Леонова вновь получили Гран-при. О его творчестве написана монография, издан каталог персональной выставки, опубликованы статьи, отзывы и многое другое, хотя его многочисленные работы последнего периода все ещё нуждаются в изучении. Художники-профессионалы пишут о нём как о «человеке, внесшем большой вклад в историю наивного искусства», отмечают «мощное эпическое начало, монументальность, фресковость в его работах»²¹. Многих изумляет его талант и неиссякаемая работоспособность, по их словам, «он уверенно парит над нашими пересудами, над житейской суетой и хаосом, с которыми контрастирует великолепный порядок на его полотнах»²². При этом его собственная жизнь

выглядела почти трагической, но он не жаловался, по-прежнему верил в гуманистические идеалы, в справедливость и правду. Хочется привести высказывание коллекционера А. Турчина, беседовавшего с художником: «... У Леонова очень богатый и тонкий колорит, даже из трех красок он может сделать очень привлекательное сочетание. Совершенно очевидно, что то, что он говорит, – не совсем правда. Его сознательный ум никак не связан с теми глубинами бессознательного, где живет его талант художника. Максимум чего от него можно добиться – это объяснения сюжетов. Но его творческая часть остается недоступной»²³.

Мы подробно остановились на жизни и творчестве Леонова не только потому, что в его полотнах немало праздничных сюжетов. Всё его творчество – олицетворение красочного праздника, его апофеоз, воспевание жизни человека во всех её обыденных проявлениях, акт выражения величайшей радости от пребывания на цветущей земле. Что бы он ни изображал («Праздник в деревне», «Пасха», «Цирк», «День ангела», «Масленица», «Уборка урожая», «А. С. Пушкина пригласили на танец» и многое другое), всё в его картинах источает эту радость бытия, всё окружено фантастическими цветами, растениями, причудливыми орнаментами и узорами.

Так, в картине «Пасха» Леонов отходит от своей излюбленной фризовой композиции, которая так необычна для творчества наивных художников, но характерна для его работ. В центре полотна на всю высоту вознёсся шатровый храм (самый древний тип храмов на Руси) с небольшой увенчивающей его главкой, а по сторонам от него располагаются, как бы друг над другом, современные многоэтажные дома. Эти столь привычные глазу строения – современные коробки – в исполнении художника выглядят как причудливые ласточкины гнёзда, прилепившиеся друг к другу, они словно обнимают храм со всех сторон, ища у него защиты. Примечательна ещё одна деталь: шатёр храма прорезают маленькие прямоугольные оконца, своим ритмом и повторами они согласуются с окошками в домах людей. Этим композиционным решением достигается глубина замысла: оно наводит на мысль о единстве жилища Божьего и человеческого, а это и есть торжество праздника Пасхи как еди-

нения людей в вере к добру. И всё это в непосредственной близости друг к другу, в окружении буйно цветущей природы и чистого неба. Когда смотришь на эту картину, тебя охватывает радость и ощущение свершившегося чуда на земле. Подобные открытия у наивных художников не часты, но поразительны по выразительности и силе чувств, свидетельствующих о величии человеческого духа.

Наивные художники создали множество произведений на тему праздников, в том числе и религиозных. Давно сдерживаемая плотина рухнула, обнажив одну из скрытых духовных сущностей народного сознания. Так появились многочисленные работы: «Праздник» Т. Д. Еленок, «Пасха» В. Ф. Мизинова, «Летний Спас в Воронеже» Е. П. Селивановой, «Свадьба», «Масленица», «Пасха» П. П. Леонова и другие.

Главное отличие темы праздников от других сюжетов в творчестве наивных художников, как нам представляется, состоит в том, что они вбирают и отражают один из самых ярких и запоминающихся способов человека отразить то важное, что возвышает людей над буднями жизни, что устремлено за её пределы, к трансцендентному²⁴. В праздничных сюжетах (будь то воспоминания о промелькнувшей жизни, тоска об ушедшем, гимн жизни или воспевание Рая) отражается всё то, что происходит в мире чувств человека, что постоянно будоражит его сознание, уводит от привычного и обыденного к более высокому, а за всем этим открывается вечность – то, что всему предшествует и всё созидает (= Бог).

Библиография

1. Рылева А. Н. Балдина О. Д. Два взгляда на наивное искусство. Санкт-Петербург: 2011. С. 45
2. Бердяев Н. А. Самопознание. Москва: 1990. С. 49.
3. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах). Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Москва: 1983. С. 6.
4. Каменский А. А. Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала //

- Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: 1983. С. 160.
5. Помещиков В. А. Райские яблоки. Образы идеального мира в изображении фольклорного искусства: каталог выставки. 25 октября 2000 – 14 января 2001. Москва: С. 6.
6. Там же.
7. Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 49
8. Рылева А. Н. Балдина О. Д. Указ. соч. С. 45.
9. Там же. С. 47.
10. Там же. С. 48.
11. Там же. С. 49.
12. Там же. С. 50.
13. Культурология: Энциклопедия. Теоретическая культурология. М.: 2005. С. 330.
14. Рылева А. Н. Балдина О. Д. Два взгляда на наивное искусство. Санкт-Петербург. С. 280.
15. Там же.
16. Кузнецов Э. Городской живописец? Дилетант? Гений? // Независимая газета. 1996, 29 октября. С. 8.
17. Письман Л. З. «Картина мира» и наивная картина // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке. История, практика, перспективы. Материалы научной конференции. М.: 2007-2008. С. 18.
18. Помещиков В. А. Василий Романенков. Свидетельства. Каталог выставки. М.: 1998. С. 5.
19. Наивное искусство в собрании Государственного Российского Дома народного творчества. М.: 2005. С. 112.
20. Богемская К. Воспоминания о поездках к П. Леонову. Павел Леонов. Живопись. М.: 2005. С. 96.
21. Волков В. О замечательном художнике П. П. Леонове. Павел Леонов. Живопись. М.: 2005. С. 97.
22. Гаврилов В. Изумление – раз, изумление – два. Павел Леонов. Живопись. М.: 2005. С. 99.
23. Турчин А. Мои встречи с Павлом Петровичем Леоновым. Павел Леонов. Живопись. М.: 2005. С. 101.
24. Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 49

ПЕРВАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА НАИВНОГО ИСКУССТВА В МОСКВЕ КАК ВАЖНЫЙ ЭТАП В ИЗУЧЕНИИ И ПРОПАГАНДЕ ТВОРЧЕСТВА НАИВНЫХ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ

*Дьяконицына О. В.
Москва, Россия*

В историю отечественного искусства XX век вошёл как время смены культурных ориентиров, кардинальных перемен в сфере художественных форм и образных структур. На протяжении всего века не утихала борьба между различными направлениями и стилями в творчестве художников.

В начале XX века появляется фигура художника-самоучки, который пишет в своё удовольствие, руководствуясь личными представлениями о красоте и правде, и не претендует на публичность. Его оригинальные произведения своей стилистикой начинают привлекать профессиональных художников и критиков. В 1913 году картины грузинского самородка Нико Пиросманашвили включаются в экспозицию выставки современных московских художников «Мишень». Этот жест был началом признания права заниматься творчеством не только профессионально подготовленных к этой деятельности людей, но и тех, кто, обладая художественным мышлением, способен самостоятельно формулировать сюжеты и образы убедительным пластическим языком.

Во 2-й половине XX века в России, уже на государственном уровне, начинается поддержка и пропаганда творчества самодеятельных художников. В эту категорию входили и те самобытные мастера, чье творчество проявило удивительные художественные возможности личности. Многочисленные фестивали и выставки самодеятельного

творчества, проводившиеся к юбилейным датам государства, показали существование большого количества талантливых самобытных художников из народа, произведения которых достойны музейного экспонирования.

В 1989 году по инициативе Министерства культуры РСФСР было подписано культурное соглашение между Всероссийским научно-методическим центром народного творчества им. Н. К. Крупской (Москва) и Домом культуры народов мира (Париж) об обменных совместных мероприятиях в области музыки, танцев и пластического искусства.

В рамках этого соглашения в апреле – мае 1990 года в залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства впервые в России прошла международная выставка «Наивные художники мира». Тогда же впервые в нашей стране термин «наивный художник» был публично заявлен в афише.

Экспонаты выставки заставили по-новому взглянуть на мир и возможности человека думающего, человека творящего. Произведения, рождённые в разных слоях общества, на этой выставке представляли художники из двадцати стран мира (Бали, Бразилия, Вьетнам, Габон, Гаити, Заир, Индия, Камерун, Колумбия, Конго, Корея, Марокко, Мексика, Нигерия, Панама, Сенегал, Сирия, Франция, Эквадор и РСФСР). «Все они демонстрируют творческую активность, чистоту и непосредственность восприятия мира, оригинальность художественного метода»¹, – так писала в каталоге выставки куратор зарубежного отдела Франсуаза Грюнд.

На открытии выставки отмечалось, что вне зависимости от места жительства художника, все они наталкиваются на одинаковые препятствия, добиваясь признания своего искусства.

Объяснить причины, побуждающие людей, профессионально не подготовленных к творчеству, заниматься художественным переосмыслением мира, всегда очень сложно. Но результаты этих первопроходцев говорят о непознанных ещё возможностях человека, которыми он ещё не научился пользоваться. Произведения наивных художников говорили о том, что творчество заразительно, что можно создавать свой волшебный мир, в который с любопытством заглядывает зритель.

Эти наивные творцы заново открывали цветение природы, доброту людских рукопожатий, яркость ласкового, тёплого солнца. Они не похожи друг на друга, но как похожи их чувства: искренние и открытые.

Круг сюжетов этих мастеров очень широк. Одни любят изображать шумные базары и рынки – центры новостей и веселья. Другие пускаются в путешествия, преодолевая реки и горы. А третьи больше всего любят семейные радости и детский смех. Трогает их фантазийная небывальщина, радуга красок и смелый, не знающий сомнений рисунок.

Много достоинств можно было найти, рассматривая произведения на этой выставке. Художники внимательны к быту и истории своих народов. Они ценят близость с природой и не завидуют никому. Продолжая народные традиции, наивные художники своим творчеством утверждали право на свободу высказывания. Они открывали нам первозданный смысл художественного творчества. Это и свобода мышления, и искренняя передача своих ощущений, и предчувствие важности запечатлённых образов и ситуаций мира мечты.

Интерпретируя по воображению натуру, наивные художники выражают сущность мира. Они воссоздают среду, которая обладает высшей ценностью. Они открывают зрителям фундаментальное чувство жизни.

Любопытны были творческие истории некоторых работ выставки.

Африканский художник Шон Огедембе из Нигерии был хозяином гаража и поначалу писал номера на автомобилях, а также исполнял заказы на оформление грузовых машин красочными панно. Но постепенно начал заниматься более тонким делом: писать портреты. Что же это за портреты?

Во многих нигерийских городах улицы не имеют названий. Чтобы быстро найти владельца дома или жильца, на фасадах домов вывешивались их портреты. Именно такие портреты и начал писать Шон Огедембе. Он выполнял их на деревянных или фанерных дощечках масляными красками.

Композиционно портрет вписывался в медальон. Одежда и головной убор изображались более плоскостно и графично, с фиксацией

характерных знаков отличия и аксессуаров. Лицо моделировалось объёмно и в полупрофиль. На этих портретах, передавая очень точно национальный тип, художник демонстрировал неповторимый, импозантный и по-своему горделивый характер своего народа.

Художник из Гаити Альтона – крестьянин. Сюжетами его живописных работ стали сцены из повседневной жизни родной деревни, её традиции и нравы. Изображения захватывают своей живостью и остротой запечатленного момента. Для Альтоны всё одинаково важно: и приезд автобуса в деревню, и встречи на рынке, и мельчайшие детали быта. В его картине «Базар» размеренный ритм жизни определён традициями и законами природы. Ажурная линейная композиция симметрична. А любимый синий цвет – цвет тропического моря и неба – звёздами вспыхивает на холсте, как мозаика. Этот идеализированный мир традиционной культуры художник смог передать в ясных и убедительных художественных образах.

Пожалуй, самым неожиданным и непосредственным художником на выставке был Антонио Потейро из Бразилии. Сегодня он известен не только всей Латинской и Северной Америке, но и Европе. Необычен мир его образов. Он пишет праздники, карнавалы, кавалькады. В центре огромных цветов размещает придуманный фантастический мир. Работает на холсте яркими контрастными красками, строит композиции на сочетании крупных цветовых пятен. Картины художника декоративны и монументальны.

В картине «Повозки, запряжённые быками» необычна композиция и приёмы раскрытия сюжета. Животные с тяжёлым грузом взбираются на гору в виде огибающей город дуги. Но всё вместе изображение воспринимается как цирковая арена. И в таком неожиданном прочтении тема труда звучит мажорно. Труд – это радость созидания, и в этом смысл жизни.

Самой большеформатной работой на выставке была сюжетная композиция неизвестного автора из Индии о жизни героя индийского эпоса XVI столетия Пабуджи – принца Раджастана. На длинном шестиметровом рулоне размещены отдельные сцены из жизни Пабуджи. Строчная, в три яруса, композиция в центре прерывалась крупным (во всю высоту холста) изображением принца. Значение

персонажей в повествовании было подчеркнуто размерами фигуры. Такие живописные тексты на темы народных легенд являются традиционными в Индии. Их создавали и создают кустари-художники на толстом холсте масляными красками. Рассматривая произведения традиционного ремесла с символами и образами народной культуры, мы убеждаемся, что каждый мастер при создании такого панно вносил изменения, присущие его живописной манере и представлению о красоте. Здесь личное художественное переживание накладывается на традиционную схему живописного пространства, создавая каждый раз уникальное произведение. С этими живописными рулонами народные сказители путешествуют по стране, сопровождая рассказ о герое эпоса песнями, музыкой и танцами.

Зарубежный раздел выставки, сформированный парижским Домом культуры народов мира, представил во всём разнообразии спонтанных творцов из стран Африки, Азии, Латинской Америки. Франсуаза Грюнд на открытии выставки заявила: «Творческий импульс является единственным свидетелем горящей в них искры жизни. Поэтому они пользуются первым попавшимся материалом и выражают всё, что переполняет сердце. Они показывают мир с неожиданной стороны, нестандартными приёмами»².

Большой раздел на выставке составили произведения художников РСФСР. Он был сформирован из работ, находившихся в фондах Всероссийского научно-методического центра народного творчества им. Н.К.Крупской. Двадцать произведений двенадцати авторов естественно не могли дать полного представления о развитии наивного искусства в РСФСР. Поэтому куратор раздела Ольга Дьяконицына (автор статьи) намеренно ограничила показ одним из направлений творчества наивных художников, продолжающих живописно-пластические традиции народной живописи и проявляющих фольклорные начала мировосприятия.

Что такое народный миф? Это грёзы о хорошей жизни. Отсюда значение нормативности, обязательности черт народного благосостояния. Прошлое и будущее художники переносят в план настоящего, а время передают как безусловное утверждение происходящего. Отсюда особая конкретность в изображении: определённая

возраста, костюма, активности героя. В картинах этих наивных мастеров отражается глубина переживаний и откровенность высказывания. И всё это опирается на здравый смысл и личный опыт.

Представленные в экспозиции работы отечественных художников можно разделить на три группы. К первой относятся произведения, в которых авторы подобно историкам или этнографам фиксируют воспоминания о прожитой жизни, традиционном укладе, обрядах и праздниках, иллюстрируют события далекого прошлого, стремятся к точному воспроизведению исторических деталей. Это сторонники «визуального реализма».

Другую группу составляют произведения художников-философов. Как правило, это самобытные живописцы, мастерски использующие возможности цвета и фактуры для создания в картине духовного пространства. Это думающие и очень искренние творческие личности.

В третью группу вошли произведения художников, продолжающих традиции народной смеховой культуры. Работы их графичны, цвет присутствует в виде пятна, злободневные сюжеты назидательны. В изобразительное поле произведения часто вводятся тексты.

Старейшей из представленных на выставке авторов была Дикарская Анна Петровна (1893-1982). Она начала писать картины в 67 лет. Работая на холстах больших форматов, художница четко выстраивает свои композиции, используя крупную форму, хорошо читаемые цветовые пятна. У неё смелый и меткий мазок, колорит построен на цветовых контрастах. Сюжеты её картин патриотичны. Одно из ранних произведений «За власть Советов» (1971) звучит как завещание потомкам, как извечный наказ родителей детям: беречь и крепить завоевания предков. Удачно использованный в работе приём построчной композиции обращает нашу память к традициям древнерусской живописи.

Другой автор – крестьянка Майкова Любовь Михайловна (1899-1998) – освоила технику масляной живописи в 85 лет. Её пейзажи одухотворены единым эмоционально-чувственным состоянием природы и человека. Они наполнены величавой торжественностью. В них есть живописная смелость, достойная художника-монументалиста.

талиста. Все пейзажи Майковой – это микрокосмос её душевного состояния, это рассказ о прожитой жизни, о горестях и радостях, любви и утратах. Их можно сравнивать с философским трактатом о бренности человеческого бытия и вечности мироздания.

Продолжили эту лирическую линию на выставке малоформатные темпераемые работы уральской художницы Бабиной Зинаиды Петровны (1915 - 1995). Её произведения впервые были показаны на этой выставке. Сюжеты картин просты и одновременно необычны. Как правило, это изображение человек в некоем ирреальном пространстве. Их можно назвать портретами состояний души или портретами настроений. Эти романтические образы всегда возвышенны и поэтичны. Живописная поверхность строится на вибрации сближенных полутонов, что создаёт эффект таинственности, недосказанности.

Ярким и рефлексивным предстало на выставке творчество Медведевой Екатерины Ивановны (1937 г.р.). Сегодня это известный автор, произведения которого находятся в музейных и частных коллекциях по всему миру. Она не ограничивает себя рамками одного жанра. Она пишет всё, что её окружает, что её волнует. Чувственно-импульсивная, с обострённым живописно-пластическим образным мышлением, Медведева изображает не конкретную визуальную данность, а эмоционально-духовное состояние. Её привлекают творческие личности с острым умом, бунтарской натурой. В её образах ощущается связь с национальной культурой, с её мощным пафосным началом.

Необычна судьба и творчество художника из Псковской области Комолова Николая Александровича (1925 - 1983). Окончив семь классов, он работал в колхозе. В 17 лет ушёл на фронт, был ранен, имел боевые награды. В 1960 году приехал на псковскую землю и вновь стал работать в колхозе. Но в 54 года вынужден был выйти на пенсию по состоянию здоровья. И с этого момента, совершенно неожиданно для окружающих, началась его жизнь художника. Он сам сочинял сюжеты своих картин, писал темпераментно на больших холстах масляными красками. Свой гражданский пафос художник вдохновенно выразил в представленных на выставке работах: «Чув-

ства добрые я лирой пробуждал» и «Советский паспорт». Для каждого сюжета он нашёл свой ритм повествования и мастерски использовал говорящие детали как образные средства выразительности.

Пейзаж в искусстве – это особая статья и любимый жанр российских наивных художников. Обычно они его пишут по воспоминаниям. Так уж устроена человеческая память, что близкие сердцу места помнятся всю жизнь до мельчайших подробностей.

Мартюков Михаил Васильевич (1923 г. р.) из Костромской области как историк-краевед изображает родные края, восстанавливая старые ландшафты с древней архитектурой. Его пейзажи, написанные в теплых охристых тонах, наполнены романтической тишиной и напоминают живопись предшествующего столетия.

Другого мастера из Тверской области Спиридонова Ивана Спиридоновича (1917-1991) интересует современная жизнь сельской природы. Художник воспринимает её как живую, меняющуюся среду. Он с усердием натуралиста стремится к визуальной точности и превращает пейзаж в идеальный мир желаемой реальности. Живописная поверхность его холстов соткана из тончайшего узора, которая, как драгоценность, мерцает и вибрирует.

Не ограничиваясь личным опытом бытия, наивные художники часто и охотно обращаются к темам историческим. И тогда факты истории начинают оживать и преображаться в авторском прочтении. Московский художник Таранов Владимир Михайлович (1918-1994) в картине «Опричнина» размышляет над коллизиями нашей истории. Его живописный язык лаконичен по образной и пластической форме. Красно-коричневый насыщенный цвет несёт напряжённую эмоционально-смысловую нагрузку. Исход изображаемого события легко читается в силуэте толпы провинившихся перед царём бояр. Создавая свою версию исторического события, художник конкретен в сюжете и лаконичен в образном решении.

Событие далёкого 1926 года вспоминает в картине «Ярмарка в Верховенье» белгородский художник Крамской Михаил Сергеевич (1908-1990). Он пишет его словно недавно случившееся, с ещё не остывшими чувствами и переживаниями. Многолюдность ярмарки подчёркнута людскими лентами хороводов, сопоставлением

пространственных планов архитектуры: павильонов, изб, церкви на косогоре. Художнику дорога любая деталь народного быта, будь то вышивка или ремесленное изделие в торговых рядах. Здесь идеализация события напоминает народные росписи, с их всенародным характером действия.

Традиции народной смеховой культуры демонстрировали на выставке картины Кусочкина Григория Павловича (1947-2005) из Костромы. Мир рассматривался им как весёлая суета сует, как смешной сон, где реальность и фантазии одинаково значимы, где обитаемы облака, где крутятся дома как карусели, где жители земли вступают в прямой контакт с инопланетянами. В подтексте композиции Кусочкина имеют нравоучительный, басенный характер. Он доводит коллизии действительности до абсурда и тем предостерегает современников.

Представленные на выставке российские художники разнились и по возрасту, и по социальному статусу, и по уровню культуры. Каждый из них был оригинален в прочтении мира, он свободно выражал на авторском языке свои чувства и эмоции. Но все они говорили о радости жизни, единстве мира, общечеловеческих нравственных ценностях. Их произведения покоряли острым переживанием жизни и оптимизмом.

Впервые приняв участие в международной выставке, многие авторы ощутили себя участниками мирового художественного процесса.

В своих произведениях они достойно рассказали о национальных ценностях жизни. Сохраняя и интерпретируя интеллектуальный опыт прошлого, отечественные наивные художники стремились передать и свой жизненный опыт, чтобы заявить о преемственности и единстве культурного наследия.

Эта выставка была первым опытом введения произведений российских авторов в международную панораму современного наивного искусства.

В 1990-е годы российское наивное искусство получило международное признание, а отдельные художники были отмечены международными призами и наградами.

Библиография и примечания

1. Наивные художники мира. Каталог совместной выставки. Москва. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Апрель-май 1990 / Авторы вступительных статей Франсуаза Грюнд и Ольга Дьяконицына [Место издания: Москва. Издание без пагинации].

2. Там же.

РЕАЛИЗМ КАК ИЗНАЧАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПОНЯТИЯ «НАИВНОЕ ИСКУССТВО»

Медведева Л. С.

Оренбург, Россия

Сама история возникновения термина «наив» во многом объясняет его содержание. В 1928 году в Париже открылась выставка пяти непрофессиональных художников, названных «Художниками Святого Сердца» (А. Руссо, А. Бушан, К. Бамбуа, Л. Вивен, Л. Серафин). Потом во французской прессе появились названия «народные мастера-реалисты», «непосредственные художники». В. Кандинский, будучи в восторге от работ А. Руссо, вводит для наива понятие «Великая реальность». Интересно также, что А. Дануа в своей книге «Экзегеза наивной живописи» предполагает, что следует говорить не о «наивном искусстве», а об искусстве наивов – настолько ярко персонифицирована творческая личность каждого. При этом именно реализм определяет кардинальное направление творческих устремлений наивов.

В широком понимании «реализм» – это способ искусства правдиво отражать жизнь. Реализм основан на видимом сходстве, подобии образа и действительности, но это отнюдь не протоколно-точное, холодное копирование, что свойственно другому понятию – «натурализму». Раскрывая, отражая «жизнь в нормах самой жизни», художник основывается на правде видимого, причём возможны отступления от внешнего правдоподобия ради правды и выразительности целого. Самое главное – правда внутренняя – отражено через правду внешнего.

Термин «реализм» (от латинского *realis* – вещественный) был предложен литературным критиком Манфлери в 50-е годы XIX века. В широком смысле он является общим свойством различных художественных течений и школ, в узком же смысле реализм – кон-

кретно-историческое направление в искусстве XIX века, основой которого является резко критическое отношение к буржуазной действительности (отсюда понятие «критический реализм»). В начале XX века понятие «реализм» было резко противопоставлено понятию «абстрактное искусство». Появляется статья В. Кандинского «О духовном в искусстве», в которой изложена теория двух путей – «чистой абстракции» и «чистой реалистики». По его мнению, эти два аспекта могут и должны соединиться в изобразительной плоскости: «в эстетически едином пространстве всё равноправно». Делая предположение об искусстве будущего, Кандинский говорит о гармонии соединения «предмета» и «знака» (что, собственно, мы и видим в наивном искусстве), а также о том, что реализм «будет руководствоваться в выборе предмета его внутренним звучанием в целях его прямого использования при помощи художественных приёмов»¹. Появляется новая, онтологическая по значению изобразительная органика, но ведь изобразительность в наивном искусстве всегда связана с некоторой сакрализацией образов и их духовным наполнением, следовательно, в понятии «наивный реализм» уживаются и ушедшее, и настоящее, и будущее, что и объясняет жизнеспособность наива. Для наива нет вопроса – как, для него главное – что он хочет сказать, то есть предметы, им изображённые, должны нести глубинную суть его размышлений. Ему нет дела до поисков неповторимого «лица» в искусстве. Строго говоря, принцип такой: вижу, чувствую, пишу (анализу нет места!).

Уже в 20-х годах прошлого века М. Романович указывает на относительность понятия «реализм», допускающего существование множества «реализмов», начиная с шедевров первобытного искусства и заканчивая абстракцией и иконой. Он приводит слова художника В. Чекрыгина, который понимает реализм как «подлинный синтез живых искусств, оживотворяющий и одухотворяющий не только живущее, но и жившее и созданное в образах»². Отсюда и активное обращение к образности «спасительного ныне для искусства «реализма наивных», говорящего живыми образами красоты, полагая её как несомненную осуществляемую, но не осуществлённую в мире реальность»³. Так что, по мысли Романовича, в конечном итоге

«борьба за реализм есть борьба за истину»⁴. Во всех этих размышлениях мы можем почувствовать формирование нового представления о реализме XX века, построенного на метафизике и одновременно подпитывающегося здоровой плотью наива.

Если в общепринятом понимании реализма как отражения жизни в формах самой жизни рассмотреть работы наивных художников, то очевидно, насколько они далеки от образцов, привычных нашему глазу, воспитанному на традиционных нормах профессионального искусства. В наиве всё условно и предельно индивидуально: и построение пространства, и масштабные соотношения, и сами персонажи работ. Тем не менее, в разговорах с художниками выясняется, что их объединяет стремление сделать всё «по правде», всё как в жизни. И этот внутренний порыв, непререкаемая вера в правдивость своего рассказа и определяет основную особенность наивного реализма. Откровенность наивного художника обезоруживает; немецкий наивный художник Франц Клеавка утверждает: «Для меня это примерно так: кто-то пишет дневник, а я рисую мои картины». Предметная реальность в таких работах опосредована представлениями авторов о «правде жизни» и избираемыми в связи с этим приёмами, отсюда разного рода «упрощения», деформации.

Реализмы бывают разные: Малевич писал о «новом живописном реализме», мы можем говорить о социалистическом реализме, о «суровом реализме» XX века – их появление обусловлено изменением экономической, социально-общественной, культурной ситуации; притом это понятие, обретая некие оценочные качества, этические свойства, как бы размывается, но остаётся живым. И, пожалуй, сердцевина этого понятия наиболее определенно проявляется в наивном реализме, который наименее подвержен внешним изменениям. Полвека отделяют послевоенные базарные коврики на клеёнках от картины И. Кильметьевой «Свет мой, зеркальце, скажи...» (2013). Молодая женщина, детский врач по профессии, этих ковриков не только никогда не видела, но даже не слышала о них. И всё-таки в родовой генетической памяти живет тоска по красоте неопишуемой, невозможной, которая побуждала авторов к написанию ковриков для измученных, доведённых до отчаяния людей в послевоенные годы.

Вдруг в наше время, как вызов жестокому и бесчеловечному веку, отрицающему возможность существования простых человеческих чувств, – картина Кильметьевой, – и вот она, красота с яркими бусами, и балюстрада, и драпировки, и роскошные розы, и деревья в парке. Только лебедей не хватает. Впрочем, кто-то из зрителей подсказал: «Да вы посмотрите, изгиб её руки со сжатыми пальцами – точно шея лебеда!» Наиболее яркое объяснение живучести и полноты этого явления мы находим опять-таки у Романовича: «Это «нечто» мы назовём чувством любви к действительности. По нашему мнению, любовь к действительности есть тот скрытый огонь и то тепло, которые мы необъяснимо чувствуем и которые, послужив побудителем к созданию произведения, навсегда сохраняют его от смерти <...> упомянутое чувство любви к действительности можно назвать гениальностью видения <...> Для этого надо найти язык, соответствующий и свободный, такой, чтобы действительность проходила через него незапятнанной ложью»⁵. На вопрос, что значит «реализм», известный наивный художник А. П. Кашигин ответил: «Реализм – это когда художник любит природу, любит людей, дома, они ведь тоже разговаривают с нами, прячут нас». Ни один из наивных художников не скажет, что его цель – реалистическое отражение жизни, он всегда уверен в правдивости своего рассказа, то есть для него реализм – это правда, он приводит конкретные детали: «вот там и сидел рыбак» – у С. Степанова, «вот так и было...» – у А. Кашигина. Но это невероятно далеко от натурализма, полной зависимости от изображаемого объекта. Наивный художник рисует то, что остается реальным в его памяти, что помогает точнее и полнее выразить свои чувства, ощущения. Интересно свидетельство художника В. Тимофеева (Медногорск): «Натура так крепко держит, что ты поневоле становишься её рабом, и твоим чувствам, настроениям уже нет места, но вот вспомнишь синий снег, желтеющие в ночи тёплые окна, заиндевшие деревья – этого довольно!». И это всё очень индивидуально, очень лично, у каждого своя логика. И «правдивость» у них разная. Степанов пишет какой-то вполне определенный уголок Урала – «там пляж, там излучина...», иногда даже делает рисунок. Кашигин, начиная работу, руководствуется общим представлением о сю-

жете, впрочем, ничуть не сомневаясь в точном воспроизведении, а затем как бы нанизывает детали на этот сюжет: «Решил написать цыган, я их видел, потом подумал, что они гусей воруют, появились гуси...». Для него придуманное так же реально, как действительное. Стоило послушать, как описывает он инопланетян, явившихся ему в ночном лесу, вплоть до мельчайших деталей их одежды. И всё это в цвете, так точно, что бывшие с ним в поездке друзья, на которых он ссылается, уже и сами не знают, что отвечать: «а может, правда было». То, что придумано, обретает конкретную, чувственную форму, складывающуюся из тысячи тысяч деталей, увиденных где-то, подсмотренных, вполне реальных наблюдений. И, главное, правдивость художника, его уверенность в соответствии его изображения реалиям бытия, то есть реализм – не во внешних факторах, не в форме выражения, а в убежденности автора в собственной правоте. Так, художник В. Трубин уверяет, что художники-профессионалы неправильно рисуют березу.

– А как надо?

Берет карандаш, рисует овальные линии с черточками с двух сторон, ещё один замкнутый овал сверху, потом столбик в середине, по нему черточки. «Вот так», – довольный убирает карандаш. И ведь точно – убежден, что именно так!

Термин «наивный реализм» наиболее полно отражает сущность интересующего нас явления культуры. Реализм как приверженность к узнаваемому, чувственно осязаемому миру, любовное отношение к деталям, повседневности, жизни человека в его бытовой ипостаси, привычном, веками устоявшемся русле. Казалось бы, такая усреднённость, так сказать, «низкий стиль» изображения противоречит сути искусства, предполагающего создание возвышающего образа; в то же время язык не поворачивается назвать то, что делает Степанов, «бытовым жанром». В простых житейских сюжетах художники касаются самых важных вещей – сущности человеческого бытия («была жизнь и было много радости»), величия и торжествующей красоты Природы, справедливости и порядочности... Дело в том, что в любой работе наивного художника, при всей добросовестности изображения виденного, всегда есть элемент стилизации, обоб-

щения, сказывается индивидуальное представление о пропорциях, о пространственных соотношениях, свето-цветовом решении, вне ориентации на какие-либо направления и школы в истории изобразительного искусства. «Так надо» – единственный критерий, существующий для этих художников, подтверждающий истинность интуитивного, от природы данного им представления о гармонии, о порядке мироустройства. Единый для них закон – закон соединения, соподчинения, согласования всех элементов, составляющих изобразительное поле картины. Чувство гармонии, им изначально присущее, не подтверждается никакими расчетами и размышлениями, это не тот случай, когда гармония поверяется алгеброй. Чувство меры и вкуса, по словам поэта Н. Рубцова, – «редчайшая и исключительная черта», вне этого качества невозможно существование наивного искусства; это и есть то, что отделяет наив от китча или самодеятельного искусства. Поэтому так подчас спорны попытки выйти на объективные критерии наивного искусства в искусствоведческой практике. Были споры вокруг Виктора Шнайдера: маститый искусствовед отказывался признать его наивным художником, потому что присущее ему умение передать насыщенность пространства воздухом противоречит привычному представлению о плоскостности изображения в работах примитивов. Но Шнайдера отличают, что гораздо важнее формальных признаков, совершенная свобода от каких бы то ни было признанных в профессиональном искусстве и тем более искусствознании норм, потрясающая свежесть взгляда на жизнь, яркая индивидуальность творческой манеры. И небо для него – не просто прозрачная материя, изменяющаяся в цвете под воздействием световых лучей, а воплощение самой совершенной красоты и свободы в мире, «его внутреннего звучания».

Реализм – в достоверности того, что изображено, в привычной для глаза конкретно-чувственной форме. Но глаз человека тоже «натренирован» – привязан к личным зрительным и пластически-осозательным впечатлениям, обогащён ассоциациями и впечатлениями, полученными со стороны. Реализм профессионала предполагает не только цепкость и внимательность, но и ту определенную годами учёбы и практики художественную форму, в которую он облакает

свои впечатления. Когда мы говорим о картине профессионального художника, мы говорим о том, как он пластически, в композиции, в цвете решает свою задачу; в процессе работы идёт анализ, позволяющий ему из арсенала представленных профессией средств выбрать нужные. А у наива мы воспринимаем прежде всего наличие «скрытого огня и тепла...». Наивные художники чаще всего обходятся без предварительной работы. У них я не видела ни этюдов, ни эскизов, ни зарисовок с натуры. Но есть целостное представление о том, что будет, законченный образ во всех его деталях, своего рода матрица будущей работы в мозгу художника, потому и мог Степанов начинать работу с правого нижнего угла, постепенно поднимаясь вверх, влево, заполняя плоскость картины, – так сказать, «самородное развитие действия» (Ф. Энгельс).

«Простота хуже воровства» – гласит русская пословица, подытоживая тот факт, что полное доверие ко всем без разбора может повлечь за собой не меньшие моральные и материальные потери, нежели откровенное воровство. Но простота – фундаментальное свойство наивного художника (потому-то ему так трудно адаптироваться в социальной среде). Кажущаяся нам фантастической, именно чистота души и определяет понятие наивного реализма. Он основывается на полном доверии к миру, к своим представлениям и зрительным впечатлениям: «только искренность спасает от ошибок и только любовь к действительности ведёт к реализму в высшем смысле»⁶. Подобное простодушие исключает такие качества как сентиментальность, слащавость, потерю чувства меры. Наивный реализм предполагает открытый, честный, искренний взгляд на вещи. Кстати, и общему пониманию термина «реализм» противоречат резко субъективные формы выражения действительности.

В картинах наивных художников всё понятно, обозримо, как правило, одна фигура не заслоняет другую, здесь немислимы какие-то чисто декоративные, не связанные с сюжетом формальные изыски. Это проявляется в структуре работ, ясном членении планов, соединении разных точек зрения при сохранении целостности изобразительной плоскости работы. Так, в картинах наивов люди изображаются рельефом, с отчетливостью силуэтов, чаще всего в рост, а земля

как бы поднимается, опрокидывается на зрителя: так ею – травами, цветами, деревьями – легче любоваться.

Наивные авторы бесконечно доверчивы, открыты жизненным впечатлениям, не подвергают их сомнениям или критике. Для них неприемлемы ирония, скепсис, насмешка. Наивный реализм прежде всего позитивен, оптимистичен, жизнерадостен. Яркое доказательство тому – картина С. Степанова «Мать померла»: в ней ни пятнышка черного цвета, торжествует даже не цвет, а сияние белого как символа душевного преображения, великого таинства нераздельности жизни и смерти, освобождения души от всего низменного, житейского.

Помимо правдивости, свежести взгляда на жизнь, наивный реализм предполагает устойчивость нравственных критериев, соединение сегодняшних наблюдений с богатством духовного опыта народа, хранящегося в его генетической памяти.

Для наивных художников мир природы, включая и человека, един, неразделим; такой вот пантеистический подход. Кашигин рассуждает: «Каждый листочек, дерево всё – живое; хороший человек приходит – всё распрямляется, каждый листочек разговаривает, слёзы льет...».

Представители «нового» поколения наивов рубежа XX-XXI веков – это не только люди с высшим, чаще всего техническим образованием, но и достаточно искушённые в истории изобразительного искусства. Думаю, что к сфере «эстетического» наива можно отнести свободные импровизации по мотивам картин известных художников. Так, Б. Жуков свой «Московский дворик» делает с оглядкой на одноимённую картину В. Поленова: он разыскивает в Москве место, запечатлённое художником, сохраняет примерный ракурс подлинника и старательно, с большим усердием воспроизводит видимое, сохраняя в уме образец Поленова. Есть в этом и великое уважение, и преклонение перед Поленовым, и ученическая робость в тщательности деталей и заторможенности фигур, и радость от возможности взаимоотношения, взаимопоглощения разных временных эпох. В конечном итоге, главный посыл – правдивость того, что видят глаза, и восторг в равной степени как от картины великого русского

художника, так и от собственного впечатления от увиденного.

Все сказанное выше подтверждает правоту слов М. Романовича о том главном, что составляет основу понятия реализма вообще, но наиболее откровенно и полно проявляется в наивном искусстве – о любви к жизни. И это единственная не иссякающая, не теряющаяся в веках традиция, о которой мы можем говорить в приложении к наивному реализму. Ни о каком новаторстве рассуждать не приходится, ведь то, о чём свидетельствуют наивные художники, что хранит наша генетическая память – жизнь и смерть, рождение, труд, красота мира природы – понятия вечные, неизменные в сути своей.

Библиография

1. Грибков В. Кандинский и живопись будущего // Юный художник. № 1, 2013. С. 40.
2. Чекрыгин В. Н. О намечающемся этапе общеевропейского искусства // Маковец. № 2, 1922. С. 12.
3. Там же. С. 12.
4. Романович М. Живопись и графика. Москва: 2012. С. 12.
5. Романович М. Сборник материалов. Каталог к 100-летию со дня рождения художника. Москва: «Русский путь», 1994. С. 13-15.
6. Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. Москва: «Галарт», 2011. С. 26.

VI. ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО НАИВНЫХ ХУДОЖНИКОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТЕКСТУ А. В. ЕМЕЛЬЯНОВА «САМАРСКИЕ ЧАЙНИКИ» – ТРИ КОЛЛЕКЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПРИМИТИВА...»

*Артамонова М. М.
Москва, Россия*

*«Я не артист, я философ с картинками»
А. В. Емельянов*

Перед нами эссе Александра Владимировича Емельянова «Самарские чайники» – три коллекции живописного примитива...» – история о деятелях самарского непрофессионального художественного сообщества, которое автор подготовил специально для данного научного сборника. Чем же нас заинтересовал этот текст, помимо содержащейся в нём фактической информации? Почему мы надеемся привлечь внимание читателя к этому незамысловатому, бесхитроственному повествованию, претендующему скорее быть документом эпохи, архивирующим художественную жизнь, нежели типичной научной статьёй классического извода? И кто этот талантливый смельчак, так ярко и живо описавший феномен самарского наива?

«Врач, преподаватель, и художник... вообще мне нет предела...»¹, – так говорит о себе Александр Емельянов. Сложно с первого

взгляда оценить масштаб личности этого удивительного человека и разобраться во всем многообразии его творчества: он живописец и скульптор, создатель грандиозных арт-объектов и инсталляций, он прозаик и «свободный философ», автор ряда сочинений на тему альтернативной библейской истории. Всем искусствам Емельянов обучался самостоятельно, по наитию нащупывая художественные решения, полагаясь лишь на интуитивное чутье. Таких художников-самоучек (создателей изобразительного или словесного материала) в российском искусствознании принято называть наивами, понимая под этим авторов, работающих вне профессиональных школ. Наивы не имеют систематического представления об истории искусства, их авторская рефлексия уникальна и не принадлежит современному культурному контексту, они свободны от штампов классического искусства.

Таков и Александр Емельянов, по профессии врач-педиатр, кандидат медицинских наук. Он родился в 1964 году в городе Ходжейли, окончил Ташкентский педиатрический медицинский институт и семь лет работал там ассистентом на кафедре детских болезней. Затем связал свою жизнь с вооруженными силами: в 1994 году был зачислен офицером медицинской службы в войсковую часть города Краснознаменска. В 1998 году перебрался на постоянное место жительства в Самару, где работал физиотерапевтом в военном санатории «Волга» (из мемуаров Емельянова мы узнаем любопытную деталь: «Должность у меня была странная, в российской армии много странных должностей – заведующий фитобаром»), а потом преподавал в центре повышения квалификации медицинских работников.

Первые живописные опыты относятся к 1997 году. Хотя работы этого периода сложно назвать самостоятельными, в них уже обозначается основной круг мотивов, в частности, возникает образ чайника. Почему же именно чайник? Во-первых, по словам автора, «чай для «русского узбека» – это многое», во-вторых, для Емельянова крайне важен сюжет о новичке, первооткрывателе, наивном исследователе – «чайнике-неумехе», который в дальнейшем станет стержневым лейтмотивом его искусства. Довольно быстро Емельянову удастся по-настоящему раскрыться, создать свою собственную художествен-

ную манеру и единый, кочующий из произведения в произведение, образный мир, где сплетаются повседневные впечатления, воспоминания, связанные с профессиональной деятельностью, и вымысел. Сам художник определяет свой стиль как «русская пуантель»: «У меня свой авторский мазок давно выработан – точка... Пуантель или пуантелизм, это все знают. Но у них точки сливаются, у меня выделяются. У меня точка как Планета». В сущности, авторский почерк представляет собой интереснейший «сплав» – вольный парафраз дивизионизма, вобравший в себя яркость экзальтированной цветовой гаммы фовистов и другие элементы модернистских художественных языков XX века. Впервые в 2001 году в подобной точечной манере создается монументальное, многосоставное полотно «Роза и миллион», затем появляются серия работ на медицинскую тему, цикл «Свечи Эпта» и другие. С 2004 года начинаются эксперименты с разного рода скульптурными композициями и приближенными к лэнд-арту инсталляциями («Аппарат лечения всех болезней», «Аппарат Философский», «Дом реабилитации кукол и солдатиков»), которые строятся по принципу коллажа из «подручных средств», ринированных остатков человеческой деятельности: железных труб и арматуры, пластиковых бутылок, пластмассовых кукол, проводов, бусин, пуговиц и других материалов. Большинство из этих произведений являются частью грандиозного по своему масштабу проекта Мегасреды, о котором мы скажем позднее.

Емельянов конструирует свой новый космос на обломках старой культуры. Заимствуя художественные языки предыдущих эпох, он причудливым образом смешивает их стилистические коды, тем самым формируя уникальный пластический диалект. Важно отметить, что весь комплекс идей и воззрений художника зафиксирован в разнородных текстах (мемуарах, размышлениях об искусстве, культуре, философии, религии), цель которых объяснить устройство мира как такового, а также рассказать о конструкте своего микрокосма – Мегасреды.

Вселенная, созданная Емельяновым, питается профессиональными знаниями автора, поэтому пронизана медицинской и военной тематикой. Произведения художника изображают реальность, опроки-

нутую в мир фантазии, где обыденные предметы преобразуются за счет неожиданного соседства, где все словно увидено детским взглядом и кажется игрушечным и одновременно одушевленным.

Миротворческая потенция содержится уже в ранних живописных работах и проявляется, прежде всего, в построении пространства картин. Точка зрения, которую обычно выбирает Емельянов, – космическая и в то же время максимально приближенная: взгляд из поднебесья, со стороны, охватывающий гигантские пространства и при этом скрупулезно фиксирующий многочисленные подробности и детали, – такова система видения художника, с помощью которой он стремится обозреть весь мир целиком, одновременно во всем многообразии. В тоже время Емельянов осознает ограниченность двумерной живописи, которая хотя и стремится вобрать в себя мироздание, но до конца не отвечает планетарным запросам художника. Он избирает путь «от художника на холсте к Мега-арт среде».

Синтетический проект Мегасреда (сам художник каждый раз использует разные названия: «Мега-среда», «Народная арт-среда», «Арт-мега всемирная среда») раскинулся на 8 сотках земли в поселке Зубчатовском Самарской области и соединил в себе все виды художественных высказываний автора. Фресковые росписи покрывают стены жилища Емельянова, садовый участок заполнен разноплановой скульптурой и архитектурой малых форм. Мегасреда включает в себя и грандиозный трехметровый арт-объект «Аквадук Ташкент-13», сооруженный из частей холодильника и водонагревательного бака, ассамбляж из массива пластиковых игрушек «Храм первого рая», небольшое архитектурное строение «Художественная галерея Маша» и многие другие работы, созданные из помоечно-чердачных реликтов. Но не отдельные произведения, а именно способ соединения их вместе в единую систему Мегасреды является главным двигателем проекта. Цементирующим раствором, фундаментом и питательным субстратом является индивидуальная мифология автора-наива, которая дает возможность выдуманному миру Емельянова существовать. Мифологическое мышление, способное не только творить новые миры, но и регулировать законы и правила их существования, – это одна из особенностей художников-наивов².

Вселенная Емельянова с каждым днем расширяется и усложняется: появляются новые тексты, которые художник публикует в интернете под псевдонимом Александр Эпштейн, «перешагивают» ограду садового участка некоторые арт-объекты, трансформируются и формы художественного высказывания. Восторг креативного могущества вдохновляет автора – «самарского чайника», созидающего свой универсум.

Статья, которую автор предложил для публикации в сборнике, также является частью этого замкнутого универсума, но, будучи изъятой из общего контекста, нуждается в комментарии. Данный текст представляет собой яркий и мощный образец словесного наива. Рассуждая об этом явлении, литературовед Данила Михайлович Давыдов, отмечает, что оно по определению не может быть подвержено институциональным образованиям, эта невозможность заложена в самой природе словесной знаковой системы. Мнение автора таково: «...словесное воспринимается в рамках нормативных моделей порождения смысла, единых с точки зрения социальных текстов всякого уровня...объект, выпадающий из «правил», просто оказывается за пределами внимания, игнорируется, полностью исключается из процесса социокультурного обмена»³. Но в то же время, любая попытка отредактировать текст, «привести в порядок» согласно существующей эстетической норме привела бы к утрате его аутентичности. В данном случае важным оказывается не только сюжет, о котором повествует Емельянов, но и само качество письма. Текст по структуре во многом перекликается с пространственными артефактами Мегасреды и представляет собой сложный, ячеистый, многослойный массив.

Мы не ставим перед собой цели разобраться во всех сложностях, возникающих при публикации текстов наивов, лишь отметим, что подобные прецеденты уже имели место⁴. Нашей задачей является демонстрация данного текста как неотъемлемой части микрокосма, созданного Александром Емельяновым. «Живое» и «свежее» повествование о самарских «художниках-чайниках», рассказанное таким же «чайником-неумехой» (в данном случае эта синонимическая пара не имеет негативных коннотации, а маркирует разли-

чие, расхождение с системой эстетических ожиданий и шаблонов), можно определить, опираясь на классификацию французского философа Ролана Барта, как текст-наслаждение⁵. Причем нам кажется продуктивным применить вслед за известным исследователем наивного искусства Ксенией Георгиевной Богемской рассуждения философа о чтении текстов к вопросу восприятия наивного искусства и, в частности, ко всему творчеству Емельянова⁶. Барт противопоставляет «текст-удовольствие» и «текст-наслаждение». «Текст-удовольствие» подразумевает комфортабельные условия встречи с прекрасным, например, в музейных залах, где находятся «проверенные временем» экспонаты. Подобного рода артефакты, валоризованные культурным сообществом, апеллируют к зрительскому интеллекту, комплексу его знаний. Удовольствие от такой встречи возникает из-за иллюзии «присвоения» себе произведения за счет постижения его внутренней структуры, это чувство сродни радости от собственных интеллектуальных познаний. «Текст-наслаждение» расшатывает культурные и психологические устои читателя/зрителя, он «встряхивает» его, вызывает шок, так как принципиально не вписывается в сферы культурного потребления. Наслаждение по Барту – это экстраординарное явление, всегда связанное с новизной. Оно превосходит, перекрывает все те вероятные экспектации, которые были у субъекта: «наслаждение – это не то, что отвечает (удовлетворяет), а то, что захватывает врасплох, перехлестывает, сбивает с толку, увлекает своим течением»⁷. Таковым является и текст Александра Емельянова, с которым мы предлагаем познакомиться (текст публикуется с сохранением авторского стиля).

Библиография и примечания

1. Здесь и далее прямая речь А. В. Емельянова зафиксирована на основании личной переписки.
2. Связь между мифом и наивом отмечали в своих трудах исследователи непрофессионального искусства: Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185. с. Помещиков В. А. Мифологические мотивы в наивном искусстве //Примитивизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С. 104.

3. Давыдов Д. М. Проблема текстологии и публикации наивных текстов // Музейная политика в области маргинального искусства. Материалы научной конференции. М., 2010. – С. 12-13
4. Орехов В. В. Об Иване Никифорове, его живописи и прозе // Человек, 1990. № 1. Козлов Н. Н., И. И. Сандомирская. «Я так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: опыт лингво-социологического чтения. М.: Гнозис, 1996. 256. с.
5. Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные труды. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс. Универсал, 1994. 616. с.
6. Катя Медведева. Душа моя – живопись. Под общей редакцией К. Г. Богемской. М.: Издательство «Красная площадь», 2004 – С.16
7. Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ad Marginem/ Сталкер, 2002. - С. 82

«САМАРСКИЕ ЧАЙНИКИ» – ТРИ КОЛЛЕКЦИИ ЖИВОПИСНОГО ПРИМИТИВА, ОДНОГО КОЛЛЕКЦИОНЕРА-ЛЮБИТЕЛЯ, ИЛИ САМАРСКИЙ ФЕНОМЕН (ЛИТЕРАТУРНОЕ ЭССЕ)

Емельянов А. В.

Самара, Россия

В 1998 году я поселился в городе Самаре и, уже будучи начинающим художником любителем, стал повторно знакомиться с городом, в котором учился, но начал не с медицинского университета и пивных, а с художественных галерей. Посещение первой навело на меня панический ужас: то, что висело на самом видном месте – фанерные листы заляпанные краской – нельзя было даже интерпретировать как детское творчество. Во второй галерее («Мария») я увидел тоже самое, но познакомился с сопроводительными материалами – это были Творения Ивана Васильевича Карпунова, местной знаменитости.

В том же году я познакомился с «наивным» художником Владимиром Ясинским. Через несколько лет в художественной галерее «Мария» прошла наша совместная выставка под названием «ВА-А-Ва» (Владимир Александрович и Александр Владимирович).

Владимир Ясинский окончил Куйбышевский педагогический институт, несколько лет работал в школе учителем истории, затем художником-оформителем. Сегодня он свободный художник, активно участвующий во всех городских выставках, инициатор и организатор открытия художественной галереи в холле Дома культуры пригородного поселка Зубчаниновка, где мы и живем. По признанию местной искусствоведческой общественности и его собственному – продолжатель направления И. В. Карпунова.

Как-то незаметно я стал почти вынужденно собирать картины Владимира Александровича, подаренные мне по различным праздничным поводам и просто «принесенные». Но обнаженной натуры (Ню), которая должна быть у каждого настоящего художника, в его ассортименте не было. Я выдал ему материал (ламинированную ДВП) и попросил обнаженную натуру.

Все, кто видел эту картину, в один голос утверждают, что это Амадеус Модильяни, но мы с Владимиром Александровичем считаем, что это женщина (Ню), и назвал я её «Оплодотворенная» (сам художник отказался как-либо называть).

Когда художник ушел, я остался наедине с Картиной... держа в руках Нечто, мне не ведомое (копию великого мастера), почувствовал – мурашками по спине, – что превратился из собирателя в настоящего коллекционера, формирующего свою коллекцию. Я получил не характерную для В. Ясинского картину – художник никогда не копировал известных мастеров. Затем появились два моих портрета великого самарского автора: «Вознесение» и «Мученик здравомыслия» (названия автора). Последнюю я несколько улучшил, добавив белил и яркости со своими аксессуарами (художники-любители, как вы знаете, экономят краски).

В последние годы по настоянию местной художественной общности, и моему в том числе, художник В. Ясинский стал работать на холсте, копировать ранее выполненные работы и создавать новые. Мне достались три «фанерных» подлинника – «Семья», «Баньный день», «Сбор картофеля»!

Классика Автора! Признаюсь, что одну картину, подаренную мне ранее, – «Ясно Солнышко» – я загубил, фанера – материал, требующий музейного хранения.

В самом начале нашей художественной дружбы В. Ясинский познакомил меня с художником Николаем Шишиным, который мне поначалу был не интересен, я считал, что это профессиональный художник, работающий под «мягкого Ван-Гога». Его дворики старой Самары, выполненные в серо-зеленых тонах, весьма походили на профессиональную живопись. Одну такую работу, оформленную в соответствующую рамку, я подарил друзьям, явным ненавистни-

кам наивного искусства. Но вот Владимир Александрович принес мне в подарок две работы Николая Шишина, это была «Рыбка»...

– Это Коля!!!!?? – Спросил я.

– Да, это КОЛЯ!..

После приобретенной «Рыбки» и открытия мной очередного «наивняка» Николай стал для меня Очень интересен как художник!

Я попросил его выполнить с фотографии мой портрет, я его получил (на втором фоне изображены книжные полки). Не удовлетворившись этим изображением, я попросил Николая написать меня так, как он видит, свободно!

Через неделю Николай принес... ЭТО...

Уже несколько лет Владимир Ясинский, тесно общающийся с Николаем Шишиным, убеждает меня, что на портрете ИЗОБРАЖОН Я! Но в качестве основы взято некое изображение из глянцевого журнала. Я не сомневаюсь в порядочности и правдивости этих двух художников, но в том, что это Я... Меня убеждают подсолнухи из моего огорода (Николай «брал с них цвет»), изображенные на первом плане, и силуэты солдатиков... да, это Я, отодвинутый в сторону, и мои подсолнухи, написанные Николаем...

В 2016 году у Николая Шишина состоялась персональная выставка в городском Доме актера (без каталога), на которой приобрели одну его работу. В городе есть один или два собирателя его творчества, моя коллекция, как я представляю, уступает им по количеству работ. После выставки я приобрел у Николая пять работ, мне нужны были «Дворики», но Николай после предварительного общения со мной на тему «наивного» творчества принес, то, что считает «наивным» или точнее неудачным для него, нехарактерным – «Паровозик», «Городской вид с Церковью», «Цветы»...

Городской пейзаж с церковью я превратил в нашу общую работу, я добавил солдатиков, своих «Мальвийских стрелков». Николай почему-то всегда утверждает, что он не против, если я его работы «дополню», я дополнил.

И вот я коллекционер, и говорю это очередное «Я» с неким неудовольствием: в моей жизни слишком много разных Я, и с некоторыми, маленькими, я бы хотел расстаться – освободиться от них

Выводы и заключение

Моя коллекция сегодня уникальна только в совокупности с моими литературными пояснениями, без комментариев она ужасна, как увиденные мной когда-то работы И. В. Карпунова.

Примечания

1. Курсивом выделены места, в которых сохранена авторская орфография.

СОДЕРЖАНИЕ

I. Музейные и частные коллекции наива и творчества аутсайдеров	
<i>О.Б. Бендюк</i>	5
К истории формирования коллекции Ставропольского краевого музея изобразительных искусств.	
<i>А.А. Бобрин</i>	18
Музейные институции Урала в перспективе исследований наивного искусства	
<i>Л.А. Кашук</i>	29
Любовная тематика в китче и наивном искусстве 1-ой половины XX века. Частная коллекция	
<i>Н.А. Мусянкова</i>	37
Музеи наивного искусства: опыт Запада	
<i>О.В. Накарякова</i>	50
Особенности наивного видения Ольги Кривоноговой. Из фондов Екатеринбургского музейного центра наивного творчества «Гамаюн»	
<i>С. Сумпор</i>	58
Работы Ивана Рабузина в Хорватском музее наивного искусства. Перевод с хорватского Irina Mironova Blazina	
II. Наивизм в творчестве профессиональных художников	
<i>Е.С. Ге</i>	71
Множественность смыслов: постмодернистская интерпретация художественного мира наивного искусства в творчестве белорусских художников	

<i>Н.А. Лаврищева</i>	79
Примитивная форма в изобразительном искусстве отечественных мастеров XX века на примере произведений из собрания Московского музея современного искусства	
<i>М.А Макова</i>	85
Архетипические образы как основа формообразования в мелкой пластике самодеятельных мастеров Василия Краева и Николая Зыкова	
<i>М.А. Сафонова</i>	92
Неевклидовы параллели художника Евгения Царёва	

III. Маргиналы в пространстве актуального искусства

<i>В.В. Авдеева</i>	101
Художники-любители Свердловска-Екатеринбурга 1970-1990-х годов: на границах маргинальности	
<i>Л.В. Вакар</i>	114
Идиллия и гротескный реализм в примитивизме современной живописи Беларуси	
<i>А.В. Володина</i>	131
Нарратив vs мистерия: несколько замечаний о двойственной структуре наивного искусства	
<i>А.С. Епишин</i>	137
Феномен неоархаики и творчество аутсайдеров в контексте постмодернистского дискурса	
<i>Е.И. Кириченко</i>	144
Социокультурные основания и региональное своеобразие народной картины и наивной живописи в современном культурном пространстве	
<i>Ю.А. Матвеева</i>	156
Пани Броня – ар брют и авангардное искусство	

IV. Наивная пластика в народном искусстве

<i>А.А. Глебова</i>	161
Доброе искусство Веры Добрынинской	
<i>Н.Н. Фёдорова</i>	174
Искусство примитива коренных народов Сибирского Севера. 1920-1930-е годы. Путь поисков	
<i>Шауро Г.Ф.</i>	184
Народная икона в культовой живописи Беларуси XVIII-XIX веков	

V. Наив – ретроспектива и новая предметность

<i>Д.И. Ахметова</i>	191
Этноконфессиональное мировоззрение наивных и самодеятельных художников	
<i>О.Д. Балдина</i>	201
Мир праздничных образов в творчестве наивных художников	
<i>О.В. Дьяконицына</i>	221
Первая международная выставка наивного искусства в Москве как важный этап в изучении и пропаганде творчества наивных художников России	
<i>Л.С. Медведева</i>	230
Реализм как изначальный элемент понятия «наивное искусство»	

VI. Литературное творчество наивных художников

<i>М.М. Артамонова</i>	241
Предисловие к тексту А.В. Емельянова «Самарские чайники» – три коллекции живописного примитива...»	
<i>А.В. Емельянов</i>	247
«Самарские чайники» – три коллекции живописного примитива, одного коллекционера любителя, или Самарский феномен (литературное эссе)	