

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
«МУЗЕЙ НАИВНОГО ИСКУССТВА»

**НАИВНОЕ ИСКУССТВО
И ТВОРЧЕСТВО АУТСАЙДЕРОВ
В XXI ВЕКЕ:
ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ**

Материалы научной конференции

Москва 2007-2008

Издание осуществлено по решению
Организационного комитета «Фестнаив-2007»

**НАИВНОЕ ИСКУССТВО
И ТВОРЧЕСТВО АУТСАЙДЕРОВ
В XXI ВЕКЕ:**

ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА, ПЕРСПЕКТИВЫ

Материалы научной конференции

Ответственный за выпуск: **Грозин В.И.**

Координатор: **Дьяконицына О.В.**

Редактор: **Баранова С.А.**

Предпечатная подготовка: **Давыдова М.Е.**

Научная конференция «Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI в.: история, практика, перспективы» проходила 16-17 ноября 2007 г. в рамках Московского международного фестиваля наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив-2007» в Московском музее современного искусства.

© Издание Государственного
учреждения культуры
города Москвы
«Музей наивного искусства»



СОДЕРЖАНИЕ

Грозин В.И. Введение	4
Мигунов А.С. Маргинальное искусство в поисках родовой идентичности человека	5
Юрьева И.Г. Трансцендентное в маргинальном искусстве	15
Письман Л.З. «Картина мира» и наивная картина	18
Дэн С.Чилл Наивизм: жанр, время которого пришло	26
Балдина О.Д. Мир праздничных образов — «всякий свой праздник с собой несёт» (некоторые размышления о праздничных сюжетах в творчестве наивных художников)	36
Доминик де Миско. Андре Робийяр — Какой успех!	47
Вакар Л.В. М.Ларионов, Н.Гончарова и М. Шагал: становление и развитие неопримитивизма	52
Мусянкова Н.А. Наивное искусство и нонконформизм	64
Богемская К.Г. Поклонники высокого и любители маргинального	70
Глотова Е.Е. Послесловие к фильму «Музеи и авторы Ар брют»	73
Гаврилов В.В. Александр Лобанов: монологи самоутверждения	79
Кириченко Е.И. Долгая дорога домой (об одной мировоззренческой константе в украинском народном примитиве на рубеже XX-XXI веков)	84
Власенко С.Н. Маргинальное в современном украинском наивном искусстве	94
Ртищева Л.Д. Наивный художник и его время	99
Шауро Г.Ф. «И в пустыне расцветут сады». Наивное искусство в творчестве белорусского художника Фёдора Максимова	109
Шауро Г.Ф. Наивное творчество Ивана Супрунчика в контексте современного развития народной деревянной скульптуры Беларуси	115
Дьяконицына О.В. Виктор Лисицкий. Рождение художника	119
Вовк И.П., Метальникова В.В. Привет Вам, карфагеняне!	122
Глебова А.А. Художник из Никольска	131
Сигрид Саареп. Народное искусство эпохи постмодернизма и таланты эстонских деревень	137
Дьяконов В.А. Искусство саратовских «наивистов»	141
Бугаенко Т.Б. Мир Анны Близеевой	146
Малаш Ю.Л. Сергей Каваль — художник с душой ребенка	149
Куприянов Г.А. Баба Люба. Воспоминание о художнике Любви Михайловне Майковой	154
Аннели Сяре. Таллинский Центр молодёжи с особыми потребностями «Juks»	160
Снежкова С.А. К вопросу о гигиене труда художника	162
Ганжа А.Г. Самиздат в Интернете: наивное искусство, ярмарка тщеславия, фабрика литературных репутаций?	164





Три года после проведения Московского международного фестиваля наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив-2004» пролетели так незаметно, что вот уже и начался новый «Фестнаив-2007» с новыми впечатлениями, знакомыми и незнакомыми художниками со всей России, а также из Беларуси, Грузии, Израиля, Италии, Латвии, Сербии и Украины. И уже отличительной чертой этого фестиваля стало не только расширение географии участников фестиваля, но и увеличение площадок его показа. Открытие «Фестнаив-2007» состоялось в Москве в Музее современного искусства. Работы художников экспонировались в Музее народного творчества в Ульяновске и Ивановском областном художественном музее. И коллектив Музея наивного искусства сердечно признателен всем сотрудникам музеев, участвовавшим в проведении фестиваля на местах — без них наша работа была бы не полной.

Как и три года назад, в рамках «Фестнаив-2007» была организована и проведена научная конференция, материалы которой представлены в настоящем сборнике. Что примечательно для этого события — это участие не только белорусских, российских и украинских искусствоведов, но и авторов из Израиля, Франции и Эстонии.

Во многих выступлениях на конференции звучало стремление докладчиков проанализировать процесс развития наивного искусства и творчества аутсайдеров России и других стран именно на современном этапе; показать, как выживают авторы и их творчество в современном мире. И представляли это очень наглядно, с показом фильмов, созданными как иностранными, так и российскими искусствоведами и галерейщиками. Это вызвало большой интерес у всех участников конференции, что и породило оживлённую дискуссию по многим вопросам темы конференции. К сожалению, по разным причинам мы не можем привести иллюстративный ряд к текстам докладов, но надеемся, что сами доклады вызовут у читателей тот же живой интерес к проблемам наива и творчества аутсайдеров, которым была пронизана вся атмосфера конференции.

От имени Оргкомитета «Фестнаив-2007» мы благодарим всех участников конференции за искреннее и активное участие в заседаниях конференции, за своевременное представление тезисов докладов.

Хотелось бы отметить, что летом 2008 года Музею наивного искусства исполняется 10 лет. И, хотя это детский возраст, мы надеемся, что в музейном ансамбле России наш музей занимает, как пионер своего направления в искусстве, достойное место среди многих и многих достойнейших музеев страны.

ГРОЗИН В.И.

*Исполнительный директор
Организационного комитета «Фестнаив-2007»*

*Директор Государственного учреждения культуры
города Москвы «Музей наивного искусства»*



МАРГИНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ПОИСКАХ РОДОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЧЕЛОВЕКА

Мигунов А.С.

Москва, Россия

В ряду разнообразных подходов к проблеме идентичности человека анализ чувственно-эмоциональной сферы, к которой эстетика имеет самое непосредственное отношение, является одним из наиболее важных. Чувство всегда сопровождает принятие тех или иных решений, моральную оценку и даже поиск истины. Наличие чувства вины, как правило, является признаком причинённого вреда. Поэтому осознание факта вреда и наличие чувства вины находятся где-то рядом. Но проявление чувства богаче, чем осознание факта. Чувствуя за собой вину, мы еще и стыдимся, а иногда даже краснеем. Такое ёмкое, богатое чувство является барьером, защищающим нашу идентичность. Об этом свидетельствует философия наивности: «Не иметь вины, быть безвинным — это добродетель, но бесстыдство — это социальная опасность, поскольку человек, действия которого не ограничены предполагаемым стыдом, не будет признавать и уважать права других людей» (1).

В работе «Остроумие и его отношение к бессознательному» З. Фрейд фактически одним из первых коснулся данных проблем. Отмечая, что стыд распадается на невинность и на бесстыдство, то есть на добродетель и на зло, Фрейд заметил, что наивное сознание как раз и позволяет обнаружить разделяющую их тонкую грань. В качестве неперемного условия для распознавания наивного нам должно быть известно, пишет Фрейд, что у такого человека полностью отсутствует задержка. Он ведет себя непосредственно, не предполагая какого-либо умысла и не рассчитывая на успех, если в его поведении или речи обнаружатся признаки комического. Только когда мы уверены в этом, мы смеемся, вместо того чтобы возмущаться. «Психическая затрата, производимая обычно нами для сохранения задержки, внезапно становится ненужной» (2), — заключает Фрейд.

Значительная часть сферы эстетического: комизм, особенности наивного мышления, катарсис оказались у Фрейда вовлечёнными в процесс формирования психоанализа. Все это рассматривалось Фрейдом под углом зрения экономии душевных сил. В качестве иллюстрации он приводит ряд примеров. Про посредственного потомка J. J. Rousseau говорят, что он *goux* и *sot* (рыжий и глупый), но не Rousseau. Эта острота, пишет Фрейд устойчива до тех пор, пока фамилия Руссо не заменится другой. «Я поставлю, например, вместо этой фамилии — фамилию Racine, и тотчас теряется всякий след остроумия» (3). Другой пример. «Когда врач допрашивает одного из своих



пациентов, не занимался ли он когда-нибудь мастурбацией, он, вероятно, не слышит другого ответа, кроме:

O na, nie (О нет, никогда)
Opanie

Что мы экономим в примерах с Руссо и др., спрашивает Фрейд? И отвечает: «Мы экономим проявление критики, образование суждения. Они уже даны в самих именах» (4). Но не каждая экономия в способе выражения, не каждое сокращение является остротой, подчёркивает Фрейд. Она может напоминать «экономии некоторых хозяек, которые тратят время и деньги на поездку на отдалённый базар, из-за того только, что там можно достать овощи на несколько копеек дешевле» (5). Именно эту мысль Фрейда использовал Выготский и литературоведы русской формальной школы в своем неприятии принципа экономии в искусстве. Однако Фрейд, как нам представляется, подходит к проблеме гораздо шире. Он не соглашается с Кантом в его суждении о прекрасном, основанном на бескорыстии и незаинтересованности (бесцельности) такого суждения. Вспомним, что Кант называет три вида интереса, формирующих стремление к определённым целям. Это истина, добро и польза, от которых требуется освободить суждение о прекрасном, основанное на чистой форме. У Фрейда в отличие от Канта удовольствие (в том числе эстетическое) представляет собой устойчивый интерес и он связан с работой нашего психического аппарата. «Я сомневаюсь, пишет Фрейд, можем ли мы вообще предпринять что либо, при чём не была бы принята в соображение цель. Если наш душевный аппарат не нужен для выполнения одного из необходимых удовлетворений, то мы позволяем ему работать для удовольствия, стремимся извлечь удовольствие из его собственной работы» (6). Таким образом, Фрейд оказался в самом центре дискуссий об основоположениях эстетики, неоднократно заявляя при этом, что он дилетант в данной области.

Если манипуляции со словами в целях экономии душевных сил могут заинтересовать лингвиста, то философу гораздо интереснее узнать, как осуществляется аналогичный процесс с мыслями. Пример Фрейда относительно «хода» мыслей, выявляющих энергетический потенциал остроты следующий: «Один обедневший человек занял у зажиточного знакомого 25 флоринов, уверив его в своем бедственном положении. В тот же день благотворитель застаёт его в ресторане перед тарелкой сёмги с майонезом. Он упрекает его: «Как, вы занимаете у меня деньги, а потом заказываете себе сёмгу с майонезом. Для этого вам понадобились мои деньги?» — «Я не понимаю, — отвечает обвиняемый, — когда я не имею денег, я не могу кушать сёмгу с майонезом, когда я имею деньги, я не смею кушать сёмгу с майонезом. Когда же, собственно, я буду кушать сёмгу с майонезом?» (7). Такой вид остроумия, подчёркивает Фрейд, целиком связан с ходом мыслей. Манипуляции со словами здесь ничего не изменяют, редукция возможна только если мы изменим ход мыслей. Тогда изложение данной остроты будет гласить: «Я не могу отказать себе в том, что мне нравится, а откуда я беру деньги для этого — мне безразлично» (8). Так, острота, категория эстетики и искусства, превращается в цинизм, в категорию морали и этики. Ещё интереснее для философа примеры остроумия у Фрейда, связанные с ошибками в мышлении, с софизмами. «Один гражданин приходит в кондитерскую и





приказывает дать себе торт, но вскоре отдает его обратно и требует вместо него стаканчик ликеру. Он выпивает его и хочет уйти, не заплатив. Владелец лавки задерживает его. «Что вам угодно от меня? — Вы должны заплатить за ликер. — Ведь я отдал вам за него торт. — Но ведь вы за него тоже не заплатили. — Но ведь я его и не ел» (9). Если на примере предыдущей остроты было показано, как путём изменения хода мыслей эстетическое превращается в этическое, то здесь острота стоит на грани мошенничества, к которому нередко прибегают жулики в современной России.

Итак, бесстыдству, цинизму, мошенничеству, как деструктивным явлениям, оказавшимся в непосредственной связи с эстетическим, противопоставит наивное сознание и наивное искусство. Такое искусство оказалось сегодня одним из последних островков, хранящих нашу идентичность.

Маргинальное искусство, как наиболее широкое понятие, включающее в себя и наивное искусство, сегодня оказалось затребуемым со стороны гуманитарного знания в связи с обнаружением здесь целого ряда мало изученных признаков, уточняющих родовую идентичность человека. Появилась возможность более чётко разграничить культурную и внекультурную нормы, установить разные типы ментальности, выяснить зависимость креативных способностей от параметров возраста, от особенностей работы художника с различными материалами и много другого. Неожиданно знаменитый тезис Сократа «Человек, познай самого себя» приобрел новый и во многом неизвестный ранее смысл.

Под маргинальным мы понимаем искусство по-настоящему странных и необычных художников: душевнобольных, отшельников и бродяг, примитивистов (наивов), детей и стариков. В эту же группу следует отнести популярное сегодня искусство животных. Основные признаки такого искусства: восторг от процесса творчества как альтернатива деловитости и профессионализма академического искусства, безразличие к результату, трудности с идентификацией и дефинициями, бессилие психоанализа (не работает механизм сублимации), использование подручных (нерепрезентативных) материалов творчества (10). Перечисленные признаки нельзя найти в классическом, а так же в ранне- и позднеавангардном (концептуальном) искусстве. Это превращает маргинальное искусство в последний островок естественности, не подвластный технологиям симуляции, с которыми работает современное виртуальное искусство.

Со стороны философии интерес к маргинальному искусству во многом связан с появлением книги К.Ясперса «Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина», 1926 г. (на рус.яз. — 1999 г.). Книга Ясперса — о характере творчества в период душевной болезни. В предисловии он фиксирует предметное поле философии в связи с данной темой: «У философии нет собственной предметной области, в то же время предметные исследования, осознанно устремляясь к границам и истокам нашего бытия, становятся философскими» (11). Касаясь основной темы, несколькими штрихами он воссоздает портрет художника, у которого соседствуют и влияют друг на друга два качества: склонность к творчеству и душевная болезнь. О Сведенборге он пишет: «В своих экспериментальных работах он фанатичен и упрям. Он экспериментирует в непрерывном экстазе, безоглядно, вплоть до нанесения себе телесных





повреждений.... Грубый опыт даёт совершенно неясный грубый результат, который его устраивает и соответствует его ожиданиям; немедленно произносится «итак», и подтверждение его революционного открытия готово» (12). И далее: «Но это (литературное творчество Стриндберга — А.М.) вовсе не спокойное речистечение и не простая игра ума, а, по большей части, следствие какой-то первобытной безоговорочности утверждения. Он как бы непрерывно кричит» (13). Наконец, Ясперс подходит к главному: он опровергает распространённое убеждение, идущее от Ц. Ламброзо («Гениальность и помешательство», 1892 г.), согласно которому творчество и безумие близкие по смыслу понятия. И у Стриндберга и у Ван Гога Ясперс обращает внимание на одну и ту же особенность: в период интенсивного протекания болезни их творческие результаты минимальны, хотя характер творчества (в нормальном состоянии) носит явные признаки влияния душевной болезни. Творческая активность человека с неперемennым оттенком сумасшествия — эта формула творчества была до Ясперса столь распространена, что она, в частности, способствовала искажённому переводу античных авторов. Философам известно, что немецкие переводчики диалога «Федр» Платона, касаясь термина «μανία», переводили его в XIX веке лишь как «безумие», в то время как сам Платон в своем диалоге различает собственно безумие и *μανία* восхищенных (14).

Сегодня нужно особенно внимательно взглянуть на истонченную грань между творчеством и восприятием. Ранее эстетикой выделялась рафинированная, высоко духовная процедура восприятия произведения искусства. Она освящена именем Канта, у которого была взята идея незаинтересованности и бескорыстия эстетического вкуса в суждении о прекрасном, а так же именем Гуссерля, у которого использованы понятия «интенциональность сознания», «феноменологическая редукция» и совокупность «полей»: видимое поле, зрительное поле и феноменальное поле.

Но если бы всё так и осталось как задумано Кантом и Гуссерлем, если бы норма восприятия произведения искусства не была разрушена в художественном авангарде, начиная с самого начала XX века, то в этом случае мы и сегодня относились бы к искусству аутсайдеров как к курьёзу, экзотике и внутреннему, сугубо медицинскому делу в работе психиатра с пациентом художником. С художником со стороны, наконец, можно сказать, имея в виду его творчество: стена, глухота, монолог, аутизм, остановившийся взгляд, торможение, пустота. Конечно, можно попытаться объяснить всё это, прибегая к даосизму и дзен (чань) буддизму. Но это опять будет элитарным, высоко духовным, рафинированным отношением к искусству.

Как же относиться к искусству, творец которого герметически замкнут внутри самого себя? На что нацелено *non-finito* произведения, не содержащего диалога художника со зрителем? Что происходит, когда истончается, а то и попросту исчезает грань между творчеством и восприятием? Чтобы ответить на эти и подобные им вопросы, нужно вернуться к творчеству Ван Гога и Стриндберга в интерпретации Ясперса, вспомнить, как работал прекрасный русский художник М.А. Врубель. Добавить сюда пациентов сегодняшних психиатрических клиник. Наконец, самым серьёзным образом поразмышлять над философией античной школы киников, изучавших по-



ведение животных. В запасе у нас остается творчество детей и художников-примитивистов. И вот наш салат, или лучше сказать, коктейль, готов.

Как работает психиатр с пациентом, страдающим аутизмом? Известно, что вербальная коммуникация слишком трудна для такого больного. В этой ситуации лечение становится успешным при условии, если зрительные образы уже присутствуют в психозе в качестве навязчивой идеи. Процедура лечения в этом случае очень проста, изящна и остроумна. Чем-то она напоминает «невроз трансфера» З.Фрейда. К изображению орла, в которого больной хотел бы, к примеру, воплотиться в своей последующей жизни, врач пририсовывает своего орла и это становится единственно плодотворной основой так необходимого диалога врача и пациента. Как выясняется, зрительные образы гораздо менее подвержены воздействию психической болезни, чем словесная речь. Другая область психической патологии — болезнь Дауна помогает уточнить многие важные детали в отношении к собственному телу (15).

Имея в виду экспансию элитарного и пренебрежение маргинальным, Ж. Бодрийяр с сожалением отмечал, что дети, старики, животные, неодоушевленная природа выворены за пределы нормы по мере разрастания «раковой опухоли Человеческого» (16). Действительно, существуют вопросы, в том числе касающиеся проблемы идентичности, на которые не могут дать ответа нормативная эстетика и нормативное искусство. На них можно найти ответ у ещё одной аутсайдерной группы — у стариков и детей. Это особый, во многом загадочный тип художников-маргиналов. Если всё европейское средневековье не знало, что такое мир детства, то сегодня мы не знаем, что такое мир старости. Старики становятся маргиналами, поскольку они теряют главные качества немаргинальной личности: волю, целеполагание и активную деятельность, необходимые для достижения поставленных целей. Кроме того, их маргинальность вытекает из парадокса: с одной стороны, общество заботится о продлении жизни стариков, а с другой — необходимость в них отпала. Если раньше старики, как наиболее мудрые, много значили в жизни общества, обеспечивая важные интегративные функции, то теперь «негодные к производству, плохие потребители, строптивые к экспансионистской идеологии, они превратились в помеху, в людей докучливых, от которых избавляются любым способом: богадельнями, домами для престарелых, возведённой в институт милостыней-подачкой, моральным оставлением и оставлением просто, в прямом смысле слова» (17). Но старость и детство — золотой возраст маргинального искусства. Значительная часть произведений аутсайдеров и наивов создана ими по достижении преклонного возраста. Дети говорят сами за себя. Как выясняется, пребывающий на данных возрастных полюсах художник меньше всего склонен работать в ритмах подражательного (репрезентативного) творчества, вокруг которого и возникло большинство эстетических и общекультурных норм. Известны случаи, когда художники, много сделавшие в рамках художественной репрезентации, с возрастом отказываются от подражательства, а вместе с ним и от общепринятых эстетических норм. Самый известный из таких случаев связан с творчеством Микеланджело Буонаротти. Почти девяностолетний старик, работая над своим последним произведением «Пьета Ронданини», непохожим на всё остальное в его творчестве и близким духу маргинальнос-



ти, с грустью заметил, что только сейчас он понял, что такое искусство и как следует в нём работать.

Далеко не все дети, причастные к художественному творчеству, могут быть отнесены к маргиналам. К ним принадлежат, главным образом, необученные дети; либо они не успели этого сделать (дети до 5-6 лет), либо это дети, отставшие в своём общем развитии. Достаточно легко представить себе ребёнка так называемой анальной стадии полового развития, который только научился проводить линии и ставить красочные пятна, получая от этого удовольствие. Вот этот «бумагомаратель», при наличии у него природного дарования, а ещё лучше таланта в области изобразительного искусства и будет самым ярким художником-маргиналом, каким только его можно себе представить. Детская маргинальность наиболее непосредственна, проста и изящна. Если можно говорить о поэтике маргинального искусства, то в первую очередь это будет творчество ребенка. Вот несколько примеров:

* * *

Ученик, ребенок 5-6 лет, рисует берёзу. Он добросовестно выполняет задание, ни разу не подняв голову на натуру.

Педагог: «Как же так, ты рисуешь берёзу, ни разу на нее не взглянув?»

Ученик: «А зачем? Я и так хорошо знаю, что такое берёза.»

* * *

Педагог: «Все прекрасно, Петя, но почему ты нарисовал руку с семью пальцами, разве ты не знаешь, что на руке их бывает всего лишь пять?»

Петя: «Я знаю, конечно, что рука имеет пять пальцев. Но что мне было делать? Когда я рисовал ладонь, она получилась у меня больше, чем надо. Нарисовав на ней пять пальцев, я обнаружил, что еще осталось пустое место. Не пропадать же ему!»

* * *

В доме ожидают гостей. Ребенок взволнован и постоянно рисует. Вот он нарисовал дорогу, по которой приедут гости.

— Почему же у тебя дорога на заднем плане изображена гораздо шире, чем на переднем?

— Так ведь оттуда будут ехать наши гости!

При желании несложно увидеть здесь то, над чем десятилетиями ломали голову эстетик и искусствовед, доказывая право на деформацию в искусстве, обосновывая принципы обратной перспективы или художественного авангарда в целом.

Наконец, примитивы и наивные художники, одной ногой твёрдо стоящие на территории культуры и лишь другой касающиеся области маргинального. Это прикосновение может быть самым разнообразным: здесь нередки выходы в самые глубокие слои архетипичности, находящие своё выражение в завораживающе близких по «неумелости» к детям изображениях пропорций тела и в такой же «неумелой» и щемящей душу деформации предметов, которой в профессиональном искусстве достигали лишь столь большие мастера, как М. Шагал и П. Клее. Равные им по масштабу современные наивные художники П. Леонов и В. Романенков дают самые высокие образцы проникновения в художественную образность, используя оригинальную





технику интертекста (у П. Леонова) и предлагая новые пути в поисках художественной символизации (у В. Романенкова).

Творчество животных — еще один способ так необходимой сегодня натурализации человека. Повернутую в эту сторону философию киников их современники называли «самой короткой дорогой к добродетели». Киники были полной противоположностью платоновским академикам прежде всего в том, что они предельно натурализовали представления о добре, обратившись к поведению собаки. Собака действительно обладает редкой способностью безошибочно разделять добро и зло, на кого лаять, а кому вилять хвостом. На это и ориентирует поведение человека философия киников. В XX веке животные преподнесли человеку еще один урок, потребовавший пересмотра отношения к животным лишь как к друзьям и «братьям нашим меньшим». Сегодня не только психиатрическая клиника и тюрьма имеют художественные коллекции своих подопечных. Коллекции картин животных — обезьян и слонов — имеет каждый уважающий себя цирк или зоопарк. Началось это увлечение в конце 1960-х годов, когда в американском городе Балтиморе была показана выставка анонимного художника-абстракциониста. Искусствоведы в печати и на телевидении назвали художника талантливым, а картины ярко колористичными. Потом случился скандал, когда выяснилось, что талантливым художником-абстракционистом оказалась маленькая обезьянка-шимпанзе по кличке «Бетси» из зоопарка г. Балтимора. Сопоставим этот факт с тем, что писал Гегель о творчестве животных и шире — о красоте в природе. По Гегелю, самым ярким проявлениям красоты в природе, таким как конструктивное совершенство пчелиных сот или ажурное изящество паутины, сотканной пауком, не хватает главного — свободы творчества, которой обладает лишь человек-художник. Вряд ли стоит считать, что шимпанзе Бетси и её многочисленные последователи творят, подгоняемые инстинктом размножения или добывания себе пищи, как это действительно происходит у пчелы и паука. Известно, что не все обезьяны, а лишь некоторые из них (главным образом, шимпанзе и орангутанг) обладают ярко выраженным чувством цвета. Приходится признать, что маленькая обезьянка опровергла Гегеля и сегодня мы должны заново переписать соответствующий раздел в учебнике по эстетике «Красота в природе».

Грань между нормой в психическом состоянии человека и отклонением от нее интересует не только психиатра. Философия рассматривает проблему нормы значительно шире, отмечая в ней одно существенное противоречие. Норма допусков и стандартов в машиностроении, калибров в работе двигателей, габаритов на транспорте является производственно необходимой. При малейшем несоблюдении требований норм и стандартов останавливается производственный процесс, замирает машина. Но картина резко меняется, если наука и техника обращены к человеку, особенно со стороны его способностей к творчеству. О норме здесь часто говорят с негодованием, её просто ненавидят: «Очень общим образом скажем, что нормальность есть общепринятость и вытекает из капитуляции» (М. Тевоз); «То, что мы именуем нормальным, является результатом подавления, отречения, разъединения, распада, проекции, интроекции и прочих разрушительных форм воздействия опыта» (Р.Д. Ленч). В культуре и искусстве бывает и так, что рождённое как аномалия, постепенно становится нормой и теряет качество





маргинальности. По свидетельству Р. Барта еще недавно к маргиналам относили детей, стариков, преподавателей университетов. Имелась в виду объединяющая их манера, хоть и по разным причинам, многократно перечитывать одно и то же художественное произведение. Но прошло время и эта манера утвердилась в качестве эстетической нормы чтения, если двигаться в этом процессе от денотативных связей к более содержательным — коннотативным. Художественный авангард доказывает это на каждом шагу.

Маргинальный художественный опыт интересен тем, что он ставит последнюю точку в процессе опрощения культуры, занявшем на Западе всю вторую половину XX века и длящимся по сегодняшний день. Если культуру условно мерить шкалой ценностей от нулевой отметки до высших ценностей-идеалов, то маргинал занят обживанием самой низшей точки такой шкалы, выражаемой простейшими инстинктами и неотрефлексированными (наивными, примитивными) представлениями. Возьмём в качестве аналогии кривую энцефалографа, описывающего работу головного мозга. Этот прихотливый рисунок может быть воспринят по-разному. Врач видит в нём картину протекания болезни, эстет может впечатлиться узором и чистой формой рисунка, индивид, наделенный повышенной экспрессивностью чувств, отождествит изображённое со своими душевными переживаниями. Это примеры «культурной» работы с текстом. И вот (внимание!) мы опускаемся до низшей, внекультурной отметки: мы слышим скрип пера энцефалографа, видим следы марания чернилами бумаги и, переводя все это на язык простейшего физиологического опыта, получаем то, что искали — впечатление маргинала от рассмотренного изображения.

Другой подход. Выявление маргинальности на уровне языка. Лингвист Анна Вежбицкая, занимаясь языками примитивных народов, пришла к выводу, что «имеется набор семантических примитивов, совпадающий с набором лексических универсалий, и это множество примитивов-универсалий лежит в основе человеческой коммуникации и мышления, а специфичные для языков конфигурации этих примитивов отражают разнообразие культур» (18). Таких языковых примитивов-универсалий всего несколько, и в их числе: «весь», «если», «потому что». В качестве примера Вежбицкая приводит диалог:

- Почему ты плачешь? Тебя кто-нибудь ударил?
- Мой брат ударил меня, потому что я потерял деньги.
- Я не потому плачу, что он ударил меня. Я плачу из-за денег.

Далее она констатирует: «Я думаю, что на языке, в котором нет слова (морфемы, словосочетания) для «потому что», смысл этого диалога передать невозможно» (19).

Если учесть, что за выражением «потому что» просматриваются причинно-следственные связи, то наблюдения Вежбицкой свидетельствуют об изначальном достаточно высоком уровне языкового общения человека. Можно сказать, и это подтверждают другие наблюдения, что человек обрёл основательные зачатки культуры на самых ранних ступенях своего развития.

Маргинал же не различает причин и следствий (отключены «если» и «потому что»). Он далек и от того, чтобы строить образ не только на основании художественного абстрагирования (отключено слово «весь»), но даже по





принципу элементарной сортировки и отбора впечатлений. Все это значит, что истоки маргинальности следует искать ниже самой ранней культурной нормы.

Но с лёгкой руки маргиналов волна опрощения коснулась и некоторых культурных операций и процедур. Важнейшая для философа процедура порождения мысли как результат выведения одного из другого (например, построение силлогизма) представляется ныне чрезмерно сложной и громоздкой. Более популярным становится принцип повтора. Присутствие в произведении искусства такого повторяющегося (рекуррентного) ряда стало одним из критериев эстетики рубежа XX и XXI вв. Его несложно обнаружить в ритмах рок-музыки и в серийной живописи. В кинематографе такой приём построения кадра уже давно облюбовали режиссеры фильмов-ужасов (А. Хичкок и др), эффектно использующие монотонный повтор (в сегментах тела гусеницы, вагонах поезда, либо фантастических животных) для нагнетания чувства страха. Художник-маргинал использует рекуррентный принцип в своём творчестве наиболее органично, поскольку данный принцип характеризует в каких-то важных составляющих саму душевную болезнь.

Маргинальный художник расшатывает и потрясает изобразительную систему до самых её оснований. Здесь были отменены не только эстетическая дистанция, но и диалоговый характер эстетического восприятия. Объект изображения здесь поменялся на его принцип, а зритель оказался полностью втянутым в пространство картины. Иногда такое состояние человека психологи сравнивают с аутизмом. Вслед за Ж. Делезом и Ф. Гваттари, представившими в шизоанализе философскую версию шизофрении, сегодня необходима такая же процедура и с аутизмом, одним из наиболее ярких признаков душевной болезни в целом.

Следующий радикальный шаг маргинального искусства — отказ от репрезентаций. «Культурный художник», выражая себя или какие-либо метафизические ценности, постоянно помнит о доверяющем над ним объекте изображения, чей образ он пытается реализовать. Это налагает серьёзные ограничения на непосредственность, спонтанность и интуитивность исполнения замысла. На художника в данном случае воздействует сознание того, что он является творцом наполовину. Медвежью услугу ему оказывают и так называемые идеальные материалы: масло в живописи, мрамор в скульптуре. На самом деле масло и мрамор идеальны лишь в осуществлении идеологии репрезентативного искусства, но отнюдь не в качестве универсального материала для реализации любого творческого замысла художника. Здесь можно сослаться на опыт французского художника из Бордо П.-Д. Мезоннева (1863-1934), который, экспериментируя с ракушками, создал необыкновенно выразительный портрет, в котором передал философский образ «Вечной неверности», способный конкурировать по глубине замысла и оригинальности исполнения с репрезентативным искусством самого высокого уровня (20). Видимо, ту же идеологию репрезентативности в музыкальном искусстве реализует инструментальная (и, прежде всего, фортепьянная) музыка. А слово в искусстве, как и слово вообще, займёт в данном ряду ещё более заметное место, как наиболее ёмкая «идеологема» репрезентативности. Не случайно, в современной эстетике атака на репрезентативность





началась именно с «подозрительности к слову», особенно в киноэстетике (21). В русле такой подозрительности следует рассматривать эксперименты П. Клее с заглавными буквами алфавита, богатый синестезийный опыт, нагружающий слово всеми пятью человеческими чувствами, классические эксперименты со словом у футуристов и многое другое.

За всем перечисленным нетрудно увидеть определённый тип субъективности, определявший облик культуры многие столетия и сегодня себя исчерпавший. Субъективность возникла в средневековье и именно с ней связаны такие явления, как репрессивность и власть, действие которых прекрасно показал М. Фуко на отношении к душевнобольным, заключённым и в многочисленных дискурсивных практиках секса. Эта субъективность существовала как некий стандарт, жёсткая норма, в которую не укладываются довольно многочисленные категории людей: душевнобольные, заключённые, нетрадиционно ориентированные в сексе. Продолжая список Фуко, можно назвать отшельников, беспризорников, стариков, детей, наивных художников.

До сих пор считалось, что процесс опрощения (банализации, вульгаризации) культуры был подготовлен и осуществлён искусством второй половины XX века. И действительно, постмодернизм совершил подлинную революцию в эстетических представлениях. Здесь произошла замена базовых эстетических принципов, на которых строилось все классическое и ранне-модернистское искусство. Но теперь мы видим, что примерно то же самое можно сказать об искусстве, которое существовало всегда. Всегда были дети и старики, душевнобольные и наивы. И всегда наиболее талантливые из них творили.

Библиография

1. М. Пайнз. Стыд как центральный аффект в психологии самости // Психоанализ депрессий. СПб, 2005, с.47
2. З.Фрейд. Остроумие и его отношение к бессознательному // З.Фрейд. Я и Оно. М., 2006, с.194
3. Там же, с. 37
4. Там же, с. 50
5. Там же, с. 51
6. Там же, с. 104
7. Там же, с. 57
8. Там же, сс.59-60
9. Там же, с. 68
10. См. об этом так же: Маргинальное искусство. М., МГУ,1999 (составитель сборника и автор предисловия А.С.Мигунов)
11. К.Ясперс. Стриндберг и Ван Гог. СПб, 1999, с. 7
12. Там же, сс. 60-61
13. Там же, с. 109
14. Сократ: «А неистовство бывает двух видов: одно — следствие человеческих заболеваний, другое же — божественного отклонения от того, что обычно принято» (Платон. Соч., т.2, М., 1970, с. 204. Пер. А.Н. Егунова)
15. См. «Креатив», 2003, №7, с. 63
16. Ж. Бодрийяр. Символический обмен и смерть. М., 2000, с. 232
17. М. Теvoz. Ар-брют. М., 1995, с. 200
18. А. Вежбицкая. Язык. Культура. Познание. М., 1966, с. 297
19. Там же, с. 293
20. М. Теvoz. Ар-брют. М., 1995, с. 82
21. См. С. Зонтаг. Толща фильма.// Искусство кино, 1991, № 8



ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ В МАРГИНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Юрьева И.Г.

Москва, Россия

Феномен маргинальности в искусстве имеет свою специфику. Эта специфика связана с происходящими переменами в сфере эстетического восприятия. Формы самовыражения, отвергшие академические каноны и культурные тенденции, получили новый статус в связи с проявленным к ним интересом. Довольно трудно отнести того или иного представителя внеакадемического искусства к одной из существующих категорий, однако, ряд критериев всё же существует. Так как в данной работе будет рассматриваться искусство ар-брют, то нас будут интересовать именно его особенности.

Сам термин был введён Дюбюффе в 1945 году. Так он определил те работы, которые собирал в своей коллекции в Лозанне. Ар-брют — это огромный шаг для нового взгляда на внеакадемические формы самовыражения. А главное — это то, что Дюбюффе своей коллекцией пытается разрушить устоявшиеся представления о безумии, которые он считает ложными. Также следует отметить, что появление такого направления, как ар-брют, получившего благодаря стараниям Дюбюффе художественный статус, заставляет общество по-иному взглянуть и на само понятие «искусство».

Критерием отбора работ в коллекцию не был медицинский диагноз или социальный статус творящего. Речь всё-таки идёт об искусстве, и поэтому далеко не каждая работа, созданная душевнобольным, может быть отнесена к данной категории. Определяющими факторами, таким образом, являются художественная выразительность и эстетическая ценность в первую очередь.

Одним из главных моментов, отличающих работы ар-брют от других, заключается в том, что их создатели не рассматривают себя в качестве деятелей искусства. Будучи художниками, они не осознают себя таковыми. При этом представленные в коллекции Дюбюффе работы, безусловно, отличаются оригинальной художественной формой и являются уникальными плодами индивидуального творческого процесса. Художники ар-брют практически полностью свободны от общественных тенденций, на их работы не влияет огромный пласт культуры, который является плодом развития человеческой цивилизации. Эта изолированность позволяет говорить об искусстве в «чистом» виде. Творчество здесь представляет процесс спонтанный,



черпающий так называемое вдохновение только из «внутренних резервов». То есть мы имеем дело с художественным воплощением импульсов, всплесков сознания, которым движут неподвластные контролю экзистенциальные переживания, более глубокие и сильные, чем мы можем себе представить.

В отличие от профессиональных художников, художники ар-брют ориентированы более на творческий процесс, сам результат не принесит им уже такого удовольствия. Акт создания работы представляет собой и способ отражения действительности, в которой пребывает художник, и само проживание её. Именно поэтому мы можем наблюдать сравнительное равнодушие к плодам творчества.

У представителей ар-брют внутренний опыт диктуется выходом за пределы бытия. Чтобы ещё раз проиллюстрировать эту мысль рассмотрим творчество Гийома Пюжоля. В 1926 году его помещают в Тулузскую психиатрическую больницу, где, оказавшись изолированным от общества, Пюжоль начинает раскрывать свой творческий потенциал. Его работы пронизаны телесностью и эротизмом, но эта телесность не проявляется в виде символов, которые выискивают везде ненасытные психоаналитики. Поток чувственности охватывает сам процесс создания работы: выбор того или иного материала, проведение каждой линии карандашом и чернилами по альбомной бумаге. Работы Пюжоля — это не воплощение идейного замысла, не чётко продуманная конструкция, а спонтанное, произвольное порождение пластических форм. Пюжоль творит, будто во сне, в состоянии наркотического опьянения, транс, им движет неподвластная рассудку сила. Его картины притягательны тем, что имеют своё специфичное пространство, которое завлекает зрителя и не даёт ему возможности остаться равнодушным, потому что внутри человека существует стремление к обращению своего взора куда-то вовне, к хайдеггеровскому Ничто.

Согласно концепции немецкого философа к этому Ничто нас может подвести состояние «фундаментального ужаса», когда от нас «ускользает сущее в целом». В любой момент в нас может проснуться ужас, для этого не является необходимым условием из ряда вон выходящее событие, но происходит это крайне редко. Когда же это случается, человеку приоткрывается Ничто, которое только и позволяет ему постигать сущее как таковое. Хайдеггер пишет, что «ужас перебивает в нас способность речи», «ужас уводит у нас землю из-под ног». Именно этот ужас и испытывают представители ар-брют. Их поглотила выдвинутость в Ничто, они пытаются вернуться в сущее, но прежние формы уже неспособны вместить новое содержание. Слишком велика та сила, которая движет признанными душевнобольными людьми, так велика, что они не в состоянии с ней справиться. Поэтому мы и находим в работах ар-брют нарушения нашего представления о про-





странстве, попытки разрушить языковые структуры и проникнуть в самую сущность вещей.

Если использовать терминологию Ясперса, то представители ар-брют, попав однажды в «пограничную ситуацию», уже не смогли вернуться в «наличное бытие-в-мире». Для них актуализировался мир их интимного начала, произошло «озарение экзистенции», им стало доступно истинное переживание трансцендентного Бога. Поэтому мы говорим, что работы ар-брют — это шифры трансценденции, которые мы не можем расшифровать посредством категорий рассудка, психоаналитического учения и стереотипов, связанных с интерпретацией академических форм искусства. У трансценденции же не может быть ни знаков, ни символов трансценденции: знак доступен непосредственно, а трансценденция — нет; символизируемое же живет лишь в символе, трансценденция же — запредельна. Мы можем лишь наблюдать некоторые намёки на неё, заключённые в шифрах. Толкование их начинается там, где заканчивается язык, оно происходит в молчании, в попытке выйти за предел самого языка шифров благодаря ним же. Вот и в работах ар-брют видна попытка выйти за пределы знаковых конструкций, взорвать символику, чтобы ещё и ещё прикоснуться к трансценденции.

Как бы общественность не относилась к проявлениям маргинального искусства, она вынуждена будет в любом случае признать его притягательность. Что-то в нас необъяснимое и непонятное нам просыпается, когда мы смотрим на плоды творчества «брютов». А значит, им удаётся совершенно неосознанно в своих работах возбудить общее для всех людей стремление, являющееся определяющим в самой человеческой сущности, а именно стремление к трансцендентному, стремление общаться с потусторонним не опосредованно, а напрямую, как это делают «брюты». Человека любой общности, а уж тем более современного общества, переполняет культурный пласт. Мы всё больше отдаляемся от истины, потому что позволили захлестить собственное сознание внешним, по сути пустым, назвав этот процесс «прогрессом».

Не даром мы рассматриваем ар-брют через философскую мысль. Ведь всё в итоге сходится в единой точке, в поиске путей к иному и попытке проникнуть в сущность вещей. Много попыток было и есть нащупать этот путь в разных культурах, в разных религиях, в разных философских традициях, а также у разных людей. Однако само стремление объединяет всех воедино. Человек, который действительно является человеком в полной мере, так или иначе хочет прикоснуться к потустороннему, однако он не всегда готов к этой встрече. В связи с этим категория безумия предстаёт совершенно в ином свете. Медицинский диагноз следует ставить всем нам, а не людям, чьи возможности превышают по сути наши во много раз.



«КАРТИНА МИРА» И НАИВНАЯ КАРТИНА

Письман Л. З.

Санкт-Петербург, Россия

Старый тезис о непримитивности примитивов имеет особую силу там, где мы имеем дело с собственно примитивом: архаическими формами, существующими на фоне Нового времени и ассимилировавшими элементы его языка. Архаическая и вполне «примитивная» пространственность вступает здесь в дальние связи, отчего образуется область креолизованных смыслов.

Один из главных признаков, указывающих на живописный примитив как на феномен Нового времени, — его картинность. Действительно, при всей видовой пестроте (используя слово «вид» в надежде, что отсылка к закрепленным историко-художественным категориям ближайшим образом укажет на разнобразии явления, чьей типологией никто всерьез не занимался) живопись примитива по преимуществу «картинна». До «инфицированности» стилем, направлением, даже идиолектом она уже «заражена» и «заряжена» смыслами, отложившимися в новоевропейской картине.

Здесь-то и возникает парадокс, нуждающийся в разрешении: 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 (1).

Человек становится субъектом, а мир — картиной. Субъект — не в последнюю очередь субъект зрения (2), семиотическим удостоверением чего и стала новоевропейская картина.

Оставляя в стороне хронологически более глубокие пласты примитива, я предполагаю остановиться на особой картинности наива. Здесь, как и во многих других случаях, связанных с нашей темой, требуется уточнение понятий. Эмпирическое употребление конструкта «наив», «наивное искусство» указывает, за немногими исключениями, на хронологически наиболее близкий пласт примитива. Если твердо держаться избранного предмета, то это — последняя стадия примитива, своего рода завершение архаического «формоизъявления».

Отмечу некоторые существенные признаки наива. Нижняя хронологическая отметка — конец XIX века. Верхняя — наши дни. Пожалуй, мы свидетели последних затухающих зарниц этого искусства. Вернемся к начальной границе. Это эпоха потребительского бума, установившегося массового общества. Существование примитива в качестве плотных анклавов, групп, «школ» в это время уже проблематично. Ведь примитив — архаическое об-



разование. Для сохранности его ценностей внутри группы требуется непотревоженный большим обществом локальный мир. Это возможно лишь в «медвежьих углах». Там же, где конsumerистская революция набирает силу, у примитива остается одна маленькая зацепка — индивид. Примитив теперь располагает именами и, что важнее, значительным разнообразием художественных манер (3). Все это облегчает маскировку под нормы «высокого», статусного искусства (4).

В условиях «дисперсного» существования оказались возможны «неприглаженный» почерк (5), индивидуальные каноны (укороченные фигуры у Руссо), самостоятельный поиск художественных ориентиров, даже индивидуальная техника. Большим веером возможностей наив сильно отличается от «донаивного» примитива. Но разброс этот безмерно ниже, чем тот, что действует в поле динамично развивающегося искусства. Наив остается явлением архаическим, стадияльно предшествующим массовой культуре.

В дальнейшем меня будет интересовать специфическая наивная картинность. В ней встречаются структуры, каждую из которых привычнее видеть в другом соседстве, в других «культурных обстоятельствах». Наив, примитив вообще характеризуется архаическими пространственными представлениями, которые и обуславливают специфическую «доренессансную» изобразительность (6). Но целые обширные зоны истории искусств располагают такого рода представлениями. Там они объективируются в сакральных образах. Для линейного историко-художественного мышления ассоциация архаической пространственности и сакральности аксиоматична. Однако «линейный историк» имеет дело с архаикой, существующей в качестве единственной или доминирующей структуры. Мой же предмет — «глубинное» существование архаики внутри сложного социума (7). В этом случае налицо десакрализация образа. Здесь не место исследовать структуру ценностей «глубинного» архаика. Бесспорно, ощущение среднего/низкого социального положения разлагает ценностный полюс. Видимо, существует структурно неоднородная система притяжений-отталкиваний по отношению к «верху». В этом силовом поле изображение лишается непрменной магико-религиозной насыщенности. Картинное целое остается ценностно отмеченным. Думается, ценность эта двоякого рода. С одной стороны, продолжает действовать естественная для архаика тенденция к сакрализации визуального образа. Идея Блага крайне редко совсем покидает наивную картину. Она «просвечивает» сквозь явно негативные сюжеты, она сопротивляется предметному дроблению. Но это Благо расщепляется с трансцендентным. Образ больше не отсылает к высшим инстанциям, не содержит максимальной концентрации сакрального. Его направленность скорее горизонтальная («дали») и временная («удалённость» — в прошлое ли, в будущее). С другой стороны, как всё, заимствованное из социального «верха» (если угодно — из социального «центра»), образ обладает ценностной отмеченностью, которую позволительно обозначить как «статусная». Статусная ценность, ощущение принадлежности к социально недостижимому — вознаграждение за утрату высокой сакральности.





Говоря о своеобразных ценностях, опредмеченных наивной картиной, мы использовали в качестве точки отсчета архаическую изобразительность. В дальнейших рассуждениях имеет смысл «сместить фокус». Поскольку конечный продукт — наивная картина, зададимся вопросом об исполненности здесь новоевропейских картинных смыслов. Не является ли словосочетание «наивная картина» противоречием в терминах? Будучи переведённым в общеэстетическую плоскость, вопрос зазвучит следующим образом: а искусство ли это?

Современная критическая тенденция не торопится присваивать статус искусства тому, что генетически таковым не является (8). Трезво различая «врожденный» и «приобретённый» художественный статус, я не согласна принимать на веру утверждения об изначальной художественности наива. Что же до собственно картины, то она является искусством *par excellence*.

Итак, не всякий иконический знак — искусство. Область иконического — необходимая составляющая семиосферы. А искусство — в данном случае пластическое искусство — лишь узкий сегмент внутри этой знаковости. Новоевропейская картина — произведения субъекта, которому доступна «картина мира». Но вот перед нами произведение наивной живописи: удерживает ли оно нововременной духовный субстрат? Замечу: речь идет не о режиме потребления (мир искусства давно освоил примитив), но о порождении артефакта. Сравним ли этот процесс производства с тем, что конституирует собственно картину?

Дальнейшие рассуждения с необходимостью заставляют ввести понятия «автор» и «произведение». Должна сказать, что очерченность этих понятий до сих пор далеко не безусловна (9). Нижеследующее — лишь попытка рабочих определений. «Автор» есть место разворачивания полноценной субъектности, самости, предполагающей волю и выбор в качестве необходимых инстанций производящего действия. «Произведение» есть знак, сублимирующий в силу своей миметичности трудновербализуемые аспекты различных модальностей повседневного опыта (10).

Здесь уместно заметить, что наив, примитив вообще далеко не однороден. Возникающий альянс с картинностью и неустранимые в этом контексте проблемы авторства-произведения приходится рассматривать в срезе «бóльшая — меньшая архаичность». В случае наименее развитых пространственных понятий усвоению подлежит лишь оболочка картинной формы — *rampe-geroussöige*, заключающая плоскую поверхность, и изображение на этой поверхности, предназначенное для изучения-любования. Могут быть заимствованы отдельные изобразительные мотивы, организация же их на плоскости — целиком дело «принимающей стороны», находящейся в безраздельном подчинении у метрических и симметричных структур.

При более высокой ассимилирующей способности усваиваются стилистические меты. Однако стоящие за ними смыслы любопытным образом примитивизируются.

Итак, насколько полноценна возникающая картина? В случае с наиболее архаическим пластом мы попадаем в область самоочевидного культурного





парадокса. «Исполнителя» этой работы никак нельзя считать самосознающим художником, которому открылись, хотя бы в качестве искусства, начала субъектности. Слишком труден, почти физически ощутим совершаемый кое-где отрыв от «орнаментального» синтаксиса. Слишком очевидны ритмические пульсации, направляющие руку извне (11). Есть основания думать, что художники такого рода весьма мало управляют своими сюжетами. Подобно средневековым мастерам, агентам сакральной традиции, они в той или иной мере медиумы. Средоточие парадокса — в самом продукте их деятельности. Он вмещает моменты повседневного опыта и формирует из них такие сочетания, что становится возможным его познавательное и эмоциональное «употребление» (12). Эту удивительную структуру, архаическую по языку, приходится с известными оговорками считать произведением. «Инфицированность» смыслами новоевропейской картины, в данном случае минимальная, создает своеобразную систему сцепок, отсылок к «миру должнему». А что, как не это, конституирует художественность на её первоначальном этапе?

В более высоких пластах наивности, там, где пространственные понятия приближаются к ренессансной отметке, мы имеем протоавтора (13) и достаточно богатую структуру произведения. На этом уровне метко схваченные реалии взаимоувязываются в пределах вариативного синтаксиса. Между элементами изображения устанавливаются пространственные, эмоциональные, нарративные связи. Весь этот «картинный мир» утверждает работу в качестве произведения (14).

Как в области формы примитив конституируется визуальной неполнотой, «недоучтенностью» свойств феноменального мира, так план содержания являет отсутствие вариативности и глубины. Это коррелирует с изложенными выше соображениями о художественности. Содержательная многослойность или, по иной формулировке, содержательная неисчерпаемость — прямой показатель эстетической ценности (15).

Примитив бессилён передать живую телесность, сколько-нибудь убедительное пространство. Ещё меньше ему доступен «внутренний мир». Формы примитива свидетельствуют о смыслах, находящихся тут же, «под рукой». Эти смыслы не образуют ни многослойной, ни, тем более, ризоматической структуры. Чем и объясняется ярлык наивности, столь устойчивый в определениях искусственного сознания (16).

Миметичность является высокой ценностью для наива. Простое «похоже» порой оправдывает все приложенные усилия. Другой слой этой содержательной структуры — эмоциональный конгломерат, открывающий каналы игрового переживания отображенной реальности. Наиболее частая эмоциональная нота в наиве — любовное-восхищение. Она может быть приглушена или вытеснена причудливыми фантазиями, переживаниями «должного», «героического». Очень несложным эмоциональным аккордом завершается наивная содержательность.

Искусственный глаз без труда опознает хронологически разные «порядки» примитива. Сквозь необученную кисть просвечивают феномены барокко,



классицизма, миметического реализма XIX века. Каковы же «импульсы сверху», конституирующие наивную картину? Будучи завершающей фазой примитива, наив наследует и вполне уже, кажется, завершившейся эпохе новоевропейской картинности. Наиву открыта вся картинная изобразительность, от Возрождения до импрессионизма. (Дальнейшие кризисные явления — вне интересующих нас рамок, так как пространственная концепция наива обуславливает тягу к миметичности, к знаковому закреплению вещи). Однако в реальности обращения к источникам XV-XVIII веков нечасты. Действительно активное воздействие оказывают романтизм и послеромантическая живопись XIX века (17). Столь же притягательна советская картина, в основном, в модусе, обращённом к «классике». Надо сказать, что «мягкие» формы импрессионизма, схваченные ли через живопись Союза русских художников или позднесоветские живописные вариации, также усваиваются наивом. Все вышеуказанные формы являются наиву зачастую в многократно опосредованном виде — копии копий, переработки, осаждённые внутри массового искусства. Живописные оригиналы куда реже попадают в поле зрения, чем репродукции. Самые разные «картинки» оказываются носителями информации — открытки, фотографии, иллюстрации из популярных журналов. Весь этот материал служит как дальний, а то и ближний — для прямого копирования — ориентир. (Разумеется, чувствительность наива к авторству — своему ли, чужому — минимальная).

Заметным отличием наива от предшествующих эпох примитива является широкое присутствие незаглаженной, «открытой» работы кисти. Помимо спонтанно сказывающейся индивидуальной манеры, причиной может быть пленэризм XIX-XX веков, узаконивший нагруженную кисть (18).

Наив — дисперсная форма существования примитива, когда «школа», «манера» оказываются редуцированы к творчеству одного художника. И творчество это почти всегда — дело сугубо домашнее. Отсюда небольшой формат наивных произведений. Исключения редки, встречаются более всего там, где художник работает по заказам галерей. Но маленький формат означает уже своеобразную переработку источников. «Одомашненными» оказываются Ренессанс, романтическая и советская героические традиции. Мне случилось видеть наивную интерпретацию «Битвы Дария с Александром Македонским» в формате немногим большем журнальной иллюстрации.

Чем выше поднимается наив, чем более сложные изобразительные приемы ему становятся доступны, тем шире его открытость развитым изобразительным системам. Уже говорилось о бедности картинных признаков в случае с «донным кряжем». Композиция здесь подчиняется аддитивному принципу, либо следует осевой симметрии. Подчинение геометрии формата, центральной оси — единственный способ достижения целостности. Там же, где формат существует как бы на периферии сознания, целостность композиции проблематична. Рамка выглядит в той или иной мере случайной, пересечения фигур границей кадра не обладают композиционной активностью.



Более развитые системы изображения вбирают и большую информацию о «высоких» ориентирах. Переработка и ассимиляция вызывают к жизни причудливые гибриды. Общая закономерность — сведение источника к какому-либо приёму доренессансной изобразительности. Так, наличие в наивной живописи широкого панорамного пейзажа отсылает — сквозь многочисленные признаки живописной организации XIX века — к «космическому пейзажу» Северного Возрождения. Общий признак здесь — аддитивная тенденция, только уже не к нанизыванию раппортов вдоль оси и параллельно картинной плоскости, а к широкому перечислению в пределах далекого картинного мира. Горизонт поднят, поскольку заслонение в данных изобразительных системах проблематично. Но это создает нескончаемый пейзажный или пейзажно-бытовой эпос, чье движение к горизонту-финалу кажется лишь одной из возможностей в пределах богатого нарратива.

К удивительным результатам приводит переработка советской жанровой картины. Там, где в оригинале простота задачи смягчается, камуфлируется развитой повествовательностью, психологической вариативностью, порой — формальной изощренностью, там наив словно являет сам внутренний пустой механизм. Эмоция задерживается на лицах и освобождается от обертонов. Жесты застывают и превращаются в легковербализуемые знаки. Такого рода избыточностью обеспечивается действенность коммуникации. Наив освобождает «послание» от того, что ему кажется информационным шумом.

Приближаясь, «бесконечно стремясь» к развитому перспективному построению, наив, как, собственно, и его далёкие средневековые предтечи, волен выбирать между симметричной и асимметричной конструкцией. Тяготение в ту или иную сторону — тонкий диагностический признак, обнаруживающий культурную ориентацию, выражаемую в вельфлианских терминах «тектоничности/атектоничности». Материал наивной живописи даёт множество примеров как симметризованного, так и асимметричного пространственного построения. Совершенно невозможно подойти к этому вопросу статистически и указать таким образом на преобладающую тенденцию. Риску все же предположить, что доминирует атектоничность. Связанная с нею эстетика амбивалентности (19) характеризует самые разные стороны наивного изображения. Кроме общекультурной меты (а авторы-наивы принадлежат к определённому слою социально-культурной реальности), это может быть следствием ориентации на живописные образцы XIX века, в абсолютном большинстве атектонические (20). Не случайно, «низовой наив», менее восприимчивый к культурным влияниям, как кажется, чаще демонстрирует композиции с осью симметрии.

Выраженной атектоничностью, как правило, обладает наивный пейзаж — один из наиболее «представленных» в наиве жанров. Выше говорилось о тенденции панорамного пейзажа. Но одновременно присутствуют и более «сфокусированные» пейзажные мотивы. Художественной опорой служат более всего пейзажные построения XIX века, для которых характерно богатство неупорядоченных диагональных ходов в глубину. При этом





«пространственный пафос» картины-оригинала состоит в мерности, пошаговости, «счётности» этого удаления. Наивная интерпретация угрожает как раз тенденции сдерживаемого развертывания пространства. Наив не может тонко отмерить, «градуировать» удаление. Вместо указаний на «кванты» пространства мы видим однозначные формы, лапидарные жесты. К таким формам можно отнести стремительно сужающийся треугольник дороги, столь же геометрически однородную излучину тропы, ровную ленту реки. Геометрическая правильность, цветовая однородность имеют следствием амбивалентное чтение этих форм: они знаменуют лишь слабо нюансированное отношение «ближе — дальше»; они же читаются как орнаментальные «топорщащиеся» формы, лишенные референта.

С точки зрения канонической истории искусств наив — странное образование, собрание несоответствий. Архаические языковые структуры обращены к профанному, «дольнему» миру. При этом мир наделяется вторичной сакральностью. Неавтор порождает протопроизведение, а протоавтор порождает произведение. Необходимо при этом принять во внимание историческую изменчивость самого понятия художественности. Продукт наивного творчества если и обладает художественностью, то такого давнего, забытого свойства, что сам по себе, «на равных» вписаться в современное ему эстетическое поле не может. (Оставляем пока в стороне многочисленные приключения наива на этом самом поле).

Наив — неудобный объект историко-художественного внимания. Утратив остроту немедленной актуальности, он не сделался предметом охлаждённого, отвлечённо-семиотического интереса. Возможно, в этом смысле час наива ещё не настал. Искусствоведческие категории не схватывают спещифику этого рода творчества. Но и теория массовой культуры пока что не предлагает нужного инструментария. Дальнейшее разворачивание указанных дисциплин может оказаться продуктивным также и в осмыслении феномена наива.

Библиография и примечания

1. Хайдеггер М. Время картины мира. // Время и бытие. М., 1993, с. 41-62
2. Об открытии в «классическую эпоху» нового поля наблюдения и нового способа видеть см.: Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994, с. 162 и далее. О Новом времени как эпохе, культивирующей визуальность см.: Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001, с. 49-54
3. Индивидуальные творческие судьбы в пределах примитива встречались и раньше, но они располагались как бы по краям обширных художественных миров, характеризующихся размытым или уже вовсе не различимым авторством. Следует учитывать так же, что индивидуализация может быть следствием направленного исследовательского внимания. (О биографии, «вменяемой» автору исследователем, но чуждой ему по статусу, см.: Дубин Б. Биография лубочного автора как проблема социологии литературы. // Дубин Б. Слово — письмо — литература. М., 2001, с. 120-124)
4. Поспелов Г. Примитивы и примитивисты в русском искусстве первой трети XX века. // Русское искусство между Западом и Востоком. М., 1997, с. 258-268. В поле внимания автора попадает особое состояние примитива в начале XX века. С одной стороны, наличие признаки вырождения, с другой — трансформации. Последняя сказалась в появлении «примитива с персональным лицом». Индивидуальные художественные миры Пироманашвили и Руссо — иллюстрация нового состояния примитива. «Наивность» этих двух знаковых фигур бесспорна, как, впрочем, и наличие узнаваемой манеры. Дальнейшие же рассуждения показывают, сколь велик соблазн «вертаться» под примитив и не архаиков вовсе.





5. О почерке художника как особой психофизиологической мете см.: Gombrich E.H. The Sense of Order. Oxford, 1971, p. 14
6. Письман Л.З. О границах понятия «примитив»//Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы. М., Музей наивного искусства, 2004, с.16-29
7. Еще один бесспорный случай такого сосуществования — детский рисунок
8. Развёрнутый анализ проблем, связанных со статусом художественности, см.: Бернштейн Б. Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории//Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа. СПб., 2000, с. 40-84
9. В написанной в 1977 году статье «Что есть автор?» Мишель Фуко ограничился тем, что называется «постановкой вопроса». (См.: Foucault M. What is an author?//Rethinking popular culture. Berkeley, 1991, p. 446-464). При всей интеллектуальной провокативности эта статья вовсе не является ответом на обозначенный в заголовке вопрос. С тех пор понятия «автор» и «произведение» рассматривались в различных дисциплинарных срезах, но, как кажется, так и не были обобщены в убедительных формулировках.
10. Следует заметить, что отсутствие понятий авторства, произведения, искусства в какой-либо частной культуре ещё не говорит об отсутствии самих этих феноменов. Вызревание понятия — долгий процесс, а именование — завершающая фаза этого процесса. Можно, таким образом, говорить о наличии признаков «произведения», о рудиментарном авторстве и т.д. (О семиозисе и его фазах см.: Пелипенко А., Яковенко И. Культура как система. М., 1998, с. 182-187)
11. Продуктивные рассуждения об архаической деятельности такого рода см.: Пелипенко А. Народное и массовое искусство: исторический генезис//Вестник Моск. гос. университета культуры и искусств, 2003, №1, с. 55-68
12. Момент рецепции — вопрос непростой в случае с примитивом, поскольку восприятие, запрограммированное при создании, сильно отличается от эффектов в пределах «artworld». Маркировка изображения как художественного в данном случае — внешний, привнесённый элемент. В настоящей работе я имею возможность лишь указать на эту разветвлённую проблематику.
13. Не следует обманываться относительно этого авторства. Такие, например, подписи: «Художник и строитель А.Скворцов» — выразительно указывают на степень развёрнутости авторского «Я».
14. Принятое мною в данном тексте понятие произведения отсылает к первоначальному этапу разворачивания художественной реальности. Оно не учитывает важный и знаменательный перелом рубежа XVIII-XIX веков, когда миметичность отошла на второй план, уступив вставшему со всей остротой вопросу художественной формы. Стадиально примитив бесконечно удален от кантовско-шиллеровской проблематики. Лишь оставаясь в рамках эстетики, заданной антично-ренессансным топосом «как живой», мы сохраним соответствие предмету.
15. См., например: Гартман Н. Эстетика. Киев, 2004, с. 217
16. Развитое художественное сознание находится в двойственном положении относительно ивива. С одной стороны, ему самоочевидна «близость дна», лобовая прямота высказывания. Это сказывается и на восприятии произведения, и на отношении к художнику. О последнем красноречиво свидетельствуют некоторые эпизоды биографии А.Руссо. Я имею в виду ситуации, когда бедный автодидакт служил посмешищем для парижских богемных шутников. (См., например: Бурдьё П. Социальное пространство. СПб., 2005, с. 410-411, 467-468). Однако в другой системе координат этого же сознания наив выступает неисчерпаемым, загадочным, богатым — словом, художественным. В данном тексте я имею возможность лишь указать на эти контроверзы.
17. Сентиментализм и романтизм формируют важный рубеж для интересующего нас типа эстетики. См.: Пелипенко А.А. Эволюция феномена массового искусства от XVIII к XX веку//Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа. СПб., 2000, с. 157-158
18. Еще одним основанием для такой манеры может быть недостаточное обладание линейностью, использование пятна в качестве отображающего средства (см. Письман Л.З. Указ. соч.). Речь идет о самых архаических пластах наива.
19. См.: Тарушвили Л.И. Искусство Древней Греции. М., 2004, с. 18-33, 211-212, 265 и др.
20. Этот признак эстетики середины — второй половины XIX века убедительно демонстрирует архитектура. См.: Ревзин Г.И. К вопросу о принципе формообразования в архитектуре эклектики//Ревзин Г.И. Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002, с. 85-108



НАИВИЗМ: ЖАНР, ВРЕМЯ КОТОРОГО ПРИШЛО

Дэн С. Чилл

Тель-Авив, Израиль

Введение

При упоминании «наивизма» или «наивного искусства» в воображении большинства людей возникают зелёные долины и беззаботные деревушки Анны Марии Робертсон Мозес (Anna Mary Robertson Moses) («Бабушка»), пышная растительность и экзотические джунгли Анри Руссо (Henri Rousseau), целомудренные таитянские женщины и ароматы островов Южных морей Поля Гогена (Paul Gauguin). Для бразильцев наивное искусство ассоциируется с очаровательными фигурами Ивональдо (Ivonaldo), колоритными полевыми рабочими Аны Марии Диас (Ana Maria Dias) и великолепными лесами Луиса Феррейры (Louis Ferreira). В Восточной Европе наивное искусство отождествляется с яркими деревенскими сценами Ивана Генералича (Ivan Generalic) и Мартина Ионаса (Martin Jonas), а в Израиле вспоминаются роскошные библейские сцены и кабалистические образы «Часовщика», Шалома Московица (Shalom Moscovitz), любовно называемого «Шаломом из Цфата» и также анахронические фантазмагии Габриэля Кохена (Gabriel Cohen).

Однако для большинства людей наивное искусство — относительно неизвестный и непонятый жанр, игнорируемый и недооценённый галереями, аукционами, коллекционерами, консультантами, журналистами и критиками. Отчасти это можно объяснить привилегированностью мира искусств, его предубеждённостью и отсутствием достаточной информации, однако следует также упомянуть неэффективность маркетинга наивного искусства, недостаточная его пропаганда и немногочисленность выставок. В данной статье дано определение наивизма, его краткая история, проанализированы причины, лежащие в основе всеобщего пренебрежительного отношения к наивному искусству. Также предприняты попытки наметить шаги, которые следует предпринять для улучшения понимания этого оборотительного жанра, повышения его оценки и получения им той поддержки, которую он так заслуживает. Для постижения (вопреки стараниям художественного сообщества) этого захватывающего дух мира следует признать, что наивизм — это жанр, время которого пришло.

Определение наивизма

Наивизм (или наивное искусство) характеризуется подкупающей наивностью, чарующими яркими красками, а также по-детски простым использованием перспективы и своеобразного масштаба. На картинах изображаются простые, легко понятные и часто идеализируемые сцены повседневной жизни. Наивный художник, часто самоучка, учит нас буквальному, но при



этом исключительно личному и гармоничному видению мира — такому, каков он был, есть или должен быть. В своих работах наивные художники оптимистически изображают, часто в мельчайших подробностях, вечные сюжеты из древней истории или Библии, сиюминутные происшествия или события, совершение обряда и повседневные занятия. Картины наивных художников наполнены цветом и переживаниями, своеобразным юмором и искренностью, искрятся безмерным сочувствием и любовью.

Посетитель художественной галереи или музея наивного искусства поражается необыкновенной силой жанра, его исключительной привлекательности, объясняемой, возможно, чудесной, радостной палитрой, избираемой наивными художниками для изображения своего сюжета. Возможно эта сила — в очаровании обыденных сцен, произошедших в те времена, когда жизнь была еще не так лихорадочна. Или это вечная тема упущенных возможностей, не пройденных нами удивительных дорог? И только одно совершенно точно: это — искусство, согревающее сердца и успокаивающее души!

Краткая история наивизма

Наивное искусство имеет тысячелетнюю историю и берёт свое начало от наскальных рисунков. Во «Всемирной энциклопедии наивного искусства» (авторы: Бихальи-Мерин и Томашевич (Bihalji-Merin и Tomasevic) говорится, что так называемые «первобытные» люди каменного века, искали вдохновения в окружающем мире, они изображали тех животных, которых боялись и тех, кого пасли; это были женские фигуры — символ плодородия, и мужские — охотники, пастухи и землепашцы.

В Северной Америке, наивное искусство появилось в XVII-XVIII веке в работах каретных дел мастеров, изготовителей шкафов с выдвинутыми ящиками, художников, расписывающих дома и рисующих вывески. Портреты знати, пейзажи и исторические сцены часто были лишь дополнением к их основной работе. Эти «наивные» работы (известные как «писания») часто выполнялись на старых деревянных досках натуральными материалами: ляпис-лазурью и другими минеральными красками, красками растительного происхождения, металлической пылью, использовался желток яйца. Столь скромный источник наивного искусства США вылился в произведения кванкера Эдварда Хикса (Edward Hicks), прославляющие пуританское достоинство и мир между людьми; в изображения черных от дыма фабрик и исторических сцен Джона Кэйна (John Kane); в таинственные, чувственные и эротические работы Морриса Хиршфилда (Morris Hirshfield); религиозные картины Хораса Пиппина (Horace Pippin); и сцены сельской жизни «бабушки» Мозес («Grandma» Moses).

Культуры иммигрантов, стекавшихся в Соединенных Штатах, попадали в «плавильную чашу», а в Канаде, напротив, переселенцы в своих картинах новой жизни стремились сохранить свою этническую индивидуальность, но делали они это свежо, по-новому. Поскольку большинство канадских наивных художников сидели вдали от крупных населённых пунктов, они наполняли свою живопись темами природы и уединения, семейного очага и сельской жизни, их работы отражают удивительную красоту сельской Канады с ее пейзажами послеледникового периода.



В Западной Европе наивное искусство приобрело популярность в конце XIX века, когда Анри Руссо (Henri Rousseau), «Таможенник» (должностное лицо в таможне) на Парижских выставках Салона Независимых начал показывать свои работы наряду с картинами Ван Гога (Van Gogh), Сезанна (Cezanne), Тулуз-Лотрека (Toulouse-Lautrec), Сёра (Seurat), Боннара (Bonnard) и Матисса (Matisse). В 1891 году, когда Руссо впервые изобразил джунгли, Поль Гоген, оставивший парижскую суету ради простой жизни на островах Южных Морей, рисовал «Женщин Таити».

Свобода и способы самовыражения Руссо вдохновили французских наивных художников XX столетия. Подобно Руссо, эти художники были простыми людьми: Луи Вивен (Louis Vivin) был почтальоном; Андре Бошан (André Bauchant) — садовником; Жюль Лефранк (Jules Lefranc) — торговцем скобяными товарами; Эмиль Блондэль (Emile Blondel) — фермером. Как и Руссо, эти художники искали гармонию в отношениях Человека и Природы, они обладали собственным стилем, что позволило им создать работы, завоевавшие известность среди искусствоведов и публики. Эта тенденция наблюдается и сегодня.

Богатая история искусства Бельгии, её традиции, её знакомые всем ландшафты и памятники архитектуры, создали предпосылки для возникновения свежего и элегантного направления наивного искусства. Похоже, что существует связь между реализмом Питера Брейгеля Старшего (Pieter Bruegel the Elder) и живописной точностью и поэтическим видением ведущих современных бельгийских наивных художников. Бесконечное обаяние и простота озер Бельгии, её легенды, города и замки, здания и сады являются источником вдохновения и героями картин этих художников — фламандских или валлонских.

Двадцатое столетие стало периодом великого политического и экономического переворота в Испании и Португалии. Возникшее социальное волнение пробудило, особенно в среде наивных художников, желание сохранить на холсте культуру и традиции нации, моменты её истории. Хотя наивное искусство Испании и Португалии обладает всеми традиционными элементами наивизма, при более близком рассмотрении открываются существенные различия в темах и стиле. В то время как испанское наивное искусство стремится дать свободу своему воображению, португальское наивное искусство с любовью изображает землю, на которой они трудятся. Испанские наивные художники гордо изображают историю Испании, её архитектуру, сады, традиционные церемонии и знаменитые площади. Португальские художники этого направления любовно рисуют родную землю, работающих фермеров, сияющие в бликах солнца деревни и безоблачные горизонты — радостный брачный союз человека, земли и неба.

В Восточной Европе, движение наивных художников началось в первые годы 1930-х в хорватском городе Хлебине (Hlebine) и его окрестностях. Там, фермеры-живописцы, такие как Крсто Хегедусич (Krstó Hegedusic), Иван Генералич (Ivan Generalic), Франьо Мраз (Franjo Mraz) и Мирко Вириус (Mirko Virius), создали движение «Земля» и начали изображать в своих картинах суровую действительность крестьянской жизни. Кроме того, они начали рисовать на стекле, стремясь максимально использовать поверхность двух плоскостей.



По мере того как движение «Земля» достигло городов и затем распространилось на восток и на север в Сербию (особенно в области Ковачица (Kovacsica) и Ягодина (Jagodina)), в Венгрию и Румынию, основная идея движения становилась мягче, так как крестьянство было менее политизировано: в силу исторических и культурных различий местные крестьяне имели более благоприятные жизненные перспективы. Такое особое развитие Сербии нашло своё отражение, например, в работах Мартина Йонаса (Martin Jonas) и Душана Йевтовича (Dusan Jevtovic). Эти художники использовали более светлые и мягкие тона, вернулись к живописи на холсте, к идеализированному изображению повседневной жизни. Они особо подчёркивали радостный характер событий — ярмарок, свадеб и торжеств, и заполняли свои холсты изображением сбора обильного урожая, красочно одетыми девушками, танцующими людьми и залитыми солнцем небесами.

По мнению известного историка искусства Натальи Шкаровской, русское наивное искусство получило официальное признание в 1934 году, когда несколько самодеятельных художников приняли участие в первой художественной выставке колхозников, проводимой в Москве. Так как многие из этих художников были крестьянами, а некоторые из них были представителями национальных меньшинств, они изображали деревенскую жизнь, праздники и местные обычаи. Впоследствии, русский наивизм развивался в двух параллельных направлениях: первое — фольклорное, крестьянское, уходящее корнями в поэтические традиции и обладающее чертами примитивизма и символизма, второе — народное городское, затрагивающее личные и импровизационные темы, на которые оказывают влияние современные тенденции в искусстве и общеобразовательный уровень художников. Несмотря на различия в происхождении этих двух направлений, в каждом из них видны традиционные черты наивизма: яркие цвета, детское понимание перспективы, лирическая привязанность к земле и к тем, кто пашет, сеет и собирает урожай.

В некоторых странах Центральной и Южной Америки наивное искусство черпало вдохновение в мифологии, мистике, культуре и традициях страны. Культура майя влияла на наивных художников Гватемалы, Гондураса, Сальвадора и Южной Мексики. Культура инков воздействовала на искусство наивных художников Эквадора, Перу и Боливии. В середине двадцатого столетия эти художники в своих работах обратились к этническим и фольклорным темам: Мать-Земля и Мать-Природа, религиозные обряды и суеверия, традиционная одежда и текстиль, ритмы и гармония повседневной жизни. И сегодня гватемальские наивные художники, живущие в районе озера Атитлан (Atitlan), обращаются в своих панорамных картинах к этим сюжетам: они рисуют сбор урожая или рынки, проводимые в ночное время; жители Комалапы (Comalapa) используют эти темы в изображениях шумных рынков, переполненных автобусов и ритуальных обрядов. Работы эквадорских наивных художников посвящены жизни в горах Тигуаны (Tiguan): с особой любовью они рисуют Котапакси, глубоко почитаемый вулкан. На фоне опасных вершин художники изображают счастливых пастухов, полевых рабочих и праздничные гуляния; вездесущих кондоров парящих в вышине, защищающих людей, а иногда и угрожающих им. Перуанские





наивные художники в своих работах также много внимания уделяют головокружительным вершинам Анд, отображая колорит и насыщенность общественной жизни и культуры на земле пленительных утесов, волшебства и чудес.

Рассвет бразильского наивного искусства пришелся на середину двадцатого столетия, когда, наконец, приобрели известность несколько бразильских «пионеров» наивного искусства. Среди них были Сильвия де Леон Чалрео (Silvia de Léon Chalreo) и Хосе Антонио да Сильва (José Antonio da Silva), которые жили в отдалённых регионах страны. Бразильское наивное искусство отличается яркими контрастами и возникающими, главным образом, при смешении различных культур — европейской, африканской, индийской и азиатской. Такое смешение создало плодородную почву для работы перспективных художников, обладающих яркой индивидуальностью. Бразильцы — по своей природе счастливые, непосредственные, творческие и свободные люди, и эти черты, наряду с юношеским динамизмом общества переходной экономики, нашли своё отражение в работах современных наивных художников.

Наивное искусство Аргентины бросает вызов простой классификации. Обычай страны и её традиции никогда не имели столь сильного влияния на местных наивных художников, какое культура инков, майя, ацтеков и народов Африки оказывали на их собратьев по искусству на севере. Напротив, несколько волн иммиграции в Аргентину в течение последних двух столетий — в особенности из Европы — привели к слиянию европейских и других культур с местными, и в большой степени воздействовали на жизнь, характер и нравы людей, а также искусство страны, её архитектуру, музыку и литературу. Это влияние особенно заметно в работах аргентинских художников, в тёплых тонах и трогательных деталях, изображающих гул города (особенно Буэнос-Айреса — «южно-американского Парижа»), ритм танго, пульсацию пампасов, важную походку гаучо и тихую красоту Патагонии.

Универсальность наивизма

В течение многих поколений наивное искусство было распространено повсеместно, оно спокойно существовало, время от времени становясь популярным при появлении уникально одарённого наивного художника или особенно ревностного поклонника искусства, готового явить миру красоту этой уникальной художественной формы.

Ото Бихальи-Мерин (Oto Bihalji-Merin), один из авторов «Всемирной энциклопедии наивного искусства», замечает, что наивное искусство «пережило вечно меняющееся обилие эстетических стилей, ... в любой период оставаясь существенной частью ... искусства». Изящное объяснение этого явления нашёл Жак Арди (Jacques Ardies), известный бразильский критик наивного искусства и владелец галереи. Он пишет в своей книге «Наивное искусство Бразилии»: «Используя разнообразные стилистические подходы, ... наивные художники, оригинальные и полные творческого потенциала, желающие запечатлеть природу и большие города, людей и пейзажи, веру и народные традиции ... пропускают знания современного искусства через свою искренность и непосредственность. Эти художники, не стремясь своим подинным искусством изменить мир; они, являясь его частью,





просто пытаются показать, что магия Искусства может помочь человеку вернуться лицом к самому важному в этой жизни».

В течение веков для мира наивного искусства было характерно идеализированное изображение простых, легко понятых тем и сюжетов. Этот увлекательный рассказ приглашает нас пережить путешествие в прошлую эпоху, во время или место, для которого мы никогда не имели ни времени, ни места. Не поэтому ли так понятно, почему эти захватывающие сюжеты сохраняют свое непреходящее обаяние и прелесть?

Актуальность и универсальность наивизма объясняется тем, что он является «искусством, согревающим сердца». Это не банальная фраза, это — правда. Произведения большинства других жанров — экспрессионизма, кубизма, сюрреализма, абстрактного искусства и т.п. — бросают нам, в первую очередь, интеллектуальный вызов; и только потом они трогают наши сердца (если это вообще происходит). Наивное искусство первоначально воздействует на наши сердца и только потом — на наши умы. Возможно поэтому прекрасный образ художника, перед началом работы опускающего кисть в своё сердце, — так точно соответствует наивизму.

Проблемы наивизма

Мы вступаем в двадцать первое столетие, и наивное искусство сталкивается с устрашающими, однако отнюдь не непреодолимыми, препятствиями. Это, по-видимому:

- извечный образ наивизма как течения, находящегося вне направления, «господствующего» в мире искусства;
- всеобщее невежество и широко распространённое предубеждение относительно наивизма в мире искусства;
- неудачные попытки эффективно выставлять, продавать и пропагандировать этот жанр;
- нежелание или неспособность распределять денежные средства, столь необходимые для противостояния пренебрежительному отношению к наивизму и, в конечном счете, его преодоления, а также для устранения результатов прошлых ошибок.

Расширение «господствующего направления»

Мир искусства установил и укрепил стену исключительности, разделяющую всех художников на тех, кто находится «внутри» и тех, кто «вовне». В 1890-е годы, Анри Руссо, пионер наивизма в европейском искусстве, считался «посторонним» и был вынужден выставлять свои работы за пределами главных выставочных залов, салонов и музеев. Но он был не один: Ван Гог, Тулуз-Лотрек, Сёра, Боннар и Матисс (и это лишь немногие) также были названы «посторонними» и не допущены к тем же выставкам. В свете высот мира искусства, занимаемыми этими художниками сегодня, ясно, что лишь немногие из знатоков искусства обладают видением и мудростью, позволяющими различать великое и банальность, бессмертное и недолговечное.

Хотя положение «аутсайдера» может быть временным, это клеймо зачастую оказывается постоянным. Критики и коллекционеры, в конце концов, оценили величие Анри Руссо, но они были осторожны, дабы это признание не распространилось на других французских наивных художников, и





«Елисейские поля» не затопили бы толпы необразованных — определение, близкое по значению слову неумелый. Точно так же они водрузили корону на голову «бабушки» Мозес, но их оценка других одарённых художников, работавших во второй половине XX века, была невысока, а похвалы скупы.

Хотя в названии этой конференции — «Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке: история, практика, перспективы» — проводится грань между наивным искусством и искусством аутсайдеров, всё же объединение таких несоизмеримых жанров в рамках одной конференции приводит к путанице и, следовательно, является неудачным. Наивное искусство обращено к душе и понятно всем; искусство аутсайдеров апеллирует к интеллекту и понятно лишь избранным. Каждый жанр достоин большого интереса и уважения и каждый заслуживает собственной конференции.

Более того, как и наивное искусство не может быть искусством аутсайдеров, так и само искусство аутсайдеров нельзя назвать (или считать) искусством «посторонних». Для чего называть художника уничижительным словом — «посторонний (аутсайдер)», — выделяющим его сообщества, когда существуют положительные определения, например, «воображаемое, нереальное» или «первозданное» искусство, которые позволят художника оставаться в рамках мира искусства? В конце концов, искусство — индивидуальное выражение красоты. Позвольте же людям непредвзято подходить к оценке наивизма и дайте им возможность увидеть его собственными глазами, а не старайтесь воздействовать на их ум.

Невежество и предубеждение

Когда знатока искусства просят рассказать о наивном искусстве, он чаще всего упоминает картины Анри Руссо или «бабушки» Мозес, и, при случае, прокомментирует в уничижительных выражениях отсутствие воздействия наивного искусства на умы зрителей, его статичность, повторяющиеся сюжеты, и/или отсутствие у художников официального художественного образования.

Действительно, Руссо и «бабушка» Мозес являются прекрасными примерами художников наивизма, и, естественно, что их имена первыми приходят на ум. К счастью, эти «гиганты» — лишь двое из тысяч талантливых художников, во все времена волновавшими нас своими блестящими работами. Мир должен знать также работы Женевиёвы Джост (Genevieve Jost) из Канады, Женевиёвы Пейрад (Genevieve Peyrade) из Франции, Мари-Луизы Батарди (Marie-Louise Batardy) из Бельгии, Хедвиги Макай (Hedvig Makai) из Венгрии, Софии М. Калогеропулу (Sophia M. Kalogeropoulou) из Греции, Душана Жевтовича (Dusan Jevtovic) из Сербии, Перо Топляк Петрины (Pero Topljak Petrina) из Хорватии, Ивональдо (Ivonaldo) из Бразилии и Роке Зелая (Roque Zelaya) из Гондураса, а ведь это лишь немногие. Картины этих художников и их талантливых коллег еще покоятся в роге изобилия художественных сокровищ, пока скрытом от нас.

Некоторые любители искусства с трудом воспринимают жанр, работы которого не обращаются к разуму зрителя. Это суждение о мире искусства достаточно печально, и подобный подход — ошибочен. Как уже говорилось, художники наивного направления рисуют лёгкие для понимания сюжеты, и их первичный «посыл» идёт от сердца художника к сердцу зрителя. Однако



большинство работ наивных художников обращается также и к разуму зрителя, и зритель со временем это понимает.

Некоторые критики считают, что в мире наива царит застой и бесконечные повторы. Они утверждают, что художники этого направления не в состоянии совершенствовать свой стиль и сюжеты. В отношении некоторых художников это утверждение, в некоторой степени, справедливо, но ведь то же самое можно сказать о многих известных и высоко ценимых НЕ-наивных художниках других направлений в искусстве. Не у каждого художника есть собственный «голубой» и «розовый» периоды. Некоторые художники, работы которых сегодня стоят миллионы, многократно писали один и тот же сюжет, и найти различия между этими картинами можно лишь с большим трудом. Многие известные художники придерживаются одного стиля в течение всей жизни, и все же мир искусства с тем же энтузиазмом продолжает петь им «осанну». По крайней мере, о наивных художниках можно сказать, что в их картинах ведется непрерывный рассказ о красоте природы, разной во все времена года, и о каждодневной жизни, изменяющейся с каждым поколением.

Некоторые исследователи придают большое значение официальному художественному образованию. Такое отношение, объясняемое зачастую достаточно низкими мотивами, вводит людей в заблуждение и является иллюстрацией отторжения, упомянутого выше. Большинство наивных художников — самоучки, но некоторые из них имеют художественное образование. В большинстве же случаев даже знатоки искусства с трудом могут определить различие между ними. При захватывающей дух красоте картин вопрос недостаточного образования художников кажется неуместным. Можно ли по картинам Анри Руссо судить об отсутствии у него специального образования? Отразилась ли нехватка этого образования на картинах Джэксона Поллака (Jackson Pollack) или Франка Стелы (Franc Stella)? Должен ли художник иметь специальное свидетельство художественной академии, чтобы стать членом «le club»? Должно ли Искусство быть праздником красоты или конкурсом дипломов, перевязанных ленточкой? Для справедливого зрителя самообразование не является грехом. Скорее, он посчитает недостаток образования у наивных художников их преимуществом: стиль художника и способы его самовыражения свободны от жёстких правил. Такой зритель воспримет достижения художника или художницы с радостью и восхищением.

Эффективный показ, маркетинг и пропаганда наивизма

Несмотря на то, что наивизм ведёт свою историю от Каменного века, он до сих пор не смог завоевать признание мира искусств. Таковую неудачу можно объяснить частично тем, что работы этого жанра до недавнего времени должным образом не экспонировались. Наивизм не пропагандировался и не выходил на рынок художественных произведений. Вся ответственность за такое положение лежит на тех, кто этими вопросами активно занимается.

Для получения должной оценки наивное должно быть доступно, работы должны выставляться. Прекрасная галерея или музей наивного искусства во Владивостоке может принять 1 000 посетителей в год, а такой же музей



в Москве — 50 000. Для привлечения публики работы наивных художников должны выставляться в больших витринах первого этажа, выходящих на оживлённую улицу. Картины наивного жанра, как правило, написаны яркими красками, детали тщательно выписаны, используемые стили и сюжеты разнообразны, поэтому эти работы должны выставляться при ярком освещении, в хорошо кондиционируемом просторном помещении, выставочная площадь которого позволяет продемонстрировать одновременно десятки картин. Наивное искусство требует и заслуживает оптимальных условий показа. Это привлечет зрителей, позволит им дать достойную оценку произведений и получить от выставки удовольствие.

Мои наблюдения могут показаться элементарными, но большинство художественных галерей и музеев наивного искусства располагаются в небольших деревнях или городах (часто по месту проживания основателя музея). Их местоположение (часто за сотни километров от ближайшего крупного города), наряду с невозможностью обеспечить должное освещение, недостаточными размерами помещения и выставочного пространства, создают почти непреодолимые препятствия на пути к доступности, пониманию и успеху жанра.

Каталоги, брошюры, приглашения и визитные карточки чрезвычайно важны в работе любой художественной галереи или музея. Наивное искусство мало знакомо широкой публике. В пропаганде этого жанра с его волнующими красками и сюжетами трудно переоценить роль печатной продукции. Многотысячный тираж изданий с профессиональными фотографиями, прекрасным графическим дизайном и печатью на высококачественной бумаге послужит «послом доброй воли» галереи или музея, позволит познакомиться с работами наивных художников далеко за пределами музея и самой страны. Высококачественные фотографии картин наивных художников — отрада для глаз и бальзам для души — будут способствовать преодолению барьера непонимания этого уникального жанра.

Наконец, наивное искусство нужно должным образом объяснять, пропагандировать и продвигать на рынке художественных произведений. Профессионализм штата сотрудников является существенным компонентом успеха художественной галереи или музея наивного искусства. Статьи о художественной галерее или музее наивного искусства, которые появляются в местных СМИ (газетах, журналах, на радио и телевидении), конечно, чрезвычайно желательны и выгодны, но все же при работе с материалом часто требуется помощь координатора по связям с общественностью. Для преодоления неприятия наивного искусства художественной общественностью и широкой публикой музей или галерея должны размещать рекламу в средствах массовой информации в стране и, возможно, за рубежом. Кроме того, красочный сайт и возможность продажи картин через Интернет стали в мире искусства непременным атрибутом. В будущем этот инструмент маркетинга приобретет еще большее значение.

Финансирование музеев и галерей наивного искусства

Эффективное экспонирование, маркетинг и пропаганда наивного искусства будут способствовать улучшению положения наивизма в мире искусств и преодолению предубежденности относительно этого жанра.





Для достижения этой цели необходимы значительные денежные средства. Естественно, большинство предпринимателей не соглашаются или не могут взять на себя все или даже основную часть расходов. В результате помещение и штат сотрудников оказываются недостаточными, освещение и площадь витрин остаются далеки от оптимальных, выставочные залы удалены от городских центров, галереи слабо рекламируются. Прискорбно, но музеи и галереи не выпускают высококачественные издания, таким образом, они оказываются не в состоянии представить наивное искусство в благоприятном свете.

Библия (Экклезиаст, XI: 1) убеждает нас «Отпускай хлеб свой по водам, потому что по прошествии многих дней опять найдешь его». Этот совет кажется особенно уместным в мире наивизма: чтобы зарабатывать деньги — следует их тратить.

Собирая работы наивных художников и экспонируя их по всему миру в радостной и дружеской атмосфере, мы расширим понимание жанра любителями искусства и поднимем оценку этой многогранной художественной формы, мы донесём невиданную красоту этого уникального, легкодоступного жанра до тех, кто не может по какой-либо причине посещать выставочные залы и музеи. Таким образом, мы поможем наивному искусству и художникам этого жанра занять достойное место в пантеоне мира искусств.

Рассвет века наивного искусства

Мы живём в мире лихорадочной активности, в котором всем своим существом стараемся справиться с таинственными механизмами и мегабайтами. Недуги, разочарования и неудовлетворенность растут, небольших радостей и мгновений покоя становится всё меньше. Ресурсы природы истощаются, её красота тает. Технологии затмевают человечность и сокрушают общество.

В ближайшем будущем ожидается тихая революция: люди ищут спасения от вездесущих СМИ и все возрастающего уровня шума; они хотят избавиться от огромного давления внешнего мира, и — по крайней мере в рамках своих домов — ощущать радость и покой.

Поэтому наивизм — это жанр, время которого пришло. Наивное искусство возвращает нас к счастливому миру вечных тем, ценностей и традиций, к искренним изображениям сельской жизни, к веселым торжествам и праздникам, к образу простого народа, шествующего под звуки барабанной дроби. Невинный, идеализированный мир наивизма, богатая палитра его цветов, его мирный рассказ о событиях дня напоминают нам о более счастливых моментах жизни, о солнечных странах, о существовании в этой жизни лучшего места и лучшего времени.

Принимая наивизм, мы способствуем поискам наивными художниками «потерянного Рая» и поддерживаем их желание поделиться своими взглядами на обыденную жизнь, искренними размышлениями, рассказами — посредством кисти, красок и холста — сказочных историй, порожденных их богатым воображением.

Это — утренняя заря века наивного искусства, и мир услышит и примет громкий призыв жанра: «Не будьте наивными, покупайте работы наивных художников!»



МИР ПРАЗДНИЧНЫХ ОБРАЗОВ – «ВСЯКИЙ СВОЙ ПРАЗДНИК С СОБОЙ НЕСЁТ»

(Некоторые размышления о праздничных сюжетах в творчестве наивных художников)

Балдина О.Д.

Москва, Россия

«Праздник есть одно из проявлений шаловливости человеческой, в нём осуществляемость мечты и утомляемость тоски».

В. Волконский

В наши дни, когда к наивному искусству, хотя и не столь интенсивно, как во второй половине XX столетия, обращено внимание искусствоведов, философов, культурологов, периодически проводятся конференции, выходят в свет статьи и книги, нельзя не признать, что почти полностью отсутствуют исследования, посвящённые темам «праздников» и «праздничности». В тоже время, известны отдельные высказывания, точки зрения и даже своего рода концепции, касающиеся «праздников» и «праздничности» в творчестве наивных художников. Так, например, искусствовед В.Н. Прокофьев в своей статье «О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)» писал о преобладании двух главенствующих типов художественности. С одной стороны, это лубочный её вариант, входящий в арсенал народной смеховой культуры города и связанный с карнавальностью во всех её проявлениях. С другой стороны – романтико-идиллическая её разновидность. Считается, что во втором типе изображений, более чем в первом, проявляют себя иконные и сказочно-фольклорные основы примитива и простирают «устремления к идеальному бытию», к царству «святой мечты», воспоминаний о «земле обетованной» и «образу потерянного Рая» (1).

В том же сборнике А. Каменский в статье, посвящённой творчеству Марка Шагала пишет, что в «колоссальной» и постоянно пополняющейся литературе о художнике многократно упоминается о том, что в некоторых его картинах предстает «человек в раю», что искусство Шагала – «это праздник, который происходит на глазах», а сам художник «покорялся очарованию праздника» (2). При этом Каменский посвятил «праздничности» Ша-



гала всю свою статью, считая, что «праздничность не может быть сведена к сюжетным или каким иным частным аспектам. Ведь она для Шагала мировоззренческая система» (3).

В последующие годы постулат исследователей, о «присутствии райского» в творчестве художников, в том числе и наивных, прозвучал с ещё большей силой. Он был не только подхвачен искусствоведами, но и развит дальше, в частности, это касалось вопросов понимания природы наивного творчества, а впоследствии этот тезис был реализован в музейной и выставочной практике.

Всё это даёт основание считать, что у специалистов, занимающихся творчеством наивных художников, сложилось представление о нём, как о радостном и красочном искусстве, которое можно сравнить разве что с раем, его садами и кущами, в котором царит вечный «праздник души». Действительно, это впечатление возникает не только у искусствоведов, которые объясняют его тем, что наивные художники отражают в своём творчестве «народное мироощущение», но и у зрителей при первом же знакомстве с их работами. Иначе говоря, наивные художники не только обращаются к праздничным сюжетам, мотивам, но и устремлены вообще к воссозданию «праздничной» структуры образов, к воплощению в неизменно красочной форме постоянного всплеска своих чувств, далёких от обыденной жизни. Вследствие чего к их творчеству вполне приемлемы такие эпитеты как «праздник», «праздничность», более того, именно эти качества, по мнению искусствоведов, сближают произведения наивных с «изобразительным фольклором».

Отдельные специалисты подобную точку зрения в отношении «праздников» и «праздничности» в творчестве наивных художников попытались конкретизировать каждый на своём материале, внося, таким образом, определённый вклад в изучение наивного искусства. Среди них следует назвать В.А. Помещикова и А.Н. Рылеву.

Помещиков творчески углубил идею «праздничности», проиллюстрировав её в экспозиции своей выставки «Райские яблоки», прошедшей на рубеже XX-XXI столетий (25 октября 2000-14 января 2001) в музее «Царицыно». Таким образом, им была апробирована на практике идея «праздничной философии» в творчестве наивных авторов. Суть её сводилась к тому, что наивный художник подобен человеку, «пребывающему» в Раю, где райский сад и его обитатели — это продолжение того же праздника, вечная, постоянно удерживающая его фаза (4). Не случайно на выставке были представлены образы идеального мира не только в наивном искусстве, но и в изобразительном фольклоре. Отсюда следовал вывод о том, что структура Рая, как он описан в Библии, явно или не явно присутствует в подтексте большинства произведений наивных художников, посвящённых изображению гармонически устроенного мира. Следовательно, «наивное видение — в одном шаге от Рая» (5). Выставка «Райские яблоки» визуальным образом подтвердила, как «райское» присутствует в наивном творчестве.

Образ «райского» автор и куратор выставки распространил на все творчество наивных художников, хотя специально он не рассматривал сюжеты





«праздников». По его концепции «Райское» может присутствовать не только в самой теме, в её композиционном воплощении, но и опосредованно: в симметричных композициях садов с цветущими или усыпанными плодами деревьями; в зеркальных перспективах парков с источником, фонтаном или прудом; фигурах купальщиц; в изображении экзотических птиц и животных на фоне сельских пейзажей; нового райского древа; наконец, в атмосфере идиллии, которая и придает изображению черты необыденного, идеального.

Тему Рая в соотношении с изначальной природой наивного творчества развивает в своей книге «О наивном» А. Рылева. Остановимся на отдельных положениях, которые непосредственно касаются нашей темы. Автор пишет, что, исходя из христианской литературы, иконографической и фольклорной традиции, разработка образов Рая идет по трём линиям: Рай как сад, Рай как город, Рай как небеса. Каждая линия имеет своё отношение к человеческой истории: Эдем — невинное начало пути человечества, а Небесный Иерусалим — эсхатологический конец этого пути. Всё это означает, что местоположение Рая понять все-таки трудно, но отчётливо прослеживается, что Рай — это «состояние счастья», «видение, дарующее блаженство», «вхождение в радость» (6). (Добавим от себя, в чём-то оно и в самом деле напоминает праздничное состояние души человека, о чём скажем позднее). Далее, автор говорит о том, что в месте блаженства, Эдеме, человек обладал блаженным неведением (это понятие одного порядка со святой простотой, наивностью). В этой связи он задается вопросами — не является ли наивность (простодушие) своего рода маяком при определении дороги обратно? Что такое наив, наивное видение? Не обретение ли это в себе качества достойного собеседника Бога? Что такое искусство наивов, если иметь в виду художественный результат? В итоге, как пишет Рылева, напрашивается вывод: наивное видение (делание) — это простодушное делание своего мира впервые (в одном шаге от Рая) при желании и невозможности в него вернуться, завершающееся радостью сотворённого. В момент этого творения субъект слит воедино с творимым (только потом творение начинает жить отдельно), но именно такого рода творение и является культуропорождающим. Следовательно, по мнению автора, наивное видение — это путь подготовившего себя к диалогу с Богом со-творца к Эдему, обретенный благодаря длящемуся Седьмому дню культур (7).

Сравнивая такой феномен как наивное искусство, то с «возвращением в Эдем», то с «образом потерянного Рая», а в целом, с устремлением к «идеальному бытию», исследователи придавали ему исключительную значимость как явлению, сохраняющему те или иные формы бытия. А для этого, как пишет Рылева, нужно немного: всего лишь оказаться наивным творцом «своего впервые-бытия» и сделать свой первый шаг, (в конце которого начинается рефлексия), тем самым, отождествив радость творчества от сотворённого им с райской, неземной радостью. Отсюда она делает и другой, не менее важный вывод, — главная цель наивного художника — не писать картину с натуры, а всякий раз, возвращаясь к себе-первоначальному, соз-





давать реальность. Так, как он её (реальность) или свои фантазии видит, что означает в целом — наивное творчество — это путь к получению радости через создание виртуальной реальности (8).

Таким образом, приведённые выше высказывания свидетельствуют о том, что, с одной стороны, специалисты рассматривают наивное творчество как акт, созвучный райской неземной радости, а с другой, в нём наивные художники переосмысливают земное как празднество, придавая ему значение вневременного, постоянного явления, переведённого из конечного в бесконечно длящееся время.

Важно отметить и другое, исследователи не только выражают свои личные, хотя вполне аргументированные мнения, но и берут на себя определённое представительство, ратуя за особое место в нашей культуре наивного искусства, утверждая его высокую духовную значимость. Но, как бы ни была близка нам подобная позиция, нельзя признать за ней право как единственно возможной, не учитывая при этом иных точек зрения, не всегда адекватных нашим суждениям. При этом вряд ли можно забывать и о том, что сравнение с Раем — это метафора, которая сама по себе не нова, она широко применялась и применяется в отношении целого ряда явлений — в национальных легендах, в том числе и религиозных, в художественно-поэтических трактовках. Так, например, Тадж-Махал стал олицетворением Рая на земле, а в хасидской религиозной доктрине, основанной в XVIII веке, праздник занимал особое место, как ритуальное время общения с божеством.

И все же, несмотря на то, что в вышерассмотренной позиции проведено по самой «высокой» шкале сравнение наивного творчества с райской концепцией бытия (тема праздника близка к Эдему), очевидно, не должно возникать ощущения, что всё уже сказано и к этому нечего больше добавить.

Думается, что сегодня тема «праздников» и «праздничности» в творчестве наивных художников — которые воспринимают реальность сердцем, а не разумом, да и сюжеты праздников, потеряли свою «закодированность» по идеологическим соображениям — приобрела новую глубину и смысловую значимость. В этой связи, хочется думать, что обращение к ней будет способствовать дальнейшему поиску исследователей и постановке ряда новых проблем. Среди них, например, могут быть такие вопросы: что же такое праздник в творчестве наивных художников — одна ли из сюжетных линий и тем, особое ли настроение или всего лишь способ самовыразиться, некий оазис среди бедствий и нужды? Как, опираясь на свои яркие воспоминания, на хорошо знакомое и привычное, они ощущают необходимость выйти за пределы собственной судьбы? Как, вообще, тот или иной художник проживает свою жизнь в праздничных сюжетах, с каким духовным наследием и с каким душевным «капиталом», ведь, когда человек живет с Богом — он уже ощущает себя в Раю? Как происходит «материализация» (пластическое и колористическое воплощение) праздничных представлений в их работах, есть ли какие-либо отличия образной системы в сюжетах «праздников» по сравнению с другими темами? В чём проявляется специфика изобразитель-





ных средств (есть ли она вообще?) в праздничных сюжетах? Каков психологический подтекст их утопии? Каковы иные социальные мифы, нашедшие отражения в наивном искусстве? В чём отличие Рая наивных художников от Рая крестьянских художников в «изофольклоре» и мн. др.?

Как справедливо отмечает в своей книге А.Н. Рылева, наивное искусство не принадлежит какой-либо единственной области человеческой деятельности, и, соответственно, дисциплине, изучающей эту область. Оно находит проекцию во всех условных гуманитарных измерениях: эстетическом, так как принадлежит художественной сфере; психологическом, так как апеллирует к психологическим образам; семиотическом, поскольку является системой знаков и маркеров; экономическом, ибо бытует в контексте спроса-предложения; идеологическом, так как существует как результат государственной культурной политики (её проектной формой); наконец, социокультурном, поскольку является способом социальной и культурной идентификации (9).

Тема «праздников» и в этом аспекте позволяет более внимательно приступить к самим авторам работ: их особому эмоциональному и поэтическому накалу; их мирозерцанию, отношению к религии; их определенному статусу в обществе; к рассмотрению и толкованию самих произведений, включенных в тот или иной исторический контекст, а также оценки их творчества со стороны критиков, ценителей искусства, зрителей. Всё это может в равной степени относиться и к другим сюжетам в творчестве наивных авторов. Однако, уже в априори, можно сказать, что «праздничная» тема, соприкасаясь с мечтой о «земле обетованной», становится воплощением идеального.

Не исключено, что в наше «трудное» время могут возникнуть возражения по поводу выделения в «особый ряд» настоящей проблемы и, соответственно, её актуализации. Такая позиция обычно аргументируется тем, что якобы сегодня, благодаря активному наступлению «экранной революции», меняется психология, психика, а с ними и культурные ценности «компьютерного человека» — эпоха идеалов сменилась эпохой интересов. На смену приходит неолиберальный проект глобализации, а значит и сама культурно-антропологическая доктрина приближается к самоисчерпанию (10). Хотя в тоже время, культурологи в своих статьях, подчёркивая мысль о завершении некоего глобального витка человеческой цивилизации, часто говорят и о наступлении «новой первобытности» — о возвращении к архаике, о магическом ренессансе, неомифологизме, наконец, о подъёме мистицизма и всех форм иррациональности. Так, в наши дни мышление «компьютерного» сознания «примечательно переключается с архаической ментальностью» (11).

Получается, что даже в этой связи, с учётом состояния современной культуры, тема «праздника», как выражение особого состояния души человека, способного к творчеству, по нашему мнению, обладает, своей глубиной и смысловой наполненностью. Глубина при этом означает способность наивных художников в своих изображениях пускать корни в прошлое и насто-





ящее, далёкое и близкое, давно прошедшее, но яркое, как будто только что пережитое. Смысловые пласты, в свою очередь, говорят о том, что в изображении праздников сходятся грёзы и реальные события, грани фантазии и чистое осознание, образы-уподобления и архетипы, свобода и изобретательность в использовании форм видимого мира по своему воображению. А главное отличие праздничной темы от всех других сюжетов, думается, состоит в том, что она вбирает и отражает один из самых ярких и запоминающихся способов рефлексии рода человеческого на что-то важное, происходящее в мире их импульсов и позывов, которые обуревают их подсознанием, и уходит от чего-то привычно-обыденного, к более значимому, почти мистическому.

Нельзя не сказать и о том, что обращение к названной теме, как и сама попытка раскрыть её, представляет определённые трудности (как, впрочем, и многие другие темы и сюжеты). Так, одна из них заключена в том, что тема «праздников» и «праздничности» решается наивными художниками в одной и той же системе изобразительных средств, что и все другие сюжеты. Наивные художники как бы схватывают «сумму стилиобразующих черт», так как более способны пребывать «в помыслах и побуждениях», чем в логических умозаключениях. В своих произведениях они то сливаются с самой реальностью, то вступают с ней в определённые, только им известные связи, где один смысл просвечивает через другой, облекая опыт или знание в некую формулу, понятную только им самим. Будь-то рассказ о «благодных» днях жизни или воспоминания об утерянном Рае, или о времени общения с Богом, если речь идет о ритуальных праздниках. Но в праздничных сюжетах их авторы с наибольшей полнотой ощущают себя входящими в Рай, как в сад, где они обретают себя в «состоянии счастья». Более образно можно было бы сказать так: подобно тому, как первые христиане постоянно жили «в песне», так и наивные художники «живут в празднике».

Уже сейчас можно утверждать, что всё сказанное о «празднике» и «праздничности» совсем не означает, что мир наива безоблачен, и сама жизнь рисуется им большим длинным праздником. Как все живущие на земле, они также переживают все невзгоды, несправедливости, трагедии. Только в их творчестве, особенно в праздничных сюжетах, мир получает иную окраску и предстает чаще всего в радужной гамме. В этом заключена одна из привлекательных сторон творчества наивных авторов — она в полноте ощущений и намерений не только заново обрести, но и построить иначе всю систему земного существования. И раскрывается всё это в воплощённых ими романтически-возвышенных образах, как бы очищенных от той несправедливости, в которой утопает наш мир.

А теперь обратимся к празднику, к его сущности. Каждый, кто просто произносит слово «праздник», не может не чувствовать, как в нём скрывается что-то важное, «идущее от внутренней необходимости», в нём есть нечто крылатое, возносящееся ввысь, в царство лазури.

Праздник вовсе не выдумка человека, а нечто лежащее в природе его, что не имеет границ во времени и пространстве, времени — в его беспредель-





ной длительности, способности оборачиваться вспять и пространстве как внеземном измерении. Праздник сродни чему-то неосязаемому, таинственному, он бесконечен и многолик как сама жизнь. От того и праздники бывают разные: родовые, ритуальные, религиозные, календарные, революционные. Праздник — это одна из радостей людских не только юных, но и взрослого человечества. В нём есть победа над буднями и жизненным однообразием, а значит унынием и печалью. Каждый раз праздник рождает надежду и заставляет воспламениться наше воображение своим новым приходом. Кто-то из писателей сказал, что праздник возвращает нам то, что отнимает судьба, рок.

Но праздник это не только действие, та или иная акция, происходящая в частной или общественной жизни, соотносённая с календарными датами, свадьбой, крестинами. Праздником может обернуться любое важное событие в жизни — творческая удача, восторг, откровение, встреча с друзьями и многое другое. Слово «праздник» применимо и к людям — «человек-праздник», и к их творчеству, так как последнее участвует «в жизнестроении». Это та сфера, которая примеряет человека с жизнью и с Вечностью. «Всякий свой праздник с собой несёт», — говорим мы нередко о художниках, поэтах, писателях. А это в свою очередь предполагает, что в подобных творениях рук человеческих заключено торжество жизненных идеалов, которые и составляют смысл праздничных действий.

Из целого ряда сюжетных линий в изображении праздников в мировой и отечественной культуре на первое место выдвигаются мотивы застолья. Как утверждают специалисты в этой области, традиционное застолье предстает как историко-культурный феномен, как важнейший элемент всех праздников (12). А сама культура застолий сформировалась еще в Древнем Египте, Средиземноморье, о чём свидетельствуют фрески, росписи на вазах. Зададимся вопросом и мы: откуда и когда появились застолья в России? Этнографы установили, что они в России сформировались под французским и английским влиянием, хотя, справедливости ради следует признать, что и Россия внесла в эту акцию свой вклад — по русскому обычаю за столом должен был обслуживаться каждый гость в отдельности. В то время как во Франции, например, кушанья просто ставились на стол для общего пользования, русский обычай «обнесения» каждого блюдами вскоре был заимствован из России и был принят во многих странах мира (13).

В народном же быту застолье, очевидно, существовало с давних пор, оно использовалось для укрепления солидарности семьи, членов цеха, братства. Хотя, по отдельным свидетельствам, в нём принимали участие одни только мужчины. Подобный мотив особенно хорошо прослеживается в работах грузинского художника-самоучки Нико Пиросманашвили, а сама тема застолья, как считают исследователи, в его творчестве становится почти непревзойдённой по средствам художественной выразительности (правда, он более тяготеет к примитиву, чем к наивному искусству, благодаря близости художника к средневековому искусству). В его работах достигнут максимум «иконной очищенности», призванной увести зрителя от жизненного





прозаизма. А его праздничность — это не буйство страстей и необузданных чувств, не хмельное забытие, но спокойное и ясное «сияние истины» (14).

Как считают специалисты (15), застоля (слово «пир» более древнее, пришедшее из летописей и былин) делились на «будничные», постовые и праздничные. Они основывались на родовой символике «совместного поедания» ритуальной пищи и сопровождалась различными формами обрядового времяпровождения. В нём принимали участие скоморохи, кулачные бойцы. Праздники различались также по характеру напитков (пивные, обмывание копытец), либо еды («пирожные вечера», «бабины каши» и т.п.). В программу традиционных народных праздников входили различные мероприятия: всевозможные гулянья, «беседы», застоля, напоминавшие свадьбу по обилию гостей и угощений, танцы и пляски, хороводы, во время которых звучали песни (16).

Существовали и поминальные застоля. Их предназначенье состояло в том, чтобы накормить душу усопшего, принеся ему жертвы. Это акт сопричастия с умершими родственниками, «всем родом», снятие границ между «тем» и «этим» миром, временное символическое объединение в единый род. Образцом такого творчества являются работы нашего современника В. Романенкова, например, его рисунок «На селе. Поминки». Он производит пронзительное по своей силе воздействия впечатление, хотя это одна из его первых работ, сделанных по представлению, на основе детских воспоминаний. В ней уже проявилась раз и навсегда сложившаяся система его самобытного «языка», в тоже время обнаруживающего общность с наивным искусством. В качестве сюжета выбран момент «сороковин», когда около дома собрались родные и близкие, так как поминальный стол не может вместить всех пришедших, и они дожидаются своей очереди. Обращает внимание композиция рисунка: фронтальное изображение как бы застывших людей, но особенно поражает такая деталь, как изображение на снегу согни следов оставленных теми, кто уже побывал на поминках (17).

Из всего вышесказанного не трудно предположить, что мотив застоля воспринимался на Руси в двух смыслах: материально-вещественном и духовном. Такая двойственность восприятия — свойство народного сознания, не утраченного и по сей день.

Как известно, большой массив сюжетов с изображением праздников в творчестве наивных художников приходится на годы существования СССР, когда оно рассматривалось в рамках движения художественной самодетельности. Наивные реалисты (так их именовали в ту пору) жили и работали в лоне советской действительности (18). Отметим только самое существенное. Праздничная тематика была ограничена сюжетами из жизни народа, встречающего исключительно майские и октябрьские праздники, день Победы, и, конечно, свадьбы народов СССР — марийские, чувашские, литовские, целинные, БАМовские. Тем ценнее те сравнительно немногочисленные работы, которые ныне хорошо известны специалистам. Назовем только некоторые из них. Это — «Ярмарка в Верхопенье» И. Крамского, «Свадьба» М. Бичюнене, «Праздник» Т. Еленок, «Свадьба» И. Никифорова,





«Свадьба» В. Романенкова, «Ох, масленица» Г. Кусочкина. Целый ряд сюжетов, например, таких как «Пасха» П. Леонова, появятся много позднее и в большом количестве, после того, как рухнет плотина запретов.

Если говорить о художественно-стилевом направлении в творчестве наивных художников в целом, независимо от сюжетов, то, как мы уже говорили, нетрудно отметить их общее сходство, обусловленное особенностями художественного мирозерцания, основанного на пластическом видении объективных вещей природы, без разъединяющей субъект и предметный мир рефлексии. При этом можно отметить и присущую отдельным работам лубочную повествовательность, и элементы авторской самодеятельности, с присущей ей подражательностью профессиональному изобразительному искусству, и связь с фольклорной традицией, с «чистым народным стилем» (выражение Петрова-Водкина), и с эпичностью и лиризмом, юмором и провидчеством. Все эти «художественные силы», как мы уже отмечали, действуют на одном, так сказать, «поле».

Как же подойти к изучению сюжетов «праздников», на основе какого принципа можно их сгруппировать, что положить в основу их авторских принципов? Задача эта непростая, думается, что её решение еще впереди. Сегодня же можно высказать только некоторые мысли по этому поводу. Как нам представляется, дело здесь не столько в том, что и как изображают наивные художники в «праздниках», сколько в самой идее их как авторов, в характере и особенностях их мышления как индивидуумов, в специфичности и неповторимости каждого дарования, воплотивших в тех или иных пластических и цветовых структурах свои представления и фантазии. Именно из совокупности этих качеств рождаются и субъективная морфологическая поэтичность, и лирически-романтическая непосредственность (мифологическая, символическая), и универсальность архетипического на основе интуитивного познания мира, и глубинность мистического переживания, как особое умозрение, и «демонстрация красоты», и «культурно-героических кодов», и отражение смеховой культуры в определенной образно-художественной конструкции. При этом верность фигуральному изображению в творчестве особо одаренных наивов не есть репродукция с действительности, а подлинное открытие. Так, В. Романенкову Международное жюри «Инсита-2004» присудило Гран при за «графическое и колористическое качество рисунков и неповторимый стиль, сочетающий фигуративность с орнаментикой. Автор изображает деревенские праздники и события, в которых статические фигуры, деревья, символы и знаки выстроены на основе иерархического порядка и симметрии» (19). А другой международный призер, художник П. Леонов видел свою задачу в том, чтобы проектировать новый, лучший мир. Красивые, счастливые люди у Леонова трудятся на полях и фермах, поют и танцуют на праздниках, смотрят цирковые представления, занимаются спортом. В таких его работах, как «Свадьба», «Масленица», «Пасха» поражает глубина символического иносказания, естественность и красота происходящего. И все это совершается в его картинах одновременно, в особом, только им созданном камерно-ярусном пространстве. «Оно медленно разворачивается по горизонтали в нескольких регистрах, как фриз,



часто прерывается «окнами» и «экранами», создающими иллюзию глубины, но всегда остается в одной декоративной плоскости» (20). Все эти примеры особой одаренности и индивидуальной неповторимости наивных художников можно было продолжить и дальше

Однако, суммируя все наблюдения над работами наивных художников второй половины XX века, хотелось бы выделить три основных блока произведений, три типа «идеи» (это деление не претендует на типологию). Так, в первый блок могут войти изображения праздников, написанных по воспоминаниям детских лет, в которых картина земной идиллии передается у наивных художников как состояние, которое изначально присуще человеку, дано ему от рождения. Впечатления детства в их работах несут в себе не только подробности реальной, но давно ушедшей жизни, как, например, классика наива И. Никифорова. Идеализируя детство, отрочество, он уподобляет их годам райской жизни, отчего все приобретает иносказательный смысл, напоминая о детстве человечества, о праздничном состоянии душ людей, их духовной чистоте (таковы его «Свадьба», «Троицын день» и др.). Воспоминания о праздниках, как наиболее ярких в жизни человека, которые в немолодом возрасте приобретают характер видений или волшебного сна, но отчетливо зримых, предстают в работах таких художников, как А. Суворов, И. Крамской. Социальная, внепозитическая реальность их мало волновала, но, порой, она выступает помимо их воли (в деталях изображения, в атмосфере всей композиции). На основе яркого незабвенного чувства об ушедшем навсегда, как о потерянном рае, они творили свой неповторимый мир.

Во второй блок изображений можно отнести те работы, в которых воплотились события, наблюдаемые постоянно в повседневной жизни. Их художник старательно воспроизводит, как реально зримые события, как давно, так и только что происшедшие. Это может быть праздник в колхозе, свадьба, участие героев войны в демонстрации и т.п. (Список авторов таких работ может быть очень длинным, в него чаще всего будут входить художники так называемого самодетельного типа). Здесь больше преобладает рассудок, любознательность, стремление высказаться, чем яркое и непосредственное чувство сладостной грусти о навсегда ушедшем. Порой, то, что является для oka художника объектом, не имеет над ним такой силы, как в предыдущем случае. Отсюда проистекают и особенности художественного языка, свидетельствующего об овладении основами профессионального искусства.

В третий блок работ, к тому же весьма немногочисленный, следует отнести сюжеты на тему праздников, в которых их авторы как бы вступают в некую игру со своими воображаемыми сюжетами, в которых переплелись и воспоминания, и желание пофантазировать, посочинять ради какой-то занимающей их идеи. Это сказывается в композиции, порой причудливой, в характере персонажей, в деталях и подробностях изображения. Здесь более всего возобладает не столько описание когда-то пережитого, сколько конструирование сюжета во имя или творческой, или просто человеческой задачи с целью самовыразиться. Авторская «речь» здесь строится исключительно на основе вымысла и яркости фантазии. В подобных работах, со-



зданных по типу сказочной выдумки, смешивается реальность и фантастика, действительное и воображаемое. Среди таких авторов, в первую очередь следует назвать Г. Кусочкина, Т. Еленок, П. Леонова. Особенно полны карнавальными стихии работы Кусочкина. Мир для него — это весёлый сон, где происходит «суета сует», где реальность и фантастика одинаково значимы и тесно связаны друг с другом. От того всё в его праздничных изображениях кажется диковинным маскарадом, ярмарочным чудачеством, усмешкой, сквозь которую проглядывает «правда жизни», так как в них отражены взгляды художника на современный, «перевернутый» мир.

Завершая начатый разговор о «праздниках», скажем, что проблема «праздничности» в творчестве наивных художников осталась, по сути, в стороне, она только намечена. Но, несомненно, в ней отражается мировоззренческая система, в которой поэтика и «философия праздника» составляют главную основу. Ответить на все поставленные вопросы — значит приблизиться к пониманию сущности и скрытой природы творчества этих художников, добраться до внутренних «механизмов» их душ и самих созданий.

Библиография

1. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительном искусстве)//Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983, с. 26
2. 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
3. Там же, с. 161
4. Помещиков В.А. Райские яблоки. Образы идеального мира в изобразительном фольклоре и наивном искусстве. Каталог выставки. Второй Кавалерский корпус. 25 октября 2000 — 14 января 2001, с. 6
5. Там же, с. 9
6. Анна Рылева. О наивном. М., РИК, 2005, с. 48
7. Там же, с. 48
8. Там же, с. 49
9. Там же, с. 64
10. Пелипенко А.А. Проблемы изучения культурного наследия в условиях глобализации//Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. М., 2005, т. 2, с. 383
11. Там же, с. 383
12. «Традиционное застолье как историко-культурный феномен». Материалы семинара. Традиционная культура. Научный альманах. 1\2000, с. 118
13. Там же, с. 118
14. Кузнецов Э.Д. Искусство Нико Пиросманашвили как явление «третьей культуры»//Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983, с. 131
15. «Традиционное застолье как историко-культурный феномен». Материалы семинара. Традиционная культура. Научный альманах. 1\2000, с. 119
16. Там же, с. 119
17. Помещиков В.А. Василий Романенков. Свидетельства. Каталог выставки, М., 1998, с. 5
18. Богемская К.Г. Самодетельное изобразительное искусство. Самодетельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. СПб, 1999, с. 389-405
19. Катарина Черна. Седьмой международный фестиваль «Insita-2004». Материалы научной конференции «Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы» 1-го Московского международного фестиваля наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив-04». М., 2004, с. 97
20. Помещиков В.А. Райские яблоки. Образы идеального мира в изобразительном фольклоре и наивном искусстве. Каталог выставки. Второй Кавалерский корпус, 25 октября 2000 — 14 января 2001, с. 9



АНДРЕ РОБИЙЯР – КАКОЙ УСПЕХ!

Доминик де Миско

Париж, Франция

Андре Робийяр – «Человек с ружьями»

Робийяр – художник Ар Брют, но он сам не знает, почему... Он одержим ружьями, и вот уже более сорока лет создает то, что мы называем инстинктивным искусством, созданным в психиатрической лечебнице.

То непреодолимое влечение, которое вызывает оружие у художников Ар Брют, свидетельствует о гораздо более глубоких и специфических импульсах. Оружие всех калибров – винтовка с оптическим прицелом и без него, автоматы, пистолеты, другие новшества доминируют в их произведениях.

У Робийяра это настоящие машины, ассамбляжи, самоделки из предметов, имевших совсем иное первичное назначение, но ныне попавшие в новую нишу.

Эти творческие поделки воздействуют на зрителя подобно разрядам напряжённых внутренних страстей, и в то же время служат машинами-приспособлениями для адаптации к миру, которые испытывают и обыгрывают пространство, одновременно являясь материалами для фантазматических конструкций.

Это маргинальное искусство формируется произведениями очень сердечного, подвижного, и можно сказать, очень колоритного человека, который хорошо вписывается в историю обновления французской психиатрии, проведённой в своё время группой психиатров.

Ар Брют

Потребовалось пережить довольно много времени и много треволений, чтобы люди начали интересоваться этим явлением: Ар Брют или интуитивным, спонтанным искусством. Первыми, кто обратил внимание на это парадоксальное явление, были психиатры; затем к ним присоединились художники (в частности, те, которых занимали проявления бессознательного); затем социологи, этнологи и другие специалисты, которым удалось возвысить до уровня произведения искусства, в полном значении этого термина, то, что казалось проявлением патологии. Так родилось понятие психопатологического искусства. Сегодня, хотя многие из них и не считают себя таковыми, этих людей называют художниками. Категория искусства рассматривается исходя из неопровержимых культурных данных, то есть, искусство понимается как институт, сложившийся на протяжении веков. Ар Брют не подходит под это определение; это искусство не столь-



ко не вписывается в рамки культуры, сколько, в данном случае, приходится уточнять, о какой культуре идёт речь. Каждый человек формируется под воздействием окружающей среды и неизбежно входит в контекст той эпохи, которой он принадлежит. Этот контекст позволяет человеку определить своё место в мире, однако, в то время как обычному художнику свойственно проецировать себя в будущее, создатель Ар Брют очень статичен; его искусство — искусство стигматов, и некоторые называют его аутичным. Но вот, Ар Брют занимает своё место в музеях, становится объектом анализа, так же как и любое другое искусство. Доходит даже до того, что его наивно полагают школой или течением.

С другой стороны, постепенно выходит из практики больничная изоляция; психиатрические лечебницы закрываются, вынуждая общественную жизнь принять эстафету. Сегодня Ар Брют — в центре рассуждений, которые до настоящего времени ещё мало затрагивались» (1).

Сегодня мы уже в точности знаем, что интерес к подобному искусству проявлялся уже с середины 19-го века, и что оно притягивало к себе не только психиатров, но и образованных людей, и любопытствующих художников. Может возникнуть естественное желание рассматривать Ар Брют в одном ряду с народным искусством, что открывает определённые исторические и художественные пути исследования, а также в рамках музеев, что может означать формирование его рыночной ценности.

Что в этом случае мы можем сказать о Робийяре?

Как удалось ему попасть в музей Лозанны? Что послужило в данном случае трамплином к взлёту его славы? Я задала этот вопрос непосредственно Мадлен Ломмель (основательница АРАСИН, самой большой французской коллекции Ар Брют). Вот, что она мне рассказала: «Все началось в больнице Сен-Албан, находящейся в мифическом месте посреди департамента Лозера, который во время войны 1939-1945 гг. остался в зоне, свободной от оккупации. Больницей, начиная с 1914 года, руководил дед Люсьена Боннафе, и с этого же времени она стала местом обновления психиатрии в русле традиции, идущей от Филиппа Пинеля (1745-1826). В этой свободной зоне больница стала центром сопротивления и убежищем. Эта больница приняла в своих стенах, среди прочих, великого французского поэта Поля Элюара и испанского республиканца Франсуа Токеллеса (1912-1994). Там бывали и встречались другие психиатры, такие как Жорж Домезон (2), который, начиная с 1938 года, руководил работой в больнице, где уже находился к тому времени Андре Робийяр. Доктор Жан Ури, к 1953 году уже выполнивший важную миссию работы в Сан-Албане, одной из немногих психиатрических больниц, где пациенты не умирали от голода, создал после этого клинику Де Ла Борд (Луар-э-Шер, также неподалеку от Орлеана).

Роже Жентис работал вначале в Сан-Албане, затем получил пост главного врача во Флери лез Обрэ, где его пациентом был Андре Робийяр. Затем он





поселяется в Нейи сюр Марн, также недалеко от Орлеана, где мы и встречаем Мадлен Ломмель. Совсем недавно сюда же приезжает и Клам Сабас, который создал студию психиатрической экспрессии в больнице Мэзон Бланш.

Оружие в Ар Брют

Сегодня оружие, о каких бы видах его мы не говорили: о тех, что встречаются в компьютерных играх, в кино, или в некоторых странах, находящихся в состоянии войны, автоматы Калашникова — гордо демонстрируют десятилетние мальчишки. Они настолько же зачаровывают, насколько пугают. Одни за другими, машины войны, механика коллективной или индивидуальной агрессии, средства самозащиты, символы власти, огромное количество предметов незаконной торговли, а также объекты коллекций и декоративные элементы становятся в некотором роде атрибутом повседневности. Но оружие можно также рассматривать и как игрушку, требующую определённого воображения. В наше время оружие занимает значительное место, связанное как с надеждами людей, так и с их тревогами. Чрезмерное распространение лёгкого вооружения и его уже ставшее будничным присутствие в повседневной жизни, особенно в США и Швейцарии, является характерной ситуацией современной жизни. Сегодня очень легко получить оружие, почти полную коллекцию всех его видов можно найти в Интернете! Мода диктует создание игр, где снова и снова репродуцируются эти машины войны.

Художники тоже вдохновляются этим миром, а необходимость, которую наша эпоха уделяет оружию, как «декоративному мотиву», не имеет прецедента в истории западной культуры.

Андре Робийяр

Родился в 1932 году в семье лесничего. С восьмилетнего возраста наблюдался у психиатра. В 19 лет, по причине своей душевной болезни, был помещён в клинику Флери-лез-Обрэ около Орлеана. Там он и живёт по сей день.

Андре Робийяр может выходить и возвращаться обратно в клинику, он свободен в своих действиях. Его всегда считали умственно отсталым и он был практически брошен семьёй с шестилетнего возраста. Андре Робийяра прозвали «человек с ружьями», потому что в 1964 г. он смастерил своё первое ружьё с помощью тех предметов, которые он мог взять в клинике. Доктор Ренар представил его Жану Дюбюффе. Робийяр переделал жилище, предоставленное ему клиникой, в место жизни и работы. Он собрал на нескольких квадратных метрах сотни предметов своей коллекции, которые приобрёл сам или ему подарили. Пользуясь этим хранилищем форм и цветов, Робийяр изготавливает свои ружья, а также модели спутников, различных





персонажей, животных. Он изобрёл свою собственную технику ассамбляжа объектов с помощью цветного скотча, используемого обычно для работ с электричеством. Он делает также множество рисунков цветными карандашами или фломастерами. Темы, которые его вдохновляют: сцены охоты, запомнившиеся ему с детства, когда он сопровождал своего отца; зоопарк, который он любил посещать. Его также вдохновляет телевизор, постоянно находящийся у него дома во включённом состоянии. Робийяр создаёт живой, окрашенный мир, большой поэтической силы, к которому он иногда добавляет некоторые звуки, например, гармоники или аккордеона.

Он охотно рассказывает о том, что всегда любил убежать и легко впадал в ярость.

Робийяр — человек выпивающий. Он не принадлежит к художественному миру.

Его модели огнестрельного оружия созданы в натуральную величину и являются недействующими копиями настоящего. В них есть нечто «магическое».

Андре охотно рассказывает о себе простыми и радостными словами. Он научился и применяет в жизнь правила общения, которые устанавливают отношения эмпатии и усиливают уважительное отношение к нему посетителя. Сценарий встреч с посетителями довольно чёткий и каждый раз повторяется.

Робийяр на пенсии, у него нет ни одного седого волоса, и он провёл свою жизнь в одном и том же месте. Школьником он смог выучиться самым простым формам чтения, письма и счёта. Потом он работал в этом центре, снимая здесь жильё, теперь он живет в своём маленьком доме, у него имеется курятник. Он восхищается розами.

Сведения о жизни этой значительной фигуры Ар Брют очень неполные, несмотря на то, что Мадлен Ломмель, Сюзанна Зандлер (дочь Шарлоты Зандер, знаменитой коллекционерки), у которой галерея Ар Брют в Кёльне, и Мишель Неджар его хорошо знают. Его медицинская карта была утеряна!

Вот небольшой эпизод жизни одного этих великих забытых, которые, чтобы изгнать свои страдания и скуку, придумывают формы брют: «Его мать умерла в середине августа, о чём сестра сообщила ему лишь десять дней спустя. Мы решили поехать навестить её вместе с ним, и он вспомнил только в машине о том, что сообщила его сестра».

В настоящее время отсутствие структур (кроме двух или трёх музеев), готовых принять этот тип работ, является трагической брешью. Это позволяет многим использовать ситуацию. Музеи, коллекционеры и другие ассоциации, более или менее официальные, могут позволить себе, под предлогом спасти произведение, в сообществе врачей или неделикатных психиатров, присвоить себе произведения.





Так что и эта скрытая сторона нас интересует, мы хотим открыть её, а также показать отрывок из документального фильма Доминик де Миско и Пьера Алена Сагеза (производство Де Лантери. Жозеф Мазижи. Длительность — 52 мин).

Фильм повествует о мироощущении, встречах и работах художника. Действие в фильме происходит, в основном, в доме Робийяра, на территории клиники, на краю леса, среди друзей и знакомых, которые окружали его многие годы. В течение последних лет об Андре заботятся и часто его навещают.

Один за другим следуют кадры, показывающие клинику и дом, где живёт Андре Робийяр. Он рассказывает нам о своих встречах, посещениях, показывает фотографии, которые он делает с помощью поляроида. Мы видим его работы и произведения, которые продаются им самим за 50-250 евро. Также здесь показаны экономические и художественные ставки, которые разыгрываются и замышляются с недавних пор вокруг него.

Робийяра снимали короткими сюжетами: Андре сочиняет собственную музыку, играет на аккордеоне, тамбурине и гармонике, стучит на ударных; он встречается с Мадлен Ломмель у неё дома; Робийяр празднует своё 76-летие в мастерской Доминик де Миско на авеню д'Италии с Мишелем Неджаром, Яо Аджима.

На кадрах фильма — его первые произведения из коллекции Ар Брют в Лозанне с комментариями Мишеля Тевоза; далее — три ружья Робийяра, демонстрируемые в Ярославле (Россия, 2000), где доктор Гаврилов эмоционально рассказывает о своей встрече с Робийяром

Библиография и примечания

1. Тевоз М. Ар Брют, психоз и паранормальные способности. «Дифферанс», Париж, 1990, с. 34-35
2. Жорж-Луи Домезон, Нарбонн (Од) 03.06.1912-06.05.1979

Жорж Домезон, врач психиатр, изучал право и медицину в Монпелье, потом в Париже. Пройдя конкурс медицинского персонала психиатрических лечебниц в 1937 году, он занял пост главного врача в Саррегеми (Мозелл), в следующем году его назначили врачом-директором Психотерапевтического учреждения во Флери-лез Обрэ (Луаре), в настоящее время Клинический региональный центр Жорж Домезон. Главный врач в Мезон Бланш в 1951 году, он переехал в Сент-Анн, где возглавил Службу приема и где он создал в 1967 г. Психиатрический центр ориентации и приема (С.П.О.А.). В том же году он стал Генеральным секретарём Синдиката клинических психиатров. Он также очень рано был вовлечён в движение за реформы общественной психиатрии, стал её одним из главных деятелей. В 1949 году вместе с Жерменом ле Гийан, постоянно работающей в Центрах тренировки методов активного обучения (С.Е.М.Е.А.), организовал первые стажировки обучения, предназначенные для санитаров в психиатрии.

В 1952 году он публикует вместе со своим учеником Филиппом Кешлином статью, признанную основной, где впервые использует термин «Институциональной психотерапии»: «Институциональная французская современная психотерапия» (изд-во Анес Португез де Психиатрия, т.4, № 4, декабрь 1952, с. 271-312). Другой из его учеников времён интерната в Мезон-Бланш, Филипп Помель, начал с 1960 года создавать первый Сектор душевного здоровья, в 13-ом округе Парижа, в её юридической форме «Ассоциации» по закону 1901 г.

Домезон был одним из инициаторов встреч «Группы Северов» в 1958-1959 гг., объединявшей «тех, кто хочет разрушить институт психиатрических закрытых учреждений, чтобы создать из него настоящий инструмент по уходу за больными» (Ж.Айме), чьи работы приведут к Циркуляру от 15 марта 1960 года о секторизации.



М. ЛАРИОНОВ, Н. ГОНЧАРОВА И М. ШАГАЛ: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НЕОПРИМИТИВИЗМА

Вакар Л.В.

Витебск, Республика Беларусь

*«мы ...будем царствовать, пока не придёт,
на смену нам, царственный же заместитель»*

Манифест «Лучисты и будущники»

Влияние на творчество М.Шагала лидеров раннего авангарда в России М. Ларионова и Н. Гончаровой отмечают многие исследователи. А. Каменский утверждал, что «ни один из художников русского авангарда не был так близок молодому Шагалу и не оказал на него столь явного и непосредственного воздействия, как Михаил Ларионов ...». Он указывает на наличие у раннего Шагала ларионовских тем: солдаты, парикмахеры, гуляющие девицы; на увлечённость обоими художниками эстетикой вывески и лубка. Каменский отмечает интерес Шагала к одухотворённой экспрессии и повышенной драматичности творчества Н.Гончаровой, к её неопримитивистской трактовке древнерусской иконы и восточного искусства. При развёрнутом рассмотрении этих тезисно сформулированных сравнений созвучие образов и тождественность идей художников раскрывается с большей убедительностью.

Эпистолярное наследие и биографические исследования творчества художников не дают информации об их каких-либо личных контактах, но на программных неопримитивистских выставках Ларионова работы Шагала присутствуют. В каталоге выставки «Ослиный хвост» (1912) указана картина «Смерть», а выставки «Мишень» (1913) — три картины без названия. Это выступление Марка Шагала перед российской публикой, не считая выставок работ учеников школы Е.Н.Званцевой (1910) и «Мира искусства» (1912), можно считать дебютом. Он произошёл в рамках неопримитивистского течения русского авангарда и это говорит об интересе Шагала именно к выставочной деятельности Ларионова, а также и то, что его работы отвечали очень высокому эстетическому и стилистическому цензу лидера нового искусства, стремившегося собрать вокруг себя самых перспективных для будущего творцов.

Возможно, выставки и были тем пространством, где происходили заочные творческие контакты художников, что, в принципе, является основой любых художественных процессов. М. Ларионов стал активно выставляться после посещения Парижа в 1906 году вместе с С.П. Дягилевым, Л.С. Бак-



стом и другими художниками, где они участвовали в создании экспозиции выставки русского искусства на Осеннем салоне. Это путешествие подвигло художников к смелым экспериментам: Бакста — в области педагогики, Ларионова — в творчестве и организационно-выставочной деятельности. Обоими двигало желание радикального обновления российского искусства, и оно виделось в отказе от классической эстетики и активном освоении средств выразительности неевропейской (восточной) традиции, народного искусства, а вскоре и детского творчества.

Марк Шагал в эти годы только приезжает в Петербург в надежде получить профессиональное образование, а также обрести свой пластичный язык. Его развитие происходит под сильным влиянием символизма, сумрачная и многозначная поэтика которого преобладает в его ранних работах. Но вместе с тем, его неутолимая любознательность не позволяет ему не заметить художественные эксперименты в искусстве, и не попытаться осмыслить их в соответствии со своим жизненным опытом художника, подрабатывавшего себе на жизнь рисованием городских вывесок. В его летних работах 1909 года присутствует эстетика вывески, о чём свидетельствуют воспоминания Осипа Цадкина: «Комната его была сплошь увешена и заставлена картинами, напоминавшими вывески портняжной мастерской, парикмахерской и табачной лавчонки, но в примитивности и безыскусственности которых было что-то, что и удивляло, и трогало, и заставляло улыбаться». Эта органически свойственная для Шагала непосредственность неакадемического, по-детски раскрепощённого рисунка станет второй составляющей его творчества, чему, безусловно, способствовало и последующее обучение у Л. Бакста, и знакомство с работами М. Ларионова.

В школу Е.Н. Званцевой, где преподавали Л. Бакст и М. Добужинский, Марк Шагал попадает осенью 1909 года. За время обучения Шагала в Санкт-Петербурге работы Ларионова показывались на выставках Союза русских художников (1906, 1907, 1909, 1910), «Венок» (1908), «1-й Салон Издесбского» (1910), «Союза молодёжи» (1910, 1911). В экспозиции второй выставки «Союза молодёжи» 1911 года, прошедшей накануне отъезда М. Шагала из России, были представлены работы и М. Ларионова, и М. Шагала.

В последующие четыре года Н. Гончарова, М. Ларионов и М. Шагал принимали участие, кроме уже названных выставок «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913), в 1-м немецком Осеннем салоне 1913 года в Берлине, и в выставке «1915 год» в Москве. Художники постоянно находились в косвенных творческих контактах, были участниками одного художественного процесса.

Путь к неопримитивизму у М. Ларионова и, особенно, у Н. Гончаровой и М. Шагала, лежал через увлечение творчеством Поля Гогена, поразившего европейцев таитянской экзотикой и первозданной цельностью естественного образа жизни островитян. С работами Гогена, породившими первую волну примитивизма в европейском искусстве, Ларионов познакомился на ретроспективной выставке художника, проходившей в Париже в 1906 го-



ду одновременно с Осенним Салоном. О влиянии живописи Гогена на новейшее искусство Яков Тугендхольд писал: «Гогену дано было чувство наготы не только в том историческом виде, в каком оно пылало в живописи Тициана и Веронезе, но и в его изначальной метафизической сущности, и реабилитировать тело от той подчинённой роли, какую оно играло в искусстве нашего времени. наготау Гогена ...становится центральным пунктом картин, как в фокусе, концентрирующем в себе смысл окружающего и озаряющим его знойным золотом тела». Любопытно то, что у всех трёх художников есть работы, которые восходят к гогеновскому шедевру из собрания С.И. Щукина, картине «А, ты ревнуешь?» (1893), его центральному образу — таитянке первого плана в венке из белых цветов. Этот образ был одним из любимых автором, повторявшем его неоднократно в других живописных и графических композициях, в том числе и в ксилографии, исполненной для оформления книги «Ноа-Ноа». Модель написана в свободном ракурсе раскрывающейся на зрителя телесности, гипнотизирующей своей величавой пластичностью. Поколение авангардистов развивает эту тему в соответствии с той разногласицей стилей, которая утверждается в искусстве. М.Ларионов, мастер брутальной насмешки, упрощает, утрирует форму и окончательно удаляет классическую эстетику, сопоставляя этот образ с животным: в «Деревенских купальщицах» (1909) появляется обрезанная форматом картины розовая свинка, а в «Купальщицах с голубой козой» (1910) — хоть и редкого окраса животное, но далеко не благородных кровей. В откровенных позах девиц критика усмотрела бесстыдство, и это не противоречило эпатажной эстетике авангарда в целом. В картине Шагала «Обнажённая в саду» (1911) близкий мотив обнажённой женской натуры совмещён с темой цветущего сада, которая была характерна для творчества Ларионова импрессионистического периода. Здесь также очевидно стремление молодого Шагала достичь того живописного качества ларионовских картин, которое названо Н.Пуниным как «единство живописной поверхности». Он покрывает холст клубящимися мазками, передающими буйное цветение растений, и этому ритму подчиняет фигуры обнажённых, что особенно ему удаётся в стилизации более мелкой пластики сидящей девушки, еле заметной среди пышной растительности.

В протокубистической манере картины «Натурщица на синем фоне» (1909) Н. Гончаровой обнажённая модель неожиданно получает монументально-героическую трактовку, что не предотвратило публичного скандала, принёсшего широкую известность этой работе. В «Красной натурщице (приподнимающейся)» (1909) М. Шагал, верный своим символистским устремлениям, демонизирует женскую плоть, используя эффекты искусственного нижнего освещения. Подвижные яркие блики превращают фигуру с неясными контурами в некую пульсирующую телесную магму, наполненную токами жизни. Свои картины с натурщицами Гончарова и Шагал писали в разных студиях, но сама постановка модели говорит о популярности и вариативности мотивов наготы в раннем русском авангарде.

Интересным будет также сопоставление языческих идолов, воплощённых Гончаровой в картинах «Божество плодородия» (1909-1910), «Соляные столпы» (1910) с картиной М.Шагала «Материнство» (1913). Эти работы, несмотря на их разную пластическую основу, дают пример мистического понимания женского начала в его неразрывной связи с примитивным. Гончарова оживляет и актуализирует архаичную каменную скульптуру кубистической моделировкой формы, а во второй работе вольно интерпретирует библейскую легенду о Лоте, трактуя сцену превращения не только жены Лота, а и его дочерей, в соляные столпы как природный катаклизм сверхъестественного характера. Шагал создаёт космогоническую картину мира в виде беременной женщины вселенских масштабов, где основу пластического образа составляет поэтическая метафора. Архаика притягивает художников своим мифотворческим потенциалом, и, подспудно присутствующим в ней, ощущением мира как чуда.

Ранний период творчества М.Ларионова и М.Шагала отмечен интенсивными поисками экспрессивного образа, что наиболее убедительно передаёт графика. Для обоих художников характерен интерес к выразительности жеста, поиск динамичных пластических средств. Подвижную и весьма необычную пластику разрабатывает Ларионов в своих пастелях и гуашах. В работе «Фантастический балет» (1898-1899) кавалер с хлестаковскими манерами, изловчившись, ухватился за ногу партнёрши, что привело в неопишное удивление молодую барышню, которая, обернувшись, балансирует в полёте, рискуя вот-вот упасть навзничь на пол. При всей неестественности ракурсов причудливо-изогнутых тел художнику удаётся передать впечатление танцевального вихря. Вместе с тем весьма оригинальные позы персонажей легко вписываются в пространство листа, повторяя даже его прямоугольную форму. Эта же искромётная энергия танца присутствует на афишном фоне его картины «Цирковая танцовщица» (1911). Необычные танцевальные па характерны и для графики М.Шагала 1910-х годов («Еврейская свадьба»). «Бескостная» пластика в дальнейшем получит развитие в его образах танцоров, акробатов театральных и цирковых тем. Знаменитая живописная работа Шагала «День рождения» (1923), где счастливый художник умудряется в невероятном эквилибристическом полёте поцеловать невесту, также удивляет зрителя своей сверхэкспрессивной динамикой.

Разрабатываемая М.Ларионовым эстетика неопримитивизма оказалась весьма удачной для воплощения образа провинции, и в творчестве Шагала стала основой для реализации витебских впечатлений, а затем воспоминаний. Провинциальное происхождение во многом сближает М.Ларионова и М.Шагала. Их любовное и, одновременно, ироничное отношение к родному краю и своим землякам порождают ту особую органику картинных образов, которая убеждает в аутентичности жизненного материала. Увлечённость образами повседневности, их подчёркнуто сниженная трактовка позволили Ларионову преодолеть академизм профессиональной выучки, а Шагала предостерегли от его влияния, а также помогли освоить экспрессию нового

художественного языка. Неопримитивизм дал для этого огромный арсенал пластических приёмов.

Тему провинциального города Ларионов стал разрабатывать ещё в начале 1900-х годов. На его импрессионистических работах тихая жизнь маленького городка проходит вдоль пустынных улиц с мелкими лавками, у дверей которых скучают хозяева. Таким предстаёт перед нами светлый образ южного Тирасполя на картине Ларионова «Еврейская лавка» (1900), «Фруктовая лавка» (1904). Таких же ждущих клиента торговцев наблюдаем мы и у открытых дверей на гуаши «Дом в Лиозно» (1914) М. Шагала. Только здесь в большей степени чувствуется автобиографичное повествование: над одной из дверей дома висит вывеска «Парикмахер З. Шагал», а на створке двери размещена живописная сцена, иллюстрирующая характер предлагаемых услуг. Художник с любовью вырисовывает фактуру булыжника, кирпичной кладки, деревянного сруба. В интерьерах «Рыбная лавка» (1907-1908) М.Ларионова, «Лавка в Витебске» (1914) М.Шагала, художники также спешат показать множество характерных деталей быта и товаров, оставив на втором плане человека и его заботы. Эти работы фиксируют образ родной среды, счастливое её воспоминание, очевидно, что авторы уже осознали свою оторванность от неё, но не могут расстаться с её материнской аурой.

В поле зрения художников попадает и множество домашней живности: свиней, волов, коров, гусей, коз, индюшек, собак и кошек (М. Ларионов. «Цыганка», 1908; М. Шагал — «Аптека в Витебске», 1914; «Мясник», 1910) — обязательных примет провинции, ставших своеобразными знаками ностальгии в поздних работах. Для обоих художников тема провинциального городка была бегством в детство, юность, попыткой обрести самого себя. Марк Шагал вначале осваивает мотив витебской панорамы как фон для сюжетно-портретных композиций («Автопортрет перед домом», 1914; «Продавец газет», 1914), затем она становится устойчивым элементом его иконографии, игра с которым будет отвечать его желанию видеть мир сквозь образ родного города, как в графическом листе «За деревней» (1916).

С началом неопримитивистского периода Ларионов переходит к более геометризированной, угловатой пластике, которая расширяет возможности для поиска нового пластического языка. Д. Сарабьянов отмечает в ней влияние лубка и вывески, позволивших выработать художнику особую демонстративную наглядность изобразительного мотива, «распластанность» фигур, одновременность действий, разворачивание события вдоль плоскости, игровой характер деталей, и выйти к лаконичности фольклорной криптограмме.

Первую серию картин, где стилизуется вывеска, М. Ларионов показал на выставке «1-й Салон Издебского». С 19 апреля по 25 мая 1910 г. она экспонировалась в Санкт-Петербурге, где их, скорее всего, видел М. Шагал. Это картины «Прогулка в провинциальном городе» (1907), и увеличенные её фрагменты до самостоятельных сюжетов «Провинциальный фронт» (1907) и «Провинциальная франтиха» (1907). Утрируя выразительные жесты, Ларионов подтрунивает над своими героями, стремясь выявить характерное,



приближая их образы к персонажам вывесок, которые присутствуют здесь же, на втором плане. В пластике персонажей очевидна гротескная экспрессия, создающая удивительный эффект равновесия при разнонаправленности ритма движений. В картине «Провинциальная франтиха» Ларионов даже не дописывает кокетливой героине правую руку с зонтиком, как это намечено в эскизе, оставляя для большей экспрессии движение незавершённым. У Шагала близкий эффект возникает в работе «Двойной портрет с бокалом вина» (1917), где сложный ритм наклонённой пирамиды из фигур Беллы, Марка и ангела держится благодаря движению последнего в противоположном направлении падающей вертикали нижних тел.

Показательно сравнение картины М. Ларионова «Офицерский парикмахер» (1910) и гуаши М. Шагала «У парикмахера» (1912). Ларионов трактует композицию в духе театрализованной вывески, обрамляя плоское пространство приподнятыми драпировками, и вооружая персонажей знаковыми атрибутами: парикмахера — огромными ножницами, офицера — длинной шпагой. Утрированные жесты героев таковы, что зрителю очевидны их обоюдные антипатии: они словно угрожают друг другу. Шагал в своей работе в большей степени отдаёт предпочтение сюжетному началу. Он хотя и театрально разворачивает парикмахера с клиентом на зрителя, но за их спинами сохраняет интерьер комнаты с нетерпеливо ожидающим своей очереди посетителем. Здесь интрига выстраивается на противопоставлении забывшегося в самозабвенном порыве угодить первому клиенту парикмахера и негодующего по этому поводу наблюдателя. Вместо иронично-торжественной репрезентативной композиции мы созерцаем иронично-добродушную сцену.

При сравнении событийных многофигурных картин М. Ларионова «Ссора в кабачке» (1911) и М. Шагала «Жёлтая комната» (1911) также очевидно сходство композиционных решений: вздыбленный пол, разбросанные стулья и разнонаправленные ритмы движений персонажей. Вся эта ритмическая какофония призвана раскрыть их необычное состояние: опьянение героев Ларионова, и сомнамбулическое визионерство героев Шагала. Но что отличает работы Шагала, так это та символическая нагрузка, которая всегда привносит в них ощущение тайны. Шагал раскрывает замкнутое пространство комнаты в ночной пейзаж с луной, которая наполняет комнату таинственным свечением.

Наталья Гончарова, столичная художница, гостившая у Ларионова в Тирасполе, на своих полотнах также воспользовалась языком вывески для воссоздания образа провинциалов. Увлечённая архаичными культурами народов России, она написала целую серию картин («Евреи. Шабат», 1911; «Еврейки на улице», 1912; «Еврейская семья», 1912), где попыталась дать обобщённый образ еврейского народа, подчёркивая патриархальность нравов. В её монументальных образах больше статичности, но она держится на контрапунктном ритме, который стал основой для стилистических экспериментов художников. О скрытом динамизме этих работ Яков Тугендхольд отозвался в рецензии на её выставку следующим образом: «Следы бывшей



испанской экзотики сочетается она в этих тираспольских евреях с тяжёлой неповоротливостью современного «местечка», и, разумеется, последнее милее ей, нежели первые. И здесь пленяет её жизнь беспросветного быта». У другого современника, И. Зданевича, в лекции о творчестве Гончаровой говорится: «Устраивая выставки, рисуя декорации, иллюстрируя книги, она часто ездит на юг, где живёт среди евреев, проникаясь их многовековой тоской по обетованному не пришедшему Мессии».

В работах Шагала 1910-х годов мы также встречаем на фоне городского пейзажа обобщённый образ-символ, идущий от знаковой природы афиш-лубка. Таковы многочисленные варианты «Скрипачей» (1911-1914), композиции которых постепенно усложнялись. В картине «Музыкант» (1912-1913) главный герой написан в полный вертикально вытянутый формат картины и находится в подчёркнутом контрасте с пейзажем фона из-за их несомасштабности, вследствие чего он воспринимается как аллегория, как воплощение национального духа, хранимого еврейской местечковой культурой. При необыкновенном разнообразии диссонансных разработок предметно-образного и цветового решения композиция в целом воспринимается целостно, как и подобает городской вывеске. Художник словно приглашает зрителя войти в этот волшебный мир творческой фантазии и на некоторое время стать его соучастником.

В революционные годы в Витебске М. Шагал активно использует язык народной культуры в своих оформительских работах города и декорациях постановок Театра революционной сатиры. К этому времени относится эскиз плаката «Трубящий всадник» (1918), который во многом напоминает работу М. Ларионова «Солдат на коне» (1910-1911). В обоих случаях образ всадника стилизован в соответствии с пластикой народной игрушки. У Ларионова ироничное воспроизведение наивной эстетики является основой для насмешки над стереотипным образом: вздыбленный белый конь в яблоках с бравым гусаром замер на скаку, испугавшись пня в лесу. Художник обрезает голову солдата и сдвигает изображение вправо, как бы освобождая место для продвижения вперёд, и одновременно рисует здесь пень. Его солдат, словно заколдованный чарами сине-бирюзовой ночи, обречён на бесконечно повторяющийся гарцующий прыжок: натыкаясь и отталкиваясь от белого пня, а затем, ударяясь о верхний край полотна, возвращаться к нему же. На эскизе плаката Шагала всё подчиненно возвышенной романтической символике и преобразующему пафосу времени: приподнимающийся розовый занавес с кутасами открывает взору витебских обывателей трубящего всадника в революционных одеждах на зелёном коне. Небесный посланник опустился на холмы Витебска и, пробуждая от сна его древние церкви и вросшие в землю деревянные дома с покосившимися заборами, возвещает о грядущих переменах. Наверно, так ощущал себя Шагал, осуществляя в 1918 году в Витебске революционные реформы, одной из которых было объединение в единый творческий коллектив городской мастерской при Народном художественном училище молодых художников и старых мастеров вывески.

В статьях М.Шагала этого времени больше акцентируется социальный контекст проводимых реформ, но вместе тем есть и осознанное понимание эстетической ценности народного искусства. В «Письме из Витебска» художник сообщает: «Радовали сердце отдельные начинающие художники из народа и особенно рабочие-маляры-живописцы. С какой любовью, с какой детской преданностью исполняли они наши столичные «мудрёные» эскизы». В сравнении с Ларионовым, выставлявшим на своих выставках наивных художников вместе с профессиональными художниками, такая методика Шагала «натаскивания» мастеров по эскизам профессионалов кажется консервативной, она выдаёт его ориентацию на музейное и выставочное искусство. Это ещё раз подчёркивает типологическую близость творческой эволюции М. Шагала к творчеству самоучек, для которых, согласно тонкому наблюдению Д. Сарабьянова, «важнее всего возвышение — приобщение к прекрасному».

Весьма многочисленным по вариантам трактовки в творчестве художников является образ солдата. У Ларионова, после окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества много раз призывавшегося на военные сборы, этот образ приобрёл автобиографические черты, и стал использоваться в качестве самоидентификации. Впервые работы на солдатскую тему он показал на первой выставке «Бубновый валет» (1910), и на второй выставке общества «Союз молодёжи» (апрель-май 1911) в Петербурге. Вообще, солдатская тема разрабатывалась Ларионовым и Шагалом в разные исторические ситуации. Солдаты Ларионова отбывают скучную службу в казармах мирного времени, отсюда их бесшабашность («Курящий солдат», 1910-1911). Солдаты Шагала — это чаще всего призывники и раненные военных лет, в широко раскрытых глазах которых таится животный страх («Солдаты», 1914). Для Шагала автобиографический характер имеет образ поэта, причём в его разработке очевидно влияние ларионовских солдатских тем. В этом отношении весьма любопытно сопоставление пейзажа Ларионова «Близ лагеря» (1911) с работой М. Шагала «Поэт с птицами» (1911). На обеих картинах основу композиции составляет летний пейзаж, где среди цветущей природы размещена небольшая фигурка солдата у Ларионова и поэта у Шагала, причём их позы с перекрещенными ногами чисто ларионовские. Безусловно, эти образы являются воплощением лирических чувств авторов. И, пожалуй, здесь их герои как нигде близки в своей растворённости в природном окружении.

В картине Шагала «Поэт с птицами» ощущается тоже ларионовское внимание к живописной фактуре как и в рассмотренной ранее работе «Обнажённая в саду». Здесь автор также передаёт витальную энергию растительного мира при помощи множества параллельно положенных мелких мазков или их однотипных сочетаний орнаментального характера, преобразая деревья и кусты в настоящие красочные фейерверки. В другой паре близких по содержанию работ Ларионова «Отдыхающий солдат» (1911) и Шагала «Поэт в деревне» (1915) — очевидна разница в мирозерцании героев, в которых присутствуют портретные черты художников. Солдат Ларионова

пребывает в ничегонеделании, забросив ногу за ногу, он разлежся у забора, раскурил трубку и наблюдает окружающую жизнь. Поэт Шагала притягивает к земле и в медитативном состоянии взывает к тайным силам природы. Два противоположных характера: для первого характерна экстравертность, для второго — интровертность. Таковыми художники были и в творчестве. Ларионов в своих новаторских поисках отталкивался от жизненных впечатлений, Шагал стремился воссоздавать на полотне своё идеальное представление о жизни, её метафору.

В картине «Отдыхающий солдат» (1911) Ларионова возникает любопытное соотношение героя первого плана с фоном картины: на заборе им начертаны строки, свидетельствующие о скором окончании службы и рисунки-пиктограммы примитивного характера. Так автор делает явными мечты героя. Подобный приём полифонического звучания разномасштабных образов присутствует и в творчестве М. Шагала. Он также для раскрытия внутреннего состояния главного персонажа начинает использовать своеобразные мелкие пиктограммы, только они у него символично связаны с реальным мотивом и введены в его пространство без всяких видимых причин и границ. В картине «Солдат пьёт» (1911-1912) бравый солдат, усевшись за чаепитие, предаётся мечтам о встрече с подругой, и эта радостная сценка в уменьшенном масштабе введена в композицию. Сюжетный характер шагаловской пиктограммы отсылает к иконе и восточному лубку, которые плодотворно осваивала в своём творчестве Н. Гончарова. В её гуаши «Китайский лубок» (нач. 1910-х) несколько сюжетов объединены по ковровому принципу. В акварели «Календарь. (Рождество, Пасха и 4 времени года)» (1913) композицию усложняет разбивка пространства на клейма, внутри которых даётся одновременный показ крупных ритуальных сцен и мелких сюжетов повествовательного характера. Во вступительной статье к персональной выставке Гончаровой манифестируется возвращение сюжета в живопись: «Не бояться в живописи ни литературы, ни иллюстрации, ни всех других жупелов современности...». Возвращение рассказа, сюжета в живопись авангарда было результатом продуманных методик и выставочных акций, осуществляемых Ларионовым под влиянием изучения народного искусства. Для художника-поэта Марка Шагала нарративность была тем качеством, которое также изначально выделяло его творчество в новейшем искусстве.

Для творчества М. Ларионова, а также и М. Шагала, характерна вариативность устойчивых тем и образов, которые в зарубежном периоде превращаются в иконографические схемы. У Ларионова это: курильщик, ветка, гроздь винограда, птичка, кошка, фигура обнажённой и др. и чаще всего они носят игровой характер, отражая авторскую иронию, а в поздней период — лирическую ностальгию. Практически все образы русского периода творчества Шагала: животное, городская панорама Витебска, невеста-муза, влюблённые, часы и т.д. — в его поздний период приобретают знаковую природу и становятся информативной основой для наполнения смыслом его живописных феерий. Кроме основной символической функции, его пиктограммы выполняют одновременно декоративно-орнаментальную роль. Для обоих художников пиктограммы являются способом мифологизации собс-

твенной биографии и творчества. Евгения Илюхина замечает, что при воплощении образа Н. Гончаровой Ларионов также пользуется этим методом: её портреты соединяются с темами её картин и театральных проектов.

У Ларионова эти образы-знаки в большинстве своём сформировались в период работы над футуристической книгой и циклом «Времена года» и были результатом глубокого изучения лубка, под которым он понимал все виды народного искусства. В предисловии к выставке лубка 1913 года, анализируя характер народного рисунка, Ларионов делает поразительно тонкое сравнение принципа симультанизма в народном искусстве и в авангарде. «Контур лубка очень разнообразен, в большинстве случаев совершенно свободный, рассматривающий предмет целиком в разных плоскостях с разных точек зрения, занесённых на одну картину. Это, так сказать примитивное рассмотрение предмета с разных точек зрения, так как сам в себе предмет нерушим, но только на плоскости распределяется в разных положениях. Но у них есть и более сложные построения — рассмотрениесамого предмета с разных сторон и разных точек зрения (как у наших современных художников Пикассо и Брака), при чем это последнее, выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени, так как в один момент даётся то, что можно получить, обойдя глазом предмет, что требует уже известного течения времени».

Специфику этих приёмов можно рассмотреть при сопоставлении литографии Ларионова «Женская фигура с летящей птичкой» (1913) и гуаши Шагала «Обнажённая в движении» (1913), имеющих весьма остроумное построение. Ларионов деформирует пропорции тела, сокращая или утолщая те или иные его части, но оставляет изображение плоскостным. Шагал, наоборот, совмещает в одном изображении несколько ракурсов: ноги и торс показаны со спины, при этом на ней обозначена грудь и нарисована запрокинутая голова с лицом, формы имеют кубизированную объёмную моделировку. В данном случае лучшим комментарием будут слова самого Шагала, утверждавшего: «Народное искусство, хотя я его всегда любил, удовлетворить меня не могло. Народное искусство бессознательно, оно исключает совершенствование, цивилизацию. А меня всегда влекло к рафинированному искусству». Ларионов в своём реформировании пластического языка современного искусства стремился к простоте, ясности архетипа, хранимого народной культурой, к искусству, которое будет самоценно вне преходящих критериев времени. Марк Шагал в своём стремлении постичь секреты современного искусства, был сориентирован на освоение возможностей новейших европейских открытий. В зрелом и позднем периоде творчества он возвращается к пластике свободного рисования, независимого от каких-либо «измов».

В предисловии Ларионова к выставке лубков также говорится об их эстетике: «Они вызвали подъём ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным. Возникающее ощущение царило как самодавляющая бесконечность». Эти слова являются ключом к пониманию его цикла картин «Времена года» (1912), в которых фольклорно-мифологизированная картина мира сопоставима с работой Шагала



«Я и деревня» (1911). Оба автора берут за основу народную тему восхваления жизненной силы природы, но при близости мотивов демонстрируют разность пластических трактовок. При плоскостности и кажущейся простоте в композиционных решениях Ларионова присутствует динамика, рождаемая асимметрией расположения больших клейм и масштабными диссонансами рисунка, а также пульсацией белого цвета, оживляющей фактуру полотна и усиливающей ощущение радости и волшебства, характерное для наивного восприятия природы. Особенно она заметна при чтении поэтизированного текста, написанного без разделения слов, с использованием прописных и печатных букв, разными красками.

Во всех работах светлые силуэты женских фигур-аллегорий пор года и других образов выступают на тёмном фоне, создавая пространственные эффекты глубины за счёт цветового контраста. Ритуализованность жестов персонажей отсылает к искусству древних восточных культур, а тонко нюансированный живописный фон передаёт очарование летней ночи или весеннего дня. В картине «Весна» одно из клейм имеет строго геральдическую композицию, где центром является цветущее дерево, по сторонам которого размещены профильные изображения мужчины и женщины. Это решение напоминает композицию Марка Шагала «Я и деревня», где пространство построено на более сложной игре форм и цвета, форсированной динамике. Здесь также основу составляют два противопоставленных профиля: животного, воплощающего природное начало, и художника, держащего в руках небольшую цветущую ветку-дерево. Центростремительный ритм картины, образованный циркульными и диагональными линиями, напоминающими стилистику орфизма и футуризма, создаёт kaleidoscopic картину смены времени суток, где свет и тьма чередуются, выявляя неизменный порядок бытия. Повышенная красочность и орнаментально-декоративное заполнение картинной плоскости панорамой улицы с игрушечными домиками, символической сценой доения коровы, прорастающим в руке художника деревцем подчинены поэтической воле художника, создавшего яркую метафору отношений человека и природы.

В неустанном поиске новых пластических приёмов и их переработке в соответствии с актуальными потребностями нового искусства М. Ларионов и Н. Гончарова вместе с К. Зданевичем, приходят к идее всёчества, которая станет, по утверждению А. Стригалёва, первой плюралистической концепцией русского авангарда. Эта эволюция логично вытекает из контекста становления и развития авангардного движения, новаторский энтузиазм которого подпитывался из арсенала пластических идей неевропейского и непрофессионального (народного) искусства. Она приводила к практике переосмысления через творческую трансформацию и классических образцов искусства, что хорошо демонстрируют многочисленные «Венеры» М. Ларионова и М. Шагала. Наиболее доходчиво смысл всёчества изложила Н. Гончарова, объясняя отличие своего метода переработки всех визуальных впечатлений от принципа эклектики: «Эклектизм — это одеяло из лоскутков, сплошные швы. Раз шва нет — моё». Умение синтезировать множество разнообразных художественных идей, подчинить их своей авторской воле,



создать на их основе новый образ становится признаком нового искусства. Для Ларионова всёчество — это стратегия борьбы с устаревшим и утверждения новой неклассической эстетики, и это продолжение его тактики игры с объектом и выразительными средствами изображения, органично свойственной его натуре.

В предисловии каталога выставки «Мишень» (Шагал на ней представлен тремя работами) Ларионов утверждает: «Признание копии самостоятельным произведением. ...Признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как кубизма, футуризма, орфизма, провозглашаем всевозможные комбинации и смешение стилей. ...Напряжённость чувства и его высокий подъём ценим больше всего». В этом же направлении шло творческое развитие М. Шагала, что достаточно хорошо раскрыто в публикациях его исследователей.

Своеобразным манифестом всёчества является его картина «Еврей в красном» (1915), где на белом фоне Шагал написал имена живописцев: Чимабуэ, Эль Греко, Шарден, Фуке, Тинторетто, Рембрандт, Брейгель, Пикассо, Сезанн, Руссо. В парижский период живопись из Лувра была для него источником вдохновения, и в его творчестве слышны отзвуки искусства многих знаменитых художников, традиций и стилей, что для XX века стало нормой. Для Шагала соприкосновение с разными авангардными течениями и освоение их стилистики — это, прежде всего, этапы формирования собственного пластического языка, в котором игровое начало и ребяческий юмор парадоксальным образом сочетаются с религиозно-мистическим мировосприятием. Постоянное переосмысление и сопоставление своего художнического опыта, зашифрованного в пиктографической иконографии, с разными культурными артефактами, позволило ему быть над эстетическими битвами XX века и в своей зрелой фазе развития приблизится к эстетике постмодернизма. Он реализовал тот эстетический идеал, которым был одержим Ларионов, утверждая в предисловии к каталогу выставки лубка: «Футуристическое учение только и может быть рассматриваемо как вневременное движение».

Творчество М. Ларионова, Н. Гончаровой и М. Шагала развивалось в едином русле раннего русского авангарда, имевшего постоянные контакты с современным европейским искусством. Для М. Ларионова и Н. Гончаровой это был самый яркий этап их творческой биографии, когда они оказались в центре разнообразных художественных акций и внимания к себе их участников, когда они от неопрIMITИВИЗМА переходят к эстетическому плюрализму концепции всёчества.

М. Шагал принимает участие в двух ларионовских выставках, но активным участником левого движения становится по возвращению в Россию в 1915 году, когда М. Ларионов и Н. Гончарова уже уезжают в Париж. В последующие семь лет российского периода М. Шагал в своём творчестве демонстрирует «напряжённость чувства и его высокий подъём», соединяя неопрIMITИВИЗМ с элементами авангардного языка. В его работах этого времени можно обнаружить и пародийные интонации Ларионова и религиозно-эпическое мирозерцание Н. Гончаровой, что среди доминирующей беспредметности делает его приемником их начинаний.

НАИВНОЕ ИСКУССТВО И НОНКОНФОРМИЗМ

Мусянкова Н. А.

Москва, Россия

При изучении бытования наивного искусства на территории СССР, следует обратить внимание на важный факт взаимодействия наивного искусства (или согласно терминологии того времени – самодеятельности) и неофициального искусства, позже ставшего называться нонконформизмом или андеграундом. Напомним, что в те годы в СССР существовало официально признанное искусство, снабжаемое государственными заказами и поддерживаемое регулярными крупными выставками и премиями, и неофициальное, в противоположность первому, не имеющее прав на существование, но, тем не менее как-то продолжающее подпольно развиваться, за что стало именоваться андеграундом или альтернативным искусством (1). Феномен русского андеграунда еще до конца не исследован специалистами. В истории этого движения, отчасти параллельного диссидентскому, много «белых пятен», еще не раскрытых страниц. В этой статье мы попытаемся приоткрыть одну из них.

Художники альтернативного направления не могли, по своим убеждениям, работать в государственных структурах – их не принимали в Союз художников, они не имели права организовывать свои выставки, им не давали госзаказов, но при этом они должны были обязательно работать, потому что советским законодательством было предусмотрено наказание за тунеядство.

Спасением для многих московских художников андеграунда стала работа в Заочном народном университете искусств. В период 1960–1980-х годов это была самая крупная учебная организация – целый учебный центр, занимающийся непрофессиональными художниками, фото- и кинолюбителями, режисёрами самодеятельного театра, музыкантами. Там прошли обучение десятки тысяч человек со всех концов необъятной территории советского государства. Несмотря на обилие фактического материала, об этой организации написано немного (2). До сих пор нет издания, в котором наиболее полно был бы отражён материал о педагогах и обучавшихся там художниках.

История создания этого учебного заведения началась в 1934 году, когда при Всесоюзном Доме народного творчества им. Н.К.Крупской были созданы курсы заочного обучения рисунку и живописи (3). Курсы существо-



вали на платной основе и обучали всех желающих. Вопрос создания этих курсов обсуждали ведущие художники реалистического направления — И.И. Бродский, С.В. Герасимов, В.В. Мешков, Е.А. Кацман, В.Н. Перельман, В.Н. Бакшеев и К.Ф. Юон. Рабочие и крестьяне могли проходить обучение без отрыва от производства, а по окончании, могли преподавать рисование в сельских школах, оформлять рабочие клубы, демонстрации — одним словом распространять новое социалистическое искусство в среде рабочих и крестьян, проживавших вдали от крупных городов, там, где не было музеев и выставочных залов.

Однако, после смерти Сталина, культуррегерские цели этой организации изменились. Оттепель в политической и культурной сферах позволила расширить и разнообразить подходы к обучению художников-любителей. Догматы реализма впервые за многие годы стало возможным подвергнуть сомнению. К образовательному процессу стали привлекать молодых педагогов — выпускников художественных вузов. Так, среди преподавателей ЗНУИ оказались А.В. Каменский, Б.З. Турецкий, М.А. Рогинский, А.Б. Гросицкий, Н.И. Касаткин, Ю.А. Куперман и многие другие, ставшие впоследствии известны как художники-нонконформисты. С их приходом была связана «революция» в системе обучения — они выступили за то, чтобы не «ломать» своих учеников, а сохранять их индивидуальную систему видения. По мнению молодых педагогов, в человеке от природы заложен художник, у каждого своя эстетическая оценка действительности, и свою задачу они видели в том, чтобы помочь ученику реализовать эту оценку. Поэтому занятия строили так, чтобы каждый привыкал отражать на холсте все свои переживания и потрясения.

Вот, что вспоминает А.Б. Гросицкий: «Мы любили свою работу. Помимо того, что она давала возможность общения с творчеством интересных наивных художников-учащихся, которых мы называли самобытниками, сам характер заочного преподавания был таков, что основное время мы могли уделять собственному творчеству и практически имели полную материальную независимость, не думая мучительно о реализации своих работ» (4).

Таким образом, в этой организации были созданы уникальные условия для обучения всех желающих научиться рисовать, фактически там процветал индивидуальный подход к каждому ученику, кроме того, на изофакультете данного учебного заведения был собран обширный фонд произведений самодельных художников самого различного толка — от проявлений наивного искусства вплоть до ар-брют — явления крайне редко встречающегося в «чистом» виде в России.

В ЗНУИ могли обучаться все, даже такие маргинальные категории населения, как инвалиды, заключенные, пенсионеры, несовершеннолетние, душевнобольные. В середине 1960-х гг. эта институция развилась настоль-



ко, что стала давать образование десяткам тысяч желающих (5). Обучение сводилось к индивидуальным письменным консультациям педагога, иногда перераставшим в долговременную личную переписку. Ученики присылали по почте свои произведения, выполненные дома карандашом, масляными красками, пастелью, углем, темперой. Лучшие произведения учащихся отбирались для показа на ежегодных всесоюзных выставках. В разные годы в ЗНУИ проходили обучение интереснейшие наивные художники — Иван Селиванов, Сергей Степанов, Эльфрида Мильтс, Елена Волкова, Павел Леонов, Василий Романенков и многие другие. Двенадцать учащихся ЗНУИ были включены во Всемирную энциклопедию наивного искусства, изданную в Югославии в 1984 году (6).

Важно помнить, что произведения наивного искусства могли распознать и оценить только хорошо образованные и подготовленные к встрече с таким оригинальным явлением специалисты, какими и были художники андеграунда. Стремление создавать новое искусство, отличное от советской официальной живописи, побуждало их проявлять интерес к маргинальным и мало исследованным областям искусства, не только русского, но и зарубежного. В поиске новых образов и средств изображения они обращали внимание на русский лубок, иконопись, примитивный портрет XVIII — XIX веков, наивное искусство западных стран. Этот опыт позволял педагогам ЗНУИ разглядеть в своих учениках талантливых наивных живописцев. К таким «ученикам» относились особенно бережно, сохраняя их индивидуальное неповторимое видение, оригинальные композиции и необычные цветовые сочетания. Главным в обучении таких учащихся было раскрепостить их фантазию, научить работать с материалами.

Такой индивидуальный подход к каждому ученику неоднократно подвергался жёсткой критике со стороны официальных структур. Предпринимались попытки закрыть это учебное заведение. Специально создаваемые для этой цели комиссии, приходившие с проверкой в это учебное заведение, обвиняли педагогический коллектив в том, что они никого не учат. Но преподавателям удалось отстоять свою точку зрения, и ЗНУИ продолжил работу. «Мы никого не дрессируем! — возражал на такого рода замечания педагог Ю. Аксёнов, который в течение многих лет вел переписку с настоящим самородком художником Иваном Селивановым. — Смысл нашего обучения в развитии того, что заложено в человеке, ибо верно сказано у Галилея: «Вы не в состоянии научить кого-либо чему-либо. Вы можете лишь помочь ему обнаружить это внутри себя» (7).

Немногим известен тот факт, что учеником известного нонконформиста, одного из основателей русского поп-арта Михаила Рогинского, был один из ярких представителей русского наивного искусства Павел Леонов.



В начале 1960-х, параллельно с американскими художниками — Робертом Раушенбергом и Энди Уорхолом, Рогинский начал рисовать простые вещи — спичечные коробки, хлеб, стаканы, двери, газовые плиты, примусы, квадраты кафеля. Но в отличие от американских коллег, которые таким образом презентовали и одновременно критиковали западное общество потребления, Михаил Рогинский разделял на элементарные единицы бытия советскую действительность. Его картины и объекты отвергались выставочными комитетами и были известны лишь небольшому кругу единомышленников.

Павел Леонов, напротив, идеализирует советский период отечественной истории. Сам себя он именует не иначе как «агитатор и пропагандист». Бытописатель исчезнувшего государства — СССР — Леонов создает картины, в которых царит мир и согласие, а добро всегда побеждает зло. Вот, например, русские войска освобождают Венгрию, или он с женой важно направляется в театр, на одной из ранних работ художник изобразил приём в комсомол. В произведениях Леонова обнаруживается наличие тесной связи между персонажами, которые взаимодействуют друг с другом. Кроме того, на его холстах смещается время: в одном произведении можно, как в народном эпосе, увидеть разные стили рассказа о герое. Чаще всего, таким героем выступает сам автор. Картины Леонова сразу получили признание на смотрах самодеятельности, но профессиональные художники и коллекционеры открыли его для себя много позже — в начале 1990-х годов.

В работах П.П. Леонова и М.А. Рогинского нет сходства, как не похожи и их судьбы, но их жизненные пути на короткое время пересеклись. Их связывали отношения ученика и наставника, и мы можем лишь предполагать, как они повлияли друг на друга. Ранние работы П.П. Леонова, выполненные в конце 1960 — начале 1970-х гг. еще не имеют характерного для последующего стиля наивного художника фризowego построения композиции и широкой декоративной рамки. Но уже тогда П.П. Леонов определил свою колористическую гамму, основанную на ограниченном выборе зелёного, черного, коричневого и белого цветов. С самого начала своего творчества он относился к собственной персоне с глубоким уважением и высокой самооценкой: чаще всего он изображает в качестве главного героя картины себя самого. Именно во время учебы в ЗНУИ у П.П. Леонова рождается идея картины «Русские путешественники спасают жителей Африки». Позже из этого произведения выросла целая серия работ, в которых был развит этот сюжет. Композиции значительно увеличились в размерах и стали «фирменной» темой П.П. Леонова. М.А. Рогинский сказал о своем талантливом ученике, что «он всегда жил в перевёрнутом мире, в Зазеркалье, в котором есть свои законы, свое небо, своя земля. Он был и есть Дон-Кихот советского времени...».



М.А.Рогинский также создает свой идеальный мир, только его населяют не люди, а предметы домашнего обихода — кухонная утварь, фрагменты интерьера, частички скудного советского коммунального быта. Художник изображает предметы крупным планом, но не прорисовывает мелкие детали. Он сохраняет вокруг них их собственную ауру, среду в которой они находятся.

Сейчас и М.А. Рогинский, и П.П. Леонов являются признанными классиками, каждый в своем направлении. Признанием их талантов стали крупные персональные выставки, с успехом прошедшие в последние годы (8).

В ЗНУИ пытались развить творческое начало, заложенное в каждом человеке. При этом педагогическая система, применявшаяся в ЗНУИ, была достаточно эффективной. Учащиеся делали успехи, многим это позже помогло при поступлении в институт. Практически этот метод основывался на индивидуальном подходе к каждому учащемуся. Такой подход нельзя обеспечить ни в одном другом учебном заведении, поскольку существует общая обязательная для всех программа, которую требуется выполнять, и далеко не всегда уделяется время развитию способностей каждого студента. В то же время, обучение по переписке невольно перетекает в индивидуальные консультации. Таким образом, произошла значительная трансформация идеи обучения основам соцреализма художественных кадров в отдалённых районах СССР, какой она была в 1934 году — времени основания ЗНУИ. Из оплота соцреалистического направления эта учебная организация незаметно для себя превратилась в её антипод.

Педагоги ЗНУИ считали, что ярко выраженную индивидуальность ни в коем случае нельзя ломать и переучивать. Наоборот, нужно постараться сохранить нетронутым внутренний мир такого необычного художника как «самобытник» — в современном языке — автор наивной живописи. ЗНУИ в 1960-80-е годы выполнял уникальную роль посредника между самоучками, тянущимися всей душой к искусству и профессиональными художниками неофициального круга, которые в своём творчестве всячески избегали фальши и густо лакированной действительности. Для советского официального искусства и те и другие были одинаково опасны — любители из-за своего простодушия и незнания, а художники московского андеграунда — из-за своей принципиальной позиции не включения в государственные художественные структуры. Встреча этих маргинальных слоёв произошла на территории ЗНУИ. Таким образом, художники московского андеграунда, наряду с узким кругом искусствоведов — знатоков и коллекционеров, стали первооткрывателями наивного искусства в СССР. На этот факт хотелось бы обратить внимание исследователей и историков отечественного искусства.



Тесное сотрудничество московского андеграунда и наивных художников, проживавших на территории всего Советского Союза, может стать предметом отдельного исследования. В данной статье важно указать на сам факт соприкосновения столь разных и, на первый взгляд, далёких друг от друга культурных слоев. Андеграунд формировался как самостоятельный художественный слой, подспудно подтачивавший официальное искусство, опирающееся на основу академического обучения и соцреализм, как главное стилевое направление. Самодеятельное искусство возникало исподволь, самостийно, само по себе, благодаря глубоким внутренним импульсам. Самоучки, начинавшие рисовать, никого не хотели удивить своим искусством, они не выражали протеста. Власть, следуя своим стратегическим задачам, направлять помыслы масс в единое русло и формировать общественное сознание, чтобы им легко можно было управлять, поощряла начинания непрофессионалов. Для них регулярно организовывались районные, областные, городские, республиканские и даже всесоюзные смотры, конкурсы, фестивали. Однако, на слова «примитив» и «наивное искусство» был наложен негласный запрет. Эти слова было крайне нежелательно употреблять при описании произведений советских самодеятельных художников, так же, как нельзя было писать о неконформистах. Лишь спустя долгие годы такие исследования стали возможны, и искусствоведам ещё предстоит большая работа по восполнению лакун в истории отечественного искусства.

Библиография и примечания

1. Об этом периоде в советском искусстве написано уже достаточно много, но до сих пор самым полным изданием, включившем в себя хронологию и воспоминания современников на эту тему, является каталог выставки «Другое искусство», прошедшей в ГТГ в 1991 году. Сборник материалов «Другое искусство», включающих биографии художников, воспоминания современников и выдержки из прессы, был переиздан в 2006 году
2. О.Д. Балдина в своей книге «Второе призвание» (1983), о методике обучения в ЗНУИ и о спорах вокруг неё написала Н. Катаева в книге об Иване Селиванове (1990), и, наконец, много интересных строк этому заведению посвятила К.Г. Богемская в сб. «Очерки истории самодеятельного художественного творчества в СССР. 1950-1990 гг.» (2000) и монографии «Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке» (2001)
3. Сама по себе идея обучения рисованию по переписке впервые появилась в XIX веке.
4. Гросицкий А. Воспоминания о Б. Турецком // Борис Турецкий. Живопись, объекты, графика. Каталог. М., 2003, с. 52
5. Например, в 1967 году на изофакультете обучались 8026 учащихся (ГАРФ. Фонд А 628, оп. 2, д. 1146, с. 6)
6. Bihalji-Merin O., Tomasevic N.B. World Encyclopedia of Naive Art. Belgrade, 1984
7. Цит. по: Селиванов И.Е., Катаева Н.Г. И была жизнь... (Дневники, письма, картины). Послесл. Ю.Аксёнова. М., Мол. гвардия, 1990, с. 131
8. Персональная выставка М.А.Рогинского прошла в ГТГ в 2003 году, выставка П.П.Леонова, организованная Музеем наивного искусства, прошла в Музее современного искусства в 2006 году.



ПОКЛОННИКИ ВЫСОКОГО И ЛЮБИТЕЛИ МАРГИНАЛЬНОГО

Богемская К.Г.

Москва, Россия

Так, каков же он, сегодняшний поклонник примитива?

Попробуем его себе представить. Начнем от противного, кто наивных картин не смотрит. Конечно, в первую голову, это массовый турист, который спешит отметить себя во всех крупных музеях мира. Потребление художественных шедевров ныне поставлено на широкую ногу. Это когда-то в прошлом произведения великих художников украшали дворцы и храмы, где ими любовались самые изысканно воспитанные и образованные представители общества. В девятнадцатом веке появились первые публичные музеи, и их посещали художники и интересующиеся искусством путешественники. Ныне знаменитые музеи подобны вокзалам и аэропортам, их главная проблема: пропускная способность. Здесь есть табло информации, залы ожидания, билетные кассы, буфеты, книжные киоски и магазины, и наконец, сами шедевры, которым утомлённые туристы поклоняются как мощам святых и спешат дальше, к следующей достопримечательности.

Иное дело — наивное искусство. Если оно собрано в музей, то в маленькие и малоизвестные, если оно хранится в больших музеях, то, как правило, — не представлено в экспозиции. Наивным искусством интересуются те, кто его коллекционирует. Открыли наивное искусство, как уже говорилось, художники авангарда. И те, кто любил и коллекционировал картины художников воскресного дня в 1920-е годы, тоже были люди неординарные, например, великий французский архитектор Ле Корбюзье. Произведения советского примитива можно, как правило, найти в собраниях людей творческих: художников, писателей, кинематографистов, архитекторов, искусствоведов. Они, благодаря своей профессии, очень хорошо знают классику, законы профессиональной творческой деятельности, и потому в их восприятии ощущение художественной ценности высоко развито. Туристу важен статус произведения: шедевр великого мастера, висит в знаменитом музее, репродуцирован во всех каталогах, для несведущего обывателя эти признаки обладают единственным подтверждением значимости того или иного объекта искусства.

Искушенные знатоки, элита художественного мира гораздо более чувствительна к новому, необычному, самобытному. Они сами придают предметам, находящимся на периферии общественного внимания, статус эстетического. Так, сюрреалисты ввели понятие «случайной находки» —



любого предмета, который, входя в сферу внимания художника, получает значимые интерпретации: становится символом, предвестником. Также придаётся высокий художественный статус примитиву, создающемуся с внеэстетическими целями. Профессионалы способны высказывать и защищать свои суждения, отклоняющиеся от нормативных. Люди творчества понимают, что искусство развивается только потому, что одни нормы сменяются другими. Как правило, вкусы художественной элиты становятся впоследствии достоянием всего общества.

Получается, что своих поклонников примитив находит очень далеко от той среды, где он создаётся. Существует немало рассказов о том, как члены семьи — жена, братья, сестры смеялись над художником в семье. В документальных фильмах запечатлено мнение ближайших соседей, они без уважения смотрят на чудаков-художников. Картины советских самодеятельных художников создавались для грандиозных выставок, но после выставок их зачастую даже не возвращали художникам.

Проблема музея, как открытого публичного собрания и частной коллекции для избранных, актуальна и для искусства аутсайдеров.

Изобретатель термина «ар брют» художник Жан Дюбюффе стремился к тому, чтобы этот термин прилагался только к тому собранию, которое принадежало ему самому.

Он был против того, чтобы произведения представителей ар брют показывались в разных музеях, на выставках, вместе с произведениями художников-профессионалов разных направлений. Дюбюффе говорил, что его произведения будут чувствовать себя в музее, как бродяга во дворце. Даже когда его коллекция стала основой собрания самого уважаемого музея в Лозанне, то название его зазвучало без упоминания слова «музей»: «Коллекция Ар брют».

В 1971 году Дюбюффе дал интервью газете «Монд», в котором объявил о своём желании передать коллекцию ар брют в Швейцарию. Это интервью прочел молодой архитектор Аллен Бурбонне, который собирал коллекцию всякой всячины и написал Дюбюффе письмо, прося разрешения ознакомиться с его коллекцией до того, как она покинет Францию. Так состоялось знакомство двух наиболее значительных промоутеров ар брют во Франции.

О нём мне рассказывала вдова архитектора в жаркий сентябрьский день в саду поместья Бурбонне в Дисе в ста тридцати пяти километрах от Парижа. Дом и сад превращены ныне в музей, но мадам Каролина Бурбонне постоянно там живёт за исключением коротких зимних месяцев.

Ален Бурбонне был преуспевающим архитектором: он строил театральные здания, первую станцию известной железной дороги Р Э Р, которой пользовались все, кто бывал в Париже. По характеру своему он был человеком темпераментным, фантазёром, любителем театрализованных зрелищ.





Первое совместное с Дюбюффе начинание — галерея художников ар брют в Париже, хотя и просуществовала десять лет, но успеха не имела. Дюбюффе, в благодарность за поддержку Бурбонне его идей, передал архитектору список адресов художников, которые в том момент были ещё живы. Однако Дюбюффе возражал против того, чтобы Бурбонне использовал для мастеров из своей коллекции название, придуманное им раньше, и в письме к Бурбонне предложил другое — «искусство вне норм» (*l'art ors les normes*), которое чета Бурбонне приняла.

Но если Дюбюффе использовал маргинальное творчество как аргумент и как инструмент в собственной художественной практике, то Бурбонне, закрыв галерею в Париже и перевезя свою коллекцию в отдалённую провинциальную деревню, где он купил сельский дом, сделал из своего хобби способ создания собственного личного пространства, своего рода утопического проекта жизни вне норм. Он строил театры и вокзалы, его уважали как профессионала.

В отличие от Дюбюффе, выдвигавшего собранную им коллекцию как эталон ар брют, отделённый от всего другого маргинального творчества, Бурбонне акцентировал ритуально-театральную сторону творчеств аутсайдеров, сам создавал движущиеся фигуры, вроде огромных масок и марионеток, называл их «турбулентами».

Он сам делал огромных кукол, несомненно под влиянием типичных образов Дюбюффе, но вдохновляясь экспрессией собранных им в коллекции артефактов. Бурбонне построил для своей коллекции специальный музей — своего рода лабиринт, коридор, где неожиданно обнаруживаются двери, ведущие в клетушки с различными чудесами. Кроме того, на прилегающем участке, который он купил, Бурбонне устроил пруд, очерченный по им самим спланированной криволинейной конфигурации, и построил себе ателье из шпал и старой черепицы с круглыми окнами, где вместо рам использовались обода от старых бочек. Сад вокруг пруда он населил скульптурами художников-любителей, построил также из старых потемневших брёвен и досок нечто вроде наблюдательной башни, декорацию наподобие сценического задника из разных дверей от старых домов и сделал проект плавучей сцены, в виде плота, на которой задумал устроить спектакль для публики. К сожалению, внезапная смерть прервала его деятельность, но, тем не менее, плот по его чертежам был построен и украшает своей динамической композицией весь парк, населённый скульптурами аутсайдеров.

Настоящий поклонник примитива — не пассивный потребитель. Он ищет те объекты творчества, которые находят отклик в его душе вне каких-либо внушённых эстетических установок. И порой находит такие предметы в небольших музеях, созданных как продолжение своего личного пространства, дома, усадьбы, как у Бурбонне.



ПОСЛЕСЛОВИЕ К ФИЛЬМУ «МУЗЕИ И АВТОРЫ АР БРЮТ»

Глотова Е.Е.

Москва, Россия

Когда в декабре 2006 года в Париже начались съёмки документального сериала о музеях и авторах Ар Брют, у нас ещё не было окончательно сформулированной концепции фильма. Была группа единомышленников, которую собрал вокруг себя директор Московского музея творчества аутсайдеров Владимир Абакумов. Его стремление поделиться со зрителями восхищением произведениями авторов, далёких от официального искусства, искренность которых переворачивает представления о природе творчества, поддержали верные друзья музея Анна и Михаил Якушевы. Без их финансовой поддержки и личного участия эта идея ещё долго ждала бы своего воплощения. Непосредственно кинематографическую миссию взяла на себя студия «Социум», чья бескорыстная помощь в съёмках и производстве фильма позволяет нам сегодня говорить о создании сериала как о свершившемся факте. Я тогда занималась переводами и подбором материала, не подозревая, что мне не раз придётся убедиться в правоте слов Мадлен Ломмель, основательницы крупнейшей во Франции коллекции произведений душевнобольных «Ларасин». Она заметила как-то, что силой своего воздействия Ар Брют переворачивает жизнь всякого, кто к нему приближается.

Хронологически и географически наша история начинается в небольшом городке Отрив на юго-востоке Франции, где был отснят материал для фильма о предтече Ар Брют сельском почтальоне Фердинанде Шевалле (1836-1924) и его мечте, воплощённой в камне. Больше 30 лет подряд (1879-1912), разнося почту, он проходил по 25 километров в день с тачкой, которую грузил найденными по дороге фантастической формы камнями, а ночами с помощью самых незатейливых инструментов возводил на своём огороде дворец, рожденный его воображением, хотя понятия не имел об архитектуре и никогда не держал в руках мастерка. До этого времени он разделял предрассудок своего сословия, что архитектурой и искусством позволено заниматься только профессионалам. Соседи, как водится, сочли его безумным, но, поскольку помещательство такого рода было для них незарадным и неопасным, к психиатру обращаться не стали. Мишель Тевоз, с 1976 по 2002 год главный хранитель Коллекции Ар Брют в Лозанне, считает, что, если бы воображение Шевалля распалилось ещё больше, он, несомненно, был бы помещён в психиатрическую лечебницу. К моменту завершения этого немыслимого труда сооружение достигало по фасадам 26 на 24 и высоты в 10 метров. К этому времени весть о невиданном дворце, который во французской деревне построил простой почтальон, разносилась по всему миру. В газетах появились фотографии. Забытый богом Отрив, который не на каждой карте Франции отыщешь, стал с тех пор местом паломничества туристов, а в 1969 го-

ду Министерство культуры Франции придало творению простого почтальона статус исторического памятника.

Фильм «Идеальный дворец почтальона Шеваля» по нашему первоначальному замыслу должен был открывать сериал. Тогда это казалось нам логичным. Но мы считали, что недостаточно просто показать невероятный дворец, изнутри и снаружи полностью разукрашенный лепниной, скульптурами, мозаикой из ракушек, и рассказать историю создавшего его почтальона, чьи представления о мире складывались из фотографий в журналах и изображений на почтовых открытках. Было необходимо, чтобы фильм, открывающий сериал, давал зрителю более полное представление об Ар Брюте. И здесь впервые проявилось удивительное свойство темы, за которую мы взялись. Она, казалось, сама вела нас в нужном направлении. Когда у В. Абакумова возникла необходимость поездки в Лозанну — решение снимать было принято сразу. Это позволило нам не только представить наиболее известную в мире коллекцию Ар Брюта в первом фильме сериала, но и показать историю поисков, которые привели её основателя Жана Дюбюффе к созданию термина Ар Брют, а рассказ о музее давал прекрасную возможность раскрыть это понятие.

Исследования искусства, у которого к 1945 году не было ещё ни названия, ни определения, привели французского художника Жана Дюбюффе в Швейцарию, где в коллекциях психиатрических клиник он обнаружил работы пожизненно находившихся в их стенах больных. Дюбюффе был глубоко потрясён. В произведениях, созданных без влияния какого-либо художественного течения, он увидел проявление крайней формы индивидуализма, свободного от культурного и социального принуждения. Дюбюффе начал собирать эти работы, чтобы открыть их публике. Его коллекция стала первым в своём роде собранием, объединившим произведения душевнобольных вне психиатрического заведения. Благодаря Дюбюффе такие работы были, наконец, признаны как зрителями, так и профессиональными художественными кругами, и этот факт невозможно переоценить. К сожалению, бурная и во многом противоречивая история коллекции Жана Дюбюффе от её создания в 1945 году до передачи в дар Лозанне в 1972 году не укладывалась в 13-минутный формат фильма. Это предмет для отдельного разговора. Мы же показали, как, замкнув круг поисков, работы, ставшие к тому времени классикой Ар Брюта, вернулись в Швейцарию и были в 1976 году выставлены в Лозанне в отреставрированном специально для коллекции Жана Дюбюффе замке XIX века Болье.

В фильме «Коллекция Ар Брюта» мы постарались также сопоставить музейные концепции её создателя и главного хранителя с 1976 по 2002 г. Мишеля Тевоза и нынешнего директора Люсьен Пейри. Её интервью стало наглядным подтверждением преемственности в руководстве Коллекцией.

Таким образом, в Швейцарии было найдено начало сериала. Впрочем, история фильма о дворце французского почтальона на этом не заканчивается. В июне 2007 года в Австрии, куда мы приехали для съёмок фильма о Центре Ар Брюта в Гутгинге и знаменитом Доме Художников, мы не смогли пройти мимо венской достопримечательности — дома австрийского художника-са-



моучки Фридрихсрайха Хундертвассера (1924-2000). Академическое художественное образование внушило ему такое же отвращение, какое испытал к нему в своё время Жан Дюбюффе, поэтому Хундертвассер не выдержал и трёх месяцев занятий в Венской Академии художеств. Сопоставление двух ярчайших явлений культуры выявило самые важные черты Ар Брют: одержимость, незаинтересованность и бесспорную гениальность его авторов. Таким образом, финал фильма о сказочном дворце приобрёл характер обобщения.

Эмоциональной доминантой сериала стал фильм «Маленький Пьер и Фабюлозри».

Во Франции, Европе и США существует немало парков и садов со скульптурами, которые делают местные жители — самоучки. Среди них парк находящегося в Бургундии музея «Фабюлозри» (Fabuloserie), в котором представлены человечки Шарля Пеккера и то, что осталось от Райского сада Камиллы Видаля. Но мы стремились туда, чтобы увидеть манеж Маленького Пьера. Таких кинематических машин совсем немного, возможно, что это единственный в мире экземпляр.

30 декабря 1909 года в глухой французской провинции в семье Авзар появился на свет второй ребенок. Он был практически слепым и глухим, имел врождённую деформацию лица, что впоследствии не позволило ему ходить в обычную школу. Старшая сестра, которая научила маленького Пьера немного читать и писать, считала, что, если бы он получил образование, то был бы гением. В 26 лет Пьер Авзар стал пастухом на ферме Ла Куанш. Там он построил свой земляной дом на маленьком клочке земли, который владелец фермы предоставил ему в пожизненное пользование. Пьер всегда что-то мастерил, пока пас «своих дорогих коров». Ближе к 1957 году он их покинул и перебрался на другую ферму, одновременно работая дровосеком. Так продолжалось еще 15 лет. Гениальный самоучка построил самый поэтический шедевр Ар Брют, который был спасён от неминуемого разрушения писателем и искусствоведом Лораном Даншеном и Аленом Бурбонне, основателем музея искусства вне норм «Фабюлозри», в парке которого находится сейчас бережно воссозданный манеж Маленького Пьера.

Чудесная карусель с раскрашенными жестяными фигурками людей и коров, самолётками, трамваями и машинами давала нам поистине уникальную возможность показать историю жизни творца через его произведение. Этот же фильм предполагал и знакомство с «Фабюлозри», но возникло противоречие. Если принадлежность манежа Маленького Пьера к Ар Брют очевидна, то сам «Фабюлозри» представляет из себя, скорее, музей народного творчества. Кроме того, в «Фабюлозри» выставлены работы Алена Бурбонне, профессионального архитектора, что отчасти исключало этот музей из круга наших интересов. К счастью, история Ар Брют позволила нам показать «Фабюлозри» не только из признательности к гостеприимству наших друзей — продолжившей дело мужа после его смерти в 1987 году Каролин Бурбонне и специально приехавшего из Парижа Лорана Даншена.

Незадолго до того, как Жан Дюбюффе передал свою коллекцию Ар Брют в дар Лозанне, он познакомился с Аленом Бурбонне, к тому времени уже





собравшему собственную коллекцию странных и необычных произведений, жанр которых он тогда даже не мог определить. Дюбюффе предложил название «искусство вне норм», поскольку он настаивал, чтобы термин Ар Брют использовался исключительно для обозначения его коллекции. Эта встреча привела к открытию в Париже галереи «Ателье Жакоб». Невероятный факт создания такой галереи за 20 лет до появления рынка произведений Ар Брют и ее дальнейшая трансформация в музей заставил нас совсем иначе оценить роль Алена Бурбонне. Несмотря на то, что впоследствии он достаточно далеко отошел от принципов Ж. Дюбюффе в формировании своей коллекции, миссия создателя Фабюлозри открылась нам как подвижничество в спасении и сохранении произведений авторов, которые никогда не заботились о будущем своих работ.

Честно признаюсь, что к сценарию третьего фильма «Художники из Гуггинга» я приступала с большой тревогой, хотя и надеялась, что зритель достаточно подготовлен к восприятию творчества пациентов психиатрических клиник всей логикой наших предыдущих фильмов.

Кроме того, художники из психиатрической больницы венского пригорода Гуггинг не вызывают ни малейшего чувства беспокойства или смущения. Они открыты, дружелюбны и не только давно привыкли к повышенному вниманию, но даже сами к нему стремятся, словно оправдывая репутацию Гуггинга как самого нетипичного случая арт-терапии в Европе.

В 50-е годы прошлого века психиатр Лео Навратил, работавший в психиатрической клинике, расположенной в 20-ти километрах от Вены в коммуне Мария Гуггинг, обратил внимание на художественную ценность работ некоторых пациентов. В то время изучение рисунков душевнобольных сводилось в основном к описанию симптоматики, несмотря на то, что в 1922 году немецким психиатром Гансом Принцхорном была опубликована книга «Bildnerei der Geisteskranken» (Художественное творчество душевнобольных). Парадоксальным образом эта книга вызвала большое волнение у художников того времени, но не нашла никакого отклика у психиатров. Уже в 1956 году один из них, знаменитый Людвиг Бисвангер, утверждал, что изобразительное искусство и творчество душевнобольных — две взаимоисключающие категории, и объяснял это тем, что произведения душевнобольных не имеют ничего общего с художественной традицией. Именно этот критерий определяет большую часть произведений, которые Жан Дюбюффе отнес к Ар Брют. Ещё в молодости он был потрясён репродукциями из книги Принцхорна, что, в конечном итоге, и привело французского художника к поискам подобных работ.

Совершенно очевидно, что, рассказывая о творчестве душевнобольных, было бы несправедливым обойти молчанием яркую личность Ганса Принцхорна (1886-1933) и его коллекцию, чудом сохранённую в университетской психиатрической клинике Хайдельберга.

В 1919 году Принцхорн принимает приглашение дирекции этой клиники заняться коллекцией, которую в 1890-1903 гг. собрал главный врач клиники Вилох Эмиль Краплен. Эклектичный ум, искусствовед, связанный с революционными художественными кругами Германии, профессионально



занимавшийся оперой и к тому же изучавший психиатрию, Принцхорн собрал в различных европейских психиатрических больницах около 5000 произведений пациентов. Итогом их изучения явилась его уже упоминавшаяся монография, в которой он рассматривает эти работы под эстетическим углом зрения. Коллекция Принцхорна является одной из самых значительных коллекций произведений душевнобольных, она содержит самые ранние из сохранившихся произведений Ар Брют.

Лео Навратил был, безусловно, знаком с книгой Принцхорна, что позволило ему среди тысяч рисунков пациентов обнаружить несколько чрезвычайно талантливых. Жан Дюбюффе, к которому профессор Навратил обратился за консультацией, подтвердил высокую художественную ценность заинтересовавших психиатра работ. С тех пор Лео Навратил делал всё возможное для признания художников из Гутгинга в Австрии широкими кругами любителей искусства, а его стремление смягчить режим для самых одарённых пациентов и создать условия для их творческой активности привело к открытию Дома Художников. Сменивший Лео Навратила на посту директора профессор Йоханн Файлахер считает, что в Гутгинге не занимаются терапией с помощью искусства. Здесь создают обстановку, в которой рождается то, что мир искусства оценивает и воспринимает именно как произведения искусства, достойные выставляться в самых престижных музеях и галереях. Интервью Йоханна Файлахера дало фильму «Художники из Гутгинга» определённую полемическую составляющую. Профессор Файлахер все свои усилия направляет на интеграцию обитателей Дома Художников в современный творческий процесс. Но одно дело восхищаться этими работами и делиться своим восхищением с другими, и совсем другое дело стремиться к включению их в существующую систему изобразительных искусств. Эта система не способна полностью воспринять произведения Ар Брют, поскольку её движущей силой выступает непостижимая услужливость перед модой и коммерческой выгодой. Нам очень хотелось показать зрителю, что у работ из Гутгинга совсем другая мотивация.

В день, когда мы приехали в Центр Ар Брют, ветер развевал над Гутгингом чёрные ленты. Дом Художников попрощался с ушедшим из жизни художником Освальдом Чиртнером, и это было большое горе и невосполнимая утрата. Чиртнер еще при жизни стал классиком Ар Брют. Его головногими вытянутыми фигурами было расписано здание открывшегося в 1981 году Дома Художников. Обитатели Дома были взволнованы присутствием на похоронах, и при нас никто из них не работал, поэтому мы не смогли снять сюжет, которому заранее отводилась кульминационная роль. Впрочем, картины и рисунки из собрания год назад открывшегося в Гутгинге Центра Ар Брют всё скажут зрителю лучше любых слов.

Когда в мае 1985 года не стало Жана Дюбюффе, среда Ар Брют была очень неоднородна. В целом в ней противостояли два полюса: с одной стороны исторический Ар Брют в чистом виде, к которому тянулись психотерапевтические течения и исключительные случаи арт-терапии. С другой — все самоучки необычного искусства и искусства вне норм, для которых Ар Брют по-прежнему оставался «портом приписки» в силу их народного



происхождения, изобретательности творчества и общей исключённости из официального искусства. Нашим сериалом мы постарались показать весь спектр направлений, которые сегодня объединил термин Ар Брют или Аутсайдер Арт. При всей непохожести музеев, о которых мы рассказали, у каждого из них есть своя благодарная публика. А это значит, что степень востребованности этого искусства достаточно высока.

Мы предвидим упреки в космополитизме. Не пытаюсь оправдываться, скажем, что у нас уже есть планы съёмок в России, но, кроме цели познакомить зрителя с историческим понятием Ар Брют, нами двигало желание показать отношение западного общества к этому явлению, его авторам, музеям и памятникам. Мы очень надеемся этим фильмом приблизить то счастливое время, когда Джон Майзелс, главный редактор журнала Raw Vision, не будет считать невероятным факт существования в современной России Московского музея творчества аутсайдеров и ему не придется беспокоиться о судьбе этого музея.

Заканчивая, мы не можем не вспомнить с глубокой благодарностью всех, кто широко открывал для нас двери и делал всё возможное, чтобы помочь нам в нашей работе:

Мишель Тевоз, главный хранитель Коллекции Ар Брют с 1976 по 2002 г. (Швейцария)

Люсьен Пейри, директор Коллекции Ар Брют с 2002 г. (Швейцария)

Каролин Бурбонне, директор музея Fabuloserie (Франция)

Кристоф Боннен, директор музея Идеального дворца почтальона Шеваль (Франция)

Лоран Даншен, писатель, искусствовед (Франция)

Мартин Люсарди, директор центра Ар Брют Halle Saint-Pierre (Франция)

Томас Реске, директор коллекции Принцхорна (Германия)

Йоханн Файлахер, директор Центра Ар Брют (Австрия)

Нина Кетчиг, директор галереи Центра Ар Брют (Австрия)

Джон Майзелс, главный редактор журнала Raw Vision (Великобритания)

Роджер Кардинал, теоретик Ар Брют, автор термина «аутсайдер арт» (Великобритания)

Кристиан Берст, директор галереи Objets trouves (Франция)

Мы прошли этот путь и не без гордости осознаем, что были первыми. Как начертал над входом почтальон Шеваль, закончив свой титанический труд: «Пусть теперь за работу принимается тот, кто упорнее меня».

Библиография

Ранд Г. Хундертвассер. Арт-Родник. Taschen, 2005

Danchin L. Art Brut. L'instinct createur. Editions Gallimard, 2006

Feilacher J. Gugging — ein ort der kunst. Christian Brandstatter Verlag, 2006

La Fabuloserie. S.A.I., Biaritz, 1995

La France insolite. Hachette Livre, 1995

Le manège de Petit Pierre. S.A.I., Biaritz, 2001

Lommel M. L'Aracine et l'Art Brut. Horizon groupe, 1999

Navratil L. Art Brut et psychiatrie. Raw Vision, №15, 1996, pp. 40-47

Peiry L. L'Art Brut. Flammarion, 2006

Publications de la Collection de l'Art Brut. Fascicule 12. Lausanne, 1983

Thevoz M. Art Brut. Editions d'Art d'Albert Skira, 1975

Thevoz M. Art Brut, psychose et médiumnite. Editions de la Difference, 1999



АЛЕКСАНДР ЛОБАНОВ: МОНОЛОГИ САМОУТВЕРЖДЕНИЯ

Гаврилов В.В.

Ярославль, Россия

Творчество самобытного художника — аутсайдера, дважды представляемого на выставках «Фестнаива», безусловно, вызывает неоднозначные воспоминания («помню — помню, он всё ружья рисует, кстати, а почему?») и заслуживает отдельного разговора. И его последняя ретроспективная, несомненно, успешная выставка «Александр Лобанов», проведённая в Музее Ар-Брют Лозанны в начале этого года, также выявила живую и неподдельную заинтересованность зрителей и СМИ. Уже заранее предполагая растущее внимание и желая в максимально полном объёме продемонстрировать необычное творчество автора, было отобрано 120 (!) произведений: рисунки, фотографии, фотомонтажи и тексты. А посему выставка проходила не в традиционных выставочных залах, а в предварительно освобождённых престижных залах первого этажа. Там же прокручивались два короткометражных фильма (французский и швейцарский) об А. Лобанове, проводились многочисленные экскурсии, в том числе и на русском языке. На вернисаже выступил г-н Мишель Тевоз, автор наиболее цитируемой русскоязычной книги «Ар-брют» (1995), который и в приватной беседе высоко отозвался о необычном творчестве художника. Подобные суждения приводились и в богато иллюстрированной монографии «Александр Павлович Лобанов — русский автор Ар-брют» (автор-составитель г-жа Доминик де Миско, www.aleksander-lobanov.com). В этой представительной книге отечественные и европейские исследователи попытались озвучить удивительный феномен художника. Выставка даже была продлена ещё на неделю. Получилось, что ровно через 20 лет после создания в психиатрической клинике коллекции «ИНЫЕ», где впервые было представлено творчество художника и к 10-летию юбилею одноимённого выставочного арт-проекта в швейцарском музее — наследнике сокровищ коллекции Ж. Дюбюффе, состоялась очередная персональная выставка «наиболее значительного художника русского Ар-брют» (именно так А. Лобанова и анонсировал музей). Высказывалось мнение, что Российский Ар-брют начал отсчитывать новый этап своего существования...

Наш земляк художник А.П. Лобанов (1924-2003) с детства был крайне обделён судьбой: чему способствовали отсутствие слуха и речи, душевное расстройство и вынужденная полувековая изоляция в психиатрической больнице «Афонино», где он и находился до самой смерти.

Александр родился в г. Молога, далее семья переехала в Ярославль. Он недолго работал на заводе, в свободное время что-то мастерил, рисовал. Одно из наиболее ярких впечатлений детства: расквартированные в доме



красноармейцы, в шутку обещавшие подарить пареньку винтовку. Так родилась мечта, а может и обида. Так и не найдя «общего языка» с миром, в 23-летнем возрасте родственниками он был направлен в психбольницу. Ещё более ожесточившись в стационаре, Саша предпринимал парасуицидальные формы протеста: не принимал пищу и целыми месяцами закутавшись в одеяло возлежал на постели — неосознанно моделируя отстранённое внутриутробное или загробное существование: «я покойник — хорошо». На попытки персонала вступить в общение — отвечал громким нечленораздельным криком. Лишь где-то с конца 60-х годов, не в силах изменить сложившуюся ситуацию — он стал приспосабливаться к ней: научился вести записи, создавал зарисовки-пиктограммы, что, по сути, формировало ростки коммуникативных навыков. Более того, он сотворил свой приватный изобразительный мир и, перебравшись «туда», — смог дистанцироваться от банальной реальности. «Ув-Лечение» творчеством в прямом смысле способствовало ауто-арттерапии и социальной реабилитации.

Скорее «нутром» он научился впитывать политатмосферу того времени и щедро декорировал своё удивительное инобытие второй половины XX века эстетикой советской эпохи ушедшего довоенного периода. Этапы творчества мастера проследить нелегко: работы не датировались, а пояснить их специфику художник не мог. Мы лишь приблизительно выделяем фазы творчества Лобанова, сопоставляя их с этапами формирования его личности, уточнёнными междисциплинарными изысканиями ярославских исследователей: В. Шестакова, В. Урываева, И. Реховских, И. Ивенской, А. Азова, О. Олейникова и Т. Башаевой.

Александр Павлович и Советский Союз — одногодки. Страна непросто формировалась в кольце контрреволюции, так и «маленький человек», в условиях микро-социальной изоляции, не в полной мере осознавая реалии окружающего, учился выживанию и мужеству вопреки обстоятельствам. В начальный «протестный» период творчества его ружья извергают смерть: на охоте, при нарушениях правил техники безопасности. Сюжеты ассоциируются с собственной трагедией и буквально мстят за несправедливость судьбы. Постепенно образы охотников приобретают черты автопортрета: мироощущение преследуемого меняется на защитника (своеобразная модификация хрестоматийной психиатрической картины: «преследуемый преследователь»). Далее он научился усваивать доступную сторону жизни: перерисовывал иллюстрации из журналов, политплакатов о «великих стройках» и достижениях индустриализации: самолёты, танки, крейсера, тракторы... Рисунки немногословно подписывались: «А.Лобанов писать хорошо», «*немой рисует хорошо*»... В экспрессии героической темы основным символом становятся многообразные серии стрелкового оружия, охраняющие идеализированный мир покоя. Сила механики завораживает надёжностью и безотказностью, гиперкомпенсируя ограниченные возможности немощи и Александр превращается в увлечённого охотника... до ружей. По поводу его страсти и нарисованного арсенала психоанализ предложит и фаллические ассоциации, допустимы и физиологические аналогии: выстрел — источник сильного звукового эффекта, который в состоянии услышать и глухой. Воз-



можно и ксенофобские (охотно используемые на Западе) или патриотические представления: в идеологических стандартах 30–60-х годов: «человек с ружьём» — непременно защитник. Нередко работы Лобанова рисуются на обратной стороне агитплакатов, призывающих «дать отпор агрессивным проискам империализма» во Вьетнаме, на Кубе...

Параллельно А. Лобанов начинает кропотливую работу по «совершенствованию» винтовки С. Мосина, трансформируя её в охотничий двуствольный карабин. Как энергичный М. Калашников, афонинский оружейник неутомимо проектирует свои бесчисленные модели. Проблема многозарядности решается простейшим прибавлением 3-4 затворных механизмов и веера бойков. Сердцевина винтовки обретает гипертрофированную крестоподобную 2-х затворную раму. Усовершенствования сомнительны: Царь-винтовка Лобанова, вызывающая ассоциации с громадной Царь-пушкой Московского Кремля, уже навряд ли выстрелит.

В начале 70-х гг. на творчество Лобанова проецируется тема взросления. Автопортреты «равняются» на многочисленные образы И. Сталина. Ещё З. Фрейдом отмечено, что человеческое «Я» проявляется благодаря отождествлению с другими персонами. За недобровольное стационарирование художник так и не простил мать, но конкретно идеализировал версию об «Отце народов», вероятно как о «хорошем папе». Рисунки «Сталиниады» представляются анимационной серией. Нередко лик вождя украшается наушниками. Для глухонемого наушники — чудо-техника, санкционирующая «посвящённого» на более совершенное познание истины. При этом вождь держит прибор, напоминающий фотоаппарат, и его прицеливающийся «глаз» гипнотизирует попавшего в поле зрения человека. Фраза *«Сталин фотоаппарат невидимость стоит нет воздух не знают молчать»* может иллюстрировать распространенные представления о «всевидении и всеслышании» «Старшего Брата», незримо присматривающего за неразумными «детьми» (Д. Оруэлл, «1984»). В руках всемогущего фотографа прибор ассоциируется и с психотропным оружием. Суггестия безграничного культа вождя столь значима, что усваивалась даже малограмотными, глухими... И через больничную стену художник испытывал трепет «интимных отношений» с Генсеком, подобие телепатических. Несомненно, что возможно ощущаемая художником высочайшая честь общения с Генералиссимусом, так и не разгаданная при жизни, придаёт ему особые силы и достоинство «Видения» — слово, нередко используемое А. Лобановым, что гипотетически может предположить усиление их таинственных взаимоотношений до психотического уровня...

Фотографирование остаётся для А. Лобанова секретом. Судя по пометкам, он механистически представлял процесс съёмки — переносом «видения» потоком воздуха, когда своей чувственной воронкой фотоаппарат «всасывал» изображение. Проблемы со слухом вынуждали дополнительно считывать информацию с жестов: фотограф поднимал руку или подносил палец к губам, призывая не двигаться, застыть, как и охотник, боящийся спугнуть жертву. Аппарат вполне мог сопоставляться и с оружейной техникой, где объектив воспринимается дулом. И Александр, подобно дичи, за-

мирал перед ним и уже после фото-тайнств чутко заботился о долгой жизни «трофеев»: аккуратно оформлял портреты в деревянные рамки, на керамике, ламинировал на картоне.

Предлагается и более дерзкая версия: рисунки — свидетельства рационализаторской мысли и представляют прямое обращение к «Отцу» за поддержкой инноваций. После эмпатической дешифровки бессистемные «безмолвные следы» — вербализируются, хотя намёки на «молчание» просят не афишировать «военный секрет»:

«И. В. Сталин невидимость не (Сталин не видит, не ведаёт)

Фотоаппарат стоит не (не фотографирует, ему не докладывают) в 1939 г.

Воздух Сталин молчать не (застыло непонимание и Сталин молчит)

Незнают стоит Лобанов — (не знает о Лобанове и дело-то стоит) *затвор винтовочный затвор негал* (а затвор винтовочный — недоделанный)

винтовки затворами ружей завод (на оружейных заводах, где винтовки делают) *А.П.Лобанов рабочий нет ружья не фига* (без разработок А.П.Лобанова не получится у рабочих хороших ружей — ни фига (!!!)).

Далее печально констатируется итог: *«Сталин винтовочный затвор не гал»* — не разрешил. Рисунки-«чертежи», возможно, не устраивают Кремлёвского адресата. Для большей доказательности Лобанов фотодокументально, наглядно, вживую демонстрирует своё изобретение — кропотливо изготовленные в натуральную величину картонные макеты стрелкового оружия. Попытки достучаться до верхов, удивительно схожи с судьбой Левши Н. Лескова. Косой (тоже инвалид!) и тоже неграмотный мастер, пройдя через психоз и лечебницу, затужил до смерти, что не смог донести Государю важнейшее уведомление: англичане «ружья кирпичом не чистят». Надежда на осуществление своих планов всё же остаётся в последующих рисунках «Сталиниады»: нередко Сталин уже в роли эксперта изучает (вертит, разглядывает и приценивается) винтовку Лобанова, а в последующих рисунках «демонстрирует», что «взял её на вооружение». И любимое детище Лобанова — «винтовочный затвор», неоднократно украшаемый лаврами, предмет трепетного фетиша, становится «реальностью». Рисунки аналогичного вооружения у заморских стрелков и подписи: *«...vigel охотник стреляет США Англия Чехия»*, свидетельствуют об уверенности автора в повсеместном признании его разработок. Кстати, у Лобанова и Сталина — немало общего: небольшой рост, незнатное происхождение, тяготы жизни (больницы/ссылки) и ригидность психики. Сталин также привлекал внимание психиатров (В. Бехтерев, 1927; А. Личко, 1992; А. Шувалов, 2004). Оба демиурга нарциссически любят свои автопортреты и режиссируют мифы: один — театральными на бумаге, другой — «в отдельно взятой стране».

Самопозиционирование составляет большую часть творчества Лобанова: в каждом втором портрете и в 1/3 сюжетных рисунков автор изображает себя в окружении мирной фауны и флоры (птички — собачки и ягодки — цветочки). Его грозный вид уже не пугает, однако неулыбчивое лицо, с пронизывающим взглядом, подтверждает серьёзность стремлений к правопорядку. Репрезентативные портреты снижают тревожность автора: стереотипии, повторение сюжетов и деталей — множат предсказуемость и оп-

ределённость, усиливают авторскую «Я-позицию» в мифологизированной обыденности. Тщательно прорисованные «парадные» автопортреты, в позах, сравнимых с канонами «иконографии» советских вождей, обрамлены изумительными рамками с орнаментом из комбинаций огнестрельного оружия... Фантазия Лобанова не знает предела, множатся гибриды – неографизмы: самовар с пистолетами, винтовка с топором, ножницами, якорем, диковинные шляпы, наподобие нимба, ошетиняются дулами; оружейные стволы предстают водосточными трубами, заборами, колёсами... Истории известны замаскированные комбинации огнестрельного оружия: с ножом, вилкой, фонариком, фотоаппаратом, зажигалкой, ручкой... (Х. Бодинсон, 1998). Но гибриды Лобанова лишены коварства – оружие всего лишь прибавляет красоту окружающему, а сувенирные варианты жалуются уважаемым людям: Сталину, красивым женщинам... Крамольное предположение: вероятно, будь стены психобольницы в его время украшены иконами (а не бесчисленными портретами Сталина), вероятно, мы бы и дождались лобановских версий жития священных персонажей с «подаренным» автором оружием в руках.

С середины 70-х – автором был завершён поиск «Я-идеала», утвердились ценности и приоритеты: художник осознал и зауважал себя, нашёл свою «миссию», пусть и ограниченную стенами больницы. Лобанов с упоением создавал свои представительские постановочные фотографии, выступая художником-оформителем, сценаристом и, одновременно, актёром. Более 35 раз он посещал фотосалоны с муляжным оружием и всевозможными рамками – декорациями. На правах эксклюзивного владельца он «прописывался» в престижном контексте волшебного фото-мира, и, в итоге, заимел «удостоверения» своих фантастических возможностей. Пасьянс из более чем 600 фотопортретов убеждает – в колоде нет мелких карт, а наиболее поздние фотографии сопоставимы с исключительной козырной и крупной мастью. Фотоархив А. Лобанова это и дидактические зеркала этапов личностно-социального роста, одновременно: визитные карточки или подтверждающие его значимый статус – «паспорта».

Знаменателен послужной список перевоплощений: охотник, воин-пограничник, конструктор, егерь... Увековечивая свой «опыт», автор всё чаще прибегает к сюжету, имитирующему величественные портреты вельмож конца XVIII века. На мемориальном автопортрете Александр Лобанов подобен дворянину-охотнику: он владыка собственного заповедника и опирается на пьедестал, где в картуше овальной плиты, в ритуальной аранжировке, изображён его сакральный, по сути геральдический символ: крестоподобный «винтовочный затвор». В воспоминаниях потомков, автор хотел остаться уважаемой независимой «взрослой» персоной: патриотом-защитником и изобретателем, с честью исполнившим свой долг. Не помышляя о статусе художника, представляя свои рисунки и фотографии преимущественно «разговорными» изо-сообщениями, он стремился достучаться за понимание... И сегодня это ему удалось...

Примечание

Курсивом отмечены фразы А. Лобанова, взятые из его текстов и графики

ДОЛГАЯ ДОРОГА ДОМОЙ

*(об одной мировоззренческой константе
в украинском народном примитиве на рубеже XX-XXI вв.)*

Кириченко Е.И.

Кировоград, Украина

Украинский народный примитив находится под пристальным вниманием исследователей со второй половины XX столетия, с 1990-х годов о нём стали писать чаще, обращаясь не только к историческому наследию, но и к его современному состоянию. Авторами научных публикаций и монографий (О. Найденю, С. Евтушенко, Е. Клименко и др.) всесторонне рассмотрены специфика и самобытность украинского примитива, его глубокие внутренние связи с древними мировоззренческими представлениями, проанализированы архетипические модели отдельных мотивов и образов, общая орнаменталистика изобразительного языка, восходящая к трипольской культуре, к различным видам народных росписей и народной вышивки, отмечены его песенный и фольклорный характер. Существенно также то, что украинские учёные не оставили в стороне вопросы терминологии, всегда вызывающие много споров и зачастую подолгу остающиеся неразрешёнными. Использование украинскими гуманитариями разных понятийных категорий — «народный примитив», «наивное искусство», «аматорское искусство», «народное творчество» и др. — хотя и вынудило большинство авторов согласиться с оправданием первого как более точно выражающего суть явления, однако не сняло дискуссионности проблемы; при этом в публикациях украинских исследователей распространён термин «наивное искусство» как синонимичный. Справедливо отмечена характерная особенность определения «украинское наивное искусство»: оно применяется к двум разновидностям примитива, из которых одна тяготеет к искусству профессиональному, вторая тесно связана с народной изобразительной традицией, фольклорной в своей основе, отражая этнокультурную специфику украинской наивной живописи (1).

Многообразие затронутых исследователями аспектов не исключает новых ракурсов в рассмотрении специфических черт и жизнестойкости украинского народного примитива на современном этапе его истории. Многослойность его образно-семантического комплекса и богатство выразительных средств изобразительного языка опираются на глубокие мировоззренческие основания, сформировавшие славянский этнос, что заметно выделяет украинский живописный примитив XX — начала XXI века — при всей его соотносимости с российским наивом — как явление, имеющее ярко выраженные национальные особенности. В украинском и российском наивном искусстве сходные и отличительные признаки обнаруживаются

и во внешнем слое художественного текста, и на разных уровнях сложной структуры всей художественной системы.

Возьмём для примера один распространённый в наивной живописи сюжетный мотив, сравним его семантику с общеславянской и обозначив его смысловую статус в двух национальных вариантах наива. Речь идёт об образе Дома, наделённом в славянском мировоззрении сакральным смыслом. 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», выступает средоточием «основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода», на ментальном уровне представляя собой «определённую модель, позволяющую воспроизводить картину мира» (2); «дом мыслится как центр мира, святилище рода, персонифицированного духами предков» (3); в древних представлениях славян дом связан с символом богатства, изобилия, устойчивости мира.

При первом приближении к рассмотрению названного мотива в украинском и российском наиве XX века 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» Б. Нехоношина. Аналогичные мотивы в эти же годы есть и у украинских наивных художников: «Около родного порога» И. Лысенко, многие картины А. Бородая, В. Лободы, А. Шабатуры). Будучи микромоделью Космоса, Дом совершенно органично осознаётся наивным художником не как место пребывания, а как «способ осуществления человека» (4): здесь случаются все сокровенные и важные события – от свадьбы (И. Никифоров «Деревенская свадьба», Д. Толчеев «Перед свадьбой»; А. Шабатура «Выбирают свадебное деревце») до смерти (С. Степанов «Мать померла»). Особенно часто дом у российских наивов присутствует там, где действие разворачивается в панорамном пейзаже (А. Муратов «И жизнь хороша, и жить хорошо!», работы И. Сарычева, Н. Комолова). Украинские художники писали не столько широкие панорамы (они изредка встречаются), сколько фронтальные виды села (К. Кисляков «Село над дорогой», Я. Ющенко «Первая гроза», «Ночь»). Реальный облик родного дома естественным образом включается в макрокосмическое пространство, оно в свою очередь мыслится тем же Домом, т.е. весь мир, окружающий человека, есть его дом – «космос обживается как дом с родственным чувством к природе, ко всему человеческому. И реальный мир мыслится как часть Космоса» (5). При этом русскому человеку свойственно особое самоощущение на обширных территориях его страны, с чем связана специфическая черта в восприятии простора, который осознаётся ничем не ограниченным пространством. Н. Бердяев, Д. Лихачёв, Г. Гачев подчёркивали, что эстетика беспредельности сформировала и внутренние качества национальной психологии. Творческое проникновение



российским наивным художником в смысловое поле семантической модели «космос — дом» отразило мировоззренческие представления о широте русской души, в то же время отобразив укоренённый советской идеологией в сознании народа «генеральный миф» о бескрайности пространства страны Советов, что воспринималось своего рода «социальным завоеванием нового человека» (6). 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. Веками складывавшийся уклад формировал особое отношение к земле — «земле-матушке», «земле-кормилице», «матери-сырой земле», часто ласково называемой «земельюшка». Земля издревле считалась у народов с развитым земледелием началом плодоносящим, порождающим, источником жизни Рода. Дом был его силой, его крепостью, сберегающей и сохраняющей Семью («родину» — в украинском языке). Даже в эпоху казачества безземельное существование оказалось приемлемым лишь для части воинства Запорожской Сечи, другая часть селилась в степи небольшими хуторами в две-три хаты и обзаводилась добротным хозяйством (7). Хозяин в украинском языке звучит как «господар», этимологически слово вместило в себя понятие «Господнего дара», само восприятие хозяйствования на своей земле в украинской ментальности связано с уважительным отношением к крепкому, основательному хозяину.

Три составляющие — Земля, Дом, Семья — служат выражением внутреннего содержания понятия «хутор». С особым осознанием места дома в равнозначном смысле ряду «земля — дом — род — семья — хлеб — жизнь» в Украине связан древний обычай украшения хаты настенной росписью, которая возникла в незапамятные времена в связи с аграрно-обрядовыми и магическими ритуалами. Постепенно утратив эти функции, в позднее время она стала выполнять роль декоративного украшения. Именно настенная роспись немало способствовала возникновению в Украине народной картины. Строительство дома и первый вход в него у славян также издавна были сопряжены со священнодействием, что в некоторых ритуальных и суеверных формах долго сохранялось при возведении украинской хаты.

Для украинца и сегодня Хутор остался своеобразным мифопоэтическим центром, «ностальгическим фантомом», который вмещает такие символические представления, как «хутор — рай», «хутор — семья», «хутор — уединённость», «хутор — медитация» (8). Даже беглый взгляд на популярное в украинском живописном примитиве в течение всей его истории жанровые композиции способен отметить преимущественное положение в картине «хуторского мотива». Почти любая сцена разворачивается около хаты, на фоне хат, как бы в «присутствии» хаты. Образ украинского сельского жилища нередко поэтизировался в классической живописи и литературе. Вот как о хате писал Т.Г. Шевченко: «Стоїть собі на пригорі в садочку, квітами повита, неначе дівчина». Постепенно украинский сельский дом в





сознании разных народов стал культурным символом: «Украинская хата в представлении своих и чужих имеет много привлекательных черт живописности и уюта. Среди садочков и цветов выступает гладко обмазанный и чисто побелённый домик с зачесанной и подстриженной соломенной крышей. Сильно опущенная крыша даёт глубокие тени, которые на поверхности синеватой побелки создают разные оттенки синего и фиолетового цвета, контрастирующего с горяче-жёлтой или коричневатой гаммой крыши», — так описывает впечатление, оставляемое живописным видом хаты» В. Сичинский (9). В определённые исторические моменты актуализация мифопоэтической модели хутора в народном творчестве возрастает.

Давно замечено, что значение и роль категорий, которыми может быть обозначена духовная составляющая нации, оживают в народном сознании, как правило, в эпохи культурного слома. Об этом писал М. Элиаде, когда говорил о важности в момент некоего переустройства жизни «обрядов и мифов, так или иначе связанных с «началом», истоками, первичностью» (10). Первый этап обострённого интереса к хуторской теме в украинской народной картине выпал на послереволюционные десятилетия, известные своими тяжёлыми последствиями в истории Украины: годы коллективизации, голодомора разрушили привычный жизненный уклад, оторвав огромные народные массы от земли, вынудив к переселению в города («в чужие края»). Включение в это время в сюжетный комплекс живописного примитива образа украинской хаты не несло в себе элемента национальной экзотики — слишком свежи были горькие воспоминания об утрате, но не имело и привкуса ностальгической тоски — скорее это была грусть с оттенком надежды на возвращение «привычного порядка вещей», превратившаяся в мечту (А. Шабатура «Село», неизв. автор «Вид с хутором» — обе 1930-х гг.). Воспитание советского человека в духе коллективизации, оторванности от своей земли только усиливало чувствительность авторов наивных картин к «хуторскому мотиву». Послевоенное время добавило новые интонации в изображение жанровых сцен, которые разворачиваются в привычных «сельских декорациях» и настойчиво напоминают об исконном символе нации, отдалявшемся в прошлое с развитием индустриализации и ростом городов (М. Эринская «Ехал казак с Украины да заехал до дивчины», неизв. авт. «Беги Петро с Наталкою — идёт мать со скалкою», обе — 1940-50-е гг.). Природное чувство юмора помогло не утратить оптимистического отношения к жизни и веры в мечту о возвращении в свой дом.

В конце XX — начале XXI века Украина вновь переживает напряжённый этап своей истории, вступив в трудное время становления государственности, политических потрясений и преобразований, где простому человеку места отведено немного. С общей переоценкой прежних жизненных приоритетов в народном сознании снова реактуализована мифологема хутора. Темы семьи, дома, родного села сегодня чрезвычайно распространены в традиционной украинской наивной картине (мы выделяем именно традиционную картину, сосуществующую с конъюнктурным вариантом «рыночного» примитива), являясь наиболее перспективными в укреплении растущего национального самосознания народа. Начиная с 1990-х годов, хуторской мотив становится важной доминантой содержательного комплекса



сюжетной наивной картины, появляющейся на различных выставках. Характерный набор «обязательных» при этом элементов сложился уже в начале истории украинского живописного примитива XX века.

Весь массив сюжетных изображений, в которых и сегодня хутор выступает в роли центрального образа, традиционного мотива, можно классифицировать по нескольким признакам, наиболее часто повторяющимся в картинах, разделив их на группы.

Первую группу представляют общие фронтальные виды села, где либо присутствуют люди и домашняя живность, либо не присутствуют, но само село изображено идиллически прекрасным, ярко освещённым солнцем — таковы работы А. Раенко «Сельская улица» (1991), Н. Раенко «Родное село» (2001), М. Онацко «Утро в селе» (1995), в которых поэтизируются сельские виды с их устойчивыми образами белых хат, цветущих садов и огородов, с гусями на улице или лебедями в пруду, гнездовищами аистов на дереве или крыше хаты (своеобразный парафраз образа дома в виде Гнезда), символизирующих продолжение рода.

Вторую группу составляют сцены, разворачивающиеся на фоне хутора — здесь, как правило, обязательно наличие храма, ветряков, нескольких хат и озера (пруда, колодца). Эти мотивы, вошедшие в картины М.Нелеп «Село над рекой» (2001), А.Рак «У жнива» (2004), А.Приходнюк «Около пруда» (2002), М.Онацко «На ярмарку» (2001), воспроизводят всё тот же неизменный набор признаков узнаваемости украинского села и несут важную смысловую нагрузку в понимании ценностных ориентиров сельской жизни: храм — сакральный символ, связывающий земное и вечное время человеческого бытия, образ духовного очищения человека; ветряки указывают, с одной стороны, на богатство хутора и его жизнеспособность — «Мельница мелет — мука будет, мука будет — жить будем», так называлась одна из работ (1983 г.) наивного художника В. Лободы, вкладывавшего в название своих картин сокровенный смысл; с другой стороны, ветряк традиционно выступает в роли выравнивающего действия справедливости судьбы, которая размалывает все зёрна («всё перемелется»); наконец, ветряк указывает на четыре стороны света, как бы объединяя собой мир вокруг, и соединяет «кормилицу-землю» с небесными берегами, не случайно на лопастях ветряков в стародавние времена иногда вырезались геометризованные женские фигуры-берегини, охранявшие зерно от порчи, головы у этих резных фигур были в виде солнечной розетки (11); символика воды — будь то озеро, пруд или колодец — связана с чистотой помыслов, с омовением, с самой жизнью; колодец в украинской наивной картине как источник родниковой — «глубинной», свежей, омолаживающей, спасающей от жажды воды — выполняет своеобразную функцию-напоминание о его высокой роли, оформившейся с давних пор в деревенской общине: в качестве источника сада-рая, колодец известен во многих мифологиях мира.

Третья группа демонстрирует камерное действие, происходящее на семейном подворье с обязательным цветущим или плодоносящим садом; эта будничная жизнь крестьянской семьи по-своему воспета многими творцами: тишина и покой, в котором мирно уживаются домашние и лесные птицы, олицетворяют размеренный ход времени в сельском быту у И. Гоменюк

в её «Осеннем вечере» (1972 г.); повседневные заботы оказываются в поле зрения В. Крыжановского «Гей, гуси» (2001 г.) и И. Вапнярской «Косари» (2002 г.), нашедших собственные выразительные средства для передачи красоты сельских будней. В первой работе привычное занятие происходит в атмосфере мягкой гаммы цветущего леса, холмов, всего природного окружения, во второй – сцена решена более декоративно, орнаментальной пышностью и узорами-стежками напоминающая вышивку. Другие работы этой сюжетной группы также поэтизируют украинский повседневный сельский быт: гирлянда из условно-орнаментальных сказочных цветов, соединяясь с роскошью белого убора цветущей вишни, образует замкнутый символический круг – круг «райской» жизни (традиционно Рай изображался круглым) в работе И. Цюпка «Вишнёвый сад около хаты» (1991); М. Тимченко в своей декоративной манере, близкой к петриковской росписи, изображает крепкого, основательного хозяина («Господар», 1985), вокруг которого мир кажется правильно организованным, надёжным; В. Наконечный с каким-то радостным упоением воспроизводит обыденное занятие – просушивание возле освещённой солнцем хаты домотканых рушников, служивших в украинском быту домашним оберегом («Летний день», 2001).

Особую группу составляют сцены любовные и семейные. Наиболее разработанными представляются мотивы свиданий/прощаний (у хаты, у тына, у колодца), имеющие истоки в народной картине конца XIX и первых десятилетий XX в., а также семейные портреты, на распространённость которых, вероятнее всего, повлияла фотография. И в примитиве вековой давности, и в работах последних лет обозначенные сцены представлены типовыми вариантами. Большой популярностью всегда пользовались «свидания», чаще всего у колодца, который имел ещё и функцию связующего центра в семантике «любвных игр», – достаточно назвать несколько работ, выполненных в разные десятилетия, чтобы продемонстрировать непрерывность этой сюжетной линии в украинском примитиве: неизв. авторы с Полтавщины «Свидание» (ок. 1930-х гг.) и «Дівчино моя, напої коня» (до 1950-х гг.), М. Приймаченко «Роман и Оксана» (1963), А. Рак «Парень и девушка возле колодца» (1997).

Сегодня в наивном искусстве реже встречаются «разлуки», вошедшие в народную украинскую картину ещё в XIX столетии как мотив расставания казака с возлюбленной; однако эта тема, как и «свидания», широко эксплуатируется в современном городском любительском творчестве, внешне воспринявшем и сюжетику, и изобразительные принципы наивной картины. Попутно заметим, что современные горожане с большим интересом воспроизводят «сценки из жизни казачков», национальные ярмарки и прочие вариации украинского быта, превратившиеся в стереотипные клише благодаря использованию их массовой культурой. Способ передачи «национального колорита» базируется здесь на принципе узнаваемости «чего-нибудь украинского» и сводится, как правило, к созданию этаких «весёлых картинок», нередко написанных весьма талантливо, однако отличающихся от аутентичного украинского примитива, восходящего к традиции сельской народной картины, рациональностью подхода к изображаемому. В традиционной наивной картине семейный мотив обыгрывается



по-разному: семья с её заботами возле дома (как правило, хаты) или в саду: М. Онацко «Приехали молодые» (2004), М. Тимченко «Баба Павленко с внуками» (2003), а также семейный портрет Т. Пушкарёва «Семья» (2000), М. Нелеп «Отец и мать со своими детками» (2001). К этому же типу можно отнести своеобразные метафорические образы семейного счастья: Н. Угримов «Семейное счастье» (1998) с гнездом аистов, О. Скицюк «Утка с утятами» (2004). В настоящий большой семейный праздник превращён визит к бабушке внуков в горизонтального формата работе М. Тимченко — здесь художницу захлёстывает фантазия, радуется возможность передать буйное цветение и созревание урожая в саду, игры детей и сам налаженный быт украинского подворья, где так естественно видеть перевёрнутые горшки на плетёной изгороди, неизменные рушники, домашнюю живность, нарядную «хатынку». Работая в декоративной манере стилизованной петриковской росписи, М. Тимченко умеет создать очень живые сцены, в которых оживает душа и характер украинского народа, а также сохраняется непрерывность орнаментальной традиции в украинском живописном примитиве.

Помимо уже названных практически во всех произведениях с «хуторской тематикой» традиционно присутствует ещё несколько общих знаковых образов, создающих символически разветвлённый фон к мифологеме хутора. Во-первых, это не раз упомянутый цветущий сад, где почти всегда есть озеро с лебедями (или с плавающими в нём утками), где мирно соседствуют на подворье или кружат в небе разные птицы, своеобразный сад-рай; во-вторых, дерево с плодами или в цвету — символ древа жизни или Мирового дерева, или райского дерева; в-третьих, сам дом в виде белой (а значит, чистой, светлой) хатки, обычно являющийся смысловым центром композиции; наконец, обязательная «обращённость к солнцу как к жизнедающему светилу, столь важному для земледельца ... Поэтому солнечный (соляренный) образ жил неизменно в народном искусстве и дошёл до нашего времени, бережно охраняемый народом» (12).

В украинской наивной живописи солнце присутствует в различных своих ипостасях: как светило на небе, как невидимая разлившаяся по всему картинному пространству «солнечность дня», как цветок солнца — подсолнечник, которым засеяны приусадебные огороды (картина П. Маевского «Подсолнечники» (1997) — почти апофеоз соляренной символики «по-украински»). Вообще возле украинского дома всегда много цветов, и это не уходит от внимания наивов, произвольно воссоздающих архетип домашнего оберега — по древним поверьям некоторые из цветущих возле хаты растений отгоняли от неё нечистую силу. Всё вместе рождает идеальный образ добротного, уютного и гармоничного мира — райского места, в котором жизнь кажется вечной, — не случайно сад традиционно ассоциируется с мифологемой Рая (сада небесного). Так воображение современного украинского художника-примитива настойчиво возвращает нас к высшей ценности человеческой жизни.

Таким образом, «хуторской мотив», выступая неким ностальгическим текстом в украинском народном примитиве, воспринимается как мотив вечного Возвращения к Истокам. «Хутор в украинском понимании есть часть



ноосферы», это своеобразный «внутренний лад», «фактор духовный», попытка «привнести в урбанизированное общество старую добрую мораль и традицию» (13).

Явная увлечённость современными авторами украинского примитива столь важным смысло-содержательным компонентом, присутствующим во многих работах, созданных за последние полтора десятка лет, позволяет отметить неисчерпанность рассматриваемого мотива, его повышенную значимость в жизни украинского народа, а постоянное к нему обращение наивных художников свидетельствует о том, что национальная идентичность, о которой сегодня так много говорят, определяется сохранившимся в сознании нации пиететным отношением к традиционности семейного уклада, зеркально отражённым в поэтизации образа Дома (сельской хаты). Отметим, что эта важная мировоззренческая константа в XX веке выступала связующим звеном между человеческим микрокосмом и макрокосмом вселенной и в российском наивном искусстве: с одной стороны, с её помощью акцентировались важнейшие человеческие ценности (здесь они мало чем отличаются от украинских); с другой стороны, обращённость к образам памяти как бы определяла «оправданность» не очень практически полезного занятия в глазах «простого человека», волей судьбы (или обстоятельств) обратившегося к творчеству. 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.

Художественный мир украинского примитива, по-прежнему, отличается присущим ему оптимистическим началом. Помимо сюжетного пласта, важной составляющей этого оптимизма можно считать повышенную эмоциональную приподнятость живописи, в которой сохранено национальное восприятие красоты, передаваемое яркой, звонкой, сочной цветовой гаммой — в декоративных композициях ничем не приглушённой, в композициях, приближенных к отображению реального мира, плавно смягчённой.

Отличительной особенностью украинского живописного примитива является непрерывность и преемственность в развитии — традиция народной картины имеет почти трёхвековую историю. В XX веке она обогатилась новыми качественными сторонами, сохранив в значительной мере мифопоэтическую образность и связь с орнаментальностью, ритмической организованностью, с почти рукотворной «сделанностью» картинной поверхности, что роднит живопись украинского примитива и с традиционными видами прикладного творчества. Картина, как и вышивка, сотканный узорный ковёр, настенная роспись или покрытые орнаментом глиняные кувшины, сундуки («скрини») составляли особую среду украинского сельского и провинциально-городского быта, заполненного «поэтически-песенным, орнаментальным, пластически-цветовым образным субстратом украинской ата-



вистической сущности» (14), вероятно, до сих пор способным вдохновлять наивных художников.

Пытаясь сопоставить архетип Дома в украинском и российском наиве XX века, мы обнаружили сходные мировоззренческие и эстетические параллели в воспроизведении художниками традиционного для славянского менталитета образа на этапе расцвета наивного искусства в России. С конца 1990-х годов ситуация в российском наиве постепенно меняется. Уже при встрече с работами последних лет создаётся ощущение потери духовной ориентации человеком, у которого из-под ног выбили почву: старики — классики наива — уходят; деревня, медленно угасавшая на территории необъятной страны в течение всего XX века, давно не служит образцом «старой доброй морали»; традиции, которыми жили наши предки-аграрии, утрачены и забыты, как бы ни пытались их воскресить энтузиасты-этнографы. Дом, как важная созидательная мировоззренческая категория, почти исчезает из российского примитива, оставшись категорией невозвратного прошлого (работа М. Унта «Усадьба отца» (2001) может восприниматься редким исключением, подтверждающим общую тенденцию). Городская ветвь примитива сегодня трансформируется в нечто иное по сравнению с наивным искусством. Выбор тем, которыми когда-то изумляли откровения российских наивных художников, теперь, особенно в работах более молодого поколения, зачастую кажется надуманным и случайным: сюжетные мотивы восходят либо к впечатлениям, полученным с телеэкрана, либо подсказаны кем-то посторонним (приходилось в практике общения с художниками слышать просьбы о подсказке сюжета); появляющиеся на выставках начала двухтысячных годов работы на темы политической жизни, с изображениями телезвёзд, «голых тёток» и т.п., кажущиеся выполненными в стилистике примитива, не есть наивное искусство.

В отличие от украинского российское наивное искусство XX века развивалось вне преемственности, вне взаимодействия с народной изобразительной традицией. Эстетическим источником для него служила «высокая культура», но его внутреннее наполнение обуславливалось мифопоэтическим восприятием мира, — отсюда природа уникальности и самодостаточности его художественной системы. Опирающийся в период своего расцвета преимущественно на образцы мировой и отечественной классики, знакомой художнику по репродукциям, российский наив утратил и эту свою опору, ибо «с переориентацией государства в конце XX века на поддержку зрелищных форм массовой культуры в широких слоях населения стала исчезать потребность общения с классическим изобразительным искусством» (15), другой опоры наив России не знал. Подмена важного для творческого импульса наивного художника «образца» образчиками масскульта ведёт к разрушению «высокого» идеала, к качественному перерождению примитива.

Взаимоотношения с продукцией массовой культуры у наива не сложились и не могли сложиться — слишком разнополярны эти два явления в социокультурном пространстве современности (16). История жизни наивного искусства в России остаётся за XX веком, в XXI, вероятно, появится некая новая ветвь примитива, но это будет уже другая история.





Что ожидает украинский примитив, покажет время. Пока есть потребность в «народном малярстве», есть надежда на жизнеспособность этого искусства в его специфически национальном варианте. По замечанию украинского исследователя примитива О.Найдена, «Украина была периферией периферии, в таких условиях деловая заторможенность и консерватизм в культуре (искусстве) составляют позитивный фактор, «работают» на сохранение национальных черт, преимуществ» (17). Долгий путь домой украинского наивного искусства — в его собственную национальную идентичность — продолжается...

Библиография и примечания

1. *Власенко С.Н.* Проблемы исследования наивного искусства в современной украинской эстетике и искусствоведении // Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы. Материалы научной конференции. М., 2004, с. 102. Автором данной публикации подробно рассмотрены современные подходы в гуманитарных науках к терминологическим сложностям в отношении украинского народного примитива, подчёркнуто, что при всём их многообразии вопрос не находит однозначного решения. На наш взгляд, несправедливо замалчивается бытующее в последнее время определение «украинское народное малярство», которое именно в данной формулировке (т.е. без перевода на русский язык последнего слова) точно отражает суть явления, имеющего многовариантные ипостаси народной живописи Украины на протяжении достаточно большого временного отрезка; каждая эпоха в истории «малярства» предлагает собственные образцы подобного творчества, вполне вписываемого и в широкое семантическое поле понятия «примитив», однако специфика этнокультурного наполнения термина ускользает при использовании других имеющихся определений.
2. *Топорков А.А.* Дом // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995, с. 168
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем./Сост. В.Андреева и др. М., 2000, с. 159
4. *Порус В.Н.* Пространство в человеческом измерении//Полигнозис. 2000, № 2, с. 29
5. *Некрасова М.А.* Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983, с. 31.
6. *Яковлева Г.* Советская архитектура послевоенного периода в эпическом ландшафте страны //Искусство кино. 1990, № 6, с. 87
7. *Яворницький Д.* Історія запорізьких козаків./Українські традиції / Упор. О.В. Ковалевський. Харків, 2006, с. 202
8. *Хутір, культура, цивілізація: передумова міфа.*//Артанія:Альманах. Кн. 1. Київ, 1995, с. 8
9. Цит. по: *Історія української культури./За загальн. ред. І. Крип'якевича.* Київ, 2002, с. 530.
10. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб., 1998, с. 126
11. *Василенко В.М.* Украинское народное искусство. Очерки //Василенко В.М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X-XX веков. М., 1974, с. 172
12. Там же.
13. *Хутір, культура, цивілізація: передумова міфа* //Артанія:Альманах. Кн. 1. Київ, 1995, с. 9
14. *Найден О.* Творчість українських народних майстрів як феномен мистецтва ХХ сторіччя. Традиції образності: від Якова Бацуци до Марії Приймаченко//Образотворче мистецтво. 2005, № 3, с. 77
15. *Кириченко Е.И.* Художественный мир наивной живописи в диалоге с классическим искусством // Суриковские чтения. Научно-практическая конференция — 2005. Красноярск, 2006, с. 76
16. Проблема реакции «низовой» культуры России на явления масскультула была лишь намечена в конце 1990-х гг. *Б.Соколовым*, отметившим специфику подобных контактов и подчеркнувшим, что об «эстетическом остранении», о создании «новой ценности» в этом случае говорить ещё рано, хотя не исключившим подобной возможности // *Соколов Б.М.* Художественный язык русского дубка. М., 1999, с. 179-181. В нашу задачу не входит подробный анализ ситуации, складывающейся сегодня в российском наивном искусстве, однако в контексте рассматриваемой проблемы показателен отход от прежних ценностных ориентаций, идеалов, формировавших и определявших глубинные пласты художественного мира наивной живописи ХХ в., что ведёт к разрушению целостности всей художественной системы наивного искусства.
17. *Найден О.* Указ. соч., с. 76



МАРГИНАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОМ УКРАИНСКОМ НАИВНОМ ИСКУССТВЕ

Власенко С.Н.

Чернигов, Украина

Смена культурных эпох неотвратимо ведет к переосмыслению ценностей предыдущих поколений, привносит новые оттенки в привычные и устоявшиеся понятия, вводит новые термины. Так, ещё совсем недавно остро стоял вопрос о правомерности и критериях эстетической оценки произведений наивного искусства, о включении его в состав современной культуры как полноценной её части. С введением в научный обиход терминов «ар-брют» и «аутсайдер-арт», которые часто используют как синонимы, наше представление о поле непонимаемого и непринятого со стороны строгого академизма «учёного» искусства значительно изменилось. В целом проблема маргинального или «иног», находящегося вне эстетических, культурных и художественных норм, для которого стали определяющими многие черты «брутального» искусства, стала рассматриваться в контексте эстетических категорий.

Противопоставление наивного и ученого искусства уступило место новой оппозиции — искусства аутсайдеров и всего современного искусства в целом. Ставшее предметом эстетического анализа искусство ар-брют, «стоящее вне законов и правил общепринятого языка и не заботящееся о коммуникациях», получило статус ограниченного и пограничного явления относительно культуры, повлекло за собой пересмотр понятий безумия, странности, наивности и др. В XX веке вновь подверглось сомнению и само понятие «нормальности» общепринятой культуры, вследствие чего воспеваётся свободное от гнёта культуры по-настоящему инстинктивное искусство (Ж. Дрюбюффе). На смену умиленному взгляду на наив приходит чувство тревоги при восприятии работ настоящих маргиналов — так называемых «авторов с психиатрическим опытом», игнорирующих какие-либо культурные и эстетические нормы и творящих с почти маниакальной настойчивостью, со скрытым духом протеста. В связи с этим, по мнению М. Тевоза, наивная живопись является причастной как к территории культуры, так и к области отклоняющегося от нормы (аберрантного), маргинального, поэтому лишь относительно может считаться истинно наивной или инстинктивной (1).



Исходя из понимания наивного искусства Р.Кардиналом, маргинальным, как таковым, можно считать творчество аутсайдеров — непрофессионалов, которые не следуют академическим или народным традициям, не считают себя художниками и которые творят, исходя из своей душевной потребности. Но не всегда это творчество людей с психическими отклонениями, глубоко погружённых в свой собственный мир (2).

Подобная постановка вопроса заставила многих западных ученых, психиатров и арт-терапевтов обратиться к компаративному анализу восприятия искусства ар-брют и наивного искусства, а также к исследованию сути наивного искусства, в том числе в славянском мире (Д. Уоллер, Г. Шмидт, М. Тевоз). И если раньше творчество глухонемого польского художника Никифора, равным образом, как и украинки Марии Приймаченко, жизнь которой была омрачена тяжким недугом, недифференцированно относилось к славянскому наивному искусству, то сейчас, благодаря новым исследованиям, в отношении к современным наивным художникам применяется более разнообразная терминология. Например, сегодня мы говорим об А. Лобанове как о художнике-аутсайдере, о М. Засинце как о художнике «внутренней потребности» (термин К. Пивоцкого), а об А. Шабатуре как о представительнице украинского народного примитива.

Для украинского исследователя эта проблема представляет особый интерес, принимая во внимание этнонациональную специфику самого феномена украинского наива. Еще одна из первых исследовательниц украинского наивного искусства Н. Шкаровская отмечала его пограничное состояние между украинским народным искусством и профессиональным творчеством. Рассматривая его в контексте мирового наивного искусства, которое выступает как своеобразная форма народного художественного творчества и характеризует специфическое мировосприятие, она выделила через отдельные группы, во-первых, наивное творчество, основывающееся на традициях народного искусства, фольклоре, и, во-вторых, наивное творчество, тяготеющее к профессиональному искусству (3). В дальнейшем сущность наивного в Украине исследовалась как культурологическая, философская категория, как феномен мышления и творчества (О. Найден, С. Грица, Т. Марченко-Пошивайло, О. Петрова, Е. Клименко, С. Евтушенко). В результате сформировались взгляды на украинское наивное искусство как на самостоятельное художественно-эстетическое явление, не тождественное самодеятельному, профессиональному или традиционному народному творчеству, нефольклорному (неканоническому) наиву, а также искусству авангарда (4). В научный обиход были введены такие термины, как «украинский народный примитив» и «украинское наивное искусство», которыми обозначалась та часть наива, которая была тесно связана с фольклором, народной орнаментальной культурой, являлась выражением этнокультурной





души народа, его этноментальности. На сегодня об актуальности и стойком интересе к проблеме украинского наивного творчества свидетельствуют проводимые в Украине триеннале и фестивали наивного искусства, создание Всеукраинского фонда имени Марии Приймаченко.

Что же касается взглядов на проблему маргинальности в украинском наивном искусстве, то хотелось бы отметить следующее. Украинское наивное творчество XX века, благодаря тесным связям с традиционной народной культурой, нельзя полностью отнести к области маргинального, хотя в определённом смысле искусство фольклора, как и наивное, так называемое «психопатологическое», детское и тому подобное творчество, долгое время считалось частью «ненастоящего искусства». Развиваясь в статусе творчества художников-любителей под покровительством профессионального искусства, оно избежало притеснений с его стороны. Многие украинские наивные художники сохранили свой самобытный стиль, несмотря на попытки его «окультуривания», но и это считалось нормой. «Иным», не отвечающим требованиям официальной идеологии, в то время было творчество художников, привносящих в культуру веяния западноевропейского авангарда. Тогда и родилась оппозиция «патриотического» наива и «вражеского» авангарда. Но и украинский наив, как и наивное искусство в целом, лишь в какой-то мере развивает идею маргинальности и имеет некоторые черты искусства аутсайдерского. Действительно, современный украинский наивный художник, в основном выходец из крестьянской среды или житель небольшого городка, в известной мере сохраняет связь с коллективным народным творчеством путём передачи опыта на бессознательном уровне в виде архетипа.

Но стимул творчества у каждого такого творца свой. Многие начинают художественную деятельность из-за определённой внутренней потребности, рисуя «как умеют» и «как чувствуют». Для них творчество и жизнь — одно целое, а сам процесс «творения», как и для художника-аутайдера, иногда важнее результата.

Одни становятся наивными художниками в довольно зрелые годы, т.е. в «золотом возрасте» маргинального искусства, к которому причастны наив и ар-брют. Других взяться за кисть вынуждает личная трагедия: тяжёлая утрата или неизлечимая болезнь. Но создавая свой фантастический мир, обращаясь к воспоминаниям о прошлом или воплощая в своём творчестве фольклорные образы, эти люди ищут адекватного самовыражения, гармонии с миром, что не имеет ничего общего со скрытой агрессией или уходом от действительности авторов с психиатрическим опытом. Аллегории в картинах наивных художников являются своеобразной речью, образной символикой, творцы же ар-брют часто используют знаки и выражения, установленный язык «во зло», как средство избавления от общества. Поэтому в отношении аутсайдерского искусства психоаналитики, эстетики и куль-





тутологи часто отказываются от поиска глубин творчества (которое есть только — «здесь и теперь»), его стимулов, от расшифровки символов (5), а в отношении традиционного украинского наивного искусства не прекращаются философско-эстетические интерпретации и поиски архетипов.

Характерно, что значительный вклад в украинское наивное искусство вносят женщины, которые и являются его самыми яркими представителями. М. Тевоз считает, что они компенсируют свою частичную изгнанность из общества художественной деятельностью в запретных областях, ускользающих от культурной юрисдикции. Хотя в отношении украинского наивного искусства, как и украинского народного искусства и культуры в целом, с его древнейшим культом женщины-Матери, женщины-Берегини, женщины-Земли как символа плодородия, обновления и вселенского начала, проблема женской маргинальности остаётся неоднозначной. О приоритете женского над мужским началом, интуитивного над рациональным, оседлости над кочевьем, путешествием говорит, прежде всего, символика, взятая из народного творчества (прежде всего, вышивки) и используемая наивными художницами. Это — изображения украинской хаты, печи, криницы, дерева (яблони), дороги, ведущей к жилью, а также самой женщины.

Возможно, на понятие маргинальности в контексте украинского наивного искусства, которое понимается больше как позитивная особенность, как гениальность, превосходящая принятую норму, а не ненормальность, влияет особенность взглядов украинских теоретиков на наивность. В данном случае «наивное» тоже имеет скорее позитивную, чем нейтральную окраску, и тесно связано с глубоким прошлым народа. Недаром украинское наивное искусство в большей мере сравнивают с лиричной и непосредственной маргинальностью детского творчества, с архаикой, чем с искусством аутсайдеров. Наивность выступает в данном случае как тип мировоззрения, являющийся источником возникновения поэтической непосредственности творчества и необычайных художественно-образных конструкций и, в то же время, имеющий своё национальное своеобразие. По мнению современных отечественных исследователей, украинские наивные художники в своём творчестве воплощают не столько фантазию, сколько генетическую память народа, восходящую к глубинам тысячелетий, касаясь мифотворческих первооснов.

Именно связь с фольклорными традициями, с этнокультурным пространством своего народа обеспечивает сохранение памяти о мировоззрении предков, о синкретизме их мышления. Через внутреннее подсознательное переживание коллективного опыта наивный художник является выразителем определенных «национальных архетипов» (термин С.Крымского), на уровне которых в народной памяти происходит усвоение традиций (6). При этом не утрачивается свежесть восприятия и непосредственное, «наивное»



отношение к миру, детская чистота взгляда на мир. Вот почему в творчестве современных украинских наивных художников проявилась традиционная эстетика наивности и простоты, уходя корнями в глубокое праславянское прошлое украинского народа.

Через приобщение к традициям народного искусства, к мифопоэтике фольклора, украинские наивисты становятся причастными к коллективности творчества путём непосредственной передачи опыта или усвоения этноментальных архетипов, что отражается в их индивидуальном творчестве. В знаках и символах, присутствующих в работах украинских наивных художников, закодировано (а часто и непосредственно содержится в сюжете) многовековое осмысление украинским народом таких философских, в том числе и эстетических категорий, как красота, гармония, любовь, дружба и т. д. Всё это свидетельствует о своеобразном понимании наивным художником принципов мироустройства, имеющем теснейшую связь с фольклором, что формирует его искусство, несущее глубокую смысловую нагрузку, информацию, призывающее зрителя к диалогу. Феномен «наивного», тесно связываясь в первую очередь с аутентичностью, достигающей глубин человеческого естества, национальных и общечеловеческих архетипов, становится доступным для понимания представителями других культур.

Украинское наивное искусство, прикасающееся к традиционному народному творчеству и сохраняющее общие черты наива, только в относительном смысле можно считать причастным к области маргинального, которое трактуется как выходящее за рамки общепризнанных правил и норм, характеризующееся признаками искусства аутсайдеров, не имеющее своих корней, где место архетипа замещено галлюцинацией. Исходя из позитивного понимания украинской ментальности наивного, эта эстетическая «избыточность», превышающая порог нашего понимания, носит характер гениальности, а не безумия, тем более, что наивное творчество имеет глубокие корни в народной традиции. Хотя, по нашему мнению, проблема соотношения наивного и маргинального как в украинском, так и в наивном искусстве в целом, имеет довольно дискуссионный характер и заслуживает дальнейшей разработки.

Библиография

1. Тевоз М. Ар Брют/Петивер (пер. с фр.). — Женева: Skira, Париж: Booking International, 1995, с. 228
2. Кардинал Р. Художники-примитивисты. Альбом. Пер. с англ. Алешиной В.Л. М., Искусство, 2000, с. 82
3. Шкаровская Н.С. Народное самодеятельное искусство. Л., 1975
4. Клименко О. Український народний примітив: образні витоки, національна своєрідність (попередні роздуми)//Родовід, № 16, 1997, с. 58-64
5. Мигунов А.С. Маргинальное искусство и психоанализ//Маргинальное искусство/Сост. А.С. Мигунов. М., Изд-во МГУ, 1999, с. 34-43
6. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі // Дух і літера. К., 2001, с. 262-276

НАИВНЫЙ ХУДОЖНИК И ЕГО ВРЕМЯ

Ртищева Л.Д.

Москва, Россия

*«Реальность нами воспринимается четырёхмерно,
а не трёхмерно (четвёртое измерение — время)...».*

В.Фаворский

*«По мере того как XX век движется к концу,
повсеместным становится ощущение смутной
тревоги — как если бы, в самом деле,
завершалась великая эра».*

Р.Тарнас

На рубеже веков движение потока времени ускоряется. «Что было и как будет» на короткий срок собираются вместе. Люди мысленно снова и снова возвращаются к знаковым событиям века минувшего и пытаются угадать ход событий века грядущего. В конце уходящего столетия два старых человека, Иван Сарычев и Павел Реченский, взяли за кисть, чтобы поведать людям, каким был их XX век.

XX век в истории России был едва ли не самым трагичным. Начался он войной, закончился распадом страны. Оба художника родились в деревне, в потомственных крестьянских семьях, чей жизненный уклад был разрушен Октябрьской революцией. Иван Сарычев родился в 1910 году, Павел Реченский младше его на 13 лет. На их глазах проводилась насильственная коллективизация, мучительно и тягостно разорялась русская деревня. Взрывали храмы. Горели костры из икон. Исчезали невинно оклеветанные люди. Солдатами они прошли фронты Великой Отечественной войны. Личная судьба каждого из них свидетельствует о жизненной стойкости, духовной незаурядности. Они сумели сохранить в себе творческое начало, они нашли в себе душевные и физические силы для воплощения своих замыслов в живописи.

Искусство И.Сарычева и П. Реченского — «это искусство потрясённого сознания» (1) не только потому, что и жизнь страны и личная судьба художников были наполнены драматическими событиями. В XX веке «настроевание всеобщего разрушения и обновления» (2) охватило множество людей во множестве стран. Масштаб изменений, произошедших в жизни всех и каждого наводил на мысль, что «как цивилизация и как биологический вид мы подошли к моменту истины, когда будущее человеческого духа и будущее планеты подвешены на тонкой нити» (3). Люди образованные осознали,



что произошёл распад привычной картины мира. «Внешний мир, в котором мы живём, в любой момент может поразить какой-нибудь новый страшный мор, в нём континенты могут утонуть в океане, а полюса — менять своё местоположение; точно так же в нашем внутреннем мире в любой момент может произойти нечто аналогичное, ничуть не менее страшное и грозное, пусть всего лишь в форме идеи...В любой момент несколько миллионов человеческих существ могут оказаться охваченными новым безумием, и мы получим ещё одну мировую войну или опустошительную революцию» (4). И.Сарычев и П. Реченский оказались свидетелями не одной, а нескольких эпидемий безумия. Являясь людьми глубоко чувствующими, они интуитивно или сознательно, вольно или невольно постарались выразить в своём искусстве дух русского XX века. И.Сарычев, человек замкнутый и скрытный, сделал это опосредовано. Он обратился к спасительным архетипам, стремясь приспособить brutальный внешний опыт к идеальным душевным событиям. П. Реченский — открытый и импульсивный, написал картины по сути достоверные и правдивые, замечательные в своей гротескной объективности.

Кажется, живопись И. Сарычева и П. Реченского разделяют столетия. Разные картины мира представляют они. И.Сарычев стремился к изображению ясного, неколебимого, обжитого мира. Этот мир уютен для человека, а природа ему — родная мать-кормилица. П. Реченский осознаёт свою неприкаянность и изображает неустойчивый холодный мир, который перестал быть для людей уютным домом и превратился во враждебное окружение.

И. Сарычев обращён в прошлое, он — человек традиции. В его картинах нет громких всплесков эмоций. Его творчество полно внутренней сосредоточенности, просветлённой покойности духа.

П. Реченский — художник с постмодернистским способом мышления. Парадоксальными, пугающими образами наполнены его картины. В его творчестве обжигающая духовная энергия бурлит и выплёскивается через край. Он взялся за кисть сразу после возвращения из лагеря.

Иван Сарычев свою первую картину написал в 67 лет. В сравнительно спокойные и благополучные брежневские времена он решился рассказать о старой русской деревне.

Художник выбирает для своих картин жизнеполагающие для деревни темы. Он сознательно погружается в архаический мир крестьянской культуры, из его глубин он приводит в свою живопись «лишь самые фундаментальные данные, а именно эстетические и космические идеи, склонности, убеждения, то есть всё то, в чём индивидуальное картины оказывается укоренённым, как в своём родовом» (3). Художник создаёт серии картин, в которых последовательно и подробнейшим образом отображает годовой трудовой цикл. Изображая обычное течение сельской жизни, монотонный крестьянский труд, художник намеренно выводит свои картины «за пределы времени, во вневременность».





Мудрый человек, он понимал, что всего того, что хранит его память уже нет в реальной жизни и никогда больше не будет. Старшая дочь в разговоре с ним как-то спросила с надеждой:

- Может ещё наладится всё в деревне лет через сто?
- Не наладится, — ответил, как отрезал, старый художник.

Поэтому время как бы застыло в картинах И.Сарычева. Осознанно отводя себе роль исторического бытописателя, изображающего ему хорошо знакомое, а большинству современников уже малопонятное, художник накладывает на себя своеобразные экскурсоводческие обязанности. Он, как создатель Бородинской панорамы или музея восковых фигур, останавливает, «выключает» время, чтобы зрители могли не спеша вникнуть во все детали. Скрупулёзная точность присутствует в изображении годового хозяйственного оборота крестьянской жизни: от напряжённой весенней страды, когда «день год кормит», короткого лета, когда надо спешить, много работать, чтобы в пору убраться и на полях, и на лугах, и на огороде, до вынужденного зимнего досуга, во время которого надо и валенки катать и ткачеством заниматься и многочисленные праздники встретить. Художник показывает как лён сеют, как он цветёт, как его убирают с полей и все поэтапные операции изготовления льняной ткани. Предельная документальная точность присутствует и в изображении орудий труда и предметов быта. При желании по картинам художника можно заново изготовить ткацкий станок или рыдван, на котором возили сено, повторить дубяной возок, в котором катали на лошадях на Масленицу деревенских детишек.

Будучи поэтом в душе, И.Сарычев наполняет поэзию непреодолимым рациональным смыслом. Он пишет для потомков, которые по его картинам узнают как там старинные пимокаты катали в сибирских сёлах валенки. А если какой любознательный потомок уж очень заинтересуется техникой пимокатания, так по его картинам, в случае нужды, без особого труда и детям своим валенки изготовит. Да, ещё и старого художника поблагодарит, вот ведь какой молодец, всё вплоть до выкроек да болванок своей кистью отобразил.

XX век, его история, искусство, слишком многое сделали для доказательства ничтожности человека. «Личность, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительнее всего» (5). Многие выдающиеся художники XX века изгоняли человека из своего искусства. Насаждение в советской России представлений о человеке, как о маленьком винтике в большом механизме, как составной, мало самостоятельной части, большого, всегда правого, коллектива оказало влияние на характер творческих устремлений И.Сарычева и П. Реченского.

И.Сарычев за редчайшим исключением не интересовался отдельным человеком. Все его персонажи лишены индивидуальных характеристик. Люди для художника не более чем стаффаж. Его картины многолюдны или малолюдны в зависимости от трудоёмкости изображённого действия. Если молотят хлеб на току, рабочих рук требуется много. Всего два человека нужны, чтобы валенки скатать. Человек в его картинах не более, чем типаж. Почти





всегда в его картинах взята точка зрения сверху. Как-будто с высоты птичьего полёта или с высокого холма рассматривает художник происходящее на земле. С такой высоты лиц не разглядишь.

Бунтарь П. Реченский всеми силами утверждал право на выражение своего «Я» в искусстве. Художник в постоянном диалоге с собой и космосом. «Была у меня колыбель. Я слушал внушенья Вселенной», — говорит он о себе. К людям относился с изрядной долей скепсиса и иронии.

Достаточно взглянуть на его картину «В моём огороде», в основу которой положена традиционная композиция Распятия с предстоящими. В центре — огородное пугало. Красный мундир и красная же военная фуражка с золотым козырьком надеты на каркас, представляющий собой деревянный крест. Широкий золотой поток света спускается с небес на пугало. Предстоящими являются, справа — три восторженных молодых женщины с запеленатыми младенцами на руках, слева — умильно смотрящая на пугало фигура в синем мафории.

В душе И. Сарычева жили возвышенные идеалы. Хотя личный жизненный опыт и предоставлял ему многие возможности разочароваться в людях. Из восьмидесяти с лишним картин, у него всего лишь несколько портретов. Картина «Пастух» — одна из немногих, где человек взят крупным планом и наделён портретными чертами. Этаким добрый молодец, широкоплечий и стройный, сильный и незлобивый, выводит своё стадо на пастбище. Без кнута и грозных окриков, послушные лишь мелодичным звукам, следуют животные за пастухом-гармонистом. Идеальности пастуха, в нарядной розовой косоворотке и светлом плаще, соответствует благость пейзажного окружения: утопающая в свежей зелени травы деревня с добротными избами, высокое голубое небо с жёлтым солнечным диском, полноводный водоём, на берегу которого стоит златоглавая белоснежная церковь с колокольней, и те самые стафажные фигурки на втором плане, много говорящие внимательному глазу. Потомственный крестьянин, И.Сарычев не может не отметить, как, не спеша, мимо церкви вышагивает белая сытая лошадка, запряжённая в телегу, наполненную свежескошенной душистой травой. На траве привольно разлёгся хозяин. За край телеги привязан ещё один крепко сбитый гладкий конь с длинной гривой и в белых «чулках». Состоятельный, видно, крестьянин, раз держит двух таких «бокастых», упитанных лошадей, да и угоды для покоса, по всей видимости, имеются.

Иван Сарычев был человеком «в себе», тихим и малоразговорчивым. Был он основательным, со своими твёрдыми убеждениями, как надо жизнь прожить. Избегал, обязательных в советские времена общественных сборищ. Не был борцом, просто увольнялся, уезжал отсюда, где была нечестность и несправедливость. Вырастил детей, дал высшее образование. Сделал карьеру. Имея только детдомовское малогимназическое образование, всю жизнь работал бухгалтером, а в предпенсионные годы — главным бухгалтером крупного строительного треста в Кургане.

Павел Реченский — натура мятежная. Он обходился без насущной в сталинские времена разумной осторожности. Был репрессирован. Не имел се-



мый, всю жизнь был одинок. История его жизни своей отчаянной дисгармонией напоминает роман писателя-авангардиста. «Продали меня в 1931 году мои сельчане села Бобово Саратовской области степному кочевому народу... Что за жизнь у меня была знает только Бог, да я и память... Не одна моя мать лила слёзы над своим чадом... Умирал человек, умирал его дух и дух этого народа» (6). Всю жизнь художник прожил в Караганде. Его крестьянские корни на живопись влияния не оказали. Большинство его картин посвящено истолкованию таких понятий, как авторитаризм и тоталитаризм. Искал глубинный типический смысл в изображаемых сюжетах.

У И. Сарычева и П. Реченского — разные способы мышления. И. Сарычев непоколебим в строгом следовании правдоподобию и сюжетной логике. П. Реченский о сюжетной логике даже не задумывается. К правдоподобию обращается по мере необходимости. В последние годы жизни оба старых художника, несмотря на многочисленные физические недуги, находились в состоянии творческого горения. Непреодолимая внутренняя тяга к самовыражению подняла их над обыденностью. Драматический жизненный опыт, страдания и страсти, идущие от повседневности бытия смешиваются в их творчестве с интуитивными бессознательными импульсами. В своих автопортретах они выразили психические тайны и своего «Я» и своего времени.

И. Сарычев — приверженец традиции, изображает себя с женой. Его «Автопортрет с женой» странно напоминает древнеегипетский скульптурный портрет супружеской четы Рахотепа и Нюфрет. Та же отрешённая портретность лиц, застылость поз, положение рук. Кажется, изображена не бытовая сцена чаепития, а ритуальная памятная церемония. Их взгляд направлен в пространство, но не в то, где располагается зритель, а в другое измерение, в вечность, в ту вечность, в которую попадают люди после смерти.

При этом, как это всегда бывает у И. Сарычева, представлено реальное жизненное пространство, детально проработанное. В этом смысле об этой картине можно говорить, как об историческом документе. Типичный интерьер городской квартиры, середины 1980-х со всеми канувшими в Лету атрибутами советского достатка. Сервант из ДСП, (который в те годы надо было ещё «достать»), с чайным сервизом и фигурными вазочками. В углу — недешёвая радиолка, покрытая жёлтой вышитой салфеточкой. На зимнем подоконнике — лечебный цветок алоэ. На первом плане стол, покрытый скатертью. На столе магазинное печенье, вазочка с домашним вареньем. Важно возвышается электрический самовар, который тоже не у каждого был. И ещё одна «говорящая» деталь, сегодня вызывающая снисходительную улыбку, — жестяная баночка из-под растворимого кофе с английской надписью — «Индия». Она уже без кофе и стоит под краном самовара, чтобы не капало на белоснежную скатерть. Такой кофе тоже каждый день в магазине было не купить. Хозяину он, по всей вероятности, достался в праздничном продуктивном наборе, который выдавался ветеранам войны. Выпадает из блёклого «пергаментного» колорита картины яркий живой букет свежесрезанных цветов и композиционно кажется, что находится он в другом про-



странственном измерении, нежели сама сцена чаепития. Цветы с древнейших времён символизировали недолговечность и быстротечность жизни.

Мышление П. Реченского — на стыке реального и ирреального. Его графический автопортрет фрагментарен и не имеет выраженных границ. На белом листе бумаги беспомощно повисла мужская голова в странном головном уборе, напоминающем колпак, который когда-то надевала на еретиков инквизиция. На его лбу — обрывки колючей проволоки, в виски вкручены два грубых металлических ключа, которыми заводят часы. Словно в страшном сне голову опутывает клубок беспорядочно пересекающихся тонких линий. Пучок длинных прямых линий словно чёрная стрела рассекает левую щёку и направляется к сердцу. В этом иррациональном, наполненном колеблющимся движением пространстве, реалистично изображены глаза, наполненные нечеловеческим страданием. Их взгляд неотрывно гипнотизирует зрителя. Появляющаяся откуда-то из-за шеи кисть руки отстраняется от расположенных внизу мрачных бараков, на крыше одного из которых возвышается мачта освещения, напоминающая по силуэту Распятие. По сторонам графического листа в нервной крутоверти располагаются надписи — «Я продан, я художник, я трудился, пишу картины, детей люблю, Родину помню, душу да(рю)». Автопортрет. Реченский Павел, помнящий своё родство. Вера, свобода, страх.

Мир живописи П. Реченского, это мир пространственных фантомов, странных предметов, людей-призраков. Ускользящая авторская логика, зыбкая неясность образных воплощений, перемешанность фантазмагоричности и реальности предполагают для зрителя тяжёлую необходимость длительного «вчитывания» в его картины. Каждая картина художника наполнена глубоко и всегда громоздким содержанием.

Картина П. Реченского «Рождение «Знамени» будоражит, обжигает зрителя. В одном из своих литературных произведений он говорит «кипением памяти». Таким «кипением» наполнено «Рождение «Знамени». Композиция сложна, наполнена не всегда понятными символами. Чётко выписано деревянное древко знамени с чёрным наконечником, на котором укреплено, пока ещё белое, знамя. Древко расположено художником по диагонали, из верхнего правого угла к левому нижнему. Подобное диагональное построение композиции передаёт нисходящее движение, движение к земле, а не к небу. На древке, как ведьма на помеле, сидит разудалый и раскудрявый солдат-анархист в молодежато сдвинутой набок зелёной фуражке с красным околышем, в немислимом полосатом халате, с огромным нелепейшим погоном на плече.левой рукой с пятнами крови на пальцах он придерживает древко, а правую покровительственно положил на тулово глиняного кувшина, покрытого красивой небесно-голубой драпировкой. У кувшина стоит крепкая приземистая фигура второго персонажа картины, красноармейца в будёновке, с поднятым вверх мечом. Ударом меча он «отворяет» кувшин, из которого вырывается широкий поток крови, окрашивающий белое знамя в красный цвет. Под кувшином художник помещает золотистое блюдо с отрубленной головой, из-под которой струёй стекает алая кровь. Кровь про-



питывает белое полотнище и образует пятно, очертаниями напоминающее изображение сатаны, каким его можно увидеть на ряде икон и росписей.

В картинах П. Реченского нет красоты. Они дисгармоничны и даже неприятны. Они пугают, заставляют задуматься. Вместе с тем картины П. Реченского чрезвычайно привлекательны огромной, можно сказать, экстремальной, в них заложенной творческой энергией. При всей страстности натуры художника, в его образности много рассудочных, отвлечённо-интеллектуальных экскурсов. Если в живописи И. Сарычева безусловно главенствует поэтическое начало, то П. Реченский больше самостоятельный философ. Его искусство заряжено страданием.

В живописи И.Сарычева не отражаются трагедии, пережитые его страной в XX веке. Вся жизнь художника прошла в новые советские времена, но его картины не советские. В них нет абсурдного колхозного духа, с его битвами за урожай и борьбой за высокие надои. В них — патриархальный русский быт. Изображая сцены сельской жизни, художник доводит до зрителя их разумный житейский смысл. Он возвращается к простому и доброму, как высшему проявлению душевной красоты своего народа. Поэзия его картин тиха, скромна и «непорывна», как сама русская природа. И.Сарычев, изображая прошлое, идеализирует и эстетизирует его. П. Реченский же беспрерывно «сыплет соль» на раны истории, берedit и беспокоит их.

В картинах П. Реченского время — подвижно. Его живопись является воплощением «разновременья». По словам художника: «Мысли не нужны Числа, Время...» В его картинах одновременно заключено — прошлое, настоящее и будущее. С железной логикой подчёркивает он сходность и повторяемость «ужасов истории». Художника не интересует изображение конкретных предметов и даже конкретных людей. Для него важно выразить собственное миропонимание. Опираясь на конкретное жизненное событие, он бесстрашно открывает глубинный типический смысл таких исторических явлений, как диктатура, Гулаг, сталинизм. Он изображает не частный случай мученичества, несвободы, страха. Он рассматривает их как присущие всем временам и всем народам, как неотъемлимые проявления человеческой сути, вновь и вновь возникающие на разных этапах цивилизационного развития. «В отвалах моей памяти, — говорит художник, — символическая древность».

П. Реченский оставил нам стихи. Они представляют несвязный поток сознания. Он собирает слова в предложения, яркие и ёмкие. Но каждое предложение не является продолжением предыдущего и не связано по смыслу с последующим. Его увлекали тайны бытия. Слова — Время, Вечность, Разум пишет с большой буквы. Как в поэзии, так и в живописи он размышляет о Зле: «Над миром, не прекращаясь, сгущаются тёмные сумерки — стихийные силы Зла. Зло насилует бытие...». Художник сравнивает движение жизни с гончарным кругом, скорость которого увеличивается и задаётся вопросом, сколько ещё по инерции он будет двигаться. Его искусство — пессимистично.

И. Сарычев и П. Реченский — антиподы, их творчество разнонаправлено. И. Сарычев черпает образы не только из глубин личной памяти. В картинах запечатлён опыт многих поколений его крестьянских предков. Его картины



невозможно соотносить с каким-либо конкретным историческим отрезком времени. Они являются воплощением крестьянской мечты о сытой, свободной, обеспеченной и размеренной жизни. Кроме того, живопись И. Сарычева является воплощением традиционных и наиболее распространённых представлений о наивном искусстве, как искусстве первозданном, не замутнённом рефлексией. Его картины красиво и логично организованы. Он легко пользуется сложными ритмическими повторами и выразительными ритмическими паузами. Каждый цвет у него настроен на передачу одного тона, а вместе они тональными контрастами и переходами образуют особый цветовой распев, вызывающий ассоциации с тягучей народной песней.

Иным является искусство П. Реченского. Такая живопись могла появиться только в XX веке. Она расширяет само понятие наивного искусства. По всей вероятности эти невозможные, немислимые образы — явления нового этапа в развитии народного творчества, и как его части, наивного искусства. Если продолжить аналогию с музыкой, то живопись П. Реченского более всего ассоциаций вызывает с «тяжёлым металлом». Так же гулко и чересчур громко.

В живописи для П. Реченского не существует ни норм, ни правил. Свои картины он сочиняет, не заботясь об их внешнем жизнеподобии. Горение его замыслов воплощается в неуравновешенные объёмы, вихревые линии, в болезненно-причудливые цветовые пятна. Если И. Сарычев любит красоту внешнего мира, то П. Реченский погружён в свои душевные переживания. Он был всю жизнь «духовной жаждой томим», по мере сил стремился к высотам духовных знаний и рассматривал свою личную трагическую судьбу как часть общей судьбы человечества, вследствие чего и его стихи, и живопись имеют ярко выраженное стремление к поучению и обличению. «Дорога извилистая. Карагач одинокий. Стрелок. Лань, окружённая Баранами. Зачем стрелять, её затопчут Бараны» (7).

Какая-то тревожность живёт в искусстве П. Реченского. Рядом с его картинами не чувствуешь себя уверенно и спокойно. Его живопись, как и его стихи, некий бесконечный текст без начала и без конца. В каждом из его произведений загаданный, устрашающий смысл. В его картине «Дом убийцы» на первом плане изображён деревянный мостик с разрушенными перилами, перекинутый через холодную синюю речку. Она течёт из глубины картины, прямо от забора дома убийцы к нижнему краю картины, к зрителю. Вероятно — это «река слёз». По берегам реки два небольших домика, о их смысловом значении можно только догадываться. Домик на левом берегу — покосившийся, полуразрушенный, с проёмами окон, залитыми красной краской. За ним — то ли цветущий пятилопастный жёлтый цветок, напоминающий подсолнух, то ли это просто языки пламени. Правый домик мрачный, но крепкий, с черным окном, обрамлённым красивым резным наличником, стоит на фоне оранжево-зеленоватой стены. Стена завершается двурогими зубцами, напоминающими мерлоны кремлёвской стены в Москве. Перед домом, у моста две прижавшиеся друг другу женщины, старая и молодая. Их фигуры намечены быстрым письмом, большее внимание уделяет художник мальчику в красной рубашонке с испуганно-вопросающим лицом. Дом убийцы в глубине ком-



позиции за дощатым зелёным забором с колючей проволокой по верху. Чтобы зритель не ошибся, художник красной краской написал на заборе — дом убийцы. Сам дом — воспалённо красного цвета. Из-за забора видна только плоская крыша и на ней прямоугольник — трибуна. В смысловых трактовках этой картины художник предоставляет зрителю простор для фантазии. При первом взгляде кажется, что за зелёным забором мавзолей В. Ленина. Эту мысль вроде подтверждает и отсыл к кремлёвской стене и два домика, подобно часовым помещённым у основания дома убийцы. Разгадка смысла картины должна отталкиваться и от красной трибуны, демонстративно акцентированной художником. Убийцами были и те, кто с этих высоких красных трибун клеймили псевдо-врагов народа. Так в одном из своих стихотворений П. Реченский пишет: «На мою долю выпало слушать вой волков при галстуках. Зловещий вой, который издавали « слуги народа»...».

Дом — многозначный и древний символ. Дом — закрытое личностное пространство, в котором человек находится в безопасности. Дом передаётся от поколения к поколению и мыслится как родовое понятие. Крестьянский дом — любимый мотив И. Сарычева. Он посвящает ему отдельные картины, их множество в его жанровых композициях. Художник красит их в разные цвета, придумывает затейливые наличники, украшает мезонинами с балкончиками, ставит на высокие подклеты.

«Дом убийцы» П. Реченского далёк от архаических представлений, он — выразитель мрачного духа своей эпохи. Из всех многозначных символических трактовок понятия «дом», картине П. Реченского более всего соответствует образ «казённого дома», который воспринимается народом как нечто враждебное. Тюрьма, место заключения — одна из наиболее распространённых ассоциаций связанных с «казённым домом».

В картине «Дом с красной крышей» И. Сарычев с большой эмоциональной силой выражает крестьянскую мечту о счастливой жизни в СВОЁМ ДОМЕ. Иметь свой дом — извечное, по историческим, социальным, субъективным причинам часто не достижимое, желание крестьянской семьи. И. Сарычев так увлечён сюжетом картины, что его «...захлёстывает поток мыслей и образов, которые он никогда не имел намерения создавать и которые по его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование» (8). Помимо воли он привлекает множество архетипических образов для выражения своих чувств. Каждая деталь дома — крыша, окна, дверь, порог — издавна наделялись символическими звучаниями. Дом под красной крышей, как короной увенчан резным золотистым карнизом. Окна-глаза дома, синие лучистые, обрамлены нарядными наличниками.

Крыша — один из основных символов дома. Красная крыша является определяющей колористической доминантой в картине. Если у П. Реченского красный цвет чаще всего имеет однозначно brutальное значение, красный — значит кровавый, то И. Сарычев позволяет красному цвету иметь многозначное толкование. Он и синоним красивого, он и олицетворение жизненных сил, в символике христианского искусства он означает любовь и милосердие.



Важнейшей частью крестьянского дома всегда являлись ворота. Столбы ворот отмечают край владений. Ворота являются место перехода из пространства защищённого, закрытого, частного в пространство незащищённое, общественное. Столбы в картине мощные, крепкие, увенчанные крупными белыми шарами.

Пышная яркая роспись ворот отправляет зрителя вглубь веков, к языческому искусству. В основе росписи — древний космогонический миф. В центре ворот — жёлтый круг опоясывает солнечный диск с горячими красными лучами, между ними синий цвет неба. Сегменты солнечного диска, изображённые сверху и снизу, указывают на положение светила в разное время суток. Солнце постоянно совершает свои обороты, озаряя землю днём, погружая её ночью во мрак; давая ей жизнь весной и летом, оставляя во власти холода осенью и зимой. Земледельческие представления о мире отражаются в орнаментальных узорах на столбах ворот. Белые змеевидные, переплетающиеся ленты-струи образуют кольца, в которых зелёные ростки растений, напоенные водными струями, тянутся к солнцу.

Конечно же, И. Сарычев, не вникал в смысл деталей. По всей вероятности, подобные ворота он просто списал с природы. Но это не меняет сути. Перед нами земледельческо-языческая символика, выраженная орнаментально-декоративными средствами.

И. Сарычев и П. Реченский писали свои картины в последние двадцать лет XX века. Почти одновременно они ушли из жизни, И. Сарычев — в 1998 году, П. Реченский — в 1999 году. Обладая общими характерными специфическими чертами, наивное искусство разнородно. Оно создаётся художниками, каждый из которых сам по себе. Они пишут свои произведения по наитию, опираясь в значительной мере на подсознание. Но и они дети своего времени. Меняются времена, меняется наивное искусство. По всей вероятности, таких художников как И. Сарычев скоро совсем не будет. «Наступил момент, когда люди сегодняшнего дня и люди вчерашнего дня должны расстаться...Мы должны признать зло, тьму, распад, так отчаянно взывающие к нам с произведений искусства нашего времени, и существование которых это искусство так отчаянно утверждает» (9). Искусство нового языка всё больше захватывает наивных художников. Об этом размышлял П. Реченский: «Свет и тень перед художником всегда. А он работает в сумерках...» (10).

Библиография

1. Батракова С.П. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М., 2002, с.48
2. Тарнас Р. История западного мышления. М., 1995, с. 350
3. Там же, с. 351
4. Юнг К.Г. О современных мифах. М., 1994, с. 240, 242
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991, с. 237
6. Из неизданных стихов П. Реченского. Архив Музея наивного искусства
7. Там же
8. Юнг К.Г. Об отношении к поэзии//Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Киев, 1998, с. 17-18
9. Нойманн Э. Искусство и время//Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Киев, 1998, с. 184
10. Из неизданных стихов П. Реченского. Архив Музея наивного искусства



«И В ПУСТЫНЕ РАСЦВЕТУТ САДЫ»

Наивное искусство в творчестве белорусского художника Федора Максимова

Шауро Г.Ф.

Минск, Республика Беларусь

Художественный примитив, прошедший значительные исторические этапы и развивавшийся в различных видах и формах, закрепился в современном народном творчестве, проявил себя в наивном искусстве и стал одним из его разновидностей. Имеющий разнообразные терминологические оттенки, не всегда совпадающие по содержательному порядку (наивное искусство, инсита, маргинальное искусство, искусство аутсайдеров, арт-брют, самодеятельное искусство, третья культура), примитив, как особый тип художественного сознания, квалифицируется в искусствоведении в двух смысловых значениях: искусство ранних, наиболее древних стадий культуры и искусство Нового и Новейшего времени, сохранившее некоторые элементы архаического художественного сознания на современном этапе его развития.

Художественная практика осмысления примитива и примитивизма в начале XIX века в Европе активизировала внимание исследователей к данной проблеме с позиции истории и теории искусства. Начавшееся исследование примитива в советский период, в частности, в 1920-е годы Н.Н. Пуниным, А.В. Бакушинским, В.С. Вороновым, к сожалению, не получило в то время своего активного развития, поскольку с идеологической позиции примитив, как специфическое художественное явление, не отвечал духу и форме социалистического реализма в искусстве. Значительно позже, начиная с 1960-70-х годов, примитив заметно актуализируется в среде профессионального искусства, когда советские художники, значительно отставая от своих коллег Западной Европы, стали обращаться к примитиву в поисках новых средств выразительности в области авангардного искусства. Именно в этот период акцентировалось внимание и на примитив в народном искусстве, в особенности в живописи и объёмной пластике. Однако живописные формы народного искусства ещё долго развивались в «фарватере» подражательства профессиональному искусству. И только спустя менее чем два десятилетия, с начала 1990-х годов, примитив в народном изобразительном искусстве занял свое надлежащее ему место, стал предметом пристального внимания теоретиков искусства и художников-практиков, обнаруживших в нём нестандартные возможности художественно-образного решения.

Высказывая мысль о сущности наива О.Д. Балдина утверждает, что «наив — это устойчивый пласт искусства Нового и Новейшего времени, питающийся



от фольклора и профессионального искусства, что это явление всеземного масштаба — оно оказывается универсальным свойством каждой личности. Его основные характеристики — это слитность сознания, слитность «я»-мысли и «я»-материи (внутренний диалог), акта — вижу, делаю (артефакт), слитность различных деланий, слитность личности» (1). Дальше учёный продолжает: «И всё же исследователи сообща приходят к мысли, что ключ к расшифровке наива лежит в личностях самих авторов, в каждом из которых множество типов и прототипов; обнаружить их бывает сложно, а диалог с ними зыбок и неоднозначен...».

Наивное искусство объединяет в себе гениальных творцов-самоучек — продолжателей наиболее древних, аутентичных форм образного мировосприятия и отображения в искусстве природных явлений, самой природы, роли и места в ней человека. Директор Московского музея наивного искусства Владимир Грозин высказал такую мысль, что «наивное искусство — это не модный каприз, а умение ощутить глубокие корни и осознать национальную принадлежность в контексте развития культуры и быта своего народа» (2). Наивные художники это прежде всего творцы, которые находятся вне профессиональной среды. Их художественная эстетика не сформирована ни специальным образованием, ни эстетическим опытом, она как бы подсознательно присутствует в «готовом природном виде» и реализуется в творчестве на иных художественных принципах.

Творческая основа наивного искусства моделируется через интуитивное эстетическое сознание, проявляющееся в индивидуальном мирозерцании и мифопоэтическом образном представлении художника. В целом же изобразительный примитив основывается на особой природе эстетического восприятия и образно-пластического отображения мира, которая дается человеку генетически и сохраняется в его подсознании в определенных запрограммированных художественных кодах.

Следует отметить, что наивное искусство, как частное проявление примитива XX столетия, в последнее десятилетие заметно приобретает актуальность не только в масштабе СНГ, но и на мировом уровне. Оно является одним из важных факторов самореализации и социализации значительной части людей в творческой деятельности вне влияния профессиональной художественной школы. Постановка проблематики примитива в контексте общего искусствоведения на современном этапе ставит задачу определения его специфических черт, форм и способов функционирования на каждом историческом и социальном этапе в соответствии с состоянием и развитием культурного процесса.

В.А.Помещиков, например, осуществляет классификацию трех основных типовых признаков, которые обнаруживаются в наивном искусстве: 1) конкретные изображения, сцены и их фрагменты; 2) устойчивые композиционные и сюжетные схемы; 3) условные, соответствующие общечеловеческим представлениям типические формулы или архетипы, создающие подтекст художественного творчества или, по выражению К.Юнга, его «душевное пространство» (3).

Что касается первого уровня типологии формообразующей канвы наивного искусства, то каждый наивный автор в творчестве оперирует некими



стабильными образами, которые в том или ином виде переходят из картины в картину как первоэлементы художественного языка, отражающие авторское личностное эстетическое мировидение и свой круг интересов. Кроме того, в знаковой системе наивного искусства можно проследить и устойчивые композиционные схемы, которые визуально не повторяются в произведениях, но они служат, как правило, отправной точкой в построении новой композиционной конструкции.

Ярким примером этому являются живописные работы белорусского художника-наивиста Фёдора Лазаревича Максимова (1914-2006). Свой творческий талант он прекрасно демонстрирует как в живописи, так и в объёмной пластике. В живописи, например, основное внимание художник концентрирует на пейзажном жанре, однако в пейзаже он воплощает не только эстетические категории, но стремится передать глубокое жизненное и философское раздумье, высказать то, что изведано и пережито самим, осмыслить насущные проблемы во времени и пространстве человеческого существования. В его живописных работах заметно звучат нотки не только личного исповедования, но и призывы к всеобщему покаянию перед природой, Господом за совершённые разрушительные деяния человека на протяжении всего прошедшего столетия. Вместе с тем, Фёдор Максимов выступает тут в роли пророка и предсказателя. В своем творчестве он призывает зрителя верить в прекрасное будущее, в то, что разум победит и каждый человек найдет свою дорогу к храму, и что в пустыне расцветут сады... В большинстве его живописных работ последнего периода прочитывается наставление молодому поколению о вере и надежде в завтрашний день.

Иконография пейзажных работ Ф.Максимова базируется на архитипичных изобразительных элементах, которые устойчиво повторяются почти в каждом полотне и являются обобщающими символами народного представления о прекрасном, доброте в человеческих отношениях и отношениях человека с природой.

Одно из его живописных полотен «И в пустыне расцветут сады» стало образцом настоящего художественного примитива, уходящего к глубинным корням народной эстетики. В длинном по горизонтали, почти что панорамном полотне автор строит композицию с использованием орнаментально-ритмизированного повторения изобразительных элементов. Силуэты деревьев на фоне чистого голубого неба, сказочные домики, как братья-близнецы, выстроенная под линейку изгородь и украшенные разнообразными цветами палисадники, представляются автором райским садом в данной пустыне. Художник раскрывает тему через символический принцип изобразительного построения полотна. Он использует те изобразительные элементы, которые наиболее убедительно содействуют решению смысловой задачи и воплощаются в главной идее произведения. Плоскостная череда деревьев, словно отчеканенная в технике набивки, символизирует тот растительный оазис, который пустыню, по словам автора, может превратить в цветущий сад, а красивые домики в стандартной внешней «упаковке» и цветущей окружающей средой ассоциируются с новой, счастливой жизнью людей — хозяев рукотворного рая. Здесь художник идет в творчестве от системы эстетики народной культуры, которая уже отрабо-



тана многими поколениями и имеет широкое распространение в ткачестве, вышивке, набивке и декоративной росписи. Картина Ф.Максимова интересна не только с точки зрения архаики художественно-образной конструкции и аутентичности народного эстетического мышления. Она привлекает внимание зрителя прежде всего наивной чистотой изобразительного языка, доверчивостью мысли и душевной открытостью творца.

Свою философию и рассуждения о смысле человеческой жизни раскрывает автор в панорамном полотне «Трудный и долгий путь к храму через 70 разрушительных лет». Художник условно выстраивает определенный код символично-содержательного истолкования: небо — земля, земля — природа с её неживым и одушевленным миром. Силуэты мощных деревьев, которые своими толстыми стволами вросли в землю, символизируют природную мощь, извечную связь человека с природой как части её самой, и природы с космосом. Художник, будто интуитивно предчувствуя великие перемены в сознании людей, оставляет надежду на то, что каждый человек найдет свой путь к храму, к пониманию истины бытия и осмыслит своё место в стремительном водовороте жизненных преобразований.

Автор пользуется устоявшейся иконографической моделью и композиционной структурой, которые нам известны уже по многочисленным другим его работам: «Весна», «Вечер на Придвиньи», «Ясный день на сожжённой земле», «Жилище пустельника» и др. Вместе с тем, такие работы вряд ли можно отнести только к пейзажному жанру. Здесь природа отображается больше в символическом смысле и не имеет своей привязки к какому-нибудь конкретному месту. Условность композиционной структуры, которая отличается плоскостностью решения деталей картины, орнаментальным чередованием силуэтов деревьев, строений на фоне неба в виде фриза во многом имеет сходство с выгнанкой и расписными коврами. По колориту картины выполнены в ограниченной полихромии. Художник обобщённо «раскрашивает» небо, землю, условно намечает горизонт, на фоне которого последовательно, в орнаментальном порядке размещает основные элементы композиции.

Фёдор Максимов является одним из наиболее самобытных народных творцов в области разносторонней и многожанровой художественной деятельности, в которой удачно сочетаются объёмная пластика, живопись, резьба по дереву, моделирование. Обратившись к творческой деятельности в достаточно пожилом возрасте, он смог выполнить значительное количество работ в деревянной скульптуре, а также создать не одну серию живописных полотен самого широкого спектра образных и содержательных трактовок. Как человек редкого природного дарования, активный труженик, неутомимый искатель ответа на сложные жизненные вопросы через художественные образы, Ф. Максимов создал галерею неповторимых, отмеченных народным эстетическим и мировоззренческим истолкованием работ. В своём творчестве он стремится отобразить те исторические реальности, которые касались и касаются не только отдельного человека, но и общества в целом. Действительно, судьба художника всецело связана с историей становления советского государства, с его сложными социальными преобразованиями, героическим прошлым и строительством нового об-



щественного строя. Бесконечная вереница воспоминаний, глубокое знание философии жизни подсказывали творцу все новые и новые сюжеты и темы.

Определенную часть скульптурных работ Ф.Максимов создал на фольклорно-этнографическую тематику, в которых наивно-непосредственно отображается поэтика крестьянского труда, историческое прошлое деревни. Можно вспомнить такие его работы, как «Мужик с жерновами», «Женщина со ступой», «Ремесленники», «Распиловка леса», «Крестьянская семья». Автор строит каждую объёмную композицию с введением одной, двух или несколько фигур с набором тех предметов и деталей, которые помогают раскрыть основное содержание изображаемого действия. В ряде композиций художник стремится придерживаться стилистики макетирования, с максимальной точностью передает формы жилых построек, двориков, печей, прялок, предметов обихода вместе с фигурами крестьян. Такой творческий подход определился в многочисленных вариантах макетов хутора с мельницей, а также в композиции «Крестьянская семья», где автор отображает сцену крестьянского быта: женщина готовит пищу возле печи, мужик плетёт лапти, девочка прядёт пряжу... Гладко вырезанные фигуры, имеющие сходство с традиционной народной пластикой, бытовые предметы крестьянского дома, хотя и находятся в разных пропорциональных отношениях, однако не мешают воспринимать произведение целостным, завершённым.

Фёдор Максимов часто обращается к сказочной тематике. Художник не только использует сюжеты известных сказок, но и создает работы по своим авторским сочинениям и сказкам. Что касается народных сказок, то он не копирует их из литературных источников в прямолинейной форме, а основывается на личных представлениях и творческих фантазиях, и это придает работам неповторимости и новизну художественного восприятия. Ярким примером художественного перевоплощения сказочных героев является раскрашенный деревянный рельеф «Вдовин сын» и объёмная скульптура «Кощей Бессмертный и Баба-Яга». Гротескная завершенность образной моделировки последней работы, гиперболизация отрицательного, страшного, отвратительного во внешней подаче героев, дают зрителю возможность на визуальном уровне прочувствовать суть данной сказки как одного из шедевров устного народного творчества. Однако отрицательные сказочные герои — Кощей Бессмертный и Баба-Яга, получились здесь больше смешными, чем страшными, и в этом привлекательность работы как произведения искусства.

Многофигурной композицией, выполненной в форме макета, является работа Ф. Максимова «На сибирских рудниках». Необходимо отметить, что это произведение имеет автобиографический по отношению к автору оттенок, поскольку Фёдор Лазаревич в прошлом сам прошел испытания лагерного заключения. Именно в этой работе творец стремился передать непосильную работу рудокопов, каторжные условия жизни людей, которые оказались жертвами сталинского тоталитарного режима.

Немалую часть своей творческой деятельности Ф. Максимов посвятил портретным образам наших знаменитых людей. Тут и исторические прототипы, просветители, деятели культуры, поэты: «Франциск Скорина», «Ефросинья Полоцкая», «Владимир, Рогнеда и Изяслав», «Андрей Рублев», «Иван Федоров», «Адам Мицкевич», «Язеп Дроздович» и др. Именно в этих



работах присутствует портрет-тип, собирательный образ, в котором подчёркивается историческая значимость той или иной личности, её роли в обществе на определенном этапе человеческой формации.

Женский образ или образ матери Ф. Максимов по-особому идеализирует в объёмной пластике. Пользуясь самыми упрощёнными изобразительными средствами, он придает произведению определённую типичность, подчёркивает материнскую любовь к детям, заботу об их воспитании. В большинстве фигур доминирует фронтальность поз, упрощённость моделировки, а устойчивая образная иконография, что наблюдается в многочисленных изображениях такого порядка, характеризует творческую манеру Ф. Максимова и полностью сближает с народным эстетическим мировосприятием. Ярким примером могут служить такие его работы, как «Самые красивые глаза — глаза матери», «Мать», «Рогнеда», «Подружки» (4).

Некоторые скульптурные произведения художника насыщены символично-аллегорическим или мифологическим содержанием. Это суждение может подтвердить многофигурная композиция «Двина, Витьба, Лучеса». Основой для создания такого произведения послужила легенда о рождении Западной Двины в личной авторской интерпретации. Эта работа стала как бы переходным этапом от макетных форм объёмной пластики к круглой скульптуре. Художник создает композицию с четырьмя фигурами в лодке, трое из которых представляют образы Двины, Витьбы и Лучесы. Эта аллегорическая композиция воплотила в себе настоящий талант человека, его умение превращать легенду, вымысел в материализованные художественные образы, наполненные чистотой наивного представления, простодушности и умиляющей непосредственности. Она подкупает зрителя неординарностью эстетического мировосприятия и творческого перевоплощения народным мастером сюжетной канвы предания, воспетого в устном народном творчестве.

Начиная свою активную творческую деятельность с 1960-х годов, Ф. Максимов создал сотни работ живописи и объёмной пластики, которые демонстрировались более чем на двадцати выставках международного, всесоюзного и республиканского уровня. Его творческие работы стали объектом внимания журналистов, теле- и радиокорреспондентов, многочисленной армии зрителей. Художник не однажды был отмечен дипломами и грамотами со стороны самых разных государственных учреждений республики. Сегодня каждый, интересующийся его творчеством, может познакомиться с материалами об искусстве народного мастера на страницах газет и журналов, отдельных изданий, которые подготовили сотрудники Витебского областного научно-методического центра народного творчества.

Библиография

1. Феномен наивного искусства и творчества аутсайдеров в наши дни и его проблемы: материалы международной научной конференции 1-го Московского международного фестиваля наивного искусства и творчества аутсайдеров «Фестнаив-04». М., Музей наивного искусства, 2004, с.38
2. Грозин В.И. Муниципальный музей наивного искусства// Философия наивности: сб. научных материалов. Сост. А.С.Мигунов. М., Изд-во МГУ, 2001, с.217
3. Помещиков В.А. Роль архетипов в наивном искусстве // Примитив в изобразительном искусстве: Сб. статей. ГТГ, М., 1997, с. 158
4. Шаура Р.Ф. Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўнага мастацтва Беларусі другой паловы XIX — пачатку XXI стст / Р.Ф.Шаура. Мінск: БДУ культуры і мастацтваў, 2006, с. 364



НАИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО ИВАНА СУПРУНЧИКА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО РАЗВИТИЯ НАРОДНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ БЕЛАРУСИ

Шауро Г.Ф.

Минск, Республика Беларусь

В народном искусстве Беларуси, важной составляющей которого является деревянная объёмная пластика, всегда проявлялось коллективное начало как главный стержень его жизнедеятельности и развития. Традиция, которая вырабатывалась коллективным опытом народа, сохранялась через многочисленные поколения, становилась не только устоявшимися приёмами и образами в искусстве, но и определенной формой художественного мышления народа, народным мировоззрением. Эти традиции сохранились в народном изобразительном искусстве и до нашего времени, актуализируясь уже в ином его мировоззренческом осмыслении современными белорусскими резчиками, работающими в народной художественно-образной стилистике. В настоящий период многие мастера объёмной пластики вернулись к традиционным образцам народного искусства, с особым пристрастием отображают фольклорные, исторические, мифологические темы и сюжеты, и, как бы заново переосмысливая традиционные эстетические каноны и преломляя их через призму современной жизни, создают станковые и монументальные объёмно-пластические художественные произведения.

Одним из примеров, подтверждающим данный тезис, является искусство известного в Беларуси резчика по дереву Ивана Супрунчика (1938 г.р.) из д.Терабличи Столинского района Брестской области. В его творчестве получили развитие фольклорные и религиозные темы, такие, как «Купалье», «Пасха», «Рождество» или «Иисус Христос», «Мать божья», «Адам и Ева». Как и многие другие народные скульпторы он часто обращается к литературному наследию, переосмысливает его и тогда рождаются новые образы по мотивам произведений Янки Купалы, Якуба Коласа, Адама Мицкевича. Художественные образы и технику обработки дерева резчик не заимствует с образцов академического искусства, а идет своим путём, используя традиции народной стилистики, которая была давно освоена нашими далёкими предками. Из истории известно, что десятки костёлов, придорожных каплиц XVII-XIX вв. украшались деревянными сакральными изображениями, созданными народными умельцами, резчиками близлежащих деревень. Отличительной чертой и своеобразием этих изображений всегда были



«...статичность, фронтальность поз, выразительность силуэта, непропорциональная укрупнённость головы и рук, полихромная раскраска, в которой преобладали насыщенные красный, синий, белый цвета» (1). Резчики по дереву свою школу мастерства демонстрировали и в России, куда многие из них были посланы для украшения храмов, дворцов, монастырей. Славу и признание белорусским резчикам принесло строительство дворца царю Алексею Михайловичу в Коломенском, о котором Симеон Полоцкий писал: «осмой див сей дом имать наше», и выполнение сначала под руководством старца Арсения из Орши, а позже Клима Михайлова целого ряда иконостасов для монастырей Донского, Симеоновского, Ново-Иерусалимского, Валдайско-Иверского и церквей в Измайлове и Новодевичьем монастыре» (2).

После победы Октябрьской революции изменились условия духовной жизни, иными стали идеологические и эстетические воззрения. В творчестве народных мастеров появились новые художественные образы, другая стала тематика, ориентированная на светские, фольклорные сюжеты.

Однако, начиная с 40-х и до 80-х годов прошлого века в народной деревянной скульптуре устойчиво сохранялись, как и для всего народного изобразительного искусства этого периода, характерные особенности, которые заключались, прежде всего, в прямом подражании профессиональному искусству. Народный примитив, наивное искусство оставались не востребованными в практике массовой изобразительной самодеятельности. Положение стало меняться только со второй половины 1980-х годов, когда среди художественной интеллигенции в масштабах не только Беларуси, России, но и на международном уровне актуализировалось признание примитива в народном изобразительном искусстве как явления специфического и самодостаточного.

Еще в конце 1970-х годов И. Супрунчик обратил на себя внимание не только своеобразной типизацией своих героев, группируя их по конкретной тематике, но и цветовой раскраской резных фигур — полихромией. В далёком прошлом полихромная техника резной пластики широко использовалась в культовой скульптуре, образцы которой сохранились и до нашего времени в некоторых костёлах и музейных запасниках. Однако, со сменой общественной формации и атеистической пропагандой, религиозная тематика вычеркивалась из духовной стороны общества, и на протяжении долгого времени техника раскраски деревянных изображений оказалась забытой. И. Супрунчик одним из первых стал возрождать полихромную деревянную пластику, и это принесло ему успех и признание среди многочисленных зрителей и любителей народного искусства. Возможно оттуда, из глубин народных источников, унаследовался генетический код народного эстетического сознания, архитипичность которого и проявилась в объёмной пластике Ивана Супрунчика. Важно отметить, что при художественной





обработке дерева резчик пользуется, в основном, одним единственным инструментом — топором, что даёт возможность сохранить в произведениях стилистическую целостность и обобщённость моделировки, упрощённость детализирования и вместе с тем выразительность пластического языка.

Основным направлением в его творческой деятельности, как уже упоминалось, стала фольклорная тематика. Целую серию полихромных фигур мастер объединяет под названием «Купалье», где каждый образ индивидуализированный, имеет свои характерные черты, ту условность и знаковую, которые подчёркивают сущность календарно-земледельческого фольклора — праздника «купалье». Все фигуры одеты в праздничную, традиционную одежду. Яркая раскраска сарафанов, намиток на женских фигурах, их разноцветная орнаментика, символика «папоротника-цветка», венков — всё это срабатывает в общей композиции на раскрытие авторской идеи.

Такой же приём положен художником в основу многофигурной композиции «Колядовщики». Если в первой работе мы видим яркие, контрастные цветовые сочетания, которые символизируют солнечный свет, теплоту летнего дня, цветение, то в «Колядовщиках» совсем иная картина. Герои представлены в образе колядовщиков с рождественской звездой, музыкальным инструментом. Все одеты в зимнюю одежду. Тут и полихромия более сдержанная, да и сами фигуры приземленные, предельно стилизованные, с высокой долей условностей. Они в чём-то напоминают архаичную народную игрушку, которая далёким эхом отозвалась в пластических образах мастера и стала соединяющим звеном прошлого и современности. В народной игрушке «... Выразительно и закономерно отображается образ материальной вещи как продукта, с одной стороны, расчленения первобытного хаоса впечатлений, с другой, соединение их в некоторые отдельные, замкнутые в себе единства...», — в образной форме пишет А.В. Бакушинский. — Эти впечатления редко достигают предельной силы, бросая примитивную душу от одного противоположного строя переживаний к другому, погружая ее в водовороты редко выражаемых эмоций, в мир фактических догадок и выдумок, которые превращаются в то время в творческую художественную реальность поэтического видения-образа» (3).

В отдельных скульптурных работах, таких, как «Гусляр», «Максим Богданович», «Ефрасинья Полоцкая» и ряда других, Иван Супрунчик достигает наивысшего мастерства образного обобщения, той выразительности и силы художественного воздействия, непосредственности и условности средств отображения, которые характерны именно традиционной народной пластике.

В период 1986-1993 гг. состоялись персональные выставки И. Супручика во многих городах Беларуси, а также в Киеве и Москве. Не один раз его работы украшали экспозиционные залы на ВДНХ в Москве. Он стал дважды





лауреатом Всесоюзной выставки народного хозяйства и получил медаль за достижения в развитии народного художественного творчества.

Вместе с народными мастерами Беларуси И. Супрунчик неоднократно участвовал в Международном фестивале «Славянский базар» и стал также дважды лауреатом фестиваля. В 2001 году он отмечен специальной премией Президента Республики Беларусь — «За духовное возрождение».

И. Супрунчик — постоянный участник скульптурных пленэров областного и республиканского масштаба. Так, за участие в работе пленэра, посвященного 120-летию со дня рождения Я. Купалы и Я. Коласа (2002 г.) и творческие успехи резчик был награжден грамотой Белорусского союза мастеров народного творчества. Сегодня он находится в активной творческой форме и ведет большую общественную работу. В сельской библиотеке, где работает И. Супрунчик, им создан уникальный этнографический и историко-краеведческий музей, где собраны и экспонируются многочисленные предметы материальной и художественной культуры белорусского народа, а также его собственные произведения, блестяще вписывающиеся в общий контекст музейной экспозиции.

Библиография

1. Энциклопедия литературы и искусства Беларуси: у 5-и т. Т.2. Редкол.: И.П. Шамякин (гл. ред.) [и др.]. Мн., Бел.СЭ, 1985, с. 357
2. Пластика Беларусі XVII-XVIII стагоддзяў. Авт. и сост. Н.Ф. Высоцкая. Мн., Беларусь, 1983, с. 5
3. Бакушинский А.В. Исследования и статьи // Избранные искусствоведческие труды. М., Сов. художник, 1981, с. 309



ВИКТОР ЛИСИЦКИЙ. РОЖДЕНИЕ ХУДОЖНИКА

Дьяконицына О.В.

Москва, Россия

Мир наивного искусства в XXI веке продолжает волновать зрителя: интересны произведения, необычны судьбы творцов.

Истинный художник всегда обладает уникальным взглядом на мир. Благодаря этому видению мы открываем для себя не только поэзию простых вещей, но и окружающий нас мир, наполненный светом и искренним чувством. Задаваясь вопросом о смысле жизни, наивный художник всегда обращается к самому себе. Жизнь у него, как непреходящая ценность, где стержневыми понятиями являются «любовь», «совесть», «долг». Он точно воспроизводит исторические реалии, социальную среду и духовный мир современного ему общества. Но самое главное достоинство наивного творца при его открытости миру и искренности чувств — это широта поиска художественного языка, смелость технологического эксперимента. Работая на интуитивном уровне, они открывают свои живописные, пластические композиционные формы изобразительного искусства. Эти неожиданные находки иногда получают дальнейшее развитие в творчестве современных профессиональных художников.

Виктор Никитович Лисицкий начал писать картины в 60 лет. Случилось это в 2000 году. А до этого была яркая, полная побед и славы, жизнь заслуженного мастера спорта СССР по спортивной гимнастике, пятикратного призёра Олимпийских игр в Токио и Мехико, семикратного чемпиона Европы, пятнадцатикратного чемпиона Советского Союза. В 1963 году он первым выполнил на брусьях гимнастический элемент, который назовут «перелёт Лисицкого». После ухода из мира «большого спорта» Виктор Никитович преподавал с 1976 года в Военно-инженерной академии им. Куйбышева, в Химико-технологическом институте им. Менделеева, защитил диссертацию на степень кандидата педагогических наук.

Но в конце 1990-х годов случилась беда: дали о себе знать спортивные травмы. После очередной операции, пережив клиническую смерть, Виктор Лисицкий понял, что прошлая жизнь ушла безвозвратно, оставив лишь яркие воспоминания.

Чтобы отвлечь мужа от тяжелых переживаний, его жена Татьяна Рыжова (профессиональная художница) дала ему кисти, краски и предложила начать рисовать. Для Лисицкого это не было чем-то необычным, невиданным. Он дружил с художниками, бывал в их мастерских, наблюдал процесс создания картины. Но одно дело находиться в роли смотрящего, а другое — са-



мому начать творить. Эта способность под силу не каждому человеку. Она требует огромных усилий личности. Художественная одарённость предполагает остроту внимания к жизни, умение выбирать объекты и включать их в систему ассоциаций, диктуемых творческим воображением.

В результате многочисленных «живописных проб» и раздумий Виктор Лисицкий открыл для себя новую планету – «искусство живописи». Не удивительна та смелость решений в картинных образах художника, проявленная сразу, решительно и убедительно. Лисицкому удалось обрести свое узнаваемое лицо в живописи. Это мир тепла домашних сцен, доверительность общения с друзьями, открытости чувств. Многие из таких картин соединяют жанровость с вечным круговоротом жизни, отдыха, встреч. Другие открывают горизонты воображаемых путешествий в недавнее русское крестьянское прошлое и зарубежную экзотику.

Не оглядываясь на правила и каноны, он пишет свои картины. Сначала обдумывает сюжет и карандашом на бумаге уточняет композицию, детали. Затем этот рисунок переносит на холст и начинает писать маслом. Значительную роль в его работах играет пятно, силуэт. Художник любит чистый, открытый цвет. Его картинное пространство условно, сюжетное действие визуально приближено к зрителю. Он импульсивен в передаче переживаний. Возникающие в воображении образы постепенно приобретают реальные очертания.

Заметное место в творчестве художника занимает тема спорта. Хотя сам спорт для него был не только праздником, но и источником нездоровья, художник пишет его как великолепный спектакль с летящими в пространстве фигурами, блеском огней, ощущением мажорной музыки. Изображая гимнастов, борцов, живописец выбирает те моменты их выступлений, когда сила, ловкость, целеустремленность спортсмена достигают пика его возможности. И тогда он превращает это захватывающее зрелище в гимн красоты и совершенства.

Увлекаясь пластическими возможностями человеческого тела, художник порой превращает фигуративные сюжеты в затейливый орнамент. Комментируя этот эффект, Виктор Никитович говорит, что старался выразить свои ощущения спортсмена во время тренировки, когда тело послушно тебе, ты чувствуешь каждый сустав, мышцу и можешь выполнить самое невероятное движение.

Вообще, Лисицкому присуще артистическое чувство элегантности. Это проявляется и в особенностях композиционного строя, ритмики фигур и выразительности поз. Он доверителен к зрителю, который способен оценить и житейское, и мистическое переживание художника.

Живописный язык произведений Лисицкого иногда близок лубку, иногда напоминает старинные вышивки. Работы в чём-то серьёзны, а в чём-то шутливы. Но везде сквозит открытое стремление к взаимности с человеком.

Персонажи Виктора Лисицкого не столько конкретны, сколько типажны. Таковы его танцоры, балаганные скоморохи, вечно привлекательные цветущ-





щие красавицы. Узнаваемость сцен и героев сродни рекламным картинкам. Среди таких работ есть остроумные находки и открытия. Как, например: собрание и пир зверей, сидящих за столом, или сюжет, где уравнины Пегас и петух, или где другом человека выступает учёный кот и птица Алконост.

Своё слово художник сказал и в религиозно-мистической трактовке времени. Картины «Знак зодиака», «Ангел-хранитель», «Финал спектакля «Фауст» — стали для Лисицкого моментом глубоких размышлений не только о смысле жизни, но и о своём месте в этом мире.

Совершенно неожиданна и красива полуабстрактная живопись мега- и микрокосмоса. Здесь ощутимо биение сердца самого художника. Живущий в плену житейских забот, он ещё раз показывает нам, как из обыденного сора жизни рождаются цветы искусства. Ведь космическая серия Лисицкого родилась всего лишь из любования паутиной. Нельзя не вспомнить при этом слова Леонардо да Винчи о том, что художник может преобразовать плесень и пятна на стенах в картинные образы.

Свои законы искусства Виктор Лисицкий познаёт в интеллектуальном созерцании. Удивляет широта интересов автора. Он пишет не только о своих спортивных переживаниях, но и о путешествиях, друзьях, семье. Делится радостью жизни на природе, размышлениями о тайнах искусства и творчества.

Иногда он становится ироничным и остроумным рассказчиком, как это случилось в серии картин «Всё дело в шляпе». Загадочный, не поддающийся логическому объяснению мир женщины предстаёт здесь, как калейдоскоп модных жизненных ситуаций, поведенческих стереотипов. Но всё это для художника становится только поводом, чтобы воспеть силу и красоту женского обаяния.

Творческий процесс невысказан без воображения. Именно оно позволяет выстраивать цепь представлений и впечатлений, хаотично хранящихся в памяти.

Наивный художник в отличие от профессионального пишет только то, что чувствует и переживает. Личный жизненный опыт, он облачает в художественную форму, поэтому его образы убедительны, а сюжеты близки и понятны.

Виктор Лисицкий дорожит своими связями и отношениями с родными и близкими ему людьми. Он с радостью рассказывает об этих чувствах в своих работах. Это могут быть изображения уютного домашнего очага с большим хлебосольным столом, весёлых праздников с друзьями и милой жизни домашних животных.

Старинный подмосковный город Серпухов, где сейчас живёт художник, с архитектурными памятниками, садами, провинциальным ритмом жизни располагает к неспешной работе и несуетливой жизни. Но Виктор Никитович Лисицкий продолжает жить в привычном для него «спортивном» ритме. Он много пишет, участвует в выставках и полон творческих планов.



ПРИВЕТ ВАМ, КАРФАГЕНЯНЕ!

Вовк И. П.

Метальникова В.В.

Москва, Россия

Наив – искусство массовое

Если Вы приедете в любую область России и поговорите с методистами Домов народного творчества, работниками клубов, краеведами, то сразу узнаете минимум о 10 «необычных» художниках, несомненных наивах. Если поедите по районам – найдете ещё человек 20. А теперь умножьте эти 30 человек на почти 90 субъектов Российской Федерации, получите около 2500. И это только верхушка – есть много таких, которые никому, кроме родных, не показывали свои работы, есть картины художников умерших, случайно не выкинутые на помойку, есть фонды крохотных краеведческих музеев... Дело в том, что наив существует не по воле властей, а сам по себе, и картины пишет не по заказу партии и правительства, а для себя. И очень и очень часто его картина – это его способ привлечь к себе внимание. Наивный художник как умеет украшает свой холст или кусочек оргалита. Потом он ждёт, чтобы на его картину, как на цветок, прилетел, приземлился хороший человек. Приземлился, да и стал бы его другом, да и стал бы с ним говорить-разговаривать. Наив часто очень и очень одинок, и его картина – это билет, выписанный самому себе в большой мир, в мир, где большие люди решают большие вопросы: про войну и мир, про смысл всего. Наив всем интересуется и по всем поводам имеет свое мнение, только вот высказать его некому. И тогда он свое мнение переводит на картонку – я думаю, вот, так, мол, и так, а частенько поверху всего ещё и объяснение словами напишет, кто коротко, а кто и на две страницы.

Наив был всегда, есть и будет, пока медики не начнут вмешиваться в геном человека, не начнут «улучшать» его. Наивные люди всегда и везде составляют определённый процент от живущих, так же, как определённый процент составляют заикающиеся, косоглазые, люди с «заячьей губой», веснушчатые. Небольшая часть от людей наивных иногда пробует рисовать, еще меньшая часть из рисующих интересна искусствоведам с их сегодняшними критериями прекрасного и ужасного, банального и оригинального. Всегда они были, но «пригласили» их в искусство недавно, сто лет назад.

Это не единственное вовлечение в культуру маргинальных ранее групп. Появились театры «мимики и жеста», раньше наива при дворцах и в цирках выступали лилипуты, в 19 веке не единичны случаи успеха слепых музыкантов, теперь в Европе есть театры даунов. И вот уже сто лет есть немного



зрителей, которые готовы смотреть такие картины и ходить в такой театр. Кроме близких родственников, это обычно эстетствующие интеллигенты и необразованная молодежь, которая воспринимает «это» как «прикол», как небольшое развлечение.

Интерес

Интерес к наиву возник в конце 19 века, во время кризиса в искусстве всех легитимных на тот момент художественных форм. Наконец, замеченный молодыми художниками наив в начале 20 века «разрешил», «ввёл в оборот» свободу обращения с традиционной композицией, колоритом, перспективой и т.п. канонами. Наив стал оружием «революционеров от художества». Революционеры, «почувствовав вкус» к грубому искусству, не занимались особенно разбором этого явления, а просто старались подражать ему.

Примитивизм: слабости и успехи

Так возник примитивизм — подражание искушённых в искусстве людей творчеству людей «немного не от мира сего». Примитивизм, как и любое подражательное действие, всегда слабее оригинала с эстетической и художественной точки зрения. И тот же примитивизм — несравненно сильнее наива с коммерческой точки зрения. Пикассо подражает и богат, Руссо оригинален и... беден. И так у всех и всегда. Примитивист Рогинский известен и неинтересен, его прообраз — Г.Л. Иванов, это просто перл с любой точки зрения, но умрёт он в безвестности. Иванов ходил к Рогинскому в ЗНУИ учиться, но грамотный учитель был слабее ученика и старался подражать ему. Рогинский творил в Париже и выставлялся в Третьяковке, Иванов у себя в запущенной, заросшей грязью, хрущёбной квартирке.

Примитивизм — это упрощённая, доступная, адаптированная под вкусы зрителей, ориентированная на продажу версия наива, произведённая совсем не наивным человеком.

О родовых и неудобных чертах наива

Так почему же сегодня вторичный примитивизм везде — в комиксах, мультипликации, рекламе, журнальной иллюстрации, на выставках, а исконный наив — практически не востребован?

Первая причина — специфика характеров наивных художников. Как сейчас принято толерантно говорить — они особенные. Это означает, что люди, «продвигающие» и продающие картины художников, так называемые арт-дилеры, имеют с наивными творцами большие проблемы.

Особенность наивного художника в его непредсказуемости. Наив не любит диктата, точных сроков, критических замечаний, он редко делает планы на будущее и еще реже их выполняет. Его просят одно, он соглашается и... приносит прямо противоположное, он неадекватен в ценах — то «берите даром», то «миллион рублей». Он может заболеть, передумать. Примитивист,





напротив, сам прислушивается к намёкам и полунамёкам, старается всем угодить. Он обязателен, весел, покладист и предсказуемо плодovit. Дилеру проще «построить хлебопекарню», ведь хлеб нужен всем и всегда, чем ждать, пока гений придумает рецепт оригинального блюда «на любителя».

Выше было написано о пришедших в искусство людях с физической неполнотой — отсутствием зрения, слуха, конечностей... Наив — это неполнота другого рода. Назовем её неполнотой хитрости. Сознание наива отличается крайней прямоотой, его модель мира очень похожа на утопии Мора или Кампанеллы. Там должны царить правда и справедливость и наив искренне в это верит.

Но в реальной жизни всё не так — тут есть обман, предательство, и наив остро переживает эту несправедливость. Он расстраивается, он пишет жалобы начальству, наверх, там, наверху должна царить правда, но и там наив её не находит, пишет ещё выше, вплоть до Генсека ООН.

Наив всю жизнь ищет правду, с ним тяжело жить родным, близким и знакомым, именно поэтому у него нет ни близких, ни знакомых, а у окружающих он числится как «хороший, но с приветом», «со странностями», «немного не в себе». Хотя на самом деле — он только «в себе» и есть, только сам в себе и «варится». Окружающие его сторонятся, и тогда он переносит все свои чаяния на картину, на картине располагает свой идеальный мир или наоборот — обличает ею зло и неправду. Нарисует свое «воззвание» и несёт. Куда же он несёт свое творение? Да хоть куда, хоть кто бы его посмотрел. И вот, наконец, изредка он добредает до музея, но тут его рассматривают как художественное произведение, а НАИВ ищет социальной правды. Поэтому ему так хочется персональной выставки, потому что есть наивная вера — вот посмотрят люди все работы, все поймут, исправятся и начнут жить по правде. Отчего же не жить, когда вам путь картинками указан. Вот и Гоголь, Николай Васильевич, ждал такой же общественной реакции от прочтения «Избранных мест...». Не случилось, не случается это, по крайней мере, надо Христом быть, да и то толком не послушали. Отсюда, конечно, разочарование, иногда с порчей своих работ и сжиганием рукописей, но... но не угасает внутри вера в необходимости справедливого мира. Вот такие они Дон Кихоты, а мы, конечно, лукавые Санчо Пансы.

Вперёд! — лозунг искусства 20 века

Но профессиональные художники полюбили наивов не за утопии, а за картинки, свободные от всего их знания. Это новизна! Но новизна быстро проходит. То, что шокировало в начале 20 века, через 30 лет стало привычным и умильным. Да, умильным, это основное чувство, остающееся у эстета, измученного нарзаном, т.е. брутальным профессиональным искусством. А авангардные художники быстро побежали дальше, становясь с каждым «измом» все радикальнее и радикальнее, пока не упёрлось это всё в членовредительство и скотоложество, в заказуху и политику.





И всё только сон

Ну и пусть их, зато остался такой ма-а-аленький кусочек придуманного наивом счастья. Пусть несбыточного, пусть фантомного, но можно залезть в наивную картину к художнику и посидеть с ним, маленьким, вместе, полюбоваться, выкурить трубку мира, насупротив грядущего безумия. Так в каком-нибудь новейшем парке аттракционов, где всё свистит, ухает и визжит, вдруг найдешь лавочку, а с неё вид через речку, узенький, но точно тот, из детства, на ту же Фрунзенскую набережную с теми же домами, и... и вот оно, счастье.

Да, вот так мы, индивидуальные любители наива, используем его в своих сугубо личных гедонистических целях. Я думаю, художники не обижаются на нас за такую малость утопии, других-то, лучших, нет пока.

А мир тем временем сходит с ума, или живёт по своим законам, что, впрочем, одно и то же

Во всяком случае, подтверждается старая истина, что мир — это только перерыв между войнами. Спокойная фаза закончилась. Да и за то спасибо, редко вот так, когда 70 лет без раскиданных по земле мертвых мужчин, женщин и детей. Долгий задел остался от той Великой Победы, ценою в 27 миллионов жизней, спасибо дедам и прадедам. Но и он кончился, проворовали, проели, пропили, прогуляли. Умными себе казались, а тут вдруг...

Окружают

Сегодня зримо, можно сказать, уже на наших глазах, разворачивается план уничтожения «Империи Россия». От нас уже отгорваны республикисателлиты. Мало того, почти всех их сделали нашими противниками. Уже и базы НАТОвские там есть, а очень скоро появятся ракеты с ядерным оружием. То, что писали военные аналитики 10 лет назад, то, во что сознание отказывалось верить, сегодня сбывается как по-писаному.

Карфаген должен быть разрушен

Тяжела судьба поверженных, истреблённых народов. Потеряны они для будущих поколений. Нет памяти о них у человечества. Что-то похожее на сор — вот память о них. Куски, обрывки, случайно не уничтоженные, не подчищенные победителями. Что в них живого, искреннего? Где любовь, где восходы, где туманы, где встречи и расставания? Их нет, они были, но их нет, они ушли, они умерли вместе с народом. Остались эмоции победителей, рассказы победителей, взгляды победителей, туманы победителей, ими описанные, ими прочувствованные.

Кому многое дано — с того много и спросится

Народы бывают большие и маленькие, они приходят и уходят, живут и умирают. А вот геноциду подвергается только реальный соперник, смертельный враг, тот, кто долго держал в напряжении твою волю, твои нервы,





измотал их своей силой и тем самым предрешил свою смерть. Геноцид — участь народов сильных, народов амбициозных, народов имперских или претендующих на это звание.

Небольшой народ, слабый народ, всегда находящийся в управлении и подчинении у другого, тоже, бывает, походя разотрут в порошок, но чаще он отделяется минимальными потерями и просто переходит в услужение новому господину. Быть в подчинении у сильного — не их выбор, а их судьба. Такой судьбы не стесняются, чего же стеснятся, коль альтернативы нет, надо только выбрать правильного, самого сильного сюзерена. Малые народы — это зрители Большого бокса держав. Зритель всегда в выигрыше — хотя бы потому, что остаётся жив, чего не скажешь о боксёрах, особенно старых, усталых, неподготовленных, потерявших и промотавших свою спортивную форму. Но коль назвался груздем, то полезай в кузов. Коль назвался боксёром — пойдешь на ринг и получишь там по физиономии, «вплоть до летального исхода», чтоб другим неповадно было.

Тяни-толкай

Ужас нашего сегодняшнего положения — в имперской памяти о своих славных победах, не дающей принять «позу покорности». Ужас нашего положения — в отсутствии у наследников прежних героев силы, силы моральной, силы физической, да любой силы, способной хоть что-то противопоставить сопернику. Зато своё полное безволие мы, как капуста в листья, одели в слова, в увещевания, в уверения, в грозу «асимметричных ответов», в предупреждения, которым не верит никто, кроме самих говорящих, ...да впрочем, и они не верят. Целая группа говорунов пытается успокоить собственный народ, не дать ему впасть в панику, чтобы, когда из-за угла покажется дядя с ножиком, всё случилось быстро и не больно. Быстро — наверное, получится, не больно — вряд ли.

Доктор, сделайте укол

Больно умирали во все войны, особенно в последнюю, особенно в блокаде, в концлагерях, в окружениях... Не веселее смотрится и будущая картинка.

Специфика ядерной войны — внезапность, дающая максимальный эффект, карт-бланш нападшему. В такой ситуации не будет никакого сгущения туч, обмена дипломатическими нотами и прочей атрибутики пожирания империей регионального строитивца. Не будет умных и глупых, хитрых и простаков, ибо умные уже сейчас уехали, но не в Америку и не в Европу, а в Австралию и Новую Зеландию, где есть современное общество, но нет ракетных установок.

Оставшихся война поровняет раз и навсегда. При подлётом времени ракет около 8 минут не получится даже известить вас. Просто однажды вы не проснётесь, или днём на секунду увидите ядерный шар, после чего обрати-





тес в пепел. И это не самое страшное. Страшно, когда, не попав в эпицентр взрыва, вы или ваши дети будут умирать от ожогов, от радиации, без еды, без помощи, без обезболивающих уколов. Ветры долго будут гонять радиоактивный пепел нашей цивилизации по всей Евразии.

Новые апокалипсические возможности

Каждая новая война ставит новые рекорды ужасов. Если историки считают, что за первые полгода СССР потерял в Великой Отечественной около 5 миллионов солдат, то и эта, неподвластная уму мясорубка померкнет, когда за 10 минут погибнет 100 миллионов наших соотечественников.

Этническая специфика зачистки

Это неправда, что в Америке приплывшие поселенцы истребили всех индейцев одни. Нет, уже тогда успешно применялась имперская политехнология «разделяй и властвуй». Индейцы храбро сражались друг с другом до своего победного конца. То же и нас ждет. Так по американскому ближнему эшелонированию ракет явно видны три уровня ненужных Америке народов.

1. Идеально, если ядерные боеголовки полетят на Россию из Украины и других бывших союзных республик. Идеально, если наши ответные ракеты, если их хоть немного останется, ударят по той же Украине. Желание здесь яркое и понятное:

— Да поубивайте Вы, наконец, друг друга сами, у нас будет меньше хлопот.

2. Если вдруг несколько наших ракет всё же взлетят в ответ «на Америку» — их собьют над Польшей и другими бывшими соцстранами: это для Америки тоже не потеря, а напротив, экономия собственного народонаселения. Что после этих ядерных ударов-подрывов останется от Чехии, Венгрии, Словакии — тоже никого, как выясняется, не волнует. Как обычно, достаточно подкупить вождей, и современным славянским индейцам придётся воевать друг с другом. Война будет очень недолгой и очень эффективной.

3. Наконец, если что-то долетит до старой Европы — уничтожат над ней. Не так много ракет и прорвётся. А потом пусть Европа знает и помнит про своё вечно второе место.

И, наконец, если, несмотря на все планы и расчёты, что-то минует три первых рубежа — это что-то будет сбито над Атлантикой средствами американской космической ПРО, уже сегодня активно развёртывающейся. При этом сами американские англосаксы будут на всякий случай сидеть в своих замечательных подземных командных пунктах и, следовательно, обязательно сохранять управление своей армией и государством.

Светлое завтра

Уничтожив все наши пусковые установки, а, следовательно, все большие города, которые эти ракеты защищали, а, следовательно, все городское насе-





ление, а следовательно, всю систему управления, Америка получит огромную и почти безлюдную территорию. Оставшихся 10-20 миллионов русских аборигенов из сёл и маленьких городов будут обучены работе в шахтах и обслуживанию нефтепроводов. И выжившие, поверьте, будут очень рады и тому, что они остались, и тому, что у них есть работа. Дальше об оставшихся облучённых русских американцы будут думать не больше, чем о румынах или болгарах. Сегодня, например, Америка не переживает о миллионах зараженных СПИДом африканцев. Мы для них будем решённая проблема. Еще и анекдоты придумают про 3х-головых и хвостатых русских мутантов, ведь под смех как-то легче будет сжиться с содеянным.

И настанет время заняться последней задачей Америки — сломом хребта пятитысячелетней китайской цивилизации.

Культурное будущее России

Изо всего нашего культурного наследия, из тысяч музеев останутся самые отдаленные, самые краеведческие, с историей революционного движения в крае, чучелами волков, сов и картами местных почв. Но главным занятием после ядерной войны для выживших станет не посещение музеев, а добыча пропитания. Поэтому на первом месте для них будет изучение английского языка, русский же язык, язык бывшего врага, за ненадобностью новым хозяевам быстро отомрёт.

Культура будет туристическая, пряничная, лживая: водка, матрёшки, бабы в кокошниках и в банях, ряженые русско-советские «военные выродки», срисованные из голливудских фильмов, и, конечно, медведи, а также экстрим в виде облётов разрушенных и заражённых городов. Прошлое, конечно, будет переписано и в книгах и в фильмах, и получится, что уничтожение России был единственно возможный путь спасения всего мира.

Культурное будущее Америки

Величие надувает её как воздушный шар. И имперскому народу это нравится. Обычный грешный человек обожает гордиться своим высоким положением гражданина империи, подчинившей себе весь мир.

Великую Империю ждёт великое имперское искусство, по-другому не бывает нигде и никогда. Колоссы и исполины будут поражать её жителей и размерами, и разнообразным интерактивом. Как ни странно, комиксы верно предсказывают архитектурный облик Империи, вкусы их создателей и императоров совпадают. Язык Империи — язык простоты и больших чисел, язык гигантомании. Это коллективный язык огромных масс, язык амфитеатров и стадионов.

Учитывая, что компьютерная техника совершенствуется гигантскими темпами и что именно в Империи появятся первые биороботы, можно только руками разводить, представляя немислимые возможности будущих шоу.





Судя по сегодняшнему вектору американской культуры, эти мегалодействия будут охватывать весь мир и включать в себя элементы азарта и жестокости, будут пробуждать сильнейшие инстинкты из животного прошлого. Соедините безбожие, следовательно, отсутствие смысла жизни со всеми фантастическими возможностями нанотехнологий, сулящими бессмертие, с моментальной связью и моментальной реакцией всех на всё, и вы получите бурлящий муравейник, обладающий фантастическими силами. Муравейник, следующий непрерывно меняющейся моде, муравейник играющий, временами пожирающий самое себя, ибо в фундаменте его — право сильного. Как и в любой империи, будет существовать два основных вида занятий — карьерный рост (непрерывно включающий заговоры и перевороты), т.е. жажда власти для самых амбициозных, и «хлеб со зрелищами» для всех остальных.

Вперёд, к биороботам

На переходном этапе, до биороботов, музей еще будет существовать как социальный институт. Это будут смешанные, познавательно-развлекательные шоу «интересное отовсюду и обо всем», их прототипы уже сейчас существуют на Западе. Вряд ли среди них найдется большое место для наива, так как он представляет собой продукт изменённого сознания, а все отклонения в империи не приветствуются. Отклонения должны быть или уничтожены, или исправлены.

Кроме того, индивидуальная природа наива не вписывается в коллективную жизнь империи. Кто будет поддерживать их существование — государство? единичные любители? Да, скорее это будет вычур несколько эстетов, обладающих временем и силами на занятия наивом. Конечно, их будет намного меньше, чем даже немногочисленных филателистов — любителей вышедших из употребления марок.

При появлении первых биороботов музей, как наглядное пособие, как учебный материал, будет уже никому не нужен. Знания в нужном объёме будут напрямую закачиваться в мозг нового существа. Может, даже все знания, накопленные человечеством, будут доступны каждому индивидууму.

Нанороботы соберут любую вещь из «любого сора», буде в том необходимости. Хранение немислимого числа артефактов предыдущей человеческой жизни в «натуральном виде» потеряет смысл.

Новые ценности

Кто собирает доступное всем, кто собирает все опавшие с дерева листья? Если воспроизвести любую картинку со стопроцентной точностью сможет абсолютно любой, кому она станет нужна в индивидуальном пользовании, кто станет платить за общее место? Кто платит за слова «берег», «дым», «вода», «клен»? Никто, они общие, они доступны всем.





Что же будут копить, что будут собирать? Если сравнить будущего биоробота с ЭВМ, то можно представить, что он будет состоять из различных функциональных блоков. Любое устройство бывает попроще и посложнее, надежное и ненадежное, разного срока действия и по разным ценам. Естественно, что биоиндивидуум будет стараться накопить средства, а объектом их приложения станет собирание и продление своего «здоровья», своего «срока функционирования». Этому новому существу будет необходимо постоянное обновление, начнётся гонка за быстродействием, за улучшенными возможностями каждой биоособи. Конкуренция наверняка останется, и она будет толкать к вкладыванию средств в «себя любимого».

Мы не знаем, как будет отдыхать, как будет релаксировать этот биоробот и нужно ли будет ему это вообще. Во всяком случае, ему точно не понадобятся ни картины, ни «комнаты отдыха», ведь любую мысль он сможет облечь в любые образы прямо в своём сознании лучше любого тибетского монаха.

Отсюда следует, что пропадут весь сегодняшний антураж жилища и отдыха в нём — архитектурный и интерьерный дизайн, мебель, медь скульптур и прочая «художественная галантерея», картины на стенах, вид из окна... всё это уйдёт в прошлое вместе с гомо сапиенс.

Кто виноват?

Сами и виноваты, своим равнодушием и немощью, своей слабостью «другого во грех вводим». Слабость всегда искушает и провоцирует агрессию, она обольщает врага возможностью «решить проблему раз и навсегда». Слабость зовет войну. И сама слабость — грех. Слабый, не осознающий своей слабости, и родных погубит, и сам пропадёт.

Два пути спасения России и всего, что есть в ней, в том числе, например, и её наивного искусства, в начале 21 века

1. Стать сильной страной — путь, на сегодня выглядящий запредельной фантастикой.
2. Капитулировать и превратиться в небольшую страну — размером с Польшу и населением 20-30 миллионов человек.

Может, и выживем, давайте верить, в кои-то веки жадность может спасти целый народ, со всеми его искусствами, от истребления. Ведь и капиталы наших олигархов на Западе, и дети там, неужели они будут по своим деньгам и отпрыскам ракетами палить? Придётся им договариваться, гнуть шею да идти в услужение к заморским дядям Сэмам, а там, глядишь, и народ как-то выкарабкается, и наивное искусство еще лет на 20 — 30 останется, до биороботов. Будем верить, друзья... Хотя спалить нас и проще, и эффективней.

А пока

А пока мы, заикаясь, но, как-то веря в свое будущее, спрашиваем Америку:
— Зачем же Вы, дяденька, ножик всё точите да точите?
— А это я так, — говорит Америка, — шучу, балуюсь, играюсь я. А ты спи, засни, тебе легче будет, и вообще не пугайся, я всё не больно делаю.



ХУДОЖНИК ИЗ НИКОЛЬСКА

Глебова А.А.

Вологда, Россия

Несколько лет назад в Вологодской областной картинной галерее состоялась выставка самодеятельных художников области. Среди множества работ специалистами, в частности кандидатом искусствоведения М.Е. Даен, были отмечены живописные произведения А.Д. Щепелина из города Никольска. Многие оценивают творчество художника как «наивный реализм». На выставке были показаны его работы, связанные со старым обликом города Никольска, районного центра Вологодской области. Картины представляли городской пейзаж с «реконструированными» воображением художника старыми храмами. Не удивительно, что художник обратился к прошлому своего края. Эта тема одна из самых популярных у многих художников, но работы Щепелина привлекали своеобразной красочной гаммой, в них было передано какое-то особенное, трепетное любование автора этими памятниками.

А.Д. Щепелин серьёзно заниматься творчеством начал после выхода на пенсию. Сам художник свое состояние выразил скупо и лаконично в словах: «Делать стало нечего, душа болела, а живописью всегда хотелось заниматься». И на склоне лет, когда он остался в одиночестве в своём большом доме, искусство стало для него чем-то вроде аутотерапии.

Родился Анатолий Дмитриевич Щепелин 25 сентября 1921 года в деревне Усть-Сямженец Николаевской волости Никольского уезда (сейчас эта местность входит в состав Куриловского сельсовета Кич-Городецкого района). Местность лесистая и привлекательна своей северной неброской красотой. Небольшая речка с отмелями, окрестные луга с их неповторимым разнотравьем, лес, который манил своей сумеречной таинственностью, — наложили отпечаток на впечатлительную душу мальчика. Природа вкупе с трудом, к которому приучали крестьянских детей очень рано, явились первыми учителями по художественному образованию. В 6 лет мальчик пошел в школу, но приходилось много помогать по хозяйству, так как родители до 1935 года были единоличниками. Разнообразие сельского труда и крестьянская «закваска» сформировали в нём многие черты характера: упорство в достижении поставленной цели, трудолюбие, внимание к деталям, наблюдательность, что и способствовало формированию его творческой личности. Тяга к рисованию, по словам самого художника, у него с детства. «Это случилось потому, что места, где я родился и рос, воистину милы каждому русскому сердцу» («Русский Север» от 16.12.97). С большой теплотой вспоминает Щепелин преподавателя рисования Александра Ивановича Самусенко в школе рабочей молодежи в селе Воронино, где он учился после окончания начальной школы. Учитель часто водил учеников на этюды на берег реки Юг, дал первые понятия о живописи, как виде искусства, много рассказывал об из-



вестных художниках. «Был он небольшого роста, с усиками, из ссыльных поляков», — вспоминает Анатолий Дмитриевич. Душа мальчика тянулась к нему, он жадно впитывал каждое слово учителя. Воспитанники из «глубинки» жили и учились в большом двухэтажном «Спиринском доме», бывшем купеческом особняке, окружённом плодовым садом (в бытность свою хозяин занимался выращиванием морозоустойчивых плодовых деревьев и кустарников). Рядом протекала река Юг и был устроен большой паром, где всегда былолюдно, и воспитанники были в курсе всех сельских новостей. Здесь же от проезжающих они получали весточки от своих родных и близких, что помогало им не так сильно «тосковать по дому». Анатолий мог часами сидеть возле парома, наблюдая за «паромной суетой», вслушиваясь в разговоры людей, сопереживая и созерцая. Этот период в жизни подростка не пройдет бесследно. Его существование в такой маленькой «коммуне», где все было тесно связано друг с другом и с окружающим миром, укрепило его природную натуру, развило творческое мышление и фантазию.

После окончания неполной средней школы Анатолий уехал в Великий Устюг и поступил учиться в строительный техникум. Профессия техника-строителя была, конечно, далека от увлечения подростка, но в учебной программе были уроки рисования и черчения, которые вёл известный в городе художник, выпускник Петербургской Академии художеств, Николай Григорьевич Бекряшов. Он выделял Щепелина как способного ученика, занимался с ним дополнительно дома, а сам Анатолий больше внимания уделял рисованию, чем другим предметам. Окончив училище, Анатолий вернулся в Никольск, но по специальности работать не пришлось, в 1939 году по комсомольской путёвке ушёл в армию и служил на Черноморском флоте, а затем учился в морском училище, где его и застала война. На фронт А.Д. Щепелин ушел добровольцем. Анатолий участвовал в обороне Одессы, был ранен, лежал в госпитале в Ялте. (Позднее он напишет небольшую акварель с видом побережья Ялты). В 1942 году зимой воевал под Москвой и снова был ранен. Когда немцев отбросили от Москвы, Щепелин попал на Карельский фронт, Кестеньгское направление, «воевали по дорогам, ибо крутом были болота». Здесь за успешно выполненные боевые задания в качестве разведчика он получил высокие награды Родины. После очередного ранения попал в штаб фронта к Марецкому, в охрану, по словам фронтовика «тем и спасся». После окончания Великой Отечественной войны Щепелина направили на Дальний Восток, в Маньчжурию, где он был участником боев за город Отомарь. Только в 1949 году А.Д. Щепелин вернулся в Никольск, где его ждала молодая жена, и устроился на работу заведующим райфинотделом. Этот период жизни Анатолий Дмитриевич вспоминает неохотно, так как «приходилось налоги «выколачивать». Говорит: «Придётся к колхознику, у того венником дверь подперта, а надо имущество описывать, последнюю корову уводили». Был большой душевный надрыв, и Щепелин не выдержал, ушел, но под предлогом, что в Костроме есть училище рисования и он хочет попробовать поступить туда. Однако, сдав экзамены за первый курс, он ушел из училища. Несмотря на то, что жизнь все время «уводила его от творчества» А.Д. Ще-





пелин всё же упорно стремился овладеть живописью и, как многие любители, пробовал учиться на заочных курсах в Москве.

В его доме все подчинено творчеству, самая светлая и просторная комната — это мастерская, где царит мольберт с кистями и красками, а в простенках между окнами и на стенах развешены копии с репродукций полотен любимых художников — И.И.Шишкина, И.Е.Репина, И.Н.Крамского, И.К.Айвазовского, Рафаэля. По его словам, он «изучает работы других художников и сам учиться» («Авангард» от 7.02.02), изучает манеру, приёмы письма, тем самым повышает и свое мастерство. Большое воздействие на Щепелина оказало и иконописное искусство. Анатолий Дмитриевич «по просьбе бабушек» иногда писал иконы, но чаще восстанавливал на старой иконе еле видимый образ. В таких случаях художник учился у древних мастеров, приобретал новый опыт. Вглядываясь в потемневшие лики, Анатолий Дмитриевич напитывался какой-то особой философией, заложенной в древних памятниках икононого письма.

Его собственные произведения развешены и расставлены по всему дому. На вопрос: «Какая ваша самая любимая картина?», он неизменно отвечает, — «Все любимые». Больше всего, однако, художник любит писать осень, «особенно, когда светит солнце». Главной темой многих живописных произведений его является город Никольск, его прошлое и настоящее, его будни и праздники. На картинах запечатлены любимые Никольские места, живописные окрестности города, лица земляков, милые родные образы. Его работы никольчане ценят, устраивают выставки, украшают его картинами общественные помещения, некоторые работы вошли в музейные экспозиции.

А.Д. Щепелина по праву можно назвать местным художником-летописцем. На многих его картинах запечатлен облик главного храма города — Сретенского собора, построенного в 1788-1833 годах на месте сгоревшей деревянной церкви. Находился он на возвышенности, на пересечении главных улиц города, и с соборной площади открывался великолепный вид на реку Юг, которая опоясывает город с трёх сторон. На одной картине художника монументальный белокаменный собор, увенчанный небольшими голубыми главками на тоненьких высоких барабанах, царит над окружающим ландшафтом, а на другом полотне этот же собор, приземистый и низкий, стоит без куполов с уродливо торчащей железной трубой. Картина называется «Дом культуры». Действительно в советское время именно в этом, полуразрушенном в 1930-е годы соборе, находился культурный центр города. Написанные практически в одно время, эти работы свидетельствуют, что художник обладает художественно-исторической памятью. На своем веку он немало повидал, был свидетелем многих событий и перемен в городе. Он помнит старую деревенскую мельницу («Мельница в Усть-Сямженце»), первые пароходы, пришвартовавшиеся к городскому причалу в 1920-е годы («Первые пароходы в городе») и мост, который уже снесли («Южная окраина Никольска. Вид на мост»). Как истинный никольчанин, земляк известного русского писателя и поэта Александра Яковлевича Яшина, А.Д.Щепелин знает и любит его твор-





чество, не одну свою работу он посвятил «яшинским» местам («Дом на Бобришном угоре»). Целая серия его живописных работ представляет городские и семейные праздники. Эти произведения друг художника Геннадий Горчаков, местный любитель-краевед, охарактеризовал как «момент местной истории», отражение «быта в самом его лучшем проявлении» («Авангард» от 24.09. 02). «Проводы зимы», «Прощай Масленица», «Свадьба в Никольске». В этих работах есть этнографическая достоверность, художник скрупулёзно изображает предметы быта, одежду участников городских гуляний. Клетчатая шерстяная шаль на голове пожилой крестьянки, павловские платки на «молодухах», шапки-ушанки и телогрейки на деревенских мужичках, шубки и пальто с меховыми воротниками на городских жителях — всё перемешалось как в калейдоскопе. Картины наполнены ликующим веселым настроением толпы. На некоторых из них художник выстраивает публику на переднем плане картины в ряд, словно зрителей перед театральными подмостками. Декорациями служат окружающие дома, деревья, городские улицы и площади, по которым проезжают лихие тройки с гуляющими людьми.

В картинах А.Д. Щепелина много душевной теплоты и авторского участия. Он мастер по передаче своих впечатлений от природы. Так работа «В лес, за сеном» — поистине автобиографична. В ней все правдоподобно: и лес, и колхозная лошадка с санями, и мужик в них (написано по жизненному восприятию автора), но вместе с тем в картине заключено столько природной красоты зимнего морозного утра и так трогателен образ рачительного бережливого хозяина, что все изображённое воспринимается как некая «сказка жизни».

Фронтвик, видевший ужасы военного лихолетья, участник тяжёлых боев и сражений, А.Д. Щепелин почти совсем не создавал картин о войне. Однако, в последние годы, когда страна готовилась отметить 60-летие Победы, он всё же вернулся в своих воспоминаниях к фронтowym дням. Написал картину «Высадка десанта под Одессой в 1941 году». (Майор Потапов, изображённый на картине, позднее, при обороне Севастополя, был удостоен звания Героя Советского Союза). Щепелин хочет запечатлеть образы своих боевых товарищей, которые пали в сражениях, и тем самым сохранить их имена и подвиг в памяти потомков. С большой любовью написан портрет его друга Михаила Павлова, погибшего на фронте при обороне Севастополя в 1943 году. Сейчас у него целая серия работ на героическую тему защиты Отечества в годы войны: «Атакуют черные дьяволы», «Севастополь наш!», «Портрет маршала Жукова». Его художественно-образная память сохранила яркие впечатления тех лет, и сейчас они вдруг всплывают в его сознании с потрясающими подробностями.

Художник-бытописатель, А.Д. Щепелин много прожил и пережил. Его работы — это своеобразные исторические вехи, но художник не беспристрастный наблюдатель, а активный участник изображаемого события. И это мы ощущаем через его подбор красок, особые акценты на некоторые детали в композициях. Так, например, одна из картин, отражает послевоенное время, тяжёлое экономическое положение страны и её населения. Только





один штрих — зимний морозный день и корова, которая тащит воз сена. Конечно, ни для кого не секрет, что в Вологодской области в войну пахали на коровах, но все же свою кормилицу берегли и не выпускали из хлева зимой в морозы. В работе много грусти и боли, но окружающий пейзаж красив и радостен. Передать суровую реальность жизни через призму своих эмоций, отбросить тяжелое и страшное — вот что является характерной чертой творчества художника.

Пейзаж, особенно городской пейзаж, в творчестве мастера является доминирующим, но художник работает и в жанре портрета, в котором работают немногие профессиональные художники. Чаще всего пишет портреты с фотографий или с газетных публикаций, хотя сам отмечает, что легче было бы писать с натуры. С натуры пишет, в основном, только знакомых людей, так как знает их характер, их образ жизни. Знакомых легче уговорить позировать дольше и приходиться на сеансы не один раз. Есть у художника и автопортреты. На одном он изобразил себя юным матросом Черноморского флота (писал по фотографии), на другом — человек среднего возраста в штатском костюме, в рост, но с орденской колодкой на пиджаке. Среди военных наград у Анатолия Дмитриевича есть медаль «За отвагу», орден «Славы», которыми он особенно гордится. И в портрете, в том, как он развернул фигуру, в том особом ракурсе, ясно ощущается самодостаточность человека, реализовавшего свои возможности.

Как и многие наивные художники, А.Д. Щепелин очень внимателен к деталям. Он прорисовывает скрупулезно предметы ближнего и дальнего плана, аккуратно выстраивает композицию с прямыми дорогами, огородами, рядами деревьев. Деревья во многих его картинах высокие и стройные, как пирамидальные тополя, лес прописывается отдельными участками, которые также выстраиваются в ритмические композиции. В картине «Березы в городском парке» зритель видит только мощные прямоствольные стволы деревьев, сплошь испещрённые черными пятнами, создающими пёструю мерцающую рябь. Однако художник не грешит против истины, действительно берёзы в городской черте сильно отличаются от лесных берёз своей пестротой, их кора просто не годится для мастеров-берестянщиков. В портретах Щепелин акцентирует внимание не только на образе, но и на одежде, наградах, окружающем пейзаже. В портрете маршала Г.К. Жукова, прописывая на форме военачальника многочисленные ордена и медали, художник буквально расширяет грудь, почти не оставляя места для рукавов кителя. В работе «Гармонист», наряду с портретом изображаемого, он выписывает детально разноцветные меха, планки и звоночки «никольской гармошки». Ему дороги и местный фольклор, и в целом народная культура. Он хочет привлечь внимание зрителя именно к знаменитой никольской гармошке с бубенчиками, не забывая, однако, нанести сучки и трещины на венцы сруба дома, на фоне которого сидит усатый гармонист. В произведениях, где показаны улочки, дворики и площади города Никольска, художник словно приглашает зрителя прогуляться по ним, ощутить дух небольшого провинциального города, полюбоваться своеобразной застройкой, старыми купеческими домами, зелёными палисадниками, насладиться тишиной. Многие





городские пейзажи: «Улица Конева», «Выход из парка. Мостик» — статичны, природа и архитектура на картинах «безмолвно прекрасна». Пишет художник обстоятельно, неторопливо и без суеты. На подготовленном холсте сначала карандашом намечает лёгкие контуры рисунка, затем делает подмалёвки и снова карандашом прорисовывает композицию уже более детально и накладывает краски — живописует. Для Анатолия Дмитриевича важен сам процесс работы, погружаясь в творчество, он словно бы молодеет, уходят болезни и старость, одинокий быт, печаль о безвременно умерших родных.

В творческом наследии автора много копий с репродукций картин старых мастеров. В красном углу дома Щепелина висят две работы с картин Рафаэля Санти. Они особенно дороги мастеру, и, по его мнению, заменяют ему иконы. Копируя работы других художников, автор привносит свои небольшие изменения. Так, в его варианте «Сикстинской мадонны» нет вверху драпировок (занавесей). В картине «Мадонна Альба» на переднем плане автор прописывает пять цветочных кустов с белыми ромашками; на заднем плане картины, где несколько размытые очертания лесного массива, гор и домов в подлиннике, у Щепелина на картине выстраиваются отдельные деревья, строения он также пишет по-своему, несколько видоизменяя их в рисунке, дома вдалеке графичны и чётки, как если бы автор писал их вблизи. Эта черта изменять в своих копиях с картин старых мастеров незначительные детали, по мнению исследователей, характерна для художников наивного искусства. Кроме того, как многие наивные художники, он также тиражирует полюбившиеся сюжеты. В его мастерской несколько копий картины «Прощай масленица». Художник объясняет: «Вот провода зимы были в Никольске — замыслил сделать картину — написал, понравилось. Картину купили, заказали еще, я сделал, самому понравилось». На эту тему художник написал несколько произведений, но все композиции немного разные. Произведения художник пишет, в основном для себя, для своего личного удовольствия и потребности. Он просто не может представить своего существования сейчас без живописи. На вопрос, где он берет сюжеты для своих картин, художник отвечает, что «сюжеты из головы, рождаются сами собой, да и жизнь подсказывает». Художник постоянно стремится приблизиться в своем творчестве к профессиональному академическому искусству, самостоятельно развивая и совершенствуя свой врождённый талант и сожалел лишь о том, что ему не пришлось учиться, так как «все отняла война».

Кроме живописи художник увлекается резьбой по дереву. Необходимо отметить, что Никольский край издавна славился умелыми мастерами — резчиками, мастерами скульптурно-объёмной, трёхгранновыемчатой и пропильной резьбы. Свой дом художник украсил резными подзорами, и его дом один из немногих в Никольске выделяется среди других своей ажурной вязью. Чаще всего для скульптуры Анатолий Дмитриевич использует ольху или березу, материал с красивой природной текстурой. Режет из дерева мастер также увлечённо, как и живописует, хотя «силы сейчас уже не те», что прежде. Деревянные скульптурки стоят на полках, подоконниках, в шкафах — с ними хозяину дома спокойнее. В окружении своих живописных и резных персонажей он чувствует себя не таким одиноким.



НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ТАЛАНТЫ ЭСТОНСКИХ ДЕРЕВЕНЬ

(краткий обзор)

Сигрид Саареп

Таллинн, Эстония

Эстонское народное искусство можно представить в образе ребенка, де-душка которого в начале XX века собирал «старину», мать в 70-х годах работала в компании «Уку» по производству изделий народного промысла, а сам он сейчас, в начале XXI века, пытается «спасти» исчезающее народное искусство в районах Кйхну или Сетумаа. Специалисты изучают «современный фольклор» по материалам Интернета и анекдотам в течение многих лет, тем не менее, представление о народном искусстве так и осталось на уровне понимания XIX века.

Единственным исключением является этнолог Антс Вийрес (Ants Viires), который в своих работах о художниках-любителях и наивных художниках называет их «современными» народными художниками, а фольклор «второстепенным творчеством народа» (Viires, 1992: 7-18). Вийрес относит к народному творчеству все работы художников-любителей. И все же я полагаю, что произведения, создаваемые в художественных клубах и на заочных курсах, следует отнести любительскому искусству, когда в основу творчества ложится следование примерам и проведение аналогий; это область искусства, где оригинальное творчество (то есть творчество, основанное на собственных традициях художника) встречается редко.

В данной работе я попыталась пересмотреть широко распространённое в Эстонии мнение, в соответствии с которым к народному творчеству в Эстонии относится только искусство старой деревни и отражение его в фольклоре. Во-вторых, мне хотелось бы рассказать об основных факторах, влияющих на развитие терминологии так называемого современного народного искусства, которое в XX столетии относили то к модернизму, то к постмодернизму. В-третьих, необходимо представить и проанализировать творчество «деревенских талантов Эстонии», которое, в большинстве случаев, намного ближе к современному искусству, чем традиционное народное творчество.

В первой части данной работы приведены причины, по которым в Эстонии, например, графика и образная живопись не относятся к народному творчеству, а также сформулированы основные положения, на основе которых следует рассматривать современное народное искусство.

В XX столетии в исследовании народного творчества Эстонии существовало два основных направления, обращённые к духовной и материальной сферам жизни человека. Это изучение фольклора — устного и письменного — и этнография, занимающаяся исследованием предметов материальной



культуры. Такое разделение привело к тому, что объекты культуры, не имеющие прикладного значения — картины, скульптуры — игнорируются специалистами обоих направлений.

Ещё в конце XIX века у эстонских крестьян не было возможности познакомиться с живописью, точнее со станковой живописью, поэтому до XX века крестьяне и не пытались заниматься живописью.

В современной Эстонии народное искусство получило бурное развитие, но теперь оно развивается не в ассоциациях, обществах или клубах подобно фольклоризму, имитирующему народные ремесла, а в узком семейном или личном кругу художника. Созданные произведения или изделия из природных материалов в большинстве случаев являются оригинальным творением самого художника, а не коллектива, как это было на ранней стадии развития народного искусства. Произведения создаются с использованием экспериментальных методов из нетрадиционного, часто отработанного, материала. Художественные произведения в большинстве случаев создаются для духовных целей (эстетических или религиозных целей, для развлечения), а не из практических соображений. В эпоху постмодернизма профессиональное и другие направления искусства переплелись так, что стало сложно, а зачастую и невозможно, провести между ними четкие границы. Дети, увлекшиеся рисованием, выросли; художники, не имевшие образования поступили в художественные школы, а мастера, получившие специальное образование, пытаются избавиться от его последствий; сумасшедших лечат, а нормальные люди теряют рассудок; профессора искусств становятся художниками-примитивистами. (Eyland, 1994).

Во второй части данной работы приведено описание современного (времен постмодернизма) народного искусства, связанного со множеством смежных или взаимосвязанных направлений, существующих одновременно.

Для данной темы важны понятия, используемые в литературе и беседах о народном творчестве, такие как примитивизм, наивное искусство, дилетантизм или любительское искусство. При описании направлений народного искусства используются термины «Ар Брют» и «искусство аутсайдеров». Используемые характеристики и описания необычны (необычное, эксцентричное искусство) и на эстонском или финском языке звучат как «деревенский дурачок» («искусство деревенских дурачков»).

В статье обсуждается также академическое и профессиональное искусство (1). Исследования народного творчества прошлых веков посвящены, в основном, влиянию на народное искусство «высокой» культуры, хотя с XX века ситуация кардинально изменилась. Искусство авангарда эпохи модернизма искало источники своего вдохновения вне европейской традиции, а также в направлениях искусства «не имеющих художественной основы» (Schariro, 2003: 31) — народном искусстве, искусстве психически больных людей, первобытном искусстве и детском творчестве.

С 80-х гг. XX века начал применяться термин «современное народное искусство», особенно широко он используется в США. Этот термин относится к работам художников-самоучек, которые теперь не занимаются традиционным кустарным промыслом, а широко используют различные источники и следуют традициям. Термин «современное народное искусство» часто используется для определения художественных стилей, выходящих за рамки так называемого реального искусства (наивное, Ар Брют, народное, визи-





онерское, маргинальное, необычное искусство, искусство субкультуры и поп-искусство, всемирное и утопическое). Так как определения «современное» и «новейшее» искусство чрезвычайно условны и наполнение этих понятий быстро меняется, автор в обсуждение современного народного творчества ввел понятие, относящееся скорее к парадигматическим переменам, а не временным рамкам — это понятие «модернизм». Народное искусство и другие непрофессиональные направления в искусстве возникли в первой половине XX века в эпоху модернизма и, прежде всего, экспрессионизма. С 1960-х гг. начали привлекать внимание обычные, повседневные, «банальные» и так называемые маргинальные или «малые» направления, которые можно отнести к народному искусству эпохи постмодернизма; оно характеризовалось разнообразием направлений и отказом от идеи «следовать только правде».

Можно наглядно представить народное искусство постмодернизма в виде островов, в результате социальных перемен отколовшихся от материка национальной культуры, а затем освободившихся от его влияния. Жители этих островов редко контактируют друг с другом и невосприимчивы к местным традициям.

Ар Брют, как подкатегория народного искусства эпохи постмодернизма, в общем случае визуально отличается от традиционного (свойственного сельским жителям) народного искусства. Всё же многие исследователи (Kris, Prinzhorn, Weiss, Cardinal) указывали на наличие так называемого магического поля, ощущаемого в работах психически нездоровых художников; создание таких работ предполагает наличие определённого типа мышления, отличного от мышления, базирующегося на традиционной логике. Можно предположить, что создатели этого магического искусства наполняют свои работы тайным, скрытым значением, смысл которого доступен только посвященным. Так, например, обрядность ряда традиционных направлений народного творчества делает их произведения загадочными.

Третья часть работы посвящена местным, так называемым деревенским, талантам и анализу их работ. Автор вводит термин «деревенского таланта» для обозначения оригинального творчества сельского жителя и замены термина «деревенский сумасшедший», часто имеющего негативный оттенок.

Такие термины, как «Ар Брют» или «медумное» искусство, не получили широкого распространения в работах, посвящённых искусству Эстонии, исключая народное творчество. Мы также не используем понятия «своеобразное искусство» или «новое изобретение» (Neuve Invention).

В Эстонии существуют наивные художники, «деревенские сумасшедшие», деревенские таланты и другие «смешные парни», чьи работы иногда демонстрируются на выставках современного искусства. В 1980-х гг. картины Яана Оада (Jaana Oad), Георга Видрика (Georg Vidrik), Пауля Кондаса (Paul Kondas), Вёры Сапапуу (Veera Sarapu), Хуго Стурма (Hugo Sturm) и других, так называемых наивных художников, стали выставляться в залах.

В Эстонии проводятся выставки произведений людей с ограниченными возможностями под общим названием «Необычное искусство» (2). Такие выставки проводятся, прежде всего, с целью социальной реабилитации их участников. Устроители таких выставок — ассоциации художников-инвалидов или организации, в которых эти люди проживают, и очень редко — сами художники. Подобные мероприятия открываются ободрающими, но





стереотипными заявлениями: «Вы очень необычные художники и искусство ваше очень необычно».

В Эстонии не проводятся выставки психотического искусства или художников, творчество которых каким-либо образом относится к маргинальному искусству. Нам не нужно «классифицировать» наших собственных чудаков (по крайней мере, до сих пор не было нужно). Капитализм, урбанизация, перенаселённость и другие стрессорные факторы способствуют развитию направления маргинального искусства и искусства субкультуры, которые ещё недавно были довольно редким явлением в Эстонии.

Автор убежден, что, если общество хочет быть культурным в полном смысле этого слова, оно не должно создавать «гетто» для художников-аутсайдеров. Ту же точку зрения высказывает Скотти Уилсон (Scottie Wilson), полагающий, что коллекция произведений художников Ар Брют в Лозанне, где представлены работы так называемых «безумных художников», в эпоху постмодернизма является «волнующей музейной диковинкой» (Wilson, 1992).

Способность искусства очаровать людей основывается не на маргинальности его создателей, оно универсально, и работа оказывает на нас воздействие только при наличии этой универсальности. Это означает, что работы, как профессиональных художников, так и деревенских любителей, оказывают на нас влияние только в том случае, если они касаются нашего собственного скрытого безумия, наивности или уникальности.

Единение безумия, искусства и таланта имеет давнюю историю. Поэтому местных художников-любителей следует считать не деревенскими сумасшедшими, а деревенскими талантами. Художественное «безумие» или «безумие» деревенского таланта можно рассмотреть как его индивидуальную позицию и установление им собственных правил существования, которые обычно противостоят жизненным устоям и понятиям красоты мелкобуржуазного среднего класса, будучи для них либо ужасным, либо слишком красивым. Кроме того, произведения таких художников не следует рассматривать как результат их усилий на пути самосовершенствования. Творческая деятельность, поддерживаемая государством, придает смысл существованию таких художников, точно так же как это происходит в мире «настоящего» искусства.

Работа заканчивается анализом и обзором произведений народного искусства, созданных деревенскими талантами: Вайке Луби (Vaike Lubi), Лембар Линдер (Lembar Linder), Диана Рахуба (Diana Rahuba), Айвар Курвитс (Aivar Kurvits), Адельберт Юукс (Adelbert Juks), Калью Аллик (Kalju Allik), Харри Аэр (Harri Aer), Карла Кралл (Karla Krall), Александер Тарвис (Aleksander Tarvis), Вольдемар Ёун (Voldemar Õun), Майдо Толл (Maido Toll), и Хейно Лиллеруу (Heino Lillepuu).

Примечания

1. Художник с академическим образованием, как правило, является профессиональным художником. В современном искусстве часто встречаются профессионалы, не получившие специального академического образования, их работы ничем не отличаются от произведений художников, такое образование имеющих.
2. Следует сказать, что люди с ограниченными возможностями могут иметь как физические, так и психические отклонения. Заболевание или отклонение человека с физическими недостатками имеют совершенно иную природу. В современной психиатрии подчёркивается первичность психического здоровья, а не собственно заболевания. Эстонское движение «Необычное искусство» представляет искусство людей с психическими отклонениями.



ИСКУССТВО САРАТОВСКИХ «НАИВИСТОВ»

Дьяконов В.А.

Саратов, Россия

Саратовская земля издавна славится своей живописной школой, представленной творчеством таких выдающихся мастеров, как В.Э. Борисов-Мусатов, П.В. Кузнецов, К.С. Петров-Водкин, А.И. Савинов, П.С. Уткин, М.В. Юстицкий. Их поиски и наработки в области композиции, цветовой гармонии, планетарности выстраивались в целостную систему, определившую высокий уровень и характер дальнейшего развития живописного искусства. Плодотворное влияние этой системы испытали на себе многие поколения не только художников- профессионалов, но и любителей.

Создание в конце позапрошлого века в Саратове первого российского общедоступного Художественного музея имени А.Н. Радищева и Боголюбовского рисовального училища способствовало приобщению к изобразительному искусству представителей различных слоев населения, созданию объединений, кружков и студий художников любителей. В 50-70-е годы XX века в нашей области действовало до 40 таких клубных формирований и народных студий, объединявших свыше 700 поклонников изобразительного искусства. Треть их были взрослые люди, не получившие в свое время основ художественного образования. В Саратове клубы и изостудии художников-любителей действовали при Дворцах культуры «Мир», «Россия», «Комбайн», «Техстекло», клубах железнодорожников и строителей, Доме офицеров и других учреждениях. В них входили ветераны войны и труда, рабочие, служащие, учителя, творческая интеллигенция. Все они, по мере своих возможностей и способностей, занимались творчеством и несли радость людям. Часто в самых различных помещениях устраивались выставки самодельных мастеров, поэтому появилась идея объединить их. Эту мысль воплотили в жизнь работники Саратовского областного Дома художественной самодеятельности и Дома народного творчества В.В. Лопатин, Т.В. Гродскова, А.В. Мерцлина, организовав под своей крышей в 1960 году Областной клуб художников-любителей. Первым председателем его был В.В. Лопатин, а затем на протяжении долгих лет клуб возглавлял ветеран Великой Отечественной войны И.В. Суворов. Самодельные художники выезжали на пленэр, постоянно проводили выставки, творческие семинары с участием профессиональных художников и поэтому они становились своеобразной учёбой художников- любителей. С беседами и лекциями об искусстве здесь выступали Заслуженные художники России И.М. Новосельцев, Т.М. Хаханова, В.А. Мощников, П.А. Маскаев, члены Саратов-

кого отделения Союза художников России Ю.А. Дряхлов, В.П. Ткаченко, Л.И. Сапожникова, сотрудники Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева Т.В. Гродскова, Л.И. Красноперова, А.В. Лучкина, Э.Н. Арбитман, Е.И. Водонос, В.В. Лопатин и работники музеев Москвы и Ленинграда.

Творчество «наивных» художников изначально не пользовалось у саратовцев, как и по всей стране, популярностью, пока не появились наиболее яркие его представители, обратившие на себя внимание искусствоведов и зрителей. Одной из самых известных и ярких выразителей этого направления в живописи стала Лидия Ивановна Суворова-Алфёрова. Ровесница XX века, она прошла вместе со страной большой и сложный жизненный путь революций, войн, разрухи и новостроев. В 1948 году тяжело заболела и вернулась в родной Саратов, а в 1969 году, прикованная недугом к постели, впервые взялась за кисть. Она рисовала преимущественно по воспоминаниям свою жизнь с детства и до современности. «Волжские бурлаки», «Маёвка», «1919 год», «Первый трактор на селе», «Стройка социализма», «Зима. Кладбище фашизма», «Сенокос», «Невеста», «Память сердца» — вот названия её произведений, получивших широкое признание на выставках. Непосредственное воспроизведение событий у художницы связано с народной традицией. Яркость палитры, живописная плотность, насыщенность тона, точно найденные «цветовые интервалы» придают её картинам праздничную приподнятость, социальную значимость. Чувствуется в них и влияние мастеров Саратовской живописной школы П.В. Кузнецова, К.С. Петрова-Водкина, П.С. Уткина. Сегодня очевидно, что восприятие творчества этих художников со временем меняется, становясь более непринужденным, безыскусным. Разве этюды и картины их с незатейливыми сюжетами времен 20-х — 30-х годов не кажутся нам сейчас несколько простоватыми и наивными.

Увлечение Лидии Ивановны изобразительным искусством, несомненно, продлило, сделало более плодотворной её жизнь, а постоянные занятия с ней сотрудников Центра народного творчества и Художественного музея, благотворно отразились на её творчестве. Произведения Л.И. Суворовой-Алфёровой неоднократно экспонировались на областных, республиканских и международных выставках самодеятельных художников и сегодня хранятся в Государственном художественном музее имени А.Н. Радищева, Суздальском музее самодеятельного художественного творчества народов Российской Федерации, Московском Музее наивного искусства, Саратовском краеведческом музее, в Государственном российском Доме народного творчества.

Старейшими представителями наивного искусства «саратовской школы» являлись Николай Петрович Васильев и Александр Дмитриевич Казаков-Клинцовский. Оба, увлеченные краеведением, писали портреты, пейзажи и исторические картины. Обоим художникам-любителям свойственна сочная манера письма, высокая гражданственность в



выборе сюжетов. Н.П. Васильев известен своими жанровыми работами «Петр I на Саратовской земле», «Пугачев в Саратове», «Портрет губернатора П.А. Столыпина» и другими, отображающими достопримечательные места и события саратовской земли.

А.Д. Казаков-Клинцовский основательно занимался «Пушкинианой» (передал в родную Клинцовскую школу 130 своих произведений), написал несколько картин о пребывании знаменитостей на Саратовской земле, но особенно прославился своими работами на антивоенную и политическую тематику. Он успешно осваивал проблематику интернационализма, международной солидарности, борьбы с фашизмом и терроризмом, глобализации и перестройки. Этому посвящены его картины «Пляска половецких девушек», «Нансен в Саратове», «Державин и Бошняк», «Кукушонок», «Начало», «Степной дозор» и другие, причем большинство его работ символично и оптимистично.

Валентина Михайловна Световидова родилась в 1917 году в с. Дубровка Самарской губернии девятым ребенком в семье. Родители умерли рано, пришлось всего добиваться самой. В Уральске кончила среднюю школу, в Саратове в 1939 году — мединститут. Поступила в аспирантуру, стала сначала кандидатом, а потом и доктором медицинских наук. Тридцать лет работала в Саратовском институте травматологии и ортопедии. В 1986 году, уже будучи на пенсии, Валентина Михайловна занялась живописью в клубе самодеятельных художников. Её работы, особенно духовного содержания («Владимир I — святитель Руси», «Николай Угодник») пользовались успехом на выставках самодеятельного творчества, привлекали зрителей своей оригинальностью, глубиной мысли, необычностью.

Манар Павлович Кекеджян родился в Армении. В саратовский клуб самодеятельных художников он пришел, когда ему уже было 78 лет. Его работы поразили всех своеобразием творческого почерка и национальным колоритом, оригинальностью тем, любовью к природе, несколько раз экспонировались на областных, зональных, всероссийских выставках народного творчества. Картины «Пушкин у ручья» и «Воспоминания детства» — украсили выставку в Областном центре народного творчества.

Михаил Кириллович Чижов в 1958 году окончил техникум кинофикации. Работал в Екатериновке и Красном Куте Саратовской области заведующим отделом культуры. С 1961 года служил в лётном училище, сначала инженером, потом начальником связи. Живописью начал заниматься в Краснокутской художественной студии. Пробует себя в разных жанрах: пишет портреты, пейзажи, натюрморты, очень любит жанрово-исторические сюжеты. Картина М. Чижова «Проводы русской зимы» экспонировалась в Москве, а его персональные выставки прошли в 1995 году в Саратовском областном центре народного творчества и в 2007 году — в Парламентском центре Областной думы.

Лидия Ивановна Андриевская начала рисовать почти одновременно со своей внучкой Елизаветой, но совершенствовалась так быстро и плодотвор-



но, что уже через несколько лет успешно освоила все основные жанры масляной живописи: пейзаж, натюрморт, портрет и картину.

Л. Андриевская — участница всех областных, республиканских, а теперь и международных выставок, завоевывающая на них призы и награды.

К саратовским «наивистам» можно также причислить А. Диденко из Красного Кута, П. Христофорова из Энгельса, Л. Архипова из Хвалынского, Е. Ахроменко, К.Самойлова, С. Черентаева, З. Мунаеву и Е. Лялину из Саратова. Многие другие художники-любители считают себя приверженцами академического или какого-либо другого направления искусства: монументального, декоративного, беспредметного и т. д. и т. п.

Характеризуя творчество представителей наивной живописи можно выделить некоторые его особенности. Это дерзновенная смелость осваивать самые различные темы и сюжеты от насущных проблем современности до беспредельной фантазмагии. Отсюда многожанровость и всеохватность, широта и многообразие их произведений, создаваемых в самых различных манерах и стилях. Это и сокровенная непосредственность восприятия порой сложных жизненных явлений и передачи их простыми и доступными изобразительными средствами.

Работы художников-наивистов невольно втягивают зрителя в диалог о неизменных ценностях жизни, о красоте и живительной силе природы, о значительности человека в зависимости от его духовного потенциала. В их картинах непринужденно и неожиданно, словно глазами ребенка и мудреца одновременно, одушевляется мир во всех его тончайших взаимосвязях. Именно такой одушевленности, слитности и интуитивности ожидания не хватает подчас высокому, учёному искусству.

Стремление увидеть глубинную суть вещей, основу жизни, ее исконную красоту отличает работы почти всех художников-наивистов. В результате рождаются образы удивительные и неповторимые. Таков конь — символ мечты, полета души, возвышенности чувств — на полотне З.А. Мунаевой «Ты гуляй, гуляй, мой конь». В работе П. Архипова «Лебеди над озером» явно просматривается лубочная манера в восприятии мира, однако поднятая на новый уровень личностного переосмысления, она обогащается большей духовностью и тонкостью, свойственной характеру самого автора.

Большинство художников-наивистов, как правило самоучки, никогда ни помышляли выставлять свои произведения, потому что писали в свободное от работы время, по велению души, часто начав свою художественную деятельность уже в зрелом возрасте. Поэтому признание и публичный показ их произведений стали для них большой радостью и неожиданным откровением. Первая групповая выставка саратовских «наивных» художников «Инсита-96», проведенная в Областном центре народного творчества в 1996 году вызвала живой интерес у саратовцев. Правда, ей предшествовала выставка Л.И. Суворовой-Алфёровой, приуроченная к её столетию, которая демонстрировалась еще и в Москве, в Государственном российском доме народного творчества. Следующая выставка «наивистов» состоялась в 2001 го-

ду в областном Доме культуры и искусства. На ней были представлены не только художники-любители, но и профессионалы, работающие порой в этой манере: Б.И. Давыдов, Ю.П. Пашкин, Р.В. Мерцлин, В.М. Маркушина и некоторые другие члены Союза художников России. Кстати сказать, в последнее время некоторые молодые профессиональные саратовские художники, уподобляясь «наивистам», начинают работать в примитивной манере. Так, произведения Алексея Карнаухова последних лет представляют собой единый и неповторимый мир. Фольклор, гобелен и русская икона — вот три основы, на которые опирается художник. Его полотна отличает ментальность, характерная для примитивистской манеры исполнения, которая роднит А. Карнаухова с мастерами русского лубка. Мощная — и в цвете и в пластике — живопись картин в полной мере соответствует занимательности его сюжетов христианской тематики.

Открытие Музея наивного искусства в Москве и проведение традиционных фестивалей «Фестнаив-04», «Фестнаив-07» придали государственную значимость этому народному виду искусства, подняли его престиж на должную высоту и наметили дальнейшие перспективы его изучения и развития. Это, несомненно, сказалось и на отношении к наивному народному искусству на периферии. Участились вернисажи и выставки художников-любителей и мастеров декоративно-прикладного искусства в городах и районах. Больше стало проводиться различных конкурсов, просмотров, фестивалей. Только за истекший год в Саратове состоялись выставки художников-любителей клуба «Вернисаж» в Парламентском центре Областной думы и в Доме работников искусств, персональные выставки «наивистов» Н. Звонарева и Л. Малышевой — в Доме народного творчества, В. Старовойтова и Л. Андриевской — в Доме работников искусств, Е. Лялиной — в Культурном центре П.А. Столыпина, В. Дьяконова и В. Молочкова — в Городском комитете ветеранов войны и труда, А. Казакова-Клинцовского — в Музее Ю.А. Гагарина.

Совсем недавно в «Белой галерее» Саратова вновь проведена небольшая ретроспективная выставка любителей «наивной» живописи, включающая, наряду с произведениями уже известных художников Л.И. Суворовой-Алфёровой, А.Д. Казакова-Клинцовского, работы новых приверженцев этого направления — Е. Лялиной, К. Самойлова, З. Мунаевой, В. Зимы. Люди разного природного дарования, разных судеб, разного общего и специального образования нашли себя в творчестве, дарящем им счастье, а окружающим — ощущение радости, непосредственности и восхищённости миром.

Мои предложения:

- создать российскую международную ассоциацию современных художников-«наивистов» с отделениями в регионах;
- при Музее наивного искусства организовать университет для учёбы одарённых художников и выпускать периодическое издание (газету, журнал);
- в связи с традиционно негативным смыслом понятия «наивный», подумать о расширении этого понятия до слов: «народный», «адекватный», «уникальный».

МИР АННЫ БЛИЗЕЕВОЙ

Бугаенко Т.Б.

Омск, Россия

В 2000 году я познакомилась с творчеством Анны Максимовны Близеевой — наивной художницы из Горьковского района Омской области. Это знакомство заставило впервые задуматься о таком парадоксе. Вроде бы творчество наивных художников беззащитно перед непрофессиональным и недобрым вторжением, перед снобизмом, а с другой стороны — надёжно защищено глубинной гармонией человека и природы, души и мира. Защищено чистотой детского восприятия и отображения, нерастраченным умением удивляться и удивлять. Не зря же Анри Матисс завещал молодым художникам сохранять способность детской души — восхищение и удивление перед миром. В этом умении и заключено творческое богатство Анны Максимовны Близеевой. Её манера письма навевает ощущения первой юношеской любви. Быть может потому, что рисует она почти, как школьница, но при этом имеет драгоценное качество видеть мир по-своему.

Судьбы людей складываются по-разному. У сельской учительницы Анны Близеевой те детские «восхищение и удивление» по отношению к далеко не ласковой и с виду совсем не удивительной реальности сохранились на всю жизнь. Как и способность видеть, ощущать чудо. Но люди «не от мира сего» всегда плохо вписывались в общество, где правит бал сугубый прагматизм. И редко они бывают принятыми и понятыми даже самыми близкими. Анне Максимовне довелось это испытать в полной мере... и всё-таки победила её вера в чудо. Да, предали родные люди, а вот совсем чужие деревенские жители — прагматики из прагматиков! — полюбили и приняли переехавшую в их деревню наивную, непохожую на других, и очень добрую и застенчивую женщину — художницу, человека «не от мира сего». Полюбили и взяли под свое покровительство...

У наивных художников проявление их таланта совершенно не предсказуемо. Вообще феномен пробуждения человеческой души к творчеству загадочен, непостижим. Как писал Николай Бердяев: «Тайна о человеке — исходная проблема философии творчества: солнце должно быть в человеке — центре космоса, сам человек должен быть солнцем мира, вокруг которого всё вращается».

Анна Близеева творит чудо из обыденного и простого. Её работы не просто красивы — они окултурено красивы. Пейзаж — наиболее любимый жанр художницы. В почти идиллических картинах цветущей природы всегда присутствуют люди, в её пейзажи включены сцены гуляний, праздников, сельского труда. Таковы работы «Цветоводы» и «Моя семья в саду». В последней семья на фоне домашнего сада предстаёт, как пристань покоя и счастья, своеобразный личный микромир в бесконечной Вселенной. Чувствуется, что сам процесс работы над этой картиной доставлял художнице искреннюю радость. Впрочем, разве может быть иначе в настоящем творчестве?



На выставке «На радость людям» (Омск, Сибирский культурный центр, 2000) была представлена серия картин Анны Близеевой, посвящённая 90-летию со дня рождения Сергея Есенина. Это — картины-воспоминания: о молодых годах, о труде послевоенной сельской молодёжи, о весне, любви и счастье. Они лиричны, в них чувствуется живое «дыхание» времени — давно ушедшего и возрождённого на холсте. Здесь материализуются извечные мечты о красоте и счастье («Есенинская черёмуха»). На многих полотнах присутствует и сам поэт: то он читает свои стихи во время обеденного перерыва на покосе, то просто гуляет по извилистой дороге («Вдоль ракитовых кустов»). Художница зовёт нас на сельские улицы, она стремится как можно больше вместить в свой «рассказ на холсте». Картина «Гуляние на празднике Святой Троицы» буквально излучает светлую энергетику общего праздника, в котором объединились природа, люди и... животные. Гуляют нарядные пары с цветами и гитарой, и даже курица с петухом и гусь с гусыней важно и торжественно выгуливают своих птенцов. Всё цветёт и тянется к солнцу, всё переполнено счастьем и тем ощущением драгоценности жизни, которое знакомо людям, пережившим войну. Пусть и послевоенная жизнь их не баловала, но ощущение радости праздника передано на картине искренне, с детской открытостью души и «святым идеализмом».

По всем академическим критериям картины Близеевой принадлежат к сфере художественного примитива. В тоже время они обнаруживают качества, присущие профессиональной живописи: уверенное обобщение крупной формы, прочность и устойчивость композиционных построений, основанных то на лирической гармонии тонких нюансов, то на смелых драматических контрастах открытого цвета. Многие формальные задачи художница решает благодаря своей обострённой интуиции, вкусу и природному дару.

Любопытна история картины «Прокати нас, Петруша, на тракторе», написанной под впечатлением одноимённой и довольно известной советской песни 30-х годов. Оказывается, герой песни — «огненный тракторист» из посёлка Гольшманово Тюменской области, где Анна Максимовна Близеева много лет преподавала в педагогическом училище.

А картина «Деревенька моя» — ностальгическое воспоминание о родном селе Соловьёвка Исилькульского района Омской области. Там 9 января 1927 года родилась Аня Губанова, и то, что запомнилось с детства, осталось с ней навсегда. Аня рисовала с ранних лет — видно пошла в своего отца, который однажды так расписал стены их дома, что вся деревня приходила полюбоваться на эту красоту. С болью в сердце вспоминает Анна Максимовна отца, погибшего на войне. Война не только осиротила ее, но и помешала осуществить заветную мечту — учиться в Омске «на художника».

Война оставила глубокий рубец на сердце Анны Максимовны, впоследствии она создала целую серию картин на военную тему. «Эта тема близка моему сердцу, — говорит она. — Отец был на войне, двоюродные братья, родственники и знакомые. Сама всем сердцем пережила тяготы войны, мечтала пойти на фронт и хоть чем-нибудь помогать солдатам, чтобы победить врага». И закономерно, что к 55-летию Победы Анна Близеева



представила серию из 20 картин: «Невеста его провожала», «Последний ношенный денёчек», «Медсестра Анюта» и другие.

Вообще в названиях картин А. Близеевой нередко встречаются строчки из песен. Наверное, сказывается пожизненная любовь художницы к вокальному искусству, которым она с увлечением занималась, работая в Гольшмановском педагогическом училище.

Её картины на военную тему удивительно лиричны, они несут в себе глубинную русскую идею Веры, Надежды, Любви. Вот одна из этих работ — «1942 год. Поминки». Картина глубоко психологична. Композицией она напоминает «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, только здесь за трапезой не апостолы, а пять убитых горем женщин, потерявших на войне близкого человека — сына, брата, жениха... Всё происходит в деревенском доме, где на стене висит фотография солдата с траурной лентой. Слева — икона Богоматери, справа — картина Шишкина «Рожь», а на окне — горшок с цветами, как символ вечной жизни.

А жизнь по-прежнему нескончаема и удивительна. Вот за что, например, полюбили Анну Максимовну в чужом селе Октябрьское, ставшем для неё родным? Не только за доброту и обаяние, но и... за любовь к Пушкину. Как к личности, как к доброму другу. Её волнуют события его жизни, и для неё Пушкин всегда современен. Понять это глубоко личное, трепетное отношение к поэту, к его творчеству, возможно, поможет высказывание академика Д. С. Лихачева: «Все простые, хорошие люди на планете знают, или догадываются, или случайно ощущают, что жизнь вокруг нас и в каждом из нас есть величайшая тайна, требующая серьёзного, глубокого отношения, полной отдачи, и что жизнь за это дарит нам ощущение счастья, гармонии, полноты существования. В конечном счете, это и есть идеал каждого из нас. И в Пушкине этот идеал был воплощён в полной мере».

Первая персональная выставка Анны Близеевой была посвящена 200-летию со дня рождения поэта. В этой выставке, развёрнутой в сельской библиотеке, художница по-своему показала «мир Пушкина», которого она искренне любит как поэта, гражданина и человека. В этих работах видно её личное сопереживание судьбе поэта, её необъяснимое чувство сопричастности к ней. Потому так трогают акварельные листы «Думы о Медном всаднике», «Предадимся бегу нетерпеливого коня», «Пушкин с Волконской», «Прогулка по парку», «В Царском селе», «Мой Ангел, может, ты устала?» и другие. Её Пушкин — не иконный, не хрестоматийный лик, а красивый молодой человек, живой и искренний. А в образах любимых женщин поэта художница отразила лучшие черты духовного облика светских красавиц — добрых, приветливых, милых. В её акварелях много поэзии, тончайших цветовых и тоновых переходов, которые наполнены смыслом и очарованием. В тоже время её работам свойственна открытость, определённая замысленность и настроения.

...Я рассматриваю красиво оформленные домашние альбомы Анны Максимовны, где фотографии, стихи и рисунки выполнены самой героиней этой статьи. Они напомнили мне домашние альбомы пушкинской поры, но особенно запомнился альбом, посвящённый сыну Сашеньке — с его фотографиями и со стихами, написанными мамой любимому сыночку. Он не принял маму «не от мира сего»...

СЕРГЕЙ КАВАЛЬ – ХУДОЖНИК С ДУШОЮ РЕБЕНКА

Малаш Ю. Л.

Заславль, Республика Беларусь

Я познакомился с Сергеем Кавалем в конце 1990-х годов в Минске в сквере на «верхнем городе», где «свободные художники» выставляли на продажу свои картины. Его работы сразу привлекли мое внимание. Ярко выраженная манера примитива, в сочетании с огромной панорамой вневременных и различно сюжетных действий, объединённых в единую композицию на полотне размерами более двух метров в длину и полтора метра в ширину, буквально притягивали внимание к этому феномену наивного искусства. Когда мы познакомились, то мне приходилось буквально вытягивать из Сергея хоть какую-то информацию о его творчестве, настолько он был самопогружен и замкнут в себе самом. Только побывав неоднократно в его «мастерской» и одновременно спальноей комнате размерами 3x2 метра, которая размещалась в интернате, мне постепенно начал открываться неповторимый пласт его удивительного творчества.

Сергей Каваль умудрялся существовать в период длительной безработицы, безденежья, живя годами на одном хлебе и чаю, продавая «за копейки» или «за ужин» свои работы.

Его неиссякаемое жизнелюбие, бесконечный поиск новых художественных идей и колоссальная работоспособность, как и неистощимая жажда творчества — вот что помогала Сергею Кавалю выживать и оставаться «на плаву» на протяжении нескольких лет, после того, как он бросил работу строителя и всецело переключился на самостоятельное изучение живописного мастерства. Что привело его к этому? Однажды он увидел около художественного салона в Минске работы художников, которые продавали свои картины. С некоторыми художниками он познакомился и с того момента в его жизни начался новый отсчет времени. Сергей Каваль много читает и хорошо знает жизнь и творчество как русских так и европейских художников, писателей, произведения которых помогают ему находить новые образы для его картин. Многие сюжеты для картин давала ему современная жизнь города. На его одной из первых его картин «Дворники» (1994) передана реально увиденная им сцена, когда дворники убирают улицу в центре города Минска, около кинотеатра «Центральный». Образы двух дворников написаны сочными яркими мазками. Задумчивые их лица во время «перекра» устремлены в стремительное пространство городской улицы, домов,



потоки машин, от которых остался на картине слабый расплывчатый след. Фокусирование художником внимания на лицах, одежде, орудиях труда-метёлках помогают ему выхватить наше внимание из стремительного городского потока жизни и увидеть нечто необычное, а именно, почувствовать психологический портрет человека-рабочего, находящегося на низкой ступени социальной лестницы советского общества, но размышляющего, всецело углубленного в свой духовный мир, который остаётся неведомый для нас. Подсознательно, у меня эти портреты дворников ассоциируются с теми переживаниями, тяжелыми испытаниями, которые перенёс Сергей в первые годы своей городской жизни, после того, как он покинул свою родную деревню.

Сергей Николаевич Каваль родился в крестьянской семье в 1960 году в деревне Якимова Слобода Светлогорского района Могилёвской области. Он прошёл хорошую школу крестьянской жизни, но в его душе навсегда остались воспоминания о красоте родной природы, односельчанах, народных праздниках, постоянной крестьянской работе на полях и лугах, домашнем хозяйстве и сельской церкви, которую снесли в его деревне в 1960-е годы. Сегодня мы эту церковь можем увидеть на различных картинах художника. Она воскресает и обретает уже новую художественно-эстетическую ценность, становится символом неистощимой духовной памяти белоруса, напоминая всем нам о первосущной основе материального мира — Высшей божественной духовности, которая помогала и помогает человеку обрести свою истинную сущность.

Творческая натура Сергея Кавала постоянно находится в поиске. Его волнуют многие вопросы современности, истории, культуры. При этом его душа, словно истосковавшись по взаимопониманию и, безусловно, признанию обществом его существования как Художника, хочет открыть и открывает неистощимые глубины своего мировидения в своих произведениях. Именно поэтому, картины в форме огромных панорамных сцен, находят у художника особенное развитие. Перепробовав различные манеры техники, материалы и размеры холста, Сергей останавливается в выборе при передаче глобальных тем современности на больших по размеру картинах, которые позволяют ему передать и выявить самые мелкие, казалось бы, ненужные и незаметные для современного общества «вечные» проблемы человеческих радостей и пороков — от непонимания и предательства, до зависти и корыстной любви, от всепоглощающей любви на райском острове и земных изменах, до детской любознательности и уединенной мудрости, которая спит в неведомом уголке и созерцает этот грешный мир. Вершиной такого созерцания становится «Космическая одиссея» (2004), где происходит путешествие зрителя в самые отдалённые уголки духовных переживаний художника и человеческих проблемах земного бытия, которые концентрируются в его





словах («Время любви и смерти. Я не вижу свои глаза, они боятся тишины. И сны рождают слезы.») и десятки образов, которые «накладываются» и оживают в бесконечном потоке жизни. Сюжеты обнажённых (как в прямом, так и в переносном значении) сцен, размещённых в космическом пространстве, но реально переживаемые нами с земных высот, буквально «захлёстывают» привычное воображение, словно перенасыщая границы дозволенного человеческого восприятия. Эту панораму можно рассматривать часами, каждый раз делая для себя всё новые открытия в познании человеческих страстей.

Во многом, созданию этой картины способствовало и то, что Сергей в 2002 г. переезжает из Минска в свою родную деревню к родителям. Отсюда начинается его новый этап художественного творчества.

Невероятная восприимчивость вместе с детской наивной открытостью и доверчивостью к людям, с одной стороны мешают, а с другой — помогают художнику выявить и передать через образы своих героев, часто символические фигуры людей или животных, которые трудно объединить сразу в единую композицию, но которые приоткрывают нам невероятную картину земного бытия, в котором существуем все мы, словно не замечая этого бесконечного потока страстей, земных дел и творений Господа, происходящие вокруг нас.

Душа Сергея, словно проснулась от долгого сна и спешит передать нам волнующие его вопросы жизни. В его картинах природа, животные выступают часто как непосредственные разумные творения, голос или язык, да и чувства которых, нам пока не всегда понятны. Может поэтому, чтобы приблизить к людям это ощущение и понимание природного мира как живого и разумного существа, художник часто использует метафорические, гиперболические и символично-абстрактные образы для передачи и ощущения человеком этого ещё нераскрытого природного кода. Именно поэтому почти всех животных, которых художник изображает на картинах, он наделяет тёплыми человеческими качествами. Это и корова с длинными бровями вокруг глаз и доброй усмешкой, собака, на спину которой положил свои руки герой картины, в котором нетрудно узнать самого художника — Сергея Кавала («В деревне», 1993). Птицы, особенно аисты, спокойно кормят своих птенцов и выют свои гнёзда на деревьях около крестьянских домов, а собака залезла даже на крышу дома, чтобы лучше увидеть картину косьбы, как и прибытие парохода в деревню Якимова Слобода. На тему родной деревни художник создал несколько огромных панорамных картин, так и небольших «фрагментов», один из которых и представлен нами на московской выставке «Фестнаив-07». В сценах из его картины «Моя деревня Якимова Слобода» (2004) — эпизоды крестьянских будней словно «выхвачены» из временных границ и переплетаются в едином водовороте вместе с любовными утехами молодой пары за стогом сена; гармонистом, поющего песни двум девушкам





на лавочке; священником, ведущего козу и одновременно благословляющего старушку с хлебоприношением; капитаном на катере, плывущего по реке и что-то кричащего в рупор своему другу на другом катере, и масса других сцен: от народных гуляний на празднике «Купала» до архитектурных зарисовок автобусной станции в г. Светлогорске, которая находится в шести километрах от деревни Якимова Слобода.

Возможно, каким-то удивительно тёплым и «райским уголком» передана художником его родная деревня во время «Сенокоса». Здесь нет таких многочисленных минисцен как на предыдущей картине, но зато выделены крупным планом характерные эпизоды из этой временной крестьянской поры. Особенную теплоту придаёт картине «задний» план, на котором сияет радуга, «перекинутая» через реку и упавшая в заливных лугах и лесах родной земли. В образе женщины, выгоняющей со двора гусей, можно узнать мать Сергея Каваля — Александру Антоновну, а в образе человека с дымящей сигаретой и перекинутой через плечо плетью угадывается сходство с самим художником. Идеализированный мир крестьянской жизни предстаёт перед нами. Одни жители деревни Якимова Слобода косят и укладывают сено в стог, другие отдыхают и обедают на сенокосном лугу, другие на челне перевозят через реку скошенное сено, кто-то удит рыбу, а кто-то нежно обнимается и милуется на берегу. Вот женщина переливает молоко из ведра в бидоны на телеге, возле которой бородатый мужчина распрягает лошадь и поставил перед ней ведро воды, чтобы она напилась. Какая знакомая, но трогательная сцена, возможно потому, что она находится на «переднем плане» картины и усиливается характерными этнографическими деталями из деревенского быта, от горшков, которые сохнут на «жердках» — плетени забора, до точно переданных деталей конской упряжи, подробной архитектуры крестьянского двора.

Ярко цветущий, буквально горящий изумрудный фон деревьев с вкрапленными в него блестящими огоньками листьев, переливающихся солнечным светом голубые небеса и ярко зеленые луга, миражи от раскинувшейся радуги, словно усиливают эту идиллию крестьянской жизни, невольно перемещают нас в то живописное пространство, которое, кажется, находится совсем близко, рядом с нами.

Желание художника передать зрителю мифологические образы и легенды, особенно хорошо заметны на «дыване» — расписном ковре «Сказки Заславля» (2005). Влюбленность в древнюю историю Беларуси, которая сохранила предания о полоцкой княжне Рогнеде и её сыне князе Изяславе, который защитил и спас от смерти свою мать от руки её мужа — киевского князя Владимира, обретают на «дыване» свою новую авторскую версию самого художника. На переднем плане в ладье стоят княжна Рогнеда с короной на голове, а её сын Изяслав, перепопаянный мечом, держит мать за руку. Эта





сцена, безусловно, символизирует тот исторический момент, когда Изяслав — восьмилетний ребёнок вышел с маленьким мечом перед грозным отцом, и защитил свою мать Рогнеду-Гориславу, которую Владимир намеревался убить. На берегу озера, в центре которого возвышается на острове Кальвинский замок г. Заславля (г. Изяславль, построенный и названный так в честь сына Изяслава, куда он с матерью был выслан Владимиром в конце X века, со временем стал называться г. Заславль) мы видим древнего песняра-баяна, который играет на лютнях и поёт нам древнее предание о Рогнеде и Изяславе. Выплывающая из глубины озера русалка в печали слушает песню баяна, как и белые лебеди, плывущие по ночному озеру в лунном свете, вода которого переливается разноцветными бликами и словно возвращают нашу память к древнейшим страницам истории Беларуси.

Так рождается новое удивительное творение Сергея Кавая, создающего свою, неповторимую картину видения и передачи мира, запечатленного им на холсте.

Особенно заметна у художника «детская» тема. Она словно оживляет или усиливает печаль по тем горьким страданиям, которые выпадают на жизнь покинутых и обездоленных детей-сирот, детей-инвалидов, детей, которые не смогли в полной мере испытать обычные земные радости детства («Новогодние подарки для детей интерната» 2003). Я вспоминаю, с каким удовольствием показывал мне Сергей рисунки детей, которые он рисовал вместе с ними в интернате, когда жил в Минске. Для него детские каракули были каким-то знаком, кодом, который понимал только он, а мне этот код оставался недоступным.

Недоступным или не признанным пока остается творчество Сергея Кавая для многих искусствоведов, музейных работников. Хочется отметить чрезвычайно интересные работы художника в создании резных скульптурных композиций из дерева, которые он раскрашивает, а так же работы из камня и икон, написанных на дереве. Все эти произведения несут отличный авторский «кавальский» стиль, выработанный художником. Благодаря моим усилиям на Второй выставке народного искусства Беларуси «Живые криницы (родники)», состоявшейся в 2006 году, был представлен «Диван» С. Кавая «Сказки Заславля», который удостоился диплома Первой степени. Но почему-то белорусские музеи не спешат приобретать его картины (в основном по финансовым причинам), а потому они в большинстве остаются в частных коллекциях, а не в национальных культурных учреждениях родной страны. Всё же, хочется надеяться, что это положение в Беларуси скоро изменится.

Библиография

1. Малаш Ю.А. «Мастак з душою дзіцяці»//Мастацтва, 2001, №7
2. Малаш Юрась. «Патаемнае навуных мастакоў Беларусі» (сокровенное наивных художников). Минск, 2007



БАБА ЛЮБА

(Воспоминания о художнике Любови Михайловне Майковой)

Куприянов Г.А.

Москва, Россия

Летом 1979 года на берегу Волги в деревне Селищи я, кинооператор студии Мосфильм, снимал очень средненькую комедию «Кот в мешке», и однажды на лужайке у ангара среди собравшихся поглядеть на артистов жителей заметил очень маленькую востроносенькую старушку в тёмном пиджачке и беленьком платочке. Она, как гвоздик, стояла особняком, совсем неподвижно, и с любопытством следила за артистами и суматошным съёмочным процессом. Около неё в траве стоял двухлитровый китайский красный термос с индийским чаем «со слоном», и она с готовностью угощала каждого желающего из нашей группы. И так — несколько дней подряд. Все её уже знали, она была уже своя в нашей среде — весёлая и разговорчивая.

Я познакомился с бабой Любой, как все её звали, позже, когда много интересного рассказала мне о ней наша помощник режиссёра, побывавшая у неё дома. Мы вместе пришли к ней в гости. Жила она в маленьком домишке одна. Пили чай, она рассказывала о себе: что в войну бежала с ребёнком на руках из-под Ржева в Кимры, что муж погиб на фронте, показывала свои незамысловатые стихи, почти детские яркие рисунки, написанные фломастерами на бумажной стороне фольговой упаковки чая. Они не произвели на меня большого впечатления, но то, что замотанная нелёгкой жизнью, фактически одинокая старушка пишет стихи и рисует — поражало, конечно. А её искренность, доброта, трудолюбие и живая, с чудесным юмором речь — буквально очаровывали!

Так завязалась моя дружба с Любовью Михайловной Майковой.

Я приходил к ней иногда после съёмок, познакомил с женой, приехавшей ко мне в экспедицию. Баба Люба всегда рада была поговорить. И о чём мы только с ней не беседовали! Поражало меня её простодушие, даже порой наивность какая-то, и, вместе с тем, смекалиста была и практична. Иногда сетовала на свои житейские невзгоды: что как белая ворона она на деревне, и поговорить с соседками не о чем; что сын, околдованный снохою, живёт рядом через дорогу, а знать её не знает и бывает, «как тигра» подчас; что крышу поправить некому; что трудно дров купить в сельсовете, а коммунисты — плуты, и гребут только себе. Впрочем, всё это рассказывала она без всякого нытья — то печально, то зло, то весело, но всегда живо, откровенно, остроумно, то и дело пересыпая речь своими забавными, неуклюже рифмованными прибаутками, и слушать её было одно удовольствие!

А как очарована была красотой Природы! Как расплывалась вся светлой улыбкой, любуясь и цветком полевым, и лесом, и небом. И славил Твор-



ца, радостно удивляясь, «как это Он один! всё так прекрасно устроил». Казалось, она чувствовала постоянное Его присутствие, обращалась к нему с любовью, но не набожно, не кликушески униженно, и даже ворчала порой: «Зачем так долго держит Он меня на этом свете? Не видит что ли, как мучаюсь, и сил уже мало?» Нравилось ей подчеркнуть такое свободное к Нему отношение, но в жизненных бедах своих всегда и во всём уповала на Господа, да ещё на Николу Чудотворца, которого очень любила и считала, что он ощутимо ей помогал.

Натурные съёмки закончились, мы собирались уезжать в Москву, и она загрустила: «Опять одна останусь...». Ей было интересно в кругу нашей съёмочной группы, отчасти разнообразили мы её трудную, унылую жизнь. Расставшись, я стал переписываться с Любовью Михайловной. Письма её с удивительной грамматикой, с не всегда до конца дописанными словами и фразами, были для прочтения сложны, но очень мне милы. Начинались они всегда пожеланиями нам с женой и любящим нашим деточкам от Господа благополучия, радости и доброго здоровья.

Она приглашала нас к себе будущим летом, и я приехал к ней, сначала один, потом вместе с женой Наташей. Как искренне она была довольна! Как благодарила за подарки! Старалась для нас, суетилась, угощала заботливо. И разговоры, разговоры велись на самые разные темы. Рассказывала, как зимовала: много снега было, и замучилась отгребать его одна каждый раз от двери. И скучно ей было зимой. Рисовала бы чего-нибудь, да не на чем было рисовать-то, — сказала вскользь, между прочим, и мы обещали присылать ей альбомы, краски и кисточки. Ночевали у неё. Она приготовила нам постель, хлопотала. Неожиданно легко вспрыгнула на табуретку и начала прибивать марлю под потолком, чтобы оградить нас от комаров. Я возмутился, хотел было сделать это сам, да не тут то было: она тоже возмутилась, и слышать ничего не хотела, сама ловко стучала молотком.

Утром, проснувшись в одиночестве, я, здороваясь, спросил Любовь Михайловну, где моя Наташа, и она просияла ласковой улыбкой:

— Ми-иленькая! Встала рано, умылась, прибралась, чаю со мной попила и в лес попёрлась, — ревниво вдруг поджала губы, недовольная, что ушла гулять Наташа.

Очень непосредственна и переменчива была она в разговоре. Вот только что смеялась от души, а вот уже и всплакнула, вспомнив что-то печальное, и, ещё вытирая слёзы кончиком аккуратно повязанного платка, уже что-то заинтересованно спрашивала или рассказывала сама.

Чтобы поскорее купить ей что-нибудь для рисования, мы с Наташей отправились по Волге неподалёку в Белый городок, но ассортимент там в магазине был очень невелик, и привезли мы, увы, только тетради. Она, конечно, не ожидала и была довольна. После посылали почтой или я сам привозил ей что-нибудь для работы акварелью, и ещё, конечно, сухое молоко, которое она очень любила.

В разные годы летом, если не был занят на съёмках, я приезжал к бабе Любе в гости. Домой возвращался тогда всякий раз переполненный чудесными впечатлениями, и долго потом в восторге вспоминал и пересказывал





во всех подробностях, как да что говорила мне баба Люба. Помнилось, конечно, не всё уже и тогда, а теперь и вовсе позабылось, к сожалению.

Как-то раз смотрю, ходит баба Люба по избе озабоченная, что-то ищет, никак не найдёт. Но вот как будто догадалась, наконец, в чём дело:

— Игра-ает, игра-ает! — заулыбалась добродушно и, опустив руки, снисходительно уступая, покорно шла, будто за расшалившимся мальшом.

— Ладно уж, хватит, отдай! — увещевала ласково и вдруг наткнулась на полотенчико, которое искала, повернулась ко мне и засмеялась:

— Отдал! Вот ведь какой! — и назвала своего шалуна-домового каким-то смешным именем.

Я был этим инцидентом не на шутку удивлён.

Меня восхищала самостоятельность, независимость её суждений. Она рассказывала, что в юности пела в церковном хоре. Мы стали говорить о музыке, певцах и песнях. Ей очень нравилась какая-то популярная тогда весёлая песенка. Просто светилась вся радостью, услышав её по радио. Но многих известных оперных певцов раскритиковала в пух и прах.

— Ну, а Шаляпин? — спросил я, — Вам нравится, как он пел.

— Хорошо пел. Только гнусавил маленько, — был её приговор.

Останавливались у неё на ночлег знакомые и незнакомые художники или просто туристы — «слонята», как она их называла. Некоторые часто оказывались «плутами»: обворовывали её почём зря. Я спросил её однажды, почему не заведёт она себе собачку какую-нибудь, и она объяснила:

Я с юности люблю чистоту, и этой погани — собак и кошек — не терплю.

Особенно много стало разных посетителей (и плутов в том числе), когда пришла к ней слава художника. Рассказывала, как выпрашивали у неё картины, а то и так уносили.

— Простое напасть! За каждым-то не уследишь, — вздыхала она, и к незнакомым гостям относилась настороженно и с опаскою. Это хорошо заметно в фильме Сухова «Последний год жизни наивного художника». Там она — отлично снятая оператором Купцовым — хоть и смеётся, и шутит с гостями, но всё время начеку, и не очень с ними церемонится.

Есть там кадр: смотрит Любовь Михайловна в окошко и о своей баньке рассказывает. Гордость её была эта банька! Помню, как показывала её мне. Даже истопить для меня предлагала. Построила её сама, своими руками. Это очень забавное сооружение, рассчитанное на одного человека, похожее на печь, какие ставят обычно во дворах, только размером побольше и крыта толем. Почему осмотрел я её тогда только снаружи, издали, и не заглянул внутрь — понять теперь не могу. Она часто горделиво утверждала, что всё может делать сама: и плотничать может, и печь сложить, и крышу покрыть. И не только банька была тому подтверждением. И забор в огороде, и мелочь всякая в доме — всё её рук дело.

Великая была труженица.

Когда однажды я приехал, она, между прочим, похвалилась, что весной вскопала и посадила делянку картошки. Специально, чтобы я посмотрел её, повела меня за ограду участка:

— Вот! Всё сама, — показывала с гордостью, словно одну из самых лучших своих картин.





Но это был уже непосильный для неё труд. Родственнику моему, Владимиру Михайловичу Баранову, который был со мной однажды у неё в гостях, она писала: «Недавно и большой палец чуть не отрубила. Гляжу, на столбике краска, а это кровь. Хорошо, топор тупой, а то бо беда. Зажил палец и не болел долго. Крышу крыла в апреле, я лбом маленько ударилась, но почему-то и сейчас маленькая шишечка».

У меня было много работы, и я очень долго не навещал Любовь Михайловну. А когда опять приехал, очень удивился: на стене висели и стояли тут и там прислонённые, большие, написанные маслом, картины. Они сильно отличались от всего того, что делала она раньше акварелью и поражённый, я выразил ей своё искреннее восхищение. Не знаю, как и почему стала она работать маслом, и кто помогал ей тогда холстами, кистями и красками. Она не рассказывала мне об этом. Но совсем недавно, готовясь всё это о ней написать, я прочитал в случайно сохранившемся её письме о «московской женщине»: «со мной дружила она, учила по моему стилю рисовать», — пишет там баба Люба. Кто эта женщина — не знаю. Никогда о ней разговора не было. Может быть, не «учила», а «училась» она рисовать: просто не до конца дописано это слово — трудно теперь разобраться.

Любовь Михайловна предложила мне любую на выбор картину. Я выбрал ещё не просохшую — «Болотце», и не увез её тогда, а после так случилось, что картин её у меня нет. Зато есть большая её икона. Принять такой подарок я постеснялся, но она прислала её с кем-то мне в Москву. Писала потом: «Пусть будет в хороших руках, а у меня её всё равно украдут, и не известно, кому она тогда достанется». Позже, приехав к ней, я снова благодарил её за икону, и она рассказала, как грузили на машину её картины для какой-то выставки, а она стояла около и наблюдала, вела учёт:

— Гляжу, вдруг вместе с картинами-то и икону эту на машину кладут! Э, нет! — говорю,

— Это, миленький, не картина. Снимай, снимай её, повесь на место! — рассказав это, она смотрела на меня, тихонько посмеиваясь.

Когда приехал в другой раз, картин заметно прибавилось, а она в довольном сумрачных тонах говорила о знакомстве с художником Морозом. Я, однако, понял, что этот художник, как бы то ни было, «выводит её в люди», и был рад за неё. Совсем неожиданно и я познакомился с ним, а баба Люба побывала у меня дома.

Не помню, кто именно позвонил мне, что Любовь Михайловна в Москве, в гостинице, и просит приехать, чтобы увидеться. Я тотчас явился и неожиданно стал свидетелем очень напряженного делового разговора её с художником Морозом, увидел совсем другую, незнакомую мне бабу Любу — неуступчивую, ершистую и очень взволнованную. Удивлённый, я соблюдал нейтралитет, но не вмешаться все-таки не смог. Разговор оборвался. Мы с бабой Любой остались одни, и она совсем растерялась, не знала, как теперь уехать ей домой, о каком-то автобусе всё говорила. Я предложил ей переночевать у меня, а утром посадить её на поезд. Она охотно согласилась. Мы сдали номер и вышли на оживлённую улицу Горького (Тверскую). Была весна, солнечно, снега не было уже и в помине, народу много. Мы пробирались в толпе, и баба Люба — маленькая, не по сезону в длинной каракулевой





шубе и неизменном светлом платке — крепко держала меня за руку, боясь потеряться. Но очень удачно подвернулось такси, и мы поехали ко мне в Ясенево. И была она у нас в гостях.

Однажды приехал я к Любови Михайловне, а у неё — дым коромыслом: Центральное телевидение её снимало. Фильм «Вид из окна». К вечеру она вместе с группой поехала в Москву на телецентр. Место в машине было, и я тоже с ними поехал. Спешили. Режиссёр Елена Смелая торопилась, что-то по времени у неё не получалось, а я был свободен и предложил вместо неё сопровождать бабу Любу в телецентре.

У входа в павильон нас встретили Любимов с Листьевым и кто-то ещё.

В большом пространстве полутёмного павильона Любовь Михайловна казалась ещё миниатюрнее, и без малейшего трепета перед грядущей съёмкой с любопытством озиралась вокруг. Потом уселась в кругу света на красном диване и в завязавшейся беседе была, как всегда, искренна, находчива и остроумна. Уставившийся на неё из сумрака глаз телекамеры ничуть не сковывал её и не смущал — рассуждала совсем, как у себя дома:

— Это что, уже снимаешь меня? — спокойно осведомилась, увидя себя в разгар беседы на экране монитора.

Совсем безоблачной была бы наша дружба, только уж очень щепетильна была Любовь Михайловна. Не хотела остаться в долгу и из каких-то непонятных мне соображений иногда вдруг присылала небольшие деньги. Я не знал, куда с ними деваться, писал ей об этом, но ничего не помогало. Елена Павловна Смелая посоветовала не возвращать их, чтобы не обидеть, а что-нибудь покупать на них для неё. Впрочем, «денежный вопрос» касался не только меня одного.

В. М. Баранову она пишет: «Но я вышлю деньги, Владимир Михайлович. Найдите машину, и пусть Вас привезут ко мне. Я думаю, есть такие люди. Я вам дам свои деньги 100 рублей за машину, и Вы приезжайте. Буду рада, и сушёных грибочков Вам подарю, а солёными угощу».

Я не был на открытии первой выставки Любови Михайловны. Посмотрел её чуть позже. На Волхонке, подходя к Дому технического творчества, где была выставка, видел, как подкатила к нему редкая тогда в Москве роскошная иномарка. Из неё проворно выскочил экстравагантный молодой человек со взбитым на лбу коком и в светлом клетчатом пиджаке. Он предупредительно помог выйти из авто стройной даме в чёрном длинном платье и, галантно склонясь, повёл её под руку к подъезду. Я подумал — идёт съёмка фильма, искал глазами камеру — но зря: просто это художник Глазунов привёз гостью на свою выставку, устроенную здесь же в соседнем зале. Сразу две выставки под одной крышей, — а какие разные!

Меня не трогают художники-примитивисты, не люблю Руссо, равнодушен к детскому рисунку. И сама Любовь Михайловна, как удивительная, незаурядная личность, всегда занимала меня гораздо больше, чем её творчество. Но когда я вошёл в зал и на затянутых холстом стенах увидел собранные вместе такие простодушные, ясные, знакомые и незнакомые картины бабы Любы, стало мне радостно и светло на душе! Я хорошо помню это охватившее меня тогда чувство.





После я приехал к ней. Встретила она меня окрылённая успехом, счастливая, радостная, и так много всего интересного хотелось ей мне рассказать. Только сначала надо было нарисовать небушко (раз уж начала), и я исподволь с интересом наблюдал, как притихшая, сосредоточенная, встала она перед загрунтованным холстом, поставленным на стул с какой-то подставкой, смешала на фанерке краски и осторожно, длинно провела кистью по холсту один и другой раз, потом быстро разгоняла, разравнивала жирно намазанные полосы. Я смотрел на загорелую сморщенную руку, поддевающую кисточкой краску с фанерки и восхищался: ведь над чем только не трудилась она за долгую жизнь. Теперь вот за кисти и краски взялась!

А баба Люба продолжала работу: постепенно внося в общий тон необходимые оттенки, уже покрыла холст до предполагаемого горизонта и внимательно смотрела на результат. Кое-где аккуратно поправила. И объяснила: чтоб хорошо вышло, остальное она нарисует потом, (когда подсохнет маленько).

Любил я слушать её объяснения. Помню, делясь секретами своей живописи, она втолковывала мне:

— Если рисуешь, к примеру — лошадь стоит, из-за кусточка выглядывает. Всю-то её тогда зачем рисовать? Не видать ведь её целиком-то!

Она поставила подсыхать начатую картину и азартно рассказывала об открытии выставки в Москве и о встречах там с известными людьми. Переполнена была впечатлениями, говорила живо и очень забавно. Всеобщее внимание к ней и её творчеству было для неё совсем неожиданным, искренне удивляло и радовало. Большое удовольствие было слушать и видеть её. Наверное, это были самые счастливые дни в её старости.

А на бревенчатой стене красовалась фотография: она разговаривает с Еленой Образцовой. Елена Васильевна, чуть склоняясь, улыбается ей, а маленькая Любовь Михайловна радостно смотрит на неё снизу.

Позже она послала в Москву в дар Образцовой две картины и просила меня их вручить. Я позвонил Елене Васильевне, договорились, когда к ней приехать с картинами. О бабе Любе вспоминала она весело и тепло. На другой день мы с Владимиром Барановым в назначенный час торжественно вручили дар (её мужу).

Любовь Михайловна, видимо, ждала какой-нибудь реакции певицы, но её не последовало, и она обиженно писала мне: «Елена молчит».

Больше десяти лет продолжалась переписка и дружба моя с Любовью Михайловной. Но обмелел и пересох, в конце концов, чудесный ручеёк: сильно изменилось русло моей жизни. Три года тяжело болела и умерла моя жена Наташа.

Совсем рядом с больницей, где она одно время лечилась, был тогда музей народного творчества. Мы вместе посетили его, увидели там картины Любви Михайловны Майковой, и в наших тревогах и бедах сразу повеяло на нас таким покоем, чем-то давным-давно знакомым, простым, бесхитростным и милым.

Удивительный человек была Любовь Михайловна! Светлая ей память.

Москва, март 2007 г.





ТАЛЛИНСКИЙ ЦЕНТР МОЛОДЁЖИ С ОСОБЫМИ ПОТРЕБНОСТЯМИ «JUKS»

Аннели Сяре

Таллинн, Эстонии

Центру молодёжи с особыми потребностями «Juks», действующему в Таллинне, исполнилось уже 14 лет. Мы начали работать с одной группой, а теперь выросли в большое учреждение, которое состоит из образовательного центра и трудового центра и предлагает молодежи с особыми потребностями, обучение и работу.

В образовательном центре обучается молодежь в возрасте от 16 до 23 лет. По истечении трех-четырёх лет они могут дальше или пойти учиться в училище, или выйти на открытый рынок труда, или приступить к работе в трудовом центре.

Большая часть в нашем центре отведена художественному обучению — практически половину учебного времени молодежь занимается в различных художественных мастерских. Навыки, полученные в фарфоровой, стеклянной, текстильной мастерских и в мастерской живописи и скульптуры, они могут использовать в дальнейшей работе в трудовом центре. Преимущественно вся работа связана с Центром прикладного искусства для людей с особыми потребностями, и небольшая часть отведена субподрядным работам. В двух центрах всего обучается около 70 молодых людей с особыми потребностями.

Работая и обучаясь у профессиональных художников, наши ребята достигают высокого уровня профессионализма. Мы выступали со своими работами на многих международных выставках и конкурсах (Албания, Франция), где первые и вторые места заняли Диана Рахуба, Сёрен Хейнпалу, Михкель Суурвяли и Эвелин Авинго. Сёрен также побывал и на всемирном фестивале в США, где его работы экспонировались на выставке в Вашингтоне. Персональные выставки этих же авторов проходили как в Эстонии, так и в Финляндии. Кроме изобразительного искусства, проводились также выставки прикладного искусства как в Таллинне, так и в других городах Эстонии.

Что же является причиной такого успеха? Определённо, — систематические занятия искусством на протяжении многих лет. Мы ведь знаем, как медленно обучаются и осваивают новые навыки люди с особыми потреб-



ностями. Им нужно дать время для развития и предложить спокойную, позитивную и творческую среду.

У нас есть молодые ребята, которые только сейчас, после десятка лет работы, раскрылись и нашли себя в искусстве. Обычно по прошествии двух-трехлетней работы на таких людей навешивают клеймо бездарности и отстраняют их от занятий искусством. У руководителей должно хватать терпения, и должна быть возможность, чтобы подождать, иногда даже несколько лет, пока раскроется глубоко спрятанный талант.

В настоящее время и в Эстонии стремятся найти для нашей молодежи работу на открытом рынке труда, и в некотором смысле жаль, когда уже утвердивший себя в искусстве человек идет работать в посудомойки или собирать тележки в магазинах. Но в то же время, находясь на таком месте работы, они чувствуют себя более равноценными членами общества, чем работая в нашем трудовом центре. Поэтому здесь нет однозначного ответа на вопрос, что было бы правильнее. Ясно то, что многие наши тяжелые клиенты никогда не попадут на открытый рынок труда, но они годами могут заниматься творчеством. Полагаю, что наличие такой возможности для этих молодых людей с особыми потребностями является наилучшим возможным решением.

Кроме обычной учебной работы, мы организуем в своем центре различные творческие дни, объединяющие весь наш дом: изготавливаем коллажи, украшаем старые пакеты и подарки, выбираемся в лес и на берег моря, где сооружаем объекты из природного материала, посещаем много музеев и художественных выставок.

Благодаря такой работе, Центр «Juks» стал бесспорным лидером в Эстонии в сферах художественного образования людей с особыми потребностями и знакомства с их творчеством.

К ВОПРОСУ О ГИГИЕНЕ ТРУДА ХУДОЖНИКОВ

Снежкова С.А.

Калужская область, Россия

В доступной нам отечественной и зарубежной литературе (1950-2006) мы не встретим исследований по гигиене труда художников (Ред.не согласна с мнением автора).

Человечество отвоевало восьмичасовой рабочий день. Действуют многочисленные научные обоснования, законодательные ограничения на сменные работы и её продолжительность. В труде художников по установленным нормативам имеются нарушения. Проблемы оптимальных температур воздуха, микроклимат, режимы труда и отдыха, обязательность обеденного перерыва, отмена работ в ночное время без производственной необходимости — требуют специальных методик исследования.

Трудности не только в особенностях творческих видов деятельности. Художники имеют контакты с разнообразными комплексами вредных химических веществ от красок, лаков и ряда опасных растворов. Отдельные фирмы, предприятия выпускают свои букеты вредностей, что значительно осложняет исследования. Рисующие маслом, имеют дело с наборами классов опасности ядов кобальта и кадмия.

Вредные химические вещества оказывают неблагоприятные воздействия непосредственно на органы дыхания, кожу, не говоря уже, о серьёзности проникновения в органы пищеварения. Установлено, что концентрации химических веществ, ниже предельно-допустимых, при длительном воздействии могут вызвать необратимые патологические воздействия. В этой связи опасно длительное присутствие в помещениях, где представлены работы, выполненные маслом: выставочные залы, кабинеты, спальни. Художники работают без перчаток, пальцами поправляют краски на картине во время рисования. При таких нагрузках ядовитых веществ на производствах положено бесплатное молоко.

Доказано, что на работоспособность и здоровье человека влияют не только условия труда на рабочем месте. Многообещающи исследования температурной интеграции в атмосфере. Есть данные о неблагоприятном влиянии рабочих, бытовых и уличных шумов. Наука, средства массовой информации заостряют внимание на комплексах метеоусловий, чистоте атмосферного воздуха, солнечных возмущениях с физическими воздействиями.

Разгадка многовековых тайн естественной гравитации, несомненно, даст позитивные сдвиги в сохранении здоровья, долголетия, оптимальной работоспособности землян. На результатах труда может сказываться комплекс негативных социальных факторов:

Финансовое обеспечение, полноценность питания, бытовые условия. Необходимо совершенствовать защитные принадлежности для рук: перчатки, рукавицы. Помогают полиэтиленовые пакеты из под молока. Они защищают руки от загрязнения, в любое время их можно снять и легко одеть. Необходимо совершенствовать возможности вентиляционных установок. Немаловажны эргономические усовершенствования оборудования, удобств рабочей позы.

Компетентным органам предлагаем узаконить включение в пенсионный стаж период дипломированных работ при отсутствии трудовых соглашений, когда художники не финансируются или доходы ниже налогового уровня.

Здоровье, нормальные финансовые и бытовые условия требуются художнику, чтобы лучше работать на благо России, на пользу всей планеты Земля.

Библиография

1. РЖБ. Раздел «Физиология различных видов деятельности человека». М., 1950-2006
2. «Гигиена труда и медицинская экология». М., 1950-2006
3. С.А. Снежкова. Факторные и функциональные взаимосвязи. Монография. Рукопись. Москва-Кемерово, 1980

САМИЗДАТ В ИНТЕРНЕТЕ: НАИВНОЕ ИСКУССТВО, ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ, ФАБРИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕПУТАЦИЙ?

Ганжа А.Г.

Москва, Россия

Словосочетание «наивное искусство» — пример если не оксюморона, то уж точно катахрезы. «Наивное» — синоним «безыскусного». Однако в существующей практике словоупотребления термин «наивное искусство» сопоставляется, как правило, явлениям, в которых «наивного» — то есть лишённого или свободного от примеси *artificium*'a, не имеющего отношения к институционализированным художественным практикам или недопущенного в узкий круг профессионалов, — меньше всего. В отличие от терминов «art brut», «raw art», «outsider art» и отчасти «folk art», относимых к явлениям, находящимся за пределами узко понимаемого «мейнстрима», или терминов «neuve invention», «marginal art» и «art singulier», охватывающих пограничные и при этом центробежно ориентированные феномены, термин «naïve art» обозначает формы маргинальные и вместе с тем характеризующиеся отчетливой центростремительной тенденцией. «Наивный художник» — это либо непрофессионал, пытающийся создавать «настоящие произведения искусства» и тем самым добивающийся признания в качестве «настоящего художника», либо человек, мастерски использующий «примитивную» технику с определённой целью.

Всё сказанное, впрочем, относится прежде всего к изобразительным искусствам. В сфере изящной словесности всёгораздо менее определёнno. Привычные категории «мейнстрим», «периферия», «профессионализм», «школа» тут не работают, — главным образом потому, что словесное творчество — вещь практически неотделимая и даже, рискну заявить, неотличимая от свободного владения языком. Поэт, писатель — это человек, свободно изыясняющийся на своем родном языке, способный сказать все, что ему есть сказать.

Анализ «самиздатовских» ресурсов русскоязычного фрагмента сети Интернет позволяет сделать вывод о том, что смыслопорождающая активность населения невероятно высока. И если подчас возникает впечатление, что тот или иной автор производит «плохие» тексты, то причиной этому — не



слабое владение какой-то особой «литературной» или «поэтической» техникой, но, как правило, попросту недостаточное владение русским языком.

Таким образом, — в отличие от visual arts, где до сих пор все самодеятельное, все непосредственное и спонтанное относится к области «профанного», служащего, в лучшем случае, сырым (raw) материалом, который обретает художественную ценность лишь в процессе «приготовления» художником, специалистом, обладающим лицензией на такого рода деятельность, — словесность есть живая стихия языка, право на «художественное» использование которой не ограничено рамками отдельных институтов, но принадлежит всему сообществу носителей языка.

Если в живописи «наив» давно стал легко опознаваемой и без труда воспроизводимой условностью, то в литературе, напротив, даже самые крупные и сложно организованные формы всё ещё сохраняют ауру стихийного, незаинтересованного смыслопорождения. Если исследователь изобразительного творчества детей, заключенных, пациентов психиатрических лечебниц упорно воспроизводит культурные стереотипы эпохи колониализмов, ориентализмов и европоцентризмов, то человек, пытающийся разобраться в огромной массе литературного самиздата, вынужден признать, что у него нет никаких рациональных оснований использования в применении к своему материалу традиционных исследовательских категорий — таких, как «талант», «значимость», «сила», «богатство языка», «современность», «блеск», «органичность», — и критериев отбора. В самиздате нет кураторов, — экспертов, критиков, промоутеров, — которые ставят оценки и формируют репутации. Здесь реализован иной — демократический, «средовой» принцип зарабатывания рейтингов и управления собственной репутацией.

Иллюстрацией к сказанному послужат материалы сервера «Самиздат» (zhurnal.lib.ru), созданного на базе библиотеки Максима Мошкова. На 9 марта 2007 года в журнале зарегистрировано 26 350 авторов и 320 771 произведение. Система внутренних рейтингов, обсуждений, комментариев, ссылок, разнообразных конкурсов, отборов, контактов с издательствами ориентирована на поощрение наиболее активных авторов. Публиковать как можно чаще и как можно большие объемы продукта, оставлять комментарии, участвовать в обсуждениях, подавать заявки на конкурсы, — такая стратегия рано или поздно принесет свои плоды.

Однако интереснее изучить материал сервера не через призму внутренних фильтров, постепенно, оценка за оценкой, комментариев за комментарием, выстраиваемых наиболее активными участниками этого «народного проекта», но «на входе», в момент публикации, когда тексты ещё не обросли обсуждениями, когда мы ещё имеем возможность прочесть их «сырыми», буквально несколько минут назад вышедшими из-под авторского пера. С этой целью мы воспользуемся разделом «Последние поступления» и прочитаем все тексты, поступившие за последний час (то есть 9 марта 2007 года с 18:17 до 19:17 по московскому времени). Таковых оказалось семнадцать. К сожалению, мы не можем процитировать все эти тексты.



Остановим свой выбор лишь на одном стихотворении, от которого — с привлечением небольшого «контрпримера» — и будем отталкиваться в дальнейшем анализе. Стихотворение озаглавлено «Мюнхенская речь Путина»:

*Спасибо. Конференции формат
Приятных фраз избегнуть мне позволит,
Пустых дипломатических клише,
Что тешат слух округлостью дешевой.
И первым делом, сонные тетери,
Красивый термин «мир однополярный»
Тотальной деконструкции подвергну,
Дойду до самой сути выраженья,
Что лозунгом себе избрали силы,
Взалкавшие господства мирового.
Однополярный мир — что скотный двор
Иль свиноферма. Только человек
Причислен здесь к хозяйскому сословью.
А если ты свинья или индюк —
Ты человеку отдан в услуженье
И в пищу человеку предназначен.
Постыдный, рабский, гибельный удел, —
Так скажет тот, кто мыслит однобоко.
На деле ж смерть свиньи в господском чреве
Для господина гибельна не меньше, —
Пусти хоть раз ты смерть в свое нутро,
И станешь смерти навсегда причастен.
Теперь ты не владыка суверенный,
Не грозное свиное божество,
Свинных судеб лихой распорядитель,
Но — смертный в ледяных объятьях смерти,
Смертельною болезнью изнутри
Подобно пню гнилому исчервленный.
Так полноте! Что мнить себя царем,
Коль над своей судьбою ты не властен?
И прок какой в господстве безраздельном,
Когда ты служишь лишь слепым орудьем
Той, для которой все цари Земли
Подобны свиньям, мертвым от рожденья?
Что толку строить мир однополярный,
Глобальную империю лелеять,
Когда все сущее один имеет полюс,
К нему от века одному стремится,
Отмеренное некогда превысив
И ныне беззаконье испукая?*



*Самодержавно властвуя над миром,
Смерть не жалеет ни младых, ни старых,
Ни грешников, ни в святости успевших,
Ни богачей, ни оборванцев нищих.
А вы тут говорите — безопасность,
Развитие, стабильность, справедливость...
Не лучше ль здесь, на родине сосисок,
Нам выпить вдоволь и повеселиться?
Ведь всем нам уготована в финале
Глубокая холодная могила.*

Автор подписался псевдонимом «Zona Intacta». Живет в Москве. На личной страничке автора содержится следующая информация: «В настоящий момент информация о субъекте Zona Intacta засекречена. Настоящую фамилию субъекта можно установить по следующему шифру, история обретения которого также покрыта мраком: 14-1, 29-1, 31-1, 71-1, 139-1. Книга, представляющая собой ключ к шифру, содержит в своем заглавии имя субъекта. Удачи!»

Почему мы остановили свой выбор именно на этом тексте? В действительности ответ на этот вопрос в высшей степени проблематичен. Почему? — да просто потому, что этот текст показался нам наиболее «интересным», «оригинальным», «хорошим». Но что стоит за этой простотой? Можем ли мы — в качестве исследователей — указать достаточные основания для утверждения о том, что данный текст обладает определенным качеством, каковым прочие тексты либо обладают в меньшей степени, либо вообще являются качественно иными? Кажется ли нам этот текст «наивным», «любительским», «непрофессиональным»? — Безусловно, нет. Является ли существенным для квалификации данного текста то, каков статус автора в «поле литературы», обладает ли он специальным образованием, печатался ли он в специализированных «поэтических» изданиях? — Думаю, нет. Что же тогда позволяет нам — не просто как читателям, обладающим специфической читательской компетенцией, но как ученым, — философам, эстетикам, искусствоведам, — проводить различие между данным текстом и, например, таким вот текстом из той же «самиздатовской» подборки? —

*Весенний луч проник в мое окно,
Окрасив скуку дней сиянием веселым.
Но где-то в глубине души по-прежнему темно,
И холодно, и ветрено, и голо.
Я список дел довел до запятой,
Последний рипстип — и поставлю точку.
И, как всегда, ахилловой пятой
Мне выйдет неродившаяся строчка.*





*Но близок срок. Ты руку протяни —
И мир на ощупь бережно прочувствуй.
Растают годы, растворятся дни —
Останется высокое искусство.*

*Мой скромный дар я бережно храню
И не доверю прозе приземленной.
И никого уже я не виню
За боль души, ветрами опаленной.*

*Весенний луч проник в мое окно.
Но в доме пусто, нет того веселья.
Я галеко. Ведь я уже давно
Очнулся от тяжелого похмелья.*

Можно ли утверждать, что в первом тексте есть некое дополнительное качество, которое выгодно отличает его от второго? Например, верно ли, что автор «Мюнхенской речи Путина» лучше владеет языком и точнее выражает мысли, чем автор «Весеннего луча»? Или же, напротив, второе стихотворение содержит нечто, чего нет в первом и что можно обозначить интуитивно понятным словом «пошлость»? К сожалению, рассуждая подобным образом, мы продолжаем оставаться связанными частными вкусами и мнениями. В то же время нельзя не заметить, что в данной области абсолютно беспредпосылочное, свободное от оценки познание неизбежно обернулось бы вульгарным социологизмом. Проблема, иными словами, заключается в том, какими концептуальными средствами можно «объективировать» качественное различие между приведенными текстами. И тут, увы, приходится констатировать, что «наивное» подходит на роль аналитической категории несколько не больше, чем, например, «пошрое», «глубокое», «свежее» или «очаровательное». Социальный статус авторов также ничего не даёт в плане прояснения этого различия. Есть ли выход?

Я утверждаю, что выхода не просто нет, его и не может быть. Всякий раз, когда мы пытаемся оперировать такими конструктами, как «наивное», определяя их не просто формально-социологически, но вкладывая в них некий содержательный и качественный смысл, мы совершаем одну и ту же категориальную ошибку, которая заключается в смешении предмета и интенции. Таким образом, «наивное» не является качеством предмета, того или иного продукта творческой деятельности, но представляет собой комплекс исследовательских установок, в котором «естественная» — даже «наивная» — установка потребителя художественной продукции должным образом не отделена от «научной» установки беспристрастного теоретика искусства. «Наивное» возникает там, где мы — как исследователи — наивно используем диалектические, в аристотелевском смысле, суждения вкуса в качестве аподиктических суждений научной теории.





Разумеется, как исследователи искусства, мы не можем не опираться на диалектическое в своей основе (точнее, в своей безосновности) познание. Но, будучи к тому же и философами, мы не вправе практиковать это «неточное», «гуманитарное» познание наивным образом. Для того, чтобы философская эстетика оставалась строгой наукой, эта неустранимая из эстетического познания неточность должна быть надлежащим образом зафиксирована, осмыслена и упорядочена.

Применительно к предмету нашей статьи, мы должны суметь показать, совокупность каких именно предрассудков, в гадамеровском смысле, позволяет нам сделать наивный вывод о том, что «Мюнхенская речь Путина» лучше «Весеннего луча». То, что эти два текста опубликованы на «самиздатовском» сайте, должно облегчить нам задачу, — мы автоматически выносим за скобки «я» авторов, их персональную историю, их литературную биографию, если таковая имеется, их установки по отношению к собственным текстам. Последнее особенно важно — не стоит забывать, что мы имеем дело с псевдонимами: в первом случае это очевидно, во втором случае автор подписался «Полина Татаринова», однако эксплицитная авторская инстанция стихотворения обладает явными маскулинными признаками («довёл», «очнулся»). Таким образом, — хотя фактическая вероятность подобного обстояния дел стремится к нулю, — чисто логически не исключена следующая возможность: один и тот же человек зарегистрировался в системе «Самиздат» под несколькими псевдонимами. Как «Zona Intacta», он публикует тексты, сознательно сконструированные таким образом, чтобы наделяться читателями свойством «интеллектуальности», — здесь и серьезные историко-философские реминисценции, и тонкая ирония, и актуальный политический контекст. Как «Полина Татаринова», он создает намеренно «неуклюжие» тексты, которые, однако, лучше воспринимаются основной массой читательской аудитории, — в таком случае «наивность» текста становится интенцией уже не первого, а второго порядка.

Именно такого рода рассуждения мы и будем стараться редуцировать, в противном случае наша попытка феноменологического осмысления обернётся наивной постмодернистской игрой. Перечислим, наконец, те топы, которые составляют костяк диалектической исследовательской установки по отношению к предположительно «любительской» литературе:

1. Экспериментирование и игра с авторскими масками оценивается выше, чем непосредственное самоизложение. Разумеется, мы не можем чисто логически исключить и того, что за псевдонимом «Zona Intacta» скрывается сам Владимир Владимирович, — зашифрованная фамилия содержит именно пять букв, — однако, даже если это и так, эксперимент с авторскими инстанциями становится от этого лишь более радикальным. С другой стороны, «скука», «темные глубины души», «боль души», «тяжелое похмелье», — традиционные элементы психологической интроспекции, —





воспринимаются как анахронизм, как наивная ориентация на устаревшие, давно вышедшие из моды образцы.

2. Аллюзии, скрытые цитаты, гипертекстуальность оцениваются выше (все в той же «наивно-диалектической» установке современного литературоведа), чем прямая авторская речь. В первых строках «Речи» мы встречаем едва ли не прямое цитирование «настоящего» выступления российского президента на февральской конференции в Мюнхене, затем обыгрывается сакраментальная фраза докладчика о том, что однополярная геополитическая система гибельна не только для тех, кто включён в неё на правах вассалов, она гибельна и для самого суверена, носителя новой глобальной имперской власти, поскольку разрушает его изнутри. «Тотальная деконструкция» — отсылка к игровому, карнавальному, посттрадициональному началу, присутствующему в тексте. «Скотный двор» — тут первым делом «считывается» Оруэлл. Тематика «смерти» в сочетании с «выпивкой» и «весельем» восходит к позднесредневековому макабру, сохранившемуся в наши дни разве что в строчках студенческого гимна «*Gaudeamus Igitur*». Тут и «суета сует», и знаменитое изречение Анаксимандра («Отмеренное некогда превысив \ И ныне беззаконье искупая...»), и ещё целые «пласты» разнообразных «смыслов». Стихотворению «Весенний луч» в этом плане похвастаться особо нечем, — разве что неуклюже пристроенной «ахилловой пятой», — потому-то в глазах нашего «наивного исследователя» этот текст, несомненно, уступает псевдо-путинскому шедевру.

3. Ирония ценится выше серьёзности. Исследователь, работающий в наивной установке, безусловно оценит блестящую иронию «Речи» и, вероятно, осудит такие штампованные «серьёзности» второго стихотворения, как «весенний луч», «скука дней», «высокое искусство», «приземлённая проза», «скромный дар», «боль души» и прочие. С точки зрения риторики оба автора используют топосы, — «общие места», — разница лишь в привлекаемом риторическом пафосе: в первом случае пафос романтический, предполагающий ироническое остранение, авторское самоуменьшение и устремлённость к истине, во втором случае — сентиментальный, обращённый к личным переживаниям, самым серьёзным образом сосредоточенный на внутреннем мире и приписывающий субъекту разнообразные качества, выгодно характеризующие его в определённом отношении.

4. Форма ценится выше содержания. Речь идет не столько о поэтической форме, которая выдержана и в первом, и во втором случае, сколько о логической форме высказывания. «Мюнхенская речь» встроена в жесткую мотивационную рамку, мысль разворачивается здесь с чуть ли не логической неотвратимостью, внутренняя архитектура речевого произведения практически безупречна. Мысль автора «Мюнхенской речи Путина» — кем бы он ни был в «реальности» — можно охарактеризовать как





логически истинную, — разумеется, с поправкой на наивно-эстетический характер использования понятия «логическая истина». А вот в стихотворении «Весенний луч» явно доминирует случайное, субъективное содержание, форма же размыта, разнородна и не детерминирована логически. Нет здесь ни точности, ни строгости. Последовательность переходов от внутренних душевных проблем автора к «списку дел», от него — к проблемам поэтического творчества, а от них — к сиюминутности и преходящности сущего на фоне *ars longa*, а потом — к проблемам сохранения дара в связи с опалённостью души некими ветрами, а затем — к итоговому пробуждению автора от тяжелого похмелья, — эта последовательность никак не мотивирована и с формальной точки зрения не имеет права на существование.

5. Наличие общезначимого и предметного повода к написанию сочинения оценивается выше, нежели наличие всего лишь случайного, абстрактного и субъективного повода. Второе, с точки зрения нашего наивного исследователя, может расцениваться даже как признак «графоманства» — смертного греха производителя текстов. Должны иметься в наличии некие достаточные основания для того, чтобы автор уселся за сочинение литературного произведения. В профессиональной среде таким достаточным основанием являются «деньги», — неоспоримый аргумент, при помощи которого можно доказать что угодно. В «самиздатовской» среде все строже. Грубо говоря, некто имеет неоспоримое право написать плохой текст только в том случае, если текст этот будет надлежащим образом оплачен.

Именно эти, как правило, нерелефлируемые установки отвечают за определение «наивного» — не только в исследованиях словесного творчества, но и, с некоторыми поправками, в исследованиях изобразительных искусств. Таким образом, «наивное» — это то, что в процессе естественной рамочной рефлексии нулевого уровня характеризуется носителем наивно-эстетического исследовательского сознания как нечто непосредственное, неотделимое от личности автора, от его мыслей и чувств, облакаемых в художественную форму с предельной серьёзностью и ценимых превыше всего остального, нечто, в силу этого не поддающееся универсализации в пространстве общезначимого, актуального и правилосообразного, нечто, не могущее быть формализованным и рассмотренным с точки зрения общепринятых процедур смыслоконструирования, нечто субъективное, абстрактное и случайное, нечто такое, что, не будучи написанным или нарисованным, нисколько не умалилось бы в своем бытии, нечто, таким образом, изначально меонизированное фактом своей приватности, укоренённости в частном, лишённости универсальной всемирно-исторической перспективы.

Подведём некоторые итоги. Теперь мы можем с уверенностью заявить: качественное различие между двумя приведёнными текстами может быть зафиксировано — но только в рамках наивной исследовательской установ-



ки, которая сама нуждается в фиксировании и определении. Попытавшись очертить рамку наивно-эстетического рассмотрения, мы тем самым осуществили акт рефлексии второго уровня, что должно позволить нам рассуждать о «наивном» таким образом, чтобы избежать категориальной ошибки и прекратить реализовывать обычную для такого рода анализов наивную установку. «Наивное искусство» можно анализировать, но только не как совокупность «наивных произведений искусства», а как практику наивного конструирования «наивного» теми рефлектирующими субъектами, классификационная активность которых, собственно, и приводит к появлению феномена наивного искусства в горизонте систематической натуралистической ошибки.

В порядке завершения нам бы хотелось еще раз дать слово заинтриговавшему нас автору, скрывающемуся за шифрограммой «Zona Intacta». Стихотворение называется «Русское слово» и касается именно тех тем, которые мы обсуждали в рамках нашей статьи:

*Просторна русская стезя,
Огромно русское призванье, —
По кромке бытия скользя,
Скользя по грани мирозданья
И в темноту вперяя взор,
Из разных слов сплетать узор.*

*Слова для русского опасны,
Но сочетанья их — прекрасны.
Отдельных слов контекст словарный
Стреножит мысль и смысл теснит,
А образ логики коварной
Любому русскому претит.*

*Словесной музыки звучанье
Тогда нам кажется родным,
Когда из словосочетанья
Весь смысл выветрен, как дым.*

*Как дым далеких паровозов
Над изможденной целиной,
Как запах свежего навоза
От осетрины заливной.*