

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Ксения Богемская

ПОНЯТЬ ПРИМИТИВ

**Самодеятельное, наивное
и аутсайдерское искусство
в XX веке**



2001

Издательство «Алетейя»
Санкт-Петербург
2001

ББК Ш103(0)6-23
УДК 73/75 Б
Б 73

К. Г. Богемская
Б 73 Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. — СПб.: Алетейя, 2001.— 185 с.
ISBN 5-89329-360-6

Рецензенты:

кандидат искусствоведения *Е. А. Бобринская*,
кандидат искусствоведения *М. В. Юнисов*

Книга посвящена проблематике явлений художественной культуры, находящихся вне рамок профессионального искусства. Понимание и оценка примитива начала складываться в художественных кругах в начале XX века; он оказал влияние на творчество художников России и Западной Европы; в период советской власти самодеятельность использовалась в целях идеологической работы. Исторический анализ вынесенных в заглавие понятий и новый фактический материал сделают книгу полезной для историков, культурологов и любителей искусства.

ISBN 5-89329 360-1



При оформлении обложки использованы произведения художников: В. Сакиян «Обнаженная и лошадь» и В. Романенкова «Семирядица» (центральная часть полиптиха).

© Государственный институт искусствознания, 2001
© Издательство «Алетейя» (СПб), 2001

ВВЕДЕНИЕ

АВТОР В ПОИСКАХ ПРЕДМЕТА ИЗУЧЕНИЯ

Предлагаемая читателю книга была запланирована как исследование материала по современному любительству в области изобразительного искусства.

Каждая ветвь науки по мере своего развития сама конструирует объект своего исследования. Это касается в широком смысле истории искусства, которая, развиваясь, охватывает все более обширные области человеческого творчества и включает их в круг своих интересов.

Это касается и отдельных ее разделов, которые множатся и ветвятся, сливаются с другими ветвями гуманитарного знания, с более широкой культурологической проблематикой.

Искусство примитива в девятнадцатом столетии было достоянием этнографов — если речь шла о так называемом традиционном искусстве — и психиатров, коли обнаруживалось непрофессиональное наивное творчество. Любительство было привилегией образованных слоев населения и развивалось в определенных рамках под влиянием больших художественных течений — например, романтизма в начале столетия.

Обращаясь к более близкому к нам периоду можно констатировать, что за несколько десятилетий пройден очень большой путь. Включение в общую историю искусства изучения примитива и современной художественной самодеятельности было революционным шагом в советские времена. Ныне назревает необходимость вдуматься в те особенности изучения этого материала и саму его специфику, которые диктуют своеобразие способов его исследования и выделение этих исследований в отдельную область гуманитарного знания.

Самодеятельность принадлежит **тому** «безмолвствующему большинству», которое стало достоянием отечественной науки во многом благодаря трудам историка А. Я. Гуревича. Размышления о самодеятельности неминуемо ставят популярную ныне проблему ментальности, неосознанных идей и представлений, выходящих за рамки собственно творчества и определяющих весь строй жизни широких масс.

Эта область пока представляется подобной паутине — одновременно путанной и хрупкой, грозящей запутать любопытствующего исследователя либо повалиться от его неловких движений.

Самодетельность имеет точки пересечения с целым рядом не менее спорных понятий, таких как народное искусство, примитив, наивное искусство, любительство, искусство аутсайдеров.

Все эти понятия историчны. Они сформировались в сфере разных систем рассуждения, эстетических и идеологических ценностей, приняты в разных научных языках. Порой одни и те же авторы под одним термином подразумевают различное означаемое, а порой одни и те же художественные явления обозначаются по-разному. (Если прибавить к этому списку термины из английского, французского и немецкого языков, а также слово «инситный», почерпнутое из латыни и получившее распространение в Восточной Европе, то список мог бы сильно возрасти и еще более сильно затуманиться.)

Автор настоящего текста не стремится выступить со строгими определениями или как-то описать и откомментировать всю терминологию. Мы будем касаться вопросов терминологического языка по ходу дела. Излишне говорить, что попытки выдвинуть и навязать единую для всех систему употребления обозначений уже были предприняты в период советского искусствознания и рухнули раньше, чем сам СССР.

Когда опровергнута доктрина о торжестве соцреализма и низвергнуты многие его столпы, проблема ценностей в национальном наследии становится особенно актуальной. Она напрямую связана с мироощущением того или иного исследователя, взявшегося за пересмотр отечественного искусства, с его собственной картиной мира, с усвоенным им способом описания и анализа явлений художественной культуры. Эпоха, говорившая «шершавым языком» самодетельности, обретает разных переводчиков, которые транслируют каждый по-своему ее загадки и противоречия.

Свойственное ряду зарубежных исследователей представление о том, что русский авангард несет ответственность за сложение модели социалистического искусства, встречает решительный отпор многих отечественных ученых. Тема примитива почти не затрагивается в этих дискуссиях, хотя примитив и народное искусство, которыми вдохновлялся русский авангард, оказались в тоталитарное время подменены самодетельностью, и этот архетипический мотив подмены очень много раскрывает в действительном соотношении авангарда и соцреализма. Так же, как внутри всего советского искусства сохранялись то подавлявшиеся, то обретавшие силу тенденции авангардного искусства, так и внутри самодетельности то искоренялся, то вновь возникал примитив в образе того любительского творчества, которое теперь обычно называют наивным искусством, а также возрождались зачастую очень далеко от своих корней традиционные виды художественного ремесла, к которым также можно прикладывать определение примитива.

5 Введение

Изучение советской самодеятельности приобретает интерес, если **пемиться** увидеть в ней отражение общей проблематики как тоталионного искусства, частью которого она мыслилась создателями социалистической модели искусства, так и примитива, **который** подспудно связывал ее с эстетикой андерграунда. Таким образом, рассмотрение **маргинального** малохудожественного явления соединяет в одном предмете две актуальные темы общекультурного плана: с одной стороны, это раскрытие специфики советского искусства именно как искусства, идеологически спроектированного в целях создания некоего **общенародного монолита** художественного творчества, а с другой стороны, это развитие проблематики примитива в его социокультурном и социопсихологическом аспектах. Сверхзадачей изучения советской самодеятельности в пересечении ее с примитивом можно полагать выявление некоторых черт самобытности отечественной художественной культуры, сохраняющихся на протяжении трех последних веков ее развития.

Расплывчатость терминологии отражает прежде всего отсутствие четких границ у самого предмета исследования. Любительское перерастает в профессиональное, наивное вписывается в систему функционирования самодеятельного, примитив становится стилистическим приемом.

Одной из проблем данной работы является поиск самого объекта изучения. Естественно, это не следует понимать буквально: примитив — это не снежный человек, о котором много рассказывали, но никто его не видел. Однако всякий научный текст должен иметь осязаемый стержень, на который нанизываются приводимые факты и рассуждения.

Очевидно, что если речь идет о некоей проблематике, этим стержнем не может быть простое описание и анализ современного творчества самодеятельных художников (тем более, что это уже было сделано нами¹).

Изучение самодеятельности утратило в настоящее время тот прикладной характер, который оно имело в советское время. Хотя в 1970-1980-е годы под маркой изучения самодеятельности уже и можно было сосредоточиться только на милых сердцу наивных художниках, тем не менее само существование раздела науки, посвященного народному искусству и самодеятельности, укладывалось в рамки удовлетворения задач идеологии и пропаганды. Стремление нарушить эти рамки, обойти негласные запреты само по себе было внутренней задачей для тех, кто занимался этим предметом.

Снятие запретов и ограничений в области научного труда стало особенно заметно в такой идеологизированной сфере, как изучение современного искусства, уже «дозволенного» примитива и уже ставшей одиоз-

В Рукописи книги «Самодеятельное изобразительное искусство» (1988) и в соответствующих разделах томов истории «Самодеятельное художественное искусство в СССР» - 1917-1932 гг. (СПб, 2000), 1930-1950 гг. (СПб, 2000), конец - начало 1990-х годов (СПб, 1999).

ной самодеятельности. Ныне исследователя соблазняет возможность привлечения в качестве философии своего труда любых идей, враз ставших доступными, популярных западных философов и культурологов.

Внесение проблематики примитива в общее искусствознание ставит задачу описания разных контекстов его существования. Перечисление этих контекстов и тех форм и способов существования непрофессионального творчества, которые были свойственны каждому историческому и социальному срезу художественной культуры, стало одной из целей этой работы.

Теперь уже примитив, любительство, самодеятельность утратили свою былую идейную заряженность знаками «плюс» и «минус». Актуальность, значимость этих явлений можно увидеть, лишь рассмотрев их укорененность в быту, обычаях, их принадлежность различным слоям современной культуры. Можно сформулировать парадоксальное утверждение: чем меньше нового, сиюминутного в любительстве, чем больше в нем связи с механизмами, типичными для любой культуры, тем оно актуальнее.

Самое начало 1990-х годов, когда «магический кристалл» монитора еще не грезился автору этих строк, первые наброски текста были вдохновлены волной недолгого подъема массовой политической активности, которая стала почвой для расцвета самодеятельных рисунков, значков, картин, карикатур, стенных росписей на актуальные темы.

Начало свободного художественного рынка в России было положено рынками картин под открытым небом в московском Измайлово и других крупных городах. Этот период был ярким, но коротким¹.

Рухнувшая идеология советской самодеятельности на несколько лет парализовала всю систему домов народного творчества, студий, всесоюзных выставок. Казалось, на смену ей пришли широко распространившиеся художественные салоны, галереи в Москве и уже упомянутые рынки. Пафос советской идеологии, утверждавшей особость советского общества, которое само по себе и в частности в своем искусстве должно было означать высшую точку всего предыдущего развития, сменялся осознанием равноправия многих культур и социумов, которые возможно сравнивать между собой.

Вместо еще державшейся ориентации на реалистичность и подражательность любительского творчества возобладала тенденция стрем-

¹ См. об этом наши публикации: В старом парке (о рынке картин под открытым небом) // Отчизна. 1989, Xг 7; Заметки с рынка // Творчество. 1990 Xг 9; The Open-Air Market for Art: The Commercial Expression of Creativity // Journal of Communication, 1991. Spring (USA); Народное искусство на современном художественном рынке // Научные чтения памяти В. М. Василенко. М., 1997.

7 Введение

дения к примитиву, стилизации рыночного, салонного искусства под наивное.

Перестроившаяся и воспрянувшая система народного творчества в России второй половины 1990-х годов взяла примитив на свое вооружение. Требование «наивности» стало выдвигаться с той же жесткостью и зачастую теми же чиновниками, которые десятью годами раньше требовали «умения рисовать». Все остальное любительство, в массе своей подражательное, ныне выброшено за рамки культурной политики. Наивное искусство было одним из немногих целостных явлений, которые остались после девальвации самодеятельности и соцреализма. К его изучению устремились философы, его охотно показывали по телевидению и репродуцировали в журналах.

В России быстро совершилась институционализация примитива, уже давно типичная для других стран. Примитив приобрел статус музейного искусства: большой отдел посвящен современному нетрадиционному народному творчеству в московском музее-усадьбе «Царицыно», имеется соответствующий отдел в Псковском музее, Чебоксарской галерее, в Ульяновске и других городах. Процесс музеефикации во многом имел заявительный характер. Под этим я подразумеваю широкое признание наивного искусства музейным материалом, не повлекшее за собой последовательной музеефикации коллекций и отдельных произведений. Напротив, «музеефикация по-русски» обернулась закрытием отделов и даже музеев самодеятельного искусства. Вместе с рассыпавшейся сетью туристических поездок закрылись экспозиции наивного искусства, рассчитанные на туристов: в Костроме, где принимали теплоходы, двигавшиеся по Волге, и в Суздале — в Музее самодеятельного творчества, жившего за счет паломничества по Золотому кольцу. Вместо них туристов теперь встречают салоны с прикладным искусством и пейзажами. Однако эти утраты носили вынужденный характер и были связаны не с определенной идеологией как прежде, а с отсутствием бюджетного финансирования.

Параллельно с тем, как примитив завоевывал государственный статус в коридорах министерства и бывшего Центра народного творчества имени Крупской (ныне Российский Государственный Дом народного творчества), было сделано некоторое продвижение в плане его исторического и теоретического изучения¹.

Укажем на сделанные коллегами в эти годы шаги в области изучения примитива: вышли в свет сборник «Примитив в искусстве: грани проблемы», М.: Российский институт искусствоведения, 1992 и очерки истории «Самодеятельное художественное творчество в СССР. 1930-1950 гг.». Кн.1-2. М.: Государственный институт искусствоведения, 1995; «Самодеятельное художественное творчество в С С Р . 1950-1990-е гг.». Изд-во «Дм. Буланин», СПб., 1999.

В Государственной Третьяковской галерее была организована большая выставка «Примитив в русском искусстве XVIII-XIX вв.» (подготовленная А. В. Лебедевым и др.), в связи с которой была проведена научная конференция «Примитив в изобразительном искусстве» (Москва. Третьяковская галерея. 1995). Были проведены и многие другие конференции. В журнале «Народное творчество» был опубликован ряд статей о наиболее значительных наивных художниках — Е. Волковой, П. Леонове, Л. Майковой и других.

Все это свидетельствует о том, что ситуация в художественном мире быстро изменилась. Вплоть до 1980-х годов требование актуальности предъявлялось к самодеятельным художникам организаторами юбилейных или приуроченных к съездам коммунистической партии выставок, а исследователи могли находить актуальность примитива в его полузапретном существовании и тесных связях с андерграундом.

Во второй половине 1980-х — начале 1990-х наступил, как уже говорилось, короткий всплеск политически актуального самодеятельного творчества как одно из составляющих политического движения.

Ныне в конце 1990-х годов приходится с некоторым разочарованием констатировать, что в России любительское творчество в области изобразительного искусства не несет в себе проблем, актуальных согласно тем критериям, которые выдвигаются теоретиками современного искусства. Отстраненность примитива от смены художественных течений, его замкнутость, сосредоточенность художника на себе делают это искусство вневременным, неподвластным ходу времени. Интерес к нему со стороны художников-профессионалов присутствует всегда, но лишь время от времени ведущие художественные течения, опирающиеся на примитив, оказываются в центре внимания.

Выдвижение примитива как образца современного народного искусства представителями государственной культурной политики — очевидное свидетельство «прирученности» наивного искусства, его «безопасности», а следовательно, и смещения его с переднего края художественных исканий в спокойные заводи народного художественного достояния. Это не означает, что сократилось число поклонников примитива, тех, кто интересуется этим искусством, коллекционирует его. Напротив, интерес к этому виду творчества расширяется, число поклонников его растет.

И все же даже беглый взгляд на историю открытия примитива доказывает, что сегодня влечение к примитиву выглядит иначе, чем вчера.

Ныне сама судьба включения примитива в художественную жизнь XX столетия становится предметом исследования. Произведения примитива зачастую создаются с внехудожественными или отчасти художественными целями, это артефакты, которые годами и десятилетиями ожидают интерпретации. То, когда, с чьей помощью, каким образом и

9 Введение

и чего они становятся предметом художественного интереса, само по себе **является** фактом истории искусства.

^С Столь важные для академического искусствознания в области изобразительного искусства категории художественной ценности и новизны, авторской оригинальности иногда могут быть в большей степени отнесены к тому, как используется опыт примитива в искусстве, а не к самим произведениям, которые могут быть вторичными, не обладающими признаками мастерства и художественного качества.

Когда примитив перестал быть запретным плодом даже в нашей **стране**, утратил свой дразнящий, эпатазирующий ученое искусство характер и получил устойчивую нишу в культуре, стало интересным взглянуть на него в разных контекстах — не только в художественном, но и **социальном**, историческом, рыночном, бытовом. Необходимо соотнести то, что называется примитивом, наивным искусством в отечественной науке и художественной критике, с уже установившимися в западной литературе понятиями и определениями.

Социальная проблематика относится не только к наивному искусству как таковому, но более широко к любительству, к советской самодеятельности. Эта область изучения, начатая «Очерками истории...», подготовленными нашим Отделом, еще очень молода. В последнее десятилетие пришлось откинуть ту мифологическую оболочку самодеятельности, в которую она обволакивалась идеологией советского времени. Социальный состав самодеятельности, побудительные силы, заставлявшие человека в ней участвовать, ее соприкосновение с другими видами деятельности — все это нужно описывать и анализировать по-новому. Причем не только с новых позиций, но и на другом языке, пользуясь другими понятиями и категориями, чем были в советское время, что делает исследование Достаточно трудным.

Исторический взгляд на любительство и примитив подразумевает, что не просто переоценивается то, что ранее не считалось художественным, но по-новому сквозь призму времени открывается и то профессиональное искусство, которое апроприировало стилистические приемы или какие-то творческие установки примитива.

История в каждый период пишется заново; перефразируя известное изречение, можно сказать, что история искусства — это сегодняшняя художественная жизнь, опрокинутая в прошлое.

Что является подлинной историей: описание горизонтального среза или иной эпохи или протягивание нитей волокна художественной ^Терии сквозь толщу времени? То, что сегодня предстает очень значим^{1М} художественно ценным, в свое время было почти никому не изве-

Рассматривалось как прихоть чудаков или ненужный хлам. Это ка-
0 *Ся многого в истории культуры, но примитива и самодеятельности в
енности. Уходят в небытие модные художники и конъюнктурные

произведения, становятся более ясными масштаб и соотношение художников, живших в одну эпоху. То, что видели и знали современники, оказывается уже нереальным. Глазам следующих поколений предстает иная картина, соответствующая иным художественным критериям. При этом заслуженно воздается непризнанным при жизни талантам, но при этом и что-то утрачивается в понимании их искусства. Ведь оно создавалось людьми, которые зачастую и сами не верили, что делают нечто значительное.

Французская гуманитарная наука в области истории и философии выдвинула ряд понятий (таких, как ментальность), относящихся к картине мира, складывавшейся в каждую эпоху. Представления о времени, о том, что такое жизнь и смерть, разум и безумие менялись на протяжении исторического развития. Уже и популярные альбомы последних лет, посвященные искусству аутсайдеров, представляют рисунки сумасшедших как произведения искусства, к примеру, 1920-х годов XX столетия. Таким образом, в массовое сознание входит сконструированная согласно меркам сегодняшнего дня картина прошлого.

То же касается и оценки советской самодеятельности периода сталинизма — в то время она никому не казалась массовым безумием, как теперь.

Именно сдвиги культурного сознания, перемены в ментальности открывают нам те ценности, которых не могли видеть их современники или, напротив, развенчивают их кумиров. Но для того, чтобы понять и то, что нам представляется сегодня достойным внимания, необходимо реконструировать картину мира, существовавшую в далекие или недавние времена.

Для изучения примитива и разных видов любительства, как и других явлений, которые обрели статус художественных много лет спустя после своего создания, особенно необходимо постоянно видеть в своем воображении координатные оси — горизонталь эпохи, когда создавались эти произведения, и вертикаль художественного процесса, постепенно вбравшего их в себя и насыщавшего их новым содержанием.

Изучение художественной самодеятельности и примитива для искусствоведения не утратило актуальности так же, как вряд ли можно будет когда-либо говорить о неактуальности классического искусства или реализма XIX века. Однако эта область научных занятий чревата парадоксами, здесь далеко еще не отстоялись точки зрения и различные категории, целый ряд утверждений сохраняет дискуссионный характер. Поэтому в последующем тексте неоднократно — под разными углами — сталкиваются и сравниваются понятия «примитив» и «самодеятельность». В одних случаях они оказываются противопоставлены, в других объединены. Сближение и различие — суть интриги текста, путь размышлений над мерцающими смыслами затрепанных терминов.

11 Введение

Автор не претендует ни на какие законченные выводы. Самый текст **ожно рассматривать** как пространный конспект некоего весьма обширного и многогранного исследования. Краткость и беглость изложения **многих** вопросов обусловлена тем, что таких вопросов хотелось бы **перечислить** как можно больше. Каждая из проблем, отразившихся в **маленьких главках**, — это точка соприкосновения рассматриваемого материала с **ДРУГИМИ** темами и сюжетами истории культуры. Чем больше таких **точек** — тем яснее контур проблемы в сфере гуманитарного знания.

Расчет на читателя, которому не надо долго объяснять что к чему, **позволил** автору отказаться от всякого рода преамбул, «связок» и **многословия**, необходимого для того, чтобы упаковывать материал в популярных трудах для широкой аудитории.

Так же как и сами явления любительства, примитива и самодеятельности в истории нашего искусства далеко отстоят друг от друга на исторической и социальной шкале, так же труды, посвященные им, носят дискретный характер и не объединены общепринятым аппаратом понятий.

Обращение автора к историческому материалу и зарубежной тематике носит характер экскурсов и необходимо для того, чтобы проблематика современного наивного творчества не выглядела изолированно. Стремление создать некий контекст изучения примитива заставило автора затронуть различные периоды и страны — сюжеты, каждый из которых мог бы стать самостоятельным предметом исследования.

В плане изучения современного отечественного примитива никаких особых приемов, кроме радостного удивления по поводу картин каждого отдельно взятого художника, не наработано. Вклад первого коллекционера и пропагандиста современного примитива Н. С. Шкаровской, при всем уважении к ее собирательской деятельности, ценен информационно-фактическим материалом, а не обобщениями. Работам видной исследовательницы народного искусства Т. С. Семеновой присуще стремление к раскрытию поэтики наивного искусства. К сожалению, основная ее работа, посвященная наивной живописи и написанная в 1980 году, осталась неопубликованной. Интересный вклад в изучение наивного искусства вносят работы его многолетней исследовательницы О. Д. Балдиной \ однако они одиноки и тонут в текстах сборников и коллективных монографий.

Работая над книгой, автор опирался на широкий круг литературы, сающейся общих проблем культуры, так как какой-либо специальной лиографии, посвященной нашему предмету, не существует. В примениях указаны только те труды, которые конкретно цитируются — спи-

^{См} - например: *Балдина О. Д. Второе призвание. М., 1983.*

сок всех книг, которые направляли умственное развитие автора, привести не имеет смысла.

Обращение к зарубежному искусствоведению чрезвычайно интересно и вместе с тем несет в себе опасность искажения картины в случае прямого перенесения методов и терминологии зарубежных исследователей на наш материал. В целом надо констатировать, что западные теоретики искусства лучше владеют материалом примитива, нежели наши соотечественники. (Они, кстати, перестали употреблять термин «примитив» ввиду его расплывчатости.) Что касается изучения тоталитарного искусства, то многие труды в этой области были бы более убедительными, если бы исследователям были известны факты истории художественной самодеятельности.

Одна из задач, стоящая сегодня перед историком художественной самодеятельности всего периода — от 1930-х до 1990-х годов, — вывести полученные сведения из узкого круга локального знаточества на широкий «культурологический простор». Связи любительского творчества с ключевыми понятиями культуры — с ее представлениями о жизни и смерти, о прошлом и будущем, о космосе и о месте человека в мире показывают те внутренние пружины, благодаря которым функционирует сам механизм любительства вне зависимости от того, направляется ли он государством по определенному руслу или нет.

Шесть разделов рукописи поворачивают выбранный материал разными гранями. В первом разделе «Складывая пазл» и так и сяк прикладываются друг к другу кусочки культурной ткани — примитив, миф, сон, представление о безумии, ритуал, личность. Здесь только намечаются более пространные рассуждения, которые содержатся (или могли бы содержаться) в дальнейшем тексте.

Второй раздел «Интерпретации» демонстрирует различные подходы к основным двум понятиям, которым посвящен текст — самодеятельности и примитиву. К ним не может не примешаться запутанный клубок мнений о народном искусстве. Однако отдав должное мнению крупных современных специалистов, автор предпочел не втягиваться в их дискуссию, а посвятить свое внимание маргинальным для народного искусства вопросам.

Раздел «Отсчет истории» (несомненно, навеянный Гринуэем) в основном посвящен самодеятельности в годы советской власти — в тоталитарном обществе. Однако здесь указаны некие вехи — традиционная культура и современное любительство, между которыми вписывается тоталитарная самодеятельность.

Четвертый раздел озаглавлен «Точка зрения», как будто во всех предыдущих никакие точки зрения не высказывались. Здесь можно было бы предложить заголовок «Смена дискурса», но автор не хотел бы козырять модными среди теоретиков современного искусства словечками.

Раздел «Пересечения» мог писаться бесконечно, потому что наша **а пересекается** со всем на свете. Но выбранные ракурсы — истории, **Умного** рая и зверей, **а** также внедрения индивидуальных мифологий в **профессиональное** искусство, как нам кажется, рефреном звучат **к** другим разделам.

Шестой раздел выносит читателя за пределы отечественной проблематики к весьма далеким, на первый взгляд, предметам. Здесь **акцентированы** «горячие точки» в изучении примитива за рубежом. **К** сожалению, у автора не было возможности познакомиться с самодеятельностью в социалистических странах, лишь некоторые начальные кадры **вайдовского** «Мраморного человека» оказались снятыми в запасниках Музея революции в Москве, где автору этих строк привелось столкнуться с наиболее впечатляющими остатками былого величия творчества тридцатых.

Самодеятельность тоталитаризма и аутсайдерство в развитых демократических странах — две основные темы данного текста. Если бы была возможность устроить выставку из произведений советских любителей 1930-х годов и зарубежных аутсайдеров 1990-х, то можно было бы увидеть странное глубинное родство этого материала. Но по своему включению в господствующую культуру эти явления прямо противоположны. Самодеятельность эксплуатировала сознание и подсознание, чтобы управлять массой художников, в идеале похожих друг на друга. Аутсайдерство культивирует оригинальность, индивидуальность, доведенную до шизофренической странности. Именно бессознательное, выплескивающееся в творчестве, представляется главной ценностью творчества аутсайдеров.

Для обоих явлений ключевой является проблема интерпретации, в которой картина мира самих интерпретаторов, их цели и неосознанные стремления определяют контекст. Эти крайние, маргинальные виды творчества часто оказываются в последние годы предметом интереса и Дискуссий высоколобых ученых. Последнее представляется веянием времени. В данной работе впервые делается попытка объединить рассмотрение маргиналов из разных культур. В отличие от народного искусства и классики наивного творчества эти области неизвестны большинству моих коллег и фактологически, поэтому в разделах, им посвященных, содержатся и некоторые фактологические данные.

Интригующее название заключения отвечает поставленным задачам: итоге работы вопросов оказалось больше, чем в начале. Наверное, в °м можно усмотреть актуальность проблемы.

Раздел I

СКЛАДЫВАЯ ПАЗЗЛ

ПРОЯВЛЯТЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Хотя слово «самодеятельность», быть может, и надо уже сдать в архив советского новояза, оно означает в заглавии данного текста то, что разговор идет, главным образом, об изучении проблем творчества современных любителей. Слово «самодеятельность» в русском языке подразумевает не только занятия творческие, но и вообще предпринятые самим человеком без оглядки на какие-либо правила и руководства (отсюда ругательное «развели тут самодеятельность!»). Самодеятельный человек — это отчасти и тип личности, для которого характерны импульсы сделать все самому. Это, безусловно, самодеятельный художник, который, как явствует из многочисленных собственных рассказов художников-любителей, решил написать картину сам, потому что поспорил с женой или увидел в магазине за «дорогую цену» и решил: а я сам так смогу. Но это и автор песни, который уверен, что лучше сочинять самому, чем слушать чужую музыку, это и дачник, который сам делает пристройку, чтобы не платить рабочим, это и турист, который сам выбирает себе маршрут.

Нам представляются особенно важными две нити, которые могут быть протянуты между конкретикой художественной самодеятельности и примитива, с одной стороны, и общезначимыми ключевыми понятиями изучения культуры XX столетия — с другой.

Одна из них — это человек, личность, автор художественного произведения и его взаимоотношения с обществом, которые отражаются в его творчестве. Понятие о таком человеке-творце формируется каждой эпохой — античностью, Возрождением, романтизмом и так далее.

Двадцатое столетие с его интересом к неспециализированному художественному творчеству выявляет новый тип личности — живущий как

то вне культурных границ общества, но в действительности смодели-
ванный на самых вершинах господствующей культуры.

Два крайними точками в амплитуде этого нового идеала человека-
вора¹ могут быть названы «новые люди» коммун 1920-1930-х годов в
Советской России и аутсайдеры — обитатели психиатрических клиник
Швейцарии и других стран, коллекции произведений которых составля-
лись в те же годы.

Характерно, что те и другие происходили из маргинальных областей
социума — «новые люди» формировались из бывших молодых за-
ключенных и беспризорников, а аутсайдеры — из тех, кого лечили мето-
дами художественной психотерапии. Те и другие творили в условиях
искусственной изоляции — за «железным занавесом» в стране социализ-
ма или в отдаленных от суеты клиниках Швейцарии.

До 1930-х годов влияние психиатрии в духе Фрейда было распрост-
ранено и в России и в Европе, так что можно предположить, что исток у
обоих теорий обновления культуры за счет маргиналов — общий. Во вся-
ком случае обсуждение этой проблематики, если начинать его с рассказа
о конкретных художниках и их роли в обществе, неминуемо выводит к
размышлениям на тему, что за культура породила потребность в их су-
ществовании и создании для них специального статуса.

Вторая нить, соединяющая проблематику нашего материала с более
широкими областями гуманитарного знания, — это иррациональное, та-
ящееся в примитиве и, по-другому, в советской самодеятельности.

Примитив, сон, миф, безумие — понятия одного поля, открытого и
взлелеянного сюрреалистами, постоянно переплетаются при любых
попытках дешифровки собственно содержания картин любителей. Не
только в странных и замысловатых сюжетах, но и в упорном воспевании
вождей и советских праздников можно разглядеть и толику коллек-
тивного безумия и проявления механизма современного мифологическо-
го сознания.

Люди, не имеющие образования, одиночки, отринутые от общества, по-
теревшие свои корни, перенесшие тяжелые физические и психические
гравмы, видимо, в большей степени являются носителями мифологического
сознания, нежели профессионалы, четко осознающие стоящие перед
ними эстетические задачи и конкурирующие друг с другом за право быть
признанными как художники.

Занятие творчеством для большинства наивных художников являет-
средством сохранения собственной личности. Конструируя свой мир,
нованный на собственной индивидуальной мифологии (корни кото-

Уходят в коллективное бессознательное), художник-самоучка обра-
и ется» как правило, к воспоминаниям детства или даже еще более арха-
но ым». Родовым образам, всплывающим в его воображении. Он свобод-
но¹ Утешествует во времени и пространстве — в реальности путая день с

ночью (многие работают по ночам или во сне находят сюжеты своих произведений).

Художник-одиночка конструирует сам время, в котором он живет, да и мир, который его окружает. Созданный маргиналами, аутсайдерами инвайроннемент — архитектурно-скульптурная среда — сейчас привлекает многих исследователей, а иногда уже и туристов. В истории советской самодеятельности можно усмотреть попытку коллективного создания такой среды, где «кто был ничем, тот станет всем».

РИТУАЛ ТВОРЧЕСТВА

Самодельное, собственными руками сделанное художественное изделие чем-то близко ритуальному объекту. В Западной Европе существовала традиция вотивных картинок, на которых люди, благодаря Божьему промыслу избежавшие несчастья, изображали свое счастливое спасение и дарили эту картинку в церковь. В церквях хранились многочисленные «руки», «ноги», «сердца» из драгоценных и простых металлов, пожертвованные в храм по той же причине. В народном искусстве многие предметы имели характер оберега, то есть были изготовлены не после, а до потенциальной опасности с целью избежать ее.

Современный исследователь мифологии В. Н. Топоров пишет:

«Сотрудничество "нижнего" хаотического и "верхнего" космического в ходе творения предполагает ситуацию, в которой человек периодически должен нисходить во ад хаотического, обращаться к аморфному, деструктурированному, неорганизованному, к бессознательному, к *intuitio*. Значение Юнга как критика рационального сознания как раз и состояло прежде всего в том, что он понял тайный нерв всей этой ситуации и эксплицитно описал и ее самое и средства преодоления ее, "большую" стратегию человеческого существования в мире, позволяющую человеку найти выход из драмы рационального сознания.

Говоря в общем, "ситуация" требует от человека готовности к ней и умения контролировать ее. Для этого он должен прежде всего уметь ориентироваться в ней — определять, в какой точке космогонического процесса он находится, — помнить о неопределенностях его и опасностях с непредсказуемостью, наконец, уметь контролировать и регулировать **этот** процесс. На этом пути человек неизбежно встречается с "архетипическим" и с ритуалом, двумя важнейшими явлениями, глубинно связанными друг с другом и слишком долгое время игнорируемыми или — в лучшем случае — явно недооцениваемыми "позитивной" наукой»¹.

¹ Предисловие к книге: *Евлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. С. 15-16.*

«Актуализируя архетип-программу, ритуал и сам архетипичен и во многом подобен архетипическому. Освобождая людей от смятения, подавленности, ужаса, возникающих в момент острейших кризисов, не поддающихся рациональному разрешению, смягчая ситуацию, ритуал позволяет вернуться к своим первоисточкам, погрузиться в свою "первобесконечность", в собственную глубину и, сократясь в самом себе... освободить пространство для творчества»¹.

Следы бытовой магии пронизывают и примитив, и самодеятельное творчество. Даже в советской самодеятельности 1930-х годов, борющейся с пьяницами, прогульщиками и троцкистами при помощи символических гробов, черепах, масок и пр., можно рассмотреть черты ритуальной практики.

В городской советской самодеятельности, получившей широкое распространение в 1960-е годы, многие специалисты усматривали свидетельство улучшения жилищных условий, появление у горожан собственных квартир и свободного времени для их украшения. В это время прошло несколько волн моды, охвативших весь Советский Союз, — на чеканку, на резьбу по дереву и лесную скульптуру, на макраме. В последующие годы, когда число отдельных квартир еще более возросло, количество умельцев значительно уменьшилось. Что было причиной этого массового создания бытовых художественных предметов, только ли социально-экономические факторы? Или сыграли роль какие-то бессознательные импульсы, побуждавшие людей лично самоутверждаться в индивидуальном творчестве после многих лет тоталитарного гнета?

Предметы, сделанные своими руками, создают ощущение не просто уюта, но безопасного, обжитого пространства, не похожего ни на какое другое. Самодельные украшения служат защитой человека вне дома. Огромный подъем полуподпольного (работа с драгоценными металлами была запрещена частным лицам) ювелирного искусства тоже, конечно, связан не только с экономическими закономерностями, но и с социопсихологическими причинами.

Взаимоотношения сознания и бессознательного отражаются в мифологии, но сюда же проецируется и проблематика противостояния внутреннего мира человека и окружающей его среды. Не от хорошей жизни становились художниками многие из тех, кого сегодня мы считаем признанными мастерами наивного искусства. Тяжелые испытания, стрессы, болезни мобилизовали их душевные силы для противостояния. Как в традиционном ритуале, о котором еще помнили эти люди, сформированные крестьянской культурой, они обращались к образам, спящим в глубинах Души, материализовывали их в картинах, и тем самым обретали способность выстоять в окружающем жестоком мире. Их произведения — плод

¹ Там же. С. 18.

индивидуальных мифологий в отличие от стройных мировоззренческих систем, типичных для мира народной культуры. Именно в отрыве от коллективного существования, от привычной среды развивалась личность русского наивного художника 1960-1970-х годов.

Видный отечественный исследователь фольклора и сказки Е. Мелетинский писал, полемизируя с учением Юнга:

«... все эти архетипы выражают главным образом ступени... постепенного выделения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного, изменения соотношения сознательного и бессознательного в человеческой личности, вплоть до их окончательной гармонизации в конце жизни (...)

Думается, что взаимоотношение внутреннего мира человека и окружающей его среды, — продолжает Мелетинский, — не в меньшей мере составляет предмет мифологического, поэтического и т. п. воображения, чем соотношение сознательного и бессознательного начал в душе, что внешний мир не только материал для описания чисто внутренних конфликтов и что жизненный путь человека отражается в мифах и сказках в большей мере в плане соотношения личности и социума, чем в плане конфронтации или гармонизации сознательного и бессознательного. Другое дело — тут Юнг совершенно прав, — что бессознательный момент и глубины коллективно-бессознательного отражаются и в механизме и в объектах воображения»¹. Наивное творчество, как и мифология, отражает взаимодействие сознания и бессознательного — причем не только в сюжетах, но и в самих способах их развертывания в картине, в повторяющихся мотивах, типичных для каждого художника.

«Люблю рассказывать о своем творчестве, о своих картинах. В каждой своя история. Свой труд легко объяснить» — пишет в воспоминаниях русская художница Елена Волкова. Но ее рассказы столь же наивны и загадочны, как и ее картины. Далеко не легко объяснить свой труд наивному художнику, и, честно говоря, вообще невозможно. Ведь зритель ждет объяснений в своей системе понятий, а слышит еще одну вариацию мифа, отчасти осознанно, а отчасти спонтанно творимого художником.

ПРИМИТИВ И МИФ

В культурологическом плане примитив принадлежит тому же роду понятий, как миф, и его противоположностью является ученая система знаний и конвенциональные законы любого изобразительного языка.

¹ Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических архетипов//Мировое древо. Вып. 2. М., 1993. С. 10-11.

гт митив родственен мистике, в которой важнейшую роль играет оза-
 ие контакт с иным миром. И как мистика противостоит науке с ее
 Р, снованными законами и постепенным овладением истиной, так и
 митив противостоит ученому искусству, предполагающему прохожде-
 ние определенной профессиональной школы. Художественный опыт в
 митиве — это прежде всего экзистенциальный опыт, и он переживает-
 ется отнюдь не по законам искусства. В этом ракурсе становится воз-
 можно сближение таких явлений, как архаика, искусство детей, наивных
 художников и сумасшедших, так как в каждом из этих случаев произве-
 дение искусства рождается из нерасчлененного единства человека и
 мира.

Клод Леви-Стросс считал возможным применять изобретенный им
 термин «бриколаж» и к мифологии, и к тому, что мы называем примити-
 вом в искусстве. «Подобно бриколажу в техническом плане, мифологи-
 ческая рефлексия может достигать в плане интеллектуальном блестя-
 щих и непредвиденных результатов. Соответственно часто отмечался
 мифопоэтический характер бриколажа: в так называемом "грубом" или
 "наивном" искусстве; в фантастической архитектуре виллы Шеваль-по-
 чтальона... Бриколер способен выполнить огромное число разнообраз-
 ных задач... мир его инструментов замкнут, и правило игры всегда состо-
 ит в том, чтобы устраиваться с помощью "подручных средств", то есть на
 каждый момент с ограниченной совокупностью причудливо подобран-
 ных инструментов и материалов, поскольку составление этой совокуп-
 ности не соотносится ни с проектом на данное время, ни, впрочем, с ка-
 ким-либо иным проектом, но есть результат, обусловленный как всеми
 представляющимися возможностями к обновлению, обогащению налич-
 ных запасов, так и использованием остатков предшествующих построек
 и руин»¹. Далее Леви-Стросс подчеркивает, что элементы, которые нахо-
 дятся в распоряжении бриколера, заимствованы, обладают определен-
 ным значением, они «предварительно напряжены». Бриколер, по его
 мнению, адресуется к коллекции из остатков человеческой деятельности
 «> к какой-то «подсовокупности культуры»². Почтальон Шеваль, упо-
 мянутый Леви-Строссом, столь же легендарный, хотя и менее известный
 п йссии персонаж», как Таможенник Руссо. Жозеф-Фердинанд Шеваль
 V ооб-1924) был деревенским почтальоном, собирал во время своих по-
 ^здок камешки, ракушки, чтобы воздвигнуть Идеальный Дворец (1879-
 ил ^{кого}РЫЙ ему однажды приснился во сне, и в результате он постро-
 некое фантастическое сооружение 26 метров в длину, 40 метров в
 рину и 10 метров в высоту. Мы еще вернемся к Шевалю на этих стра-

1^94 РУ^нная мысль// Клод Леви-Стросс. Первобытное мышление. М.,

² там же. С. 128.

ницах. Пример с почтальоном Шевалем нужен Леви-Строссу, так как в его деятельности абсолютно воплощена метафора построения нового из кусочков чужого, старого.

Это использование «подручных средств», вторичных, заимствованных форм и приемов в какой-то мере присуще примитиву и, конечно, является характерной чертой самодеятельности, городского любительства, наивного искусства (все эти термины могут здесь рассматриваться как синонимы). Никто еще, как мне кажется, не пытался применять термин "бриколаж" к наивному искусству, возможно, это было бы и непродуктивно, но интересно отметить, что философ, оказавший огромное влияние на гуманитарную науку, в работе, посвященной анализу творческого мышления, нашел нужным упомянуть наивное искусство в одной связке с мифопоэтическим творчеством, которое было основным предметом его исследований.

Множество точек зрения на примитив не должно пугать исследователя, стоит вспомнить, что видный этнолог Ван Геннеп в 1920-е гг. насчитал сорок одну теорию возникновения тотемизма, а примитив принадлежит к тому же ряду архаических загадок, что и привычка идентифицировать свой род с каким-нибудь животным или природным явлением.

Акт творения мира — центральный узел всех мифологий, отражающийся в праздниках и обычаях, доживших до наших дней. К центральному, главнейшему событию — сотворению мира, отделению живого от мертвого восходят все ритуалы и обычаи культуры традиционного общества.

Преображаясь и трансформируясь, основные мифологемы культуры обнаруживают себя и в высоком искусстве — в литературе, кинематографе, зодчестве. Незримые нити связывают шедевры высокого искусства с низовыми основами народной культуры, создавая единую канву национальной традиции.

В традиционной славянской культуре картина мира осмыслялась как единое целое в образах природы. Земля и небо, река и все связанные с водой поверья, цветы и птицы, которых можно считать берегами или вестниками, и многие, многие другие образы народных песен, вышивок, росписей происходят из некогда единой и стройной системы представлений, позволявших человеку жить в согласии с космосом. Сами предметы, окружавшие крестьянина в быту, имели не только полезное назначение, но и миростроительные функции. Каждая вещь осмыслялась в связи со всем комплексом обычаев и верований, по-своему защищала и оберегала хозяина от злых духов, способствовала успеху его трудов, сохранению и продолжению рода.

Живописных картин как предметов, предназначенных только для украшения интерьера, в крестьянской культуре не существовало. Иконы

³³ **нимали** красный угол и имели сакральный смысл. Сюжеты росписей, шивок, резьбы по дереву несли в себе полузабытые значения язычес³ **й магии** и христианские мотивы.

Как фрагменты этого утраченного мира возникают произведения **Елены Волковой** и вновь воссоздают его. Поэтому автор (как и многие пугие наивные художники) творит их не просто как живописные **картины**, а подобно иконописцу, предварительно помолвившись, создает **«иконь»** своего письма. В этих картинах, родственных по духу сакральным объектам, художник подсознательно опирается на архаические **символы** и образы, и когда мы всматриваемся, к примеру, в натюрморты **Волковой**, мы можем вспомнить о кулинарной магии, в ее пейзажах **воскресают** уголки райского сада, ее красавицы загадочны как русалки, а ее **чудо-рыбы** напоминают о свадебных песнях, где рыба символизирует невесту.

Визуальные образы, запечатленные в картинах, обладают большей суггестивной силой, чем собственные воспоминания, мечты, их породившие. Овеществляя, опредмечивая свой внутренний мир, художник утверждает себя самого как личность, «обрастает» собственным космосом.

Проекция внутреннего мира в живопись раскрывается перед зрителем как индивидуальная мифология. Чуткий взгляд улавливает в наивных картинах заключенную в них интенцию мифа, некую силу, формирующую отношения человека с миром по собственным законам. Поэтому картины наивных художников часто либо сильно притягивают, либо резко отталкивают от себя.

Если взглянуть на маленький мир образов сегодняшнего наивного художника на фоне далеких горизонтов других времен, то в нем видятся и вечные мифологические сюжеты, и мистическое единство реального и сверхреального миров, и притягательная загадочность не просто чудесного случая, а вечных тайн бытия.

ПУТЕШЕСТВИЕ ВО ВРЕМЕНИ

Потребность ощущать свое пространство отделенным от всего окружающего мира, как и многие другие потребности, связанные с необходимостью сохранения и постоянного воссоздания цельной картины мира, воплощалась в традиционном обществе в обычаях, ритуалах, в освящен^{1х} **ных** многочисленными верованиями традициях. Также и время не было **делено** на отрезки рабочего и свободного, что произошло с трудящи^{вп} **м** **«Я В г о р о д а х и в** цивилизованном обществе вообще, а было единым ^{Ме} **нн**щ циклом, в котором были определены все занятия, не остав-

лявшие места для того, что теперь называется досугом. В этом пространственно-временном континууме, которым была традиционная культура, создавались те произведения, какие позднее стали называть народным искусством. В действительности они не были искусством в том же смысле, как картины и скульптуры, к которым их ныне приравнивают. Они были утварью, одеждой, орудиями труда и ремесла, но при этом ритуально осмысленными предметами, помогавшими человеку на каждом шагу его жизни.

Вспомним рассуждение М. Элиаде о времени и психоанализе: здесь, по замечанию философа, воспоминания использовались в качестве основного метода лечения. «Психоанализ вводит в терапию историческое и индивидуальное время... Мы можем перевести процедуру, действующую таким образом, на язык архаической мысли, сказав, что лечение заключается в том, чтобы начать жить сначала: то есть повторить рождение, сделать себя современником "начала" — и это есть не что иное, как имитирование величайшего начала, космогонии. На уровне архаической мысли, благодаря ее концепции циклического времени, повторение космогонии не представляет никакого труда; но для современного человека личные воспоминания, являющиеся "изначальными", могут относиться лишь к младенчеству. Когда наступает психический кризис, человек должен вернуться именно в младенчество, чтобы заново пережить и встать лицом к лицу с тем событием, которое этот кризис вызвало»¹. Это рассуждение чрезвычайно близко к описанию аутотерапии в самостоятельном творчестве. Как возвращение в младенчество может рассматриваться и детское видение и приемы изображения у наивного художника. Как воспоминание о золотом веке — праздничность, уравновешенность его произведений.

Непосредственную связь того, как воспринимаются в культуре фантазии, видения и бред с историческим характером представлений о времени проводит Мишель Фуко в своем известном исследовании «История безумия в классическую эпоху»:

«Мы добрались до самой сердцевины той великой космологии, которой была проникнута вся культура классической эпохи. Возрожденческий "космос", столь богатый внутренними взаимосвязями и символическими отношениями, целиком подчиненный пересекающимся и накладывающимся друг на друга влиянием планет, ушел в прошлое; "природа" при этом еще не стала универсальным всеобъемлющим началом, не приняла пока лирической благодарности человека и не увлекла его ритмом времен года. Люди классической эпохи сохраняют от прежнего "мироздания" и уже предчувствуют в грядущей "природе" только один, крайне абстрактный закон, который тем не менее лежит в основании самой жи-

¹ Элиаде М. Мифы, сноведения, мистерии. М., 1996. С. 57-58.

ой и конкретной противоположности — противоположности **дня и ночи**. Их **время** — это уже не роковое, судьбоносное время небесных светил и еще не **лирическое** время сезонных циклов; это время вообще, время всеобъемлющее, не непреложно поделенное пополам — время света и **тьмы**!¹ Это время присуще, по словам Фуко, трагедиям Расина и живописи Жоржа де Латура. В этой системе трагический герой несет в себе истину бытия, а безумный, связанный с небытием ночи, исключен из бытия полностью.

Время в любительском творчестве особым образом структурируется.

Понятие структурирования времени было подсказано автору текстом известной популярной книги психолога Эрика Берна². Берна, изучая поведение людей в группе, указал несколько способов структурирования времени: ритуал, времяпрепровождение — т. е. полуритуальные беседы на общие темы, игры, близость, деятельность. Причем последний способ может быть основой для всех остальных.

Любительство — это досуговая деятельность. Неслучайно появился термин «художники воскресного дня». Но любители занимаясь живописью или рисунком, не отдыхают, не играют. В одиночестве они общаются сами с собой, стремясь обрести нечто такое, что дает им возможность укрепиться в своей жизненной позиции, раскрыть то, что остается невысказанным, скрытым в их деятельности профессиональной.

В центре нашего внимания будет избираемый ими творческий метод. Известно, что процесс творчества для любителя порой важнее, чем его результат. Этот процесс различается степенью интенсивности, в нем раскрывается переживание художником времени. Это не простое время, а тот повторяющийся его отрезок, когда художник погружается в мир своих фантазий, прислушивается к внутреннему голосу, заглядывает в бездонные глубины своего «я». Кто беседовал с любителями, тот знает, что образы являются к ним не всегда, иногда на рубеже сна и бодрствования, иногда они говорят, что чувствуют себя как бы под колпаком, который направлен на них свыше, иногда как будто кто-то руководит ими. В творчестве любителя превалируют мистические, инстинктивные, не поддающиеся осознанию импульсы и ощущения.

В процессе творчества наивный художник выпадает из обывательского течения времени. И это притягивающее его вневременное состояние он пытается структурировать, избирая определенный ритм своего искусства. ^{Важно} что могут быть стремительные движения кистью, как у Кати Медведевой³ — когда художник хочет угнаться за быстро возникающим и быстро исчезающим образом. Это может быть очень долгое неторопливое ожи-

² Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб, 1997. С. 252.

³ Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М.,

дание чуда, как у Елены Андреевны Волковой, которая может две недели писать только зрачки своего очередного зверя, до тех пор, пока не почувствует, что он «смотрит». Когда метод любителя превращается в систему приемов, его произведение уже выходит за рамки наивного искусства. Нас интересует тот интуитивный способ организации процесса создания произведения, когда художник полностью погружен в процесс работы.

Василий Романенков свои графические работы теперь начинает с прорисовки рамок. Эти рамки создают пространство для создания иного мира, отгороженного от внешнего. Когда он еще только делал первые шаги как художник, он говорил, что начинает рисовать «с каблучков» — то есть снизу, от границы мира внешнего и мира его изображения.

Сам процесс рисования необыкновенно медленный и кропотливый. Вначале он очень жестко прорисовывает, как прорезает по дереву, фигуры. Свои работы художник делает на тонкой бумаге, наклеенной на оргалит. Специалисты неоднократно спрашивали его, зачем он наклеивает бумагу на оргалит. Выполненные просто на бумаге его тонко прорисованные композиции могли бы окантовываться в рамы как обычная графика. Но Романенкову важно чувствовать под острым грифелем карандаша твердую поверхность оргалита, которую сквозь бумагу он слегка процарапывает. Его орнаментальное мышление заставляет его заполнять всю плоскость изображения мелким штрихом орнамента.

Мелкие, повторяющиеся движения карандаша как ритм маятника фиксируют ход времени его работы. Романенков — художник-мыслитель. Очень многие его работы посвящены именно теме времени. Они часто объединяются в циклы — жизнь человека, крестьянская жизнь, жизнь и смерть. Его занимают ритуалы — рождение, свадьба, похороны, деревенский театр. Очень важным элементом его композиций является круг. Круг символизирует у него непрерывность, бесконечность жизненного цикла. Он как бы стремится вернуться к циклическому времени традиционной культуры, ежевечерне погружаясь в рисование, он отдалается от линейного времени современной городской жизни. Называя Романенкова художником-философом, мы имеем в виду то, что его мышление раскрывается не логически, не в текстах, а в его графических произведениях. Он использует множество повторяющихся знаков, символов — и извечных, таких как звезда, розетка, и взятых из жизни и обозначающих занятие или роль персонажа — это может быть копьё, книга, шестеренка. Часто его персонажи держат такой символ-обозначение над головой. Этот мотив заставляет вспомнить известный «Лексикон» ныне живущего в Америке Гриши Брускина. Однако именно это **сравнение** подчеркивает различие установок. Брускин создавал картину как легко прочитаемый публикой текст. Кодом для его понимания является система соц-арта, основанная на эксплуатации всем знакомой **советской**

ации. Романенков создает нечто энигматическое. У него свой особый шифр, который передает самим им не вполне осознаваемую информацию.

Его **разделения** внутри композиции, соединение отдельных сюжетов **в циклы показывают** желание художника как-то систематизировать тот **хаос** образов, который просится вылиться на бумагу. Его ранние произведения были как раз хаотичны, не имели ни композиционных членений, ни **логики**. Сейчас он часто изображает избы, стены, деревья — то, что вносит **какую-то** упорядоченность **в** орнаментальную массу изображения.

Можно сказать, что по мере того как Романенков развивается, сам социализируется как личность, как художник — то есть получает известность, **привыкает**, что его картины выставляют, репродуцируют, **в** его творчестве **открывается** сочетание представлений о времени создания работы — как **о** пути к законченной вещи, **к** результату — этому служит рамка, членения композиции, определенная жесткость рисунка, симметрия. А с другой стороны, его пронизывает космическое ощущение вечности — с ее загадками, с отсутствием начала и конца, с невозможностью точно определить момент настоящего, когда будущее сливается с прошлым. Его штрихи как зарубки у Робинзона Крузо отмечают прошедшие единицы времени. Он чувствует потребность фиксировать проходящее. Он обращается к темам Древней Руси, пытаясь придать прошлому исторические границы. Он согласен, что его циклы связывают с чинами **в** иконостасе, сам говорит об иконе. Но все это привнесение осознанного текущего времени его собственной жизни **в** тот континуум, которым является процесс его творчества.

Неподвижность, статичность всех его фигур — это состояние не покоя, а безвременья. Эти фигуры не принадлежат прошлому или настоящему. Они находятся вне времени. Над ними не властна смерть, размышления о которой преследуют художника, часто изображающего похороны или кладбище. У них нет возраста. Знаки-символы лишь указывают, к какому периоду жизни принадлежит тот или иной герой, но само лицо никогда не бывает молодым или старым.

БЕЗУМИЕ И СНОВИДЕНИЕ

по *^{ле}пер^{на}м понятно, — пишет уже цитировавшийся выше Фуко, — при ^{трагически}й герой — в отличие от персонажа эпохи барокко — ни сто ^{Каких} Условиях не может быть безумным и почему безумие, со своей Р^оны, не может содержать в себе те трагические значения, которые

нам открыли Ницше и Арто. В классическую эпоху человек трагический и человек безумный стоят лицом к лицу, не имея ни общего языка, ни возможности вступить в диалог»¹.

Если перенести ход этого сопоставления на отечественную культуру, то история разного понимания безумия, растянутая в Европе от Возрождения до романтизма, сожмется в разницу поколений между Пушкиным и Гоголем.

У Пушкина господствует просветительская ясность мышления: «Не дай мне Бог сойти с ума»(1833). Творчество подобно для него миру грез, но безумие означает изоляцию в социальном мире:

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума.
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку как зверька
Дразнить тебя придут.

У Гоголя «Записки сумасшедшего» (написаны осенью 1834 года) представляют развернутую картину проникновения безумия в жизнь неудачливого титулярного советника. Они написаны от первого лица: писатель пробует говорить языком сумасшедшего. А спустя три года сумасшедшим объявят Чаадаева за его философские идеи.

Достоевский вводит образ странного человека, идиота, как антитезу вульгарному и косному обществу. В России с XIX века складывается своя парадигма безумия.

В советские времена в сумасшедшие дома — «психушки» — **запирают** инакомыслящих. Бережное отношение к людям с «ограниченными возможностями», как их чаще именуют теперь на Западе, пока еще не стало у нас распространенным. Автор предвидит, что включение в **искусствоведческий** текст проблематики искусства аутсайдеров — по-простому «психов» — кое у кого вызовет негодование.

Пророк новой театральности XX века Антонен Арто, испытавший на себе судьбу наркомана и узника психиатрической лечебницы, **призывал** освободиться от рационализма: «освободить в себе магическую силу сновидения». Как и безумие, сон является вариантом антитезы **разумной** жизни.

Сновидение как одна из сфер культуры многократно исследовалось в разных аспектах. Толкование сновидений устойчиво связано с **приметами** и обрядами. Таково описание сна Татьяны в «Евгении Онегине»-

¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 253.

Этот сон, в котором явно присутствуют и элементы изобразительных мотивов, навеянные западной иконографией в духе Босха, предвещает **магические** события дальнейшего повествования.

у Гоголя ночь — время, когда оживает фантастика народных пове-

Рейн в утопии Чернышевского эмоциональная сфера полностью подчинена разуму, а образ «золотого века» раскрывается в сне (Веры Павловны). Таким образом демократическая линия русской культуры не была свободна от традиционного со времен Иосифа, толковавшего сны в темнице, **использования** сна как способа представить истину.

Советское время взяло один мотив «сна золотого» — исполнения желаний, наступления благоденствия.

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК АУТОТЕРАПИЯ

Самодетельность в целом может рассматриваться как воплощение советского мифа об идеальном обществе — типичном «золотом веке», перемещенном по временной шкале из прошлого в будущее.

Мирча Элиаде описывал учение Маркса как продолжение одного из величайших эсхатологических мифов Средиземноморья. «Фактически бесклассовое общество Маркса, — пишет Элиаде, — и последующее исчезновение всех исторических напряженностей находит наиболее точный прецедент в мифе о Золотом Веке, который, согласно ряду учений, лежит в начале и в конце истории. Маркс обогатил этот древний мир истинно мессианской иудейско-христианской идеологией: с одной стороны — пророческой и спасательной ролью, которая приписывается пролетариату, и с другой — решающей битвой между Добром и Злом, заканчивающейся решительной победой Добра»¹.

В отличие от индивидуальных мифологий наивных художников самодетельность была вписана в советскую систему и закреплена в ней **Целым** рядом ритуалов. Она составляла часть коллективной мифологии **Вет**ского общества, и когда эта мифология была низвергнута, **Лась** обесценилась вместе с ней. Тем не менее признание фальшивыми целого ряда **И**слов, закреплённых в самодетельности и в тех людях, которые ею **И**мались, отнюдь не означает, что во всем этом явлении не было смысла

вообще. В настоящее время вместе с написанием новой истории двадцатого столетия многим историческим фактам придаются новые смыслы. В отношении самодеятельности эти смыслы оказываются более глубоки, нежели те поверхностные идеологические стереотипы, которые на нее накладывались ранее.

Само по себе угадывание в самодеятельности значимых культурных смыслов не является «игрой на повышение» (важности избранного предмета). Это процесс восстановления реального облика культуры советского времени, которая обладала таким же набором символов и функций, как и любая другая.

Часто употребляя слово «самодеятельность», мы употребляем его здесь в прежнем, советском значении как обобщенное название всего любительства. Примитив, конечно, не является синонимом самодеятельности, но, с другой стороны, нужно утверждать его существование внутри нее, потому что в период расцвета советской идеологии присутствие примитива в любительстве отвергалось, а сами его произведения уничтожались. Продолжая выяснение разных плоскостей, в которых можно сопоставить понятия «примитив» и «самодеятельность», укажем на связь примитива с потребностью в цельной картине мира, свойственной человеку традиционной культуры, а самодеятельность, во главу угла которой всегда ставилось приобщение к знаниям и развитие технических навыков (например, считалось, что рабочий, занимающийся в изостудии, будет лучше читать технические чертежи), двигалась стремлением овладеть завоеваниями цивилизации.

Унификация шла дальше собственно произведений — ей подвергалась сама личность советского человека во всех ее проявлениях.

В том, что «инакомыслие» каралось заключением в психиатрических клиниках, можно видеть продолжение традиции, идущей от Чаадаева. Сама по себе идея изоляции людей, не согласных с господствовавшим социально-политическим мифом, прекрасно укладывается в систему тех характеристик, которые Фуко дает разным культурам в зависимости от их отношения к безумию.

Самодеятельность **интересно** рассматривать как единое **социокультурное** явление со своим ритмом функционирования, с общими **чертами**, присущими разным ее видам, с исследованием психологии ее **участников**, их чувства коллективизма, а также со всеми ее формами — конкурсами, студиями, фестивалями, клубами и т. д. Интересно **сопоставление** самодеятельности с ритуальной жизнью общества, особенно ярко проявляющееся **в** праздниках.

Среди других видов любительства работа кисточкой и красками выделяется тем, что в процессе ее создаются картины, или, скажем **загадочнее**, артефакты.

По сравнению с творчеством в области прикладного искусства — резьбой по дереву, вышивкой, изготовлением «фенечек» и пр. — занятия живописью ведут к созданию произведений, которыми далеко не всегда можно украсить собственный интерьер. В отличие от любителя — «прикладного художника» в большей степени втянут в воображаемый мир, меньше занят о декорировании своего жилища, а больше о проецировании своих фантазий и воспоминаний. Художницы любят заниматься женским рукоделием — шитье, вышивка, лоскутное творчество часто перемежают живописную работу.

Мужчины-художники больше склонны к резьбе по дереву и стихосложению. Вообще период творческого возбуждения может часто сопровождаться писанием стихов. Иногда они оказываются и на обратной стороне картин.

Сам по себе тип любителя, самодеятельного человека тяготеет к универсализму. Желание петь, танцевать, играть в спектаклях, сочинять стихи, пьесы и прозу, шить себе одежду, строить свой дом и украшать его — все это может быть осуществлено одним и тем же человеком на протяжении его жизни. Любитель к тому же знаток своего края, или даже коллекционер, библиофил, фотограф, общественник.

Словом, любителю всегда тесно в рамках обыденного существования.

Но существует коренное различие между теми, кто склонен проявлять себя в музыке или в любительском театре, и теми, кто уединяется с мольбертом. Первые адресуются к публике, вторые обращены внутрь себя самих.

Публичность, коллективность музыкальных и театральных репетиций и выступлений уравнивается только приподнятой атмосферой вернисажа для того, кто решил посвятить себя изобразительному искусству. Большую часть времени художник работает в одиночку. Он один пытается осмыслить жизнь и смерть, процесс и результаты своего творчества. Работа в студиях всегда связана с обучением. Здесь и учебные постановки — натюрморты, и веселые выезды на природу для писания пейзажей. Характерно, что лучшие наивные художники советского времени работали вне студий.

Был в начале 1930-х годов продуктивный период коллективного художественного творчества — мастерские рабочей молодежи — ИЗОРАМ. Они были созданы по аналогии с Театрами рабочей молодежи — ТРАМАми¹. Опыт 1930-х годов в большей степени отражал идеологию советской деятельности и влияние профессионального искусства, нежели чер-

Разд^лн^м *этом:* Богемская К. Самодеятельное изобразительное искусство. Часть XI р^а 4 «Самодеятельное и декоративно-прикладное искусство» совм. с Четг^амзатовой (С- 159-180,188-212) в кн.: Самодеятельное художественное твор^{во} в СССР. 1930-1950 гг. М., 1995. Кн. 1.

Для некоторых стран, как, например, Хорватия, знаменитых своим примитивом, было типично возникновение целых школ, объединенных одним стилем и методом создания произведений. Для России этот по существу тяготеющий к ремесленничеству опыт чужд. Все наши художники живут и творят вдалеке друг от друга, а, будучи знакомы, друг другу не подражают и свой метод считают единственно правильным.

С другими видами творчества их связывает то, что в ученом искусстве могли бы назвать синестезией. Так произведения живописи могут представляться музыкальными по своей гармоничности, по цветовому строю. О музыкальных ощущениях говорят и сами художники, описывая свое состояние во время работы, как, например, Елена Волкова.

Театр как некое действие сродни ритуалу предстояния проникает как композиционный принцип в работы Василия Романенкова. Многие работы так и озаглавлены — «Театр» или «Народный театр». Действие в его работах носит условный символический характер, фигуры подобны персонажам-маскам, порой и держат в руках маски, костюмы их покрыты измельченным орнаментом, помогающим угадать, кто именно фигурирует в данной картине. Наряду с театром его излюбленные ритуальные сюжеты — свадьба, похороны.

Для сложного переломного периода 1980-х — начала 1990-х годов занятия самодеятельностью были способом независимого продвижения в обществе. Здесь тоже сказалось коренное различие между любителями в разных видах искусства. Любитель стал осознавать свои картины как товар. Многие любители включились в деятельность рынков под открытым небом. Одни здесь приобрели профессионализм, другие нашли себе дилеров, коллекционеров. Типичен пример Василия Григорьева, который начинал торговать своими картинами еще в молодости в 1930-е годы на Сухаревке по специальному тогда существовавшему патенту, а потом в 1980-е появился на Арбате. Он писал картины на определенные повторяющиеся сюжеты, по заказу коллекционеров. Его русалки, «ночки», букеты в основном, повторяли, варьировали и разнообразили репертуар старой народной картинки.

Совсем другие мотивы руководили такими массовыми явлениями, как авторская песня. Авторская песня более других видов любительства была связана с осознанием политической, общественной ситуации. В своих стихийно возникавших институциях, как, например, грушинские фестивали, она сама становилась общественным событием.

Авторы-исполнители обладали большими амбициями, стремились к публичности, к широкому признанию.

О своеобразном противостоянии КСП (клуб самодеятельной песни) и государственной идеологии пишет С. Румянцев:

«Песенный слет тех лет возрождал древнейший праздничный архетип гулянья, тот первичный элемент праздника, который наиболее рья-

скоренялся профессионалами "государственной культуры". Само
 но и ение к месту слета, обставленное конспиративными мерами с це-
 сокрытия его дня и места (маркировка тропы, разбивка участников
 лы¹ малые группы, прибывающие в разное время и т. п.), становилась ро-
 из² тической Дорогой, Путем, как небо от земли отличавшимся от мно-
 гочасовых будничных поездок в городском транспорте или шествий к
 месту сосредоточения участников праздничных демонстраций трудя-
 щихся³ - Стоит добавить, что конспиративность была продиктована не
 только романтизмом, но и опасением оказаться виновными в организа-
 ции несанкционированных государством акций, избавиться от стукачей
 и доносчиков. Такого рода конспиративность в те же годы была присуща
 и организаторам «квартирных» выставок в Москве, где показывали свои
 работы художники андерграунда.

Нарушение запретов, стремление к свободе объединяло в 1960-1970-е
 годы все лучшее во всех видах советской самодеятельности, но это было
 связано с политической ситуацией.

Для музыкальной самодеятельности особенно актуальны взаимоотно-
 шения с системой власти. Наиболее убедительны два различных
 примера из недавней истории. Чета авторов-исполнителей Никитиных
 была чрезвычайно популярна в конце 1980-х годов. На волне этой по-
 пулярности началась и политическая карьера Татьяны Никитиной, ко-
 торая становится членом райисполкома одного из районов столицы, а
 затем получает высокий пост в Министерстве культуры России. Через
 короткое время Никитина вернулась к пению, но это уже был эстрад-
 ный вариант.

Другой, трагический, пример стал своего рода символическим сюжетом
 для понимания ментальности самодеятельного человека. Речь идет
 о семье Овечкиных — матери-героине и ее детях, которые вначале про-
 славились как семейный музыкальный ансамбль, поехали на гастроли в
 Японию, а в 1984 году сделали попытку захватить самолет, чтобы всей
 семьей бежать из СССР. Об этой истории много писали, по ее мотивам
⁴ли сняты документальный и художественный кинофильмы.

⁵ри всей экстраординарности этой драмы, где амбиции просла-
 вившихся музыкантов заставили их пойти на путь преступления, в этой
 ории в гиперболическом виде выразились настроения многих, вполне
 ног)⁶НыХ молодых лю⁷дей, стремившихся посредством своего музыкаль-
 таланта вырваться из тисков советской системы,
 ров⁸КТИВная жизненная позиция, характерная для музыкантов и акте-
 не п⁹А¹⁰частников студенческих театров эстрадной миниатюры, совсем
 Хо¹¹жа на ту, скорее, отшельническую нишу, которую в то же время

занимали художники-любители. За редким исключением, наивные художники в России — люди пожилого возраста. Если молодежь, участвовавшая в музыкальном и театральном любительстве, еще строила свою жизнь, то пожилые художники вспоминали прожитое. Они по-своему восстанавливали искаженную идеологией отечественную историю, возрождали в картинах ценности уходящей патриархальной крестьянской культуры. Художники, воскрешая прошлое, проживали свою биографию заново, и тоже по-своему строили жизнь — во второй раз.

Границы каждого вида творчества позволяют применять понятие самодеятельности лишь до определенного предела. В основном это понятие служит в оппозициях «профессиональное — самодеятельное» и «народное—самодеятельное». Историки знают, что внутри одного вида искусства бывает достаточно трудно определить статус конкретного художника.

Тот целостный прекрасный дивный мир, который призвана была воплощать самодеятельность как организованная система творческих проявлений, существует в примитиве в виде осколков, в каждом из которых, однако, отражается картина мира, живущая в сознании художника. Общим для всего корпуса произведений подлинного аутентичного примитива является его особая сила воздействия на зрителя (несмотря на самые разнообразные приемы исполнения), некая намагниченность картин, порой очень притягательная, а порой резко отталкивающая. В примитиве, как в сновидении, присутствует некая бредовость, бессвязность, алогизм — истории и легенды, рассказываемые художниками, чтобы прояснить их картины, могут рассматриваться как параллельное творчество.

В картинах каждого наивного художника лишь по видимости отражается его жизненный опыт. В действительности он воплощает иной мир, который он творит, прислушиваясь к голосам, говорящим в его душе.

Это его мечты, сны (сон и мечта часто в русском языке **фигурируют** как синонимы), фантазии, подчас с трудом характеризующиеся **вербально**.

Мазки и линии, которыми исполнены произведения наивных художников, являются следами движения руки — **монотонно**-ритмическими, порывистыми, мелкими, как будто глядящими холст или бумагу. Как и для проходящего курс психотерапии, для наивного художника чрезвычайно важен сам процесс работы — порой важнее, чем результат (**легко** поверх одной картины может быть написана другая). Картины **впитывают** энергию их создателей и потому производят столь сильное **впечатление** не вполне художественного характера.

Рассматривая понятия «примитив» и «самодеятельность», **вспомним**, что они ближе, чем иные категории искусствоведческого лексикона, связаны с характеристиками человеческой личности. В **сборнике**

Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего мени» [М., 1983] был сделан акцент на принадлежность примитива к так называемой третьей культуре, подчеркивалась связь примитива с опелеленными социальными стратами, с их вкусами и интересами. Но если **вглядеться** ближе, то можно заметить, что внутри примитива есть, если можно так выразиться, виды, которые являются достоянием целых **общественных** слоев — как, например, лубок, а есть такие, что непосредственно связаны с жизнью, бытом отдельного человека, его семьи — например портрет. Если вводить в круг явлений, к которым прилагается слово «примитив», альбомные рисунки, то и они, конечно, тесно связаны с частной жизнью, досугом, дружескими кружками.

В традиционном обществе, где не существует развитой системы разделения труда, домашние занятия традиционными ремеслами были естественными: девушки в деревне готовили себе приданое, парень расписывал невесте в подарок прялку, к праздникам делалась ритуальная выпечка, украинские хозяйки расписывали свои печи, для приработка лепили и обжигали игрушки. Традиционные ремесла были доступны всем, хотя, конечно, были и признанные мастера своего дела. Свободное обращение самоучки к холсту и краскам в чем-то близко домашним росписям и вышиванию. Барьер цехового мастерства, ступеней обучения высокому искусству в таком случае не рассматривается самодеятельным человеком как непреодолимое препятствие. Типичная для народного искусства близость мастера и заказчика оборачивается в самодеятельности узким семейным кругом. Наиболее характерным для начинающего любителя является чувство, что все, что он делает — картины, вышивки, резьбу, чеканку и пр., — он делает исключительно для собственного дома, для себя, и никак не для продажи.

Мы уже упоминали о том, что занятия живописью (и другими видами творчества) часто бывают средством бессознательной аутоотерапии. К ним любитель обращается после сильного стресса — несчастья, болезни, потери близкого человека. И те произведения, которые он создает, становятся продолжением его «я», его необходимым окружением.

...Мне запомнилась встреча с московским художником В. Кубяком, который был тяжело ранен во время Отечественной войны неожиданно сброшенной бомбой. Напротив его кровати висела картина «Последний оои», на которой он в точности запечатлел ту минуту, которая предшествовала его страшному ранению. Показывая на изображенных бойцов, ольшинство из которых погибли, он рассказывал об этой страшной ми-^{Уте} как о вечно длящемся мгновении, как о том, что он видел не в про-^{к о м}, а в настоящем и всегда хотел видеть перед собой, поражаясь тому ^{ЧУДУ}, благодаря которому он сохранил жизнь. Сама бомба в виде какогото ^{ЭКЗО}тического цветка была нарисована на первом плане картины — Уже упавшая, но еще не взорвавшаяся.

ТАИНСТВЕННАЯ ДУШЕВНАЯ ПРОТОПААЗМА: РЕБЕНОК-ХУДОЖНИК

Женевский писатель и рисовальщик Родольф Тёпфер в середине XIX столетия был одним из первых, кто увлекся графитти и случайными детскими рисунками. Свои эстетические концепции он изложил в труде, озаглавленном «Размышления и мелкие замечания женевского художника» (1865). Здесь он писал о рисунках, который каждый может увидеть на заборе:

«Мне они попадались, да и вам тоже. Большинство из них, очень неумелых и плохо нарисованных, ярко выражает не только инициативное намерение, но и намерение мысли, да еще в такой степени, что последнее, по причине самого графического невежества рисовальщика, непременно выражено лучше и удачнее, чем первое. (...)

Возьмите любого из школяров, что марают на полях тетрадок уже очень живых и выразительных человечков, и отправьте его в художественное училище, чтобы развить его талант. Вскоре, по мере его продвижения в мастерстве рисунка, новые человечки, которых он станет тщательно и аккуратно рисовать на ватманских листах, утратят, в сравнении с теми, что он как попало марал на полях тетрадки, выразительность, жизненность и ту живость движения или намерения, за которые их и заметили, хотя в то же время станут неизмеримо лучше по подлинности и верности передачи¹. Изучая историю интереса к детскому творчеству, исследователи вспоминают ранних романтиков — назарейцев, которые стремились вернуться к утраченному раю детства. В своем искусстве, однако, они подражали не детям, а ранним итальянцам. Для импрессиониста Камиля Писсарро, как и для романтиков, наивность, простодушие были необходимым компонентом всякого настоящего искусства.

Интересовались детским рисунком и художники школы Ворпсведе. Паула Модерсон-Бекер нашла у одной художницы папку с ее детскими рисунками. Эти рисунки произвели на нее большое впечатление, о котором она сообщала в письме к Рильке.

Интерес к детям как художникам был свойственен общественной атмосфере рубежа веков. Уже в 1887 году была опубликована книга итальянского ученого Коррадо Риччи «Искусство детей». Габриель Мюнтер, подруге Кандинского, была знакома книга шведского педагога Эллен Кей «Столетие ребенка», опубликованная в 1900 году. В Гамбурге в

¹ Цит. по: *Тевоз М. Ар-брюг. Париж; Скира, 1995. С. 21.*

qfl году педагог Карл Геце выставил детские рисунки на выставке под **анием** «Ребенок как художник» и издал каталог.

На **Около** 1908 года Василий Кандинский и Габриель Мюнтер начали **длекнионировать** детские рисунки¹. В статье Аугуста Макке «Маски», **к** **о** **б** **л** **и** **к** **о** **в** **а** **н** **н** **о** **в** «синем всаднике», был воспроизведен детский рисунок **Лидии** Вибер и напечатаны следующие строки: «Не являются ли непосредственно черпающие из тайников своего восприятия, **большими** творцами, чем копиисты греческих форм? Художники-дикари, не **наделена** ли мощью грома их форма?»²

Как и Макке, Кандинский в своих текстах отмечал в детских рисунках «**внутреннее** звучание предметов», «огромную, неосознанную силу».

Кандинский сравнивал детское творчество с народным. В альманахе «Синий всадник», выпущенном **в 1912** году, он поместил детские рисунки. Исследователи отмечают, что **в** «Синем всаднике» детские рисунки **впервые** служили целям реформирования искусства, они **противопоставлялись** нормам профессионального искусства.

В этом альманахе были также опубликованы рисунки уже упомянутой Лидии Вибер и сыновей мюнхенского архитектора Аугуста Зее — Николауса и Оскара, а также анонимные детские рисунки. От рассуждений о ценности детского рисунка Кандинский переходил в своей статье «К вопросу о форме» к работам любителей. В альманахе анонимно были также опубликованы портреты, сделанные любителями.

Само по себе детское творчество — это специальная область педагогики и психологии, но именно художники круга Кандинского впервые поставили вопрос о его значении для современного искусства. Поэтому неслучайно, что в 1995 году именно в Ленбаххаузе в Мюнхене — музее, где хранятся произведения Кандинского и Мюнтер, была организована выставка «Глазами ребенка — детский рисунок и современное искусство»³. Ларионов и Пауль Клее — это те художники XX века, которые в наибольшей степени прониклись «детскостью», стремились творить как дети.

Ни один художник так ярко не вызывает ассоциаций с детским рисунком, как Пауль Клее. Не только фигурки, упрощение форм, изображение пространства, но самый игровой характер произведений Клее лизок детскому рисунку. В 1902 году он нашел в родительском доме в

См.: B. J. Kinder und Laienkunst// «Der Blaue Reiter». Bilder und Bildwerke in **g**male. Schlossmuseum Murnau. Ohne Jahr (1999).

¹ По: Синий всадник. Пер., комментарии и статьи З. С. Пышновской. М., **1996. С.20.**

была*^^ **^**indes — Kinderzeichnung und moderne Kunst» (выставка **На** **Т**акже показана в Берне). Параллельно с выставкой был выпущен сборник **у**е **^** **Н**ых **с**та **т**ей «Kinderzeichnung und die Kunst des 20.Jahrhunderts» (Munchen, **Ха** Gerd Matje,1995), который включает статью Г. Поспелова «Искусство Ми-
^а Ларионова и детский рисунок».

Берне собственные детские рисунки. По его признанию, это было лучшее, что он создал, еще не зная ни итальянцев, ни нидерландцев¹.

В отличие от своих предшественников Клее не просто восхищался невинностью детского искусства, но черпал в нем вдохновение. С 1905 года начинает он работать в «детском» стиле, первоначально изображая детей так, как они могли бы сами себя нарисовать.

«Я вспоминаю свое раннее детство, — писал Михаил Ларионов. — Вот мысль, вернее задача, которую странно я себе поставил в 7 лет: "не забыть взрослым человеческих ощущений детства". Я видел разницу чувств взрослых и детей, отсюда возникла эта мысль»². На выставке «Мишень» в 1913 году, рядом с произведениями участников группы, были показаны детские рисунки из собраний Н. Д. Виноградова и А. В. Шевченко. Были там, вероятно, и рисунки из собрания Ларионова и Гончаровой, которая в тот период занималась рисованием с детьми. После увлечения вывесками и лубками Ларионов в 1912-1913 годах обращается к «детскому примитивизму». Это был достаточно короткий период в творчестве художника, который, как отмечает исследователь его искусства, от плоскостных линейных «детских» работ вновь переходит к реалистическим объемным изображениям³.

Детский рисунок, искусство сумасшедших, примитив и архаика стояли в одном ряду как источники вдохновения у художников авангарда. Их творческие увлечения и теоретические высказывания оказали влияние на зачинателей отечественного искусствознания в советское время.

А. В. Бакушинский в молодые годы соприкасался с Кандинским в ГАХН (Государственной академии художественных наук) и понимал значение открытий авангарда для XX в. («склонен был преувеличивать роль кубизма» — как его упрекали исследователи советского времени)⁴. Его теория эстетического воспитания включала в себя утверждение ценности не тронутого выучкой детского творчества.

Бакушинский писал о том, что миру взрослого человека «противостоят таинственная душевная протоплазма, душевное первообразование и его совсем невыясненная, но крепкая и глубокая связь с первоистоками не только рода, но и жизни в целом. Из этих глубин, управляемая только инстинктом, глядит на нас такая совершенная красота художе-

¹ См.: *Franciscono M. Paul Klee und die Kinderzeichnung*//«*Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*», S. 27.

² Цит. по каталогу: Михаил Ларионов—Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия. Живопись. М., 1999. С. 185.

³ См.: *Pospelov G. G. Die Kunst Michail Larionov und die Kinderzeichnung* // «*Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*».

⁴ См.: *Бакушинский А. В.* Исследования и статьи. М., 1981. Вступительная статья «Бакушинский — теоретик, критик, выдающийся педагог». С. 12.

енных первообразов, что взрослое воображение кажется нередко про-
о^{ТВ} **плохой** репродукцией, бескровным и уродливым отражением»¹.
Работе, посвященной изучению перспективы, Бакушинский так же,
как и художники русского авангарда, сближал детское искусство и при-
митив: «В искусстве первобытном, детском творчестве до отроческого
перелома и в искусстве тех высококультурных народов древности, где
способ примитивного художественного выражения превратился в иера-
тически оформленный стиль, мы не наблюдаем иллюзорного построе-
ния **глубинного** пространства на плоскости (...) Расчленение простран-
ства **достигается** размещением изображаемого по горизонтальным по-
ясам, параллельным верхнему и нижнему краю картины»². Последнее
замечание в приведенной цитате как будто прямо относится к фризо-
образным композициям современного примитива П. П. Леонова.

В. М. Василенко, ученик Бакушинского, вспоминал: «Анатолий
Васильевич как-то сказал, сближая народное и детское искусство, что
детство — это юность, а народное искусство всегда юное»³. К сожалению,
дальнейшее развитие советского искусствоведения пошло по пути проти-
вопоставления народного искусства как коллективного и традиционного
всяким иным способам художественного выражения, и особенно прими-
тиву. Наследие Бакушинского было воспринято в крайне усеченном виде,
о чем свидетельствует цитировавшийся выше сборник. Авангард, то есть
искусство Кандинского, Ларионова, Гончаровой, был под запретом, а по-
том под полузапретом. Таким образом, отечественная наука утратила тот
пафос универсализма, которым был проникнут альманах «Синий всад-
ник» и теоретические взгляды Бакушинского.

В тоталитарных странах народное искусство было жестко вписано в
культурную модель, а авангард и искусство сумасшедших были из него
исключены как «искусство дегенеративное» по фашистской терми-
нологии. Во Франции и Швейцарии развитие художественной мысли
не было искажено государственной идеологией. Здесь сохранился инте-
рес к примитиву в разных его формах, и возникло понятие «ар-брют»,
выдвинутое Жаном Дюбюффе.

Ар-брют, или искусство аутсайдеров в английской терминологии,
Рассматривалось Дюбюффе как источник обновления профессиональ-
ного искусства (более подробно об этом будет ниже).

Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале
Ространственных искусств. М., 1925. Цит. по: *Бакушинский А. В.* Исследования и
ста^Ттьи. С. 54.

199 / *Инейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии пространства.*

³ Цит. по: *Бакушинский А. В.* Исследования и статьи. С. 18-19.

^и Василенко В. М. А. В. Бакушинский и народное искусство // А. В. Бакушинский
Родное искусство. Сборник трудов научной конференции. М., 1987. С. 10.

С выходом на сцену ар-брют его исследователям понадобилось **вне-**сти четкие разграничения между казавшимися прежде близкими областями художественной деятельности.

Мишель Тевоз отмечает, что общим между детьми и аутсайдерами является то, что и те и другие исходят не из других произведений искусства, а изобретают язык для собственного пользования.

Затем он перечисляет известные психологам этапы детского рисунка в зависимости от возраста — первые рисунки не отличаются еще от жестикуляции, затем в два-три года проявляется связь между линией и реальным предметом, в четыре ребенок переходит на стадию «преднамеренного» реализма. «Творчество — это приключение, последовательность проблем, порождающих друг друга по постоянному принципу... Конфигурация предметов общая и схематичная, на манер идеограмм и иероглифов. Иногда ребенок выделяет некоторые детали, но преувеличивая, раздувая (если можно так выразиться) их, словно стремясь скорее обозначить, чем изобразить. Концепция пространства словно подчиняется этому предвзятому намерению обозначения, без какого-либо соблюдения визуальной похожести или, по крайней мере, единства точек зрения. Так дом может показываться одновременно изнутри и снаружи, а бока предмета падать на поверхность, загибаться. А что касается изображения людей (которое в значительной степени преобладает), то оно вроде бы определено не столько объективным наблюдением, сколько ощущением ребенком его собственного тела...»¹

Далее, как Тевоз излагает психологию детского рисунка, у ребенка начинает образовываться «сверх-я», на него давят общественные и родительские структуры, над ним начинают довлеть правила, присущие определенной культурной среде.

«Однако можно предположить, — продолжает Тевоз, — что авторы ар-брют в определенной мере избежали... этого торможения и подавления. У них проявилась поразительная и исключительная способность развивать и реализовывать некоторые из этих скрытых потенциальных возможностей с силой и упрямством взрослых. Именно этим отличаются они от детей: почти навязчивой настойчивостью, с которой они разрабатывают какую-либо золотую жилу, и техническим навыком, который в этом остервенении приобретают. А также, возможно, и скрытым духом протеста, заставляющим их доводить до последнего предела поиск, расцениваемый их окружением как аберрантный, то есть отклоняющийся от нормы»².

«Остервенение», «сила и упрямство взрослых», а также, добавим мы, житейская мудрость и доброта взрослых — то, что отличает рисунки и аутсайдеров, и наивных художников, выполненных как бы в детской ма-

¹ Тевоз М. Ар-брют. С. 65.

² Там же С. 65.

от рисунков настоящих детей. Для исследователя любительского искусства ~ ХУДОЖНИК, творящий как ребенок, это один из вариантов **наивного** искусства.

Не **просто** наивное, непосредственное, но бессознательно всплывающее **детское** видение расценивается в контексте истории искусства **XX столетия** как художественная ценность. В бессознательном **коренятся истоки мифов и сновидений**, туда же могут уходить корни душевных **заболеваний**. Магма этого загадочного бессознательного **выплескивается иногда** в примитиве, придавая произведениям искусства необыкновенно **сильную** эманацию.

Раздел II

ИНТЕРПРЕТАЦИИ

СФЕРА СЛОВА

В предисловии к одной своей небольшой публикации литературовед А. В. Михайлов сжато и точно сформулировал одну из важнейших задач современного научного знания: «В анализ истории, с которой нас неразрывно соединяет и связывает (общая для всего прошлого и настоящего) сфера слова, с которой нас в то же время решительно разъединяет эта же самая сфера в ее непрерывном движении (прочь от самой себя, от своей самотождественности), упирается в конечном итоге даже всякая частная и подчиненная тема наук о культуре, возможно, даже и не осознающая заключающейся в ней общей проблематики. Между тем история в единстве своего протекания требует от нас занятий "словом" (прежде всего ключевыми словами культуры), занятий всевозможными самоосмыслениями культуры и культур в их историческом бытии и, наконец, в полном и непреходящем единстве со всем этим, — анализом нашего собственного сознания истории, без которого мы не способны отделять "свое" и "чужое" — свой язык, на каком мы говорим о культуре, и язык самой культуры и культур»¹. Рассуждениям о примитиве давно присуще это внимание к слову. Если примитив можно назвать ключевым словом культуры XX века, то это одно из самых дискуссионных ключевых слов. Самодеятельность — слово, ярко политически и национально окрашенное, оно фигурирует чаще лишь для обозначения культурного феномена в странах социалистического лагеря, однако его значение в более широком смысле подразумевает некую свободную деятельность человека, не обязательно даже художественно-творческую. В плане применения к изобразительному искусству каждое из этих понятий имеет не одно поле значений, и в некоторых случаях поле значений обоих терминов совпадает, а в некоторых они составляют полную противоположность. **Хотя** предыдущая фраза своей парадоксальностью может напомнить рассу-ж-

¹ Вопросы искусствознания, 4/94. М., 1994. С. 140.

ия героя борхесовского «Сада разбегающихся тропинок», все же по-
 ^ бьем пройти по этим тропинкам смыслов.

Введение в оборот нового термина далеко не всегда является под-
 ,вер^Д^{ением того, что} в области культуры возникло некое новое явление. Напротив, само развитие научной мысли, стимулируемое художественными и общественными практиками, порождает новые понятия, и они прилагаются к тем областям художественной или иной деятельности **которые** были и ранее хорошо известны, но интерпретировались в **иной** системе воззрений. Термин «примитив» был делегирован в прошлые века, как только началось систематическое изучение истории искусства и были признаны нормативными эталоны художественного мастерства, созданные античностью и Ренессансом. Первоначально, в XIX столетии, этот термин прилагался к творчеству итальянских художников раннего Возрождения. Преклонение перед искусством Высокого Возрождения порождало противопоставление его достижений искусству предшествующего времени, примитив вошел в историю искусств как антипод мастерства, учености в искусстве. Ныне к Джотто и художникам его эпохи термин «примитив» уже не прилагают. Область его значений переместилась.

Исследователи нашего времени увидели примитив в более поздние эпохи. Историк барочного искусства Л. Тананаева пишет: «Сущность примитива такова, что в круг его попадают в первую очередь явления, возникающие в момент смены одной большой стилиевой системы другой, когда привычная кодификация ослабевает, процесс нового формообразования как бы разливаётся в ширину, прихотливо ломая и трансформируя прежние структуры, рождая новые сочетания, функционирующие теперь на уровне анонимного интегрированного искусства. Таким периодом и была... эпоха перехода от Средневековья к Новому времени»¹. В прошлом веке все те произведения, которые ныне обозначаются этим термином, были известны, однако рассматривались в рамках этнографии, бытописания, но не искусства. Ныне в спорах о примитиве, как правило, обсуждается, что можно и что нельзя назвать примитивом, но никто не оспаривает художественной ценности самих произведений, будь то купеческий портрет, вывеска или лубок. Ключевой является проблема звания, а не художественного качества. Словом «примитив» охотно пользовались художники русского авангарда, и, возможно, поэтому в
 ^Кой искусствоведческой традиции оно сохраняется, в то время как
 а паде от него отказались.

баро⁰ ^ананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху
 Нов^ко (XVI¹¹-XVIII вв.) //Примитив и его место в художественной культуре
 0го и Новейшего времени. М., 1983. С. 34.

Термину «самодеятельность» менее повезло, потому что сфера его употребления была узаконена государственной политикой в социалистических обществах, а степень художественной ценности произведений самодеятельных художников, как правило, предполагалась весьма низкой. Также не любимо у нас определение «искусство самоучек», напоминающее о 1930-х годах, когда даже существовало «Общество самоучек» во главе с художником Точилкиным, а в современной англо-язычной литературе его применяют часто (self-taught art).

Рассмотрим применение интересующих нас терминов в рассуждениях, связанных с характеристикой личности художника, с исторической эволюцией восприятия примитива и с анализом той среды, в которой расцветают примитив и самодеятельность. Сопоставляя высказывания на интересующую нас тему, мы увидим, что ее в той или иной мере касались исследователи самой различной ориентации — те, кто в научной жизни, возможно, и не слышали друг о друге и не мыслили о возможных пересечениях своих дискурсов.

В советском искусстве самодеятельность отличается от примитива прежде всего тем, что она была определена как самодеятельность представителями идеологии, в то время как примитив — определение, данное художниками авангарда и независимыми исследователями. Самодеятельное изобразительное искусство, что известно советским историкам самодеятельности, в 1940-1950 годы было настроено против примитива как враждебного и упадочного явления. Самодеятельные художники сами себя называли самодеятельными, в то время как те, к чьему творчеству относят термин «примитив», редко признают себя его представителями. Таможенник Руссо, как известно, говорил Пикассо: «Я художник современный, а ты — египетский».

И тем не менее исследователи, обращаясь к современному примитиву, находят его именно в рамках самодеятельности. Дело в том, что прокламировавшиеся цели самодеятельности вовсе не совпадали с ее результатами, а побудительные стимулы к творчеству не были **правдиво** описаны ни самими художниками, ни идеологами **самодеятельности**. Как и многие другие феномены тоталитарного общества, **самодеятельность** представляла в фальсифицированном и приспособленном виде, эксплуатируя проявление творческих способностей ради **определенных** политических задач.

Примитив как обозначение простейших и легко узнаваемых **приемов** изображения может прилагаться к самым разнообразным **явлениям** культуры — и к архаике, и к детскому рисунку, и к искусству **аутсайдеров** (как теперь часто обозначают творчество душевнобольных) и далее при некорректном описании к искусству художников, которых более точно следовало бы называть примитивистами. В этом смысле **примитив** может быть антиномией такому понятию, как реализм, который **находя**¹¹¹ в искусстве разных стран и эпох.

По мнению крупнейшего историка народного искусства В. М. Василко **первым в России** выдвинул научное понятие примитива на почве ^л сского искусства А. В. Бакушинский. В этом понятии для Бакушинско-**обозначалась** родственность между детским творчеством, архаикой и **наивным** искусством. «...Если наивное искусство — то, что коренится глубоко в душе ребенка, то оно продолжает в каких-то измененных, опосредованных формах сохраняться у взрослого человека. Аналогия между детским и народным искусством имела у Бакушинского особый характер. Их **сближает** непосредственность личного восприятия, замороженность, плен, колдовство плоскости, колдовство этого двухмерного мира... Различие между народным искусством и детским — прежде всего в том, что **детское** искусство абсолютно лично непосредственно... детское искусство не образует традиции... Но все-таки черты детского искусства бережно **сохраняются** в искусстве. Анатолий Васильевич как-то сказал, сближая народное и детское искусство, что детство — это юность, а народное искусство всегда юное»¹.

«СИНИЙ ВСАДНИК»

Во всех трудах, посвященных знаменитому альманаху, изданному Кандинским и Марком в 1912 году в Мюнхене, отмечается, что в него были включены русские лубки, а также образцы баварской «подстекольной» живописи и другие примеры народного искусства, реже упоминается о том, что там же были репродуцированы детские рисунки и работы любителей. То, что Кандинский воспроизвел в своем альманахе самодельные, по сегодняшней терминологии, портреты, интересно не только потому, что это может, в какой-то степени, указать на признание ценности материала, являющегося предметом данного исследования. Более важно ^{Жен} в **Данном случае контекст, в которой попали произведения любителей.**

Альманах задумывался как ежегодник, в котором бы освещалось все ^и интересное ^с точки зрения его двух редакторов. В их позиции была полемичность по отношению к группе мюнхенских художников, из объединения с которыми они вышли перед этим. В тот же период другая группа редких художников опубликовала «протест» против засилья французов и вообще иностранцев в немецких музеях. Этот протест также вызвал неприятие со стороны Кандинского и его круга.

Писатель ^{Знаме} **«Итогом альманаха отразилась оказавшаяся в дальнейшем утопической мечте Кандинского о создании новой универсальной художе-**

ственной культуры XX столетия. Мы здесь говорим только о Кандинском хотя альманах готовился русским художником вместе с его немецким другом Францем Марком. Между Кандинским и Марком, естественно была разница во взглядах. Марк более тяготел к своим соотечественникам, Кандинский был более интернационален. Именно Кандинского отличало тяготение к научному мышлению, к созданию художественной теории.

Марк в период подготовки книги писал: «Мы хотим основать "альманах", который должен превратиться в орган всех настоящих новых идей нашего времени в живописи, музыке, на сцене и т. д. Он должен выходить одновременно в Париже, Мюнхене, Москве с большим количеством иллюстраций»¹. В альманах были включены статьи его издателей - Кандинского и Марка, статья немецкого художника А. Макке, русского художника Д. Бурлюка, статьи, посвященные музыке — А. Шенберга, Л. Сабанеева, Н. Кульбина, некоторые другие материалы. Как бы случайно попали в альманах философ В. Розанов и поэт М. Кузмин (первый представлен отрывком из «Итальянских впечатлений», а второй — стихотворением, переведенным на немецкий самим Кандинским). Большое значение имели иллюстрации, зрительно представлявшие художественные ориентиры издателей и группировавшихся вокруг них художников. Здесь были произведения Эль Греко, Каспара Давида Фридриха, Филиппа Отто Рунге, Сезанна, Пикассо, Матисса, а также ноты музыки Шенберга, его ученика Альбана Берга и Веберна. Весь альманах отчасти был ориентирован на структуру журналов по искусству, которые появились как одна из примет стиля модерн на рубеже веков. По мнению исследователя его творчества, Кандинский представил в альманахе своего рода театр, где одни — редакторы и их единомышленники — действовали на сцене, материалы играли роль оформления, а представители русской философии и поэзии были зрителями этого воображаемого спектакля².

Альманах вышел тиражом 17 тысяч экземпляров — большим для издания такого рода. Тем не менее он быстро разошелся и в 1914 году был переиздан еще большим тиражом.

«Моей идеей, — писал Кандинский, — было показать на примере, что разделение "официального" и "этнографического" искусства не имеет под собой почвы, что пагубная привычка не замечать естественных истоков искусства под внешне различными его формами может привести к полной утрате взаимосвязи между искусством и жизнью человечества (• •) Впервые в Германии мы показали в книге по искусству творчество "ди-

¹ Цит. по: *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский. Путь хУ дожника и его время. М.: 1994. С. 126-127.*

² *Турчин В. С. Кандинский и театр // Русский авангард и театр. М., 2000. С. 74-75.*

И" баварское и русское массовое искусство (живопись на стекле, обетки картины, лубки и так далее), искусство детское и любительское (...) **Н**ыб сорок одна репродукция иллюстрировала все эти идеи»¹. Автор статьи **К**андинском как коллекционере лубка Б. М. Соколов анализирует **Т**ып «отливую» работу великого художника по отбору иллюстраций для альманаха. «Свидетельством этого отбора являются хранящиеся в Мюнхене несколько папок с неиспользованными иллюстрациями. Подписи под **м**ножеством анонимных произведений, помещенных в альманахе, **у**казывают, как правило, только страну и иногда датировку; (...) делают **к**аждое изображение полномочным представителем национальной культуры...**Х**арактерно, что взяты не старинные красивые лубки, которые были в распоряжении Кандинского, а поздняя массовая продукция — опять же типичная для сегодняшнего творчества данного народа»². В 1936 году **К**андинский вспоминал:

«Мы с Марком обратились к живописи, но она одна полностью не смогла **удовлетворить** нас. Тогда у меня возникла мысль создать "синтетическую книгу", которая должна была покончить со старыми узкими представлениями и разрушить преграды между различными видами искусства (...) и в конечном счете продемонстрировать, что главный вопрос искусства — это не только вопрос формы, но и вопрос художественного содержания»³. Художественное содержание для Кандинского — это содержание духовное. Его тезис о том, что «в принципе вопрос формы как таковой не существует», был направлен против формальных правил, против всяческих догм и канонов в искусстве. Кандинский писал о том, что форма создается под давлением целесообразности, а подлинное чувство выливается в искусстве вне всякой цели. Поэтому ему было важно включить в создаваемую им модель культуры детский рисунок. «Одаренный ребенок, помимо способности отвергать внешнее, наделен властью облачать оставшееся внутреннее в форму, обнажающую это внутреннее с наибольшей силой и таким образом воздействующую (или говорящую)»⁴. Столь же важным источником выражения внутренних знаний о мире является для Кандинского любительское искусство.

Приведем здесь более обширную цитату из его статьи «К вопросу о форме», помещенной в альманахе:

«Когда работает человек, не получивший художественного образования, следовательно, свободный от знания объективных художественных истин, тогда не появляется никакой пустой видимости. В данном

1 **С**околов Б. М. Кандинский - коллекционер русского лубка // Много-
2 **а**и мир Кандинского. М., 1998. С. 58.

3 **Т**ам же. С. 58.

4 **Т**ам же. С. 126.

Цит. по: Синий всадник. С. 61.

случае мы встретимся с воздействием внутренней силы, испытывающей на себе влияние только самых общих знаний практически целесообразного.

Но так как использование этого самого общего может быть весьма ограниченным, то внешнее и тут (только в меньшей степени, чем у ребенка, но щедро) вычеркивается и внутренний голос обретает силу, мертвых вещей нет, появляются живые.

Христос сказал: впустите ко мне детей, им принадлежит царство небесное.

Художнику, во многом напоминающему ребенка на протяжении всей его жизни, легче чем кому бы то ни было другому пробиться к внутреннему голосу вещей. Под этим углом зрения интересно наблюдать, как композитор Арнольд Шенберг уверенно и просто пользуется живописными средствами. Как правило, его интересует внутренний голос. Он оставляет без внимания все излишества и утонченности, и у него в руках беднейшая форма становится богатейшей (см. его автопортрет и другие картины). Тут корень новой великой реалистики. Совершенная и удивительная простота наружной оболочки предмета уже служит его обособлению из практически целесообразного и выявлению его внутреннего голоса. Считающийся отцом этой реалистики Анри Руссо просто и убедительно начертал ее путь.

В настоящий момент важнейшее для нас в его многостороннем даровании то, что он проложил путь к новому упрощению»¹. В альманахе были опубликованы репродукции любительских живописных работ Шенберга. Они привлекли Кандинского как опыт работы композитора в живописи.

Позднее Кандинский интересовался работой А. В. Захарьиной-Унковской, которая в 1910-е годы заведовала музыкальной школой в Калуге. Художник писал о ней в 1919 году: «Очень интересны и поучительны практические работы с детьми А. Захарьиной-Унковской, создавшей свою методику списывать музыку с красок природы и слышать музыкально цвета»². Боулт привлекает материал, связанный с Унковской, в контексте рассуждений о влиянии теософии на Кандинского. Унковская была теософкой и публиковала свои идеи о связи цвета, звука и слова в статьях в теософском журнале. Теософы особое внимание уделяли музыке и полагали, что музыка обладает собственной астральной проекцией, что звуковые колебания могут проявляться в световых излучениях. Не доктрина теософии, а сама атмосфера, рождавшая эксперименты

¹ Цит. по: Синий всадник. С. 62-63.

² Цит. по: Боулт Дж. Э. Василий Кандинский и теософия//Многогранный мир Кандинского. М.: 1998. С. 36.

азмышления, была близка Кандинскому, размышлявшему о «синтетическом искусстве».

В 1912 году на Второй выставке художников группы «Синий всадник» которая была посвящена графике членов редакции альманаха, были также выставлены лубки. В выставке участвовал Ларионов, который через год открыл в Москве «Первую выставку лубков». Идеи сотрудничества художников в Мюнхене получили развитие в России.

Большинство отечественных исследователей рассматривает идеи Кандинского исключительно в применении к его живописи, к его теории цвета. Но нам ближе подход, акцентирующий широту мышления великого художника. «Синий всадник» был прообразом единства разных видов искусства и других форм художественной деятельности — народного искусства, детского и любительского. Объединение интересующих нас областей художественной деятельности с высокими достижениями профессионального искусства укладывается в единую модель культуры в широком смысле.

Только в многомерном «синтетическом» пространстве остаются естественными и значимыми связи ученого искусства с народным или определенной художественной системы с рисунком детей.

В плоскости рассмотрения одного только изобразительного искусства непрофессиональные художественные проявления выпадают за границу исследовательских интересов.

Война оборвала жизнь Франца Марка. Оказались несбывшимися планы дальнейших выпусков альманаха. Кандинский приезжает в Россию.

В 1920 году он вовлечен в работу секции монументального искусства ИНХУКа — Института художественной культуры. Здесь обсуждаются проблемы живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и танца. Кандинский как ученый исследовал вопросы психофизического воздействия элементов искусства. И в этом аспекте народное и детское искусство столь же значимы, как и профессиональное.

«Кандинский ориентировался на выявление средствами искусства эмоционального состояния человека и выяснения роли подсознания в творческом процессе. Он пытался найти во внутреннем мире человека, в субъективных переживаниях некие объективные закономерности устроения живописной композиции. Анализируя психологию восприятия человеком средств выразительности различных видов искусства, Кандинский стремился создать новое синтетическое искусство (которое назвал "монументальным искусством"), использующее художественные средства с учетом сравнимости их воздействия на различных людях. В этом главное внимание обращалось на связь живописи с другими видами искусства, где средства выразительности призваны прежде всего передавать внутреннее эмоциональное состояние человека, —

с музыкой, танцем, лирической поэзией. Отсюда и стремление Кандинского на базе живописи и этих видов искусства создать новое синтетическое искусство, выразительные средства которого взаимодополняли и взаимозаменяли бы друга друга в передаче тех или иных эмоциональных состояний человека. Он говорил о движении цвета в пространстве, о музыкальном звучании цвета, о взаимном воздействии беспредметной формы и цвета»¹. Среди докладов, которые обсуждались в ИНХУКе, были доклады о детском творчестве, о поэзии, о фактуре.

В дальнейшем Кандинский принимает участие в деятельности ГАХН — Государственной академии художественных наук. Он был избран вице-президентом Академии и заведовал физико-психологическим отделением. В планах, которые Кандинский разрабатывал в начале 1920-х годов для Академии, продолжала звучать задача синтетического изучения искусства. В цикле докладов «Элементы искусства» Кандинский делал доклад, так же как и А. В. Бакушинский, впоследствии видный исследователь народного искусства. Вместе с Бакушинским Кандинскому было поручено изучить проблемы реорганизации ИНХУКа — Института художественной культуры². Отметим период совместной работы в ГАХН Кандинского и Бакушинского нам представляется важным, так как в теоретических работах последнего, написанных позднее, рассуждения о примитиве, о близости детского и народного искусства могли быть сформулированы с опорой на опыт теоретических дискуссий в ГАХН. Таким образом, устанавливается связь между идеями русского авангарда и основоположником советской науки о народном искусстве.

Кандинский покидает Россию и начинает преподавательскую деятельность в Баухаузе в Германии. В собственном творчестве он крупнейший представитель абстрактного направления в живописи, и это заслуживает для потомков его более раннее стремление к «синтетическому», универсальному охвату художественной культуры.

Заявка «Синего всадника» на построение такой культуры была утопична — гармония разных видов искусства, включающая в себя народное творчество, не осуществилась. Политические и иные силы сказались на развитии художественной культуры, где народное творчество и самодетельность стали эксплуатироваться в идеологических целях тоталитарными режимами, а многое из того детского, подсознательного, иррационального, что ценил в творчестве основоположник абстракционизма, стало основой для развития другого мощного течения — сюрреализма.

¹ Хан-Магомедов С. О. В. В. Кандинский в секции монументального искусства ИНХУКА (1920) // Василий Васильевич Кандинский. Каталог выставки. Л. 1989. С. 46.

² См. об этом: Перцева Т. М. Кандинский и ГАХН // Василий Васильевич Кайдинский. Каталог выставки.

МИРСКОНЦА. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО И ПРИМИТИВ ГЛАЗАМИ АВАНГАРДА

Произведение, созданное любителем, самоучкой, народным мастером **существует** помимо него самого, оно отдалается от своего создателя **пространственно** и хронологически и обретает новые смыслы. Рассмотрим художественные достоинства старого примитива смогли футуристы, **которые** увлеклись лубком, вывесками и работами самоучек. Ныне **художественная** ценность этих артефактов признана и помещена в **иерархии** художественных ценностей. Однако история открытия и **понимания** примитива, народного искусства сама является объектом изучения. Примитив понят и оценен не однажды и навсегда, а поворачивается перед разными художественными течениями различными своими художественными гранями.

Планируя второй выпуск альманаха «Синий всадник» Кандинский писал Марку: «У меня есть одна идея, которую прошу держать в строжайшей тайне... Это старые вывески, рекламные плакаты... Я бы хотел приблизиться к китчу (или, как полагают многие, выйти за его пределы)»¹. Кандинский втайне мечтал приблизиться к вывеске и китчу, московские живописцы 1910-х годов сделали, независимо от него, прорыв в этом направлении.

В своем труде, посвященном «Бубновому валету», Г. Г. Поспелов обращал внимание на столь значимое для русского искусства начала века различие между отношением к народному искусству у мирискусников и футуристов. «...Главной чертой восприятия художниками "Мира искусства" любого художественного стиля было ощущение его *исторической очерченности*. Атмосферу петровской эпохи отличали от духа эпохи Елизаветы Петровны, а эту эпоху, в свою очередь, — от 30-х годов XIX века, которыми тоже увлекались многие. Каждый из этих "стилей" оказывался исторически совершенно законченным и уже ушедшим, что и вызывало двойное чувство р^восхищения и ностальгии. Именно так воспринимал провинциальную о^ссию близкий "Миру искусства" Кустодиев. Даже тогда, когда он вопро^Иводил вполне современную ему провинцию с ее еще сохранившимися о^е-где маслянистыми тройками и лихачами, необъятными купчихами и Песками — все это осознавалось как уже уходящее или ушедшее, даже м^иж^тм Неп^равдо^но^дное. Провинциальные типы или увешанная вывеска-провинциальная улица Кустодиева — это уже тоже исторически очер^Из^ная э^поха или стиль, и именно поэтому ими любуешься как будто очень е^ка — как чем-то ненастоящим или игрушечным.

Цит. по: Синий всадник. С. 6.

В картинах московских новых живописцев подобный оттенок ретро-спективизма совершенно отсутствовал. Если художники из "Мира искусства" готовы были снисходительно любоваться "душистой дикостью" народного искусства, то московские живописцы старались сродниться с ним в самом его духе и строе; если мирискусники, восхищаясь лубком, мечтали "учредить музейчик" этих предметов, то группа Ларионова на выставке "Мишень" экспонировала работы современных вывесочников, как и лубки, непосредственно рядом с собственными полотнами. Все примитивные иконы или лубки, в духе которых Гончарова изображала то евангелистов, то пляшущих крестьян, — это одновременно и извечное, и сегодняшнее, нечто всегда присущее национальным основам жизни... И такая же заражающая близость к национальному самоощущению зрителя — в пестроцветных церквах Лентулова или в тех лубках или провинциальных вывесках, которыми вдохновлены очень многие из лучших ларионовских холстов... Национальная стихия примитива не была ограничена у этих живописцев ни со стороны прошедшего, ни со стороны будущего, вызывая к тому глубинно-жизненному самоощущению, на котором основывается родство человека с породившем его народным слоем» Далее Г. Пospelов говорит о том, сколь важным было для новых московских живописцев увлечение «как бы миром фольклора как единого целого» (С. 16). С этой формулировкой хотелось бы поспорить. В авторском «как бы» есть некое допущение языкового оборота, в то время как, по нашему мнению, фольклор существует именно как целостный мир, объединяющий человека на всех важнейших этапах его жизненного пути с земной природой и миром иным, потусторонним. Примитив вызывает не только к глубинно-жизненному ощущению, на котором основывается родство человека с народным слоем, но и к глубинному ощущению причастности атомизированной личности современного общества к целостному миру архаической культуры.

Икона, примитив, любительское и детское искусство, кич и реклама — все это интересовало художников авангарда как язык **архетипических** символов, апеллирующий не к художественному сознанию, а к подсознательному. Ведь все вышеперечисленные области изобразительной деятельности основаны не на законах профессионального искусства, а руководствуются иными принципами и обладают подчас очень сильным воздействием на человека.

Проблема восприятия примитива была поставлена в **чрезвычайно** важной статье А. Стригалева². Здесь речь идет о том, что **примитив** (и это касается не только Пиросмани) может быть узан и оценен **лишь** достаточно подготовленным к этому знатоком, чутким **художником**,

¹ *Пospelов Г. Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 14-16.*

² *Стригалева А. Кем, когда и как была открыта живопись Н. А. Пиросманавили//Панорама искусств, 12. М., 1989.*

же о том, что фигура художника-самоучки по мере вхождения ее в ³ ^ атарную культуру поэтизируется, обретает не соответствующий ре-эл ности ореол. Полемизируя с исследователем творчества Пиросма-ааш ^{или} Д- Кузнецовым, который утверждал, что трое молодых лю-Н й **приехавших** в Тифлис в 1912 году, были готовы к открытию творче-ства **Пиросмани**, потому что недавно в Париже был открыт Анри Руссо, **Стригале** пишет: «Но по этой логике — следом за открытием А. Руссо — **можно** было открыть ту или иную его аналогию в любом "подходящем" **месте** — только бы иметь такую цель и "быть к ней готовым". Как раз **сопоставимость** в мировой художественной культуре лишь двух опреде-ленного типа фигур — Анри Руссо и Нико Пиросмани — определенно **свидетельствует**, что такие находки имеют совершенно другую **приро-ду**»¹. Далее тот же автор пишет о Михаиле Ле-Дантю: «Пиросмани как **гениального** живописца впервые смог опознать и обозначить, во-первых **приезжий** (выделено автором. — **К. Б.**) художник, во-вторых — такой, **который** и в своих краях — в Петербурге и в Москве — принадлежал к очень малому числу поименно известных молодых новаторов, которых назы-вали "футуристами" и к которым художественная критика и массовая печать, как правило, относились резко отрицательно, видя в них опасных самозванцев и хулиганов в искусстве»². Анализируя художественную ситуацию в Москве в 1913 году, Стригале отмечает «открытое соперни-чество разных авангардных групп по одному из важнейших концепту-альных вопросов новейшего искусства — о взаимосвязях с "живым народ-ным" и "примитивным искусством"»³. На выставке «Бубнового валета» демонстрировалась картина Анри Руссо из собрания С. И. Щукина, а спустя пять недель на выставке «Мишени» — работы Пиросманави-ли. В соседних с «Мишенью» залах была показана «Выставка иконописных подлинников и лубков» организованная М. Ф. Ларионовым.

Эпатирующие названия своих художественных проектов русские авангардисты 1910-х годов противопоставляли изысканному эстетизму старшего поколения — тех, кто объединялся вокруг «Мира искусства», и последователям утонченного символизма, входившим в группу, которая заявила о себе на выставке под названием «Голубая роза». Мирискусни-^{Кп} были по духу просветителями, их идеолог Александр Бенуа стремил-ся иметь широкий общественный авторитет. Бунтари-футуристы хотели ^{от}крыть новый мир — перешагнуть рамки условного языка традицион-ной живописи, создать новую поэтическую речь, основанную на звуча-^и а рхаических первоэлементах лексики. Здесь им помогал до того по-^и не замечавшийся людьми искусства красочный и выразительный ^{зык} Г о р одских улиц.

[Стригале А. Там же. С. 297.

³ *м же. С. 297.

¹ *м же. С. 313.

Выставки с хлесткими названиями — «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень» — были прорывами в будущее (перевод слова «футуристы» — будетляне) в стране, намного отстававшей от Запада. Острое столкновение Запада и Востока, бурно растущей городской цивилизации и сохранявшейся патриархальной культуры создавало в России напряженное художественное пространство, способствовавшее творческим экспериментам. Художники были готовы перевернуть мир: «Миреконца» называлась одна из футуристических книг.

Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, муж и жена, были среди главных действующих лиц в борьбе за утверждение нового искусства. Другое крыло того же направления составляли Илья Машков, Петр Кончаловский и Аристарх Лентулов. Многие художники и поэты были вовлечены в это движение, отличительной чертой которого было обращение к языку примитива как средству самоидентификации. Параллельно к нему было искусство таких живописцев, как Кустодиев, которые, не нарушая традиций станковой картины, включали изображение провинциального быта, санных поездов, вывесок в непременный антураж своих произведений.

В предисловии к каталогу одной из выставок Михаил Ларионов заявлял: «Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему. Мы не требуем внимания общества, но просим и от нас не требовать его... Отрицать надо ради самого отрицания... Считаем, что в живописных формах весь мир может выразиться сполна — жизнь, поэзия, музыка, философия...»¹

Живописные вывески, шрифтовые надписи и даже заборные граффити стали тем источником новых художественных решений и новых духовных смыслов, которым наполнилось искусство многих молодых художников, участвовавших в 1910 году в выставке «Бубновый валет». Не только картины, но и самый способ их развески — тесно одна к одной, в несколько рядов, как вывески на фасаде — поражали публику своей экстравагантностью. Вместе с картинами новых художников демонстрировались произведения примитива — впервые показанного в Москве гениального Пироманашвили и работы «2-й артели живописцев вывесок». Художники рыскали по развалам и букинистическим лавкам, охотясь за старинными лубочными картинками, устраивали выставки лубков. Все это было необычно, возбуждающе действовало на зрителей, порой шокировало.

В книгах историков, мемуарах можно найти упоминания о жарких диспутах, о перебранках с публикой, о накаленной атмосфере, окружавшей появление нового русского искусства. «Два часа, — как сообщалось в газете об одном из диспутов, — длилось сплошное безобразие, два часа сторонники и противники "валетов" свистели, гадали, топали ногами,

¹ Цит. по: *Поспелов Г. Бубновый валет. С. 249.*

одному из ораторов, что бы он ни говорил, не дали договорить до ^{ни}нца». Наталья Гончарова записывала в своем дневнике: «В очередном ^коратора бросали на эстраде тяжелыми стаканами, и я помню гениальное ^Го слова присутствовавшего при этом комиссара полиции, который, Невидно обладал не только присутствием духа, но и культурой: "Все это надо понимать символически"¹. Художники представляли шутами, скроморохами, они нарочно выворачивали наизнанку идеал творца как просветителя или утонченного эстета.

Дерзость и азарт, внесенные авангардом в культурный быт, ныне могут быть вычитаны из картин, поражающих энергичной кладкой красок, динамичными композициями, сочным цветом. Таким образом, эти произведения рассказывают не столько о том, что на них изображено, сколько о людях, их создавших, об эпохе, когда в русском искусстве стали подчеркнуто демонстрировать сам процесс живописного деланья. Поэт Бенедикт Лившиц описывал приготовления к работе своих друзей-художников братьев Бурлюков: «Огромные мольберты с натянутыми на подрамники и загрунтованными холстами, словно по щучьему веленью, выросли за одну ночь в разных углах мастерской. Перед ними пифийскими треножниками высились табуреты... На полу... босховой кухней расположились ведерца с разведенными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами, скифские кувшины, ерошившиеся кистями, скоблilками и шпателями, медные туркестанские сосуды неизвестного назначения. Весь этот дикий табор ждал только сигнала, чтобы с гиком и воем наброситься разбойной ордою на строго белевшие холсты»².

Кажущаяся непринужденность и вольность художественного самовыражения были полны внутреннего содержания. Художники стремились слиться со своим искусством. Они писали шутовские портреты и автопортреты и зарисовывали собственные лица. Они хотели не музейной благоговейной тишины, а открытого уличного пространства. Они увлекались недавно появившимся кинематографом, наслаждались ездой на первых автомобилях, расписывали и оформляли залы для балов и вечеринок, делали рисунки для обоев. Их картины — это своего рода декларации нового понимания искусства, не ограничивающего себя от жизни. Подходя вплотную к рубежам, отделяющим живопись от пространства социальной Жизни, они усваивали приемы, уже наработанные ремесленниками-живописцами, исполнявшими заказы парикмахеров и бакалейщиков.

Когда в их картинах хлеб и булки напоминают шаблоны старинных высеков, когда на холсте появляются буквы или обрывки слов — это отсылает

Годняшнего музейного зрителя к уже не существующей реальности —

Удожественной культуре русского города. Каждая деталь картины прочилась современниками иначе, чем сейчас. Искусство улицы было обра-

з а м же. С. 114.

¹Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 326.

щено к живой и подвижной городской толпе — отсюда его особая выразительность, лаконизм, зазывная интонация нарождающейся рекламы.

Ранняя реклама и вывески тесно связаны с городским народным искусством — культурой примитива. Городской быт всегда отличается ярко выраженным чередованием будней и праздников. Праздничный дух был присущ ярмарочной торговле, порождавшей свой фольклор. Крики зазывал, прибаутки заманивали и поддразнивали толпу.

Живопись русских футуристов была вдохновлена раскованностью балаганного веселья, по-своему их произведения также были одновременно искусством и товаром, а их создатели охотно принимали обличье балаганных персонажей.

Впоследствии новая живописная культура выплеснулась из салонов и залов на улицы и площади — массовые празднества первых лет Советской власти с их агитационным оформлением были по-своему продолжением эстетики «мирсконца». Вывеска и реклама так же, как и агитационное искусство, стремятся как можно сильнее воздействовать на зрителя — задеть его внимание, привлечь на свою сторону. Они создают динамичную информационную среду, где знаки — буквы, пиктограммы, аббревиатуры, вывески соединяются друг с другом в единое смысловое поле, которое захватывает горожанина своим ритмом, энергией, установкой на бессознательно воспринимаемые импульсы.

Поэтически это новое ощущение выразилось в ранних стихах Маяковского, который писал:

*Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
ползут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.*

или

*Рассказ о влезших на подмосток
ариинной буквою графийш
и заывают в вечер с досок
зрачки малеванных афиш.*

В архаике и современности авангард открывал примитив как **сакральный** текст отечественной культуры. Его язык — примитивизм **использовался** как национальное художественное аргю. Обращаясь к первоосновам искусства в лубке, вывесках, детских рисунках, художники стремились утвердить цельность, незыблемость этого мощного праязыка.

Русское искусство авангарда родилось в стране, еще не **изжившей** крайности, порожденные петровскими реформами, — **европеизированность** верхов сочеталась с густой патриархальностью низов. Гоген в по-

ах **нетронутого** цивилизацией мира, как известно, отправился жить и **Таити**. Нашим художникам достаточно было отъехать в окрестности ^НК)бного русского города, как, например, Вологды, как это сделал Кандин-^Лкий в **молодости** во время своей этнографической экспедиции, чтобы **поразиться** экзотике архаической крестьянской жизни. Древняя, но **не ушедшая** культура вдохновляла так же, как манящая свобода **открывающегося** нового столетия.

Не только образцы вывески и лубка, но изучение передовой для того **времени** французской живописи — импрессионизма, уроков Сезанна, **кубизма**, лежало в основе переворота, произведенного в изобразительном **искусстве**. Французская живопись подошла к коллажам, к аналитическому **разъятию** предметов на плоскости, достигнув пределов тонкого **художественного** видения, живописной маэстрии. Русские реформаторы начали с другого конца. Они воплощали в картине не изображение природы, а систему построения образа с помощью предметов-знаков и букв.

Когда мы рассматриваем произведения художников «Бубнового валета», то значимость контуров, мазков, фактуры оказывается более ценной, нежели сам сюжет. Сюжеты же, напротив, приземлены — в них не найти красоты, возвышенности, бросается в глаза нарочитая **грубоватость** и гротесковость. Эти произведения сами по себе материально **тяжеловесны**. Если в них изображалась выпечка, то густо замешанное тесто красок было аналогом тесту булок и калачей. В картинах Ларионова рисунок или надпись на холсте уподоблялись настенным городским граффити.

ПОЭТИКА ФОЛЬКЛОР И ПРИМИТИВ

Научные методы, ставшие завоеванием гуманитарной науки в XX столетии, и прежде всего структурализм, лучше всего применимы к таким ^Видам человеческой деятельности, которые как, например, язык являются огромными, многоуровневыми системами, построенными на различных ^Нсвязях между отдельными элементами или их группами.

Различные собрания текстов, как литература или устное народное ^Торчество, было интересно и перспективно исследовать **новыми научными методами**.

К такому явлению как примитив, или как его иногда называют — ^Оразительный фольклор, эти методы применять сложнее. Особенно ^О касается индивидуального творчества наивных художников. ^Польку оно не соотносится с магистральными направлениями в искус-^Се» не состоит с ними в полемике, не несет в себе той проблематики,

которая является стержневой для того или иного периода, методы его изучения и описания не совпадают и с теми, что применяются искусствоведами, посвятившими себя исследованию искусства XX в.

Примитив демонстрирует ограниченность господствующих научных методов и потому ими не любим.

Однако его родство с магией, с патриархальными ценностями позволяет привлекать для его интерпретации и труды фольклористов.

Открытие магии, первобытных верований и фольклора как предмета научного изучения было сделано в трудах Э. Тэйлора и Д. Фрэзера. Новый взгляд на этот материал внесли работы П. Богатырева (1896-1971), чье научное мышление формировалось в 1920-е годы в Праге в кружке его друга Р. Якобсона.

Для нас важно, что, полемизируя со своими предшественниками, Богатырев подчеркивал, что магические обряды — не далекое прошлое, не пережиток, а современный смысл многих народных обычаев, хотя они совершенно не похожи на то, что было в древности. Богатырев писал:

«...Новые верования и обряды создаются редко: с изменением общества меняется только их форма и ритуальные предметы»¹. Богатырев призывал к сравнительному изучению различных видов народного творчества.

Но с изменением общества меняется и то, как специалисты по народному творчеству интерпретируют его. То, что вычитывается в обряде, в танце, в предмете ремесла, во многом зависит от установок самого исследователя. То, что проникнуто магией, не очень-то поддается рациональному четкому анализу, крупные исследователи народного творчества в своих трудах создают образ своего материала, в котором можно усмотреть и черты их собственной личности.

В. М. Василенко писал в своих так называемых «поэтических тетрадах»:

«Наука может сделать многое, но не все. От ее познания ускользает чудесная "синяя птица". Произведение не может быть проанализировано без того, чтобы не исчезли его непосредственность, глубина чувства, творящие красоту искусства (...)

Изучая народное искусство, я чувствовал, что очень важное что-то ускользает от меня. Это оставляло всегда чувство неудовлетворенности (...)

Не все может сделать наука. И тогда приходит поэзия. Говоря, например, об изображении конька, украшающего ковш или швейку, наука укажет на его отношение к солнцу, иногда к воде (были в народном представлении в древности "солнечные кони" и "водяные кони"). Останется наука на том, что конек чаще всего для крестьянина олицетворял в далеком прошлом образ солнца. **Но** крестьянин, изображавший конька, не просто изображал его как некий символ, **но** верил в то, что его конек проникнут жизнью, полон

¹ *Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 184.*

ческой силой, что он действителен. Конек обладал теми же волшебными свойствами, что и персонажи волшебных сказок. Со временем такого рода ^{сВ}бражения теряли свой магический смысл, становились декоративными, не **теряли** своего поэтического обаяния. Постичь конька во всей **его** живописи и непосредственности может только поэзия¹.

*На прялке круг большой, лучистый,
Узорный — радующий нас,
И пять — поменьше. Серебристый
Оттенок на резьбе сейчас.
Загадочен и странен образ
Зачем круги и в чем их смысл?
Но прошлого замолкнул голос,
И нет ни надписей, ни чисел
А диск сияет, он прекрасен,
И прялка делается вся
Виденьем призрачным и ясным:
Чудесны чары колеса.
Другие диски — нет их проще —
Как будто вторят в тон они,
И нет проникновенней мощи
И величавей их картин.
И все с кругами — это небо,
Где звезды вечные видны,
Диск Солнца — он податель хлеба,
Залог здоровья, тишины.
В избе, где блещет свет лучины,
От прялки льется свет иной,
Мелькают странные личины,
Заманивая ворожкой.
А на верху могучей прялки
Круги не звездные ль плывут?..
Крестьянки знают, что русалки
Под Троицу на прялках ткут.²*

Стихотворения Василенко, посвященные произведениям народного Уства, — прекрасный образец соединения русской поэтической тра-

TV поэтических тетрадей В. М. Василенко//Народное искусство России. Igor /?Ня" стиль. Труды Государственного исторического музея. Выпуск 86. М., 7^с - 160-161.

¹ Там же. С. 166-167.

диции во главе с Ахматовой и вдохновения, рожденного народным искусством. Народное искусство, собственно, и рассчитано на то, чтобы вдохновлять, а не укладываться в системы. Нетрудно догадаться, что теоретические книги, ему посвященные, будут забыты, а само оно будет рождать все новые толкования.

То же касается и наивного творчества. Его смыслы неясны, они мерцают, а его обаяние притягивает.

У народного костюма, духовного стиха, былички или росписи — **разная судьба**. Современные фольклористы еще находят бабок в деревнях, которые поют им старинные песни, но то, что было связано с народным искусством, либо оказалось только в музеях, либо эволюционировало в сторону сувенирной продукции. Наивное искусство оказалось в какой-то своей части единственным живым наследником фольклора, причем не только изобразительного, но и всего того духовного комплекса, который Богатырев призывал изучать как единое целое.

С изменением общества потребность в магических действиях не исчезла. Об этом свидетельствуют не только широковещательная реклама приворота, потомственных прорицательниц и колдунов, но и те действия, которые совершают чудаки-одиночки с бумагой и красками. Для расшифровки и интерпретации картин наивных художников, связанных с русской аграрной традицией, знание фольклорных мотивов очень важно. Но и сами эти фольклорные мотивы можно толковать по-разному, и картины наивного художника видятся каждому по-своему.

Сам художник дает, как правило, очень краткие или несуразные пояснения, либо вообще их не дает. Исследователь гораздо лучше знает систему народных праздников или обычаев, нежели современный необразованный любитель, чье детство проходило под звуки **пионерских горнов**, а главными праздниками были **7 ноября и 1 мая**.

И тем не менее модель фольклорного мира может быть вычитана из произведений таких художников, как П. Леонов или В. Романенков. Они говорят не словами, а тем, что рисуют в своих картинах. Обрывки фольклорного наследия они по-своему соединяют и достраивают до **полной картины мира**, а из того, что их окружает, из современности берут **лишь** входящее как бы в резонанс с их внутренним настроем.

У современного любителя не найдешь традиционных Фомы и Еремы, но и современные события вроде «Нападения Ирака на Кувейт» (П. Леонов) он умудряется пересказывать вполне в лубочном **ключе**.

В произведениях наивного художника выявляется и **бессознательное**, которое обладает неким языком, родственным фольклору. В большей степени это раскрытие бессознательного присуще искусству **аутсайдеров** — людей, страдающих душевными заболеваниями. Их искусство, занимающее в культуре общую нишу с примитивом, как раз по **контрасту** подчеркивает фольклорность еще остающихся в России **наивны***

оясников. Искусство аутсайдеров, кстати, хорошо поддающееся науч-
** исследованию с применением методов психологии, рождается вне
Йоязи с какими бы то ни было традициями.

° А мир русского наивного художника — это деревня, окружающие ее
и леса, животные которые там обитают, это любимые герои русской
истории — цари, поэты Пушкин и Есенин, это народные ритуалы и цер-
ковные праздники.

При всем распространении телевидения представления о жизни у
так называемых простых людей в России сохраняют вполне фольклор-
ный характер. Художник в деревне не воспринимается как местный ин-
теллигент или творческая личность, это чужак, а может, и ведьмак.

**Поддержку он получает не у соседей, а в городе, у образованных лю-
дей.**

Поэтому, возможно, и сам он сознает свою деятельность как нечто,
отклоняющееся от нормы, выходящее за рамки обыденных профессий.
То, что он видит в своих картинах, ведомо ему одному, во всяком случае
картина не рассматривается как нарисованная с натуры. В том, как дей-
ствительность исправляется, возвышается, улучшается в картине, мож-
но усмотреть тот же механизм благопожелания, что был и в народных
обычаях. Средства изменились — это не роспись прялки, не обрядовое
печенье, не величание, — но смысл действия остается как будто прежний.
А главное, как и в народном искусстве, художник стремится к красоте, к
гармонии, понимаемой им по-своему.

ИЗУЧЕНИЕ ПРИМИТИВА В РОССИИ

Изучение примитива в России текло двумя руслами — изучение его
Роблематики, которое велось в специальной группе Института истории
Искусств и было подытожено в известном сборнике «Примитив в куль-
^Ре Нового и Новейшего времени» [М., 1983] и в особенности в статье
^ Прокофьева, которая и по сей день часто цитируется специалистами.

Вот что **Рых**, как изучение отдельных видов примитива России, здесь
д указать многочисленные работы Г. Островского по лубку, книгу
и д °Рниловой «Мир альбомного рисунка» [Л., 1990], книгу Е. Ковтуна
Аа»Г Вблихиной «Русская живописная вывеска и художники авангар-
Нйq ^991] и содержащую результаты многолетней работы по изуче-
^Упеческого портрета книгу А. Лебедева «Тщанием и усердием»

[М., 1997]. Русскую народную культуру изучает в своей книге «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища» [Л., 1988] и в других работах А. Некрылова.

Оставим в стороне разностороннюю проблематику лубка, которая **внимательно** изучается современным исследователем Б. Соколовым, поскольку лубок тиражировался и был исполняем отнюдь не любителями.

Рисунки в дворянских альбомах и купеческие портреты, порой совпадая по времени, вводят нас в два различных мира, не похожих друг на друга.

Естественно, что это было обусловлено культурными перегородками между двумя сословиями. Любительство, расцветшее в пору романтизма, кажется в общем ближе современному феномену, нежели купеческий портрет, выполнявший важные знаковые функции.

Понятие «третьей культуры», выдвинутое В. Прокофьевым в упомянутом выше сборнике, было поддержано Л. Тананаевой и другими исследователями разных периодов и явлений истории искусства. Это понятие отражало стремление преодолеть разрыв между признанным классическим «ученым» искусством и также признанным, но далеко стоявшим от него народным искусством, фольклором. В понятии «третьей культуры» крылась аллюзия на знакомый для изучавших в тот период марксизм-ленинизм тезис Ленина о двух культурах (господствующего и угнетенного классов) и как бы дополняло его. Классическое искусство было достоянием господствующего класса, народное — угнетенных масс, а «третья культура» — тех, кто не угнетал, был небогат, сам работал или служил — городского посада, купцов, мелкого дворянства и пр. Социологическая подоплека «третьей культуры» легко выводилась из самого материала, который составлял не отдельные произведения, а целые пласты художественного наследия, связанные с определенными **классами**.

Систематизацию примитива попытался провести в своих работах и А. Лебедев, разделяя примитив на стадийный, или генетический, социально-этический и эстетический.

Стадийный примитив, связанный с зарождением этого вида искусства, «эволюционирует в сторону самоуничтожения»¹. К социально-этическому примитиву Лебедев относит купеческий портрет. А к эстетическому — примитив рубежа XIX-XX столетий, когда «он вдр^У осознает собственную художественную ценность»². В этой схеме **характеристика** каждого вида находится в иной плоскости — то в исторической, то в социальной, то в художественной.

¹ См.: *Лебедев А. В. Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII — первая половина XIX в. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. С. 16.*

² Там же. С.21

двор пользовался своими дефинициями, чтобы систематизировать **бпанный** им материал. Однако за пределы его работы выдвинутая схема **распространилась** не так широко, как идея «третьей» культуры, выдвинутая Прокофьевым.

Проблематика исторического изучения отечественного примитива ставит такие вопросы, как столица и провинция, личное и коллективное **самосознание**, нравоучительный смысл и реально-предметное окружение. Для наивного искусства XX столетия большинство этих проблем **неактуально**. Оно отличается от предшествующего развития примитива как **русский авангард** от передвижников.

Альбомные циклы, состоявшие из многих альбомов, в которых автор-**рисовальщик** делал рисунки на протяжении многих лет, отличались, по мнению А. Корниловой, протяженностью во времени, но строились по **законам** литературы. Среди множества зарисовок, как правило, присутствовали и автопортреты, которые не всегда легко выделить исследователю.

А. Лебедев видит в альбомах начала XIX века, которые делались для рассмотрения в узком кругу, черты социально-этического примитива². Таким образом, выдвинутая им категория уже не может рассматриваться как художественное обозначение, так как трудно представить себе что-либо более далекое друг от друга, нежели купеческий портрет и зарисовка в альбоме.

Тяготение к социальным характеристикам в большей или меньшей степени присуще всем работам об отечественном примитиве.

В отличие от начала XX столетия, когда те, кто интересовался примитивом, ставили вопросы о психофизиологических основах его возникновения — и потому сближали в одном контексте искусство любителей и искусство душевнобольных, народное и детское искусство, современные отечественные исследователи далеки от этой проблематики.

Между тем личность современного самостоятельного художника интересна именно своей неординарностью. Его трудно определить как представителя какого-либо класса или «культуры».

Описанная А. Корниловой картинная книга Т. И. Енгальчева, созданная в конце XVIII века жившим в своей усадьбе в Тверской губернии ^еДневшим князем Енгальчевым, по своему художественному строю ^лиже всего к произведениям современных любителей. Корнилова Мечает влияние лубка на многие листы картинной книги, и это естественно, так как лубок был наиболее доступным источником простых и интересных форм и сюжетов. Но помимо навеянных лубком сюжетов у

XV/1⁰ррилова А-В- Мир альбомного рисунка. Русская альбомная графика конца ²1 первой половины XIX века. Л., 1990. С.137.

Лебедев А. В. Тщанием и усердием. М., 1997. С.116.

Енгальчева есть и те, которые связаны с его собственной жизнью, с видами его усадьбы, с впечатлениями, полученными на ярмарках. А. Лебедев обозначает рисунки в этом альбоме как стадиальный примитив¹. О личности князя Енгальчева известно очень мало, но нам представляется, что вид примитива, к которому принадлежат его рисунки, вовсе не стремится «к самоуничтожению», а, напротив, сохраняется в творчестве современных наивных художников. Это живое любительское рисование, в котором большую роль играет исторический интерес и склонность к бытописательству. По стилю рисунки Енгальчева можно было бы сопоставить с работами Ивана Никифорова (1897-1971).

А. Корнилова внимательно изучила дворянскую родословную Енгальчевых и сохранившиеся биографические сведения о художнике.

Среди 140 рисунков «картинной книги» она выделила автопортретные изображения и так описывает князя-рисовальщика:

«Это широкоплечий плотный человек с крупными чертами лица. Темно-зеленый сюртук простого сукна, высокие сапоги и старая треуголка, из-под которой виднеется пудренный парик с буклями, составляют обычную его одежду. Судя по альбомным зарисовкам, армейский *подпоручик* Тимофей Енгальчев в конце 1780-х годов служил на турецкой границе, на Азовье и в задунайских степях, где русские войска под предводительством А. В. Суворова брали Измаил, громили турок при Фокшанах и Рымнике. Недаром в картинной книге встречаются "турчанин верхом" — турок с кривой саблей, верблюд, щиплющий траву (для северянина это было экзотикой), и даже портрет "Таганрогского драгунского полковника эскадрона Ивана Кошелева".

О том, как именно проходила военная служба Тимофея **Ивановича**, сведений не сохранилось. Скорее всего это был человек по **склонностям** своим далекий от военных тревог и потому поспешивший выйти в отставку»². Енгальчев был далек от военных интересов, так как в его книге не найдено попыток изобразить какие-то военные сюжеты. Напротив, он любит охотничьи сцены, сюжеты сельскохозяйственных работ, **делает в** рисунках своего рода натюрморты, изображая отдельные предметы — часы столовые и карманные, канале (это не простые, а значимые вещи быта), изображает интерьер усадебного дома — **в** наивно-детской **манере**, совершенно не похожей на акварельные любительские **интерьеры** девятнадцатого столетия.

Корнилова в соответствии со структурой своей книги помещает материал, посвященный картинной книге Енгальчева в раздел, озаглавленный «Традиции русской народной картинки в альбомной графике конца XVIII столетия». Сама же она отмечает, что альбомы девятнадцатого

¹ Лебедев А. В. Тщанием и усердием. С. 114.

² Корнилова А. В. Указ. соч. С. 24.

летия очень мало были похожи на картинную книгу Енгальчева. Сама [^]ма **картинной** книги как целого переплетенного кодекса, содержа **также** разные записи касательно красок и рецептов, имевшая **твёрдый кожаный** переплет и посвящение, безусловно принадлежит своей похе и предвосхищает альбомы. Также и многие черты рисунков напо- ^динают о времени их создания — это и лубочные сюжеты, послужившие **пототипами** многих листов, и «картуши» с надписями **в** небе, напоми- ^{на}ющие о гравюрах, и сама модель мира, отразившаяся **в** рисунках и **комментариях** и включающая **в** себя великое, знаменитое (памятник Петру работы Фальконе), повседневное (изображение мызы), а также **забавное**, комичное, поучительное, чудесное, негативное («Барыня пья- ^{на}я **заставляет** петь песнь своих служанок») и прочее. Однако если взять **отдельный** рисунок, например «Виолончелистка», то по фотографии не- ^возможно было бы определить, сделан он в XVIII веке или **в** XX.

Енгальчев не был, видимо, так практичен, как его современник Андрей Болотов, который в свои картинные книги включал изображения разбитых по его проекту садов и потом показывал их, как бы себя рекламируя.

В рисунках Енгальчева присутствует обращение к зрителю, но скорее игровое, лубочно-театральное. В целом автор уникальной картинной книги предстает как человек самобытный, непохожий на большинство своих современников, так как рисовал для себя и по-своему, адресуясь к памяти покойного своего батюшки и к своим неведомым потомкам.

Енгальчев пока что не укладывается в сложившиеся в истории изучения русского искусства системы, и этим, вероятно, объясняется то, что его наследие мало известно и не до конца исследовано.

ТЕРМИНЫ «НАРОДНОЕ ИСКУССТВО» И «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО»

Наивное искусство и самодеятельность принадлежат тому смысло- ^{Вом}У пространству, которое располагается между полями значений тер- ^{нов} «народное искусство» и «современное искусство».

Оба этих термина не имеют всеми признанного означаемого. В изве- ^ои мере это их сближает. С другой стороны, они могут рассматри- ^{ся} Как оппозиция, так как под народным, как правило, понимается ^н То вечное, коллективное и прекрасное, а под современным — нечто ^{об} се, ^{Индиви} Дуальное и преходящее. И часто отрицающее красоту во- ^в с ^{По п} ^{тм} й устранить существующее противоречие было введение ^{етс*} ую эпоху понятия-медиатора — внедрение в теорию и практику

современного народного искусства. Однако идеи современного народного или всенародного искусства, искусства, в котором соединяется профессиональное и традиционное, не смогли воплотиться в жизнь.

Для нашего времени в отличие от начала столетия характерно полное отсутствие пересечений между теми, кто занимается изучением народного искусства и искусства современного. Эти два ареала не подозревают о существовании друг друга. Всякое нарушение границ чревато конфликтами.

Рассмотрение понятия «народное искусство» является стержнем дискуссии между исследователями русского искусства XX века и специалистами по традиционному народному искусству. Известный петербургский специалист И. Я. Богуславская пишет: «Проблема примитива в искусстве в целом достаточно сложна и мало исследована. Известный сборник статей (речь идет о сборнике "Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени". М., 1983. — **К. Б.**) написан в основном специалистами по изобразительному искусству, которые, оперируя понятиями народного искусства, исходят из устаревших и ложных посылок понимания его только как крестьянского, живущего лишь древними мифологическим корнями, дошедшего до Нового времени в неизменном виде и получившего импульс к развитию под влиянием городской культуры, якобы расшевелившей его исконный консерватизм.

Кроме того, они совершенно не учитывают специфику его декоративности, двоякую — материальную и художественную природу народного искусства, иной характер его изобразительных элементов, которые нельзя механически сравнивать с видами классического изобразительного искусства по чисто внешним стилистическим признакам, например, Городецкую прялочную роспись с произведениями станковой живописи» Семантическое поле термина «народное искусство» подобно полю минному, здесь каждый шаг чреват взрывной полемикой. Разорванность, **разобщенность** современного отечественного искусствознания не **способствует** не только выработке единого языка, но хотя бы ведению **последовательной** многосторонней терминологической дискуссии о некоторых **ключевых** понятиях.

Для И. Я. Богуславской характерно резкое противопоставление **примитива** и народного искусства: «"Примитив", а вернее "наивное искусство прежде всего свойственно всякому любительскому, самодеятельному, личному, непрофессиональному творчеству, не прошедшему **определенной** выучки, школы мастерства и создающему свои работы лишь силой **природной** одаренности. Такое любительское творчество существовало во все **времена** и сопровождало и профессиональное "высокое", и народное **искусство**,

¹ *Богуславская И. Я. Народное искусство и художники русского авангарда. Заметки специалиста. СПб., 1992-1993. С. 6.*

ентируясь на традиции того или другого... В силу личностной сущности **самодельный** любительский примитив не имеет той национальной, **сти** **ической** общности и характерности, которая присуща традиционному **полному искусству»**¹. Сравнение **между** примитивом и самодельностью **проводит** другой известный исследователь М. А. Некрасова: «**Народный примитив** связан с культурой народной, примитивизм в станковом **искусстве** появляется на почве культуры профессионально-художественной. **И то** и другое определяется известной психологической структурой. **И то** и другое от самодельного искусства отличает возникновение этих **явлений** на разной почве. Они различны по структуре художественного образа.

В примитивном творчестве образ типичен, он всегда — сгущение **отдельного**, он собирателен. В самодельном — образ, как правило, **индивидуализирован** в той или иной мере, но чаще всего **в** сфере внешнего **подобия**. В народном примитиве заметна тяга к вещественности **в** передаче форм реального мира. Но при этом, в отличие от самодельного искусства, его творчество движимо своим образом мира, несет свое жизнеощущение, и потому оно оказывается всегда на уровне искусства, **в** то время как этого нельзя сказать о творчестве самодельного художника»².

В книге И. Голомштока «Тоталитарное искусство» проводится рассмотрение феномена, давшее общее название этому труду, на материале советского и фашистского немецкого и итальянского искусства. Естественно, автор этого пионерского исследования не прошел мимо проблемы примитива и народного искусства, так же как и самодельности.

«Ни в одной стране, ни в одну эпоху настоящее народное искусство не было реалистическим. Его язык всегда тяготел к фантазии, гротеску, к условности, к экспрессии, к "примитиву". Поэтому на заре движения именно к нему обращаются многие художники-модернисты, черпая свое ^вДохновение из самых истоков народного творчества — из иконописи, ^лУбка, витражей, фресок, резьбы по дереву и камню безымянных мастеров готических соборов и русских средневековых церквей. Поэтому же ^{вс}якое народное искусство оказывается глубоко чуждым самому духу тоталитаризма. Гитлер в 1935 году недвусмысленно дал понять как следует вноситься к такого рода творчеству. "Когда разрушители искусства, — ^{3а*}вил фюрер на партийном съезде в Нюрнберге, — осмеливаются утверждать, что они хотят выразить "примитивное" в сознании народа, им следет напомнить, что наш народ вырос из такого "примитивизма" по ^нней мере несколько тысяч лет назад». Это означало, что потенци- ⁰ народ уже поднялся до понимания «высокого искусства» в том

² Там же. С. 7.

Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983. С. 100-101.

виде, в каком предлагал его тоталитаризм. Стоит еще немного подучить массы, и перед ними откроются бесценные богатства художественной культуры прошлого и настоящего¹. Далее Голомшток проводит парад, лель между нацистской организацией «Сила через радость», Муссолиниевской «После работы» и советскими комиссиями по народному творчеству при Союзах художников. Он подчеркивает отсутствие разницы между профессиональным и самодеятельным искусством при тоталитаризме, именованное самодеятельного искусства народным. «Апеллируя к народу... — пишет он далее, — тоталитарное искусство по сути апеллировало к толпе: массовое искусство выступая... под личиной народного, на самом деле утрачивало всякие народные черты»².

Более конкретно пишут о том же историки советской самодеятельности: «Характерным для эпохи были попытки переосмысления фольклора как явления устного народного творчества, замена самого понятия "фольклор" более широким определением "народное творчество" (в которое, впрочем, вкладывалось самое различное содержание). На словах фольклор уравнивался в правах с другими сферами художественной культуры. Но это отнюдь не означало, что судьба его складывалась благополучно. Дело в том, что прагматический в своей основе подход к фольклору как источнику, "сырью" для чего-то иного, более высокого, современного и культурного, приводил к деформации его как целостного специфического явления, к включению его на правах элемента в систему "синтетических", "общенародных", общерапространенных городских культурных форм»³. Другой автор того же труда констатирует: «После провозглашения социалистического реализма слова "народное" и "социалистическое" стали восприниматься как синонимы. Подобно оруэлловским формулам "Война — это мир", "Свобода — это рабство", "Незнание — сила" устойчивое словесное сочетание "народная социалистическая культура" открывало широкие горизонты... Лексическое новшество позволило отнести к области народных танцев современные сюжетные "социалистические по содержанию" сценические композиции, осуществлявшиеся в ансамблях песни и пляски. Пользуясь им, в республиках, не знавших ранее классического танца, создали оперно-балетные театры и национальные "народные" балеты с классической хореографией»⁴. Сфера слова — одна из сложнейших областей перевода

¹ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М.: 1994. С. 169.

² Там же. С. 170.

³ Румянцев С. Ю., Шульгин А. П. Самодеятельное творчество и «государственная культура»// Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930-1950 гг. Книга 1. - М., 1995. С. 46.

⁴ Сокольская А. Л. Танцевальная самодеятельность// Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930-1950 гг. Книга 1. М., 1995. С. 113-114.

По исследования. Навязчиво употреблявшиеся обозначения «социально-экономический», «народный», «подлинно массовый», «самодеятельный» десятилетиями воспринимались как обязательные эпитеты и, казалось, охватили всякое конкретное содержание. Тем не менее они несли свой смысл, подспудно заключенную в них идею монолитности, единства всего светского искусства, наследовавшего и объединившего и лучшие традиции классического, и народного искусства. Наследие советского русского языка, новояза, для людей гуманитарного знания — одна из самых тяжелых оков тоталитаризма, которая еще продолжает давить и сковывать мысль.

Описывая историю прошедшего периода, приходится постоянно иметь в виду, в каком смысле следует употреблять термины — народный, самодеятельный, — в том, какой вкладывали в него современники и идеологи (а он был намеренно размыт и синтезирован), или в том, какой предлагает перевод аналогичной терминологии в европейских языках (а там не происходило идентичных культурных явлений), или строить новую конвенциональную систему употребления терминов, которые будут совпадать с советскими по звучанию, но не по смыслу. Новый лексикон культурологии, в котором большую роль играют кальки с иностранных терминов, помогает острять лозунги и факты недавней советской истории, смотреть на них не с точки зрения людей, еще недавно напрямую от них зависевших всей своей судьбой, а со стороны, неслучайно, этот новый научный язык приносят в своих статьях эмигранты.

Терминология теоретиков современного искусства полностью англизирована. Искусство называется искусством, творчество — художественной практикой, различные жанры — объект, инсталляции, перформансы. Современное искусство космополитично, оно исключает оттенки этнического своеобразия, образуя некую наднациональную общность.

Важность сопоставления понятий «современное искусство» и «народное искусство» для России заключается в том, что здесь живую пока что представлено и то и другое. Оба художественных феномена зачастую имеют одного и того же адресата — культурного, эрудированного зрителя.

Уществование этих двух полюсов в рамках одной социокультурной ситуации создает напряженность поля, крайние точки которого они озна-

ют. И то и другое не признает существующей реальности, таким образом всякое странствие в поисках извечных канонов прекрасного или крайних границ искусства неминуемо выводит за пределы действительности, остается по сути отраженной только в реализме прошлого столетия.

• **Не в этом ли секрет феноменального увлечения Айвазовским?**
 Любопытно? Или это жизнь современного народа, если понимать под народом миллионы живущих сейчас в России, нет ни народного, ни современного

искусства. И то и другое доступно лишь узкому кругу самих творцов и связанной с ними элиты. Можно сказать, что по способу бытования в культуре истинное народное искусство сближается с тем, что называют современным искусством. Оно создается в узком кругу посвященных требует для встречи с ним особой среды, живет, питаясь своей мифологией, отгородившись от массовой культуры. Сейчас появился новый термин, не получивший обоснования, но употребляющийся в дискуссиях — «живое искусство». Под ним подразумевается творчество **ныне** живущих художников. Более широко живым искусством можно было бы называть все, что имеет бытование вне стен музеев, входит в соприкосновение с актуальными проблемами времени, дискутируется. Термины «народное» и «современное» имеют оценочный характер. А сейчас остро ощущается потребность в типологии, в систематизации на горизонтальном уровне. Мифология «народного» и «современного», тезаурус, вносимый их исследователями, рождены из потребности в некоем идеале искусства вообще. Наряду с их утверждением постоянно присутствует развенчание «псевдонародного» и «якобы современного», а вернее, демифологизация того, что утверждалось искусствоведами из другого времени или из другого лагеря.

ЛЮБИТЕЛИ В АНДЕРГРАУНДЕ

Новая волна интереса к примитиву в нашей стране началась в 1960-е годы. В это время устраиваются выставки, о которых много говорят, делаются интересные публикации в прессе. В контакте с наивным **искусством** оказываются многие официально непризнанные художники. Некоторые из них, как, например, М. Рогинский, работали в Заочном народном университете искусств. Среди учеников Рогинского был один из самых оригинальных мастеров наивного искусства П. П. Леонов. **Благодаря** бережному руководству, талант Леонова раскрылся со всей **полнотой**, но, несомненно, происходило и обратное влияние. О **потребности** в общении с примитивом свидетельствует относящееся ко времени 1960-х годов высказывание Рогинского: «Мне хотелось, чтобы то, что я **делаю**, не было похоже на картину... Мне хотелось, чтобы было похоже на **уличный** рисованный плакат. Мне нравились рисованные плакаты на **кино**-театрах. Я очень завидовал в то время железнодорожным плакатам, написанным через трафарет по железу. Ведь это удивительная **живопись**, может, с традицией, идущей от старой русской вывески»¹. **Наивное**

¹ А-Я. 1981, №3.

искусство было связано многими нитями с андерграундом, который **Нормировался** в 1970-1980 годы. Для этого художественного феномена **оказалась** также важна парадигма любительства, сохранявшаяся **й** **отечественной** культуре, так как замкнутый мир андерграунда реализовывался **внутри** дружеских кружков, творчество осуществлялось как «**приватное** занятие» (если воспользоваться названием одного из экспозиционных проектов современного куратора В. Левашова). Знаменитые альбомы И. Кабакова по-своему продолжают традицию русской альбомной культуры.

Автор книги о московском концептуализме Е. Бобринская пишет: «**В советское** время альбомная культура продолжала часто свое существование в варианте альбома открыток... этот тип открыточного альбома связывался обычно с атмосферой провинциальной жизни и с провинциальным сознанием... для московского концептуализма тема провинциальности необычайно существенна. Эта история альбомной культуры может рассматриваться как один из компонентов, определивших специфику альбомной стилистики у московских художников»¹. Не был чужд андерграунду и тот этический заряд, который находят в примитиве; андерграунд решительно противопоставлял себя официозу, однако, по мнению той же Бобринской, камерность, погруженность в быт московского концептуализма была лишена программной положительной силы, а скорее просто подтверждала наличие существования частного человека.

Наивное искусство порой функционировало в той же среде и по тем же законам, что и искусство андерграунда. Общим было противостояние официозу, невозможность включения в систему господствовавшей культуры. Наивное в этой среде резко противопоставлялось самодеятельному, которое рассматривалось исключительно как фальшивое, лживое, не имеющее ценности.

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НА БИЕННАЛЕ

В 1990-е годы уже в совершенно ином контексте происходят включение образцов самодеятельности в авторские художественные проекты. [^]Торция покажет, насколько они были ценными, но в качестве параллели (или контраста?) с историей авангарда их следует зафиксировать.

Музыкант-любитель 1930-х годов Иван Фадеев, высвистывающий заложив пальцы в рот, «Неаполитанскую песенку» Чайковского, встречал — в ролике, демонстрировавшемся на мониторе — посетителей русского павильона на венецианском биеннале в 1995 году (авторы проекта - Е. Асс, Д. Гутов, В. Фишкин, куратор В. Мизиано). В этом проекте произошла та самая валоризация одного из моментов самодеятельного творчества, прежде считавшегося не имеющим ценности, о которой в своей книге говорит современный философ Б. Гройс¹.

Однако мы не собираемся вписывать свои размышления в контекст постмодернистского дискурса. Хотелось бы просто заострить внимание на том, что в пространстве рассуждений о примитиве и самодеятельности очень трудно найти всеми признанные ориентиры, чтобы прокладывать путь от одного постулата к другому. Всякое противопоставление этих двух терминов апеллирует к неким оценочным категориям, которые носят весьма относительный характер. Еще раз оговоримся: задачей данного текста является не утверждение, а выяснение значений, вкладываемых в термины «примитив» и «самодеятельность», а также сопоставление и сравнение артефактов, которые именуется каждым из этих слов. Если воспользоваться применяемой в семиотике терминологией, то можно предположить, что означающие в этом случае разведены гораздо дальше по своему местоположению в господствующей системе научных взглядов, нежели означаемые в реальной культурной жизни прошлого и в том, какую роль они играют в художественных практиках настоящего.

¹ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.

Раздел III

ОТСЧЕТ

ИСТОРИИ

НАШЕ НАСЛЕДИЕ И ЕГО МОДЕЛИ

Пытаться найти черты, сближающие русский примитив, любительство прошлых веков и самодеятельность, — это значит идти по пути выяснения гомогенности и непрерывности развития русской культуры (гони примитив в дверь, он в виде самодеятельности лезет в окно). Стремление провести жесткие грани между старым примитивом и советской самодеятельностью, между примитивом и русским народным искусством выдает тягу к созданию иерархической модели художественного наследия, отличной по системе расположения границ между этажами от той, что предлагалась тоталитаризмом, но столь же непримиримой в плане возможного плюрализма оценок.

Так ли необходимо, рассуждая об историческом прошлом и современности, пользоваться осями координат? Связующие нити порой кажутся паутиной, обволакивающей годами скапливающейся хлам. Разложим все по полочкам, поработаем веником — отлично, чистота, порядок!

любитель порыться в старине вздохнет разочарованно — чего-то ему не хватает, и он с надеждой косится в сторону городской свалки.

Патина времени смазывает четкость границ, а в далеком и недалеком прошлом личные связи, дружбы, коллекции некогда смешивали воедино Иогие из тех предметов, которые сегодня, если мыслить логически,

Далеко развести друг от друга,

«месте с утверждением примитива, изучением лубка, интересом к

Усеству сумасшедших разветвляется, расходится в разные стороны

е обо всех этих предметах.

Те, кто вводил их в культурный оборот, видели их более худо^
ственно, цельно, быть может, чувствовали их лучше, нежели чувствуем
сейчас мы.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ПРИМИТИВА В РОССИИ

Исторически приобщение России к цивилизации в ее европейском варианте началось с петровского времени, и карикатура на Петра («Как мыши kota хоронили») стала одной из излюбленных тем появившегося в XVIII столетии лубка. Тогда же в XVIII веке появился купеческий портрет, носивший, по определению исследователя истории русского примитива А. В. Лебедева, социально-этический характер¹. В конце XVIII — начале XIX века появляется феномен русской альбомной культуры, в которой отражалось стремление к новому типу личности в русской дворянской культуре (об этом пишет исследователь альбомов А. В. Корнилова²). Если взглянуть на возникновение примитива в России с социальной точки зрения, то можно заметить, что он проник во все классы: в дворянский быт — в форме дилетантских занятий живописью и рисунком, в купечество и в то же провинциальное дворянство — как портрет, и в низшие и в другие слои общества — в форме лубочной картинки. Городская культура принесла вывеску, разночинное любительство, а после революции — пролетарскую самодеятельность. Культурологическая проблематика примитива в России, связанная с **затянувшимся** историческим периодом ломки традиционного сознания и притяия либо отторжения ценностей европейской цивилизации, протягивается **сквозь** три столетия.

Менялись символы перемены образа жизни: от стрижки бороды и «немецкого» платья до коротких женских волос и красных косынок, менялись сословия, пытавшиеся сохранить или заново обозначить свою самоидентичность: от купцов и старообрядцев до крестьян и **кустарей-оди*** ночек, но оставалась извечная суть культурной проблемы, о **которой** спорили и будут спорить западники и славянофилы и которая **интересна** для исследователя самодеятельности тем, что непрерывно дает **мощные**

¹ *Лебедев А. В. Художественный примитив в контексте культуры русской про^
винции. Вторая половина XVIII — первая половина XIX в. Автореферат диссертз^
ции на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1995. С. 18 **
далее.*

² *Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка. Л., 1990. С. 13.*

«пульсы к различным способам самоутверждения и к художественно-творчеству как к одному из них.

В аграрной стране, какой была Россия в начале XX века, в связи с социально-политическими сдвигами совершался огромный перелом в сознании нескольких поколений людей, и как раз отчетливые следы этого перелома демонстрируют нам в художественном творчестве примитив и самодеятельность. Движение от наследия старой традиционной сельской культуры к ценностям социалистического общества («стирание грани между городом и деревней»), затем ощущение себя маргиналом в урбанизированном обществе и поиск опоры в воспоминаниях детства, в возрождении утраченной самодостаточности или, напротив, попытка устоять перед напором новой среды, вынести груз новой социальной роли, сохраняя свою цельность, а затем включение в профессионально-специализированную среду за счет перестройки, стандартизации своего «внутреннего я» — эти разнонаправленные потоки, прочерчивая жизненные пути тысяч конкретных людей, отразились в занятиях самодеятельностью и в наивном искусстве (примитиве).

Множество профессиональных художников, особенно в тех республиках СССР, где не было традиции изобразительного искусства, начинали свой путь «примитивом», вливались в самодеятельность, поступали в вузы и в итоге вписывались в ряды так называемой творческой интеллигенции. Обратный путь — это судьба тех, кто в молодости овладевал военными, техническими профессиями, приобрел привычки городского жителя, но затем обратился к живописи или чаще к прикладному искусству, пытаясь заполнить ощущаемый к концу жизни духовный вакуум.

Проблематика примитива и самодеятельности, столь важная для Русской художественной культуры, находит параллели и в искусстве Других стран. Особый путь России с ее периодами ускоренного развития и провинциально-подражательным отношением к достижениям европейского искусства многими чертами перекликается с судьбой латиноамериканских стран, в культуре которых также большое значение имеет примитив. Страны, где переход от традиционной культуры к цивилизации происходит в рамках тоталитарных режимов, в том числе страны Востока, рождают формы массового художественно-бытового поведения, похожие на советскую самодеятельность.

Американские ученые, стремившиеся утвердить самобытность и корневую культуру в противовес европейской, сделали очень многое в Учении примитива, который играл большую роль в становлении личного сознания в США.

Самодеятельность советского периода — наименее изученный художественный феномен русской культуры XX столетия. Ее корни уходят в Революционное любительство, ее продолжение составляют так назы-

ваемые наивные художники современности. Личность самодеятельного человека по-прежнему сохраняет черты транзитного сознания, формирующегося на пути от традиционной культуры к технологической цивилизации. След, оставленный страхами и мечтами времен тоталитарных репрессий, живет в глубине души и проявляется в мотивировках бытового поведения, а может быть, и в искусстве.

ПОДРОБНЕЙ О САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Самодеятельность в советском обществе носила подлинно массовый характер. В 1930-е годы это были, пользуясь терминологией тех лет, ряды бойцов армии искусства, и они состояли в основном из молодых людей. Рассуждая о самодеятельности, не стоит забывать, что и для ее участников, и для руководителей она была целостным явлением, включавшим и музыку, и хоровое пение, и любительские театральные студии, и фотокружки. Художник-любитель порой оказывался участником нескольких кружков («драмкружок, кружок по фото, а еще мне петь охота...»), а многие черты, присущие изосамодеятельности, можно найти и в других видах советского любительства. С 1960-х годов начался новый подъем изосамодеятельности, в которой старшее поколение воплотило свои несбывшиеся и сбывшиеся мечты о счастье и полноте жизни. Именно в этот второй период среди самодеятельных художников стали **находить** тех, кто по способу самовыражения может быть причислен к примитиву.

От самодеятельности невозможно отмахнуться, ставя ей в вину ее вторичный характер. **На** самом деле она была одним из важнейших узлов советской культурной модели, основанной на создании нового человека, строящего коммунистический рай на земле. Примитив всегда **стремится** создать свой мир, в котором была бы установлена гармония между человеком и его окружением, и в этом смысле самодеятельность как раз может быть вся целиком сопоставлена с явлением примитива, потому что такова же была и ее основная цель. Мысль о том, что вообще все советское искусство соцреализма может быть названо **примитивом**, высказывалась устно исследователем советской архитектуры В. Э. Хазановой при обсуждении одной из работ автора данного текста, **однако** для современного состояния изучения искусства этого периода она **звучит** еще достаточно крамольно. Все же, говоря именно о самодеятельности, этот оттенок смысла можно поставить хотя бы гипотетически — **Д^{иС}₁** куSSIONНО.

Изучение литературы, посвященной тоталитарному искусству, навост на мысль, что исследователи культуры этого периода не знакомы с фактическими материалами по истории советской самодеятельности, опубликованными в таких трудах, как сборник «Проблемы народного творчества 1930-50-х гг» (М., ВНИИ искусствознания, 1990) и «Очерки истории. Самодеятельное художественное творчество в СССР. 1930—1950-е гг.» (М., Государственный институт искусствознания, 1995). Например, в каталоге выставки «Москва—Берлин» в статье, посвященной массовым праздникам, эти книги даже не указаны в списке литературы. Изданные небольшим тиражом названные издания стали плодом очень большого труда коллектива сектора народной художественной культуры Института искусствознания, где и я работаю на протяжении последних полутора десятилетий. Все это время сотрудники сектора собирали документальные материалы по всем видам художественной самодеятельности, изучали специфику различных жанров и своеобразие феномена самодеятельности в целом. В России это единственная научная программа, посвященная последовательному сбору материалов и научному осмыслению истории самодеятельности как одной из важнейших частей тоталитарной модели художественной культуры. Мне неизвестно, осуществлялись ли подобные научные проекты в Германии.

Игнорирование трудов по истории самодеятельности теми учеными, которые занимаются тоталитарным искусством в целом, связано, на мой взгляд, с тем, что культура тоталитарного периода исследуется согласно ей же самой заданной парадигме. Театр, кино, музыка, живопись, великие мастера искусства, знаменитые произведения — все это существовало при тоталитаризме, как и при всех других режимах. Самодеятельность, то есть любительские занятия искусством, которые, начиная с прошлого столетия, имели место во многих странах, существовали также. Однако в отличие от других периодов истории искусства самодеятельность в период становления советской идеологии играла не второстепенную, а принципиально иную роль.

Целью всей проводившейся политики было создание нового общества и нового человека. Вот именно этими новыми людьми, которых м о Ж н о было предъявить в качестве достигнутого идеала, и были самодеятельные художники, певцы и танцоры. Конечным продуктом широко развитой системы самодеятельности, которая охватывала всю страну, *ли не произведения, а именно люди, эти произведения создававшие и Полнявшие. Если рассматривать, так сказать, Gesamtkunstwerk эпохи талитаризма как идеологи и хотели его представить, то есть как совокупность созданных художественных произведений, то, конечно, прона Ция самодеятельности занимает в нем второстепенное место и лишена всякого обаяния. Но если попытаться вскрыть созданный в это время а н и з м функционирования культуры, глядя на нее в исторической

перспективе, то можно найти разгадку тех особенностей общественного сознания, которые стали основой для существования всей социально-политической системы этого времени.

НА ПРАЗДНИКЕ ЖИЗНИ

Глеб Поспелов в своей книге «Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х гг.» [М., 1990] привлек внимание к особой праздничной атмосфере городского фольклора, которая вдохновляла и молодых живописцев, стремившихся обрести свободу художественного жеста и цельность творческого высказывания. Поспелов особо отмечает, что праздничность вовсе не является постоянным свойством примитива, но подчеркивает как важнейшую его роль в праздничной стихии. Исследователь лубка Б. Соколов рассматривает городские праздники, отмечая их компенсаторную роль в жизни горожанина. Прослеживая изменения, происходившие с лубком, Б. Соколов говорит о дискомфорте, который испытывали выходцы из деревни в городе, о том напряжении, от которого они стремились избавиться в празднике, напомиравшем им о прежнем единении в рамках крестьянского мира. Праздник в городе гораздо более контрастировал с серыми буднями, нежели это было в деревне, где традиционный круговорот календарных праздников и обрядов был неразрывно связан с повседневными трудами и заботами.

Само по себе эмоциональное напряжение возникает не тогда, когда его привычно вкладывают в рамки ритуала или обычая, а тогда, когда этот обычай ломается. Ломка традиционного уклада, происходившая в слободе, посаде, городе, рождала эмоциональное напряжение, находившее разрядку в так называемом городском фольклоре.

Исследователь праздничной и зрелищной культуры А. Некрылова отмечала, что Россию с городской — ярмарочной, площадной культурой познакомили европейцы — в основном в лице заезжих бродячих актеров¹ — «Ярмарочный фольклор, — пишет там же А. Некрылова, — это одновременно искусство и товар, подчиняющийся всем законам рынка. Как товар привлечение должно быть продано, для чего его следовало **разрекламировать**, но в рекламе при этом широко использовались приемы, образы народного искусства. Отсюда неповторимые сочетания традиционного и **необычного**, стремление к шаблону и одновременный поиск нового. Искусство в ярмарочном фольклоре склоняет к устойчивости, к импровизации в рамках тра-

¹ Некрылова А. Народная ярмарочная реклама (К вопросу о соотношении словесного, изобразительного и игрового начал в народном зрелищном искусстве)// Театральное пространство. М., 1979.

ционного, а товар заявляет о себе боязнью конкуренции и выливается в дичью погоню за новым, необычным, интригующим»¹.

³ В своей книге «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища» А. Некрылова пишет: «Праздничная площадь интересна и тем что ее зрелищные формы и увеселения создавались на стыке двух культур — аграрной и индустриальной»².

Исследователи, каждый по-своему, обращают внимание на несколько **характерных** черт городского праздника. Он не является чисто фольклорным, в нем претворяются заимствованные европейские образцы. **Праздничное** веселье — не кульминация веселой жизни горожан, а, **напротив**, краткий перерыв в их унылом существовании. Праздник **существует** на грани традиционного культурного обычая и цивилизованных форм поведения.

На празднике фольклор обретает черты товара, что еще не уничтожает его собственной природы.

А теперь перенесемся во времена становления советского режима.

Праздники — важнейшая составляющая нового общества. Это прежде всего городские массовые праздники и шествия. В подготовке и проведении праздников, отмечающих «красные дни» календаря, всюду разворачивается самодеятельное творчество. Участники праздников — все те же выходцы из деревни, их ощущение внутреннего дискомфорта еще усилилось благодаря более резкому, чем в прошлые века, контрасту мало изменившейся деревни и новых индустриальных городов, а также благодаря реальной потребности слиться с городской массой жителей для тех, кто после коллективизации бежал с мест поселений и из родных деревень. Однако утопическая направленность советского праздника в отличие от дореволюционного имеет другой вектор: не назад к всеобщему единению, а вперед — к победе социализма.

Место ярмарочного фольклора занимает праздничная агитация, ей абсолютно чужда какая-либо товарность, напротив, усиливается ее закликательное ритуальное звучание. Черты традиционного искусства сохраняются в некоторых жанрах агитации, но преобладают заимствованные «причем из опыта шествий и карнавалов не только европейских, но и латиноамериканских стран».

Насколько подлинно народными были советские политические праздники? В той мере, в какой они выполняли рекреативные функции, они [®]олне замещали прежние народные гулянья. Праздник заставлял забывать ст^арах, нищету, зависть. На празднике можно было лицезреть добрых Улыбчивых вождей, сильных и здоровых физкультурников, мужественных Цитников-воинов. Праздник демонстрировал полноту и красоту

¹ Там же. С. 337.

1988 *Qua. ue* ^у^{еские} народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., С. 15.

жизни ничуть не хуже, чем ярмарочное гулянье. Исследователи самодеятельности пишут об официальных праздниках:

«Необходимо помнить, что рядом с ними существовали осколки **дру**гих традиционных праздничных культур. Так, до конца 1920-х годов Россия жила с двумя общепотребительными календарями — новым, "красным", и церковным, издавна связанным с древним земледельческим (крестьянским). Даже с отменой выходных в дни православных праздников и разгулом антирелигиозной пропаганды они не исчезли из быта. Так же не исчезли и многие местные, локальные, фольклорные праздники, ритуалы, обряды. Простой советский человек существовал одновременно в нескольких праздничных измерениях. Иногда ему удавалось совместить, казалось бы, несовместимое. Так, долгое время сохранялось живое многообразие праздничных навыков. В идеологизированную, внедряемую "сверху" схему, "снизу" вносились традиционные элементы праздника, проникали простые человеческие чувства. Когда же давление системы становилось чрезмерным, человек уходил в раковину малых семейно-бытовых форм празднования. Это и позволяло вождям-идеологам с известной долей истинности объявлять такие праздники народными. Второй опорой "государственного советского праздника" была давняя традиция специальных празднеств для народа, устраиваемых властями. В России она укоренилась с эпохи Петра I. Екатерине II принадлежит известная фраза: "Народ, который поет и пляшет, бунтовать не будет". Сценарии таких празднеств русского XVIII в. внимательно изучались профессионалами праздничного дела 1930-х годов. Так же, как в годы военного коммунизма калькировались формы празднеств Великой французской **революции**.

Укрепление, укрупнение и продление праздничного **мироощущения** стало важнейшей задачей советского искусства»¹.

Новые виды самодеятельного творчества, насквозь **пропитанные** идеологией, были ли они интересны городским низам в их обществе пролетарского интернационализма? Можно предположить, что они удовлетворяли жажду зрелищ («хлеба и зрелищ!»), были доступны и **понятны**, отвечали потребности позубоскалить, самоутвердиться за счет разоблаченного Троцкого, единоличника и т. д.

Среди **работ**, продвигающих новое теоретическое осмысление советского периода, следует упомянуть статью Н. Зоркой «Миф **об Октябре** как **об** венце истории»². Автор пишет о революционном **празднике** как «центре революционного **быта**»:

¹ Румянцев С. Ю., Шульпин А. П. Судьба советского праздника // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930-1950 гг. Книга 2-М., 1995. С. 264.

² Зоркая Н. Миф об октябре как о венце истории // Тоталитаризм и посттоталитаризм. Культурологические записки. Выпуск 2. М., 1996.

«В массовом празднестве и уличном зрелище послереволюционного Петрограда и других городов притягивает любопытный аспект: некое со-
«ательное дублирование, некое удвоение и настойчивое повторение ре-
альных событий текущей действительности. Их немедленное возведе-
ние в ранг событий всемирно-исторического значения. Их, по сути дела,
перевод в миф»¹. Далее автор рассказывает о театрализованном действе
1920 года «Взятие Зимнего», о котором сохранилось неизмеримо больше
свидетельств, чем о самом историческом факте. «Празднество-повторение
в 1920 году заменило собой, подменило реальное событие. Вошла в исто-
рию новая версия, гораздо более четкая, продуманная, организо-
ванная»². Здесь мы вновь встречаемся с мотивом подмены, который присут-
ствовал в самом механизме советской системы (фольклор подменялся
псевдонародным творчеством и т. п.).

Самодеятельность была инструментом подмены реального быта (убогого, нищенского) праздничным революционным бытом. Праздничные шествия начала 1920-х годов во многом опирались на еще знакомый всем участникам опыт ярмарочного театра, балаганов.

Праздничные площади и улицы объезжали трупы с петрушками; на грузовиках монтировались различные модели и макеты. Исследователь того времени Е. Рюмин сообщает об Октябрьских праздниках в Москве: «В колоннах Замоскворецкого района общий восторг вызвали устроенные на автомобилях маяк и военное судно... Кооперативная организация придумала аллегорическое изображение победы кооперации над частной торговлей. Громадный красный молот в руках рабочего бил в голову и гнул к земле кулака-лавочника»³. В Первомай 1923 года, как сообщает журнал «Горн», по Москве шли «целые зверинцы на грузовиках с чучелами зверей и людей и надписями; над толпой болтались вздернутые на шестах и виселицах чучела врагов пролетариата»⁴. В Ленинграде на первомайской демонстрации 1924 года первыми шли рабочие завода «Большевик», везя за собой инсценировку, изображавшую ножницы, перерезающие аллегорическое изображение международного капитала⁵. В процессе демонстрации, как пишет очевидец, «площадь покрывается белыми платочками работниц. Двигается ветряная мельница, жернова которой перемальвают Пуанкаре и Макдональда. Это трудящиеся 1-й ^Го-
смельницы им. тов. Ленина»⁶. Пропаганда говорила с народом языком аллег^о
Рий. Театрализованные шествия зримо показывали победы над реальными врагами. Победы, которых не было в реальности!

¹ Указ. соч. С. 64.

] Там же. С. 65.

* Рюмин Е. Массовые празднества. М.; Л., 1927. С. 31.

⁵ Горн. 1923. Кн. 8. С. 45.

⁶ Мин Е. Массовые празднества... С. 27.

Там же. С. 28.

Символическое значение имела одежда участников демонстрации. На празднествах 1919-1920 годов грим и костюмы были принадлежностью только тех, кто изображал врагов. В первой половине 20-х годов бочие никогда не надевали на демонстрации свою праздничную одежду. Они надевали одежду сугубо рабочую — синие или белые блузы, иногда даже нарочно мазали себе лица сажей.

Демонстрация была выступлением перед остальными горожанами тогда еще не полностью солидарными с идеями демонстрантов. Одежда выражала единство рабочего класса. Предметы служили театрализованному действию и порой превращали его в мрачный ритуал (черный гроб, который несут красноармейцы, с надписью «Здесь покоится последний неграмотный красноармеец»).

Другим проявлением нового быта в советском обществе был быт клубный. «Клуб представлялся "коллективным образцовым домом", дающим ощущение «места досуга, отдыха, уюта»¹. Под руководством одного из вождей конструктивизма Александра Родченко в изомастерских разрабатывались образцы клубной мебели. С 1924 года во всех клубах стали делать «уголок Ленина», заместивший по своему значению сакральную ценность «красного угла» народного жилища.

Ленин как «новый бог» должен был присутствовать не только в каждом клубе, но и в каждом доме. В следующем десятилетии потребность в пропагандистском воздействии на массы подтолкнет радиофикацию, и черная тарелка репродуктора станет символом повиновения высшей власти. Самодеятельные художники традиционно рисовали «семью за обедом, слушающую речь тов. Сталина».

Среди символических занятий молодой советской эпохи следует назвать также физкультуру и спорт. Физкультурные парады, **спортивный** инвентарь в клубах и жилищах, портреты физкультурников — все это черты культа телесного бытия. Существование души отрицалось как **поповская** выдумка. Занятия спортом помогали советскому человеку **совершенствоваться** физически, а духовно он совершенствовался под **руководством** партии, овладевая политграмотой и участвуя в самодеятельности.

«Новые люди» советской закалки должны были заменить **собой** прежних, или, как их еще называли, «бывших».

...с середины 1930-х годов, художественное оформление **праздников** унифицировалось, остался один красный цвет, исчезли многие **интересные** затеи прошлого времени. Можно ли исходя из этого считать, что праздник утратил свое значение в обществе? В народной культуре обряд может утрачивать целый ряд своих составляющих частей, которые **забываются**, неправильно интерпретируются, искажаются, но пока **остаются**

1 См.: *Хазанова В.* Клубная жизнь и архитектура. 1917-1941. М., 2000. С. 55

структурообразующие элементы, он остается действенным и значимым. Так и в советском празднике.

Пока была сильна массовая потребность в праздниках, они оставались **народными**, вбирая в себя все разнообразное культурно-бытовое поведение нового городского плебса. Кризис советских праздников произошел не от того, что в них не осталось искусства, а от того, что не осталась **плебса**. Второе, третье поколение советских горожан оценило прелесть частной жизни — садового домика, семейного отдыха, турпохода. **Праздничные** дни стали временем не объединения, а рассредоточения **городских** жителей.

БОЛШЕВСКАЯ КОММУНА

В деле созидания «новых людей» особое значение имели коммуны ОГПУ, как, например, существовавшая с 1924 по 1939 год Болшевская коммуна, где из беспризорников и молодых уголовников выращивались талантливые музыканты и художники, спортсмены и танцоры. Сила коммунистического воспитания и чудо создания личности «нового человека» значили тем больше, чем хуже был, если позволительно так выразиться, исходный человеческий материал, из которого формировались таланты.

Однако, как уже было сказано выше, самодеятельность для историка интересна не столько своим наследием, сколько сформированным в ней идеалом личности — самодеятельного творца. Это творческое начало самодеятельности не в меньшей степени характеризует художественную идеологию советского тоталитаризма, нежели методология социалистического реализма.

Вот отрывок из письма одного из участников Коммуны, написанного в 1929 году: «Разве это не изумительно: на перроне ст. Болшево — толпа народу. Гремит оркестр, краснеют знамена. Из подходящего поезда — ^аРкие плакаты с приветствиями коммуне... Сотни голов, высунувшись в ^окна, раскрытыми ртами восторженно орут...

Это встреча воров. Воры на перроне встречают воров из Соловков, ^торые едут в Коммуну, чтобы резко свернуть со старого пути...¹⁾»

Характерно, что в частном письме — это брат писал сестре — явно **не р** ^т ^н ^о ^т ^ы эстетического восприятия того, что происходило в Комму-

• Специально готовившийся ритуал встречи с явными элементами Дничной театрализации так и воспринимался — как изумительное Релище.

^а ^аШево. Литературный историко-краеведческий альманах. № 3. Большево,

Эстетизация действительности играла важнейшую роль в Коммуне. Быт был убогим. Труд — низкоквалифицированным, изготовляли цо преимуществу спортивный инвентарь — лыжи, коньки. Работать учились у ст. а. риков-рабочих и обрусевших немцев. Никаких воспоминаний о какой-либо системе производственного обучения не встречается.

Зато самодеятельность, зрелищность занимали важнейшее место. Перед началом выступлений самодеятельного оркестра показывали короткометражный фильм — эпизоды из жизни коммуны. Коммунары идут лесом к станции Болшево. Садятся в поезд. Приезжают в Москву. Затем на экране показывали Дом народного творчества (впоследствии театр им. Моссовета). В кадре коммунары, одетые в белоснежные рубашки со своими инструментами. Тут экран гас, занавес подымался и зрители видели на сцене весь духовой оркестр.

Об эстетическом значении необыкновенной личности в сталинское время пишет Б. Гройс: «...Сами распространенные тогда формулы, типа "стальной воли" или бесконечно повторяемой песни про "стальные крылья и вместо сердца — пламенный мотор", как нельзя лучше соответствуют фигуре "инженера человеческих душ": техническая мощь как бы ушла в глубь индивидуальности, и прежняя иррациональная вера в нее обратилась в столь же иррациональную веру в скрытые силы человека. Техническая организация мира стала лишь видимой реализацией внутренних сил, заложенных в ее творце. Одинокий, страдающий, жертвующий собой и побеждающий художник — герой авангарда стал героем сталинской культуры, но уже в качестве строителя, спортсмена, летчика-полярника, директора завода, парторга колхоза и т. д., то есть реального творца реальной жизни, а не только воздушных замков»¹. В этом рассуждении в ряду героев сталинской культуры явно не хватает самодеятельного художника, быстро ставшего профессионалом. Именно он воплотил в **тоталитарной** культуре тот образ творца, о котором мечтал авангард, так как **художник-рабочий** преобразовывал мир и своим трудом, и своим творчеством.

В начале 1930-х годов многих коммунаров просили написать (или надиктовать) автобиографические рассказы, чтобы имелись документальные свидетельства их перерождения. Один из этих рассказов, мастера конькового завода и музыканта-любителя, заканчивается словами: «**В** сентябре 1932 года меня командировали **в** консерваторию, где я учусь и сейчас. **в** коммуне являюсь помощником руководителя струнного оркестра. **на** производстве стал ударником первой пятилетки, **а** **в** консерв^а тории — ударником по учебе»². Это поистине чудесная история **бывшег**⁰

¹ Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 58-59.

² Болшево. С. 48.

³ а повторявшаяся в судьбах многих коммунаров, которых команди-
жали учиться, вероятно, не без помощи все того же НКВД.

Р Занятия искусством были способом подняться над своей средой, **освободиться** от нудного производства, и поэтому самодеятельность пополняла свои ряды тысячами молодых людей, видевших в ней путь наверх. **Были** ли в действительности так уж талантливы все эти **ударники** по **учебе**? Система всяческих смотров и олимпиад способствовала их утверждению, но расцвет талантов был одним из элементов советского мифа. **И вместе с** тем эти ударники становились привилегированной кастой **советского** общества, новой советской интеллигенцией и, безусловно, на самом деле перерождались — благодаря Коммуне и НКВД они так поднимались по жизненной лестнице, как не чаяли подняться те ребята, которым не пришлось воровать и сидеть на Лубянке. Дожившие до старости **коммунары** искренне говорили: в коммуне прошли лучшие годы моей жизни. **Брошюра** основателя Коммуны М. Погребинского, изданная в 1929 году, называлась «Фабрика людей» — собственно самодеятельность была не творчеством масс, а одним из способов изготовления из негодного человеческого материала этих масс — «новых людей».

Через художественное творчество «новые люди» обретали чувство полноценной самореализации. Творчество становилось основой для веры в силу и необходимость советской власти, которая это творчество поощряла и поддерживала.

Болшевская коммуна может рассматриваться как метафора всего самодеятельного движения в целом, где воспитательное, просветительское и творческое начало существовали нераздельно. Все советское общество мыслилось как громадная «фабрика людей». Произведения самодеятельного искусства — это следы превращения человека традиционной культуры (какими были большинство жителей России 1930-х гг.) в «нового человека» тоталитарного образца.

Эстетизированность быта как одно из условий самоутверждения нового типа личности в дворянской культуре отмечала в своем исследовании А. Корнилова. И как ни парадоксально сблизить русские усадьбы с подмосковными коммунарами времен ОГПУ, все же всплеск любительского художественного творчества и в ту, и в другую эпоху провоцировался задачами построения человеком себя самого как новой личности.

Можно сказать, что самодеятельность, как и примитив в типологии ^{ег}о Следователя А. Лебедева, тоже имела социально-этический характер — однако если купеческий портрет утверждал незыблемость моральных ^{го}ев своего сословия, если рисунки в своем альбоме указывали на Постороннюю образованность их создателя, то самодеятельность ДЧеркивала динамичность, стремление к состязательности в продвижении ^и наверх у представителей рабочего класса.

о отличие от профессионального искусства эпохи тоталитаризма, где ^{Нь} между официальным и запрещенным проходила очень резко (хотя

это могли быть произведения одного автора, как, например, М. А. Булгакова), самодеятельность, проектно рассматривавшаяся как некая **подготовительная**, промежуточная стадия по пути к профессионализму, **допускала** в своих рамках и официоз, и непосредственное воплощение творческих потребностей. В этом своем двуединстве, возможно, она была одним из мощных столпов, на которые опиралась идеология, и в самом деле демонстрировала «единство партии и народа».

СНЯТИЕ ЗАПРЕТОВ

Жесткая структура тоталитарного социума требовала регламентировать свободный характер самодеятельности, извращая тем самым вольную основу художественного любительства. В действительности полная подмена не могла быть осуществлена так же, как отдельный человек не был превращен целиком в «винтик».

Ограничения на владение определенными знаниями и запреты на некоторые виды деятельности существовали и в народной культуре, но она не знала таких барьеров, какими были цеховые законы в городах и различия между ученым и неученым в искусстве в современном цивилизованном обществе.

Любительство, самодеятельность возникли на расщелинах, трещинах, которые пронизывали и жестко организованное цеховое **художественное** производство, и цельную традиционную культуру.

Если обратиться к двум способам организации социумов — структуре и комьюнити, то можно заметить следующее.

Традиционные ремесла, так же как и высокое искусство, **функционируют** в жесткой структуре человеческих отношений, **любительство** и самодеятельность **скорее** приживаются в community. Когда стала **разваливаться** тоталитарная структура, наступил новый расцвет **самодеятельности** — перефразируя известное изречение тех времен, искусства, государственного по форме, но уже глубоко личного по содержанию. Капеллники, любительские театральные студии, музыкальные **группы**, кружки прикладного искусства, студии художников — все это **проявляющиеся** на разных уровнях и в разных формах следствия «оттепели» 1960-х годов в самодеятельности.

Выступившие сплоченной группой «левые» художники **МОСХа** (Московской организации Союза художников) впервые за многие десятилетия внесли понятие собственной манеры, которую один из **критиков** назвал «суровый стиль». Ища опоры в истории искусства, эти **художники** не решались обратиться к русскому авангарду, а оборачивались к *боле*^e

анним эпохам — импрессионистам, Сезанну. Художники «сурового стиля», ^{как и те} великие живописцы Запада, которых они по существу скрывали вновь, много внимания уделяли работе с натуры.

Другое направление в советском искусстве, представленное в основном художниками следующего поколения, желая очиститься от всего чуждого, что навязывалось им советской выучкой, искало вдохновения в свободе от всяческих правил — в примитиве. Открывая для себя Анри Руссо и Пиросманашвили, они также обращались непосредственно к наивному искусству, оставляя в стороне хранившееся в запасниках и почти запрещенное искусство русских футуристов, некогда уже оценивших примитив. Так, в 1960-1970-е годы в Москве сложилась художественная атмосфера, где увлечение примитивом не повторяло ситуацию 1910-х годов, а корреспондировало ей, как бы рифмовалось в истории.

В это время с успехом прошли выставки Нико Пиросманашвили, а также новых открытых наивных художников — Ивана Селиванова, Ивана Никифорова. Многие выставки устраивались в домах и клубах творческой интеллигенции. Именно писатели, журналисты, художники выступили как первые ценители и коллекционеры советского наивного искусства. На выставках самодеятельных художников теперь демонстрировались произведения тех, кого исторически было бы правильнее называть «наивными». О примитиве, наивном искусстве писали критики в художественных журналах. Широкий резонанс получила статья критика Юрия Герчука под запоминающимся названием «Примитивны ли примитивы?», опубликованная в 1972 году. Автор ее писал: «В необъятном море художественной самодеятельности (несомненно полезной как способ приобщения миллионов людей к искусству, но не способной, да и не ставящей своей задачей создавать самостоятельные художественные Ценности) все заметнее становятся эти островки искусства, тем более самобытного и яркого, чем меньше оно способно следовать школьным правилам рисунка, композиции и колорита»¹. Много статей о наивном искусстве было опубликовано в 1970-е годы в журнале «Декоративное искусство СССР». Сотрудник редакции журнала Наталья Семеновна Шкаровская была автором многих публикаций, инициатором выставок в помещении редакции на улице Горького (ныне Тверская) напротив Центрального телеграфа. Шкаровская стала также коллекционером картин наивных художников. Благодаря большим усилиям ей удалось опубликовать в 1975 году первый в истории России большой альбом, названный п^лиативно «Народная самодеятельная живопись» (в отношении наивного и самодеятельного была путаница, а слово «наивный» не допускалось идеологически). Предисловие к этому альбому написал крупнейший теорик искусства М. В. Алпатов. Вскоре, Шкаровской пришло письмо с

¹ Творчество. 1972, № 2. С. 11.

предложением принять участие в готовящейся к изданию в Лондоне «Всемирной энциклопедии наивного искусства». Она собрала и передала туда статьи и иллюстрации о десятках наивных художников. Статьи были переведены на английский ее мужем А. Раффе.

Оттепель открыла в самодеятельности притаившийся там примитив. Увлечение первыми ставшими известными примитивами — Иваном Селивановым, Иваном Никифоровым — следствие потребности в общении с искренним, свободным от идеологического давления творчеством.

Вошедшие в историю под именем «семидесятники» молодые художники — Т. Назаренко, Н. Нестерова и другие — обращались к примитиву, чтобы отторгнуть от себя ту фальшь, которая прививалась им во время учебы в Суриковском институте.

Большая группа «левых» художников на протяжении лет находила себе заработок в качестве педагогов Заочного народного университета искусств. Это уникальное учебное заведение было основано еще в 1930-е годы, и здесь сложилась система обучения художников-любителей по переписке. В отличие от участников самодеятельности, которые должны были воплощать в себе лучшую часть рабочего класса, учениками ЗНУИ могли быть все — и пенсионеры, и школьники, и заключенные. Здесь не было деления по национальному, социальному и прочим принципам, последовательно проводившегося в работе с самодеятельностью. Многие педагоги ЗНУИ выделяли среди массы учащихся тех, кого они на своем жаргоне называли «самобытниками» — потенциальных наивных художников, деликатно работали с ними.

Самодеятельность в исторической перспективе предстает и как утопическая государственная модель — в тех формах, в каких ее удалось осуществить, и как «варварские», «свободные», не подававшиеся регламентированию проявления, вылившиеся в антитоталитарные **тенденции** после 1960-х годов.

ПРИМИТИВ НА РЫНКЕ

Говоря о примитиве, часто подчеркивают его особые этические **свойства**. Скажем, творчество любителя, наивного художника должно быть бескорыстным, не связанным с мыслями о заработке. Интересно, что тот же кодекс поведения предлагался и в «Заповедях самоучки» **советского** самодеятельного художника Точилкина в начале 1930-х годов. **Бескорытность**, досуговый характер рисунков — неперменная черта **дворянского** дилетантизма.

Тем более острым является обсуждение вопроса о товарном **фу^{HC}** ционировании примитива и самодеятельности. Лубки и вывески **появи-**

сь и распространились благодаря тому, что были непосредственно связаны с процессом купли-продажи. Лубок разносили по деревням ^СБени, им торговали в лавках, а вывески, естественно, заказывались ^Зди рекламы других товаров. Портретный примитив выполнялся для **конкретного** заказчика и стоил достаточно дорого.

Другое дело — дворянское любительство, альбомы, «картинные книги». **Дворяне** первые обрели досуг, и любительские занятия искусством были одним из средств заполнения этого досуга. Профессия художника **в начале** прошлого века была в России мало уважаемой, о чем свидетельствуют, к примеру, письма «засидевшегося» в Италии Сильвестра Щедрина, из Италии не хотелось возвращаться также и потому, что там к **художникам** относились с почтением. Поэтому любительство как **бескорыстное**, «для забавы» занятие искусством было привилегированным **делом** высших классов общества.

Эту идею бескорыстия и привилегированности подхватила и советская самодеятельность. Трудящиеся обрели привилегию бескорыстно заниматься творчеством. Правда, недостаток красок и подходящих помещений для студий на протяжении всех лет советской власти сдерживал осуществление этой привилегии, тем не менее для выставок самодеятельных художников предоставлялись лучшие залы, сами самодеятельные художники получали консультации, им оплачивались командировки, а время от времени и художественные материалы. Самодеятельность функционировала по нормам общества распределения, но стоило ему начать расшатываться, как стали устраиваться различные праздники и ярмарки, где в течение ограниченного времени и в строго определенных местах стала разрешаться торговля произведениями любителей. Самодеятельные художники с середины 1980-х годов составили значительную часть продавцов на уличном рынке.

Достаточно много споров было среди тех, кто занимается изучением современного любительства, по поводу «рыночной судьбы» наивного искусства, которое создается людьми, внезапно ощутившими тягу к творчеству и раскрывающими в картинах потаенные стороны своей духовной жизни. Существует точка зрения, что работа на заказ или для ^Родажи ломает творческую индивидуальность таких наивных художников, так как они перестают следовать своему внутреннему голосу, начинают потакать желаниям покупателей. Такое, действительно, часто ^{Сл}Учается. Однако все известные современные наивные художники в европейских странах и в США, и в нашей стране продавали свои работы, ^ет ^о Не Ухудшало их качества. Само по себе наивное искусство существует ^{Как} явление только когда кто-нибудь его откроет, сделает известным, ****** произведения обретут зрителей вне стен дома художника. В этом **Б**сле не так важно, демонстрируется ли произведение на выставке или **Д**ается, ^и ^в том, и в другом случае контакт с внешним миром установ-

лен, и художник оказывается открыт его влияниям. Грамоты и премии на конкурсах самодеятельности так же точно формировали сюжетные схемы и манеру исполнения, как их потом стал формировать рынок, но только в другом направлении.

Интересно то, что наивное творчество — в начале своем для любителя аутотерапия, к которой он неосознанно прибегает, стремясь сохранить целостность своего «я», — в том случае, когда художник начинает делать картины для продажи, очень быстро обретает черты народной картинки которая делалась для рынка. Образцом рыночного примитива, сохранившегося в 1980-е годы, были натюрморты, зимние и летние пейзажи В. Григорьева, в молодости торговавшего на Сухаревке и Тишинке, а на пенсии вновь вернувшегося к старому ремеслу. Ведущие свою родословную от ковриков с лебедями яркие, нарядные картины Григорьева стали предметом увлечения и коллекционирования. Другие художники, как, например, Е. Волкова или М. Ржанников, начавшие писать картины немолодыми людьми и только для себя, когда получили известность, стали повторять и варьировать свои картины точно так же, как «базарный» живописец В. Григорьев.

У каждого наивного художника существует круг примерно в пятнадцать—двадцать (или меньше) сюжетов, которые он повторяет и отрабатывает, комбинирует в своих картинах. В. Сакиян вышел на уличный рынок, когда разрешили торговать картинами, и стал делать пейзажи с осликом, «бани» и другие хорошо продававшиеся сюжеты, которые повторял десятки раз. Он писал картины и для себя, с более оригинальными сюжетами, как, например, «Ноев ковчег». Однако по уровню исполнения и выразительности рыночные картинки, с уже устоявшейся композицией и наработанными приемами, были гораздо лучше, чем то, что делалось для себя.

Современный примитив так же не чужд рынку, как и старый, и даже, напротив, рынок способствует его укреплению и **распространению**. В европейских странах, о чем уже говорилось в связи с Югославией, широко распространено репродуцирование работ наивных художников и даже издание серий небольших альбомчиков с работами одного художника, как, например, Верил Кук в Англии. Это тоже рыночное потребление примитива, но на уровне современных способов **тиражирования**.

Именно рыночность наивного искусства девальвировала его в сознании современных западных знатоков. Их интерес повернулся к аутсайдерам, которые, впрочем, тоже оказались ничуть не чужды **рыночным** интересам.

Утопический идеал сегодняшнего дня — любитель, который рисует только для себя, нигде не выставляется, не продает своих работ, **никому** не известен. И лишь после **смерти** обнаруживается наследие его **гениальных** работ. И вот тогда уж оно выбрасывается на рынок.

ПРОТЕИСТИЧНОСТЬ ПРИМИТИВА

Рынок показывает взаимодополняемость того, что признано искусством, и того, что искусством уже или еще не признано. Самодеятельность «примитив» как раз и находится возле границы этих двух областей. Приведем конкретный пример с хорватским примитивом. Работы И. Генералича, И. Рабузина много раз репродуцировались, воспроизводились в альбомах, так как примитив для Югославии играл роль национального вклада в мировое искусство. Благодаря западноевропейским покупателям и государственной поддержке югославский примитив стал широко известен и любим в Европе, а также и в нашей стране. Он стал расцениваться как образец современного примитива. Ему начали подражать самодеятельные художники, особенно рыночные, порой буквально копируя известные работы. Таким образом, сам образец находился в сфере искусства, а его копии, продававшиеся на уличном рынке в Москве, безусловно, в сфере кича.

Однако среди тех, кто копировал хорватов, нашлись и те, кто стал творчески, в собственном духе примитива перерабатывать их мотивы. Их работы несли уже иное содержание, чем образцы, ставшие расхожими клише, и могли претендовать чтобы быть включенными в сферу искусства как новое явление русского самодеятельного творчества, в то время как растиражированные репродукции примитива уже перешли в область «не-искусства». Примитив обнаруживает протейстичность даже в своих хрестоматийных образцах. Сам по себе механизм усвоения популярной зарубежной картинки и переработки ее в собственную весьма похож на то, что происходило в лубке, с той только разницей, что лубок тиражировался с помощью печати, а живописный рыночный примитив тиражируется вручную в количестве нескольких вариантов.

Мода на хорватский примитив спала — его стало слишком много и слишком одинакового, а русский уличный рынок продолжает процветать — во всяком случае, его обязательно посещают заезжие коллекционеры.

ЗНАК ПРИМИТИВА?

в конце XX столетия, когда современное искусство охвачено сомнениями по поводу самой возможности заниматься художественной деятельностью и стремится отказаться от таких изжитых форм реализации художественных замыслов, как картина и выставка, примитив и различные формы любительства обретают значение оазисов непосредственного и

нерефлексируемого художественного творчества. В отличие от новейшего искусства, постоянно нуждающегося в специальном контексте для своего функционирования и создающего уже не столько произведения сколько этот самый контекст, примитив и любительство обладают способностью находить себе место в самой жизни.

Возможно, что примитив с его вневременным характером, постоянным самовозрождением на окраинах самых различных социальных структур является некоей константой в культуре, в то время как развивающаяся художественная мысль и рефлексия по поводу настоящего и прошлого все время изменяются и знаком примитива метаются многие сходные, но не тождественные культурные феномены.

Восприятие примитива, городского фольклора всегда связано с той системой художественных взглядов, к которой принадлежит сам воспринимающий зритель, наблюдатель.

В том, как самодеятельный художник оперирует с полученными «вторых рук» художественными приемами и образами, есть завидная для профессионального художника легкость. Ведь профессионал вынужден все время идти по пути прогресса, изобретая новые художественные приемы и жесты.

Для состояния отечественного искусства конца XX века игра с образцами любительства и самодеятельности, быть может, окажется так же важна, как для футуризма — стремление слиться с примитивом. Советское тоталитарное прошлое, олицетворенное в парадах, демонстрациях, массовых праздниках, уже стало фишкой в играх на тему **отечественной** истории. Кадры документальной хроники маркируют эпоху в бесконечном количестве кино- и телефильмов. Образы тоталитарного **искусства** эксплуатирует соц-арт. Изучение самодеятельности в этой ситуации интересно не с точки зрения обоснования художественной значимости отдельных произведений, а как исследование ее культурного **потенциала** для последующих поколений — тех, для кого подмена и **фальсификация** становятся условными категориями художественной практики, а не средством идеологического воспитания, каким они были для **современников**.

Раздел IV

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ТЕКСТ

Советская самодеятельность как текст имеет несколько уровней прочтения. Первый из них можно назвать апроприированно-авторским. Под этим мы будем понимать тот пафос ударного творчества, который казался самодеятельным художникам их личным достижением, ставшим возможным только благодаря Советской власти.

Второй уровень будет обозначен как бессознательно-центонный. В какой мере он был действительно бессознательным и в какой мере использование цитат из профессионального искусства было произвольным в данном случае не имеет значения. Бессознательный уровень должен был существовать, так как в нем заключалось доказательство искренности и бескорыстности самодеятельного движения.

Кстати, поэтому основанный на неуправляемом подсознании примитив был одним из самых главных пороков любительского творчества с точки зрения советской идеологии 1940-х годов.

Третий уровень можно обозначить как конформистский. Конформизм здесь заключается не в приятии самодеятельного творчества как такового, ^а в отношении к нему как к обычному любительству. Рассмотрение советской самодеятельности как слабого и неинтересного с художественной точки зрения явления можно сравнить с оценкой труда заключенных в лагерях как низкопроизводительного. Труд в лагерях — это то, что имеет отношение к лагерям прежде всего, а не к труду. Также и самодеятельность имеет отношение прежде к тоталитарной системе, а потом к искусству.

Четвертый уровень прочтения истории самодеятельности можно характеризовать как социокультурный. На этом уровне занятия самодеятельностью рассматриваются как один из способов выживания человека

эпохи тоталитаризма и сохранения его личностной целостности путем перекодирования всего комплекса советской идеологии в понятия, знаки и ритуалы традиционной культуры.

Изучая историю советской самодеятельности, находишь артефакты которые могут интерпретироваться по-разному — и как хлам, и как произведения наивного искусства, и как ученические копии и вариации известных произведений соцреализма, и как аналоги поп-арта — это касается различных чудесных предметов, изготовливавшихся в подарок начальникам всех рангов и самому Сталину. В этих подарках нельзя не видеть архетипа дарений и жертвоприношения.

Роль самодеятельности в культурном строительстве тоталитарной системы была осознана не сразу. Иллюзии политработников и большевиков, что после революции именно революционно настроенные рабочие, занимаясь самодеятельностью в кружках, создадут новое революционное искусство, развеялись в начале 1920-х годов. Как выяснилось, к рисунку и живописи потянулись как раз выходцы из семей кустарей, разночинцев, служащих, словом, всякие мелкобуржуазные элементы. К тому же они приносили в кружки свои представления о прекрасном, почерпнутые из приложения к журналу «Нива» и отдававшие вовсе не революционным духом, а сугубо дореволюционным духом. Тогда любительству объявили войну как социально чуждому явлению.

Кружки стали встраиваться в систему, методы работы в них ужесточились. Концепция «единого художественного кружка», гармонично развивавшего и политически образовывавшего каждого кружковца, продержалась несколько лет и рухнула. Целым и гармоничным должен был стать весь мир самодеятельности, а не каждый ее участник в **отдельности**. С 1930-х годов параллельно со структурированием **профессионального искусства** при помощи творческих союзов началось **структурирование самодеятельности** посредством смотров всех уровней, **фестивалей** и пр.

Самодеятельность программно мыслилась как подтверждение утопии нового идеального общества. Во-первых, наличие идеального общества подтверждалось самим фактом существования **самодеятельности**, ее многочисленностью и постоянно продолжавшимся **количественным** ростом.

Во-вторых, само художественное содержание самодеятельного творчества было символичным. Не будем затрагивать сейчас все виды **массового творчества**, а рассмотрим только изобразительное.

Энтузиазм, счастье сбывшихся надежд, полнота жизни, **беззаветная** вера в будущее — все это черты советской культуры в целом. Их **нелегко** было найти в реальности, поэтому те виды искусства — как, **например**» фотография, бытовая зарисовка, — которые прямо отражали жизнь, не поощрялись.

Действительность «в ее революционном развитии» следовало **изобразить**, руководствуясь определенными образцами. Они были созданы **едушими мастерами** соцреализма и быстро внедрялись в массы, в **основном** благодаря широко налаженному репродуцированию.

Подходящим источником образов был фольклор, но не весь, а лишь в **той своей** части, что была праздничной, подчеркивающей избыточность **жизни**, радость мировосприятия. Государственная самодеятельность **охотно** присваивала и эксплуатировала эти качества фольклора, а в целом народное творчество препарировалось и приспособлялось к нуждам дня.

В сознании самодеятельного художника 1930-х годов происходила **смычка** наивного взгляда на мир и лозунгов самодеятельного движения. **Поэтому** на выставках являлись натюрморты, демонстрировавшие обильные фрукты и овощи «колхозных огородов», хорошую еду и посуду, новую зажиточную жизнь. Творчество было ритуалом, и результаты его не сохранялись — нет сомнения в том, что сотни выставок тех лет украшали произведения, которые мы сегодня бы назвали чистой воды примитивом.

Но первостепенное значение придавалось картинам, где изображались предметы-символы, означавшие новые качества жизни — электрическое освещение, радиоприемник, книги, предметы спортивного инвентаря — сборы на лыжную прогулку или возвращение с нее. Извечные ценности человеческого бытия также были объявлены новыми: это молодость, сила, здоровье, красота, семейное единство. Семья, собравшаяся за чайным столом и с благоговейным вниманием слушающая речь тов. Сталина, символом которой служит черная тарелка репродуктора на стене, — это «тайная вечеря» самодеятельной живописи тех лет.

Сам по себе интерьер — комнаты рабочих, общежития — тоже был значим. Комната должна была быть светлой. Ибо свет — это символ **Нового Дня**, молодости, веры. К тому же в полутьме можно спрятать икону или мешанскую гитару. Еще более ценились помещения коллективного быта — клубы, школы, казармы. Здесь унифицированность быта могла **Раскрываться** со всей полнотой.

«Справа и слева, сквозь стеклянные стены — я вижу как бы самого себя, свою комнату, свое платье, свои движения — повторенными тысячу раз. Это ^оДрит: видишь себя частью огромного, мощного, единого»¹. Единый — ^{по}лувоенный или спортивный — костюм облегал и героев картин и их ^{тво}рцов. Молодой историк русского искусства А. А. Федоров-Давыдов, **Увлеченный** утопиями нового общества, писал в статье 1931 года: «В ^{ом} Деле, и в городе и в деревне мы быстрыми шагами идем по пути ^{ес}ствления быта. Архитектура развивается и, разумеется, будет разви-

ваться по линии домов-коммун, общественных столовых, клубов и т. ц мест общественного пользования (...) уже сейчас в наших городах резко сокращается индивидуалистическое изготовление платья и белья, как на дому, так и у портных. Раскрепощение женщины выгоняет швейную машину из дома, и никаких блузочек женщина себе шить не будет. Швейная промышленность сейчас уже типизирует и стандартизирует типы выпускаемого платья (...) Нужно дать им новую форму, и этим должны заняться художники. Тогда мы будем говорить не о глупых пиджаках, саках и т. п., а о других, рациональных и красивых стандартах (...). Прозодежда, несомненно, будет развиваться вместе с ростом коллективизации, с изживанием индивидуализма быта»¹.

Индивидуализм творчества художника всячески растворялся в коллективных формах работы — в ИЗОРАМе коллективные работы не имели подписей авторов. Художники участвовали и в других формах коллективной политико-воспитательной работы.

К их числу относятся стенгазеты, а также такие реалии нового быта, как «красный уголок», «культкомбайн», «избирательный участок». Нетрудно заметить, что все эти понятия имели сакральное значение и были связаны с ритуалами, будь то почитание умершего вождя или воздание почестей верховной власти на «выборах».

«Красный уголок» был, как правило, целой комнатой, фиксировался как единица административного управления, был ячейкой общественного быта. Кружки, например, организовывались если не в клубе, то при «красном уголке».

«Культкомбайн» возник в период колхозного движения 1930-х годов.

«Культкомбайн — это коллектив культ- и политработников из двенадцати человек: начальник культкомбайна, **пропагандист-политрук**, агроном-лектор, киномеханик, руководитель хора, гармонист и др.»². В ходе подготовки сева 1930 года «по инициативе и под руководством **культкомбайнцев** был подготовлен и выпущен показательный номер **стенгазеты**, в которой особенно ярко и небывало до сих пор была развернута **критика** и самокритика тех, кто растяписто и с прохладцей готовится к **весеннему севу** и к **перевыборам Советов**.

После инструктивной беседы с коллективом школы 1-й ступени заложено начало детской птицеводческой артели, названной именем **культкомбайна**.

(...)

¹ Цит. по кн.: Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975. С. 195-198.

² Культурное строительство в Саратовском Поволжье. 1928-1945 гг. Саратов 1988. С. 197.

В селе Новые Выселки был выпущен специальный показательный омер стенгазеты, при которой организовано бюро расследования стенокоровских заметок, проинструктированы на примере вышедшего номера редколлегия и стенкоры (...)

Оформлен красный уголок, при котором организовано 7 кружков (мистика прорывается даже в числах. — **К. Б.**) кройки и шитья, кооперативный и др., даны указания о дальнейшей их работе (...)

Размахи работы культкомбайна, широта обслуживаемых кругов населения, новизна живой газеты обеспечивали заслуженный успех культкомбайну, создали авторитет, который заставлял молодежь и даже взрослое население отмеривать десятки верст, чтобы попасть в село, где культкомбайн проводит работу»¹. Культкомбайн выпускал стенгазеты и организовывал при них бюро расследований! Что происходило в деревнях после того как по ним прошелся культкомбайн, история умалчивает. Но то, что «детская птицеводческая артель имени культкомбайна» должна была пестовать «павликов **Морозовых**», очевидно.

Самодетельность тесно переплеталась с другими формами гражданской активности. Участие в кружках, декорировании избирательных участков, в самих выборах, статьи и карикатура в стенгазете едва ли осознавались полуграмотными самодетельными художниками как последовательная идеологическая работа. Скорей всего это был сплав желания вырваться из своей среды, обычного доносительства и бессознательного восприятия бессмысленных действий как ритуальных. Соблюдение ритуалов — путь к сохранению себя, к обезоруживанию сил зла. Их вера в лозунги Советской власти была верой в действенность ее ритуалов. Отсюда готовность участвовать в этих ритуалах.

(Неучастие в ритуалах наказывалось с такой жестокостью, что и те, кто не верили, были вынуждены покориться.)

Один и тот же перечень сюжетов, рекомендуемых для самодетельных художников во всяческих руководствах и методиках, сплошь состоит из образов «дивного, нового мира» — по сути из того, чего в реальности не было: социалистический труд, защита родины, стахановское движение, Сталинская Конституция, жизнь и быт Красной Армии, легендарные полеты по сталинским маршрутам гордых соколов нашей родины, борьба с врагами — здесь нет ничего из того, что составляет арсенал сюжетов Дивного художника, его так называемой индивидуальной мифологии. Мифология была программой, спускавшейся сверху. Творчество самодетельных художников во всех концах советской страны должно было таким же стандартным, унифицированным, как одежда и быт советских людей.

¹К ' А Т РЫВКИ из статьи в журнале «На культфронте». 1930 № 7-8. Цит. по сб.: культурное строительство...» С. 189-199.

Ритуалом добровольной присяги на верность было широко распространено подношение даров всяким съездам, конференциям, отдельным вождям и прежде всего — самому Сталину.

Вначале подарки были символическим актом пожелания успехов новой власти. Таковы, например, вышитые знамена, дарившиеся частям Красной Армии. Различного рода панно с лозунгами и эмблематикой преподносились съездам и пленумам ВКП(б) и РКСМ.

Отличительной чертой самодельных «подарков» было то, что в основе их лежали макеты, материалы и инструменты, связанные с тем или иным конкретным производством. В макетных подарках конца 1920-х — начала 1930-х годов много общего с теми агитустановками, которые вывозились на площади в колоннах демонстрантов во время праздничных шествий.

Коллективные самодельные подарки-макеты, по существу весьма однообразные, так как различались лишь виды производства, а методы макетирования были одни и те же, свидетельствуют о том, что культ вождя был неразрывно связан с культом труда. Труд — это труд коллективный, беззаветный, направленный на выполнение лозунгов партии.

Культ труда вытеснил представления о других ценностях жизни — духовном совершенствовании, научном образовании, почитании предков. Как теперь известно, труд был низкопроизводителен, успешность его достигалась массовостью. То же и творческий труд в самодельности — его успех измерялся количеством.

В «подарках» отлита правда эпохи. Правда торжества металлургии, угледобывающей и военной промышленности, железнодорожного транспорта и авиации над отдельно взятой человеческой личностью.

В них торжествует доведенная до логического конца идея самодельности: не просто от станка в изостудию или из студии на фабрику шел самодельный художник: он в рабочее время орудует **настоящим** сверлом или молотом, а в свободное делает в подарок **руководителю** маленькие сверла или молоточки. (Не следует забывать, что в **действительности** такое изготовление подарков было фиктивным — скорее всего их изготавливали в рабочее время и авторов поощряли за них как за **производственное** задание.)

Сращение художественного и производственного в «подарках», коллективность авторства, ритуальная направленность к высшим **силам** — все это показывает встроенность самодельности в общую **систему**-Московская домохозяйка Маринова Зоя Константиновна в 1952 году³ подарок XIX съезду партии послала портрет Сталина из **мелкой** стеклянной крошки «по идее Ломоносова». Портрет назывался «**Большевик** Сталин обдумывает план преобразования природы».

Новый мир, который строился при активном участии **самодельных** художников, мыслился новым **не только** в **социально-политическом** смысле, преобразованию должно было быть подвергнуто все, включая природу. Эта идея миростроительства, нового мироздания **абсолютно**

ифологична. Она организовывала ментальность широких масс, кото-
 М е каК оказалось, легче могли уверовать в глобальный миф, нежели в
 конкретные, доказуемые на практике нововведения.

СМЕРТЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО АВТОРА

Чрезвычайно актуальная в постструктурализме тема «смерти автора» может быть прекрасно проиллюстрирована концепцией коллективизма в советской самодеятельности периода тоталитаризма — 1930-х годов. Коллективные методы работы, концепция выражения классовых чувств и общественных идеалов художником-рабочим, то есть, говоря современным языком, художником, не имеющим авторского дискурса, — все это как будто исторически воплощает построения последователей Барта. Способ коннотации — излюбленный прием советской самодеятельности. **Мой** любимый пример на эту тему: цитата из рецензии на выставку, где говорится о картине, на которой изображены прекрасные овощи с колхозного огорода. Таким образом, плоды в натюрморте уже не означают природное изобилие, а в принятой системе понятий отсылают к процветанию колхозов, то есть к торжеству политической системы.

Парадоксальным образом концепция самодеятельного автора как некоторого комплекса из наличествующих политических лозунгов, способов воспевания идеалов коммунизма и создания пропагандистских картин сочеталась с унаследованным от авангарда и романтизма представлением об авторе как о необыкновенном человеке, наделенном Удивительными способностями в жизни и творчестве.

Усваивая лозунги идеологии, самодеятельные художники обрели язык и патетику, которая казалась им их собственным самовыражением.

При тоталитаризме, как в древнейшие эпохи, авторство, индивидуальное, не санкционированное идеологией высказывание рассматривалось как греховное. Все дозволенное не имело автора или имело только канонизированных авторов.

Творчество самодеятельного художника не претендует на оригинальность — этим объясняется то, что слово «самодеятельный» в современном языке стало синонимом слова «вторичный, подражательный».

³ поху постмодернизма программный отказ от оригинальности уже не ^ кется вопиющим. Пользуясь терминологией современной гуманитар- науки, можно сказать, что самодеятельное изобразительное искусство было ориентировано на использование определенного кода, который

должен был опознаваться как всеобщий и в то же время как непосредственное выражение личностного.

Проблема личности, автора художественного произведения стоит в центре философско-культурологических дискуссий. Если для одной части исследователей талантливый художник — это некое четко определенное понятие, которое можно противопоставить бездарному самодеятельному подражателю, или авторское начало самодеятельности — это антипод коллективности народного творчества, то для тех, кто широко задумывается над культурной проблематикой XX столетия, все эти понятия далеко не столь однозначны.

В. С. Библер полагает: «Проблема авторства внутри собственной культуры XX в. преобразуется в новую проблему и новую тему... Будь ли это "конкретная музыка", или "абстрактная живопись", или — необработанный камень в скульптуре, или звуковая и смысловая заумь в стихе — везде и всегда — докультурный хаос оказывается особенно значимым... Хаос до-культурного мира здесь постоянно втянут внутрь произведенческого ядра, в смысловую ткань общения "автор—читатель-соавтор". И в этом ядре он — хаос, доначальный и добытийный мир — не растворяется, не "космизируется" (как в античности), но сохраняется и охраняется в своей до- и вне-культурности с особенной силой сопротивления и самобытности»¹. Появились художественные воззрения, в которых авторский профессионализм более не осознается как высшая ценность искусства, в произведениях искусства и литературы стали рассматривать не только проявление авторского начала, но и следы бессознательного, поэтому маргинальный в прошлом примитив стал привлекать особый интерес.

Личностным можно назвать любительство, неслучайно **расцветшее** в эпоху великих личностей романтизма. Именно в эту эпоху **обострились** проблемы авторства как суверенного права на произведение. **И в то же** время романтики прибегали к открытым заимствованиям, **увлекались** народной поэзией. Проблема личностного авторства **утверждалась** в начале XIX столетия конфликтно и парадоксальным образом **переплеталась** с анонимностью, с «коллективным авторством».

В примитиве сквозь личностные черты проступает его **бессознательная** сущность. Но и само по себе понятие «личность», понятие **авторства** историчны, и способы раскрытия личности в творчестве не носят **единого** всеобщего характера.

¹ Библер В. С. Рождение автора — тема искусства XX века (К статье Ролана Барга «Смерть автора»)/Проблема автора и авторства в истории культуры. Тезисы научной конференции. М., 1993. С. 66-67.

Примитив и самодеятельность помогают понять в своих взаимоотношениях борение разных сил, часто происходящее в душе отдельного человека.

В советской самодеятельности личностное начало претерпевает значительную эволюцию. Если на закате тоталитарной эпохи оно знаменовало противопоставление себя обществу и его нормам, **творческое самораскрытие** вне сложившейся системы культурных учреждений (вплоть до того, что петь уходило в леса), то в **1930-е** годы личность нового советского человека была объектом социального эксперимента и рассматривалась как фундаментальная основа прочих достижений социализма. А. Морозов описывает героев картин профессиональных художников: «Это ли не новый биологический вид человека, что виделся большевистским лидерам? Наивная "детскость" таких героев [...] своего рода поэтическое клише, адекватность которого легко подтвердить наблюдениями Андре Жида»¹. Андре Жид был почетным гостем Болшевской коммуны где был поражен разумным перевоспитанием, сделавшем из жертв капитализма — «отличных советских граждан»².

Самодеятельный художник, по предлагавшийся идеологической модели — потомок романтического гения — это «новый человек» эпохи социализма, наделенный необыкновенными талантами, раскрыться которым мешали лишь условия капиталистической эксплуатации (недаром покровителем многих самоучек был последний великий романтик — Горький).

Нина Берберова, мастер емких характеристик, называла Горького фанатиком: «Фанатиком он и был и оставался всю жизнь... в области... полезного просветительства и в искусстве, литературе, поэзии, т. е. во всем, что касается той стороны человеческого духа, которая для людей имеет дело не с пользой, а с красотой, не с утилитаризмом, а с творчеством свободного гения, не с просветительной деятельностью человека, но с радостью от сознания своей свободы и своих сил и дивной возможности высказать себя.

У него всегда было сознание, внушенное ему чтением Чернышевского и Добролюбова, что у писателя... есть педагогическая миссия и ^{Чт} **У** произведения искусства предумышленная задача — служить процессу, сознательное намерение улучшить мир на всех трех уровнях ^{Чел} человеческого бытия: умственного развития, морального совершенствования и экономического благополучия... Он не различал, что было ^{Ис} искусством и что было утилитарным, уродливым искажением его, и не ^{Мог} различить этого, потому что он не мог представить себе творчество,

| Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства 1930-х годов. М., 1995. С. 99. Болшево. С. 143.

не имеющее никакого умысла, т. е. творчество, которое бы не имело целью улучшить одну из трех сторон человеческого существования»¹. Это свидетельство помогает лучше понять ту духовную атмосферу (а Горький был одним из ее светочей), в которой воспринималось и профессиональное искусство, и самодеятельность, ценность коих рассматривалась согласно совершенно иной шкале ценностей, чем та, которой мы пользуемся сегодня.

Личность в эти времена не только порой вымарывалась как индивидуальное авторское сознание, человек как личность легко исчезал из жизни.

Не хотелось бы мрачного каламбура, но смерть иногда действительно быстро настигала самодеятельного автора, как болшевских коммунаров, которых в 1938 году сотнями еженощно на «черных воронах» вывозили в места заключения².

Распространенный сюжет «Смерть селькора», если вспомнить зловещее «бюро расследований» при «культкомбайне», становится более ясным, ибо критический рисунок, заметка или фото-«гвоздь» (был и такой жанр) служили поводом для расправы с провинившимися, а селькор оказывался просто в роли доносителя. Но это было в жизни.

Смерть со всеми ее ритуалами вообще как бы не присутствовала в модели самодеятельности, разве что это не был какой-нибудь символический гроб с прогульщиками.

Смерть Ленина, которому были присланы сотни венков со всей страны — тоже своего рода артефактов (они, подобно подаркам-макетам, были составлены из символов производства) — была единственным крупным погребальным ритуалом эпохи. Но при этом встреча с Лениным на земле — в Мавзолее — оставалась возможной. Вождя не могли похоронить, потому что в идеальной системе иного мира не существовало, был лишь новый мир, который вместе с его вождями и героями должен был быть вечным.

В отличие от традиционной культуры тоталитарное общество не могло иметь связной концепции ухода человека в иной мир. В. Паперный отмечает в своей книге противопоставление кладбищу крематория. Журнал «Строительство Москвы» поместил в 1925 году целую статью под названием «Сжигание людских трупов». Она начинается энергичным заявлением: «Сжигание людских трупов завоевывает себе все больше и больше сторонников»³. Революционный отказ от прошлого, от почитания предков (вместо которых был предложен ленинский план «мо-

¹ Берберова Н. Железная женщина. М., 1991. С. 118-119.

² Болшево. С. 80.

³ Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 42.

дентальной пропаганды») был первым шагом по пути изгнания смерти из **нового** быта. На протяжении десятилетий уничтожались и застраивались исторические кладбища. Вокруг заброшенных церковей уничтожались надгробия.

Аналогом коллективному общежитию в этом мире была братская могила как последнее пристанище. Как и в средние века, когда хоронили в **городской** черте, ибо граница между миром мертвых и живых была **проницаемой**, в Москве и Ленинграде были созданы некрополи в центре, на **площадях**, где проходила городская жизнь, в могилах лежали умершие герои и революционные деятели. Но это было исключение, погибших называли жертвами — в их гибели было нечто сакральное, **необходимое** для революционных побед.

На протяжении становления тоталитарной культуры ее герои были **молоды**. Тема смерти вошла в общество только с войной 1941-1945 годов. И это могла быть только героическая смерть. Памятники павшим, братские могилы и их почитание, возложение венков становятся ритуальными не сразу после войны, а лишь с наступлением оттепели, допустившей ноты печали в общую радостную картину. Послевоенные старики-художники бесконечно варьировали «возложения венков», «аллеи героев» и пр.

Но в отличие от реалистической живописи с ее «Проводами покойника» или музейными образцами классицизма и романтизма живописный примитив почти никогда не изображает мертвых. Если изображаются умершие родственники — это довольно распространено в семейных портретах, — то только как живые. Сознание магического значения собственного творчества буквально запрещает изображение мертвого, потому что то, что изображено, обретает силу реально существующего.

В своем неприятии смерти самодетельность и примитив срастаются, обнаруживая «неполноту» по сравнению с другими типами культурного поведения.

САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК МЕДИАТОР

Самодетельность как медиатор между всеобъемлющим тоталитарным контролем и индивидуальной потребностью в самоидентификации была не только витриной фальшивого благополучия, но в деятельности обеспечивала минимум «культурного пайка», который позволял жить и даже воспроизводиться креативному потенциалу лич-

ности. О том, что самодеятельность была своего рода отдушиной, свидетельствуют многочисленные факты. Руководителями кружков в провинции были художники, зачастую более талантливые, чем те, кто заправлял в областных союзах. В Заочном народном университете искусств преподавали подвергавшиеся гонениям художники иногда для того, чтобы иметь заработок или хотя бы видимость трудоустройства. Напомним, что только членство в творческом союзе было эквивалентно трудовой занятости, а те художники, которые не обладали заветным билетом не только не имели права на покупку красок, холста, кистей, участие в выставках и продажи, но вообще могли рассматриваться как «тунеядцы».

Таким образом, закон признавал право на занятия изобразительным искусством только для тех, кто соответствовал определенным требованиям, а остальных как бы не существовало. Здесь статус самодеятельности создавал некое пространство, где человек, не обладавший правами профессионального художника, все же мог заниматься художеством.

Основными профессиями для людей, стремившихся подняться по социальной лестнице в советском обществе, были служба в армии, партийная и административная работа. Взлет самодеятельности 1970-х годов с целым созвездием талантов был заслугой многотысячной армии пенсионеров, которые обрели досуг и схватились за кисти и краски. Возможно, их способности к искусству в другое время и в другой стране были бы замечены в детстве, и сама их жизнь развивалась бы по другому руслу. Но советское общество не предоставляло большого разнообразия выбора, поэтому самодеятельность оказалась столь же плодотворна талантами, как профессиональное искусство.

Для сравнения: в наше время молодые люди, у которых есть художественные склонности, находят себя в деятельности, связанной с их способностями, и предполагать, что они будут активно посещать любительские студии сейчас или в старости, не приходится.

В советский период самодеятельность подносилась в одной связке с евроцентристским понятием культуры, которая в устоявшейся системе ценностей находилась в оппозиции к варварству. С культурой были связаны понятия культурности, культурного уровня, культурного отдыха. Варварство в советской ментальности — это неграмотность, приверженность старым обычаям, отсутствие цивилизованных привычек. Участие в самодеятельности как способ повышения культурного уровня, каким оно мыслилось в эпоху сложения советской модели, в период ее распада когда в умах восторжествовали идеи о равенстве культур, о ценности культур малых этнических групп, приобрело прямо противоположный смысл. Увлечение фольклором и примитивом знаменовало уничтожение оппозиции «культура—варварство», любительство ценилось тем больше, чем сильнее в нем раскрывались древнейшие (можно сказать, варварские) корни личности.

Культура, подразумевающая культивацию, возделывание, обучение выводила неученое искусство в маргинальное пространство, но идеи ценности бессознательных слоев личности, сохранения этнической самобытности делали интересным все непосредственное и примитивное в творчестве, не тронутое системой обучения.

Все это свидетельствует о многообразии форм художественной и квазихудожественной деятельности, в которых ощущается общественная потребность. Право на существование и на признание получили одновременно произведения самой разной художественной природы и разной степени художественности. На этом фоне размышления о том, где найти место для самодетельности в системе представлений об отечественной художественной культуре, представляются особенно актуальными, так как вслед за самодетельностью выстраиваются такие же спорные и не имеющие ценности с точки зрения общепринятых норм художественного качества явления, как самодетельный кич (и просто кич), искусство аутсайдеров и т. п.

Произведения психически больных коллекционировались врачами соответствующих заведений, но они никогда не выходили из круга сугубо медицинских фактов. Однако сами авторы могли фигурировать и анонимно, когда их произведения иллюстрировали определенную болезнь, и в качестве участников самодетельных выставок, где ценилось их художественное достоинство.

Вплоть до сегодняшнего дня сама постановка вопроса о том, что художник-любитель компенсирует своим творчеством (аутотерапией) какое-либо душевное заболевание, считается неэтичной. А между тем практики — организаторы выставок в 1970-1980-е годы (и автор этих строк в их числе) неоднократно сталкивались и с произведениями, навеянными болезнью, и с авторами, отличавшимися неадекватным поведением.

Сейчас в Америке и странах Западной Европы интерес к аутсайдерам растет на волне не только художественных устремлений, но и общего гуманного отношения к людям с ограниченными возможностями.

Так же, как среди советских физкультурников нельзя было вообразить себе спортсменов-инвалидов, так же кошунственной представляюсь мысль о том, что самодетельные художники могут быть душевно нездоровы.

То же, кстати, касается и заключенных. Если коммунаров, подобно ^олшевцам, вербовали по тюрьмам и перековывали, если еще в 1930-е годы устраивались выставки работ заключенных, то к 1980-м годам было Решено запретить заключенным за их собственные деньги обучаться за^{оч}но рисовать в ЗНУИ.

Зато выдвигались образцы мужества и находчивости — из инвалида научившихся рисовать, например, без рук. Самодетельность то и

дело служила каким-то клапаном для бурливших в обществе сил, не на ходивших места в общей системе. В большой мере это касалось не изобретательного, а других видов любительского искусства.

ИННОВАЦИОННЫЙ ОБМЕН ПО ГРОЙСУ

Борис Гройс, неоднократно упоминавшийся на этих страницах, так как временами вплотную подходит к интересующей нас проблематике, в своей работе об инновационном обмене утверждает значимость существования в культуре двух территорий: собственно искусства и того, что выталкивается за его пределы. Обмен происходит таким образом, что нечто, не являющееся на данный момент искусством, включается в область искусства, а затертые и обветшавшие образцы некогда почитаемого искусства выталкиваются в профанную область «не-искусства». Когда нечто, лежащее за границами данной культурной традиции, включается в новый культурный контекст, происходит, по Гройсу, валоризация этого предмета или явления. «Все валоризации суть всегда в то же время интерпретации — и любая интерпретация, разумеется, меняет свой объект, ибо ставит его в изначально чуждую ему систему отношений... Если профанные вещи имеют ценность в каком-то другом контексте, то они вначале обесцениваются в нем или, точнее, весь их собственный контекст обесценивается, чтобы затем быть вновь валоризированными в системе нормативной культурной памяти» Свои рассуждения о валоризации Гройс иллюстрирует как раз взаимоотношением **европейского авангарда с примитивом**: увлечения кубистов, а затем сюрреалистов, африканскими масками, которые каждое из авангардных **направлений** извлекало из их этнического сакрального контекста. В этом примере нет ничего оригинального, но на последующих страницах Гройс **затрагивает** как раз ту проблему, которая непосредственно связана с **самодеятельностью и современным примитивом**, хотя сами эти термины он не **употребляет**.

Культурные навыки непривелигированных классов, по Гройсу, «оказываются отличными от валоризованных вкусов, представлений и норм. Но это отличие не осознается ими самими как специфический тип культуры, отличный от господствующего культурного типа, — скорее они сами воспринимают свою культурную практику как "не-культуру" или как "частичную культуру", как определенный этап на пути, **ведущем к**

¹ Гройс Б. О новом // Утопия и обмен. С. 177.

льтуре. Так человек, плохо владеющий традиционным, нормативным рисунком и все же пытающийся рисовать, обычно вовсе не воспринимает свои неудачные рисунки как особый специфический стиль рисунка, **оавный** по своему качеству любому другому, — совсем напротив, он видит в своих рисунках лишь более или менее удачный этап к подлинному рисованию, идеал которого он разделяет со всем обществом. Для того чтобы профанную "не-культуру" осознать как некоторый особый и инновативный тип культуры, который можно поместить на один уровень с традицией, следует посмотреть на культурную практику непривилегированных классов общества, примитивных народов или людей с определенными психическими отклонениями от валоризованной нормы со стороны — как раз полностью отказавшись от их собственной культурной перспективы и от их собственного представления о смысле того, что они делают. Не случайно, что когда различные субкультуры возводятся на уровень валоризованной культуры, то их валоризованная репрезентация вызывает обычно резкую негативную реакцию, в первую очередь со стороны как раз тех, кто должен был быть в ней репрезентированным» Последнее наблюдение могут подтвердить все специалисты по современной самодеятельности, неоднократно слышавшие обвинения со стороны одних талантливых самобытных художников в адрес других: современный «примитив» «примитиву» — не товарищ. Что же касается рассмотрения искренних, наивных, обычно созданных в начале творческого пути работ любителя им самим как неудачных и высокую оценку собственных подражательных работ — то это происходит постоянно. Соглашаясь во многом с мыслями современного философа, хотелось бы отметить, что за его утяжеленной галлицизмами терминологией часто стоят скорее Догадки о том, как происходил исторический процесс развития культуры в России, нежели четкие знания, в его культурологических работах недостает анализа в том или ином контексте тех явлений, которые являются предметом нашей работы, но остаются недостаточно известны широкому кругу гуманитариев.

¹ Там же. С. 204.

Раздел V

ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ В ПРИМИТИВЕ

Народная культура в принципе ориентирована на мифологическое цикличное время, а не на историческую хронологию. След этой древней ориентации заметен и в современном наивном искусстве, где исторические герои скорее мифичны, нежели правдоподобны, а развитием событий руководят тайные силы, но не логика социальной борьбы или прогресса.

В бессознательном, в ритуальных действиях или осколках традиционной культуры, из которых произрастает примитив, нет исторической конкретности, нет почвы для соотнесения личности и истории, **собственно**, нет и не может быть единичного исторического факта. Архаическая и традиционная культура живут вне исторического процесса как **однонаправленного** линейного развития.

Тем не менее различные виды творчества, часто объединяемые под общим термином «художественный примитив», как то лубок, народная живописная картинка, современное самодеятельное искусство, **предлагают** для размышления довольно многочисленные образцы, если так **можно** выразиться, исторического жанра.

Появление исторической тематики в примитиве, в любой его **разновидности**, свидетельствует о разрушении цельной картины мира, **бессознательного** ощущения единства мира **и** человека. Исторические **сюжеты** " это пограничное явление примитива, где он ближе всего **соприкасается** с массовой культурой, профессиональным искусством **и идеологией**. так же как исторические предания, являясь позднейшим по времени жанром устного народного творчества, несут в себе **и** осколки **мифологического** мышления, **и** элементы волшебной сказки, так **и исторические** сюжеты в примитиве сохраняют присущее ему видение мира.

Большое влияние на исторический жанр примитива оказывает традиция исторического жанра в той или иной национальной школе. Это видно при сравнении произведений наивного искусства из разных стран.

В сознании людей Древней Руси история начиналась с сотворения мира, ^{како оно} описано в Ветхом Завете, и продолжалась непосредственно **вплоть** до конкретных событий в жизни того или иного княжества, **различение** религиозных и исторических сюжетов в изобразительном **искусстве** вообще пришло очень поздно, в понятиях европейских художников лишь в XIX веке. В русском живописном примитиве XVIII века **исторические** события воплощались геральдически, в неразрывной связи с элементами библейских текстов, подчеркивающими значение **Божественного** промысла в российской истории. В дальнейшем **это** понимание истории воплотилось в героическом, даже мифологически-героическом характере исторических образов в лубке, но дополнилось вторым, сатирическим, если так можно выразиться, направлением.

Сатирические образы отразили конфликт, связанный со столкновением насильственной европеизации и норм традиционного общества, начавшийся в петровскую эпоху.

В русской народной картинке историческая тема появляется в лубке и у раешников. Это происходит отчасти под влиянием европейского лубка, отчасти в связи с развитием городской низовой культуры. Гротесковость, связанная с трактовкой истории, присуща русскому лубку, который, с одной стороны, заимствует сюжеты из привозных гравюр, а с другой — любит посмеяться над иностранцами и теми, кто проводил в жизнь европейские стандарты. Так, известный лубок «Как мыши kota хоронили» можно назвать историческим, но не просто историческим, а исторически-сатирическим, так как в нем содержится насмешка над Петром I.

Огромное влияние на исторические сюжеты в примитиве оказывают Другие жанры народного искусства — в частности былины, песни в прозе — и массовая культура, популярные исторические романы в настоящем.

В рассуждениях об исторической реальности в примитиве следует проводить одну разграничительную черту: до и после появления феномена массовой культуры. В России этой чертой может быть превращение лубка из народного в искусство для народа, то есть собственно прообраз массовой культуры. Клише, распространяемые средствами массовой Коммуникации, напластовываются или замещают архетипы традиционной культуры, распространявшиеся в песнях, сказках, преданиях в период господства устной художественной традиции. Телевизионные и компьютерные визуальные образы создают новую реальность, в которой и ^{был} ^{те} ^р ^ь ^б ^ы ^л ^о ^у ^в ^и ^д ^е ^т ^ь история. Все исторические события последних десятилетий можно было увидеть по телевизору. Оттуда же изливается сюжетно-

информационный поток сериалов и рекламных роликов. Народное творчество черпает отсюда арсенал своих героев и сюжетов. Достаточно вспомнить целый цикл анекдотов о Штирлице, в котором можно увидеть и историческую традицию смеяться над немцами, и присущую **устным** жанрам языковую игру, и откровенную насмешку над пропагандистскими штампами советской идеологии.

Что, собственно говоря, является реальностью истории, для истории России XX века еще не вполне ясно. Но так же, как и для ученых, для представителей народной культуры характерно изменение отношения к прошлому в зависимости от ситуации в настоящем. Эта черта объединяет и народную культуру XVIII-XIX веков, и современный примитив. Исследователи¹ уже замечали, что существуют изменения в трактовке образа Петра I в период, когда его реформы еще воспринимались массами критически (это нашло свое отражение в уже упомянутом лубке «Как мыши кота хоронили» и других), и в более позднее время, когда реформы уже ушли в прошлое, и в исторических преданиях Петр I представлялся «справедливым» царем, хорошим работником и т. д.

Аналогичную эволюцию по отношению к иностранцам, точнее немцам, рассматривает в своем исследовании С. В. Оболенская. До Первой мировой войны образ немца не был образом врага, в нем сказывалось «признание факта существования рядом человека иного склада, чем свой русский, и наивное убеждение, что русский народ обладает якобы чем-то, что выше и учености, и ловкости, и хитрости, и богатства»². Вообще стереотип превосходства русского над иностранцем, унаследованный советской идеологией от русской народной культуры, продолжал **доминировать** в массовом сознании вплоть до самых последних лет. Склонному к размышлениям наблюдателю юбилейные торжества в 1995 году в связи с 50-летием победы в Великой Отечественной войне еще раз показали **потребность** и власть предрержащих, и значительной части общества в этом мифе о **неком** врожденном превосходстве русского человека над немцем, **подтверждении** которому продолжает видеться и победа в войне.

Исторические сюжеты, связанные с Отечественной войной и более далеким историческим прошлым России, раскрываются в **произведениях** наиболее известных наивных художников России, чьи работы признаны в России и за рубежом: Александра Белых, Алексея **Ковдра** **Теню**, Павла Леонова, Владимира Макарова, Кати Медведевой, **Алевтины** **Пыжовой**, Василия Романенкова.

Кошмар истории, свидетелями и участниками которой стали несколько поколений жителей России, не позволяет рассуждать об **исторических** реалиях в сугубо отвлеченных и академических рамках. Не **толь**

¹ Гулыга А. В. Эстетика истории. М., 1982. С. 100.

² Оболенская С. В. Образ немца в русской культуре XVIII-XIX в. Альман «Одиссей». М., 1991. С. 182.

ко массы общества, но и ее наиболее светлые умы до сих пор не могут найти достаточного объяснения многим важнейшим событиям русской истории. Эти события фальсифицировались ради создания идеологической модели истории, наилучшим образом которой был «Краткий курс истории партии».

В массовом сознании эти события и их герои мифологизировались, в их трактовке проступали архетипы традиционного сознания, сохраняющегося в России гораздо дольше, чем в других странах, благодаря ее недавнему крестьянскому прошлому.

В отечественном любительском творчестве исторический жанр занимает особенно важное место, так как именно он поощрялся и распространялся благодаря сложившейся с 20-х годов государственной централизованной системе самодеятельности. Но и без призывов сверху массовая советская ментальность на протяжении десятилетий была поражена историческим бредом, как стена старого дома поражена грибком, и сколько ее ни закрашивай, он вновь и вновь выступает на поверхности.

Героическое направление в исторических сюжетах современного примитива воплощено преимущественно в портретах. Исторический персонаж предстает как воплощение неких нравственных добродетелей, как лирический герой, как человек, говорящий для всех важные вещи и творящий всем нужные дела. Отсюда типичная для русской народной культуры любовь к поэтам — от Пушкина и Есенина до Высоцкого и Виктора Цоя.

В 1989-1990 годах заявил о себе сатирический аспект видения истории. Карикатуры на политических деятелей, которые носили на митинги или выставляли в виде картин, расписных досочек и матрешек в Измайлово, безусловно, можно толковать как проявления исторического жанра. Основным героем этих самодеятельных исторических картин был Сталин — его присные, трактовавшиеся в сатирически-гротесковом ключе.

Для наивных художников характерно желание подправить историю, наказать злодеев, дать событиям счастливый конец. Так, к примеру, наказан царь Иван Грозный за убийство сына Богом на небесах в картине Кондратенко, а П. Леонов изображает русскую экспедицию, идущую на спасение тонущего «Титаника».

Хотелось бы заметить, что, обращаясь к истории, примитив имеет историком вовсе не науку, а распространенные художественные образы истории, будь то широко известные картины исторического жанра, кинофильмы, телепередачи или популярные исторические романы. Кроме того присутствует своего рода ритуальное направление, когда историческое событие вспоминается и его значение раскрывается в связи с определенным ритуалом. Таковы многочисленные изображения памятников погибшим во время Отечественной войны в картинах самодеятель-

ных художников. Наивный художник, так же как участник ритуала, как создатель амулета устанавливает отношения с неподвластными разуму[^] и человеческим поступкам силами. Именно эти силы помогают ему выстоять в жизненных испытаниях, придают исключительность его произведениям.

Религиозная и историческая тематика вдохновляет одного из наиболее ярких сегодняшних художников-визионеров Алексея Владимировича Кондратенко. Мир здешний и нездешний, век нынешний и век минувший встречаются в произведениях Кондратенко как сюжеты, почерпнутые из чтения исторических и популярных книг, и как собственное воображение художника.

Он вырос в деревне Оренбургской области, где храм был превращен в клуб, и мальчишка смотрел на танцующих, а сверху, по его словам, «смотрели боги», и ему было стыдно за веселившуюся молодежь, так как он помнил, что во время войны мать ставила его с сестрой на колени: молиться за отца, и они действительно его отмолили — он вернулся домой живым.

Тяготение к истории, особенно к истории рода Романовых, вообще к царям Кондратенко разделяет со многими современными наивными художниками. Их трудно заподозрить в монархизме. Еще несколько лет назад такие, как они, с удовольствием писали портреты Ленина и прочих большевистских лидеров. Определенный конформизм и моментальное отражение идеологического направления не чуждо тем, кого недавно называли советскими самодельными художниками. Однако не пассивное усвоение культурных влияний играет важную роль в «царских» сюжетах Кондратенко. Здесь есть своего рода стремление к **утверждению** собственной личности, своего «я», своей значительности в **окружающей** жизни. Не только великие люди прошлого (помимо царей здесь и Лев Толстой, и Иисус Христос), но также и инопланетяне, **таинственные** люди-деревья с глубокими корнями — какие-то языческие **друиды** — весь хаос образов, смешанных и спутанных в творческом **сознании** художника, изливается на холсты.

Однако крупномасштабные и наполненные особой **экспрессией** образы — это именно те, в которых воплощаются герои русской **истории**. Кондратенко пренебрегает иконографией и исторически достоверной обстановкой. Можно сказать, что он в этом разрывает с русской, сур^нковской традицией исторической живописи.

Историческая тема привлекала многих интересных **художников из** самодельности 1970-1980-х годов. Стоит вспомнить старого желе³нодорожника из Владимира В. В. Пластинина, немало времени отдав^Шго изучению истории своего древнего города и написавшего цел^У¹⁰серию работ, посвященных Андрею Боголюбскому и его **трагической ги**

бели, Александру Невскому и Д. Минину и князю Пожарскому. Получивший широкую известность Иван Никифоров, сидя в крохотной кухоньке подмосковного Пушкино, в изумительно талантливых акварелях, исполненных при помощи сложнейших приемов проработки рисунка воссоздал сцены быта старой Москвы. Немало интересных работ написал художник из Томска В. Бошнятов, в детстве видевший Чапаева? нашедший других свидетелей, лицезревших легендарного героя и посвятивший Василию Ивановичу несколько работ. Список авторов, работавших на историческую тему, специалисту по самодеятельности нетрудно было бы продолжить.

В отличие от многих у Кондратенко обращение к истории, как и к религии, носит визионерский характер. Его познание и воплощение исторических сюжетов совершенно бессознательно, иррационально. История у Кондратенко — не иллюстрация, не изобразительное воплощение прочитанного (как у Пластинина, например), это не попытка создать документально точное свидетельство (как у Никифорова и Бошнятова). Это кондратенковская история, в которую он волшебным образом, как на машине времени, попадает и по мере сил в ней участвует, направляя события на нужный лад. Исторических костюмов, деталей он в своих путешествиях не замечает, поэтому фон, обстановка часто заменяются у него, как в мираже, красочным маревом. Трагические моменты истории (убийство Петра III), романтические аспекты (фавориты императрицы Екатерины II) волнуют художника, и, отложив книгу, он из читателя преобразуется в художника, но не в иллюстратора текста, а в творца. Креативная сила живописи поражает его самого. Скорей всего, он не способен скептически взглянуть на себя со стороны, сравнить свои картины с произведениями предшественников на ту же тему. Нет, в зрителя он превращается, лишь когда труд закончен, и то остается пристрастным зрителем. В отличие от Бошнятова и Никифорова он не очевидец реальной истории, а живой свидетель, подобно Сведенборгу, побывавший в недоступных простым людям сферах и рассказывающий об увиденном.

Самоутверждение наивного художника происходит в его акте «исторического» творчества, здесь он становится сопричастен жизни царей и цариц — и это уже требует совсем другой интерпретации любительского творчества, нежели та, что предполагалась прежней идеологией. Мы доминировали, что самодеятельные художники и раньше любили писать о героях, но в сколь жестких рамках находилась прежде эта тематика! В каких-то там видениях не могло быть и речи. Одним из наиболее сильных впечатлений, вынесенных из поездок по городам России в застойные годы, было посещение самодеятельных художников Ульяновска, обычная для любителей краеведческая тематика с акцентом на местных исторических героев здесь совершенно игнорировала Владимира Ильича. Единственное напоминание, которое удалось обнаружить, — это вид

гимназии, где он учился, в пейзаже — и то издалека. Видимо, на родине Ульянова табу на вольное обращение с его изображением ощущалось особенно сильно.

В 1930-1940-е годы, когда изображение вождей было **обязательным** компонентом выставок любителей, бытовала практика **обязательного** предварительного утверждения эскизов на заданную тему. В дальнейшем иконография вождей устоялась, число их сократилось **фактически** до одного Ильича, но никакой свободы в этих сюжетах не предусматривалось. Получивший известность в 1980-е годы липецкий художник М. Ржанников, написал портреты Сталина и Ленина, но держал их дома не рискуя представлять на выставки. Работу другого художника Д. Толчеева с трудом удалось водворить на всесоюзную выставку, так как там эпизод встречи Ленина с матросами в революционный момент (почерпнутый из синтеза советских тематических картин) был трактован явно в примитивистском ключе, в чем местные методисты усматривали недостаток почтительности к вождю.

Самостоятельный интерес к истории и воплощение ее в неканонических образах — черта, которая заставляет пристальней присмотреться к Кондратенко. С одной стороны, он близок духу толпы, читающей в метро Пикуля, с другой, он реализует собственную неординарную индивидуальность, вступая в мысленный диалог с великими людьми прошлого.

Примитив рождается из глубин бессознательного, и у Кондратенко это бессознательное выплескивается в историческую сюжетику и почти растворяет ее, потому что герои и события не всегда зрительно узнаваемы, но всегда узнаваем сам Кондратенко как медиум, связывающий нас с потусторонним миром русской истории.

В художественном примитиве главное — это лицо, фигура, **вообще** человек — сам художник или его близкий, или это образ рода, **родственников**, образ родного дома, или родной деревни, вообще родины, **воплощенной** в пейзаже. У Кондратенко образ родины воплощен в **исторических** картинах, и его фантазмагоричность очень соответствует самому Духу русской истории. Цареубийцы, фавориты, шведские лазутчицы, Петр Великий с безумными очами, Николай II с метлой наподобие **пиромани**-евского дворника — это не реалии истории, о которых могут **спорить** ученые, это не дидактика и политические задачи любого **исторического** жанра в любой национальной школе, это то смутное видение истории, **которое** открывается путешественнику по времени и открывает нам — **сегодня**¹ нам зрителям — драматическую силу современного примитива.

Наивные художники, более чем профессиональные, являются свидетелями истории, так как вся жизнь их протекает внутри самой истории^{ИΛ}. Многие их произведения будут интересны последующим **поколениям** как художественные, а как документально-исторические **ценности**.

«**оясно**, когда-нибудь они обретут и эстетический смысл, как обрели его **амятники** архаических культур, но собственно исторические сюжеты в **современном** наивном искусстве тем интереснее для исследователя и **знатока**, чем дальше они отстоят от реальной истории.

ПРИМИТИВ МЕЖДУ ОБРЯДОВЫМ КОМПЛЕКСОМ И СИСТЕМОЙ ЖАНРОВ

Возможно, следующие эпохи признают наивное искусство России столь же ценным вкладом нашей страны в искусство XX столетия, как и наследие русского авангарда. Футуристы, которые первыми ввели в художественный обиход произведения Пиросмани и лубки, мыслили примитив, народное искусство и архаику как целостный культурный комплекс, в диалоге с которым они черпали идеи для собственного творчества.

Наивное искусство России второй половины столетия — плод странного смещения пластов архаического мышления, свойственного традиционной аграрной культуре, со стереотипами советской самодеятельности и фантазмами маргинального личностного сознания.

Употребляемое в русском языке понятие «наивное искусство» вписывается в систему интернациональных дефиниций, взламывая уже устоявшиеся перегородки между «наивным» и «ар-брют» или искусством аутсайдеров.

Собранное в музеях и коллекциях наследие лучших наивных художников России обладает такой глубиной и многообразием смыслов, которого не ждут от него даже самые преданные ценители.

Ключ к современному научному пониманию отечественного наивного искусства лежит, на наш взгляд, в построении общей системы художественной культуры и определении его места в ней. Для России, отка-³завшейся от прежней идеологии, претендовавшей на особость творчества в ^{СТ}ва в отдельной взятой стране, этот пересмотр собственных критериев и °Ценок и встраивание в международное сообщество является наиболее дуальным и болезненным культурным процессом конца XX столетия.

Хотелось бы оговориться, что все вышеизложенные и дальнейшие Осуждения находятся в русле научного мышления, направленного к °строению авторской концепции данной книги.

Для восприятия произведений наивных художников естественно и Р°сто любование одной картиной или увлечение одним художником.

К чему мне, скажет поклонник Кати Медведевой или почитатель Елены Волковой, всякие там аналогии с какими-то аутсайдерами, — Мне это просто нравится, вот и все!

Теоретические построения не нужны художникам и любителям искусства, они составляют скелет гуманитарного знания, которое наращивают своим трудом научные исследователи.

Картина современного искусства, создающаяся усилиями теоретиков и практиков, — это динамичное поле, где борются разные течения и воззрения, где огромную роль играют средства массовой коммуникации разнося по всему миру популярно обработанные и красиво обернутые концепты. Стремление вписаться в эту картину типично для представителей радикального искусства России 1990-х годов. Но интернационализм — черта не только радикального искусства.

Это касается и жизни музеев, обменивающихся выставками и работающими над большими совместными проектами, и функционирования наивного и аутсайдерского искусства.

Интернациональна даже этническая оригинальность — лавки и галерейки, торгующие прикладным искусством стран Азии, Африки и Латинской Америки, можно найти во всех крупных культурных центрах Европы. В этих же салонах пылятся на нижних полках и наши матрешки весьма низкого качества.

Опыт многолетней работы по изучению самодеятельности и наивного искусства убеждает автора этих строк, что большинству из тех, кто занимается у нас этим предметом, свойственен взгляд на предмет изнутри своей собственной ситуации. Это узкое, провинциальное **мышление** препятствует развитию обобщающих концепций, ограничивает сферу распространения наивного искусства, способствует формированию дилетантских суждений.

Дискуссия о народном искусстве (о которой говорилось выше) продолжает вестись между специалистами, не допускающими к **рассмотрению** вопроса об искусстве любительском. Между тем народное искусство живет только там, где сохраняется традиционный быт, а распространение цивилизации разрушает и менталитет, и бытовой уклад. **Распад** веками складывавшейся картины мира и освоение новых видов культурного поведения отражается в любительстве, которое по многим **параметрам** выступает единственным живым наследником сокровищ **народного** искусства.

Эта черта роднит наивное искусство России с искусством **примитивистов** стран Восточной Европы.

Как уже говорилось, наивное искусство у нас развивается **разбросанными** далеко друг от друга одиночками, поэтому в нем нет **каких-либо** признаков школы, стилистического единообразия. Тем не менее **обзор**

сюжетов и жанров, образных «ходов» в творчестве различных художников дает возможность усматривать общность в их способах видения мира и воплощения своих идей в живописи. Общность эта прежде всего обуславливается сохраненными с детства представлениями, типичными для русской народной художественной культуры.

Одиночка-любитель очень часто стремится изобразить то, что его окружает.

Пейзаж — излюбленный жанр большинства любителей, в России чаще всего посвящается только природным мотивам. Городской пейзаж, **чрезвычайно** распространенный у любителей Западной Европы, у нас **сравнительно** редок. Здесь можно вспомнить исторически **реконструктивные**, написанные по открыткам небольшие пейзажи В. Ткаченко, соединенные с жанровыми сценками виды улочек В. Макарова. **Интересный** аспект в городском пейзаже — работы жительницы центра Москвы Алевтины Пыжовой. Здесь изображается и давно не существующий кинотеатр «Уран», и какие-то пустынные улочки, проникнутые столь же щемящими нотами одиночества, как и знаменитые картины Утрилло.

Уроженец уральской деревни, стоявшей на белых меловых берегах реки Чусовой, Михаил Ржанников сумел в своих картинах создать запоминающийся образ природы родного края. Здесь и могучие белые откосы высоких берегов, и вода, струями сбегаящая с запруды, и прекрасная белая церковь, ныне уже не существующая. Излюбленные художником желто-оранжевые краски служат ему для написания осени в лесу. Особенно выразителен экспрессивный рисунок стволов и веток, клонящихся под невидимой силой искривления пространства, которое происходит оттого, что художник пытается втиснуть объемность мира в плоскость своей картины. Большинство пейзажей Ржанникова населены — крестьянами, охотниками, туристами. Иногда в них появляется и сам художник, ребенком — каким он был, когда жил в окружении этого буйного мира природы.

Природа у Ржанникова полна сил, активна, требует от человека напряженности и усилий в общении с ней. Лес полон неожиданностей — здесь возможна встреча с медведем, которая однажды произошла с самим художником (увидел его и застыл как вкопанный). Сенокос, рыбная ловля, разведение костра — все требует умения, усилий, является разновидностью труда, а не отдыха. Ржанников видит природу глазами сельского жителя, ему приходилось мальчиком во время войны ночью ^{СИТЬ} еду, на которую он зарабатывал, голодающей матери и сестрам.

Это совсем другое ощущение леса, чем у тех, кто приезжает на пикник.

Как известно, народное искусство не знало пейзажа как жанра. Росписи прялок, крестьянской мебели, туесов представляют людей, животных, элементы растительного орнамента, но не леса и реки, которые ок-

ружали каждую деревню. Мир крестьянского жителя пространственно структурировался вокруг очага, избы, а во времени стержнем были обряды, связанные с рождением, свадьбой и похоронами. Взаимодействие человека и его окружения мыслилось не в реальном плане, а как связь между микрокосмом и макрокосмом.

На периферии обжитого мира существовала не околица, а грань мира иного, невидимого, населенного добрыми и злыми духами. Водяные, русалки и лешие были хозяевами рек и лесов. Природа была персонифицирована и в персонифицированном виде отражалась в народном искусстве и фольклоре. Переходные сезоны в жизни природы мифологически осмысливались как транзитные между этим и тем миром.

Какой именно мир изображают наивные художники — не такой простой вопрос. Большинство из них изображают мир реальный, но меньшинство, рисуя некие пейзажи и сцены, уходит в своем воображении далеко за грань реальности.

Черты рая, волшебного уголка Эдема, страны счастья можно увидеть во многих произведениях наивных художников, рисующих просто цветущий сад. Специалисты по фольклору подчеркивают, что в народных описаниях иного мира он рисуется точно так же, как мир земной.

В картине Павла Леонова «В рай воров и мошенников не пускают» в варианте 1997 года (горизонтальном) в верхнем регистре изображены, как обычно, птицы (орлы — по утверждению художника). В следующем обычные его белые домики под красными крышами — мазанки Южной России и Украины. Проживший всю свою жизнь в бревенчатых избах Центральной России, художник в картинах так их и «не заметил». В правой части второго сверху регистра изображены трое святых в белых одеждах с белыми нимбами и правее два ангела в белом с крыльями. Следующий регистр сделан на черном фоне — все движение на нем направлено слева направо. Его возглавляет в правой части «строки» летящий как птица ангел. За ним человек, сидящий на олени, за ним двое в повозке, запряженной лошадкой, за ними всадник, и в конце еще один персонаж в повозке. Нет сомнения, что этот «черный» регистр изображает путь в иной мир. Дальнейшие три регистра и так называемый «телевизор» (так художник называет картину в картине) показывают «райскую жизнь». Слева накрытый стол, за которым сидят четыре персонажа. Возле него два гармониста и танцующая пара. Ниже коллективный женский танец с гармонистом. Правее в том же регистре — мужчина и женщина, взявшиеся за руки в окружении деревьев. В «телевизоре» цирковое выступление зверей, а смотрит на него повернутая спиной к зрителю публика. Таким образом, рай — это приют музыки, искусства, застолья и любви.

Более семантически насыщена вертикальная по формату композиция 1999 года на ту же тему. В небе, как всегда, черные птицы. Следующий регистр обозначен надписью на черном: «Вход в рай». Под надписью

Ю семья — отец, мать и ребенок и знакомый белый домик под красной крышей. В правой части из третьего сверху регистра, прорывая границу между «строками», бьет могучий голубой фонтан. Под фонтаном — ангел с крыльями. Левее в том же регистре фигуры трех святых в красных одеждах с нимбами. То, что святых всегда трое — вероятно, воспоминание о троице.

Ниже в следующем регистре уже знакомая сцена с пирующими и танцующими. В правой части того же регистра летящий ангел среди птиц. Еще ниже другая группа танцующих, а справа мужчина и женщина, сидящие на желтом фоне, причем женщина держит в руках некий шар — скорее всего, это Адам и Ева с яблоком.

В нижнем регистре изображена река, в которой плывут персонажи в лодке, а также три обнаженные женские фигуры, рыбы и лебеди. То, что рай, иной мир, отделен от нашего мира водяной преградой — достаточно часто встречающееся представление. Таким образом, в картине разработана четкая топография рая — вверху небо, рядом «врата рая», в верхних регистрах святые и ангелы, далее люди — праведники (напомним, что в рай воров не пускают), и еще ниже река и подводное царство, означающие как бы нижнюю границу рая.

Напомним, что Леонов с его «строчками» и повторяющимися знаковыми изображениями каждый раз при помощи определенного набора знаков-изображений создает новый текст. Как наборщик в старину вставлял литеры одну за другой, так художник располагает по строкам знаки, которые следует читать.

Изображение святых, ангелов, а также реки и фонтанов всегда у него маркирует «рай», в то время как другие картины, рисующие отдых и музицирование и «красивую жизнь», таких элементов в себе не несут. Например, «Леонов жена и сын пошли в лес гулять 5-я симфония Бетховена» — именно такова надпись на картине (1997), или «Когда имел золотые горы» (1997).

Другой сценой, близкой по духу к изображению иного мира, является самый известный леоновский сюжет «Русские путешественники в Африке». Здесь все пронизано аллюзиями на фольклорные описания путешествия в другой мир. Далекая Африка может считаться заместителем того иного мира. Водная преграда часто присутствует в картинах с этим сюжетом. Аэропланы, которые несут «запряженные» в них орлы, — явный указатель на способ перемещения именно в иной мир, так как изображитель технических поделок и слушатель радио Леонов, конечно, прекрасно знает, каким образом можно попасть в реальную Африку. Русские путешественники в Африке не являются какими-нибудь туристами — они спасают девушек от волков. И в каждой картине протягивают к ним руки, чтобы забрать их с собой из Африки. Это типичный сюжет путешествия героя в загробный мир с целью возвращения возлюбленной.

Правда, сюжет приобрел коллективистский характер, что немудрено было в советское время, а также некое воспоминание о Васнецове с его Иваном Царевичем на сером волке, но все это совершенно естественно

Вариант африканской темы «Животные Африки» (1999) показывает нам ту же водную преграду с купальщицами и разнообразных экзотических зверей в верхних регистрах (в самом верхнем, конечно, птицы). Вообще, африканские звери, среди которых в картинах о путешественниках преобладают волки, — это олицетворение опасности, а волки, возможно и самой смерти. Сюжет спасения от волков появляется и в других географических обстоятельствах — в Магаданской области, где они преследуют аэросани, или в Сальских степях, где они гонятся за конницей Буденного.

Здесь хотелось бы сделать отступление для читателя, который уже улыбается, если не хохочет, читая описание леоновских сюжетов. Знарок творчества этого художника слышал, что многие сюжеты появились по просьбе коллекционеров или как-то были контаминированы из прежних к определенному случаю. Кому творчество художника неизвестно, может решить, что речь идет о каких-то забавных картинках.

Хотелось бы напомнить, что Леонов, как и все наивные художники, сохранившие традиционное миропонимание, рассматривает всю свою работу очень серьезно — для него это не хобби, не досуговое занятие. Если он выполняет заказ, то делает его по правилам — так же, как печник кладет печку или плотники ставят сруб. Все новое, заказное претворяется в художественном мире Леонова и становится неотъемлемой частью его собственного творчества. У Леонова нет тех резких колебаний стиля и интонации, которые типичны для обыкновенного любителя, — смотришь, и кажется, что не один, а два человека рисовали, это на заказ, а это для себя.

Все новые персонажи или ситуации, которые художник вводит в свои картины, всегда иконографически вписываются в его уже прежде сложившиеся каноны. Действительно, художник не может связно рассказать, откуда появился и что обозначает тот или иной мотив. Он интуитивно обращается к определенным мотивам и комбинирует их согласно строгой логике. Расшифровывать эту логику — задача исследователя. Мы еще остановимся ниже на тех сюжетах, которые связаны с биографией художника, с влиянием на него образцов современного искусства, но в целом композиции Леонова и все его творчество тяготеют к системности, которая была присуща устному фольклору, и зримо воспроизводят то, о чем пелось в песнях, что ежегодно повторялось в обычаях.

Повторяемость времен года, сельскохозяйственных работ, определенных праздников и ритуалов определяет повторность сюжетов в произведениях Леонова и других художников, близко связанных с аграрной культурой. Типичной для городского любительства тяги к новизне, при-

думанным сюжетам здесь нет. Картина, повторенная в десяти вариантах, никогда не бывает похожа сама на себя и в то же время остается в рамках устойчивой иконографии. Это так же, как праздник каждый год отмечается одинаково, но никогда полностью не повторяет один другой.

Одним из главных праздников в русской деревне, знаменовавших летний солнцеворот — самую короткую ночь в году, — было 24 июня, ночь на Ивана Купалу. Ритуалы и обычаи этого праздника перекликались с другим очень значительным летним праздником — Троицей.

Троицко-купальские обряды во многом были связаны с душами слишком рано умерших детей, девушек и молодых женщин. По существовавшим поверьям именно они были склонны тревожить покой живых. Некрещеные дети, молодые девушки после смерти могли становиться русалками. Большой период времени русалки находились на том свете, но на «русалочьей» неделе они появлялись среди людей¹. Русалок описывали как страшных баб или как молодых красивых девушек, иногда подчеркивалось, что у них нет одежды, они нагие.

В ритуалах, связанных с русалками, их представляли в виде куклы, или украшенного деревца, букета цветов, или женщины, ряженной в зелень и венки. В процессе обряда русалку стремятся выпроводить туда, откуда она пришла — на тот свет. Куклу сжигали, исполнительницу роли русалки выпроваживали на кладбище и т. п. Зелень — ветки кустов, деревьев — была материалом, из которого изготавливалась кукла или в который наряжался исполнитель роли русалки в обряде. На Троицу и Купалу из зелени плели венки, зеленью украшали избы.

Венками в различных областях называли самые разные композиции из цветов и веток. Это был и отдельный венок, и завязанные узлом ветки березы, или воротца, образованные двумя склоненными друг к другу молодыми березками со связанными верхушками. Ритуальные действия, связанные с деревьями, говорят о том, что не только вода, но и Дерево могло быть путем, через который осуществлялась связь мира иного и мира земного.

Троицко-купальская зелень использовалась затем в доме как оберег — могла отвратить грозу, охраняла дом и скотину.

Воспоминания о ритуалах или даже ритуальные практики находят исследователи фольклора, путешествуя по деревням. Но, разрушаясь, Ритуал остается живым в художественном мышлении людей, далеко ворвавшихся от родных корней. Конечно, русалка в городской культуре стала уже просто сказочным персонажем, и так изображает ее художник Василий Григорьев, который начал продавать свои картинки на Сухаревке в 1930-е годы XX столетия.

¹ Материал этот и далее почерпнут из книги О. А. Пашиной «Календарно-песенный цикл у восточных славян». М., 1998.

Однако купальщицы рядом с таинственными фонтанами в произведениях Леонова несомненно родственны фольклорным русалкам. Первобытная мощь этих огромных женщин и магическая сила их воздействия на зрителя как будто напоминают о том, что они могли бы быть причастны к иному миру. Какой-то странный погребальный привкус имеет и другой достаточно редкий и непонятный сюжет Леонова «Матери учат детей плавать». Здесь изображение обнаженных женщин и детей возле реки напоминает какое-то ритуальное действие, а не занятия спортом. Возможно, что этот сюжет вырос из одного из элементов изображения «рая», который был описан выше.

Вообще слово «купальщица» художнику скорее всего было незнакомо и первоначально он своих обнаженных называл «купальчицами», что напоминает и о «Купале», но образованные ценители поспешили **поправить** орфографию художника.

Возможно также и воспоминание в его картинах с изображением фонтанов (а это один из его излюбленных мотивов) об очистительной магической роли воды. Напомним, что художник родом из-под Орла, и, как сообщают исследователи, «в Орловской губ. женщины до восхода шли за водой (вода должна была быть обязательно проточной), затем сначала сами обливались ею на улице, а потом обливали мужей и взрослых детей»¹.

Обливания могли также иметь магическое значение вызывания дождя, чтобы лето не было засушливым. Многозначность образов наивного художника, скорее всего, не вербализуется им самим, в объяснении картин он не дает прямых отсылок к каким-то собственным воспоминаниям. Но это не значит, что мотивы и детали возникают ниоткуда. Книги **исследователей**, сделанные на основании современных фольклорных **экспедиций**, также показывают размытость собранного материала, часто одни и те же песни и обычаи соотносятся с различными праздниками и по-разному интерпретируются специалистами.

Среди сюжетов, связанных с купальщицами, у Леонова можно **заметить** такие, где купальщица прячется в кусте зелени или вообще **голова** выглядывает из куста и дерева таким образом, что кажется, что она оттуда и произрастает. Возможно, что именно вышеупомянутая **троицко-купальская** зелень и является основой этого слияния **дерева-купальщицы-русалки**.

Есть еще у художника немало картин, посвященных спорту.

Сам по себе спорт в селе у Леонова — по иконографии **напоминает** магические действия. «Зина на спорт готова» — сюжет, известный в нескольких вариантах с одной и двумя лошадьми, был придуман для ХУ^{III}

¹ *Соколова В. К.* Весенне-календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 102.

осязкая одним из его коллекционеров. Но и он приобрел торжественно-интуальный характер. Зина на коне (на котором она никогда в жизни не ъидела) выглядит древней богиней, которую сопровождают слетающиеся к ней белые птицы. Стоит напомнить, что изображение лошадей связано с солярным культом и довольно типично для народной культуры.

О древнерусской манере изображения лошадей напоминают картины владимирского художника В. Пластинина, ныне находящиеся в Музее самодеятельного творчества в Суздале.

С календарным циклом праздников связаны такие сюжеты Леонова, как «Масленица» с традиционным катанием на санях и «Пасха» с изображением церкви. Но в этих композициях связь обозначена скорее назывательно, нежели раскрыта в деталях композиции. Так же и «Ярмарка» с изображением дорог, машин, зверей и людей скорее является неким зрительным иероглифом мира вообще, нежели изображения торжища. У Василия Григорьева в его излюбленном зимнем сюжете «Ярмарка в Киржаче» с изображением белокаменных торговых рядов, прилавков и подвод, напротив, можно видеть этнографическую достоверность, связанную с воспоминаниями детства художника. Соединение действительных воспоминаний с застывшим эмблематичным изображением можно видеть в знаменитой картине Елены Волковой «Пастушок», где на берегу, как в Эдеме, играет на дудочке пастушок, а окружающие его звери прислушиваются к музыке. Вода в картине Волковой — как воспоминание о берегах Северского Донца, где она выросла, но все же присутствие воды как границы между нашим и идеальным миром также не стоит забывать.

В творчестве городской художницы москвички Алевтины Пыжовой сюжет рая фигурирует как обрамление обнаженных фигур Адама и Евы. Экзотические цветы и деревья, окружающие молодых влюбленных, более напоминают о картинах Анри Руссо, нежели о народных традициях.

Своеобразную интерпретацию «Изгнанию из рая» дал владимирский художник В. В. Пластинин: не Бог, разгневанный на Адама и Еву, а сам Адам выгоняет грешницу из рая. «У Бога на небесах» либо в раю происходят и некоторые сцены из фантазий Кондратенко, однако рай, небеса присутствуют у него исключительно в названии картины.

Эти примеры, подтверждающие распространенность темы «рая» или иного мира в наивной живописи.

Особенный смысл имеет эта тема в больших рисованных композициях Василия Романенкова. Тема круга человеческой жизни и смерти как перехода в другой мир постоянно присутствует в творчестве этого художника. Василий родом из села на Смоленщине и, конечно, и у него сохранились какие-то народные представления, которые он интерпретируя, как ему представляется, православной логике изложения.

*Жетно насыщенными у Романенкова являются Вері нкальные, разде-

ленные на горизонтальные уровни, композиции — такие как «Памяти погибшего воина». На верхнем этаже — небесах — пребывает душа воина или души в других композициях. На нижнем изображено «кладбище» как приют земных останков умершего. Вот как художник описывал центральную часть своего полиптиха «Жизнь человека»: «В середине - матери-кормилицы, круг матерей, внутри него рождается, живет и умирает человек. Это внешняя жизнь человека. Выше две фигуры большого размера, мужская и женская, они переходят из низшего, материального мира в высший мир. Вокруг них куколки-души умерших младенцев, еще выше лики умерших родителей и Солнце-Ярило, которое дает жизнь всему живому»¹. В последней фразе проглядывают оттенки и естественно-научного взгляда на мир, и солнцепоклонства, но все описание — это одно из свидетельств своеобразной религиозной философии автора. Цель работы как воссоздание картины иного, высшего мира выражена у Романенкова наиболее осознанно по сравнению со всеми другими художниками.

Заметим, что для верующего, верящего в высшие силы человека этот процесс не может быть простым и развлекательным. Монахи-иконописцы держали пост, молились, получали благословение, прежде чем приступить к работе. У одиноких наивных художников процесс работы тоже бывает по-своему ритуализован, хотя они и не стремятся об этом рассказывать.

У Леонова и Романенкова при всем громадном различии их личностей и художественных манер есть одна очень важная общая черта — **пространство** их художества четко структурировано. У Леонова — это уже упомянутые регистры и отдельные ячейки внутри них, а также **вертикальные** разграничивающие элементы — как правило, высокие зеленые деревья. У Романенкова — это циклы, полиптихи или композиции в **несколько** «этажей». Ранние работы Романенкова, как, например, «Свадьба» (1983, частное собрание) были более хаотичны, четкость делений пришла позднее вместе с развитием взглядов о той и этой жизни.

Потребность в пространственном осмыслении мира, можно **сказать** в овладении миром, путем привнесения в него границ и координат, говорит о том, какую важную роль в жизни обоих художников играет **занятие** изобразительным искусством. Один своими огромными **коврами-картинами**, другой своими все новыми и новыми циклами и **полиптихами** ^{н в ф} _{h м х} **п** ^{*} **т**ауются упорядочить тот пространственно-временной хаос, **который** * **о**кружает. В самом деле, оба художника по природе своей **мыслители**, но они оторваны как от корней народной культуры, так и от ~~современной~~ **у**чености. Их творчество становится для них единственным доступный инструментом познания и упорядочения мира.

¹ Романенков В. Свидетельства. Каталог выставки. М., 1998. С. 24.

Цикличное время народной культуры с ее праздниками, круговоротом **времен** года распалось и в Подмоскowie, где стрижет кусты Романенков, и в **далекой** деревне, где слушает вороный гай Леонов. Линейное время, **заставляющее** полмира бежать к финишу своей жизни и терять все происходящее безвозвратно, не утянуло за собой художников-самоучек, и потому **можно** говорить, что неясно, в каком времени они живут, у них собственный календарь. Они слушают радио, а Романенков даже и смотрит **телевизор** — но едва ли они оба принадлежат тому миру, о котором слышат **каждый** день.

Они опасливы и подозрительны в реально-бытовом плане. Леонов не стремится купить себе новый дом, хотя старый донельзя тесен, а **Романенков** делает гигантские продовольственные припасы. Явно, что они не верят в светлое завтра.

И Леонов и Романенков создают «тексты» своих картин из повторяющихся элементов: у Леонова они более изобразительны — звери, люди, дома, музыканты, повозки, самолетики, птицы и т. д., у Романенкова они более схематичны — стилизованные человеческие фигуры, маски, кресты, солярные знаки. Можно сказать, что они структурируют не только пространство своего художественного мира, но и свой изобразительный язык. Они не пытаются сделать его столь же разнообразным и неопределенным, как поток ежедневных зрительных впечатлений, а, напротив, стремятся к иероглифике, к читаемости своих художественных «посланий».

Среди типичных леоновских сюжетов обращают на себя внимание разнообразные «прибытия» и «встречи»: Леонов прибыл в столярный Цех, в Казахстан и т. п. А также прибытия других лиц с ремарками: «высокого гостя встречают с оркестром» или просто «высокого гостя встречают». Скорей всего протокол этих «прибытий» заимствован из картин и фотографий разнообразных встреч высоких гостей во времена Советской власти. Для Леонова характерно соединение этого сюжета с чисто архаическим приемом разномасштабного изображения «высокого гостя» и того, кто его встречает.

Есть у Леонова и другой тип события — «случай». Остановимся подробнее на этих разнообразных «случаях». Они присутствуют как сюжет^и у Бельих, и у Ржанникова, и у других художников. «Случай» интересен Нам потому, что это один из побудительных моментов создания картины. ^{^л}Учай подразумевает неожиданность и однократность ситуации. В то время случай — это рассказ о пережитом или придуманном. Один из ^{сл}Учаев Леонова — надпись на картине: «Тургин прибыл в Крым на охоту^Т и задержал преступницу кассира ограбила несколько организаций получила на работу кассиром получала деньги и скрывалась везли деньги^а машине она захотела купаться в реке сумка денег с собой нырнула в^{^У}». Надпись продолжается на приложенном листке бумаги: «продол-

жение поступка кассира надела маску на лицо переплыла реку а оде^т» заранее приготовила спрятала в кусты и в кустах начала одеваться подо шол тургин охранник кассира заметил тургина и крикнул кто у реки женщина там и кто там с вами и все ясно воровка была задержана» (здесь и далее сохранена орфография подлинника).

Интересен и другой «случай»: «Тургин А. В. и жена Богемская отправились в путешествие в южные моря и услышали по радиу в канаде на льдине установили буровую нефтяную вышку прошол ураган со скоростью 180 км в час своротил вышку и 80 человек остались на льдине. Американский корабль пошел на помощь его перевернуло. Английские моряки спасать людей отказались. Тургин сменил курс и отправился в Канаду спасать людей и сообщил по рации в россию чтобы выслали 3 быстроходных катера которые идут со скоростью 120 км в час Тургин идет 30 км в час».

Героями «случаев» выступают люди, оказавшие помощь самому художнику. Они совершают героические поступки в жанре газетно-информационной хроники, тем самым художник возводит на пьедестал, облагораживает своих друзей.

Если «Купальчисам», «Ярмаркам», «Пасхам» Леонова присуща символичность, знаковость, «прибытия» и «встречи» репрезентативны, то «случаи», безусловно, повествовательны. То же можно сказать и о «случаях» Александра Белых. «Случай в тайге» — удивительная история о том, как в медведь залез в дом к спящим там людям. Напомним, что «Случай на охоте» Ржанникова тоже о медведе. Этот исконно русский лесной персонаж остается героем картин и сказок.

«Случаи» как жанр наивной живописи определены их создателями довольно точно. Можно заметить, что значительная часть «случаев» носит неправдоподобный абсурдно-анекдотический характер. Это сближает их с циклом «Случаев» Даниила Хармса: «Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек и, слегка подвигав носом, сказала: "По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи"»¹. «Случаи» наивного искусства, так же как произведения Хармса, рассказываются вразрез с господствующей и признанной в обществе логикой развития событий. Обернуты не случайно отдавали дань детской бессмыслице, зауми, сновидениям — стремление к алогичности было одной из пружин их творчества.

Наивный художник, чье творчество сродни и детскому, и сновидческому, смутно осознает противоречие своих фантазий с уже устоявшимися формулами изложения событий. Тем более, что на первом месте в его искусстве, как уже говорилось выше, часто стоит изображение **событий** имеющих повторяющийся, ритуальный характер — свадьба, **похороны** народные праздники. «Случай» — это нечто, нарушающее **монотонность** существования и вываливающееся за рамки канонических сюжетов⁰.

¹ Хармс Д. Сочинения. Т.1. М., 1994. С. 260.

Здесь большой материал можно найти в беседах с Алексеем Кондратенко, **который** хотя и не называет свои картины «случаями», зато одним **названием** может создать целый образ, как, например, «Обожествленный воин с отрубленной ногой».

Если в произведениях, связанных с повторяющимися событиями, **наиболее** важной является воспроизведение самого характера праздника или обычая, то в «случаях» главное место уделяется личности того, с кем этот случай произошел.

Случай демонстрирует героизм (как у Леонова), коварство хозяина леса — медведя (как у Ржанникова и Белых).

Бурные страсти кипят в повествовательных произведениях Белых, таких как «Любовь, любовь» (1999), где в разных сценах — как бы отдельных случаях — рассказывается целый роман. Встреча с женщиной, объятие, ревность, измена, разлука — это цепь случаев, связанных между собой, как в жестоком романсе, не причинами, а простой последовательностью.

В один прекрасный вечерок
Она Артура полюбила.
И в честь признания в любви
Букет сирени подарила.
Не жди, он больше не придет,
Он полюбил уже другую,
Он под венец ее ведет
И говорит: «Люблю, целую»¹.

Вообще, как только из сюжетов отступает традиционная картина мира, они начинают направляться канонами той же городской культуры, которые питают романсы, анекдоты, страшные истории, частушки.

Наиболее близко эти две области соприкасаются в произведениях костромича Григория Кусочкина. Он сам сочиняет стишки и частушки и сам же иллюстрирует их в своих картинах. Его сюжеты носят подчеркнутый комический, пародийный, иногда эротический характер.

Это уже совсем другой тип художника, чем Леонов или Романенков. Его отношение к своему искусству мало чем отличается от профессионального, но корни его — в современном городском фольклоре.

Вернемся к тем жанрам, которые теснее связаны с традиционными ¹Редставлениями о мироустройстве.

Ученые и философы размышляют на тему о том, как человеку удастся выносить «ужас истории».

Мирча Элиаде пишет:

«Мы знаем, как смогло человечество в прошлом вынести все выпавшие на его долю страдания — они считались наказанием Божьим, приме-

¹ Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов/Сост. А. Ф. Белоусов. М., 1998. С. 145.

той упадка "Века" и т. д. И с ними примирялись лишь потому, что они имели метаисторический смысл, и потому еще, что для большей **части** человечества, оставшейся в рамках традиционной культуры, история не обладала **и не могла обладать** собственной ценностью. Каждый герой повторял архетипический жест, в каждой войне возобновлялась **битва** между добром и злом, каждая новая социальная несправедливость отождествлялась с муками Спасителя (а в дохристианском мире — со страстями божественного Вестника или растительного божества), в каждом новом убийстве видели повторение славной кончины мучеников, и т. п. Для нас совершенно не важно, в какой степени были эти верования **наивными** и всегда ли подобный *отказ* от истории оказывался эффективным. Значение, по нашему мнению, имеет только один факт: именно благодаря подобному подходу десятки миллионов людей в течение долгих веков выносили величайшее историческое давление — и они не предавались отчаянию, не сводили счеты с жизнью, не впадали в состояние духовного бесплодия...»¹ Именно «отказ от истории» в картинах, связанных с собственной биографией или коснувшихся их историческими событиями, наиболее часто воплощается в произведениях наивных художников и помогает им жить дальше.

История жизни Леонова, рассказанная в его картинах, радует своей праздничностью: куда бы он ни прибыл — на строительство дороги, в кузнечный или столярный цех, — везде его принимают как высокого гостя, встречают с оркестром. Вот он прибыл на Ленинградский фронт — в фуражке, мундире, звезды сияют на погонах. По рассказу художника, он во время войны учился в военном училище командного состава... Впрочем, из других бесед узнаешь, что три или четыре раза в течение жизни пришлось ему отбывать срок в колониях, и во время войны тоже, в колониях видел он и строительство, и столярный цех...

Разгром Колчака, разгром немцев под Сталинградом — все эти победы отечественной армии включаются вставными сюжетами в **большие** композиции, и автор-герой к ним как-то причастен.

Вот, например, «Есенин читает стихи в столярном цехе», а за **окном** происходит разгром Колчака (эта картина в картине несет **дополнительную** подпись). Четверо в белых одеждах, женщина с веером и трое **мужчин** (один в украинской расшитой рубашке, как часто изображает себя Леонов) слушают Есенина. Здесь представлена **и** история (разгром **Колчака**)» **и** сила искусства (Есенин читает свои стихи), **и** сфера труда (**столярный цех**). Художник **и** не настаивает на том, что такая ситуация могла **быть** в действительности, но в его мире эта контаминация кажется уместной, но в ней есть равновесие. Война с Колчаком дана в мелком **масштабе**, а Ес^енин **и** его почитатели — в крупном, на первом плане.

¹ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. 1998. С. 231.

В картине «Танец животных» (1998) на первом плане звери: медведь бацает по клавишам, коза и лошадь пляшут — сюжет, навеянный лубочной картинкой. А за окном — разгром немцев под Сталинградом, танки, конница и «катюша», и валяются мертвые волки, должно быть, они воевали за немцев.

«Пушкин в Михайловском» (1998) — его слушает няня и еще кто-то, для него даже кресло нарисовано. Тут же обычные персонажи в белом, а трое из них смотрят в окно. А за окном — «разгром шведов». Тут уж связь объяснять не надо: «И грянул бой, Полтавский бой...»

В картине «Цирк» (1998) к цирку имеют отношение дельфины, выпрыгивающие из воды, и, видимо, всадники на черных и белых лошадях. Вверху же над фонтанами и домиками видим танки, авианосцы, самолеты, «катюшу» — разгром немцев под Ленинградом. Вот такой вот цирк.

Да и «Спорт» (1998) содержит мощную батальную сцену. Тут танки помещены еще и на корабли, а вражеская боевая техника валяется вверх колесами. Это «разгром немцев под Сталинградом».

Можно, конечно, решить, что художник соединяет разные сюжеты лишь для того, чтобы внести динамику в статичную композицию. Но, наверное, не так уж все просто. Праздники, встречи, будни, а за окном, вдалеке — история, война, и, конечно, победы. Это пример соединения местного локального хода времени с общенсторическим кажется очень поучительным.

Сюда же включается и собственная биография: «1943. После окончания военного училища Леонов прибыл на фронт в Ленинград на окраину города. Леонова приветствуют командный состав и духовой оркестр. Встречают на окраинах Ленинграда» (орфография подлинника).

От биографических событий идет и содержание портретов и автопортретов. Можно отнести к чудачествам Леонова его стремление превознести себя и подчеркивать свою роль в истории. Однако то, что у Леонова выступает в гиперболизированном виде, то можно было уловить в оттенках на выставках самодеятельных художников 1980-1990-х годов, когда проводилось огромное количество смотров, посвященных победе в Великой Отечественной войне. Картины сражений мало кому удавались, но вот автопортреты с погонями и орденами рисовали многие, и кто осмелит упрекнуть ветеранов, что не на все нарисованные ордена у них были документы.

Среди портретов, вслед за типом парадного портрета, идет портрет По фотографии — эти портреты как-то теплее, ближе к жизни, портрет по Упоминанию — часто это портрет матери, бабушки, вообще родственников.

Исполнены серьезности и кажутся выражением национального характера портреты матери и бабушки работы А. Пыжовой. Дерзкое, игроначало, присутствующее во многих ее картинах, здесь совершенно Присутствует. А вот автопортреты ее веселы. Черты своего лица она

придает многим своим героиням, а черты лица своего друга **даже** 300 морфным персонажам.

Читателя не должно смущать, что, говоря о разных жанрах, мы легко переходим от художников, которых считаем принадлежащими по преимуществу к городской культуре, к тем, кто ближе стоит к культуре аграрной, патриархальной. Еще раз скажем, что было упомянуто в начале этого раздела, — границам между различными тенденциями, явлениями изобразительного фольклора присуща та же размытость, подвижность которую усматривают и в фольклоре устном.

Повторим: резкое проведение граней между народным искусством в академическом его понимании, творчеством сельских наивных художников и городских любителей ведет к созданию новой иерархической системы, а попытка увидеть связующие звенья позволяет наметить некий общий облик современной народной художественной культуры не только в музейном плане, но и как живого развивающегося организма.

Творчество А. Пыжовой и А. Белых объединяет интерес к эротическим сюжетам, которых не сыскать было в советской самодеятельности. Ведь как искренне выпалила на одном из первых телемостов с заокеанскими подругами запальчивая спорщица: «У нас секса нет!» Под этим лозунгом жили десятилетиями.

Для русского народного искусства, лубка в особенности, сказки, эротическая тематика всегда играла большую роль. Непристойные словечки при публикациях лубка шифровали точечками, любители старины старались их расшифровывать.

Эротическая тематика связывает любительское творчество с крайними проявлениями маргинальной культуры — граффити. Деревянные фигурки то ли человечков, то ли каких-то иных существ, **вырезанные** из дерева, с выставленным преувеличенным фаллосом были **любимыми** подарками Пыжовой близким друзьям и почитателям ее искусства. У поклонника женской красоты Александра Белых роковые **красавицы** бесстыдно демонстрируют свои прелести, а некоторые из них **склонны** вступать в любовные игры со зверями, например с тигром («Мой ласковый, нежный зверь», 1998). Эта интересная зооморфность **эротической** тематики (не будем тревожить сейчас зверюшек «бабушки **русского** наива» Елены Волковой, но и не забудем о них) говорит о том, что **любовные** страсти видятся русским примитивистам как проявление **низменной** животной природы.

Романтические аспекты любви мы найдем в подчеркнуто женском творчестве — у Кати Медведевой, Ольги Лобановой, а **любовные** свидания, поцелуи украдкой и страстные танцы — у мастера **жанровых** сц из городской жизни Владимира Макарова.

Чем ближе в своей живописной манере стоит художник к **натуре** тем более скован он в приближении к «запретным» темам. Но **полет** **фай**^{та}

зии, так же как эротическое сновидение, не зависит от реальности, и так как от сновидения от эротического примитива остается смутное, но **сильное** эмоциональное ощущение.

Свобода излияния своих фантазий и тайных желаний в живописи **свидетельствует** о раскрепощенности личности, независимости от канонов как традиционной, так и официальной культуры. Важным моментом **является** степень осознанности своих стремлений. Во многих случаях **подавленная** сексуальность проявляется не в основном сюжете картины, а в **деталях**, и не надо быть фрейдистом, чтобы их расшифровать.

Значение предметов раскрывается в натюрмортах. Среди мастеров **этого жанра** назовем Елену Волкову, которая когда-то начинала с накрытых столов с грибочками и огурчиками, а потом создала такие эпические **композиции**, как «Гуляние на берегу Иртыша» (1976), где угощение пикника масштабно больше самих его участников.

Слева рыбак вытаскивает огромную рыбу, что может напомнить о целом ряде евангельских образов — «Чудесного улова», рыбы как символа Христа. Глубоко религиозной Елене Андреевне, посещавшей церкви и почитавшей иконы, эти сюжеты не могли быть неизвестны.

Две женщины позади рыбака, вооружившись большими ножами, чистят рыбу — в этом можно усмотреть весьма тревожный намек: они посягают на чьи-то души? А, впрочем, просто готовят угощение.

Огромная кастрюля, подобная тем, в каких в аду мучат души грешников, стоит сзади, приготовленная для варки рыб.

Молодая пара выходит из леса с сухой веткой, готовясь разводиться костер под этой кастрюлей. Под ветвями могучего дерева (о, это, несомненно, само древо жизни) в центре картины музыкант играет на скрипке: какое же гулянье может быть без музыки... В глубине справа из леса появляются грибники с огромными грибами — знаток иконографии вспомнит, что гриб — это распространенный фаллический символ.

Эта картина, написанная в очень сложный и драматически напряженный момент жизни художницы в Омске, несет в себе в зашифрованном виде всю гамму ее чувств и настроений того периода.

Улыбающиеся «скибочки» арбузов, поросенок, под видом заливного задремавший на блюде, рыбы, загадочно улыбающиеся на подносах, — все это хорошо знакомо поклонникам творчества художницы. Натюрморты Волковой — всегда прославление жизни, поэтому особенно сильна и ярка декоративна их вегетарианская составляющая, а мясное и рыбное [^]озит сбежать со стола.

О старых дореволюционных рисованных вывесках напоминают яркие, обычно симметричные по композиции натюрморты Михаила Ржанникова. Он завзятый огородник и знает цену нарисованным огурчикам и Помидорчикам. Плодам и цветам в его картинах обычно бывает тесно. Зарядный фон, тщательно выписанные плоды и ягоды — все это придает

натюрмортам Ржанникова не меньшую выразительность, чем та, которой обладают его пейзажи или фигуры с людьми.

Один из исследователей говорил о цветах знаменитой французской¹ художницы Серафины Луи, что они собраны в ином мире. Наверное, в тех же далеких местах растут и цветы, которые пишет Белых. Натура ему не нужна, его внутренний взор видит таинственный цвет тех растений, листьев и лепестков, что возникают под его кистью. Иногда какое-нибудь экзотическое дерево или диковинный цветок прорвутся в большую композицию, и сразу место действия озаряется странным светом, как будто идущим от цветка папоротника, как у Гоголя в «Вечере под Ивана Купала».

В массе своей натюрморты наивных художников рисуют нам трофеи садово-огородного сезона и в общем скорее декоративны, нежели насыщены какой-либо семантикой. Нижегородский художник Владимир Мизинов известен своими натюрмортами на черном фоне (что редкость), на котором выделяется лопать красного арбуза или бутылки с хорошо читаемыми надписями.

Нам уже приходилось писать о значении образов животных в наивном искусстве¹. Выше разные звери неоднократно упоминались. В целом можно сказать, что животные так много значат для наивных художников, что назвать их изображения анималистическим жанром язык не поворачивается. Зверь — альтер эго самого художника либо воплощение его любви и нежности к близким.

Особенно это относится к «портретам» животных Волковой. «Голубь мира» ведет свою иконографию от традиционного плакатного изображения, но у Волковой превращается в нежную голубку, летящую к своему гнезду, такую же живую и непосредственную, как были гуси и курочки в ранних картинах.

Среди героев живописи Волковой: «Старый волк», «Рекордсменка» (свинья, окруженная поросятами), «Король-олень», «Пуделиха со щенком» (1981-1982). В каждом животном как будто воплощается черта человеческого характера: волк — мудрость, «Пуделиха» — материнская любовь, олень — победитель (он топчет черную змею), ну а плодовитая свинья — мать большого семейства. Среди анималистических персонажей появляются явные «горожане». Во-первых, это пуделиха. Елену Андреевну поразил вид прежде незнакомой породы, и, однажды приметив забавную собаку, она долго искала случай снова посмотреть на нее, когда ее выведут на прогулку.

Пуделиха — не просто городская породистая собака, она — модница, образованная, не какая-нибудь там сельская жучка. Олень, скорее всего,

¹ См.: Богемская К. От тотемного предка до литературного героя // Мифологические представления в народном творчестве. М.: Российский институт искусствознания, 1993.

наваян гипсовой скульптурой в парке. Он так и стоит как будто на постаменте. А в глазах — гордость и доброта.

Среди последних работ Волковой, относящихся к 90-м годам, новым является образ льва. Правда, этот царь зверей, разгуливающий где-то по берегу реки, выглядит совсем не царственно, а слегка смущенно. Как будто постаревший поросенок накинул львиную шкуру и решил вернуться к маме.

Смесь детской любви к животным, мягкого юмора и необыкновенной «портретной», если можно так выразиться, индивидуальности каждого зверя отличает все эти картины. Но если поразмыслить, эти зверушки не так уж просты. Бестиарий Волковой может толковаться и так и этак, но одно несомненно — именно эти портреты-звери всегда более всего притягивают зрителей, умножая число поклонников наивного искусства.

Звери Белых: тигры и львы в яростных схватках, слоны и змеи, ежик и кукушонок, быть может, более сродни экзотическим сценам у Анри Руссо, чем произведения других художников. Интересно, что художник несколько лет жил в Батуми и там писал картины на заказ, возможно, подражая данным ему образцам. Его олени, белые медведи, тигр, разевающий пасть, несут не только воспоминание о ковриках (немецкие послевоенные коврики сильно подпитали изобразительную сторону отечественного наивного искусства), но и очень отдаленно о тех грузинских обычаях и пристрастиях, которые когда-то питали картины, украшавшие тифлиссские духаны, исполнявшиеся Нико Пиросманашвили.

ПУШКИН КАК МИФИЧЕСКИЙ ПРЕДОК

У Пушкина было четыре сына, и все идиоты.
Даниил Хармс

Трудно себе представить, чтобы кто-то взялся организовать выставку Десятков английских художников-любителей, посвященную Байрону, Ил^л и немецких примитивистов, посвященную Гёте. А вот для России выставка, посвященная Пушкину, — типичное явление.

Любовь наивных художников к Пушкину поражает своей интенсивностью. Большинство из них обращаются к пушкинской теме самостоятельно, но и готовясь к юбилейной выставке, они создавали свои произведения с полной искренностью.

Пушкин фигурирует столь же часто, как изображение родных, матери, автопортреты. Образ Натали также чрезвычайно распространен. Если обозреть тематику дореволюционной народной картинки и лубка и сравнить с самодеятельностью и сегодняшним любительством, можно заметить, что любовь к Пушкину растет.

Думается, что это связано с тем, что Пушкин во времена Советской власти был единственным с любой точки зрения неуязвимым историческим персонажем. Цари и святые были под запретом. Изображения политических вождей цензурировались и могли оказаться неудачными. Другие поэты были не столь известны. В 1970-е годы было создано немало картин, посвященных Есенину, но вспомним, что в 1920-1930-е годы увлечение его поэзией не поощрялось.

Пушкин — первый поэт в России, живший литературным трудом. Едва ли об этом задумывались авторы картин о нем, но некий ореол свободной творческой личности ощущает вокруг его имени каждый. А ведь и художник чувствует себя вольным творцом, берясь за кисти. От кого же ведет он свою родословную? Да, конечно, от Пушкина. Истории искусства он не изучал, в живописи ничьим последователем не является. Кого он видит своим предшественником? Пушкина.

Трагическая участь вольнолюбивого поэта не только в том, что он был убит на дуэли, но в том, что ему была уготована судьба государственного поэта.

Столетие со дня смерти Пушкина отмечалось в 1937 году, его чествовало государство, превратившееся в одну из самых страшных репрессивных машин в истории. На пушкиноманию откликнулся Хармс своими анекдотами о Пушкине.

1999 год нашел в Пушкине единственную национальную идею, против которой никто не мог возразить. Если бы была возможность связать с небесами — протестовал бы только, я думаю, сам Александр **Сергеевич**. Наполнение художественного оформления Москвы Пушкиным **могло** бы вызвать стойкую аллергию к его имени, если бы у каждого не было своего Пушкина.

Этих «своих маленьких непохожих **Пушкиных**» рисуют, **рисовали** и будут рисовать наивные художники. Пушкин — это своего рода «**Казак Мамай**» современного наивного искусства. Выставка наивного **искусства**, посвященная Пушкину, естественно выделялась своей **искренностью** и отсутствием казенщины на фоне десятков юбилейных **мероприятий**.

Пушкин в сознании наивных художников, если выстроить **смысловой** ряд, отраженный в их произведениях, — поэт, художник в **широком** смысле слова. Мужчина. Герой-любовник — его взаимоотношения с женой и прочими дамами продолжают волновать сердца. Пушкин — жертв³ рока. И если обобщить, Пушкин — личность в стране, где **коллективное** всегда преобладало над индивидуальным.

Мифологизация Пушкина совершалась в рамках создания общей мифологии России как страны с уникальной судьбой, необыкновенным **народом**, гениальными вождями. Конечно, в истории такой страны должен был быть величайший поэт. И эта роль выпала Пушкину.

Реальный Пушкин, окруженный друзьями, единомышленниками, **одиноким**, обращающий взгляд в свой внутренний мир, при мифологизации становится Пушкиным — культурным героем, наделенным чудесной силой, прозошедшим ниоткуда и жившим в некие далекие времена. Его единственным другом в мифологии выступает няня Арина Родионовна — человек из народа.

Жизнь Пушкина выстраивается как смена его различного окружения — «Пушкин среди цыган» (Елена Волкова), «Пушкин в Михайловском» (Павел Леонов), «Пушкин на Кавказе» (многие), Пушкин на балу или после бала. Сам по себе бал как некое ритуальное действие особенно привлекает самодеятельных художников. Никто из них не был на балу, великосветских балов более не существует, поэтому бал кажется чем-то неотъемлемым в образе великого предка.

В качестве поэта Пушкин вспоминается как автор сказок. Именно сказкам посвящено большинство тематических работ. Образ Пушкина поэтому многими воплощается как образ сказочного героя — вольно, декоративно, без претензий на связь с прототипом. В этом отличие произведений, посвященных Пушкину, от тех, что в начале 1980-х годов изображали Брежнева среди колхозников, а еще ранее — молодого Джугашвили среди революционеров. На выставках, посвященных вождям, все картины преподносились как иллюстрация реальности. На выставке, посвященной поэту, есть простор для вымысла и фантазии.

Здесь аналогией может быть грузинское искусство, где и любители и профессионалы постоянно создают произведения на тему «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели. Героический эпос остается вечно актуальным, поскольку его идеи по-прежнему дороги и ценны для современной Грузии.

Пушкин выступает в творчестве наивных художников окруженный Русалками, цыганами, учеными котами и золотыми рыбками. Весь этот Детский волшебный мир очень близок по-своему детскому наивному сознанию, но вряд ли кто-то осмелится утверждать, что именно в нем заключается для нас ценность наследия Пушкина.

Значение последней пушкинской выставки (Центральный Дом художника, 1999)¹ в том, что сделан еще один шаг по пути мифологизации **Пушкина**. Причем шаг этот сделан в сторону от государственной мифологии к народному сознанию. Зрители, посещавшие выставку в год юби-

¹ Пушкинские образы в творчестве народных художников России. Каталог. М.,

лейных торжеств, видели живую развивающуюся мифологию, а не какие-то казенные стереотипы.

Сам Пушкин — человек эпохи романтизма, когда личность окружалась необыкновенным ореолом, — дал толчок нереалистическому восприятию себя самого. Вспомним, что и ему нравилось окружать свою жизнь некими тайнами. Главной из них является легенда о его происхождении. (Столь важная для всякого культурного героя!) Версия, по которой Пушкин через Ганнибалов связан с выходцем из африканского племени, до сих пор обсуждается. На юбилейных торжествах по этому поводу высказывались сами африканцы. Черты нездешности, «африканистости» часто можно видеть в картинах самодеятельных художников.

Пушкин — потомок существ из иного мира, каким, безусловно, в начале девятнадцатого столетия представлялась Африка. Пушкин сам заложил основы мифологизации своей личности. Он уже видел себя культурным героем — демиургом нового мира («Ай, да Пушкин!») и был уверен в своей бессмертии («Нет, весь я не умру...»). Как мифический первопредок добывал или впервые создавал для людей огонь, культурные растения, орудия труда, так Пушкин создал русский литературный язык — основное богатство русской культуры.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ МИФОЛОГИИ НЛ СЛУЖБЕ У ПРОФЕССИОНАЛОВ

В 1980-е годы в отечественной культуре свершалась драма демифологизации исторических личностей прошлого. Были опубликованы и всеми прочитаны прежде официально запрещающиеся знаменитые антиутопии Замятина, Хаксли, Оруэлла. Антиутопии отразили реальную осуществленность утопии социализма как «фабрики новых людей», которая приснилась еще Вере Павловне из бессмертного романа Чернышевского. Оказался полностью развенчан «новый человек».

Однако на смену одним иллюзиям в художественном сознании пришли иные. В частности, возникла новая утопия: мирной реанимации мифологического сознания в отдельно взятом творчестве одного художника (или небольшой художественной группы).

Этим занялись независимо друг от друга художники, склонные к созданию собственного мира, в который проецируются игровые и досуговые занятия, будто и не претендующие на то, чтобы называться искусством. Увлечение было распространено и среди нехудожников — молодёжи, представителей различных социальных групп.

Отчасти это было откликом на чтение сказки Д. Толкиена про чудесных человечков, которая предлагала играть в другой мир.

Играми в создание миров и народов интересовались и раньше, но как-то вдруг оказалось, что игра обратилась в тенденцию. Эта тенденция раскрылась в рамках профессионального искусства, хотя главные ее представители обратились к искусству вначале как любители, и в целом игру в создание своих миров можно рассматривать как вторжение в область «ученого» искусства наивной веры в возможность индивидуального миростроительства. Как и в начале XX столетия, образованным людям хотелось уподобить свое мышление первобытному, но то, что в примитиве воплощается как сон, бред или крик души, в искусстве художников, о которых речь пойдет ниже, все же было художественным жестом, элементом маскарада, стилистическим приемом.

Очень давно созидать народы стал Леонид Тишков. Врач по образованию, в начале своей карьеры он обеспечивал заработком знакомых художников, работая в отделе иллюстраций Медицинской энциклопедии. Еще тогда его пленила эстетика «расчленки». Кишки, желудки, сердечные клапаны и пр., явившись как картинки, сопровождавшие соответствующие энциклопедические статьи, в конце концов стали арсеналом образов творчества самого Тишкова. От рисунков и литературных опусов он перешел к созданию объектов, и тогда родились его знаменитые даблоиды, стомаки (от английского «желудок») и водолазы. Многозначительность и ирония в духе Льюиса Кэрролла осеняет всю разнообразную продукцию Тишкова. «Водолазы» символизируют погружение в бессознательное, стомаки — это, естественно, желудки, наделенные разумом, а даблоиды — духовные двойники людей в виде самостоятельно существующих ступней. Даблоиды — наиболее известные из «народцев» Тишкова, стали его своеобразным фирменным знаком: они украшают поздравительные открытки, наподобие турецкого огурца вплетаются в раппорт трикотажных изделий, вырастают до исполинского роста в музейных экспозициях, превращаются в своего рода «барби» для психотерапевтических забав.

Чета Мартынчиков, обнаруженная галеристом Маратом Гельманом в окрестностях Одессы, мирно проводила семейный досуг, занимаясь лепкой из пластилина. Мельчайшие фигурки складывались в целый народ, которому была придумана своя история, мифология, материальная культура — домики, деревья, плоды, диванные подушки и даже бассейны^с Рыбками поразили москвичей на первой выставке Мартынчиков. Дальше — больше. Юлия Радошевецкая выполнила компьютерный набор текстов и иллюстрации, посвященные фантазиям Мартынчиков, а Гельман способствовал их дальнейшим выставкам за границей. Милая домашняя

затея получила костяк делового расчета. Гоблиноподобный народ х₀ стал прообразом создания еще десятков подобных «этносов», впрочем уже мало отличавшихся от первой выдумки.

Петербуржцы Флоренские встали на тропу «этнического» творчества в 1996 году. Придуманный ими народ Йые по сути надстройка над уже сложившейся общностью — «митьков». Групповой имидж «митьков» позволил занять весьма заметную нишу питерским художникам довольно далеким друг от друга по тому, что мы раньше назвали бы художественной манерой. Тельняшка «митьков» — это не маска, не желтая кофта Маяковского, это предмет, наделенный магической силой, дающий право на принадлежность к племени.

На открытии весенней выставки «митьков» 1996 года в зале на Кузнецком мосту в Москве была продемонстрирована «коллективная» тельняшка — полотнище с рукавами по числу рук всех художников. А в выставленных картинах были прорезаны дырки для того, чтобы желающие могли выставить свое лицо в композицию и сфотографироваться на «Полароид».

Эти художники изначально постулировали ритуальность, определяющую их групповую общность. Причем ритуалы имели явно «низовое» происхождение. Здесь типично само обращение «митек» (сравни: митек и Дмитрий Александрович Пригов). Зайка у «митьков» — это обозначение очень доброго человека. Отсюда «зайчикование» как ритуал народа Йые. «Зайчикование» как всеобщий процесс в жизни народа Йые ведет свое начало от митьковского ласкового обращения и убежденности в том, что зайчик — это тот, кто не способен ни на что дурное.

Особенность Йые в том, что его создатели увлекаются не столько самими представителями этого народа, сколько его материальной культурой — отсюда множество ассамбляжей и объектов, из которых в основном и состоит проект. Описывать эти предметы невозможно, их **нужно** увидеть, потрогать — именно тактильность восприятия делает эти вещи столь привлекательными.

Большой интерес вызвала выставка Флоренских в Москве в 1996 году. Чтобы передать ощущения того времени, позволю себе процитировать собственные, записанные по свежим следам впечатления:

...На улице моего детства по правой стороне торчала отдельная халупа, называвшаяся не исчезнувшим словом «металлоремонт» — там сумрачные мужики точили наши коньки, — а если идти дальше, то по **левой** стороне находился «Магазин случайных вещей», учрежденный по внезапному поэтическому озарению какого-то начальника тех лет. Здесь стояла на вечном приколе длинная лодка, рога соседствовали с **сухарницей**, сплетенной из серебряной проволоки, а остальное **помнится** У^ае просто как нечто волшебное, без деталей.

На улице моего детства — Октябрьской, на углу с Трифоновской, где уже давно расположилась элитарная галерея L, была устроена выставка **Ольги** и Александра Флоренских. Овевавшая ее поэзия вещей и обаяние **металлолома** всколыхнули воспоминания ушедших лет. Предметы **материальной** культуры народа **Йые** отсылают и к дискурсу индивидуальных мифологий, и к эстетике ассамбляжа, но в контексте марьино-рошинской топологии — к эпохе детских лыж, санок, наружной электропроводки и коммунальных кухонь. Оттуда, покрытые ржавчиной времени, пришли в художественное пространство отдельные элементы этих артефактов.

Впервые я обнаружила следы загадочного народа в подвальчике на Литейном. В маленьких комнатах хитро устроенные ловушки и вроде бы неживые чучела тихо поджидали ведомого любопытством посетителя. Их было много, а я одна. Ощущение собственного вторжения в чужой и загадочный мир было основным на выставке проекта Флоренских в Петербурге.

Вернисажная тусовка в Москве сразу поглотила этот оттенок «для себя в себе» объектов **Йые**, и они легко включились в игру «сегодня ты, а завтра я» — ристалище арт-матadors, где каждый по очереди выходит на арену с чем-нибудь таким. Выступление посланцев петербургской культуры было воспринято благожелательно. Подуставшие от холодной бескомпромиссности концептуализма москвичи поражались живому творческому мышлению, согревавшему найденные якобы на далеком Севере забавные объекты. Куратор московской выставки Елена Романова организовала экспозицию в музейном духе. Проект предстал более цельным и строгим, чем в Питере...

По утверждению авторов, их вдохновляла романтика Музея Арктики и притягательная вещность предметов экспозиции краеведческого музея вообще.

Однако, как известно, повод — это еще не причина. Расширяющееся количество выдуманных народов в художественном пространстве России наводит на размышления, что реальное население уже не удовлетворяет художественных запросов творческой личности.

В культуре и географии они ищут свою истинную родину — и вот Тишков находит ее в почвеннической мифе Урала, создатели страны Айшана Мартынчики — в амбициозном арт-спейсе галереи Гельмана, а **Флоренские** — в диалоге интеллигентной семейной пары. Два разных ^xУДожника соединились в одного, мужское и женское слились — и родившееся дитя оказалось целым народцем. Литературно-философские ^{кo}Рни создания вымышленной страны лежат почти у поверхности ее смежного покрова, но вот экстериоризация этих иронических фантазий

требует тщательного анализа. Здесь втягивается в единую воронку все чем занимался каждый из них, — аппликация, фотография, живопись создание текстов, а теперь еще и анимация. Все это было в разное время и по разному поводу у каждого из Флоренских, и лишь в обретенном мире народа Йые получило единство и сплелось в цельную универсальную систему, какой, собственно, и является любая культура, в том числе и искусственно моделируемая.

Потребность в пластическом воплощении выдает в них художников-профессионалов, по образованию керамистов, не мыслящих объекта вне его осязательной ценности. Именно тактильная тонкость делает объекты Йые эстетически привлекательными, а их задействованность в широком контексте искусства XX века приятно щекочет органы эрудиции. Летательный аппарат пародирует конструктивистскую утопию Летатлина. Банка из-под какао, вмонтированная в самострел, отсылает к иконографии консервов, начиная с супа Campbell. Клавиши пишущей машинки, образующие слово «Лязг», в одноименном объекте — это целая поэма о судьбах дадаизма. Но не отдельные предметы, а именно способ соединения каждого из разных элементов и всех их вместе в единую систему культуры Йые является главным двигателем проекта. Восторг креативного сообщества вдохновляет авторов, созидающих свой универсум. Помоечно-чердачные реликты, из которых он соткан, лишь первый слой его прочтения — это символы ушедшего предметного мира. Гораздо более важен уровень их взаимодействия друг с другом, когда из разъятого велосипеда или раскладушки производятся новые сочленения. Здесь раскрывается синтагматическое сознание: неважно, к каким конкретным реалиям отсылают те или иные детали, какие художественные ассоциации навевают. Каждый фрагмент — лишь знак, интересный в своем отношении к знакам из других смысловых рядов. Предметный мир Йые иллюстрирует мысль Барта о провидении знака в его развитии¹. Динамика этого образа предполагает монтаж подвижных взаимозаменяемых частей, комбинация которых как раз и производит смысл или вообще какою-либо новый объект: таким образом, речь идет о воображении **сугубо** исполнительском или функциональном (слово это несет в себе **плодотворную** двусмысленность, поскольку отсылает одновременно и к представлению о переменном отношении, и к идее пользования). Как бы ни были симпатичны отдельные объекты, семантика их **раскрывается** в соотношении каждого с остальными — отсюда потребность в **создании** вымышленной целой культуры. Трудно удержаться, чтобы не **замечить** подсознательно обозначенную в ней тему скованности, **зжатости**. **Большинство** объектов тяготеют либо к функции ловушки (темница **собствен**

¹ См.: Воображение знака // В кн.: *Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М., 1994. С. 251.

ного «я» (чучела), остановленность физического бытия), либо, напротив, к образам свободы, бегства, полета — отсюда поклонение летательным аппаратам и пр.

Богатство вариантов игры с предметами-символами и предметами-знаками, получившее привлекательное материальное воплощение, отличает Ёые от иных художественных народов.

Если отвлечься от конкретики каждого из вышеперечисленных «народов», то можно заметить, что игра в этнологию стала актуальной, заместив собой социальную утопию и литературную антиутопию вчерашнего дня. Явление на художественной сцене «иных народов», ориентированных на архаику и примитив, наводит на серьезные размышления. Во многом это прямое отражение актуальных социально-политических событий. На рубежах художественного пространства России появились горячие точки. Границы искусства и игры, искусства и жизни, предмета и текста поставлены под сомнение. Поток пропагандистской литературы растет — для всех придуманных «этносов» характерно обширное текстовое сопровождение. Литературные произведения создателей «иных народов» уже могли бы составить целую библиотечку. Нашествие «иных народов» отражает картину дня сегодняшнего. В этом завоевательном движении можно увидеть своего рода художественный эскапизм.

Утверждая подлинность своих фантазий, создатели «иных народов» разворачивают стройные системы, состоящие из уже наличествующих в литературе, истории, археологии, описании путешествий, способов рассказа, из отработанных в музейном деле приемов описания и демонстрации предметов и артефактов. Уж не смеются ли они над нами?

Бесплодию общественных усилий по введению всяких реформ они противопоставляют древнее родовое начало: созидателями народа стали семейные пары. (Не исключена родственная поддержка и у Тишкова.) Последний также способствовал распространению практики изготовления даблблблов среди детей. Самостийный коллективизм — очевидная черта созидания народов. Заявило о себе еще и некое садово-парковое государство «Ладогония» с «гражданами» в разных городах, есть и другие аналогичные объединения.

Возможно, что окружающая жизнь и собственное «я» так стали надоедать, что распространилось желание поиграть в кого-то другого, чем ты ^{есть} на самом деле. Как своего рода бессознательное стремление к самотерапии. Отсюда и распространенность мелких сообществ, воображающих себя наследниками Толкиена.

«Нет, я не Байрон, я другой», — провозглашал русский поэт. А нынешние мифотворцы говорят: «Я не Уорхол (или там, например, Тэнгли), я Другой, я — народ (Ёые, Хо, стомаки)». В стране, где искусство очень Долго принадлежало народу, для художника вполне естественно себя Целым народом и вообразить.

Причем воображают они себя не какими-нибудь людьми **будущего** (то есть пресловутыми «новыми людьми»), а народами явно отсталыми от цивилизации далекими. Не к прогрессу они стремятся, а к **архаике**. Мир они осмысляют посредством индивидуального мифа. Пространство обживают при помощи магических и ритуальных предметов, изготовленных из того, что было под рукой.

Вновь построенные миры дружелюбны. Они приглашают к **участию** зрителя. Будь то скатанные пальчиками мельчайшие предметы обихода у Мартынчиков или мягкие и пушистые творения Тишкова, эти вещи очень осязательны, сила воздействия мифа, заложенная в них, воспринимается непосредственно. Как у детей всамделишное и понарошку существует одновременно, так и зритель должен воспринимать существование «иных народов» сразу как реальное и вымышленное.

По отношению к собственному творчеству можно противопоставить доктора Тишкова, охотно пускающегося в психоаналитические размышления и тем самым демистифицирующего своих «вололазов» и прочих, и Флоренских, более склонных настаивать на реальности собственного мифа.

Веселое детское «понарошку» — своего рода прикид, под которым скрывается художественная мысль. Намеренная некультурность, детскость, отрицание исторической конкретики — все это приметы движения в глубь времени, пространства, сознания.

Тишков настаивает на связи с верованиями и обычаями своих уральских предков. Флоренские говорят, что вдохновлялись экспозицией Музея Арктики, но в их дачных забавах очевидно прочитывается набоковская тональность. Пластилиновая роскошь империи **Мартынчиков**, воплощенная усилиями Галереи Гельмана, воплощает **податливость** и претенциозность южной провинции.

Мифология иных народов выступает до боли актуальной **политической** метафорой. Обращение к архаическим традициям своей **культуры** — это всегда целенаправленный идеологический ход **и** в **политической** борьбе, **и** в разжигании этнических конфликтов. Однако тема **создания** «иных народов» становится одним из международных **направлений**.

Музей наивного искусства Макса Фурни в Париже показал в 1997 году выставку пяти художников из разных стран, создающих объекты **вымышленной** этнографии.

Индивидуальная мифология — нечто, стоящее наособицу от **мейнстрима**, более присущее примитиву. Но, видимо, эта ниша стала **привлекательна** **и** для профессионалов.

Раздел VI

КОНТЕКСТ

АНРИ РУССО И ПЕРЕСМОТР ИСТОРИИ ИСКУССТВА

В 1984 году к выставке произведений Анри Руссо было приурочено издание насчитывающей сотни страниц «Мировой энциклопедии наивного искусства», инициатором которой был югославский ученый Ото Вихали-Мерин, а участниками — десятки авторов из всех стран мира, среди них Н. С. Шкаровская — с советской стороны. Искусство Таможенника Руссо представлялось ключом к тому загадочному и таинственному явлению в культуре XX века, которое именовали и творчеством художников воскресного дня, и инстинктивным искусством, и примитивом, и самодеятельностью, и любительством.

Феномен наивного искусства Анри Руссо появился примерно в то же время — 1880-е годы, когда возникла новая наука — психология. Пока Душой человека занимались только священники, догадки и теории З. Фрейда и К. Г. Юнга не могли прийти на ум никаким ученым. Пока искусство служило религиозным задачам и политической дидактике, ни один художник не решился бы рисовать отсебятину. Небывалое обмирщение искусства, происшедшее в XIX веке, свобода творчества, декларированная романтиками и окончательно завоеванная импрессионистами, создали тот художественный климат, в котором смог расцвести диковинный цветок Таможенника Руссо.

В последующие годы и десятилетия XX века, как это ни покажется на первый взгляд странным, наследие великого и сложнейшего для понимания живописца Поля Сезанна было осмыслено и отчасти расшифровано гораздо раньше, чем смешные картинки Таможенника.

Пока исследователи Сезанна размышляли о построении пространства в его картинах, сопоставляли его картины с фотографиями, сделанными в местах, где он работал, словом, использовали методологию описаний и формального анализа, интерес к Руссо и к другим самоучкам был уделом редких снобов, художников и коллекционеров. Но когда психоанализ оказал влияние и на искусствознание и крупнейший американский исследователь искусства XIX века Мейер Шапиро заговорил о значении подсознания в искусстве Сезанна, на той же волне моды или, быть может, объективной закономерности развития науки, было поднято искусство Руссо, а также англичанина Ричарда Дадда, проведшего всю жизнь в сумасшедшем доме. История искусства конца XIX столетия приобрела новые грани не только благодаря включению в нее новых имен, но и благодаря новому инструментарию исследователей.

Под влиянием структурообразующих факторов художественной жизни XX века изменилась и ментальность историков искусства. Исключительно важные для функционирования современной культуры законы художественного рынка диктовали политику не только галерейщикам и организаторам аукционов, они заставляли пересматривать историю искусств, внося в нее необходимые акценты.

Авангард XX столетия, чтобы стать классикой, должен был быть более укорененным в истории. Для этого должны были обесцениться прежде значимые качества художественного творчества, а на их место выдвинуться другие, прежде считавшиеся маргинальными.

Художники авангарда, о чем уже говорилось выше, по-разному опирались на примитив — стремясь к самоуподоблению, **заимствуя** отдельные черты, погружаясь в атмосферу экзотики либо **апеллируя** к бессознательному. Их соприкосновение с поэтикой **примитива** не было случайным, но оно было выборочным, обусловленным их собственными исканиями, той или иной ситуацией, стечением **обстоятельств**.

Ко второй половине XX столетия история искусства конца XIX — начала XX столетия стала выстраиваться в определенную **систему**. В ней **были** строго определены приоритеты и эталоны. Как **некогда** отвергались импрессионисты, чьи картины не допускались в **официальный** салон и подвергались насмешкам, так были отвергнуты и **осмеяны** салонные художники. (Хотя они вполне могли бы соперничать на **рынке** XX столетия с теми же импрессионистами. Например, в **России** в 1990-е годы отечественное салонное искусство оказалось очень в **честь**.; Только в 1980-е годы, во многом благодаря открывшемуся в Париже Музею д'Орсе, посвященному искусству XIX века и **включавшему** ³

свои экспозиции в том числе и так называемое салонное искусство, оно было частично «реабилитировано».

Примитивизм вместе с импрессионизмом и кубизмом вошел «в обиход». При этом очень важно было подчеркивать, что признанные мэтры были поклонниками примитива, в частности Руссо. «Там (в "Салоне независимых". — *К. Б.*) в 1886 году впервые появились и вызвали большое оживление работы Анри Руссо. Когда один из друзей притащил Писсарро к картине Руссо, чтобы дать ему возможность посмеяться, Писсарро вызвал всеобщее удивление, так как, несмотря на наивность рисунка, любовался ее живописными качествами, точностью валеров и богатством красок. Впоследствии Писсарро горячо расхваливал работу Руссо своим знакомым»¹. И хотя Руссо после этого регулярно участвовал в салонах более 20 лет, и его привлекал не только Писсарро, но и Синьяк, тем не менее только в 1908 году состоялась его первая и единственная персональная выставка в Париже, которую устроил В. фон Уде и куда не пришел ни один посетитель, и в том же году имел место знаменитый обед, устроенный в честь Руссо молодым Пикассо — событие, о котором сохранились разноречивые воспоминания.

Руссо умер в 1910 году, и в последний путь его проводили только семь человек (среди них Поль Синьяк). О нем писали Аполлинер и Уде, но по-настоящему он стал признан лишь спустя сто лет после рождения — в 1944 году было отмечено его столетие и с конца 1940-х, а также в 1950-1960-е годы было напечатано много книг о нем и опубликованы его произведения.

Ричард Дадд (1819-1887) учился в Лондоне в Королевской академии, стал известен как жанровый живописец. Летом 1842 года предпринял путешествие в Египет, где на него пагубно повлияло солнце, и его рассудок помутился. Осенью, по возвращении домой, он решил, что его отец его преследует и убил его. Дадд бежал во Францию, но был пойман и помещен в психиатрическую лечебницу Марии Вифлеемской (в русской транскрипции — Бедлам). Там он прожил до своей кончины, создавая странные, сказочно-аллегорические картины. Наиболее известные среди них «Противостояние: Оберон и Титания» и «Мастерский удар фейного дровосека». Дадд писал картины по нескольку лет, тщательно прорисовывая многочисленные детали — цветы, растения, камни, среди которых прятались феи и другие лесные человечки. Сейчас эти картины вызывают большой интерес и рассматриваются как неотъемлемая часть искусства XIX столетия.

Судьба Дадда еще в большей степени, чем Руссо, доказывает, что "Ри жизни этих художников, да и долго после смерти, их картины по-

¹ Ревалд Д. История импрессионизма/Пер. с англ. М., 1994. С. 307. Сведения были сообщены Ревалду одним из сыновей Писсарро.

чти никого не интересовали и не могли оказать влияния на развитие искусства.

Дружба Пикассо с Руссо, увлечение Зданевича и его друзей живописью Пиросмани, интерес братьев Бурлюков к неведомому самоучке Коваленко было свидетельством их тяги к аутсайдерству вообще. Если бы эти встречи не состоялись, вряд ли бы французский кубизм или русский футуризм пошел по иному пути.

Однако потребность современной культуры заключается в том, что бы художественный процесс прошлого восстанавливался не в своем реальном виде, а по персоналиям, признание к которым пришло гораздо позднее. Таким образом, Руссо — ныне более почитаемый художник, чем Синьяк, — выступает в историческом прошлом делегатом из моды на примитив, появившейся в XX веке.

Примитив укоренялся в сознании и как национальное наследие, становился туристической достопримечательностью. Уже упоминавшийся в связи с изложением мысли К. Леви-Стросса Жозеф-Фердинанд Шеваль (1936-1924) на протяжении более чем тридцати лет сооружал свой Идеальный дворец. Он собирал камни причудливой формы, раковины, соединял их цементом, отчасти вдохновляясь фотографиями павильонов Всемирной выставки в Париже 1889 года. Соседи считали его дурачком, который наполняет свой сад камнями. Над ним все смеялись. Но поскольку его странная мания собирать камни не представлялась опасной, Шеваль оставили в покое. По двадцать пять километров в день он проходил, катя свою тачку, нагруженную камнями.

Позднее в автобиографических заметках он вспоминал: «Я не был каменщиком, я никогда не держал в руках мастерок, занявшись скульптурой, я не знал, что такое резец, что касается архитектуры, о ней я даже не говорю, я никогда ее не изучал. Я этого никому не говорил, опасаясь, что меня высмеют, но сам себя я находил смешным»¹.

Первый камень, найденный Шевалем в 1879 году, заинтересовал его, потому что в нем как будто были скульптурно запечатлены изображения каких-то животных. Он сказал себе: если природа может создавать скульптуры, то я могу стать каменщиком и архитектором.

В 1969 году министр культуры Франции Андре Мальро включил Идеальный дворец (Отрив, в департаменте Дром) в число исторических монументов.

¹ Monin F. L'art brut. Ed. Scala, 1997. P. 63.

«ПРОМОУШН» НАИВНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖНИКИ «СВЯТОГО СЕРДЦА»

Поскольку особенностью любого наивного художника (или как их **теперь** чаще называют, и что в данном случае точнее — аутсайдера) является его маргинальность, исключенность из художественной жизни, в открытии и признании наивных художников ключевая роль принадлежит тем, кто любит, понимает и коллекционирует их искусство. Такие люди часто выступают организаторами выставок, учредителями музеев и тем самым способствуют общественному признанию примитива.

Крупнейшей фигурой этого плана в XX столетии был Вильгельм Уде (1874-1947) — немецкий историк искусства, арт-дилер и коллекционер, живший долгие годы во Франции.

В мемуарах, озаглавленных «От Бисмарка до Пикассо» (1938) Уде красочно описал свой жизненный путь. Он был внуком пастора и сыном государственного прокурора Пруссии. Детские годы он провел, гостя у родственников матери в помещичьих усадьбах и замках. Как самый безнадёжный период своей жизни Уде описывает студенческие годы, когда он изучал юриспруденцию.

В 1899 он окончательно оставил попытки следовать по пути своего отца и отправился изучать историю искусства во Флоренцию. В 1901 году Уде опубликовал свою первую книгу «Флорентийские письма». Как и другие прогрессивно мыслявшие интеллигенты его времени Уде безжалостно критиковал нищету художественной и интеллектуальной жизни в современном ему германском государстве.

В 1904 году Уде впервые попадает в Париж, где остается жить вплоть до начала Первой мировой войны.

Уде вошел в круг собравшейся в начале века в Париже интернациональной художественно-интеллектуальной элиты. Он постоянно встречался здесь с французом Жаном Кокто, американцами Лео и Гертрудой Стайн, немецким писателем Гарри Графом Кесслером. Здесь он знакомится с выдающимся немецким историком искусства Юлиусом Мейер-Грефе. Мейер-Грефе, посвятивший много трудов французскому искусству второй половины XIX — начала XX столетия, заложил основы изучения того периода в европейском искусствознании. Раньше, чем сами француз³bi, он сумел понять и оценить значение творчества мастеров импрессионизма и постимпрессионизма. В области французского наивного искусства^a ту же роль сыграл его соотечественник Вильгельм Уде.

Уде женится, но спустя всего год после свадьбы его жена уходит от него к художнику Роберу Делоне. Как раз в это же время Делоне в **Салоне Независимых** открывает для себя картины Анри Руссо.

Делоне ввел Анри Руссо в салон своей матери — графини Берты Делоне. В 1907 году именно от графини Делоне Анри Руссо получает первый в своей жизни заказ на картину. Он пишет для нее знаменитую «Заклинательницу змей» (1907, Париж, Музей Орсе) — сцену в **джунглях**, возможно, навеянную рассказами графини Делоне о ее поездке в Индию. В сюжете картины явно произошла контаминация нескольких источников, включая впечатления самого Руссо о заклинательницах змей, выступавших в те годы в Цирке Молье в Париже.

Графиня Делоне в 1907 году знакомит Уде с Анри Руссо как раз в тот момент, когда Руссо работал над «Заклинательницей змей». Уде увидел в Таможеннике Руссо «дитя и великого художника» одновременно и после знакомства с ним стал его спонсировать. Уде наслаждался общением с наивным художником, проводя долгие часы в беседах с ним. Робер Делоне, который тоже навещал Руссо, описывал его как очень гостеприимного человека. Руссо, по его словам, когда писал картины, любил, чтобы в его мастерской были гости. «Его спокойствие и внутреннее здоровье привлекали меня к нему», — вспоминал Делоне¹. В 1906 году в Париж приехал В. Кандинский, который тоже познакомился с Анри Руссо. Уже после смерти художника, в 1911 году, Кандинский купил у Делоне картину Руссо «Двор с курочками» (1896-1898, частн. собр.). Кандинский опубликовал семь работ Руссо в альманахе «Синий всадник» в 1912 году.

Представим себе эту наэлектризованную, сумбурную атмосферу Парижа предвоенных лет, где еще только складывались гении **искусства** XX века, где знакомились и ссорились художники и поэты, где правили бал прекрасные женщины, в которых влюблялись молодые красавцы, и где в убогой мастерской старого чудака снобы находили **отдохновение** от своих причуд.

Репутации самых великих **еще** только утверждались в **сознании** ценителей искусства. Руссо, как бы его ни любили Делоне, **Аполлинер** и Уде, оставался маргиналом.

Уде в Париже начал формировать свою коллекцию, состоявшую в основном из работ Брака и Пикассо. Он познакомился с **известными** маршанами Амбрузом Волларом и Генри Канвайлером и сам начал заниматься торговлей картинами. В 1908 году он открыл маленькую галерею, где устроил уже упомянутую первую персональную выставку Руссо. После смерти художника Уде был единственным, кто занимался продажей его работ. В 1912 году он организовал первую **ретроспективу** Руссо в галерее Бернхейма-младшего.

¹ См. об этом: *Karcher E. Die Maler des heiligen Herzens, Schlofl Boninghei*^{^^} 1996. S. 25-26.

В том же 1912 году он поселился в небольшом средневековом городке Санлис в сорока километрах от Парижа. Зайдя однажды к своим соседям, Уде увидел на стене натюрморт, где было изображено несколько **яблок**, лежащих на столе. Это был типичный образец примитива. Автором была не кто иная, как приходившая и к самому Уде уборщица Серафина Луи. Уде немедленно купил увиденный натюрморт, а также и все **остальные** произведения Серафины (как он вспоминает, их было у нее около полудюжины).

Серафина Луи (1864-1942) всю жизнь была прислугой. В 1882 году, **когда** ей было восемнадцать, она стала работать в монастыре в Клуни. В 1902 году, «следуя внутреннему голосу», как она впоследствии рассказывала своему биографу, Серафина оставила работу в монастыре. Она начала самостоятельную жизнь в 38 лет. Переехала в Санлис, где обустроила собственное жилище — наняла комнатку под крышей, где поставила кровать, кресло, табуретку, а посуду держала на подоконнике. Здесь она впервые начала рисовать, расписывая цветочками свою убогую мебель и глиняные горшки. Она пользовалась эмалевыми красками, которые создавали блестящую поверхность. Около 1910 года она купила кисти и краски и начала работать гуашью и акварелью по бумаге.

Вскоре после знакомства с Серафиной Уде покинул Францию из-за мировой войны. Вернувшись в 1924 году, он посетил Санлис с надеждой разыскать Серафину и, действительно, нашел три ее холста на выставке местных художников. Он их купил и тут же встретил саму Серафину, которую с тех пор материально поддерживал многие годы. Он покупал ей холст и краски, хотя она продолжала подмешивать лак или эмаль в масляные краски и считала это своим главным секретом. Во второй половине 20-х годов наступает расцвет творчества Серафины (прогресс продолжался и в годы отсутствия Уде). Серафина пешком приходила в гости к Уде в Шантийи (в 9 километрах от Санлиса), ела только принесенную с собой еду, работала запершись и повесив на дверь табличку «Мадемуазель Серафины нет дома», утверждала, что ей дает советы дева Мария — словом, в отличие от Анри Руссо, не была дружелюбной и обладала массой странностей. В городке ее не любили, и соседки говорили, что нельзя Допускать, чтобы необразованная служанка писала реалистические картины.

Когда ее картины стали покупать парижские коллекционеры и у нее появились деньги, она накупила массу дорогих и ненужных вещей, и не понимала, почему Уде в 1930 году просил ее сократить расходы. Сознание Серафины меркло, а поддержка со стороны Уде сокращалась. В 1932 году ^в один прекрасный день она выбросила все свои картины и домашние ^вещи на главную улицу городка и была отправлена в сумасшедший дом, ^где и провела последние десять лет своей жизни. Она была похоронена в ^общей могиле.

Авторы, излагающие историю взаимоотношений Уде и Серафимы* указывают на то, что само Провидение предопределило их встречу в Санлисе. Однако, кто знает, сколько еще служанок и полусумасшедц[^] во Франции тех лет рисовали яблоки и букетики, и представляется, что роль Уде, подготовленного увлечением живописью Руссо к восприятию примитива, была решающей в том, что Серафина никогда не оставляла занятий живописью и стала признанной художницей, а другие, подобные ей аутсайдеры канули без вести. -

Вторым художником, которого Уде открыл для публики, был почтовый служащий Луи Вивен. Встреча с его произведениями произошла при более обычных обстоятельствах, нежели история в Санлисе.

В Париже на Монмартре был уличный рынок, где художники продавали свои картины. Неподалеку, на улице Мартир находилась галерея Мато, где продавались картины и всякая всячина «секонд-хэнд». Здесь Уде купил картины Бомбуа (о чем речь будет ниже), здесь же он углядел во время своего второго французского периода в 1925 году работы Вивена.

Луи Вивен родился в 1861 году. С 1880 по 1923 год он провел «на колесах» — на протяжении сорока трех лет сортировал письма в почтовых вагонах. Почтовые вагоны не имели окон, и Вивен не мог любоваться пейзажами Франции, мимо которых он проезжал.

Видимо, в поезде Вивен нарисовал и одну из своих первых картин. Это было в 1900 году, а в 1904 году он выставил свои картины на выставке художников-любителей — служащих французского почтового ведомства.

В 1908 году ему пришла в голову идея нарисовать карту с изображением 36 тысяч почтовых отделений Франции. Как **свидетельствовал** Уде, все они были изображены совершенно одинаково.

В 1923 году Вивену на основании его возраста отказали в **дальнейшем** повышении в должности, и он уволился со службы. **С** этого **момента** начинается его вторая жизнь. Он жил в маленькой квартирке **недалеко** от Монмартра. Его мольберт был придвинут к балкону — **единственному** источнику света в темной комнате. Вся квартира была завалена **альбомами**, открытками, отдельными репродукциями и иллюстрациями, **откуда** Вивен **черпал** свои сюжеты. Он начал с аллегорических сцен, **рисовал** пейзажи с изображением животных и прославился городскими **пейзажами**, которые начал рисовать с 1930-х годов.

По свидетельству Уде, Вивен вставал каждое утро в пять часов и начинал рисовать при свете парафиновой лампы. Он рисовал до **полудня** затем предпринимал прогулку всегда по одному и тому же маршруту¹ затем продолжал рисовать до девяти вечера и затем ложился спать. УД^е был в ужасе от такой, по его словам, «консервированной жизни и мира» но Вивен никогда не изменил ни своим привычкам, ни своей **обстановке**.

¹ *KarcherE. Op. cit. S. 85-87.*

Q_h не датировал свои произведения, и их датировки были сделаны Вильгельмом Уде.

В 1929 году Уде организовал персональную выставку Вивена в галерее «Катр-Шмен» в Париже. Первым на ее открытие пришел Сергей Дягилев, которого Уде описывал как любителя картин Вивена. Вивен, который понятия не имел о том, кто такой Дягилев, спросил его: «Вы тоже рисуете?» На что Дягилев ответил: «Скорее, я танцую». К Вивен умер в 1936 году. Он был вынужден отказаться от рисования за два года до смерти, так как у него был удар и правую руку парализовало. Речь его стала затрудненной. По свидетельству навещавшего его Уде Вивен до последних дней оставался уравновешенным и дружелюбным.

Другим монмартрским художником, с которым познакомился в 1920-е годы Уде, был Камиль Бомбуа (1883-1970). Бомбуа торговал своими картинами на Монмартре, где его обнаружили в 1922 году журналист Ноэль Бюро и художественный критик Флоран Фельс. Ноэль Бюро напечатал о нем статью в журнале, а второразрядный галерейщик Мато стал продавать его картины, среди покупателей были Генри Бинг-Бодмер, коллекционер мадам Грегори, и с 1925 года Вильгельм Уде. Уде сразу купил все работы Бомбуа, которые были в наличии, и познакомился с самим художником. Бомбуа был физически сильным человеком и всегда занимался тяжелым физическим трудом, был дорожным рабочим, грузчиком. В молодости он был профессиональным борцом, участвовал в состязаниях, выступал в цирке. Отсюда в его творчестве появилась тема цирка, он портретировал многих известных клоунов, а когда он писал обнаженную натуру, то изображал прежде всего силу и мощь тела. Моделью ему служила его жена, отличавшаяся крупным телосложением.

Начиная с 1930-х годов Бомбуа стал жить на средства, которые выручал от продажи своих картин. Многие из них, особенно портреты, совсем не похожи на примитив, но в жанровых сценах он оставался наивным художником. Скопив денег, он переселился из труппных домов, где разыскал его Уде, в собственный домик с мастерской в окрестностях Парижа.

Садовник Андре Бошан (1873-1958) с детства отличался любознательностью и большим воображением. Во время войны он попал в Грецию, о которой всегда мечтал. После войны в связи с тяжелой болезнью жены он переселился на уединенную заброшенную мельницу «Ла Блютьер» и устроил там себе мастерскую. Он рисовал мифологические, исторические, библейские сюжеты. Ко многим из них он возвращался снова и снова, варьируя и видоизменяя их. Свои картины он посылал на выставки. Внимание на него обратили после Осеннего салона 1921 года. Среди немногих его поклонников оказались Ле Корбюзье и Озанфан, которые тогда выступали как представители стиля «пуризм» в живописи. В 1922 году Корбюзье опубликовал о Бошане статью в своем журнале

¹ Karcher E. Op. cit. S. 92.

«L'Esprit Nouveau». Вскоре после этого Корбюзье, Озанфан и скульптор Серж Липшиц посетили Бошана в «Ла Блютьере». Корбюзье был первым — и на протяжении семи лет единственным — страстным коллекционером произведений Бошана. Он ободрял художника, писал предисловия к его каталогам, старался привлечь к нему внимание публики. Благодаря усилиям Корбюзье в 1927 году Бошану удалось организовать свою первую персональную выставку в помещении парижского арт-дилера Жанны Бюше.

Энтузиазм Ле Корбюзье разделял Сергей Дягилев, который заказал ему сценографию для балета И. Стравинского «Аполлон Мусaget». Премьера состоялась в театре Сары Бернар в Париже в 1928 году. Поклоннику античной мифологии Бошану оказался очень интересен образ Аполлона, к которому он потом неоднократно возвращался.

Уде заметил картины Бошана в Осеннем салоне 1925 года, но лично познакомился с ним на выставке у Жанны Бюше только в 1927 году.

В том же 1927 году Уде устроил в галерее «Катр Шмен» выставку пяти вышеописанных художников, которую назвал «Художники Святого сердца»¹. Сакр-Кёр (по-французски «святое сердце») — название знаменитого собора на Монмартре и одновременно определение творчества избранных художников, которое дал Уде, видимо, по ряду соображений не желая употреблять термины «наивный» и «примитив». Это был первый в истории опыт представления отдельных наивных художников как целого направления.

В отличие от фовистов и кубистов «художники Святого сердца» не были друзьями или единомышленниками. Каждый из них был по-своему очень одинок. Попытка создать новый стиль, зафиксировать новое явление, предпринятая Уде, в конце 1920-х годов была еще преждевременной. В это время, действительно, во французском искусстве нарастало разочарование в открытиях, сделанных авангардом, наметился поворот к реальности, но потенциал тех, кто стоял у вершин **современного искусства**, был еще слишком велик, чтобы рядом с ними могли **появиться** еще и художники-самоучки.

Значение деятельности Уде в тот период заключалось в том, что своим энтузиазмом он заразил других дилеров и искусствоведов. Из Парижа интерес к примитиву стал распространяться по Европе и **Америке**.

Еще в **1907** году Уде познакомился с молодым художником и впоследствии дилером Генри Бинг-Бодмером (**1888-1965**). В **1930-е годы** Бинг-Бодмер открыл галерею наивного искусства при **финансовой** поддержке швейцарского коллекционера Франца Мейера (**1889-1962**). Меи-

¹ Об этих художниках впервые на русском языке была опубликована статья М. Бессоновой 4 Апри Руссо и французские наивы* в сб. «Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени». М., 1983. К сожалению» значение этой статьи умаляется рядом неточностей в тексте.

р был также вице-президентом Цюрихского художественного общества. В 1937 году Мейер и Бинг-Бодмер организовали выставку «Народные художники реальности», которая была показана в Кунстхаузе в Цюрихе, спустя год в Париже и затем в — в Метрополитен-музее в Нью-Йорке.

В 1938 году вышел в свет труд Голдуотера, где впервые в искусствоведческой науке был описан примитивизм как общий компонент различных художественных течений (*R. Goldwater. Primitivism in Modern Art. N. Y., 1938*)¹. В начале 1930-х годов сербский искусствовед Ото Вихали-Мерин (1903-1993) появился в доме Вильгельма Уде, расположенном в Фобур Сен-Жермен. Вихали-Мерин вспоминал: в этом доме «я впервые глубоко проникся искусством этих художников. Я проник в мир Вивена и Серафины, Бомбуа и Бошана. Я был поражен темными цветами Серафины, сорванными в загробном мире... Это были "Пятеро"... чье творчество он учил меня видеть и понимать. Он не настаивал на этом (художники "Святого сердца". — К. Б.) определении, когда мы обсуждали современный примитив впоследствии. Он стал находить его слишком эмоциональным, критическое суждение о наивных художниках по его мнению не должно было больше соединяться с представлением об их духовной неискушенности, оно должно было основываться исключительно на эстетическом качестве и творческой индивидуальности их работ. С тех пор многие другие наивные художники появились во Франции, так же как и в других странах и на других континентах. В определенном смысле путь им был проложен "Пятью". Во Франции, стране, где никогда не прерывалась художественная традиция, где современные примитивы были открыты на раннем этапе, наивные художники заняли отведенное им место»². Вихали-Мерин уже в 1950-е годы выпустил в свет свои книги об Анри Руссо и современном примитиве. Благодаря его усилиям внимание было привлечено к хорватскому примитиву, он был инициатором издания «Мировой энциклопедии наивного искусства» (1984).

Конец 1930-х годов был временем не только распространения интереса к примитиву, но и моментом жестокого противостояния «здорового» тоталитарного искусства творчеству больных, под которым фашизм объединял и мастеров авангарда, и аутсайдеров, и всех неугодных.

В 1938 году в Германии была организована «Выставка дегенеративно-го искусства», где наряду с произведениями многих знаменитых художников были выставлены работы людей с душевными заболеваниями. Название выставки было навеяно внушавшим опасение фашистским лидерам распространившимся увлечением искусством душевнобольных, о чем Речь пойдет ниже. Каталог выставки разделял работы на девять групп.

¹ См. об этом: *Богемская К. Введение к сб.: <Примитив в искусстве. Грани проблемы>. М., Российский институт искусствознания, 1992. С. 9, 16.*

² *World Encyclopedia of Naive Art, London; Belgrad, 1984. P. 30, 34.*

Как пример «варварских методов изображения» приводились произведения Отто Дикса, Эрнста Людвиг Кирхнера и других. «Группа 9» обозначалась как «общее безумие» и «высшая степень дегенерации» и включала в себя работы конструктивистов и абстрактных художников¹. На одновременно открывшейся «Большой выставке немецкого искусства» в парадных залах того же Дома немецкого искусства в Мюнхене, в задних помещениях которого глумливо были показаны «группы» дегенеративного искусства, Гитлер произнес речь, где говорилось: «Любители в искусстве, современном сегодня и забытом завтра; кубизм, дадаизм, футуризм, импрессионизм, экспрессионизм — все это не представляет ни малейшей ценности для немецкого народа... Ни крупинцы таланта; дилетанты, которых вместе с их каракулями следовало бы отправить обратно в пещеры их предков»². Из немецких музеев было изъято около 16 тысяч произведений, среди них работы Ван Гога, Гогена, Матисса, Пикассо, Кандинского. Ббльшая часть из них была продана за границу, лучшие вещи присвоил себе Геринг, а 20 марта 1939 года около 5 тысяч картин, акварелей и рисунков было сожжено пожарной командой в Берлине.

Тем временем в своих книгах и статьях (в 1938 году в Цюрихе выходят в свет мемуары Уде, где он описывает свои встречи с современными художниками) Уде твердо продолжал защищать свой гуманистический взгляд на искусство. Нацисты лишили его германского гражданства, а в годы оккупации Франции он чудом избежал гестапо.

Вильгельм Уде умер в 1947 году. В том же году в Цюрихе вышла его книга «Пять мастеров примитива».

Как раз в это время наметился новый поворот в истории примитива.

«ART BRUT» - НЕВИДИМАЯ ГААВА В ТЕКСТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВА XX ВЕКА

Термин «Art brut» ввел в обиход французский художники Жан Дюбуффе в годы после Второй мировой войны. (Искусство **аутсайдеров** — синоним этого понятия, используемый в англоязычных странах.)

Главу мы начнем с изложения позиций исследователя, **выдвинувшего** в 1980-е годы — англичанина Дэвида Маклэгана (род. в 1940 г.). Он преподавал историю искусства, читал лекции по психотерапии, **зани-**

¹ Голомзиток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 104.

² Там же С. 104-105.

малея живописью. Он написал исследования, посвященные А. Арто, д. Вельфли (о котором ниже), является автором ряда книг и статей, посвященных изучению мифа и феномена аутсайдеров в искусстве. Многие его высказывания вызывают ожесточенную полемику со стороны тех, кто занимается искусством аутсайдеров.

«Art brut» (в буквальном переводе с французского это означает грубое, жесткое искусство, сравни «брют» — сорт очень сухого шампанского) посвящена огромная теоретическая литература и специальные периодические издания. Среди современных ученых, рассматривавших это искусство с психологической и философской точки зрения, следует назвать в первую очередь Роже Кардиналя¹ и профессора истории искусств в университете в Лозанне Мишеля Тезоза². Дэвид Маклэган внимательно проштудировал все, что было написано об «Art brut» и смежных проблемах, и дал оценку своим предшественникам с позиций, которые основаны на современной культурологической мысли и представляются нам наиболее близкими.

Свою статью под примечательным названием «Аутсайдеры или инсайдеры?» (Outsiders or insiders?) в сборнике «Миф примитивизма. Перспективы в искусстве»³ Маклэган начинает с лучшего из всех существующих, на наш взгляд, определений примитива и аутсайдерства:

«Если "примитивизм", — говорит он, — это миф, который как будто тревожит европейскую культуру извне (from the outside), то искусство "аутсайдеров" — это что-то вроде образа примитива внутри нее (within)»⁴.

Хотя понятие «Art brut» появилось после Второй мировой войны, основной корпус произведений, который до сих пор выставляется, обсуждается и перепродается, был создан с 1880 по 1930 год. Это было время зарождения и расцвета психиатрии и новых методов лечения психически больных, одним из которых было занятие искусством. Образованные врачи предлагали рисовать и фантазировать своим по преимуществу состоятельным и образованным пациентам (вспомним, что и пациенты Фрейда, на чьем психическом опыте он строил свои теории, были весьма состоятельными людьми. Бедные не могли позволить себе роскошь обращаться к психоаналитикам). Так при нескольких, по преимуществу Швейцарских, клиниках составились большие коллекции, произведения из которых уже с начала XX столетия иногда показывали на специальных выставках.

Маклэган, говоря о том, что большая часть искусства аутсайдеров была создана в этот период, подчеркивает что под словом «создана» надо

¹ Cardinal R. Outsider Art. London, 1972.

² Thevoz M. Art Brut. London, 1976; *Он же*. Le Langage de la Rupture, Paris, 1978.

³ Myth of Primitivism. Perspectives on Art. Edited by Suzan Hiller, London; New York, 1991. Reprinted 1992 and 1993.

⁴ Myth of Primitivism... P. 32.

понимать не только «произведена», но и «собрана, проанализирована опубликована», потому что без этого процесса культурного «переваривания» вообще не остается следов аутсайдеров в искусстве.

Так называемые аутсайдеры, по его мнению, появились внутри культурных рамок, от которых их предполагали независимыми. В действительности они должны рассматриваться как «эндогенные примитивы» (endogenous primitives). «Но влияния, идущие от их культурных матриц, — пишет далее тот же автор, — присутствуют в них с самого начала и формируют в определенном плане, как я утверждаю, самую сердцевину искусства аутсайдеров: в любом случае, как только их образы были открыты и продвинуты к публике (promoted), они вновь вернулись в область культуры; и как только барьер публичности (в смысле публицити. — К. Б.) пробивается, обратная связь между искусством аутсайдеров и культурой в широком смысле слова становится слишком сложной для того, чтобы обозначать его, как нечто "извне"»¹. Парадоксом искусства аутсайдеров является то, что его определяют как искусство извне - from the outside — люди, принадлежащие к художественному миру, к примеру художники-авангардисты, которые его коллекционируют и классифицируют внутри своего художественного мира. Мотивы, по которым кто-то «открывает» искусство аутсайдеров, столь же важны, как и те, по каким оно создается.

Мы назвали «Art brut» «невидимой главой», потому что хотя это искусство создавалось (в том смысле, что было нарисовано и собрано в коллекции) на протяжении всего столетия, хотя им явно **вдохновлялись** отдельные представители модернизма, оно присутствует пока скрыто в общем контексте художественной культуры XX столетия.

Многие черты аутсайдерского искусства: то, что аутсайдеры **творят**, не обращая внимание на восприятие их работ другими, то, что у них нет профессиональной подготовки, то, что они часто используют «подручные» материалы, то, что **их** творчество часто бывает анонимно, — **лишают** создателей этого искусства права именоваться художниками в привычном смысле слова, **но** **вовсе не** влияют на статус их **произведений**. **Есть** большой вопрос в том, насколько произведение, созданное **психически** «неполноценным» человеком, само по себе является «**неполноценным**» Очень опасно проводить прямую связь между работой и ее **создателем**, картина «с отклонениями» может быть создана человеком, **не имеющим** никаких психических или социальных отклонений.

Маклэган критически оценивает одну из первых **принципиальных** публикаций по искусству аутсайдеров — книгу Ганса **Принцхорна** «ХУ дожество душевнобольных» (*Harts Prinzhorn. Bildnerie der Geistes kranken*), опубликованную в 1922 году.

¹ Myth of Primitivism... P. 33.

Несовершенная с точки зрения современного читателя книга Принцхорна, как и труд другого автора В. Моргентхалера (*W. Morgenthaler. Ein Geisteskranker als Künstler*), опубликованный в 1921 году, оказали большое влияние на развитие искусства. Остановимся подробнее на этих двух бестселлерах 1920-х годов, несмотря на скептическое отношение к ним англоязычного исследователя.

ХАНС ПРИНЦХОРН. ПОТЕРЯННОЕ ПОКОЛЕНИЕ ОТКРЫВАЕТ АУТСАЙДЕРОВ

В 1919 году изучавший психиатрию художник Макс Эрнст организовал дадаистскую выставку в Кёльне, куда наряду с произведениями художников включил рисунки детей, африканские скульптуры, случайные находки и работы душевнобольных. Он хотел написать искусствоведческую работу о рисунках сумасшедших, обладая небольшой коллекцией их работ. Но отказался от своего проекта, так как в 1922 году вышла в свет книга Ханса Принцхорна «Искусство сумасшедших»¹.

Экземпляр этой книги Эрнст захватил с собой из Кёльна, когда в том же 1922 году поехал в Париж, и подарил ее Полю Элюару. Альфред Кубин побывал в лечебнице в Хайдельберге, на основании коллекции которой была написана книга Принцхорна. Имеется воспоминание о том, что Пауль Клее, листая эту книгу, воскликнул: «Вот хороший Клее!» Вернер Шпис сообщает, что в 1920-е годы сюрреалисты называли эту книгу своей библией². То, что художники в Париже не знали немецкого, не мешало им восхищаться подборкой иллюстраций, сделанной Принцхорном.

Эта книга стала поворотным моментом в истории искусства. Расскажем же об ее авторе.

Ханс Принцхорн родился в 1886 году в Вестфалии в семье бумажно-го фабриканта. Он вырос в Вене, изучал психологию, философию искусства в Лейпциге и Мюнхене. В 1908 году в Мюнхене он познакомился с бывшими здесь тогда художниками, в частности с В. Кандинским.

В 1912 году он брал уроки пения в Лондоне у знаменитого баритона Раймунда фон Цур-Мюлена. Особенно он любил Шуберта и Моцарта. Однако его голосовых данных не хватило на то, чтобы стать профессио-

¹ Peiry L. *L'art brut*. Paris, 1997. P. 31.

² Prinzhorn H. *Bildnerei der Geisteskranken*. Vierte Auflage, Springer-Verlag, Wien; New-York, 1984. S. VI.

нальным певцом. В 1913-1917 годах Принцхорн изучал медицину во Фрайбурге и Страсбурге.

В сложении личности автора будущей знаменитой книги сыграл свою роль и военный опыт. Он добровольно отправился на войну, служил в госпитале. Одновременно читал лекции об искусстве и культуре, стремясь вырвать окружавших его людей из состояния военного психоза. Во время войны в 1917 году произошла, как теперь бы сказали, судьбоносная встреча Принцхорна с врачом Куртом Вильманом. В 1918 году Вильман был назначен руководителем психиатрической клиники при университете в Хайдельберге. В 1919 году Вильман пригласил Принцхорна на должность своего ассистента. К этому моменту в клинике уже существовало собрание рисунков душевнобольных. В обязанности Принцхорна входило его планомерно расширять и обрабатывать. Принцхорн с жаром принялся за работу, но недолго оставался в Хайдельберге.

В 1919 году Принцхорн защитил докторскую диссертацию по медицине.

В 1921 году, еще до выхода в свет своего знаменитого 350-страничного труда об искусстве душевнобольных, Принцхорн переехал в Дрезден и работал в клинике «Белый олень». К этому времени он уже был дважды разведен.

В 1924 году он открыл частную практику во Франкфурте-на-Майне. Он стал известным ученым и писателем. К числу его друзей принадлежали Томас Манн, Герхард Хауптманн, философ и психолог Людвиг Клагес, основатель научной графологии. В 1929 году он предпринял поездку с лекциями в США и Мексику. В Мексике он изучал воздействие наркотиков. Однако он не встретил здесь своего Дона Хуана, как Кастанеда тридцать лет спустя. Принцхорн переселился в Париж, где перевел Андре Жида. В последние годы своей жизни он пал духом, потерял свой красивый голос, развелся с третьей женой, поселился у тетушки в Мюнхене и умер в 1933 году в возрасте 47 лет от тифа.

Исследователь жизни и творчества Принцхорна Томас Рёске подробно проследил формирование художественных взглядов писателя-психиатра. Само написание большой серьезной книги всего за три года было возможно благодаря интеллектуальной атмосфере, **о**кружавшей Принцхорна. В Хайдельбергском университете тогда преподавали известные ученые Ханс Груле, Курт Берингер, Карл Ясперс. Вокруг историка искусства Вильгельма Френгера сложился особый кружок, идеи которого также могли вдохновлять Принцхорна.

Еще во время учебы в Лейпциге и Мюнхене Принцхорн **ис**пытал влияние крупного историка искусства Аугуста Шмарзова. **Ш**марзов уделял внимание психофизическим законам возникновения и **вос**приятия искусства. В противовес существовавшей эстетике **Ш**марз^{ОВ}

¹ *Roske T. Der Arzt als Künstler. Aesthetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933). Aisthesis Verlag. Bielefeldt, 1995.*

утверждал, что произведение искусства воспринимается не только глазами, но всеми органами чувств.

Шмарзов соприкасался в создававшейся им системе искусствознания с **исканиями** современного ему искусства рубежа XIX-XX веков. Он ввел **понятие** «пространственное искусство» (Raumkunst) вместо употреблявшегося прежде «внутренняя декорация» (Innendekoration), вообще оказал большое влияние на развитие архитектурной мысли. Шмарзова высоко **ценили** ученые, имена которых сейчас все помнят: Воррингер, Аби Варбург, который был его учеником. В дальнейшем, как пишет современный исследователь Томас Рёске, Шмарзов остался в памяти потомков как автор трудов о барокко, рококо и поздней готики. Но было забыто, что он был ярким примером творческой личности, соединявшим в одном лице эстетика и историка искусства, его учение об искусстве было ориентировано на метафизическую жизненную философию¹.

Шмарзов оказал большое влияние на развитие теоретических взглядов Принцхорна, который посещал его семинары в Лейпциге. Когда Принцхорн отправился продолжать учебу в Мюнхене, Шмарзов посоветовал ему тему диссертации — «Художественная теория Земпера». Эта теория, созданная выдающимся архитектором Готфридом Земпером (1803-1879) в середине XIX столетия, была одним из источников сложения системы самого Шмарзова. Таким образом, изучая ее, Принцхорн мог еще глубже вникнуть в учение своего лейпцигского профессора.

Теоретические взгляды Земпера, излагавшиеся им самим в отрывочной форме, не были тогда систематизированы. Это сделал в своей работе Принцхорн, который также посвятил Земперу две статьи.

Такова вкратце насыщенная и полная неожиданных поворотов биография автора первой книги об аутсайдерах.

Все вышеизложенное, возможно, прямо не относящееся к теме данного текста, должно убедить читателя в том, что Принцхорн был не просто пишущим врачом-психиатром, каким он нередко представлен в популярных альбомах по искусству аутсайдеров. Принцхорн наследовал идеи высоко развитой австро-немецкой науки об искусстве и более широко — философские культурологические идеи. Он обладал незаурядной творческой индивидуальностью, стремился найти себя в разных областях, но пришел к трагическому концу, как и многие другие представители его «потерянного» поколения.

«Достижение Принцхорна заключалось в его необычной методологии, которую он применил в анализе и раскрытии значения картин Душевнобольных. Он рассматривал эти работы не только как экзотические произведения душевнобольных, которые, как неразумные дети, искаженно воспринимают и передают "мир" (то, что можно понимать под этим

¹ Roeske T. Der Arzt als Künstler. S. 99.

¹ См.: Prinzhorn H. Bildnerei der Geisteskranken. S. IV.

словом), а воспринял эти странные работы серьезно», — пишет в предисловии к четвертому переизданию его книги Герхард Рот². Книгу Принцхорна, которая была воспринята современниками как антология произведений, созданных анонимными авторами «из народа», сравнивали с собранием сказок братьев Гримм, собранием старых немецких песен Ахима фон Арнима и Клемансо фон Бертано. Цитируемый выше автор приводит слова Германа Гессе: «Так же, как сумасшествие в высшем смысле является началом мудрости, так шизофрения является началом всякого искусства, всякой фантазии... в восхитительной книге (Принцхорна) потребовавшая многих сил и усердия работа ученого облагорожена сотрудничеством группы душевнобольных, изолированных от общества»¹. Некоторые исследователи подчеркивают, что в работу с душевнобольными-художниками Принцхорн вложил все свои собственные художественные амбиции, и пациенты клиники сотрудничеством помогли своему врачу действительно стать знаменитым.

Как нормальное Принцхорн оценивал искусство, созданное по законам, заложенным во времена Возрождения. Одним из признаков нормы была, по мнению Принцхорна, фигуративность. Принцхорн сближал «сложность» модернистских течений и шизофреническое формообразование. Он считал, что отказ от изображения реальных предметов ведет к тому, что произведение передает только психическое состояние. Демонстрируя историческую ограниченность взглядов Принцхорна, современный автор подытоживает: «По крайней мере, Принцхорн в отличие от многих других современных ему психиатров, не стремился объявлять непонятные ему черты модернизма доказательством **психопатичности** этого искусства»². Однако значение книги Принцхорна не в том, как он рассматривал искусство современных ему художников. **Принцхорну** удалось таким образом рассказать об искусстве душевнобольных, проанализировать их произведения, записать беседы с ними, что с тех пор изменились взгляды и художников на это творчество, и ученых на то, что называют безумием. Доказательство последнего — «История **безумия**» Мишеля Фуко, появившаяся в 1961 году как результат того **самого** направления мысли, к которому подталкивала книга Принцхорна.

Мишель Теvoz так оценивает значение труда Принцхорна: «Эта **одно-**временно художественная и психоаналитическая чувственность (**исключительное** явление среди психиатров того поколения) привела его к **вос-**приятию изобретательности некоторых работ его пациентов; при этом он не руководствовался академическими нормами. Будучи хорошо **знаком** с художественным авангардом и коллекциями африканского и **океани-**

¹ См.: *Prinzhorn H. Bildnerie der Geisteskranken. S. IV.*

² *Maklagan J. Outsiders or insiders? // Myth of Primitivism. Perspectives on Art. Edited by Suzan Hiller, London; New York, 1991. Reprinted 1992 and 1993. P 38.*

кого искусства, он сумел интерпретировать произведения Карла Бренде-
 дя, Генриха-Антоня Мюллера, Августа Клотца, Петера Муга и Августа
 Петера не как искажения, расстройств или извращения, а как авто-
 номные и высокоразвитые системы выражения, способные передавать
 и развивать неустранимый личный опыт». В 1922 году Принцхорн пуб-
 ликует богато иллюстрированный труд «Bildnerei der Geisteskranken»,
 впервые показавший обширную картину произведений душевнобольных
 не в клинической, а в «феноменологической» плоскости»¹. Принцхорн
 проанализировал в своей книге творчество только десяти душевноболь-
 ных-художников. Но в других разделах он собрал множество наблюдений,
 приемов расшифровки, суждений об искусстве своих подопечных, кото-
 рые до сих пор могут быть образцом для интерпретации отнюдь не толь-
 ко искусства сумасшедших, но и примитива в целом.

Среди наиболее интересных разделов его книги тот, который посвя-
 щен раскрытию значения произведений, их символизму.

«Когда мы объясняем загадочные рисунки с помощью пациентов, мы
 не должны забывать, как много тайного они прочитывают в играючи со-
 зданных рисунках. Лучший пример — рисунок 64, большая темная аква-
 рели, в серо-зеленых и коричневых красках, написанная размашистой ки-
 стью. Ее автор, грубый рабочий, без всяких признаков художественного
 таланта, с убежденностью объявляет, что картина изображает лес, где мно-
 го деревьев, дракона, кровь и маленькую птичку. Если мы очень захотим,
 мы можем в конце концов принять за деревья вертикальные красочные
 мазки, но совершенно нельзя найти в картине ничего, что отдаленно бы
 напоминало другие предметы, которые, как утверждает художник, там
 изображены. Иными словами, незначительная степень изобразительно-
 сти сопровождается претенциозным описанием содержания. То, что мы
 должны видеть, так сказать, только жест художника, обманчивые штри-
 хи, которые, бываю, проявляются и в других сферах активности. Осо-
 бенно нередки жесты музыкального творчества»².

Далее Принцхорн пишет о том, что знакомо каждому любителю при-
 митива и часто обсуждается между знатоками.

«Наши материалы могут также показать, что картина может обладать
 эмоциональным воздействием на зрителя без всякой связи с опытом ее
 создателя, факт, который трудно объяснить логическим путем, но кото-
 рый легко объясняется психологически. Всегда можно обнаружить сим-
 волизм, когда некий беспредметный компонент интенционально включа-
 ясь в картину или даже появляется непреднамеренно: это просто вопрос
 терминологии. Мы стремимся отделить концепцию символизма от ее пси-
 хологического генезиса в индивидуальных случаях (в независимости от
 того, используются ли символы сознательно или бессознательно)... Нам в

¹ Тевоз М. Указ. соч. С. 45.

² Prinzhorn H. Artistry of the Mentally II. New-York; Wien, 1995. P. 83.

данный момент достаточно объяснить, что мы всегда говорим о **символизме** в широком смысле, как только мы сталкиваемся с абстрактными психическими или сверхъестественными элементами в том, что представлено предметно, или когда картина становится метафорой. **Можем** ли мы интерпретировать символы — и аллегории, которые не просто отличить от символов, — зависит прежде всего от того, в какой степени художник использует конвенциональные символы или, напротив, стремится изобрести новые. Мы должны, более того, определять магические оккультные значения, когда они с трудом могут быть найдены в **картине**¹ но они добавляются в устных разъяснениях»¹.

ДУШЕВНОБОЛЬНОЙ КАК ХУДОЖНИК. АДОЛЬФ ВЁЛЬФЛИ И ЕГО БИОГРАФ

В 1921 году Вальтер Моргентхаллер опубликовал монографию «Душевнобольной как художник», посвященную Адольфу Вёльфли — пациенту клиники Вальдау в Берне, где он был врачом-психиатром. То, что рисунки душевнобольного рассматривались как произведения искусства, было революционным шагом вперед — книга Принцхорна была опубликована лишь год спустя.

Но книга психиатра Моргентхаллера не теряет своей **значительности** и сегодня. Современников она поразила тем, что врач написал о своем подопечном как о художнике. Сегодняшний читатель как **эстетский** роман читает книгу о пациенте клиники, которого автор скрыл за **вымышленным** именем и события **жизни** которого описывает **протокольным** языком истории болезни.

Адольф Вёльфли (1864-1930) был младшим в бедной семье, где было семеро детей. С детства он зарабатывал на хлеб как слуга. **Вёльфли** сменил очень много профессий, но подолгу нигде не **задерживался**. В 1890 году он был обвинен в попытке изнасилования двух **девочек** **1⁴** и 15 лет и был посажен на два года в тюрьму. В 1895 году он **испытал** непреодолимое желание приблизиться к девочке трех с **половиной** лет, но, по свидетельству Моргентхаллера, не причинил ей вреда. **Вёльфли** был отправлен в лечебницу с диагнозом «параноидальная **шизофрения**»-

Свой первый рисунок он сделал спустя четыре года после **заключения** в клинику. Он занялся творчеством в 35 лет, писать и рисовать он **начал**, только когда его заперли в одиночную палату.

¹ *Prinzhorn H. Artistry of the Mentally II. New-York; Wien, 1995. P. 84.*

Рисование было одним из терапевтических методов, но Вёльфли был **охвачен** страстью. Раз в неделю он получал определенное количество карандашей и бумаги, но быстро их расходовал и старался выпросить еще, рисовал на любых клочках.

В 1908 году он начал писать повествование о своей воображаемой жизни, которое закончил незадолго до своей смерти в 1930 году — 25 тысяч страниц.

Наследие его огромно: 800 отдельных листов, 45 книг, содержащих более 20 тысяч страниц и 3 тысячи иллюстраций, сгруппированных в циклы «От колыбели до могилы» (1908-1912), «Географические и Алгебраические дневники» (1912-1916), «Похоронный марш» (начата в 1928 году, не закончена). Между 1915 и 1930 годами Вёльфли рисовал отдельные большие рисунки, которые шли на продажу. На вырученные деньги ему покупали табак, цветные карандаши, бумагу хорошего качества. С 1908 по 1921 год Вёльфли лечил доктор Вальтер Моргентхаллер.

Моргентхаллер с медицинской скрупулезностью описывает страницу за страницей изменения самочувствия Вёльфли, перепады в его настроении. Но чувствуется, что молодой врач околдован чарами гениальной личности странного больного.

«Из огромного потока постоянно бьющей ключом фантазии удерживаются отдельные образы в словах или формах, но также и просто слова, цифры или цифровые ряды. Их выбор зависит большей частью от чисто личных неосознанных инстинктивных побуждений, — описывает творческий процесс Вёльфли Моргентхаллер. — Или более того — он ищет в массе событий, происходящих внутри него, именно такие импульсы, которые могли бы выразить полнее его личность и его душевную глубину. Чтобы осуществить свое стремление зафиксировать как можно больше из богатого потока внутренней жизни, ему приходится совершать тяжелейшую работу»¹.

Титанический труд «узника Вальдау» стал широко известен благодаря книге Моргентхаллера. Рисунки Вёльфли, который до сих пор остается наиболее значительным представителем ар-брют, послужили признанию этой области творчества.

Хранительница и исследовательница фонда Вёльфли в Берне доктор Эльке Споерри различает несколько этапов в творчестве художника.

Ранний период (1904-1906). Это по преимуществу рисунки карандашом. Они стали базой для дальнейшего развития Вёльфли. Здесь закладывается присущий ему орнаментальный стиль, с особыми излюбленными формами.

Нарративное творчество (1908-1930). Вёльфли с самого начала мыслит себя писателем, поэтом и композитором. Стихи, проза, рисунки соединяются и комбинируются в его работе. Несмотря на огромные размеры и

¹ *Morgenthaller W. Ein Geistigeskranke als der Kunstler. Wien; Berlin, 1985. S. 15.*

полисемантическую, творчество Вёльфли представляет собой стройное целое. Оно начинается с воображаемой автобиографии «От колыбели до могилы», которая содержит прозу, поэмы и рисованные иллюстрации. Маленький «Дуфи» путешествует через страны и континенты — сначала в компании своей мамы и братьев и сестер, потом в растущем по числу обществе друзей, которые создают «Швейцарское туристическое общество охотников и исследователей природы»¹.

Космический размах фантазия Вёльфли приобретает в «Географических и Алгебраических дневниках» (1912-1916), где Вёльфли преобразуется в «Святого Адольфа II». Он создает свой собственный мир, в котором важную роль играет символика чисел. Потом нарративные формы перерастают в музыкальные, и он озвучивает свой мир песнями, польками и мазурками (записывал их нотами). Его эпический труд заканчивается «Похоронным маршем».

В «Рисунках на хлеб» (1915-1930), как их называл Вальтер Моргентхаллер, Вёльфли создавал не связанные между собой рисованные композиции разного формата. Их насчитывается около четырех сотен. Они стали предметом коллекционирования еще при жизни художника.

Эльке Споерри посвятила двадцать лет изучению творчества Вёльфли и публикации его наследия. К интерпретации этих работ обращаются исследователи разных стран. Середина 1970-х годов стала временем, когда феномен Вёльфли начал привлекать широкое общественное внимание. Расшифровка его сочинений убеждает исследователей, что он чрезвычайно продуманно и системно строил свой мир.

«Его искусство — результат настоящего творческого разума, а не просто субпродукт его душевного заболевания, как утверждают **некоторые** исследователи. Речь идет не об образце "психотического" искусства, но о произведениях, созданных исключительным художником, **который** страдал психозом»². Вёльфли использовал всю жизнь **определенный** словарь форм: маски, декоративные листья, стилизованные изображения птиц, змей. Он наклеивал на страницы открытки, вырезки из журналов (к 1928 году относится лист с изображением банки супа Кэмпбелл — хрестоматийного мотива поп-артиста Уорхола, появившегося у последнего в 1960-е годы).

Разглядывая открытку с изображением наводнения (в начале века открытки часто воспроизводили фотографии каких-либо **чрезвычайных** событий), Вёльфли, как пишет современный **исследователь**, если пользоваться жаргоном постмодернизма, использует **креативную стратегию** апроприации, то есть проникается духом другого **изображения** и переносит его в свои рисунки.

¹ См.: *Dr. Spoerri E. Adolf Wolfli. INSITA-94. Bratislava, 1994. P. 308.*

² *Gomez Edward M. Adolf Wolfli: dans les archives //Raw Vision/№18. Printemps 1997.*

У Вёльфли можно найти поклонение мощным силам природы: в изображении динозавров и диких зверей, в разных воображаемых катастрофах, нарисованных многоэтажных домах, объятых пламенем пожара.

Женские образы представлены идеализированно: это мать, посвятившая себя семье, «новая женщина» — фабричная работница, или женщина — объект поклонения (актриса, певица). Никаких оттенков сексуального отношения к женщинам в его творчестве не обнаружено.

«Его способ представлять себя героем-повествователем (*heros-narrateur*) более великим, чем сама природа, и многомерным в своем искусстве, парадоксальным образом воскрешает в памяти художников конца XX столетия, таких как Йозеф Бойс, Уильям Уэгман или Синди Шерман: все они в жизни сыграли серию различных ролей, черпая вдохновение в собственных биографиях, и помещая себя самих в центре своего творчества», — полагает современный исследователь¹.

Отношение к Вёльфли со стороны различных исследователей неоднозначно. Ото Вихали-Мерин не упомянул о нем в изданной под его руководством «Мировой энциклопедии наивного искусства», хотя туда оказались включены другие известные аутсайдеры, к примеру Скотти Вильсон. На Международном Триеннале наивного искусства «ИНСИТА-94» в Братиславе впервые была показана в специальном разделе персональная экспозиция Вёльфли, что обозначило поворот Триеннале к аутсайдерству, уже явственно читавшийся в экспозиции этой международной выставки 1997 года.

Количество публикаций, посвященных именно этому художнику, растет к концу столетия. Возможно, что так же, как Анри Руссо занимает сейчас место в истории искусства рядом с Писсарро и Сезанном, в следующем веке Вёльфли будет поставлен в один ряд с Миро и Паулем Клее.

ЖАН ДЮБЮФФЕ. БЕЗУМИЕ ДАЕТ ЧЕЛОВЕКУ КРЫЛЬЯ

Книгу Моргентхаллера с восторгом комментировал Райнер-Мария Рильке в письме 1921 года к Лу-Андреас Саломе.

В 1920-1930-е годы обратная связь между психоневротическим воображением и мейнстримом в культуре была поддержана сюрреализмом, провозглашавшим первенство галлюцинаций, сновидений и вообще всего иррационального как источника творчества. Сюрреалисты обращались к технике психоанализа с целями, совершенно противоположными тем, что ставил Фрейд, стремившийся излечить своих пациентов: они хотели

¹ Gomez, Edward M. Adolf Wolfli. P. 32.

уничтожить границу между искусством и сумасшествием. Несколько лет групповых занятий автоматическим письмом, которое практиковали сюрреалисты во главе с Андре Бретоном, во-первых, должны были стать примером творчества без всякой заданной цели, а во-вторых, должны были стереть индивидуальное авторство. Эти занятия весьма походили на групповую психотерапию, разработанную Принцхорном.

В глазах Бретона и других сюрреалистов душевнобольной был отрезан от общества, а потому обладал иммунитетом от всех общественных ценностей.

Многое из сюрреалистического отношения к искусству душевнобольных было унаследовано новым течением «Art brut». Бретон был одним из учредителей общества «Compagny de l'Art Brut», основанного по инициативе Жана Дюбюффе в 1948 году.

Дюбюффе, в 1945 году посетивший по приглашению Министерства туризма Швейцарию, открыл для себя коллекции, собранные в лечебницах Берна, Женевы и тюрьмы Базеля. Профессор Ладам подарил ему сорок рисунков.

Значение вклада Дюбюффе в признание «Art brut» заключается прежде всего в том, что его подход был «антипсихиатрическим». То, что он увидел, он оценивал исключительно с художественной точки зрения. Полемика между психиатрически-социологическим и чисто художественным подходом к творчеству аутсайдеров продолжается до сих пор¹. Первыми авторами, кто поразил Дюбюффе, были Адольф Вёльфли и Генрих Антон Мюллер.

Вернувшись во Францию, Дюбюффе впервые употребил термин «Art brut». В уже упомянутое общество, которое он основал тремя годами позднее, входил, помимо него и Бретона, еще Жан Полан, Шарль Раттон, Анри-Пьер Роше и Мишель Тапье. Хранителем коллекции стал художник Славко Копач. В 1951 году общество насчитывало около ста членов. В декларации 1949 года говорилось, что задача общества «разыскивать художественную продукцию, созданную безвестными (obscures) людьми, представляющую особый характер художественного выражения, спонтанность, свободу от условностей и готовых идей. Привлекать внимание публики к работам такого рода, развивать к ним вкус и поощрять авторов»². Доктор Фердьер, который лечил Антонена Арто, дал энтузиастам записную книжку с адресами пациентов-художников, так была устроена первая выставка. Она состоялась в 1948 году под названием «Предпочитаем "Art brut" культурному искусству».

Выставка включала в себя 200 произведений 63 авторов. Дюбюффе написал предисловие к каталогу.

¹ См. статью известного исследователя этого феномена, профессора, доктора медицины Лео Навратила, основателя «Дома художников» в клинике Гуггянг в Австрии: *Navratil L. Art brut et psychiatrie // Raw vision/ № 15. Effe 1996. P- 40.*

² Цит. по: *Monin F. L'art brut. Paris, 1997. P. 115.*

В нем он писал:

«...Признанное искусство не может представлять искусство в целом, это скорее активность определенной клики: когорты интеллектуальных карьеристов.

В какой стране нет своей маленькой клики культурных искусств, своего отряда интеллектуальных карьеристов? Это обязательно присутствует. Из одной столицы в другую, они замечательно подражают друг другу; они практикуют искусственное художественное эсперанто неустанно копируя повсюду. Можно ли называть это искусством? Имеет ли это в действительности что-либо общее с искусством?

...Быть профессионалом в искусстве, так же как в игре в карты или в любви, это значит уметь немножко плутовать.

Настоящее искусство там, где его никогда не ожидаешь найти...Искусство ненавидит, когда его узнают и окликают по имени. Искусство любит анонимность. Как только с него срывают маску и тычат в него пальцем, оно убегает. На своем месте оно оставляет берущего призы дублера, который носит на спине большой плакат: "ИСКУССТВО", и все немедленно обливают его шампанским, а лекторы водят его из города в город с кольцом в носу. Это фальшивое искусство. Это искусство, которое знает публика, искусство премий и плакатов. Настоящего господина Искусство никто не узнает. Он всюду ходит, все его встречают, толкают его на всех перекрестках, но никто не думает, что это и есть он, господин Искусство собственной персоной...

В июле 1945 года мы предприняли во Франции и Швейцарии, потом в других странах, методические поиски того, что мы теперь называем путями создания art brut.

...Мы заняты художественным представлением того, что мы называем чистым, базисным, во всех своих стадиях созданным только собственным воображением творца...

Безумие дает человеку крылья и помогает силе его видения; многие объекты (почти половина), из которых состоит наша выставка, — произведения пациентов психиатрических клиник. Мы не видим причины отделять их искусство от остального... Механизм художественного творчества здесь тот же самый, что и у так называемых нормальных людей. Это различие между нормальным и ненормальным кажется нам натянутым: кто полностью нормален? Где он, ваш нормальный человек? Покажите его нам! Акт художественного творчества, включающий в себя высочайшее напряжение, лихорадочное состояние, сопутствующее ему, — разве это может считаться нормальным?

В конце концов, душевные заболевания крайне различны — их почти столько же, сколько больных людей, — и невозможно всем им давать общий ярлык. Наша точка зрения заключается в том, что искусство одинаково во всех случаях, и нет больше искусства душевнобольных, как нет

искусства больных диспепсией или тех, у кого больные колени»¹. Бретон у которого была собственная коллекция того, что Дюбюффе называл ар-брют, в отличие от Дюбюффе не видел практических ценностей этого вида творчества. Для него даже лучшие произведения были забавными образцами деятельности душевнобольных. Бретон протестовал против слияния в одном понятии искусства самоучек и душевнобольных. Он стремился отделить произведения «больных» авторов от «здоровых»². Дюбюффе писал: «Он (Бретон) очень интересовался ар-брют, но, к несчастью, он **видел** его как продолжение сюрреализма. Я этому противостоял. Он хотел вовлечь меня и ар-брют в лоно сюрреализма, с его широкой организацией, контактами, его огромной культурной машиной»³. На протяжении сорока лет Дюбюффе занимался пропагандой искусства аутсайдеров. Ему удалось то, что не смогли сделать психиатры, выставлявшие произведения своих пациентов и писавшие о них исследования: «Art brut» получил художественный статус. Дюбюффе постоянно подчеркивал значимость свободы воображения у аутсайдеров, их независимость от всяких правил и рамок. Сам как художник (а Дюбюффе признан как один из крупнейших французских художников своего времени) он многое почерпнул у них.

Жан Дюбюффе родился в Гавре в семье преуспевающего винотоваровца. Он посещал Академию Жюлиана в 1918 году, это были свободные художественные мастерские, где каждый мог рисовать с натуры), но не относился серьезно к своим занятиям. Зато он дружил с Андре Массоном, Хоаном Миро, Сюзанной Валадон, Раулем Дюфи и Фернаном Леже. В 1924 году он бросил живопись и занялся семейным бизнесом. В 1930 году он открыл свое собственное дело (винотоваровлю) в Париже. С 1942 года Дюбюффе вновь обращается к живописи.

Дюбюффе впервые выставил свои картины в 1945 году в галерее Рене Друин в Париже. Выставка произвела шокирующее впечатление на публику. Он был первым, кто использовал нетрадиционные **художественные материалы** (асфальт, бетон, осколки бутылок и пр.) и стремился **утверждать** ценность этих «мусорных» материалов и свободу выражения в **живописи**. В 1957 году он заявлял, что его задача — вывести на сцену все **обесцененные ценности** (в этом отношении можно видеть аналогию между грубыми материалами, которые он использовал, и грубым, отвергнутым **творчеством** маргиналов и душевнобольных, которым он вдохновлялся).

Признание пришло к нему с большой ретроспективной **выставкой** в Музее современного искусства в Париже (1960) и Музее **современного искусства** в Нью-Йорке (1962). В 1967 году были изданы его **тексты** оо искусстве, которые часто цитируются. К числу его известных **произведе-**

¹ Цит. по кн.: *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood. Oxford, 1992. P. 593-595.

² См.: *Peiry L. L'Art brut*. Paris: Flammarion, 1997. P. 94-97.

³ Там же. P. 97.

ний принадлежит также цикл «Урлуп» (1962-1974), составленный из рисунков, сделанных шариковой ручкой во время разговоров по телефону (в котором можно усмотреть продолжение традиций автоматического письма сюрреалистов).

Коллекция Дюбюффе, которую он собирал вместе с учрежденным им обществом, в 1971 году была передана им в Лозанну, так как французские власти в 1968 году пришли к выводу, что не стоит поддерживать это начинание как ненужное.

Коллекция в Лозанне, на сегодняшний день крупнейшее и классическое собрание «Art brut», состоит из трех частей. Половину ее составляют произведения пациентов психиатрических клиник, большей частью шизофреников. Небольшая часть коллекции — плоды творчества тех, кто занимается спиритизмом или объявляет себя мистиками. Третью часть составляют работы самоучек, тех, кто обратился к творчеству взрослыми людьми, не имея никакого образования.

Аура этого искусства продолжает создаваться и расширяться за счет его исследователей и интерпретаторов. Опыт новых художественных практик конца столетия заставляет по-новому разворачивать и подвешивать артефакты, созданные аутсайдерами, в общую картину современного искусства.

Аутсайдеры — это те самые «другие», которых искали на далеких островах или в низших слоях общества художники и коллекционеры конца прошлого — начала нынешнего века.

Философия и культурология современности начали по-новому осмыслять сам факт «душевного заболевания», что отразилось в фундаментальном труде «История безумия» (1961) французского философа Мишеля Фуко (1926-1984), одного из наиболее оригинальных и часто цитируемых мыслителей в послевоенной Европе.

«ВЫ БОАШЕ НЕ ИМЕЕТЕ ПРАВА МЕНЯ КААССИФИЦИРОВАТЬ!»

Доктор Ватсон, несомненно, был бы негром, если бы Конан-Дойль писал свои новеллы про Шерлока Холмса по тем же законам, по которым создаются теперь боевики для массовых просмотров по телевидению. Поскольку значительную часть аудитории сериалов и фильмов составляют негры и женщины, их стало необходимо вводить в качестве главных героев во все сюжеты.

Тот же закон касается и истории искусства. Оставим здесь за рамками феминистские выставки. Новая аудитория любителей, ценителей и знатоков искусства требует, чтобы в нем было представлено искусство

всех цветов кожи. Трещат по швам сложившиеся в XIX-начале XX века концепции культуры «первобытных» народов.

Для многих народов, в особенности так называемого «третьего мира» тот стиль, который в Европе назывался примитивом, был единственным их художественным стилем в системе изобразительного искусства, имеющей европейское происхождение. Завоевывая постепенно свое место на всемирной сцене, страны «третьего мира» выводят на первый план и собственный взгляд на историю искусства. В политике, журналистике, а также и в искусствознании развиваются идеи противостояния тому, что называют культурным колониализмом.

В частности, это выражается в критическом взгляде на увлечение примитивом в Европе в начале XX столетия. Тогда полагали, что пространственно удаленные страны так же далеки от развитой Европы во времени. В XIX-XX веках было распространено представление о том, что так называемые нецивилизованные народы находятся на тех стадиях развития, которые когда-то прошли и европейские народы. Им несли христианство, достижения цивилизации и технического прогресса.

Теперь получила распространение точка зрения, что неевропейские народы имеют свою судьбу и предопределение. У них другие способы познания мира и самоидентификации, их культура обладает принципиально иным потенциалом, нежели та, что складывалась в Европе со времен античности.

Об этом пишет Л. И. Тананаева в применении к Латинской Америке: «Цивилизация Латинской Америки покоилась на других опорных точках. Ведь это были совсем другие цивилизации (даже небо, равно простертое надо всеми, "прочитывалось" здесь иначе: для инков, например, главными небесными телами были не звезды, а Млечный Путь, скопления светящейся звездной пыли и темные провалы между ними. **Инкская** космогония, лишь недавно ставшая предметом внимательного **изучения**, лишена многих из привычных нам координат вроде зодиакального **круга** и пр.). Универсальный христианизированный образ мира **прививался** здесь с большим трудом. Если продолжать говорить об инках, то **можно** назвать еще одно противоречие с христианской культурой, почти архаического свойства: перуанская культура не знала письма, не **имела** книжной традиции» (у них было узелковое «письмо»). — **К. Б.)К** Местные мастера, обращаясь к новым для локальной традиции **христианским** сюжетам, часто соединяли их с собственными трактовками деталей. **Обычно** это как раз **и** рассматривается как одна их характеристик **примитива** — наивного отношения к незнакомым сюжетам **и** персонажам.

¹ *Тананаева Л. Процесс стилеобразования в колониальном искусстве Латинской Америки XVI-XVIII вв. и низовые формы. Проба интерпретации // Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. М.: Российский институт искусствознания, 1993. С.17-18.*

Согласно другой точке зрения, местные мастера намеренно искажали и пародировали ненавистные им христианские мотивы.

«Когда скульптор (Макондо) отходил от стереотипа... в это всегда вкладывался элемент сомнения или уклонения: в руки мадонне вместо младенца Христа давался демон; священник изображался с ногами дикого зверя, пьета приобретала черты не горестного оплакивания, а сцены мести с матерью, поднявшей копьё над телом своего убитого сына»¹.

Ги Бретт, английский художественный критик, автор работ по народному искусству стран Латинской Америки и Африки, выдвигает термин «интерпретации сопротивления». Он увидел следы насмешки над испанцами в декоре храмов Мексики, обратил внимание на то, что сатирические вырезанные из дерева изображения европейцев, сделанные в XIX веке, хранятся во многих европейских музеях, но не выставляются из-за их красноречивости. Примитивный натурализм, по его мнению, был тем языком, на котором обращались к европейцам, чтобы быть понятным ненавистным колонизаторам. Колонизаторы были для неевропейских народов все на одно лицо, их превосходство казалось обоснованным даже не их оружием и властью, а какими-то загадочными силами.

Бретт приводит сюжет распространенной в Заире народной картинки: «Бельгийская колония». На ней изображается всегда одно и то же: африканский полицейский сечет африканца, а белый администратор в военной форме стоит и смотрит, но никогда не участвует в наказании.

Многое в примитивных картинах индейцев, негров связано с отнятием у них их родовых территорий. Эту же тему Бретт находит в произведениях австралийских аборигенов.

Взгляд художников «третьего мира» на самих себя (так же, как и проводников их идеологии в Европе и Америке) очень изменился на протяжении XX столетия. Перестановка акцентов происходит вместе с экономическим ростом латиноамериканских и африканских государств.

В середине XIX века уроженец Антильских островов, молодой художник Камиль Писсарро посетил Венесуэлу и оставил много рисунков, запечатлевших бытовые сценки на улицах Каракаса. До недавнего времени эти рисунки рассматривались лишь как образец раннего творчества французского импрессиониста. Теперь, когда Каракас стал городом с тремя с половиной миллионами жителей, эти рисунки внимательно изучены, роскошно изданы, выставляются по всему миру, так как в глазах венесуэльцев они обладают ценностью как свидетельства далекого прошлого их столицы.

Для национальной интеллигенции начала XX века было характерно стремление в европейские художественные центры. Приобщившись к

¹ *Mondlane E. The Struggle for Mozambique, 1969. Цит no: Gui B. Unofficial versions // Myth of Primitivism. Perspectives on Art. Edited by Suzan Hiller, London; New York, 1991. Reprinted 1992 and 1993. P. 116.*

европейской культуре «через Париж», они начинали ценить **собственное** наследие и оригинальность.

В этом отношении характерна история бразильской художницы Тарсилы ду Амарал. Она родилась в семье небогатых землевладельцев в 1886 году, а в 1920 году приехала в Париж. Здесь она посещала Академию Жулиана, мастерские Андре Лота и Альбера Глэза. В это время в Париже жили Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Вифредо Лам.

«Выразительная, несколько экзотическая внешность Тарсилы ду Амарал... способствовала ее личному знакомству и духовному сближению с Кокто, Пикассо и особенно с Леже и Сандрамом»¹.

Тарсила от постимпрессионистской манеры постепенно переходит к примитивизму. Приезд Блэза Сандра в 1924 году в Бразилию подвиг группу молодых художников — среди них Тарсилу — к путешествию по родной стране. Они были увлечены народным искусством. Тарсила продолжает в 20-е годы выставляться в Париже. В картинах конца 1920-х годов «воплотилось проникновение Тарсилы в дух и особенно в формальный арсенал народного творчества. Наиболее характерна статичная постановка фигур... Этот прием почти неизменно прослеживается в народных гравюрах на дереве с "заповедника" бразильской самобытности, северо-востока страны, в "экс-вотас" и произведениях многих бразильских художников-примитивистов. Этот прием сближает живопись Тарсилы с работами "таможенника" Руссо»². В 1929 году в Бразилию приезжает для чтения лекций Ле Корбюзье (напомним, коллекционер произведений примитивиста Л. Вивена), с которым знакомят Тарсилу.

В 1931 году Тарсила приезжает в Москву, где в Музее нового западного искусства устраивают ее выставку. «Тарсила **принадлежала** к кружку литераторов и художников, возглавлявшемуся ее мужем, археологом Освальдом Андрада, который всей своей деятельностью, стремился содействовать возрождению национального искусства. В **самой** Тарсиле все же легко было распознать ученицу французских художников Леже и Лота, хотя, по ее собственным словам, она искала в **своем** творчестве совершенно новых путей. В СССР художница **приехала**, чтобы найти новые темы в современной советской **действительности**, познакомиться с новыми путями и методами советского **искусства**» • На отношении ВОКСа (от 5 июня 1931 года) — резолюция **директора** Музея: «Согласно просьбы ВОКСа и личным объяснениям **работников** ВОКСа о важности устройства г-жи Тарсилы, ввиду роли, **которую** иг-

¹ Хаум В. Элитарность и народность Тарсилы ду Амарал// Профессиональное искусство и народная культура Латинской Америки. С. 190.

² Там же. С. 199.

³ Сб.: Из Архива ГМИИ. Вып. 2. К истории международных связей Госуд^рственного музея нового западного искусства/Автор-составитель Н. В. Яворс^{кая} М., 1978. С. 363.

рает она и ее муж в деле дружественных связей бразильской интеллигенции и СССР, считаю возможным организовать выставку»¹. После поездки в СССР художница начинает писать на индустриальные темы в реалистической манере. Тарсила выступает как друг Советского Союза, а потом переходит от живописи к журналистике.

Отношение национальной интеллигенции стран «третьего мира» к европейским центрам в 1930-1940-е годы очень напоминает взаимоотношения Москвы и республик СССР. Ныне с негодованием отвергаемая евроцентристская культура была источником притягательности и искушения. Много сказано о том, как идеализировалась и мифологизировалась жизнь «первобытных» народов.

Вероятно, еще будут исследования того, как мифологизировалась жизнь культурных столиц — Парижа, Москвы, Нью-Йорка...

Конвергенция мировых культур, видимо, драматический процесс, который совершается с потерями для всех его участников. Местные школы примитива становятся своего рода резервациями, где сохраняются национальные традиции.

Благодаря этим школам, как, например школе гаитянского примитива, быстрее осуществляется вхождение некоторых стран в мировую культуру².

Неоколониализмом называют социальное явление, которое заключается в том, что часть населения Германии, Англии, Швеции и других европейских стран является выходцами из стран «третьего мира» либо их детьми. В отличие от первой половины столетия, когда в европейские столицы приезжали только наиболее богатые и продвинутые представители афро-азиатского мира, теперь жители бывших колоний, переместившись в бывшие метрополии, выполняют по-прежнему ту же задачу обслуживания белых как представителей высшей расы. Эта ситуация порождает социально-политические конфликты, но она же находит свое отражение и в художественной полемике.

Художники афро-азиатского происхождения, живущие в Европе, протестуют против того, чтобы в них видели представителей этнического искусства. Они требуют ревизии всего понятия «этнический примитив», как оно сложилось в XX столетии.

В статье М. Дмитриевой «Природа природствующая и природа оприроденная: к истории термина "примитив"»³ изложена история увлечения примитивом, в частности, среди немецких художников-экспрессио-

¹ Там же. С. 362.

² См.: *Богемская К. Латиноамериканское непрофессиональное творчество (Гаитянский примитив и муралисты 60-70-х гг.) // Искусство стран Латинской Америки. М., ВНИИ искусствознания. 1986 .*

³ *Примитив в искусстве. Грани проблемы. /Редактор-составитель К. Богемская. М., Российский институт искусствознания. 1992.*

нистов. М. Пехигейн, Л. Кирхнер и Э. Хеккель интересовались бронзой Бенина, негритянской и мексиканской пластикой. Э. Нольде совершил заокеанское путешествие, чтобы увидеть «искусство дикарей».

Первое знакомство с примитивом немецкие художники обретали в этнографических музеях. Этнография не рассматривала маски и скульптуры как произведения искусства, лишь постепенно ритуальные объекты иных народов стали получать в Европе художественный статус. Как и в названии статьи Дмитриевой, так и в одном из заключительных абзацев выражено отношение автора к примитиву как к искусству, близкому к природе своей естественностью: «Примитив оказался для многих поколений художников *natura naturata*, обладающей хаотической, стихийной мощью, грубостью и дикостью, никак не преобразованной разумной, организующей, целенаправленной силой творца»¹. Именно такое толкование примитива является в настоящее время предметом жестокой критики со стороны тех, кто видит в создателях «примитивного» искусства самобытных творцов, мыслящих интеллектуалов своего времени и своей страны.

В 1984 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке под руководством У. Рубина была устроена огромная выставка «Примитивизм в XX веке. Близость родового и современного» и издан двухтомный каталог с обширными текстами². На этой выставке были сопоставлены произведения мастеров модернизма и примитив афро-азиатского происхождения. Устроители полагали, что, несмотря на порой ошеломляющее внешнее сходство некоторых произведений, семантика произведений разных культур не имеет ничего общего.

«Примитив сегодня **имеет** современные амбиции и входит в Музей современного искусства со всей интеллектуальной мощью **современного** духа и посылает Уильяма Рубина с его примитивизмом ко всем **чертям**: вы, сэр, больше не **имеете** права меня определять **или классифицировать**.

Я больше не ваш проклятый экспонат в Британском музее, я **плотью** и кровью современный художник. Если вы хотите поговорить обо мне, давайте поговорим. Но хватит вашей примитивистской чепухи!»

Это высказывание принадлежит выходцу из Пакистана, с 1960-х годов живущему в Лондоне художнику Рашиду Эраину³. Эраин — **последователь** скульптора Энтони Кэро, представитель минимализма. **Он чувствует** себя ущемленным, когда его называет исламским художником. «Это предположение подразумевает, что я храню свою культуру в своем **подсознании** и что она выражается естественным путем. Мое сознание **современной** истории и мои интеллектуальные усилия создать что-то новое **внутри**»

¹ Примитив в искусстве... С. 123.

² *Primitivism in 20th century Art. Affinity of the Tribal and Modern*. Ed. W. Rubin. V. 1-2. N.Y. 1984.

³ Цит. no: *Myth of Primitivism. Perspectives on Art*. P. 172.

этого (европейского) контекста представляются не имеющими значения»¹. Сходно чувствующие и мыслящие интеллектуалы называют Музей современного искусства в Нью-Йорке оплотом культурного империализма. Они отвергают всякую естественность, природность в связи с примитивом. Они не согласны с термином *tribal* — родовой, племенной, как будто навечно закрепляющим за народами «третьего мира» их отсталость. Они протестуют против евроцентристской интерпретации ритуальных объектов, которые их мастера создавали, якобы не сознавая их художественной ценности, указывая на то, что классические произведения европейского искусства были созданы тоже для ритуальных целей. Они считают все этнографические музеи, все институты, организующие поддержку искусства различных этнических групп, всю историю искусства, начиная с Винкельмана, созданными исключительно для того, чтобы евроцентристская культура сохранила свое мировое господство.

Мы не будем здесь касаться проблем, связанных с изучением и экспонированием искусства индейцев в Канаде и США (выставку, подготовленную к Олимпийским играм в Монреале и посвященную индейцам, последние бойкотировали), а также ситуации в Австралии, которую на интернациональной сцене часто представляет искусство аборигенов. Можно только констатировать, что полемика вокруг примитива не только не стихает, а еще более заостряется, приобретая новые и новые аспекты. Высвечивается связь этой темы с важнейшими культурологическими проблемами, а также с картиной мира самих исследователей примитива.

ЭПОХА RAW VISION

В 1989 году англичанин Джон Майзельс начал издавать международный журнал, посвященный искусству аутсайдеров и примитиву — *Raw Vision* (в буквальном переводе — «грубое» или «сырое» видение). Свою задачу тогда он обозначил как «продвижение к интересу и пониманию Широкого круга разнообразных произведений искусства, которые в последнее время все больше признаются наиболее чистой и наиболее прямой формой художественного выражения». Первоначально журнал выходил тиражом 1000 экземпляров. Ныне этот журнал, имеющий штаб-квартиры в Лондоне, Париже и Нью-Йорке, выходящий на английском и французском языках, ежеквартальные выпуски которого с нетерпением ждут тысячи подписчиков, признан ЮНЕСКО лучшим художественным журналом 1998 года.

¹ *Op. cit.* P. 177.

Raw Vision основывался на книге известного французского ученого Роже Кардиналя «Искусство аутсайдеров», изданной в 1972 году. Эта книга была, по признанию главного редактора нового журнала, его библией. Роль Raw Vision в формировании понятия о том, что такое искусство аутсайдеров, не менее значительна. Журнал регулярно освещает все новые открытия в своей области. 25 изданных за десять лет номеров журнала объединили коллекционеров, дилеров и энтузиастов в разных странах мира, показав им связь между совершенно далекими, на **первый** взгляд, артефактами, созданными из разных материалов и в духе разных этнических традиций.

Позиция идеолога ар-брют Роже Кардиналя отличается широтой. Роже Кардиналь — профессор в Кентском университете в Кентерберри, Англия. Он — признанный специалист в области сюрреализма и искусства аутсайдеров. В интервью, опубликованном в журнале Raw Vision, он рассказывает, что термин «*Outsider Art*» появился в 1972 году потому, что издатель его книги об ар-брют хотел найти название, более понятное для англоязычных читателей. Этот термин был только в названии, в книге явление именовалось ар-брют. Тем не менее оба термина имеют различное «хождение». Кардиналь отмечает, что художники мейнстрима меняют свой стиль и часто свой статус, и потому можно быть художником-любителем, потом художником-профессионалом, потом опять любителем.

«Классики» ар-брют были признаны таковыми уже после их смерти, поэтому, естественно, они не дожили до широкого признания, выставок в галереях и всего того, что втягивает художника в социальную жизнь. Однако этого нельзя сказать о наших современниках. Сейчас аутсайдеры ходят на открытия своих выставок, осознают свою **популярность**, и это сказывается на их отношении к своей работе. Поэтому создается крайне запутанная карта расположения аутсайдеров в **художественном** пространстве, и необходимо быть более гибкими в своих **определениях**, нежели это было раньше.

Термин «*folk art*», по мнению Кардиналя, приложим к **американско-**му искусству, а по отношению к аналогичным явлениям в **Европе** он предпочел бы употреблять понятие «крестьянское искусство». **Отличие** представителя «крестьянского искусства», близкого к промыслу и ремеслу, от наивного художника, по мнению Кардиналя, **заключается** в том, что наивный художник — это личность, которая **претендует** на то, чтобы попасть в число представителей современного **профессионализма**, но не обладает достаточным умением.

На периферии искусства аутсайдеров находится множество худ^{ожи}ников, близких к крестьянскому или наивному искусству, **делающих**, по мнению Кардиналя, очень хорошие работы.

«Искусство аутсайдеров, — по Кардиналю, — развивается **яро**стью вопреки традициям и вопреки формальным ожиданиям того, что мо

^ет быть названо искусством. В идеале, возможно, оно не должно **выглядеть** как искусство»¹. В журнальных выпусках соединяется, создавая представление о мощном, многогранном интернациональном движении в современной культуре, описание самых различных видов художественной деятельности. Татуировки, искусство окружающей среды — диковинные сады и города, создающиеся чудачками в разных точках **земли**, разрисованные автомобили, «аэрозольное искусство», наследовавшее тому явлению, которое в 1960-е годы называли «графитти» на стенах домов в больших городах, классика аутсайдерского искусства — Вэльфли, Мэдж Гилл, Билл Трейлор и другие, интервью, библиография, обзоры выставок.

Огромна аудитория у журнала в США, где существуют сотни галерей искусства примитива. В признании аутсайдерства немалое значение имеет интерес к культурному вкладу *черных* (слово «негры» считается оскорбительным), которые не вписываются ни в какие течения, но все громче заявляют о себе как могучая креативная сила. Искусство современных индейцев, аборигенов Австралии, жителей азиатских стран требует собственной ниши в иерархии художественных ценностей, и понятие аутсайдерства вбирает в себя все эти многие проявления, выросшие на развалинах народных традиций.

Назовем некоторые из новых видов творчества.

Аэрозольная культура появилась на излете 1960-х годов в Нью-Йорке и была создана по преимуществу выходцами из испано-афро-американского мира. Вначале это были собственные имена, написанные на стенах, но постепенно надписи все более изощрялись и усложнялись и превращались в целые орнаментальные картины. «Ощущение себя вне (outside) общества, тесная связь искусства и революции были сильным элементом», — пишет Джон Майзель². Аэрозольные спреи, появившиеся в начале 1970-х годов, дали толчок художественному методу. Это стало своего рода каллиграфической экспрессией. У каждого «писателя», как они себя называли, был свой стиль. В 1970-е годы культура передвинулась в нью-йоркское метро, где молодые люди ночами расписывали вагоны. Иногда их расписывали целиком, включая окна. Из Нью-Йорка аэрозольная культура распространилась в другие города, в Европе ее центрами стали Лондон и Берлин.

В Нью-Йорке власти поставили специальные машины, которые отмывали вагоны, и аэрозольные художники стали писать на стенах и даже на холстах.

В Болонье и Риме власти официально заказали монументальные Росписи Фэйз Ту — известному нью-йоркскому аэрозольщику, а в Вене

¹ Raw Vision. № 22, Spring 1998. P. 28.

² Raw Vision. № 21 1997/98. P. 20.

его попросили расписать трамвай. Но самодельное и противозаконное движение аэрозольной культуры живет именно своим противостоянием господствующей культуре.

Другое явление в культуре насчитывает тысячелетнюю историю, но рассматриваться как нечто художественное стало только в последние десятилетия. Речь идет о татуировках. Рисунки-образцы для татуировок, выполненные чернилами или карандашом на бумаге, стали предметом коллекционирования, их изучают, выставляют в музеях и на выставках. Татуировки вошли в сегодняшний обиход как часть молодежной субкультуры, но с искусством аутсайдером более связаны вечные «кичевые» сюжеты — русалки, сердце, пронзенное стрелой, атрибуты морской романтики и пр.

В Музее Цандер в Германии в 1997 году прошла тщательно документированная выставка рисунков для татуировок трех всемирно известных мастеров — Тино Каманга, Дона Эд Харди, Сейлора Джерри Коллинза.

Каманга (родился в 1910 году на Филиппинах) в 1930-е годы открыл в китайском квартале на Гавайях свой магазин татуировок. Его яркие татуировки были навеяны фольклором гавайских островов.

Коллинз, уроженец штата Невада, в конце 1920-х годов обучался искусству татуировки в Чикаго. Потом работал на судостроительных верфях, писал стихи, изучал электронику, даосизм и буддизм. Потом он тоже жил на Гавайях, в Гонолулу у него был собственный магазин.

Дон Эд Харди родился в 1945 году в Сан-Франциско, получил образование в художественном институте. Он переписывался с Коллинзом и посещал его в Гонолулу, а также контактировал со знаменитым японским тауировщиком. Татуировки Харди считаются связанными с традиционными татуировками примитивных народов.

Таким образом, искусство татуировки имеет свой контекст и свои стилистические отличия. То, что татуировки украшают сейчас кинозвезд, поп-художников и людей из мира моды, говорит о том, что мир снобов с удовольствием осваивает древнейшее поле изображения — человеческую кожу.

Направления аутсайдерства, осваивающие нетрадиционные поверхности — стену и кожу, выплескивают свой причудливый и банальный мир в реальное окружение своих творцов. Аутсайдерство, чуждое галерейной и музейной жизни, проникает в обыденную реальность. Его печать делает уникальными самые простые и близкие человеку предметы — его собственное тело и стену района, где он живет. Но есть еще одно направление, более ярко выражающее подспудно скрытые в аутсайдерстве миростроительные идеи. Это создание самодельной архитектуры и фантастических скульптурных парков. Здесь уже реальная окружающая среда становится материалом творчества. Первым образцом этого направления можно считать Идеальный дворец почтальона Шевалья во Франции,

о котором речь шла выше. Публикации о различных постройках и садах **говорят** о том, что их можно найти в самых разных странах — в Мексике, Индии и других. Безусловно, для возникновения такого сада необходимо пространство и терпимость окружающих к тому, во что оно преобразуется. На территории бывшего СССР неподалеку от Баку автор этих **строк** посетила дом и сад Арминака, репортаж о котором стал бы сенсацией в мире Raw Vision. Постройки и скульптуры были сделаны из бетона на основе металлических конструкций. В небо уходила спираль из рельефа, сплетенного человеческими телами. Казалось, воплощенная в ней душа Арминака рвется ввысь от плоской равнины Апшерона, непрерывно исторгающей из своих глубин черное золото—нефть. К творчеству Арминака обратился под влиянием семейной драмы — гибели 16-летней дочери. В Баку все художники знали про его дом, туда возили туристов как к местной достопримечательности. В Москве мне встретился фоторепортаж об этом доме, и более ничего о нем опубликовано не было. В конце 1980-х годов, когда я увидела этот необыкновенный памятник, никому в нашей стране не приходило в голову мысль связать его с тем направлением, которое уже привлекало интерес за рубежом. Какова в настоящее время судьба этой постройки и ее автора — неизвестно.

ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПРИМИТИВА

Наряду с новым журналом институционализации аутсайдерства и примитива в современной культуре служат музеи, крупные коллекции и художественные мастерские для пациентов с душевными заболеваниями.

В Европе в конце 1980-х-1990-е годы возникли музеи наивного искусства и аутсайдерства. Ряд крупных музеев существует и вновь создается в США.

АРАСИН (в настоящее время находится в Лилле) — французская корпоративная коллекция, которая наследовала идеи Жана Дюбюффе. Основателями музея были Мадлен Ломмель, Мишель Недьяр и Клэр Теллер. Когда они придумывали в 1982 году название своей ассоциации (которая предшествовала созданию музея), возникло слово *gacine*, что по-французски означает «корень». Чтобы прибавить фонетическую ассоциацию с французским словом «искусство», вначале поставили букву «А». Слово обозначало искусство, корни которого лежат в глубине человеческой психики. Так возникло название Арасин. В 1986 году музей получил статус, предоставляющий поддержку Дирекции государственных музеев Франции.

По мнению основателей музея искусство ар-брют, открытое Жаном Дюбюффе, ныне вышло из своего «гетто», оно структурируется, исполь-

зуется как источник вдохновения художниками, писателями, музыкантами кинематографистами. Оно перестает идти своим путем, параллельным профессиональному искусству, ныне оно стремится слиться с ним. Основатели Арасина сами являются художниками и организывают выставки вместе с представителями ар-брют. У троих основателей не было финансовых средств на закупку работ, и они привлекли в ассоциацию других любителей (сейчас их число доходит до 150), таким образом они получили за счет членских взносов средства для составления коллекции. Произведения для коллекции находили разными путями. Что-то предлагали галеристы, о ком-то узнавали из газет. Мишель Недьяр, торговавший на «блошином» рынке Клианкур в Париже, нашел там несколько интересных произведений. Теперь музей обладает интернациональной коллекцией из более чем 3000 произведений. Критерии ар-брют для музейного подбора одна из основательниц музея Мадлен Ломмель определяет так: «Индивидуализм, интерес к себе, доходящий до аутизма — основные критерии, каждое произведение связано с опытом жизни — заменяющим этюды или обычные этапы подготовки в искусстве — и отмечено более первобытностью, нежели самобытностью. Произведения ар-брют являются зрелыми и структурированными. Они далеки от экстравагантности, от красоты ради красоты, от течений похожих на сюрреализм, экспрессионизм или Кобру, которые не оставляют места личностному выражению. Терапия методом творчества, результаты которой бывают иногда приятными, не может быть отнесена к подлинному ар-брют. Нельзя также ассимилировать с произведениями ар-брют, отягощенными грузом прожитых лет, детские рисунки, созданные на заре жизни и полные свежести»¹.

Владелица известной немецкой галереи Шарлотта Цандер коллекционировала на протяжении десятков лет наивных художников и **аутсайдеров**. В 1996 году она открыла свой музей, где среди 3400 экспонатов из 44 стран есть произведения знаменитых французских наивных художников — Анри Руссо, Серафины, Вивена и Бомбуа, классиков **аутсайдерства**, таких, как Сава Секулич, Билл Трейлор, Иоганн Хаузер и другие. **Музей Цандер**, расположен неподалеку от Штуттгарта в замке XVIII века, специально отремонтированном на средства городской казны города **Бёниггейм**, где он находится.

Музей в Цволле создан в **1994** году по решению муниципальных властей. Несколько лет назад мэром этого старого торгового городка, **находящегося** в ста километрах от Амстердама, решил вместо **запланированного** музея современного искусства открыть первый в Голландии музей аутсайдеров. С **1994** года в просторных залах музея прошло **около 20** выставок, причем некоторые из них были посвящены параллелям между искусством аутсайдеров и профессиональных художников.

¹ Art Brut. Collection de ГAracte. Musee de ГArt Moderne. Communauté Urbaine de Lille. Villeneuve d'Asco. 1997. P. 14.

Коллекция музея состоит из произведений примитива и аутсайдеров из европейских стран, Индии, Африки, других стран Азии. Музей также занимается работой с детьми. Здесь можно увидеть работы классиков — Бомбуа, Бошана, поляка Никифора, звезды голландского аутсайдерства Виллема ван Генка. Здесь также есть произведения англичанки Мэдж Гилл, югослава Савы Секулича, американца Дуайта Макинтоша, индуса, создателя знаменитого «сада» Нека Чанда. Экспозиционная площадь музея 1400 кв. метров. Здесь есть четыре больших зала и много маленьких. Одни из них целиком посвящены экспозиции одного художника, другие объединяют художников по стилистическим признакам.

В 1995 г. был создан Музей творчества аутсайдеров в Москве. Его основатель Владимир Абакумов приложил немало сил к тому, чтобы эта область художественной деятельности была признана искусством¹. Помимо музеев существуют творческие центры аутсайдеров. В 1981 г. усилиями доктора Лео Навратила, в Гуггинге недалеко от Вены был создан специальный центр, где объединились многие будущие художники-аутсайдеры, среди них Август Валле, О. Гиртнер, Иоганн Хаузер.

Основатель и идеолог центра в Гуггинге психитр Лео Навратил разработал собственную концепцию аутсайдерства, которая не совпадает с другими, выдвинутыми Жаном Дюбюффе и теоретиками Мишелем Тево и Роже Кардиналем. Из пятнадцати художников Гуггинга десять не стали бы рисовать, не получи они толчок извне.

Лео Навратил анализировал произведения своих пациентов, а также классиков аутсайдерства как врач, раскрывая в работах признаки различных душевных заболеваний. Особенно ярко проявляется в художественном творчестве шизофрения. Страдающие этой болезнью не только не имеют общих симптомов, но, напротив, крайне не похожи друг на друга. С XIX столетия, подчеркивает Навратил, психитры обозначали шизофрению как «индивидуальность, доведенную до крайней степени выражения»². Аналогичные Гуггингу в Австрии художественные мастерские для душевнобольных существуют во Флоренции. Они называются Ла Тинайя. С 1970-х годов пациентами психиатрической больницы здесь создаются керамические произведения и картины, рисунки. Сейчас мастерскими руководит Дана Симонеску-Менси, вдова Массимо Менси, их основателя. Персонал «лечебно-трудовых» художественных мастерских не дает никаких советов художникам. За ними только наблюдают или обсуждают сюжеты их работ. Никакой систематической терапии, и в этом особенность Ла Тинайи, здесь не ведется. Персонал просто составляет компанию пациентам, многие из которых посещают эту мастерскую уже 15 лет. Персонал состоит из молодых людей, имеющих разное образование, а также тех, кто проходит здесь альтернативную службу вместо военной.

¹ См.: Каталог музея: Искусство посторонних. М., б. г.

² Navratil L. Art Brut et psychiatrie. Raw Vision, № 15 (ete 1996). P. 45.

Основатели Ла Тинайи (названной по имени винодела, в чьем помещении она первоначально размещалась), не были психиатрами.

Массимо Менси, учитель, и Джулиано Буччони, гончар, работали в психиатрической клинике «медбратьями», чтобы заработать на жизнь. В 1970-е годы система психиатрической помощи в Италии резко критиковалась и пересматривалась, и тогда друзья решили открыть небольшие мастерские, которые должны были быть противоположностью большим клиникам — местом, где пациенты могли бы заниматься творчеством в приятной, спокойной атмосфере.

Ла Тинайя открыта 6 дней в неделю с 8 утра до 2 часов дня. Она принимает одновременно до 15 пациентов. Единственное требование к пациентам — чтобы они обладали какими-нибудь художественными наклонностями. Основные расходы по эксплуатации помещения оплачивает итальянская ассоциация по здравоохранению. Сами произведения принадлежат пациентам. Если они продают их с помощью мастерской Ла Тинайя, то доход от продажи делится пополам. Доход Ла Тинайи тратится на приобретение художественных материалов. Ла Тинайя обладает большим собранием работ ее пациентов, которое выставляется по всему миру. Всего за время существования через мастерские прошли 70 пациентов-художников¹.

НЕТ КОНЦА?

Триеннале наивного искусства «INSITA» — большая международная выставка, проводящаяся в Братиславе, — играет важную роль в культуре стран Восточной Европы. Ее подготовкой занимается Словацкая Национальная галерея, при которой в настоящее время организован специальный отдел наивного искусства (директор Катарина Черна).

Сам термин «INSITA» был предложен выдающимся словацким исследователем наивного искусства Штефаном Ткачом и означает по-латыни то же, что «наивный, врожденный». Для многих стран — Хорватии, Словении, Словакии, Венгрии — именно примитив является **стержневым** путем определения национальной самобытности. При этом он профессионализируется, превращается в собственное салонное **повторение** (как в Хорватии), но тем не менее не утрачивает своего значения и популярности.

В 1966-1972 годах триеннале под названием «INSITA» проводилась в Словацкой Национальной галерее. Советским художникам тогда было

¹ *Nicolson A. Consider Yourself an Artist// Raw Vision. № 22, Spring 1998.*

запрещено в них участвовать. После двадцатилетнего перерыва они были возобновлены в 1994 году. Тогда впервые в выставке приняла участие Россия.

В выставке «INSITA-97» участвовали представители 40 стран Европы и Америки, показавшие произведения 300 художников. На открытии собрались поклонники примитива — коллекционеры, галеристы, музейщики.

Триеннале 1997 года в Братиславе многим отличалось от предыдущего. Тогда в 1994 году возобновление выставок после большого перерыва было организовано по принципу показа национальных коллекций. Лучшей была признана коллекция, представленная Бразилией, — яркая, фольклорная по своему духу,

Участвовать в триеннале 1997 года были приглашены кураторы из различных стран, каждый из которых мог предложить художников по своему выбору. Предварительный отбор по присланным фотоматериалам был проделан международным жюри. В результате составила выставка, которая отражала разнообразие пристрастий и вкусов, но прежде всего актуальное для конца 1990-х годов понимание того художественного явления, которому она посвящалась. Здесь уже не было таких исторических фигур, как хорват Иван Генералич, а большое место занимали аутсайдеры, чье родство с подлинно наивными художниками стало предметом интересной дискуссии между специалистами, состоявшейся накануне открытия. По мнению члена Международного жюри Нико ван дер Эндта (Нидерланды), искусство аутсайдеров одарено неувыдающей свежестью. Жизненная сила и непосредственность — это те черты, которые объединяют аутсайдеров и наивных художников, по своей манере более близких реализму.

Эгон Хассбекер (Германия), другой член уважаемого жюри, сказал, что он терпеть не может наивного искусства, потому что тысячи домохозяек принялись рисовать, когда узнали, что это модно. Аутсайдеры, по его мнению, выражают то чувство одиночества, которое стало болезнью человека по мере развития индустриализированного общества.

Музей Цандер показал рисунки Адальберта Трильхазе (1859-1938) — удачливого бизнесмена, который начал рисовать в 60 лет и создал свой напряженный, проникнутый беспокойством и движением графический стиль. Другой показанный автор Йозеф Виттлих (1903-1982) проявлял свой темперамент, рисуя яркими, буквально кричащими красками. Работы Виттлиха были отмечены жюри среди лучших.

Типично аутсайдерскими работами на триеннале были рисунки Роя Венцеля (род. в 1959 г.). Совершенно детские по манере изображения, они пронизаны взрослой страстью и напряжением. Эти произведения были присланы Музеем наивного и аутсайдерского искусства из Цволле.

По условиям Триеннале удостоенный Гран-при художник имеет право на персональную экспозицию на следующей выставке. Призер 1994 года София Налетелич-Пенавуша из Хорватии была представлена расписными деревянными скульптурами, в которых своеобразно преломлялась народная традиция и собственное фантастическое видение.

Целый зал на триеннале был отведен России. Здесь был показан и раздел Центра народного творчества (в прошлом имени Крупской), и Музей «Царицыно», и отечественные аутсайдеры. Экспозиция демонстрировала различные позиции специалистов, в прошлом немало лет дружно составлявших смотры советской самодеятельности.

Гран-при триеннале был удостоен Павел Леонов (представлен К. Богемской), а Василий Романенков (представлен В. Помещиковым) был перечислен среди тех, кто получил почетное упоминание жюри. Леонов, визионер, фантазер, вроде «чудиков» — сельских жителей, описанных В. Шукшиным, разделил премию с голландцем Виллемом ван Генком, которого можно было бы назвать певцом троллейбусов, так как они составляют один из его любимых сюжетов. В этом Гран-при на двоих — символ Триеннале, постепенно прощающегося с уходящей в прошлое крестьянской наивностью и всматривающегося в странные фантазии жителя городской окраины.

Наивное искусство, пик интереса к которому пришелся на 1960-1970-е годы, многими нитями связано с традиционной, по преимуществу крестьянской культурой. Воспоминание о навыках вышивки, резьбы по дереву, росписи ковриков и бытовых предметов сохраняется в картинах, написанных маслом. Картины наивных художников, как правило, написаны яркими красками. В них воплощаются мечты или **воспоминания о счастье**, полноте жизни. Дух праздника сохранялся в Словацкой Национальной галерее благодаря таким произведениям. Аутсайдерские работы создаются их авторами из подручных средств. Разрозненные **листы** бумаги, шариковая ручка, карандаш — вот их основные материалы. В отличие от наивного живописца, тщательно, как рукотворную вещь, выполняющего свою картину, аутсайдер не думает **о результате**. В работу выливается душевное напряжение, образы сновидений, в них **совмещаются** обрывки реальности и стереотипы массовой культуры. **За плечами** наивного художника еще виднеется массив традиционной **культуры**, но аутсайдер действительно одинок. Эти рисунки, кажущиеся случайными почеркушками, детскими каляками, привлекают тех, кто устал **находить** в современном искусстве только две ипостаси: салон, **рассчитанный** на любителя «букетиков», или игру с предметами и текстами, **адресованную** изощренному эстету.

То отношение к художественной деятельности, которое **получило** название постмодернизма, отрицает возможность создать в **творчестве** что-то новое и ограничивает себя рефлексией по поводу уже **наличествующих** шедевров и стилей. Наивный художник и аутсайдер пока не **слыха-**

ли о «конце искусства». Их сознание не затронуто разъедающим скепсисом, и они не думают о том, как заполучить свою нишу в художественном мире. Все наивные художники наивны по-своему, и каждый аутсайдер — в стороне от других, таких же одиноких, как он. Многие из них были отвержены обществом, и лишь признание их творчества искусством дало им шанс выживания.

Уникальность личности наивного художника и аутайдера — одна из причин, которая привлекает к ним профессиональных художников и искусствоведов. В интересе к деятельности людей с ограниченными возможностями, как их деликатно называют, можно было бы увидеть параллель к тому гуманному способу включения в активную жизнь, который, например, лежит в основе организации спортивных состязаний для инвалидов. Однако искусство никогда не было ареной для интеллектуальных атлетов. Всегда художник был человеком не от мира сего, не похожим на других, погруженным в самого себя. И то, что создатели современной художественной продукции оказались слишком нормальны, слишком рациональны стало их бедой. Самоучки сохранили ту непосредственность, жизненную силу и энергию, которой недостает высоколобому ученому искусству. Зачастую уже не они подражают профессионалам, а профессиональные ремесленники делают подделки под примитив.

Наивное искусство, примитивизм легко культивируется, притягивает своей нарядностью, становится салонным. Бредовое наваждение рисунков аутайдера симулировать невозможно. Поэтому аутсайдерство видится сейчас символом подлинности переживания.

Ощущение кризиса в искусстве XX века испытывали его мастера уже давно. Легендарный Антонен Арто еще в 1930-е годы писал: «Если театр действительно хочет вновь стать необходимым, он должен дать нам все то, что можно найти в любви, в преступлении, в войне или безумии»¹. Быть может, то, что сделает вновь необходимым искусство в XXI веке, можно найти в произведениях аутсайдеров?

¹ Арто А. Театр и жестокость // Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 65.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

Автор в поисках предмета изучения	3
РАЗДЕЛ I. СКЛАДЫВАЯ ПАЗЗЛ	14
Проявлять самодеятельность	14
Ритуал творчества	16
Примитив и миф	18
Путешествие во времени	21
Безумие и сновидение	25
Самодеятельность как аутотерапия	27
Таинственная душевная протоплазма: ребенок-художник	34
РАЗДЕЛ II. ИНТЕРПРЕТАЦИИ	40
Сфера слова	40
Синий всадник	43
Мирсконца. Народное искусство и примитив глазами авангарда —	49
Поэтика фольклора и примитив	55
Изучение примитива в России	59
Термины «народное искусство» и «современное искусство»	63
Любители в андерграунде	68
Самодеятельность на Биеннале	69
РАЗДЕЛ III. ОТСЧЕТ ИСТОРИИ	71
Наше наследие и его модели	71
Исторические формы примитива в России	/A
Подробнее о самодеятельности	
На празднике жизни	7ii
Болшевская коммуна	81

Снятие запретов	84
Примитив на рынке	86
Протеистичность примитива	89
Знак примитива	89
РАЗДЕЛ IV. ТОЧКА ЗРЕНИЯ	91
Самодетельность как текст	91
Смерть самодетельного автора	97
Самодетельность как медиатор	101
Инновационный обмен по Гройсу	104
РАЗДЕЛУ. ПЕРЕСЕЧЕНИЯ	106
Исторические реалии в примитиве	106
Примитив между обрядовым комплексом и системой жанров	113
Пушкин как мифический предок	131
Индивидуальные мифологии на службе у профессионалов	134
РАЗДЕЛ VI. КОНТЕКСТ	141
Анри Руссо и пересмотр истории искусства	141
«Промоушн» наивного искусства и художника «Святого сердца»	145
«Art brut» — невидимая глава в тексте истории искусства XX века	152
Ханс Принцхорн. Потерянное поколение открывает аутсайдеров —	155
Душевнобольной как художник. Адольф Вёльфли и его биограф —	160
Жан Дюбюффе. Безумие дает человеку крылья	163
«Вы больше не имеете права меня классифицировать!»	167
Эпоха Raw Vision	173
Институционализация примитива	177
Нет конца?	180

Директор издательства:

О. Л. Абышко

Главный редактор:

И. А. Савкин

Художественный редактор:

Н. И. Пашковская

Корректор:

Н. М. Баталова,

Н. Я. Дралова

Оригинал-макет:

Б. С. Кучукбаев

ИЛ № 064366 от 26. 12. 1995 г.

Издательство «Алетейя»:

193019, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 13

Телефон издательства: (812) 567-2239

Факс: (812) 567-2253

E-mail: aletheia@spb.cityline.ru

Сдано в набор 10.09.2000. Подписано в печать 10.02.2001.

Формат 60x88/8. 12 п. л. Тираж 1200 экз. Заказ № 3824

**Отпечатано с готовых диапозитивов в Академической типографии
«Наука» РАН: 199034, Санкт-Петербург, 9 линия, д. 12**

Printed in Russia



ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛЕТЕЙЯ»: НОВЫЕ КНИГИ О ГЛАВНОМ

Санкт-Петербургское издательство «Алетейя» существует с 1992 г. (первоначально как редакционно-издательская группа, с марта 1993 г. как самостоятельное предприятие). Его создатели — молодые философы, два выпускника философского факультета С.-Петербургского Университета. Это обстоятельство предопределило выбор названия для издательства (в переводе с языка древнегреческих мыслителей на современный русский «алетейя» означает «истина», «правдивость», «открытость») и выбор основного направления в деятельности нового издательства: издание и распространение классического наследия, т. е. сохранившихся первоисточников по мировой и отечественной истории, классической литературе, религии, философии, а также издание современных исследований по основным отраслям гуманитарного знания.

Наши книги знают, ценят, любят и ждут во многих уголках нашей необъятной России, откуда мы получаем сотни писем благодарных читателей с повторяющимся вопросом: где можно приобрести очередные книги издательства «Алетейя»? Отвечаем: это можно сделать, заказав их через отдел «Книга — почтой» Санкт-Петербургского Дома Книги, прислав заказы по адресу: 191186, Санкт-Петербург, Невский проспект, дом 28, e-mail: totja@cbs.spb.ru, тел.: (812) 219-6301. Книги нашего издательства продаются и в Москве: магазин «Библио-Глобус» (м. «Лубянка»); в книжной лавке «У Сытина» (тел.: (095) 156-8670; проезд Черепановых, 56); Московский Дом Книги (м. «Арбатская»); магазин «У Кентавра» (м. «Новослободская», Миусская пл., д. 6; тел. (095) 214-5446); магазин «Ad marginem» (м. «Павелецкая», 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7; тел. (095) 951-9360); еженедельная книжная ярмарка в «Олимпийском» (м. «Проспект мира»). В Петербурге весь ассортимент книг издательства «Алетейя» представлен в специализированных магазинах и отделах: Дом Книги (Невский пр., 28, отдел «Общественных наук и учебной литературы»); в магазинах изда-

тельства Санкт-Петербургского университета (Университетская набережная, д. 7/9); Российская Национальная (б. Публичная) Библиотека (м. «Гостиный Двор», книжный киоск при входе в Научные Читальные Залы на площади Островского); в магазинах и киосках «Академкниги»- в магазинах издательско-торгового дома «Летний Сад»: Большой пр. П. С., 82 (тел. (факс) (812) 232-2104); В. О., Менделеевская линия, 5; Невский пр., 3; в ассортиментном кабинете «Петербургского книжного центра» (Стремянная ул., 20) тел. (812) 113-1012; на еженедельной книжной ярмарке в ДК им. Крупской (м. «Елизаровская»).

Серия *«АНТИЧНАЯБИБЛИОТЕКА»*

В разделе «Литература» :

- Марк Валерий Марциал «Эпиграммы» (1994 г.);
- Ювенал «Сатиры» (1994 г.);
- «Античные поэты об искусстве» (1996 г.);
- Гигин «Поэтическая астрономия» (1997 г.);
- Катулл «Избранная лирика» (в новых переводах с параллельными текстами) (1997 г.; издание 2-е, исправленное — 1999 г.);
- «Древнегреческая элегия» (1997 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Аттические сказки»;
- Лукиан «Сочинения» в 2-х томах (2000 г.);
- Арат «Явления» (2000 г.).

В разделе «История» :

- Ксенофонт «Греческая история» (1993 г.) (вышло три издания);
- Арриан Флавий «Поход Александра» (1993 г.);
- Геродиан «История императорской власти» (1995 г.);
- Аммиан Марцеллин «Римская история» (1994 г.) (вышло три издания);
- Аппиан «Римские войны» (1995 г.);
- Секст Юлий Фронтин «Военные хитрости» (1996 г.);
- «Греческие полиоркеттики. Вегеций: Краткое изложение **военно-**го дела» (1996 г.);

- Павсаний «Описание Эллады» в 2-х томах (1996 г.);
- Гигин «Мифы» (1997 г.);
- «Суд над Сократом» (сборник исторических свидетельств) (1997 г.);
- Нонн Панополитанский «Деяния Диониса» (1997 г.);
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои» (с параллельными текстами) (1998 г.);
- Гай Светоний Транквилл «О жизни цезарей. О блистательных мужах» (1998 г.);
- «Первый Ватиканский мифограф»;
- Евтропий «Бревиарий от основания Города» (2001 г.).

В разделе «Философия»:

- Ксенофонт «Сократические сочинения» (1993 г.);
- Плотин «Сочинения» (1995 г.).
- А. Ф. Лосев «Античная философия истории»;
- Сенека «Философские трактаты» (2001 г.);
- Ямвлих Халкидский «Комментарии на диалоги Платона» (2000 г.).

В разделе «Исследования»:

- Вяч. Иванов «Дионис и прадионисийство» (1994 г.);
- В. С. Дуров «Нерон, или Актер на троне» (1994 г.);
- Е. В. Герцман «Музыка Древней Греции и Рима» (1995 г.);
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь греков» (1995 г.);
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь римлян» (1995 г.);
- А. С. Степанова «Философия древней Стои» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Из жизни идей» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Соперники христианства» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Возрожденцы» (1997 г., 2-е издание — 1999 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Древний мир и мы» (1997 г.);
- В. В. Латышев «Греческие древности». Часть 1 — «Государственные и военные древности», часть 2 — «Богослужебные и сценические древности» (1997 г.);

- М. Нильссон «Народная греческая религия» (1999 г.);
- М. В. Скржинская «Скифия глазами эллинов» (1999 г.);
- М. В. Скржинская «Будни и праздники Ольвии» (2000 г.);
- Т. Гомперц «Греческие мыслители» (в 2-х томах) (1999 г.);
- Р. Пёльман «Очерк греческой истории и историографии» (1999 г.);
- А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев «Греческая культура в мифах, символах и терминах» (1999 г.);
- «Ранняя греческая лирика» (1999 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Римская империя» (пер. с польского) (1999 г.);
- Д. О. Торшилов «Античная мифография: мифы и единство действия» (1999 г.);
- Э. Р. Доддс «Греки и иррациональное» (2000 г.);
- А.-Ж. Фестюжьер «Личная религия греков» (2000 г.);
- Ю. В. Шанин «Олимпия. История античного атлетизма» (2001 г.).

Серия «ВИЗАНТИЙСКАЯ БИБЛИОТЕКА»

В разделе «Источники»:

- Анна Комнина «Алексиада» (1996 г.);
- Иордан «О происхождении и деяниях гетов (Гетика)» (1997 г.);
- Иоанн Кантакузин «Диалог с иудеем» (перевод с греческого);
- Прокопий Кесарийский «Война с вандалами. Война с персами. Тайная история» (перевод с древнегреческого, издание 2-е, исправленное и дополненное);
- Евагрий Схоластик «Церковная история»;
- Олимпиодор Фиванский «История» (с параллельным греческим текстом).
- Преподобный Симеон Новый Богослов «Прииди, Свет истинный. Избранные гимны» (2000 г.);
- Павел Орозий «История против язычников. Книги I—III» (2001 г.).

В разделе «Исследования»:

— Ю. А. Кулаковский «История Византии» в 3-х томах (1996 г., готовится новое издание);

— Е. В. Герцман «В поисках песнопений греческой церкви. Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей»;

— А. П. Рудаков «Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии»;

— И. П. Медведев «Византийский гуманизм»;

— Г. Г. Литаврин «Как жили византийцы»;

— Г. Г. Литаврин «Византийский лечебник XIV в.»;

— А. А. Чекалова «Константинополь в VI в. Восстание Ника»;

— А. П. Каждан «Византийская культура»;

— М. В. Бибиков «Византийская историческая проза»;

— И. В. Кривушин «Ранневизантийская церковная историография»;

— А. П. Лебедев «Духовенство древней Вселенской Церкви от времен апостольских до X века»;

— А. П. Лебедев «Очерки внутренней истории Византийско-восточной Церкви в IX, X и XI веках»;

— А. П. Лебедев «Исторические очерки состояния Византийско-восточной Церкви от конца XI до середины XV века (От начала Крестовых походов до падения Константинополя в 1453 г.)»;

— А. П. Лебедев «История разделения Церквей»;

— А. П. Лебедев «Церковная историография...»;

— А. П. Лебедев «История Константинопольских соборов IX века»;

— О. Р. Бородин, С. Н. Гукова «История географической мысли в Византии»;

— А. П. Каждан, Г. Г. Литаврин «Византия и южные славяне»;

— А. А. Васильев «История Византийской империи» в 2-х томах;

— Я. Н. Любарский «Византийские историки и писатели»;

— Г. Г. Литаврин «Византия и славяне»;

— С. П. Карпов «Латинская Романия»;

— «Византия между Востоком и Западом»;

- В. П. Буданова «Готы в эпоху Великого переселения народов»;
- Е. Ч. Скржинская «Византия, Италия, Русь»;
- О. Р. Тафт «Византийский церковный обряд»;
- свящ. О. Климов «Опыт безмолвия. Человек в мирозерцании византийских исихастов (2001 г.);
- игумен Иларион (Алфеев) «Жизнь и учение св. Григория Богослова» (2001 г.);
- игумен Иларион (Алфеев) «Преподобный Симеон Новый Богослов и Православное Предание» (2001 г.);
- игумен Иларион (Алфеев) «Христос — Победитель ада. Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции» (2001 г.);
- Л. А. Беляев «Христианские древности. Введение в сравнительное изучение» (2000 г.).

Издательство приглашает к сотрудничеству авторов, переводчиков, редакторов.

Телефон редакции: (812) 567-2239,

fax. (812) 567-2253

E-mail: aletheia@spb.cityline.ru

Пишите нам по адресу: Санкт-Петербург,
пр. Обуховской обороны, 13, издательство «Алетейя»

Наши книги в Интернете:

<http://www.petropol.com>

<http://www.biblio-globus.rii>