

**РОЛЬ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**  
(заметки для разговора с коллегами)

Начнем с вольности и поставим в качестве эпиграфа к нижеследующим заметкам цитату, извлеченную из известного рассказа Николая Гоголя «Портрет». «Магический писатель» (слова Владимира Набокова) оставил нам описание торговли «народными картинами».

«Нигде не останавливалось столько народа, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок: картины большей частью были писаны масляными красками, покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах...

Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей — куча».

Дальнейшее русскоязычным читателям известно: герой повести, художник по фамилии Чартков, купил в этой лавке портрет мужчины. Особый, сгубивший его, «магический портрет»... Будем считать этот эпиграф камертоном к следующим нашим заметкам.

Черты, объединяющие Нико Пиросмани, Ивана Генералича, Ганну Собачко-Шостак, Бабушку Мозес и Марию Примаченко, обладают для нас особым притяжением и смыслами. Свобода от школы академического рисунка, господствующей в странах европейского круга — вот что увлекало профессиональных художников в прошлом (уже прошлом!) XX веке. Но магнитом служило не только это: привлекали утерянное в Новое время простодушие, непосредственность в проявлении чувств, открытость любым новым впечатлениям, детское изумление ребенка от первых встреч с видимым миром. Это притягивает и нас, современных историков изобразительного искусства. Причем, намеченная в начале века «увлеченность» приняла сегодня новые формы и размах, которые свидетельствуют о кардинальных переменах в сфере пластических искусств. Добавим, переменах взрывных, меняющих, возможно, сам характер таких понятий, как личность «художника», круг его интересов и инструмент, к которому он обращается для диалога со зрителем. Но выход в новый век (и начало нового тысячелетия по европейскому календарю!) расположен за пределами хронологии, поставленной нами в заголовке этой статьи. Все резко изменилось сегодня. Мы же остановим внимание на пролетевшей на наших глазах истории.

Творчество живописцев XX века Рауля Дюфи, Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова, а также некоторые явления второй половины XX столетия, в частности живопись голландской группы (COBRA), создают лишь убедительный ряд «прямого использования». На самом деле воздействие «необученных» на художников-профессионалов, «обученных» в разного рода учебных заведениях, было гораздо шире <sup>1</sup>.

К «необученным» стали присматриваться и коллекционеры, и широкая публика; их присутствие в культуре начали учитывать. Создавалось новое по охвату братство и оно расширялось, воздействие «необученных» на «обученных» в студиях, институтах и академиях художников-профессионалов стало очевидным. Напомню, что именно с восторженного одобрения Дюфи началось признание выдающего народного мастера Ганны Собачко-Шостак <sup>2</sup>.

(Напомню также, что по-видимому именно связь с народным искусством сохранила самостоятельную ценность цвета в русской живописи, которой пренебрегали и критический реализм XIX века, и академизм, и «социалистический реализм»).

Взгляд на мир с некой воображаемой точки обзора то предельно удаленной от изображаемого (телескоп), то сквозь увеличительное стекло (лупа) — понимание всего сущего как универсума, в ткань которого любой человек и сам автор входят неотъемлемой частью — вот что привлекало профессиональных художников, выступивших в начале XX века и позже, после Второй мировой войны, с программой схождения с «необученными», вот что привлекает к «наивным» и сегодня.

(Еще одно напоминание: в среде профессиональных художников стало привычным настаивать на том, что перелом, связанный с научным и техническим прогрессом в XIX веке привел к коренным изменениям в мире искусств. Гуманитарная культура выводилась к новым задачам, она должна была откликнуться на изменившееся положение. С изобретением фотографии стало ясно, что вовсе не все достижения прошлого могут развиваться. Так исчезла портретная миниатюра на эмали, облик человека (живого в момент создания миниатюры или погребальный, сделанный «на память об усопшем») теперь сохраняло фото. Оно вторглось в жизнь и победило, потому что за ним стояла новая возможность — возможность тиража.

Конечно, аналогичное переживание европейской культуре предлагало в свое время изобретение гравюры. Книжная миниатюра была заменена иллюстрированной книгой с гравюрами — тираж, как видим, победил в мире изобразительных искусств не первый раз! Но тираж, который возник с изобретением фотографии, — пусть даже это были дагерротипы, пусть негативы жили на больших стеклах — был несопоставим с тиражами гравюры. Фигура художника меркла, надо было изобрести новый подход к самой задаче индивидуального творчества).

Появление импрессионизма стало переворотом не случайно, с него начиналась **новейшая живопись** и начиналась она в резкой полемике с фотографией. Победили художники. Фотообъектив был оттеснен, он развивался в сфере кинематографа, обслуживал телевидение. Но страстное желание войти в хоровод муз у фотографии осталось. До «фотореализма» с его гигантским портретом Мерилин Монро оставалось всего столетие. Пока же шло сближение профессиональных художников с необозримым миром экзотических культур (так действовали Матисс и Пикассо) и с миром народного творчества (этот источник обновления использовался в России с ее необозримым евразийским пространством).

Параллельно предлагались совершенно другие варианты развития или, скажем, «финального аккорда» в области пластических искусств. Казимир Малевич ставил точку в конце истории, таким был его «Черный квадрат», Василий Кандинский предлагал выход из истории путем переброса в область личного (и только личного) переживания движения души, в область всех видимых и умозрительных переживаний человека. Это был «абстракционизм». Сегодня, пожалуй, можно сказать, что так наметились два пути перехода к сегодняшнему состоянию европейского по типу искусства. Думается, что только европейского, потому что существовали и другие, сложившиеся в древности, «миры», — Индия, Китай. Но в этом тексте мы говорить о них не будем.

Пути поиска нового языка расходятся, Западная и Восточная части Европы ищут его по-разному. Историки искусства давно зафиксировали и оценили эти поиски.

Расширить сюжеты, включить в кругозор европейца Северную Африку и Малую Азию (Матисс!), включить в него мир Черной Африки (Пикассо!) — это было не просто «расширение», это был взрыв! Отметим, что их начинания были оценены тут же: великие русские коллекционеры Морозов и Щукин оставили нам коллекции, сопоставимые с екатериненскими коллекциями в Зимнем, с московским собранием произведений русского искусства Павла Третьякова. Обзор этих при-

ключений европейской культуры проанализирован и описан на русском языке в трудах Михаила Алпатова и Нины Дмитриевой<sup>3</sup>. Это известно, но мы еще к этому вернемся.

А теперь перейдем к нашей основной теме, к «наивным-необученным». Их присутствие, скажем даже, уроки были использованы по-разному в Западной и Восточной Европе. У нас в стране за их спиной стояла не экзотика и не освоение мира далеких колоний с целью прививки европейских программ (на манер миссионерской деятельности!). У нас художниками использовался непосредственно прижатый к столичному быту мир слободы, мир деревенских ярмарок, игрушечников и провинциальных богомазов, мир ринувшихся в города на заработки деревенских жителей. А за их спиной стоял необъятный мир страны с ее азиатским пространством и опытом орнаментального творчества. Все это в сумме создавало мощный стимул для обновления изобразительной формы, толкало к пересмотру всей суммы сложившихся в искусстве за «послепетровскую эпоху» связей с натурой. Добавим сюда и полемику с искусством стиля «модерн», обнаружившим к тому времени свою элитарную ограниченность и обреченность...

Более того, в начале XX в. в России, а затем уже в варианте особой программы поощрения «народных промыслов» в Советской России, творчество свободных от академической выучки людей (чаще всего вчерашних иконописцев!), собранных в промысловые по характеру организации труда, в артели, было объявлено «искусством будущего». Именно с их работами страна выступала на Международных выставках в 1920-е годы, удивляла европейцев и получала призы. Вероятно, можно сказать, что этим была реально поддержана известная со слов Клары Цеткин фраза В. Ленина «в каждом следует пробудить художника».

«Пробуждали художника» для выхода в «светлое будущее» по-разному. Слова В. Маяковского «через четыре года здесь будет город сад» твердили все. Путей для строительства этого сада (модернизируя этот порыв, скажем — этой закрытой от всего остального мира *зоны*) было несколько.

**История движения «бойчукистов»**, анализ их программ в современном отечественном искусствоведении уже осуществился, в первую очередь в работах нашей киевской коллеги, доктора искусствоведения Татьяны Кара-Васильевой. Бойчукистам посвящена и диссертация нашей коллеги Людмилы Соколюк (мною была дана в свое время официальная рецензия на эту работу). Говорю о «бойчукистах» и я в своей книге 1999 года (переиздана в 2004 году) книге «Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы».

Действительно, первое послереволюционное десятилетие в наших широтах было особым временем. Иллюзия строительства Нового Мира, воистину — Нового! — овладела после нескольких лет гражданской войны людьми и была закреплена в словах официального государственного гимна. Осуществлялись слова «мы наш, мы новый мир построим...». Привлекательность «Интернационала» известна: он собирал под свои знамена немалое число людей. Но в этих словах изначально содержалась и драма. Она таилась вовсе не в самой программе «бойчукистов», возникшей за десятилетие до Первой мировой войны, а в ее претензии быть единственной, официально поддержанной властью и принятой всем населением культурной программой в строящемся Новом мире. Разворачивалась утопия: «мы рождены, чтоб сказку сделать былью».

Весь предыдущий путь развития изобразительного искусства объявлялся неким «предисловием» в книге «Большая история». Это было в духе переживаемого страной момента, изобразительные системы первого послереволюционного пятилетия спорили за «единственный путь развития культуры» в стране, победившей

революции. Установка Михаила Бойчука ничем не отличалась в этом смысле от установки Василия Кандинского или Казимира Малевича. По-разному, но все они стремились вписать во всех смыслах «новую страницу» в историю человеческой культуры и боролись за универсальную поддержку своей программы со стороны официальной власти. Само «место» было расчищено шквалом Первой мировой войны, революционного переворота и несколькими годами гражданской войны. Мысли разворачивались в сторону утопических проектов, речь шла о небывалом, о фантастическом.

Бойчукистов отличало тематическое, конкретно-изобразительное начало, они противостояли программам абстракционизма как Кандинского, так и Малевича! Бойчукисты объявляли программу «народности», понятой буквально, они стояли за искусство, творимое руками «необученных». Опорой им могли служить слова, записанные Кларой Цеткин за В. Лениным: «в каждом следует пробудить художника...».

Но художники с иным прошлым (тоже, кстати сказать, «народолюбческим») в это же время и тоже активно требовали для себя правительственной поддержки. Они объединялись в разного рода союзы и ассоциации. И они, как известно, битву за внимание нового правительства и новых слоев общества, выдвинутых на сцену после окончания гражданской войны, выиграли.

Появившаяся в городах новая публика хотела внятного, понятного для себя языка. А новая власть, в свою очередь, хотела получить в свои руки некий инструмент для формирования послушного ее видам на будущее «нового человека». Это до поры до времени получалось, потому что появившийся на свет Homo soveticus ничего другого в своей жизни не видел. Годы войны стерли из его памяти все «другое». Не только религиозное искусство (оно уничтожалось!), но и все иные скопившиеся в музеях или экспроприированные в годы революции ценности уходили (часто — нигде неучтенными!) в музейные запасники.

Довольно быстро сложился изобразительный метод, поощрявшийся властью, это был «социалистический реализм». Его история известна, а его поразительное сходство с возникшим в 1930-е годы официальным искусством Третьего Рейха в Германии стало темой больших европейских выставок конца XX — начала XXI в. Метод визуальной убедительности был введен в историю официального имперского искусства Европы. Добавим, что для широкой публики это искусство имело и по сей день имеет (вспомним Музей Шилова в Москве, на Волхонке!) определенную привлекательность, его носители и ценители живы, сейчас они постарели, но живы. У них есть своя публика.

Но вернемся в 1920-е. Время шло. Бойчук и некоторые члены его группы были расстреляны в 1930-х годах, в обвинительном заключении фигурировал «шпионаж в пользу иностранной разведки». Кандинский уехал. Малевич был физически изуродован во время своего короткого ареста и умер в забвении. Все трое вошли в историю искусства Европы, за каждый оставленный ими штрих сегодня соревнуются музеи. Они — классики современного искусства европейских стран. Но подумайте, какими разными были программы этих лидеров! Сближало одно — радикальность, претензия на «единственно-верный путь», на поддержанное послереволюционной властью господство. Номер, как известно, не прошел. В изобразительных искусствах победила программа «все как в жизни, но много лучше».

Начиная с 1930-х использование наследия народного искусства, его интерпретация, попытки развития его приемов и мотивов ушли в область предметного творчества. Так профессиональное декоративно-прикладное искусство и художественная промышленность в СССР стали едва ли не единственной ареной поддержки важнейшей линии в национальной культуре, начатой великими именами живописцев.

Это было возможным потому, что мир предметов располагался вне повышенного внимания власти, он не казался «идеологически важным». Позже, после смерти И. Сталина, в конце 1950-х, возникла неизбежность перемен. Строительство типового городского жилья (поначалу, как мы знаем, весьма убогого) насыщалось новыми по типу предметами, их «деловая» форма была уже разработана заводскими художниками-прикладниками и понятие «среда» включало теперь и жилье, и его начинку<sup>4</sup>.

Открывалась новая страница.

**Артельное-рукодельное** «народное искусство» (теперь надо бы поставить этот термин в кавычки, говорящие об его очевидной условности!) было одним из средств ввода мастеров-самоучек в область создания массового предметного творчества. Так реанимировалась и определенная преемственность в среде умолкнувших почти на весь XX век иконописцев! Сегодня, как мы знаем, мастера, ищущие контактов с церковью, снова находят себе работу в активно идущем храмовом строительстве. Но здесь подробно говорить об этом мы не будем. Может быть, стоит только сказать, что появление новых христианских храмов и небольших часовен на месте разрушенных становится новой страницей в истории современного отечественного искусства и требует от нас ответственного анализа. Это особая тема.

А как же обстоят дела с самоучками? Как и в недавнем прошлом, работы городских маляров и создателей вывесок собираются этнографами и входят в коллекции небольших городских музеев. Обойти их теперь уж никак нельзя, потому что к их числу относился самый крупный из мастеров, олицетворивших тему этих наших заметок, **Пирсмани**. Специалисты боятся снова проворонить гения.

Зададимся вопросом - что же происходит, когда самоучка – гений? Фигура **Нико Пирасманишвили** не случайно требует от нас отдельного разговора. Точно так же, как отдельного «монографического» анализа требует (и давно уже добился в европейском искусствоведении) «**Таможенник Руссо**». Точно так же, как в другом содержательном и пластическом репертуаре выступила и утвердилась на наших глазах **Ганна Собачко-Шостак**.

Разглядывая наследие этих призванных в искусство и не получивших академической школы людей, мы можем сказать о важном, хотя и «периферийном» смысле всех существующих видов искусства, взятых в их сумме. Известно, что избавление от личных фобий и кошмаров, окружавших выделенного из мира природы Человека, был занят «Хоровод муз», окружавших Аполлона. Хоровод этот был важнейшим из собственных изобретений человека! Изобразить поразивший тебя кошмар, страшный сон, бредовое видение и тем самым освободиться от него — вот в чем была изначально одна из функций Мира искусств.

Психоаналитики считают, что именно через искусства человек избавлялся (и избавляется по сей день) от навязчивых кошмаров. Он их вспоминает, осмысляет и оформляет словесно, он делится ими с врачом и исчерпывает свой страх. Есть и другой путь: человек рисует свой постоянно повторяющийся сон и исчерпывает травму таким образом. Рисует неумело, как и каждый самоучка, но с особой пронзительной убедительностью пораженного ужасом, навязчивым ужасом, существования. Многие из нас хранят в своем личном опыте такого рода воспоминания. Это мелькает иногда в сохраненных родителями детских рисунках.

На этом материале построена изданная на русском и английском языках и ставшая классикой книга нашей покойной коллеги Наталии Шкаровской «Народное самодеятельное искусство» (Издательство «Аврора» — Ленинград, 1975). В английском переводе эта книга предлагается под другим названием «**Amateur Art**». В этой разнице смыслов, предложенных уже на титульной странице на-

званий, мы должны разобраться сами. О чем мы говорим в каждом отдельном случае, рассматривая конкретные работы «необученных»? Сам материал, даже собранный в сквозной иллюстративный ряд, распадается на группы и позволяет именовать его по-разному. **Наивные** — да, **необученные** — да, «**базарная**» живопись и роспись на предметах, продающихся на ярмарках и открытых рынках-толкучках в провинции — конечно же и они. А ведь есть еще один достаточно хорошо изученный сектор — **рисунки заключенных**. Я полагаю, что позволителен любой из перечисленных в названии книги Шкаровской терминов, все они у нее расположены под общим куполом.

Переведем ненадолго взгляд на некоторые явления в современном изобразительном искусстве. Напомню, использовать приемы народного творчества — это одно, а отождествлять себя с ним — совсем другое. Но именно так живет и работает художник Евгений Лещенко. Он окончил Киевский художественный институт по классу живописи под руководством Татьяны Яблонской, поселился в городе Кривой Рог. Постоянно участвовал в выставках за рубежом и неизменно пользовался успехом у зрителей, прчем самых разных по возрасту и культурной ориентации. Сотрудничал с известной киевской галереей «РА» как один из наиболее «раскрученных» ее художников. Неожиданность, оригинальность, парадоксальность — вот что, по видимому, ошеломляло и привлекало в работах Лещенко. Но не только.

Колористический дар? Несомненно. Попытка представить весь органический мир на малой плоскости холста и охватить корни-клубни, стволы-цветы, небо и живых тварей в едином ритме? Да, и это. Умение зарифмовать все реалии в небольших по формату композициях, способных украсить дом, заменить собой окно, рассказать зимой о лете, осенью о зиме? Да, конечно же, и это.

Но есть в ярких полотнах Евгения Лещенко и особая магия, нечто сверх декоративных качеств. Есть испуг ребенка перед открывшимся миром природы, когда кузнечик огромен, кролик тарашится с неожиданной злобой, кошка становится тигром, а петух крупнее дерева и может клюнуть в лицо, ведь ты рядом с ним такой маленький, его клюв рядом с твоей щекой... Даже автопортрет художника смотрит на нас из буйной листвы настороженно, в духе фото на личном деле!

Таков мир этого художника. Мы ощущаем его изолированность, но мы чувствуем за его картинами и дальние планы: фон народного искусства, и творчество самоучек-примитивистов. А главное, мы узнаем и себя, свои детские мечты о добрых говорящих животных, свои страхи перед неожиданными открытиями в окружающем мире...

В свое время Анри Руссо, первый из прославленных европейским искусствоведением живописец-примитивист, сказал открывшему его для парижской публики Пабло Пикассо: «Ты закрываешь всю историю изобразительного искусства, я начинаю его новую историю. Ты — классик, я — современный мастер...». Или что-то в этом духе. Этого, как мы знаем, не произошло тогда, когда было сказано, но не сходный ли процесс вторжения каждого желающего в область профессионального искусства мы наблюдаем сейчас? Экран компьютера позволяет любому подростку перекомпоновать и дополнить историю изобразительного искусства. Что и делается. *(Напомню, что речь идет об искусстве европейского типа. Реагирует ли на явление Новой эры искусство Китая или Индии я просто не знаю. Да и не о них сегодня речь)*. Смешно сказать, компьютер пробудил в каждом художника, воистину в каждом своем пользователе в Европе и Америке! Не это ли имел в виду В. Ленин?

Но надо ли превращать Ленина в ясновидца? Вряд ли стоит это делать — в истории европейского человечества похожий слом на границе культурных миров уже был. Вспомним, что именно для передачи большинству людей, для создания

единого христианского мира, изобретались национальные алфавиты. Первые апостолы были простецами, они владели устным словом, они знали, о ком и о чем хотят поведать, но сами, как известно, были малограмотными. Религия рабов и угнетенных. Новые алфавиты активно создавались, они отражали фонемы родного для прозелитов языка. Так по инициативе первых христиан-просветителей возникли армянский, грузинский, в Северной Африке – коптский (слоговое письмо Эфиопии). За этими алфавитами стоят первые пропагандисты-христиане, которые и стали первыми национальными святыми.

В Киеве эту давнюю историю знают лучше, чем где-либо в пространстве Восточной Европы! Славянский алфавит, кириллица, был изобретен с одной целью – оградить догмы христианства от вариантов и кривотолков и создать для верующих канонические тексты. Кирилл и Мефодий стали национальными святыми.

Охватила ли письменность всех верующих? Конечно, нет. Мы должны отдавать себе отчет, что появление многочисленных сектантских движений на нашей территории было связано, кроме прочего, и с тем, что традиция устного пересказа нового вероучения на необозримом пространстве Восточной Европы неизбежно вела к его достаточно вольной трактовке, создавались многочисленные секты (молокане, беспоповцы и др.). Вероятно, можно сказать, что раскольники создавали «народное христианство» и аналогия с «народным искусством» тут вполне очевидна, во всяком случае, она возможна. Современное телевидение время от времени сообщает нам об обнаруженных в таежных лесах группах укrywшихся там давным-давно старообрядцах. Но как далеко может заходить эта аналогия можно сказать только после углубленного и лишенного предвзятости изучения сект. Пророки существуют и сегодня, вспомним описание собиравшего толпы современного косноязычного пророка в романе Лоуренса Даррелла «Маунтолив» (С.Пб, ИНА-ПРЕСС, 1996).

Но обратим внимание на имена поистине великих «народных мастеров», которых мы уже упоминали в этом тексте. О Ганне Собачко-Шостак многие присутствующие здесь искусствоведы уже говорили в своих работах. О Марии Примаченко в нашей литературе тоже говорилось не раз, в том числе и мною, правда, не специально, а в связи с тем обожанием, которое вкладывал в это имя начинавший в Киеве свой профессиональный путь кинорежиссер Сергей Параджанов<sup>5</sup>.

Но есть мир, обладающий для искусствоведа особой магией, – **Нико Пиросманашвили**. Кто его не знает и что мы о нем знаем? Здесь я хочу отметить сразу несколько хорошо известных в нашей среде биографических, но, безусловно, «судьбоносных» моментов этой жизни.

Он умер от голода в Тифлисе в 1918 году и его окоченевший труп был найден под лестницей, в конуре, которая служила ему пристанищем. Эффектное начало для отечественной истории, согласитесь, типичное начало! Застреленный на дуэли Лермонтов сутки лежит под дождем...

**Он стал предметом шумного спора о чести открытия** между братьями Зданевичами, Мишелем Ле Дантю и Жоржем Якуловым. Первым автором книги о великом самоучке был Кирилл Зданевич (Зданевич К.М. Нико Пиросманашвили. – М., 1964).

Последние известные мне публикации о Пиросманашвили принадлежат Эрику Кузнецову (Кузнецов Э.Д. Пиросмани // «Искусство», Ленинградское отделение, 1984). Тяжбы такого рода в истории европейской культуры хорошо известны. Гомер... семь городов все спорят и спорят о месте его рождения.

Он был автором трактирных и ресторанных вывесок и специалисты полагают, что многие работы этого жанра, собранные под его именем Музеем искусств и Музеем этнографии в Тбилиси принадлежат не ему одному (такое тоже известно в ис-

тории европейской культуры: чем тебе не Шекспир как самый известный в Европе коллективный автор?)

В Париже были восхищены показом этих вывесок, но наши французские коллеги без труда разбили их на стилистические группы. Внутри каждой была своя сумма приемов, своя рука, а то и несколько рук. Справедливый урок всем, кто занимается самоучками.

Важно другое: трактирные вывески, выполненные на клеенках, с надписями, трогаящими своей пронзительностью, простодушием (и неграмотностью!) представили всем нам мир выдающихся талантов, не получивших, по ряду биографических причин, профессиональной (читай – академической!) подготовки. Свободных от школы! Это создавало острую новизну пластического языка, хотя одновременно говорило и об определенной ограниченности.

(В таком качестве можно расценивать и современный нам этап – этап, который переживает на наших глазах вся культура при ее сравнении с историческим прошлым. Напомним, стоящий со свитком в руке оратор, этот интеллигент европейской античности, однажды сел на складной стул, согнулся в три погибели и стал записывать, поглядывая вверх, некие тексты (часто под диктовку присутствующего здесь в виде разорвавшего облако ангела). Люди писали, переписывали, печатали и читали две тысячи лет, вплоть до XX века, когда были изобретены компьютеры! Сегодняшний умник не ораторствует и не пишет-читает, он живет, вперяясь в экран компьютера. Теперь он говорит, читает, пишет и переписывается со всем миром. Культуру прошлого он получает во всем ее объеме, но в «сокращенном виде», из того же экрана.

Свиток, книга, экран – вот инструменты разных культурных эпох. К новой по типу культуре подключены сегодня огромные слои населения. Они молоды, энергичны и готовы отождествить свой кругозор со всей открывшейся перед ними вселенной. Предыдущее, все что было до них, они обозначают словом «предки». Однажды, как мы знаем, это уже было.

Я вспоминаю сцену из своего личного опыта: в развалинах монастырских стен в Армении можно было увидеть базальтовую голову поверженной статуи римского императора. Это был Тиберий. Для первых христиан это был просто подходящий для строительства камень. Впрочем, так Тиберию и надо).

Художниками, открывшими миру наивное искусство, были мастера, вовлеченные в уже упоминавшееся нами начинание отечественной культуры начала XX века, они искали новый изобразительный язык для контакта с новым зрителем, они нашли этот язык и, более того, нашли его носителей. Сами они вошли в число «пионеров искусства XX века», в начале нашей статьи мы уже говорили об этом. «Обученные» увлеченно играли в «Необученных» и закрепили за собой термин «неопримитивизм», войдя в залы крупнейших европейских музеев (Первые имена здесь Михаил Ларионов и Наталья Гончарова).

Но мир самоучек, если они были гениальны, имел свое собственное пространство действия. Стало очевидным его семейное сходство с миром практически исчезнувшей в советские годы православной иконописи. Сегодня она оживает на наших глазах, развивается и быстро обнаруживает свою идейную и деловую многогранность. Монастыри в качестве заказчиков действуют по-разному, при размахе возникших задач одних художников-монахов оказывается недостаточно.

Дело авторского прочтения евангельских сюжетов, отмеченное у нас именами Александра Иванова, Михаила Врубеля и Ге-Васнецова-Нестерова, сегодня продолжается, Но продолжается и принципиально ориентированное на традиции православных монастырских росписей дело. Оно осуществляется принявшими

постриг людьми, но и работающими по договору с церковью профессиональными художниками. Тут мы вступаем на горячую почву и выходим, пожалуй, за пределы объявленной в заголовке этих заметок темы.

Но рискнем. У затронутой по касательной темы, темы «художник-монах», есть обширное прошлое. Сама тема подводит к сюжету, возникшему без малого две тысячи лет назад – позировала ли Богоматерь Святому Луке-евангелисту? Да, она позировала, но только в одном случае – если ты веришь в это.

Но разве не в наши дни, не при нас развернулась тема подлинности изображения, или скажем – отпечатка тела снятого с Креста Спасителя на всем известной Туринской пелене (Туринской Плащанице)? Пелену показал Ангел, сидящий у опустевшего гроба, ее увидели три девы, пришедшие к гробу, они-то и оповестили апостолов о Воскресении Христа!

Плащаница была доступной в течении какого-то количества времени, с нее брались соскобы, она изучалась. В московской газете «Жизнь» №5 (15) от 7 февраля 2001 года были опубликованы «сенсационные результаты исследования Института криминалистики ФСБ» под заголовком «Эксперты ФСБ доказали существование Христа».

Так называемая Туринская плащаница, в которую согласно преданию было завернуто снятое с Креста тело Иисуса Христа, оказалась подлинником, относящимся к первому веку нашей эры, а не более поздней подделкой. Добавим – именно нерукотворный портрет Христа на Плащанице лег в основу его канонического икононого изображения.

История самой Плащаницы известна. Она хранилась лично у апостола Петра, он передал ее своим ученикам. Они в свою очередь подарили ее Абгару V, который был царем независимого государства Эдесса (ныне город Урфа на территории Турции). Приняв этот дар, парализованный царь исцелился и стал христианином. Святыню чтит и берегли. В 216 году во время осады Эдессы ее замуровали в нише над западными городскими воротами. Отыскали Плащаницу лишь в У1 веке и вскоре переправили ее в Константинополь, а затем в Иерусалим. Ее точное описание оставил епископ Галльский, он видел ее во время своего путешествия в Иерусалим в 640 году. Изображения Плащаницы сохранились в европейской книжной миниатюре ХП века.

До 1204 года Плащаница принадлежала Православной церкви. Позже, во время Крестовых походов, ею завладел орден Тамплиеров («Храмовники»), а после захвата Иерусалима арабами святыню вывезли в Европу.

С ХУП она хранилась в Кафедральном соборе в Турине. В 1988 году Ватикан позволил взять частицы плащаницы для радиоуглеродного анализа. У химиков были сомнения в ее датировке. На подлинности Плащаницы настаивали наши специалисты, это и были эксперты ФСБ, которых, как мы знаем, трудно заподозрить в фальсификациях в пользу церкви.

Известно, что папа Иоанн-Павел II сначала предоставил, а затем прервал своей властью это изучение. Вопрос был переведен им в другую плоскость: если ты веришь - вот тебе погребальная пелена, в нее было завернуто тело Христа, его мучили, он погиб на Кресте. Это зримое доказательство существования Христа-человека. Но если ты не веришь – убеждать тебя церковь не станет. Добавлю, что сюжет этот все мы знаем наизусть по роману «Мастер и Маргарита». Читаем и перечитываем бессмертный булгаковский текст, разговариваем с Пилатом и идем с ним по лунной дорожке.

Однако не будем слишком далеко уходить от своего предмета, от творчества «наивных». Вовсе не все они сегодня снова стали иконописцами-богомазами. Своя Тема в культуре у них была и остается, и даже не одна, а несколько тем.

Они «Наивные», они же «Необученные», они «Любители» («Аматеры»), они и просто «Народные», и «Самодеятельные художники». С них начиналось Искусство в незапамятные времена, но они же прошли через ярмарки и рынки и вышли на экраны компьютеров, превратив практически каждого «пользователя» в художника.

Но вернемся к Пиросмани и повторим вопрос: как быть нам, пишущей об искусстве братии, если «необученный», «наивный» и «самодеятельный» художник гениален?

Наталия Шкаровская в своей упомянутой выше книге размещает всех, кого знает, с кем встречалась в своих многочисленных поездках по огромной стране. Она смело публикует их под общей обложкой, называя их в тексте любым из упомянутых выше терминов и не привязываясь прочно ни к одному из них. Между тем, стоило бы!

Ведь именно дифференцированно говорит о собранных в ее книге авторах в своем вступительном слове к ее работе Михаил Алпатов. Мерилом оценки наследия каждого «самодеятельного» художника Михаил Владимирович считал его личное *дарование*. Таков был его критерий и он был общим для всех, вне зависимости от среды, в которой трудился мастер, от школы, которую он получил или не получил. Таков был подход Алпатова при оценке профессионалов и «наивных», без разницы!

(Между делом замечу, что именно этот подход позволил Алпатову стать автором четырехтомной «Всеобщей истории искусств». Она была сенсацией 1950-х (первый том вышел в 1948 году), она вызвала поток критических рецензий, «марксисты» кипели и взялись за перо. Я сказала бы, что именно эта *авторская, алпатовская история пластических искусств* вызвала к жизни в следующие десятилетия создание многотомных Историй изобразительного искусства на русском языке, а позже — в республиках. Они, конечно же, были сильны своим охватом, своей полнотой. Но сегодня нам очевидна и их принципиальный дефект: главы, созданные талантливыми исследователями, перевешивали другие разделы, в памяти читателей запечатлевался только их материал, а вяло написанные разделы не трогали читателя, целые разделы не будили в нем отклика и не входили в его духовный кругозор.

Михаил Владимирович считал себя посредником между безмолвным пластическим искусством и читателем. Пропуская через себя идейные и эмоциональные качества произведений, их задачу и пафос он передавал «из рук в руки» любому знающему русский язык читателю. Искусствовед при таком понимании своей задачи становился в первую очередь *посредником* между художником и публикой, медиатором. Разумеется, наша специальность требует эрудиции, но здесь было доказано и другое — она требует особой литературной одаренности.

Цех, как мы знаем, незамедлительно выдвинул коллективные высказывания по каждой, коренящейся в истории пластических искусств теме. Шеститомная «Всеобщая история искусств» (1956–1966) девятитомная История искусства народов СССР (1971–1982) — все мы принимали участие в этих работах. Но одновременно шли и другие построения.

В Европе (и довольно быстро затем у нас в стране!) начал складываться принципиально иной подход к нашему делу. Новую платформу и, кстати сказать, новую лексику описания и анализа объекта изобразительного искусства, предлагали *структуралисты*. Вчерашние марксисты у нас в стране присоединились к ним и быстро сменили свои цитатники. Продержалось это увлечение, как мы знаем, не долго, и можно только сожалеть, что одаренные наши коллеги (среди них Моисей Самойлович Каган) остались внутри этих четко огороженных пространств.

Структуралисты уходят из работ наших искусствоведов, мы больше их не «развиваем». А Алпатов остается.

Вернемся же к нашим «наивным» и передадим слово Алпатову:

«...что является критерием отнесения того или другого художника к «наивному искусству»? На первый взгляд все решается очень просто. Если художник не прошел профессиональной выучки, значит он должен быть отнесен к числу «наивных» живописцев или скульпторов. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что этот критерий очень зыбкий, недостаточный. В истории искусств известны мастера, которые не учились в академиях и в мастерских художников-профессионалов, а между тем стали классиками искусства. Следовательно, биография художника не может быть признаком отнесения его к профессиональному искусству. По-видимому, критерий заключается в самом характере того, что создает художник. А это значит, что есть признаки творчества, по которым можно узнать мастера «наивного» искусства. В наивном искусстве больше прирожденной непосредственности, чем благоприобретенного мастерства...

Основой оценки творчества, будь то профессиональный или самодеятельный художник, служит его талант»<sup>6</sup>.

Так Алпатов выводит нас к идее равенства великих мастеров, независимого от характера их выучки. Да, колорит Руссо связан с традицией французской живописи, а за спиной Пиромани стоит иранский портрет эпохи династии Каджаров. Но эстетическая оценка их наследия, как и наследия любого художника, должна исходить из качества новизны и масштаба личного таланта. Именно талант создает братство в среде людей творческих.

На первый взгляд наглая фраза Анри Руссо, обращенная к Пикассо (мы ее уже цитировали), вполне убедительна и сегодня, в наш век компьютерного перехвата и присвоения чужого сочинения любым пользователем. В разговор вступают новые действующие лица, в руках у них новый инструментарий. Но если мы люди науки, если мы историки, мы должны трезво анализировать положение, а не впадать в меланхолию и кручиниться. Надо признать своего рода предвидением давние слова Анри Руссо – у искусства «наивных» в наши дни обнаружилась перспектива, число его прозелитов неуклонно растет.

Но хочется выдвинуть и обсудить еще один вопрос, брошенный нам, историкам искусства, сегодня.

Смысл культуры прошедшего столетия (во всяком случае – второй половины столетия) был в противоборстве с официальным и общепринятым. Была утверждена оппозиционность как двигатель, как принцип. Была утверждена программа постоянного обновления.

Слово «самовыражение» для художников Европы и США и у нас в стране, для наших «нонконформистов» было ключевым, оно определяло смысл и цель творчества. У этой программы был исторический подтекст – середина века показала человечеству, что такое тоталитарные режимы, что такое массовая одержимость идеей и направленный «злым пастырем» энтузиазм, что такое массовые лагеря уничтожения и борьба с инакомыслием. В противодействии массовому сознанию возникала программа индивидуального выражения, подчеркнуто-личного высказывания, подчеркнутой сосредоточенности на себе и своих чувствах.

В XX в. (будем его отсчитывать, как это делали Анна Ахматова и Александр Солженицын с 1914 года и закончим распадом СССР!) эта слитность с историей носила решающий и трагический характер. Сегодня мы – другие, репортажи из Северной Кореи мы смотрим с любопытством, уже не связывая их с собой. Мы не ищем массового зрителя-ценителя, мы говорим только «со своими». Как относится к этому?

Если считать искусство приглашением к диалогу (а это так), то второй участник диалога, зритель, должен учитываться. Затевать с ним разговор надо так, чтобы он понял и ответил на вызов. Круг людей, понимающих современную пластическую форму (чаще всего это различные версии экспрессионизма, но не только они!) требует постоянного обновления и расширения. Если искусство – язык связи и общения, а не жаргон, «феня», которую могут понять только посвященные, вопрос его внятности один из центральных.

Само слово *язык* понимается сегодня по-разному. Ведь появился *компьютерный язык*! Его никогда раньше не было! Может быть искусство требует сегодня от публики заучивания каких-то знаков и издания учебников, чтобы начать «работать»? Я не исключаю подобного этапа в развитии пластических искусств. Это было в прошлом, таковы все варианты религиозного искусства, канон основывался на правилах.

Но будет ли в таком случае искусство оставаться тем универсальным языком, который, начиная с Нового времени, служит людям для взаимопонимания? Известно, что после разрушения Вавилонской башни языков стало много, а пластический язык переводов не требует! Но так ли это сегодня? Вспоминая большие экспозиции и сводные ярмарки изобразительного искусства, можно сказать, что они выглядят своего рода полигоном, на котором испытываются все скопленные за историю и современные модели пластических искусств. И неизвестно за какой будущее. Пушкинский вопрос «куда ж нам плыть?» остается, как и все вопросы великих поэтов, в силе, он актуален как никогда.

Публика меняется, но апелляция к ней остается в силе. Я (художник) без ТЫ (зритель) не существует, они взаимозависимы и взаимопроницаемы. Вопрос, кто этот ТЫ для современного искусства представляется мне пока открытым <sup>7</sup>.

<sup>1</sup>Хочу сделать отступление и остановиться на явлении, малоизвестном у нас в стране – живописи упомянутой группы «Кобра». Группа возникла после второй мировой войны в Копенгагене, Брюсселе и Амстердаме одновременно. Это были соратники – художники, которые хотели открыть новую страницу в искусстве Западной Европы, обновить его, создать некий «новый путь». У нас в стране они были впервые показаны с опозданием, в 1997 году, в залах Государственной Третьяковской галереи. Это было «другое искусство», или, выражаясь ставшими крылатыми словами Иосифа Бродского из его Нобелевской речи – это был «другой путь». Он продолжает прорываться и сегодня.

<sup>2</sup>Повторю – именно с восторженного одобрения Роуля Дюфи началась биография такого выдающегося народного мастера Украины (читай – художника-примитивиста), каким была Ганна Собачко-Шостак. Хочу отметить, что исключительное цветовое богатство колорита, сохраненное народными мастерами, стало тем вкладом в отечественное искусство, который вполне мог быть зачеркнут «ахровскими» программами с их установкой на позднее передвижничество, простоватой бытовой интонацией, фотографической узнаваемостью и полным равнодушием к цветовому богатству видимого мира.

<sup>3</sup>Задачу постоянного обсуждения предметного мира, тиражного и малосерийного выпуска фабрик и заводов художественной промышленности взял на себя журнал «Декоративное искусство СССР». Регулярно издающиеся труды НИИ РАХ, в числе которых были 10 сборников научных статей, книги и публикации документов и др.

<sup>4</sup>Отвлечемся чуть в сторону. Современное телевидение время от времени сообщает нам об обнаруженных в таежных лесах группах укрывшихся там давным-давно старообрядцах. Точно так же, не выходя за пределы нашего сюжета, скажем, что влияние на умы такого текста, каким был постоянно переписывавшийся и переиздававшийся «Краткий курс истории ВКП(б)», навязчиво подменявший собой религиозные канонические тексты, было велико. Оно преодолевается с трудом и в известном смысле действует по сей день.

<sup>5</sup>Я имею в виду и последнюю свою статью «Параджанов и другие. Жизнь как спектакль», напечатанную на основе прежних публикаций в сборнике «Н.С.Степанян. По дорогам искусства. Список основных печатных работ (1955–2000). Библиографический справочник». Москва. ИИКЦ «Эльф-3». 2006. С. 74–96.

<sup>6</sup>Цитата взята нами из вступительного текста, предваряющего книгу Натальи Шкаровской («Народное самодеятельное искусство», Издательство «Аврора». Ленинград. 1975. С.6).

<sup>7</sup>Известно мнение, что изобразительное искусство исчерпало себя и исчезнет с карты культуры. Не думаю. Область воспитания человеческих чувств остается одной из главных нагрузок, возложенных на культуру и на искусство, как часть культуры. От этой нагрузки можно отмахнуться только на какой-то срок, уйти от нее невозможно.

*Оксана Федина*

## **УКРАЇНСЬКИЙ КОСТЮМ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ (до 130-річчя від дня народження Олени Кульчицької)**

Теоретико-естетичний аналіз є важливою складовою методики вивчення традиційного народного (чи історичного) костюма як твору декоративно-ужиткового мистецтва. Він передбачає вивчення образного змісту костюма, характеру його стильового вирішення та системи композиційних засобів (художньо-образний та формальний рівень). Особливий інтерес викликає теоретико-естетичний аналіз ансамблів українського народного вбрання кінця ХІХ – початку ХХ ст. у контексті розвитку вітчизняної художньої освіти, теорії та практики сучасного дизайн-проектування.

Із цього погляду на особливу увагу мистецтвознавців, дизайнерів, художників заслуговує серія акварелей – малюнків народного одягу західних областей України відомої української художниці Олени Кульчицької<sup>1</sup>, 130-річчя від дня народження якої відзначили 2008 року. Силою свого художнього бачення вона змалювала передусім розмаїття образів народного вбрання українців (на відміну від фіксації його етнографічних особливостей). Образ костюма в її графічних роботах сприймається як цілісна система світобачення народу, виражена у своєрідному синтезі багатовікових культурних традицій, який і визначає характер ансамблевого вирішення українського народного костюма цього періоду, його стилістичні та композиційні особливості. Важливим моментом тут є відображення органічного зв'язку людини і костюма, притаманного художній системі ансамблю, якою є український народний святковий костюм кінця ХІХ – початку ХХ ст. Замальовки О. Кульчицької є багатим матеріалом для дослідження традиційного народного одягу українців кінця ХІХ – початку ХХ ст. західних областей України з погляду його теоретико-естетичного аналізу, проблеми зображення й вираження в художній практиці. У цьому полягає неабияка мистецька й наукова цінність творчого доробку О. Кульчицької.

У її малюнках краса образу молодої жінки, наприклад, із с. Тишківці Городенківського району Івано-Франківської області, виражена передусім у гармонійній єдності її внутрішнього світу та характеру святкового вбрання. Прикметною ознакою цього костюма є ансамблевий характер його композиції – ієрархічна єдність компонентів, контраст і рівновага темного та світлого, гладкого та фактурного, білого та вишневого. Активність сприйняття локальних кольорів, різноманітність фактури матеріалів та прийомів декорування (ткання, різні техніки вишивки тощо), динаміка форм і ліній поясного одягу (обгортки й запаски) і головного убору (намітки) увиразнюють композицію святкового вбрання й творять відповідну естетику образу. Характерним тут є лаконізм виражальних засобів: простота силу-