

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ

ИСКУССТВО

ЭВОЛЮЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

/к постановке проблемы/

Существуют понятия, которые живут десятилетиями вне четких определений, воспринимаемые как нечто "само собой разумеющееся". Как правило, подобная неопределенность может существовать столь же долго, сколько само явление, определяемое данным понятием, пребывает в своей функциональной неопределенности. Когда же явление начинает подходить к более четкой конкретизации своего места в метаструктуре, тогда и возникает необходимость в ужесточении этого явления, придания ему той четкости дефиниции, которая могла бы в своей сути быть практическим руководством в оперировании явлением.

Вот таким "само собой разумеющимся" на протяжении многих десятилетий продолжает оставаться понятие самодеятельного искусства. Как явление, так и термин (взятый из иной области) родились в ходе культурной революции первых полутора десятков лет после Октябрьской революции. С одной стороны оно было вызвано к жизни возможностью широких масс удовлетворить свою стихийную тягу к искусству, с другой стороны данное явление порождалось социальной необходимостью приобщения масс к языку профессионального искусства во имя осуществления мысли о необходимости доступа к искусству народных масс, и являлось составной частью программы ликвидации безграмотности. Наряду с другими мероприятиями по ликвидации художественной безграмотности играла разветвленная сеть народных и художественных кружков.

На протяжении 1920- начала 1930-х годов термин "самодеятельный", примененный पहले в языке экономики, начал постепенно менять свой адрес. Толкуемый словарем Дала как

"действующий от (из) себя, действующий своей силой и властью", термин стал получать иное осмысление и приложение в бурно меняющейся социальной действительности тех лет. По мере того как социалистические отношения упреждали остатки капиталистической экономической "самодетельности", данный термин все реже применялся в своей первоначальной области (сохраняя свое первичное значение в экономической статистике) и все чаще обозначая "проявление личного почина, действия самостоятельно" / (Ожегов) на культурном поприще. При этом данный термин претерпел определенное воздействие со стороны иного, семантически близкого, звучащего почти также и даже стоящего в словарях рядом, а именно — термина "самодельный", толкуемого Балеи как "свой, домашний, неоконченный, вообще неучениной работой сделанный, не мастером, а самоучкой".

Практически, данный термин стал использоваться в том смысле, в каком в XIX веке применялся "дилетант", "дилетантский", но некая, без того уничтожительно-снисходительного оттенка, который последний приобрел в рубеж XIX—XX вв. Заведу того, что на протяжении переходного периода термин "самодетельный" еще сохранял свой экономический характер, он в своем удвоенном смысле в это время применялся и в кустарно-отличечком, работавшим в области народных художественных промыслов. Наряду с мастерами традиционного народного искусства в категорию "самодетельных" попали также изготовители и той сомнительной "художественной" продукции, которая лишь недавно получила название "армарочного кича" (котиконники, коврики с лебедями и пр.). Таким образом, на протяжении 1920—30-х гг. область "самодетельного" перекрыла собой полностью и новые кварталы "художественного дикбеса", исторически складывавшиеся районы традиционного народного искусства и пригородные слободы "армарочного кича". Парадоксальным образом — в последнюю очередь в категорию "самодетельных" были включены отдельные художники-самоучки, не охватыва-

ные системой рабочих искусств, т.е. действительно самодеятельные, ныне называемые "инстинктивными" или "инсайтными" художниками. Скорее всего, столь позднее включение в категорию "самодеятельных" так, кого этот термин обозначает наиболее полно (по сравнению с иными разновидностями "самодеятельных"), объясняется скорее всего тем, что "собственно самодеятельные" еще не представляли сколько-нибудь весомую величину в мозаичной картине так называемого "непрофессионального искусства". Учитывая все эти обстоятельства раннего функционирования термина "самодеятельное искусство", надо отметить, что они не способствовали четкости его функционального применения.

Дальнейшее развитие всех подотрядов "самодеятельных" еще более усложнило проблемы дефиниции.

Все более наростающее включение экономически самодеятельного населения в организованное производство, бурный процесс индустриализации и урбанизации, событий Великой Отечественной войны и связанные с отмеченными моментами общесоциальные последствия — все это значительно ослабило народные промыслы, в том числе и художественные, снизило их значение и вес. В результате, даже в последующие десятилетия, когда стало возрастать внимание к традиционному народному искусству, оно, по мнению очень многих исследователей, стало приходить к области "самодеятельного", граница где-то с "инстинктивным" или "примитивистским" искусством и через него сообщалась с другими разновидностями "неученного" художественного творчества. Эта неразличимость усугубилась еще и тем, что во всех ответственных областях народного искусства, начиная с десятилетиях годов, стали активно использоваться формы традиционного народного творчества — возможно, в качестве своеобразного компенсаторного механизма, среагировавшего на фактическое ослабление позиций последнего. В свою очередь, сохранившиеся промыслы уже с двадцатых годов стали подвергаться сильнейшему давлению художественно-промышленных форм организации труда и творчества. С одной стороны, данное обстоятельство, казалось бы, способствовало выделению органи-

возникших народных промыслов из области "самодельного" творчества, но сама продукция их, в ряде многочисленных случаев утратившая неповторимый характер традиционного народного искусства, давала повод обливать ее со стилизованной под "народное традиционное" продукцией как "профессиональскими", так и "самодельными" мастерами.

Не менее значительную эволюцию претерпело и "организованно-самодельное" искусство. Оно не ограничилось начальными пунктами программы "художественного ликбеза", но, наряду с расширением во всех смыслах (количественном, географическом и пр.) оно почти с самого начала стало быстро меняться качественно. В этом отношении показательна эволюция, произошедшая с крупнейшим ленинградским объединением художественной самодеятельности - ИЗОРАМОм (Искусство рабочей молодежи), просуществовавшим с начала двадцатых годов до трагической блокадной зимы 1941-42 гг. Это объединение, начав с простейшей академической программы обучения, в дальнейшем подверглось влиянию почти всех формотворческих установок, которыми были столь богаты бурные "двадцатые". Творчество членов ИЗОРАМОа не ограничилось областью станкового искусства, оно вторглось (и надо сказать - нередко с весьма интересными результатами) в искусство театральной декорации и оформления празднеств, в искусство плаката и афиш, в различные пограничные и синтетические виды. Внесение ИЗОРАМОа исходило на принципах, высказанных К.М. Риссом и Ф. Зигельсом в "Немецкой философии": "В коммунистическом обществе не существует живописцев, существуют лишь люди, которые занимаются и живописью как одним из видов своей деятельности". Не вдаваясь в анализ программных установок, следует отметить, что ИЗОРАМОа проделал чрезвычайно большую работу по привлечению в изобразительное искусство одаренной молодежи из рабочей среды (многие из них впоследствии получили профессиональные творческие союзы), разработали интересные и действенные организационные формы работы самодеятельного искусства (к сожалению, практически не изученные до настоящего времени): оформление спектаклей и массо-

ных праздников, организация фестивалей и олимпиад самодеятельного искусства, художественные народные факультеты и пр.

Общесоциальные обстоятельства 1930-50-х гг. прервали эту плодотворную линию развития самодеятельного искусства, и в дальнейшем подобные организационные формы, в основном, не имели повторения.

В послевоенные годы самодеятельное творчество развивалось в двух направлениях - в организованной (клубы при домах культуры) и в "инсайтной", лишенной какой-либо организационной структуры. Как известно, программы клубов в целом копируют академические, принятые для профессиональных учебных заведений. Определенное снижение роли самодеятельного искусства (по сравнению с эпохой до середины 1930-х годов) в последующее время не могло не сказаться и на уровне преподавания в самодеятельных клубных. Расширение сети профессионального художественного образования, значительный численный рост профессиональных художников в стране, расширение культурного уровня населения, увеличение музеев, усложненные формы культурного досуга - все это в какой-то мере стимулировало самодеятельное искусство на периферии, в некую культурную провинцию, где, как известно, и "лома подише, и асфальт подише". Если не принимать во внимание отдельных энтузиастов-профессионалов, в целом качество преподавания в клубных (при общем возросшем уровне художественного образования) снизилось, сказалось в глазах педагогов непрестижным - что, в свою очередь, снизило престижность клубов среди широких масс. - и в первую очередь среди тех, кто преодолел первые шаги в искусстве и вышел к серьезному творчеству. Именно провинциальный клубный первым стал выходить в "инсайт".

Не должно вызывать удивления, что "наиболее самодеятельное" - "наивное" (или "примитивное", "примитивистское", но, намеренное, точное - искусство примитива) оказалось наименее приспособленным к жестким формам творческого обучения, особенно - по отношению к академической системе.

Подлинный "наив" или "примитив" является чрезвычайно редким качеством, требующим органичного слияния как специфического фарматорческого начала, так и своеобразия личности самого художника-примитивиста, вливающего в свое мироощущение и латентно-просветленный взгляд и толкование художественной действительности с точки зрения традиций народного искусства. Несомненно, что именно такие качества наиболее тесно сблизят искусство примитива с традиционным народным, размывает между ними разграничительные линии.

Исследователи народного искусства к настоящему времени пришли к выводу, что система академического искусства, одно время усиленно внедрявшаяся в программу подготовки мастеров народных промыслов, привела к следующим последствиям: усваивалась она легче, чем система приемов народного искусства (своеобразный парадокс, подтверждающий неточность наименования "учаши" академической системы — в противовес так называемому "неучениному", народному); освоив ее, мастер, как правило, начинал осмысливать композиции (для художественных изделий промысла) сначала в академическом манере, а потом осуществлял ее "перевод" в систему народного искусства. Конечно же, подобное двойничество художественного мышления и его "выговаривания" ведет к неизбежному снижению качества художественной продукции, к стилизаторству, к утрате искренности и потере многих существенных контекстов, неизбежной в системе "переводчика-предателя".

Сближенность примитива с народным традиционным искусством позволяет понять, почему академическая программа (а иной в искусстве нет) оказалась губительной для первого в системе академической "монокультуры". Впрочем, и преподаватели художественных вузов знают, что как правило даже из самых интересных примитивистов после прохождения полного курса получается средний художник, познавший свою общую культуру, но утративший мужскую жесткость примитивистского искусства. Подобного рода факты позволяют понять, почему в конце пятидесятых-начала шестидесятых по разным руслам начался отлив из "организованно-самодеятельного" в "наив".

Аналогичная ситуация сложилась (и подобная тенденция сохраняется по настоящее время) также с художниками, тлго-тавшими и активными формотворческим доиском в направлениях, которые в той или иной степени отходят от общепринятых или поощряемых в какой-либо данный момент. Эти уходят в "инсайты", как только вступают на трудную стезю собственного осмысления в избранном направлении. И не только потому, что педагог или группа педагогов, работающих с таким строптивым учеником, далеко не всегда сможет положительно оценить подобную творческую эволюцию. Чаще всего студент покидает художественную группу и своего педагога потому, что здесь он не может найти конструктивную помощь в своих поисках просто из-за естественной некомпетентности преподавателя, далекого от глубоко-профессионального знания принципов того направления, в котором он не работает сам. К сожалению, исключение из этого правила слишком редки, и психология творчества вряд ли позволит существенно изменить ситуацию. /Воспитания типа Николая Павловича Акимова, который на протяжении многих лет своей преподавательской деятельности в Институте театра, музыки и кино помог по существу сформироваться нескольким десяткам художников самых разнообразных формотворческих принципов, отнюдь не копировану художественно-мировоззренческий плюрализм/.

И наконец, наиболее существенный прилив в "инсайты", на этот раз уже профессиональных художников, пришелся с середины шестидесятых годов и продолжает приливать по настоящее время. Если ранее Союз Художников вливал в себя почти всех выпускников художественных учебных заведений (в том числе и среднего звена), то теперь в силу относительного переизобилия художественных сил лишь некоторая часть получила доступ в Союз Художников. Общественный статус этой группы художников оказался половинчатым и двусмысленным, что и породило целый ряд проблем, в которых оказалась неподготовленная сложившаяся организационная структура художественной жизни страны, особенно - в наиболее значительных культурных центрах. С одной стороны, по своему об-

разовательному цензу и по характеру основной трудовой деятельности они субъективно и объективно признаются художниками. Но, учитывая ограниченные возможности (в выставочной деятельности, в участии в общественной жизни творческих союзов, в получении необходимых условий для своего профессионального развития и др.), данная группа и в своем самосознании и в общественном признании стала рассматриваться как промежуточная между "профессионалами" и "самодельными". Приход этих художников в "самодельность" не мог не усилить последние в качественном смысле. И, несмотря на то, что по уровню мастерства разграничительная линия между "профессиональным" и "самодельным" в итоге оказалась чрезвычайно расплывчатой, стали намечаться и определенные различия.

Эти различия стали возникать на почве разного отношения к традициям формообразования. Союз Художников, сформировавшийся на переломе передвижнической и непередвижнической школ, проявлял больший инерционный момент по отношению к другим формообразующим традициям постимпрессионистического времени в русском искусстве, не говоря уже об иных направлениях мирового искусства XX века. Необходимо вспомнить, на каком фоне тогда развивались события — каким открытием для многих и многих оказалось большое выставочное мероприятие в Москве и Ленинграде в конце 1930-х, Петрова-Водкина (в начале 1960-х), вначале робкие, а потом все более активные включения в ретроспективные выставки произведений мастеров "Изра искусства", несколько позже — "Голубой Розы", "Будникова Валета" и наконец — мастеров русского авангарда 1910-30-х годов; широкое признание импрессионистов и постимпрессионистов (сопровождавшееся изданием монографий Д. Ревальда, А. Перрино, Н. Стоуна и др.); восстановление широких культурных контактов нашей страны с зарубежными странами, что привело к знакомству с многочисленными выставками символистских, экспрессионистских, кубистских и дадаистских (о, ужас!) — абстракционистских, которые на протяжении десятилетий в нашей критике были самым страшным худлом модернизма.

Десятилетие с середины шестидесятых до середины семидесятых оказалось наиболее критическим для Союза Художников. Работа по аккомодации к нахлынувшим новым художественным веяниям, конечно, шла, но слишком замедленно — особенно на фоне динамичной культурной жизни страны. На примере Ленинграда это особенно заметно проявилось во время выставки одиннадцати художников (М.Г. Егудина, З. Аршакуни, М. Азизян, Я. Крестовского, В. Ватемина и др.) в 1971 году. Уже спустя пятнадцать стало ясно, что творчество этих художников, несмотря на определенное использование формообразующих приемов, взятых из арсенала 1900—1910 годов, ничуть не выпадает из руслу реалистического искусства. Но во время выставки кипела страсти, некоторыми, слишком ортодоксальными критиками поднимался вопрос о невозможности дальнейшего пребывания данных художников в рядах Союза Художников. /Забегая вперед — через несколько лет именно о них появились серьезные статьи и даже книги/.

Естественно, что в этот период (как и десятилетия ранее) прием в Союз Художников шел по принципу соответствия общепринятым творческим установкам. Не соответствовавшие последним пополняли ряды "инсайтных", правился туда профессиональные технические нормативы и разнообразные формо-творческие тенденции.

Справедливости ради надо отметить, что интерес к последнему отечественному авангарду, активно обозначившийся в указанное время, на самом деле никогда не угасал. Другое дело, что в творчестве подавляющего числа художников, состоявших в творческих союзах, он почти не проявлялся явно, но в опосредованной форме, причем чаще всего в периферийных видах и жанрах изобразительного искусства: в декоративно-прикладном, в искусстве плаката и афиш, в театральном-оформительском. Например, в Ленинграде "последние ногилане" — ученики К. Малевича, Д. Филонова, И. Жегалова, З. Татлина, З. Матвеева, А. Осмеркина и др. — продолжали разработки своих учителей, некоторые из них (В.В. Стерлигов, Т.М. Глебова, П.М. Кондратьев, А.О. Сидлин, П.В. Васманов, художественная семья Дудкинских

Г., А. и В. Траугот и др.) имели учеников. Таким образом, даже в самые неблагоприятные для русского авангарда десятилетия, передача его формообразующих идей продолжалась.

Но, тем не менее, этот колоссальный рывок был слишком тонким, чтобы удовлетворить возникший спрос. Особенно в странных условиях, когда это наследие с одной стороны признавалось крупнейшим вкладом русского искусства в мировое искусство XX столетия; но, с другой стороны, оно объявлялось искусством, внесшим сомнительный вклад в отечественное наследие. Достаточно вспомнить, что во настоящего времени творчество великих мастеров русского авангарда не получило достаточно исчерпывающего освещения в монографиях, а более или менее объективные проблемные статьи появились лишь в последние годы. /В качестве примера можно вспомнить, что от одной из наиболее близких фигур, а именно - Василия Кандинского, в свое время, постарались отделаться, отдав его немецкому искусству: см. "Мастера искусства об искусстве" т. 3-2, М., 1969, сс. 114-127/. И надо надеяться, что такие мероприятия, как впечатляющие синтетические выставки "Москва-Париж" и "Париж-Москва", сама продуктивность идей данного периода (особенно - в архитектуре, дизайне и сценографии), подтвержденная живой практикой советского и мирового искусства нашего века - все это позволит внести объективные оценки русскому авангарду, оценить его действительный и позитивный вклад от полемических и манифестационных переключений.

Но в рассматриваемое десятилетие (1965-75 гг.), когда произведения мастеров русского авангарда пока еще очень редко входили в экспозиции музеев и тематических выставок, составить представление о нем можно было лишь по вторичным материалам - репродукциям, цитатам в работах последователей, путем воспроизведения пластических идей по манифестационным высказываниям их авторов и т.д. Хотя подобный путь национальная палеонтологическая метод Кэмпбелла "исследования обломка динозавра по одной сохранившейся кости", он оказался единственно доступным для большинства "известных" художни-

ков в сложившейся ситуации дефицита исторического художественного материала. Усилиями многих художников — действовавших как в одиночку, так и небольшими коллективами — на протяжении этого времени "утраченное звено" отечественной культуры было воссоздано. В таком стихийном стремлении связать "разорванную нить времен" выразилось острейшее стремление нашего современного общества к исторической непрерывности лучших культурных традиций, протест против любых волюнтаристских попыток изъять те или иные объективные культурные ценности из современного мира, своеобразная защита экологии культуры. /Небезопасно вспомнить, что именно в это время начинается ярчайший интерес как к проблемам собственно экологии, так и к экологии культуры, что выразилось в создании массовых обществ по охране памятников культуры, в активной заинтересованности в реставрации объектов и даже воссоздании утраченных памятников архитектуры, в музейном взрыве, даже в буме вокруг "черных лесов" и моде на прялки и крестьянскую утварь/.

Но в процессе воссоздания, в этих своеобразных "поисках утраченного времени" (и конечно же, того динамизма в движении искусства, привнесённого русским авангардом) самодеятельные художники создали вообще-то новые ценности, которые лишь внешне совпадали с теми образцами, которые они пытались воссоздать. Это было неизбежно — и как следствие "репродукционного" метода, и в силу драматичной невозможности, даже при наличии всех исходных данных, осуществить адекватное воссоздание без привнесения каких-то черт своей эпохи (острая проблема всякой реставрации). Практически, это десятилетие очень существенно изменило облик самодеятельного искусства. Дело в том, что раньше с предметом с самодеятельным искусстве, при всем многообразии упомянутых выше его составных частей, все-таки связывался определенный стереотип в следующих вариациях: а) самодеятельное искусство — сниженный по качеству аналог "профессионального" искусства; б) в качестве синонима "наивного", "примитивистского" искусства. С последним обстоятельством

связаны своеобразные парадоксы. Следуя данной концепции устроители всевозможных выставок самодеятельного искусства отдавали предпочтение именно "наивному" искусству (адаптируя самодеятельного искусства, отражает как раз такую тенденцию, в чем может убедиться каждый). Ввиду того, что на олимпиады самодеятельного искусства по данной причине стадо вступать трудно, а порой и просто невозможно познать художником "непримитивистского" плана, то некоторые из них стали перестраиваться. Великий, кто внимательно просматривал всевозможные выставки и олимпиады самодеятельного искусства мог заметить, что качество "наива", представляемого там, стало заметно меняться в сторону "интеллектуального наива", "игры в "наив", несомненной стилизации под примитив (вспомните аналогичную ситуацию с мастерами народного искусства, осуществлявшими "перевод" с академического языка на "народный"). Несомненно, что как сознательно избранная концепция "интеллектуальный примитив" несомненно имеет право на существование и в ряде случаев приводит к интереснейшим художественным достижениям. Но как вынужденный приспосабливаться к задачам внехудожественного плана, "интеллектуальный примитив" в большинстве случаев является несомненной поллежкой, засоряющей экологию подлинного примитива. Современное самодеятельное искусство в результате своей эволюции за последние десятилетия, конечно, оказалось намного шире и естественного и искусственного примитива, "академических" форм в ослабленном или адекватном вариантах — оно включило в свой арсенал и формы народного традиционного искусства, символизма и модерна рубежа века, импрессионистические навыки, тенденции русского авангарда и европейского модернизма в различных ипостасях. Последнее обстоятельство может кого-то пугать, но, несомненно, является неизбежными условиями роста и становления. Именно как раз обилие модернистских работ и произведений, в которых преобладали чисто форматворческие, лабораторного плана, работы на выставках ленинградских выставках с 1974 года, на которых экспонировались произведения "неорганизованных" художников (еще один эвфемизм, обозначающий

художника, не состоящего в Союзе Художников, т.е. "самодельного"), дал повод к болезненной реакции искусствоведов, "организованных" художников, какой-то части зрителей. К сожалению, такие высокопрофессиональные искусствоведы на обсуждениях этих выставок не поднялись выше трафаретных вопросов-недоумений: "Зачем данным художникам понадобилось повторить те формотворческие находки, которые были сделаны пятьдесят-шестьдесят лет тому назад?" или - "Где гражданственная позиция в этих чисто формальных работах?"

Если на первый вопрос отвечает сама история становления современного "неорганизованного" искусства, то второй упрек имел, казалось, серьезные основания. Тем более, что в самих выставках, носивших бурный, нередко эпатирующий характер, действительно сопровождалось рядом асоциальных действий и настроений. Наличие некоторой доли асоциальной "демы" на выставках "неорганизованных" давало поверхностному наблюдателю со стороны автоматически связывать данную "дему" с отсутствием гражданской позиции в формальных работах части выставившихся.

Простейшие трехчленные слогины, если только они не откорректированы необходимыми рядом других, слишком часто порождают вроде бы "очевидные", но упрощенные выводы. Во-первых, сама энергия упомянутых "выставочных взрывов" носила в себе не только энергию самоцельного-художественного самовыражения. Это была энергия выхода растущего нового искусства, которое не желало больше находиться в ставшей предрустовой, лишь бы "самодельного", вторичного, неинициативного. И, несмотря на то, что на выставках "неорганизованных" было действительно немало чисто формальных работ, гражданственная позиция явно присутствовала в самом стихийном движении "неорганизованных", в постановке вопроса, который выдвигался ими перед обществом как заинтересованными членами этого общества. Сами выставки, несмотря на полемические запахи (неизбежные со стороны молодежного по преимуществу контингенту "неорганизованных"), в процессе организации выставок и при обсуждении последних, всей своей пре-

кельной обязанности демонстрировали и крик души: "Налоговараться в собственном саку, заново изобретать порок и венок-синад!", до всем этом ощущалась громадная потребность выйти на диалог, пусть даже самый жесткий, но конструктивный, профессиональный и заинтересованный.

Но именно необходимой помощи искусствоведческая критика до сих пор не смогла оказать этому искусству. Вернее, она может анализировать пока только примитивистскую ветвь, не пользуясь опытом великих примитивистов — Анри Руссо, Нико Пирескинзвилли, Ивана Генералича и пр. Но критика не имеет сколько-нибудь разработанного методологического взгляда на проблему "самодеятельных" в целом, включая те разновидности, которые обрели более усложненные формы. Как правило, искусствоведы видят в них лишь аналоги "профессионального" искусства, только в замкнутых по качеству образцах, неотягиваясь на хрестоматийных оригиналов.

При обсужденных выставках "неорганизованных" обнаружилось парадоксальное состояние современной критики. Искусствоведы, которые успешно "громил" в монографических статьях модернистские ошибки Джексона, Танги, Мура, Поллока, Дали — оказывались беспомощными перед комороцанским модернизмом, отворачиваясь от конкретной вещи для ухода в область места, а уж если поворачивалась к ней, то только для того, чтобы выдаться мертвой хваткой уталоющего за соломинку неприципиальной логики. Бойцы, посещавшие в корректных полемических битвах с представителями своего круга, терялись и туговались от "невыноса" заданного острого вопроса, выжидали обиходно а графуретный диалектический тон, ссылаясь на те времена, когда солнышко грело жарче... Глядя на подобные калковатые "картинки с выставки", невольно думалось, что, если бы модернистима не существовало, его стоило бы придумать! Чтобы усилить активную наступательную позицию нашей современной критики, которая слишком долго обитала в парниковых условиях и оказалась неподготовленной к обстоятельствам, вызванным самой жизнью ✓.

После нескольких самоочевидных демонстраций своей беспомощности, критики "неорганизованного" искусства, практически заняли позицию небезызвестного эпикопа Беркли, т.е. сделали вид, что этого явления не существует — и каких-либо проблем, с ним связанных. Несмотря на обилие острых насущных вопросов, накопившихся в нашем современном искусстве (и не только в искусстве "неорганизованных") вокруг практического и теоретического разрешения оппозиций "форма-содержание", "модернизм-реализм" и аналогичных им, критика и искусствоведы мне предпочитают выбирать себе оппонентов или на кладбище или в заморских краях.

Искусство "неорганизованных", современных "самодельных" завлекает в тугую клубок многие противоречия, которые ранее казались локальными, разложенными по полочкам несложной систематизации, по типу популярного детского пособия "Что такое хорошо, что такое плохо". По этому пособию необходимо следует, что "реализм — хорошо, а модернизм — плохо". Не лучшую службу современному искусству (не говоря уже, что таким образом искажается восприятие прошлого) выполняет рассмотрение творческой эволюции многих мастеров. Особенно тех, которые явно прошли "осязаний" путь к реалистическому искусству (а бывал ли пробитие по струне пути к реализму?). Как правило, эволюция того или иного мастера сводится к конструкции типа "Несмотря на.... мирок преодолел.... и вышел на путь реализма". Подобный метод не дает возможности практического рассмотрения взаимодействия различных элементов, сводит понятие реализма к некий "свет", который можно представить без необходимого оппозиционного диалектического взаимодействия со стороны элемента "тьма". При этом слишком часто утрачивается конкретность реализма каждой эпохи и отдельного мастера, какое рациональное зерно, отделившее от нелепых модернизма, проросло к реализму мастера и эпохи по пути этого "преодоления", пришло ему своеобразное и неповторимое, перестало быть "закрытым в себе" индивидуальностическим сознанием и превратилось в объективную ценность для всех нас. К сожалению, в Союзе Художников этот процесс

проходят в целом в невыявленном виде, поскольку (в силу определенной регламентации при отборе работ на выставки) спорный материал чрезвычайно редко появляется на поверхности, что в свою очередь не дает возможности для принципиального и полемически заостренного выяснения проблемы.

Таким образом, образом, на котором в настоящее время возможно кратко и художнику оттачивать данную проблему, остается "неорганизованное" искусство. Но, как было отмечено, кратко не рискнули играть на минном поле, и художникам приходится самостоятельно решать практическим путем, методом проб и ошибок, диалектически взаимоотношения "новацки-традиция", "частного-целого", "модернизма-реализма". Еще пока многих отлучившая память об эпатажном характере выставок, на которых "неорганизованные" залезли с себе, превратившись из привычных "най-примитивов", над которыми можно было умиленно-снисходительно посмеиваться, — в тех "неорганизованных", от которых "солженин" публично захотелось маршировать по-лапы (или покрепче маршировать этих художников-ансекератов). Еще мещает память об асоциальной "пене", связанной с теми выставками — хотя, признаться, пена понимается только в кинизем сосуде или в бурлящих волотках, но ее нет в тихих болотах. И тем не менее, выставочные эксперименты "неорганизованных" привлекают и "организованных" художников и зрителей. В характере этой заинтересованности (хотя и со смешанным чувством некоторой опаски) таится отгадка, и данное явление приобретает объективную общественную ценность. Это действительно экспериментальная площадка, на которой многие формотворческие идеи современности и прошедшего проходят очень жесткую, почти танковую, обкатку. Не будет преувеличением утверждение, что выставки "неорганизованных" в значительной мере способствовали обогащению творчества "организованных" художников новой стилистикой и принципами формобразования. Правда, чаще всего, в более компромиссных, более "приемлемых" вариантах, но с лучшим качеством выделки полотна. То, что казалось несмысленно держим лет 10-12 на-

зад (вспомним выставку сдвенадцати в 1971 году), на фоне выставок "неорганизованных" стало нормой и даже начало обростать бородой традиция (а почти все участники упомянутой выставки стали ведущими мастерами Союза Художников). Конечно, можно возразить, что всему причиной Время, но что такое Время (по крайней мере - в его динамической части), как не все мы во всей сложности диалектически взаимосвязей. Слишком явно прослеживается связь между качеством именования общей продукции Союза Художников и его отдельных членов с момента активного выхода "неорганизованных" на общественную арену, слиянием многих личных отношении и теснейшим творческим взаимодействием связаны между собой эти два атрибута одной советской культуры.

Не менее интересное явление вытекает из наблюдения наблюдателя на выставках "неорганизованных". Несмотря на протизоречивое отношение к ним части эруцированных зрителей, а также тех, кто бывает на художественных выставках эпизодически, общее отношение выливается в явную заинтересованность. Уже сама посещаемость таких выставок (вплоть до соперничества с посещаемостью наиболее представительных для престижных выставок в Эрмитаже или Русском Музее) ставит вопрос: почему зритель, имеющий неограниченную возможность ознакомиться с прославленными мастерами прошлого в многокилометровых залах городских и пригородных дворцов Ленинграда, в услугах которого залегло много выставок современных художников в многоэтажных специализированных залах - почему он идет иной раз в черту на куличики, чтобы взглянуть на работы молодых, самостоятельности, притом в залах, далеко не всегда удобных для выставочных целей?

Дело, конечно, в том, что зритель привлекает этот бурлящий творческий котел, быстро реагирующий на все новые художественные явления величия, транспонирующий их в соответствии со своим опытом, со своими самоорганизационными традициями, находящимися в состоянии. Он, этот видкательный зритель, тут же сам с ходу включается в непосредственную дискуссию с автором того или иного полотна, начинает при-

мечать заинтересованных его художников — по созвучию со своими художественными запросами или же по возможности найти интересного оппонента. Хотя он сам бывает часто нетерпим к торопливости художника в работе, но с другой стороны, его привлекает экспромт, возможность даже по слогам торопливости углублять процесс творчества. Тем более, что разнообразие авторов — от начинающих до зрелых мастеров — создает активный провоцирующий момент, побуждающий зрителя попробовать творить самому. И вот именно эта реакция зрителя в значительной мере позволяет понять: чем становится самодеятельное искусство? Можно задать вопрос: пробовали ли Вы с критической меркой походить к полотну Рембрандта, Александра Иванова, Сурикова? Или попытаться сделать то, что делает "профессиональный" художник? "Самодеятельный" лишен подобной охранительной пелены со стороны зрителя. "Самодеятельный" художник оказывается в промежуточной ситуации между "профессиональным" зрителем (т.е. провинутом в искусстве) и "профессиональным" художником. Встречаясь с работами "самодеятельного", зритель знает, что автор этого полотна, скульптуры или графического листа не "только художник", но, кроме выявления своего художественного дарования, в своей обыденной жизни, оказывается рабочим или инженером, т.е. тем, кем в большинстве своем является сам зритель. Что данный автор является не только представителем некоей элитарной профессии и продуктом специфической узкопрофессиональной сферы, но скорее всего, естественным органом человеческого общества, несущим в себе призвание и настойчивость активно выразить художественные вкусы и потребности какой-то части общества. Или, используя приводившуюся ранее мысль К. Маркса, "самодеятельные" — "это люди, которые занимаются и живописью как одним из видов своей деятельности". Отметим принципиальный демократизм самодеятельного искусства как его неотъемлемую и характерную черту.

Является любопытной закономерностью совпадение бурной активизации самодеятельного искусства с определенными социальными моментами в истории нашей страны. Активный выход

"самодетельных" на общественную арену приходится на то время, когда наша страна, до этого крестьянская по преобладающему населению, впервые в своей истории становится страной с преобладающим городским населением. В эти же годы исследователи делают решительный шаг по выделению из области самостоятельного творчества народного традиционного искусства, правительственные мероприятия по усилению народных промыслов юридически и фактически закрепляют это необходимое разделение. Присутствие народного традиционного в самостоятельном искусстве как-то смазывало истинную сущность второго, по крайней мере, относительно функции, которую оно призвано выполнять в обществе. Вычитание народного традиционного из самостоятельного, несомненно, дает лишь один логический остаток — городской изобразительный фольклор.

Поскольку в таком осмыслении данное явление может оказаться непривычным, следует рассмотреть исторические прецеденты. Имеется, кроме "народного традиционного" устного фольклора, связываемого обычно с крестьянской средой, и городской фольклор — музыкально-песенный (городской романс) и различные виды устных (сугубо "городские" пословицы, анекдоты, скетчи), распространенные в деревенской среде на протяжении длительного времени. Думается, что зачатки городского изобразительного фольклора появились в XVII веке, когда увеличение численности городов, усиление их роли в обществе (события Смутного времени, городских антифеодалных восстаний) привели к резкому возрастанию городского самосознания. Обилие архитектурных и живописных памятников той эпохи, в которых чрезвычайно смутна роль народных традиций, в то же время позволяет видеть и собственно городские акценты, и исследователи выводят их в многокрасочных "ковровых" стенописях Москвы, Ярославля, Кострома и других значительных центров динамичной городской жизни Московской Руси XVII века. Показательно, что национальные мотивы искусства данного времени активно включают в себя достижения восточной орнаментики, палмативные заимствования из популярной тогда "Библии" голландца Пискарева (Яна Филера), архитектурные элементы западнославянского Возрождения. К созданию "символизации"

церкам в послепетровскую эпоху постепенно вывела церковную резьбу из сферы городского демократического изобразительного искусства. Но зато со второй половины XVIII столетия появляется кубок, являющийся несомненно продуктом городской и слободской демократической среды. С конца XVIII века начинает появляться и станковое светское искусство художников-дилетантов, которые писали незамысловатые портреты своих современников и земляков. Показательно (особенно ярко это продемонстрировала выставка "Ярославских портретов XVIII-XIX вв."), что художник-дилетант (а таковыми фактически являлись представленные на выставке Л. Корнеев, Н. Мильников, Д. Каландаев, К. Тарханов) находится в промежуточном слое между художественным мышлением мастера традиционного народного искусства и замкнутыми из "профессионального" искусства своего времени. Вне сомнения, что со временем подобных памятников и новых авторов окажется намного больше, ибо наше искусствоведение лишь недавно вышло на стадию изучения вершин отечественного искусства и сейчас переходит к изучению нижних ступеней пирамиды и художественной среды в целом. К сожалению, мы еще мало знаем об этих видах и жанрах городского изобразительного фольклора второй половины XIX - начала XX вв., много погибло в войнах или в результате неведения и равнодушия, что-то еще покидается исследователя в наших домах и запасниках музеев. Достаточно вспомнить, что, если бы не энтузиазм Кирилла Элаевича, работы и необходимая сумма сведений о Ярославии вряд ли сохранились бы в том объеме, каким мы располагаем сейчас.

Мы должны сказать, что городской изобразительный фольклор является в своих новых чертах типичен послеоктябрьской эпохи. Он есть следствие новых социальных взаимоотношений, результатом расширенных и интенсифицированных творческих запросов широчайших масс. Есть черты, которые его роднят с традиционным народным: подчеркнутый демократизм, возможность творчества для любого члена общества (который при этом не отрывается от производственной сферы), выявление эстетических взглядов значительной части общества, включение в него раз-

личных элементов из профессионального творчества и собственно народного традиционного; отсутствия внешней регламентации. В пользу такого объяснения говорит и все более широкое распространение самостоятельного искусства, которое на наших глазах становится все более массовым, народным в полном смысле слова. Имеется еще одно важное качество, которое рождает его с глубинными истоками народного традиционного — стремление рукодельно и собственноручно сработанным произведениям искусства, глубинная потребность быть не только и не столько потребителем, сколько производителем эстетической продукции.

Но, вполне естественно, современный городской изобразительный фольклор несет и новые черты. Он действительно в настоящее время имеет городские по преимуществу черты. Хотя в деревне также имеются самостоятельные мастера, но их творчество лежит по преимуществу в области примитива или ослабленного варианта академической программы; но самое главное — их численность не сравнима с численностью городских "самодельных", влияние их на современный художественный процесс практически минимально, и прогнозы пока не позволяют утверждать обратное. Городской фольклор лишен анонимности народного традиционного искусства (впрочем, это качество в последнем также стало меняться с конца XIX века). Напротив, самостоятельное искусство представляет как бы некий "черный ящик" на входе и выходе которого имеются несомненно авторы с ярко выраженными индивидуальными чертами. Оно не имеет всеобщих черт, как же признаки народного традиционного любого данного региона и периода, в первом, наоборот, при аналогичных же обстоятельствах присутствует противоречивая и постоянно сменяемая картина разных стилевых признаков и мировоззренческих установок. Это объяснимо, ибо искусство каждой среды исторически обусловлено общественными отношениями, и было бы трудно ждать от носителя городского изобразительного фольклора черт патриархальной замкнутости, ослабленности информационных коммуникаций, отдаленности от мнения сельского мира, боязни нарушить вековые традиции, неичленности себя из общины. Традиционное народное искусство (первое определение

уже давно считается условным) тоже менялось, в него прихлы-
ли новые веяния — в результате контактов с иным этносом, из
профессионального искусства после процесса фольклоризации,
в результате изменения социальных условий и пр., — но эти из-
менения происходили обычно на протяжении жизни нескольких по-
колений, и потому казались сравнимыми с геологическими в вос-
приятии какого-либо наблюдателя. Современная урбанизированная
эпоха производит стремительные изменения на протяжении деся-
тилетия — и это неизбежно находит свое отражение в искусстве,
в том числе и в той его ветви, которое становится самым ма-
совым и самым меняющимся феноменом современности — городским
изобразительным фольклором.

oooooooooooo