

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.04

DOI: 10.17223/22220836/24/1

Т.П. Алексеева, Н.В. Виницкая

ФОЛЬКЛОРИЗМ В НЕОПРИМИТИВИЗМЕ РУССКОГО АВАНГАРДА ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX В.

Русский неопримитивизм рассматривается в статье на примере творчества основателя абстракционизма В.В. Кандинского, изобретателя русского неопримитивизма и лучизма М.Ф. Ларионова, яркой представительницы всех современных ей авангардных течений Н.С. Гончаровой, изобретателя супрематизма К.С. Малевича, высвечивается образ грузинского художника-самородка, представителя наивной живописи Нико Пиросмани (Н. Пиросманашвили), а также других художников, входивших в объединение «Ослиный хвост». Анализируются произведения, в которых так или иначе проявляются и фольклорные, и примитивистские, и авангардные тенденции.

Ключевые слова: культура, фольклор, изобразительное искусство, авангардное искусство.

Более чем столетний период отделяет нас от бурного всплеска различных авангардных течений искусства начала XX в. Это столетие – время постепенного осмысления искусства русского авангарда, его роли для общечеловеческой культуры. Одни современники авангардистов с восторгом воспринимали их творчество как перелом, взрыв, революционный протест, отрицание академического искусства. У других же, напротив, они вызывали полное непонимание, отторжение, возмущение, вплоть до отказа признавать такое творчество искусством. Сегодня авангардизм по праву признан самостоятельным, мощным, культурным пластом целой эпохи, название которой – XX в. Мы, люди третьего тысячелетия, иначе смотрим на это искусство, чем его современники. Тем не менее русский авангардизм все еще требует объективной исторической и искусствоведческой оценки и тщательного изучения.

Если творчеству и концептуальным взглядам искусства В.В. Кандинского, М.З. Шагала, К.С. Малевича и других художников посвящены целые тома исследовательских работ, то творчество М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой и их сотоварищей по кисти еще ожидает своей очереди. А это значительный пласт недостаточно изученных проблем этого направления, решение которых позволит не только понять, но и принять, по достоинству оценить их творения.

В 1998 г. в муниципальном музее Восточного административного округа Москвы был организован «Музей наивного искусства», который в 2003 г. постановлением Правительства г. Москвы был утверждён как Государственное учреждение культуры г. Москвы «Музей наивного искусства». Он расположен в уникальном здании – каменном особняке постройки 1907 г., единст-

венном сохранившемся из целого дачного посёлка начала XX в. «Новогиреево». В 2015 г. он объединился с музеем народной графики, образовав «Музей русского лубка и наивного искусства». Этому предшествовало проведение в 2012 г. в Центре восточной литературы РГБ совместной российско-китайской выставки «Чудесный мир лубка: народные картинки России и Китая XIX – начала XX в.», организованной совместно с Академией наук Российской Федерации. Это была третья аналогичная выставка. Первую устроил в 1913 г. Н. Виноградов, будучи тогда студентом Института живописи, ваяния и зодчества. На ней были продемонстрированы русские и китайские лубки, привезенные из Харбина и отличающиеся от русских яркостью и насыщенностью красок. Спустя месяц М.Ф. Ларионов организовал еще одну выставку, где были представлены подлинники не только лубка двух народов, но и иконописного жанра. Это было время расцвета русского примитивизма, годом рождения которого стал 1907 г., а его создателем по праву считается М.Ф. Ларионов. Выставка лубка и иконы, устроенная им, не была случайной. Она как нельзя лучше отобразила одну из интереснейших сторон творчества представителей русского авангарда первых двух десятилетий XX в. – фольклоризм, выразившийся, в частности, в обращении к жанрам народного искусства, а также к ряду традиционных народных изобразительных техник: от фрески до народной графики.

О фольклоризме в творчестве художников русского авангарда писалось не раз. Сами художники именно в связи своего искусства с теми или иными фольклорными источниками видели его национальную, русскую (российскую, как противопоставление западноевропейской) индивидуальность. Об этом открыто говорили и Н.С. Гончарова, которую называли «рупором» русского примитивизма и авангарда, об этом писал один из художников объединения «Ослиный хвост» А.В. Шевченко в статье «Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения» в 1913 г. [1]. Тенденциям русского примитивизма в творчестве М.Ф. Ларионова посвящена часть книги Д.В. Сарабьнова [2]. Тем не менее основательного исследования фольклорных тенденций этого искусства пока нет, и в этой теме остается немало белых пятен. Мы предлагаем ограничить наше внимание творчеством таких ярких личностей русского авангарда, каковыми являются представители объединения «Бубновый валет», составившие затем творческую группировку выставок «Мишень», – М.Ф. Ларионов, его верная подруга по творчеству и супруга Н.С. Гончарова, К.С. Малевич, С.М. Романович и, безусловно, основатель абстракционизма В.В. Кандинский.

Даже в академическом искусстве, подчинявшем художников определенным правилам и нормам, у каждого мастера своя техника, свои излюбленные жанры или тематика, свой стиль. Что говорить об авангардистах, восставших против всяких канонов? Сложность исследования в фольклоризма их творчестве состоит в том, что ни один из них не подражал фольклору. За основу были взяты техника или жанр как идея, некие характерные тенденции, которым следовал художник, и конкретные задачи, которые он перед собой ставил. Кроме того, и представители объединения «Бубновый валет», одним из главных организаторов которого был М.Ф. Ларионов, и «Ослиный хвост»

в значительной степени испытали влияние западноевропейского авангарда. Более того, они отслеживали все новости художественной жизни, скупая и привозя в Россию журналы, публикуя и изучая манифесты западных коллег по кисти, активно подражали ему. Во многом проникновению новых идей искусства в Россию способствовал С.П. Дягилев, устраивавший выставки русского искусства в Париже, способствовавший зарубежным поездкам некоторых художников. И тем не менее русские живописцы, скульпторы, поэты стремились в буквальном смысле слова изобрести своё новое искусство.

Созданию благоприятных условий для рождения русского авангарда во многом способствовала культурная атмосфера России конца XIX – начала XX в. Речь идет о русском модерне Серебряного века.

В предчувствии глобальных перемен, которые принес XX в., общественная и художественная жизнь России напоминала кипящий кратер вулкана. Она пробуждала неутолимую жажду общения с искусством в качестве читателя, зрителя, слушателя, желание заниматься художественным творчеством, стремление участвовать в его жизни в роли мецената, организатора или члена художественного союза, клуба коллекционеров произведений искусства.

Примером может служить сложившееся еще в 1860 г. и просуществовавшее вплоть до 1918 г. Московское общество любителей художеств (МОЛХ). Оно объединило как художников, так и меценатов, коллекционеров, издателей, среди которых были П.М. Третьяков, Л.Н. Толстой, В.Д. Поленов, И.Е. Репин, С.Т. Морозов, В.П. Верещагин, И.Н. Крамской, Н.А. Касаткин, Л.О. Пастернак, Н.Н. Ге. Всего около трехсот участников. МОЛХ обеспечивало заказами молодых художников, помогало с организацией выставок, конкурсов, учреждало премии, занималось благотворительностью и оказывало материальную помощь престарелым живописцам.

Другую организацию – «Общество взаимного вспоможения и благотворительности русских художников в Париже» (1877–1917) – материально поддерживали не только меценаты, но и государство. Это общество выполняло очень важную функцию: оно знакомило заграничную публику с российским искусством. Кроме того, в «Русскую кассу взаимного вспоможения в Париже» могли обратиться за помощью обучающаяся во Франции художественная молодёжь, а также семьи русских художников. Его учредителями были банкир Г.О. Гинцбург, коллекционер А.Ф. Онегин, писатель И.С. Тургенев, художники М.М. Антокольский, А.К. Бегтров, А.П. Боголюбов, Ю.Я. Леман. Они организовывали в своем Клубе рисовальные классы, проводили литературные чтения, концерты, предоставляли художникам мастерские для работы.

Нельзя обойти вниманием и Мамонтовский художественный кружок, известный также как Абрамцевский (1878–1893 гг.), объединивший множество творческих личностей вокруг известнейшего московского мецената и предпринимателя С.И. Мамонтова, живописца и педагога В.Д. Поленова, скульптора, а в дальнейшем академика Петербургской академии наук М.М. Антокольского и историка искусств, археолога и художественного критика А.В. Прахова. Среди них – художники В.А. Серов, К.А. Коровин, а также его брат Сергей, И.Е. Репин, мастера исторической живописи братья Васнецовы, старший из которых, Аполлинарий, известен еще и как фольклорный живо-

писец и архитектор, а младший, Виктор, был еще и искусствоведом. Мамонтов поддержал творчество непринятого тогда приверженцами академической живописи М.А. Врубеля, покупая его картины, что в дальнейшем открыло художнику дорогу в журнал и выставки «Мира искусства», а также – в «Ретроспективы» Дягилева и, наконец, позволило стать одним из ведущих модернистов первого десятилетия XX в. Мы не случайно остановились столь подробно на Мамонтовском кружке. Многие художники, входившие в него, станут учителями будущих представителей русского авангарда.

Кружок Мамонтова оказал значительное воздействие на формирование такой важной стороны искусства Серебряного века, как «неорусский» стиль.

Его особенность заключается в особом отношении к народному творчеству. Мамонтовцы серьезно занимались изучением народных ремесел, а также многое сделали для их сохранения и возрождения. Так, в абрамцевских мастерских работала в технике резьбы по дереву русская художница, график, живописец, мастер декоративного дизайна, одна из первых художников-иллюстраторов детской книги в России, одна из основоположников стиля модерн в русском искусстве Е.Д. Поленова. Была в Абрамцево и гончарная мастерская, где воссоздавалась техника русской майолики, которая привлекала русских художников-модернистов Серебряного века М.А. Врубеля, В.М. Васнецова, А.Я. Головина, С.В. Малютина.

Результатом тщательного изучения русской традиционной архитектуры стали такие «экспонаты» музея под открытым небом Абрамцева, как русская изба, а также построенные по проектам В.М. Васнецова «Избушка на курьих ножках», церковь Спаса Нерукотворного Образа, возведенная с 1881 по 1883 г. архитектором П.М. Самариним по рисункам В.М. Васнецова и В.Д. Поленова; баня-теремок архитектора И.П. Ронета и др.

Осваивались здесь и традиционное шитье и орнамент. Для любительских спектаклей, в том числе и музыкальных, ставших началом Московской частной русской оперы, декорации, костюмы и афиши изготавливались самими художниками-кружковцами.

Общение с завсегдатаями дома Мамонтова взаимно обогащало и музыкантов и художников. Неорусизм «мамонтовцев» был созвучен народной тематике творчества Н.А. Римского-Корсакова. Его первая самостоятельно написанная опера «Псковитянка» в одной из переработанных версий была поставлена в 1896 г. на сцене Московской частной русской оперы уникальным творческим составом: дирижёр – Марио Барнарди, художник – В.М. Васнецов и К. Коровин, певец – Ф.И. Шаляпин. Неподдельный интерес Н.А. Римского-Корсакова к сказке и неукротимый поиск новаторских, поистине модернистских средств музыкальной выразительности для её музыкально-сценического воплощения также найдет параллели в творчестве целого ряда русских художников Серебряного века. Универсализм художественной деятельности мастеров, объединенных Мамонтовым, – от народно-прикладного искусства до исторической монументальной живописи, сценических костюмов и декораций до архитектурных проектов – станет характерной чертой большинства русских художников-авангардистов начала следующего столетия.

Прежде всего, эти тенденции характерны для «Мира искусства», имевшего также свой одноименный журнал (1898–1927). Его представители поставили под сомнение сами идеалы гармонии и красоты, их возможность существования в современном, насыщенном враждой и социальными противоречиями мире. Именно ощущения иллюзорности, нереальности, недостижимости этих идеалов в человеческом обществе приведут часть творческой интеллигенции к мысли о том, что красота возможна только в сознании и фантазии художника, способного её воплотить в художественных образах своих творений. Отсюда нежелание больше обращаться к социальной реальности, критика передвижников за их реализм, за их иллюстративность жизни, потребность ухода в мир мифа, сказки, аллегории, древней истории, давно ушедшего прошлого, стремление к ретроспективе. Отсюда, наконец, усиленные поиски нового стиля для нового искусства, которое должно выйти за пределы музея, должно стать частью действительности, частью бытия. И если окружающий мир – острый диссонанс и какофония, то и искусство должно стать созвучным ему.

Первые десятилетия XX в., буквально пропитанные дыханием предстоящих и свершившихся войн и трех революций, фатальных социальных катаклизмов, разрушивших прежний мир, а вместе с ним и духовные ценности, не могли не отразиться на мировоззрении людей искусства. Предчувствие надвигающихся мировых катастроф, которые принесёт с собой век двадцатый, было свойственно и западным художникам. Взаимообогащающие творческие контакты стали возможными, благодаря деятельности журнала «Мир искусства», совместным выставкам, устраиваемым различными товариществами, союзами и художественными объединениям. Этому во многом способствовало ставшее модным обучение русских художников за рубежом. Реализация лозунга о праве художника на самовыражение и всестороннее раскрытие своего таланта, на индивидуализм и свободу выбора средств, жанров, тематики и форм привели в итоге к возникновению новых направлений в искусстве. Интерес к новизне проявился, например, в том, что почти никто из молодых художников начала столетия не смог пройти мимо импрессионизма, как и весь модерн Серебряного века.

Еще одна черта того времени – характерная для многих творческих людей деятельность всеядность, проявившаяся в абсолютном творческом универсализме. Примером может стать личность М. Врубеля, а также целого ряда современных ему молодых авангардистов, когда художник мог быть и поэтом, и мастером прикладного искусства, и автором костюмов и декораций для театральных спектаклей, и даже балетмейстером (подобно М.Ф. Ларионову в балетных постановках С.П. Дягилева).

Все эти тенденции в гиперболизированном виде проявятся в творчестве русских авангардистов. Сразу уточним, что под русским авангардизмом мы традиционно имеем в виду те произведения изобразительного искусства, которые в первое двадцатилетие XX в. воспринимались и, по сути, представляли собой новые, передовые тенденции, знаменовавшие явный уход от классической традиции. Этим он существенно отличается от русского модерна, течения которого щедро представлены искусством Серебряного века и которому изначально принадлежали художники-модернисты.

Первое двадцатилетие прошлого века – время полемики о дальнейшей судьбе отечественной и мировой живописи, а также поиска новых художественных средств. И авангардизм со всеми вытекающими из него течениями стал настоящей революцией не только в изобразительном искусстве, но и в музыке, литературе, драматургии. Испытывая и отражая явное влияние западноевропейского искусства, русский авангардизм отличается своей индивидуальностью. Более того, он осмысленно искал эту индивидуальность. Целый ряд новых идей, рассеянных в отдельных произведениях европейских живописцев, были схвачены, основательно переработаны и реализованы в новом качестве русскими художниками.

Таково значение творчества В.В. Кандинского, сумевшего в 1910 г. не только создать первое абстрактное произведение под названием «Первая абстрактная акварель», но и обосновать концепцию абстракционизма («*abstractio*» – отвлечение, удаление) в трактате «О духовном в искусстве», написанном на немецком языке (опубликован в 1912 г.), фрагменты которого, переведенные на русский, были прочитаны Н.И. Кульбиным в декабре 1911 г. на Всероссийском съезде художников в Петербурге. Абстракционизм получил также и другие названия – «беспредметное искусство», «искусство под знаком “нуля форм”».

В.В. Кандинский тогда выдвинул в качестве основополагающего фундамента искусства его духовное содержание, сокровенный внутренний смысл, выражением которого является композиция, основанная на ритмическом использовании и психофизическом воздействии цвета, контрастах динамики и статики. Свои абстрактные работы В. Кандинский группировал по циклам: «Импрессии», «Импровизации» и «Композиции». В них ритм, эмоциональное звучание цвета, энергичность линий и пятен были призваны выразить мощные лирические ощущения, сходные с чувствами, пробуждаемыми музыкой, поэзией, видами прекрасных ландшафтов. Не случайно его беспредметные композиции сравнивают с музыкальной оркестровкой.

Творчество русских художников-абстракционистов представлено различными течениями и техниками, некоторые из которых были ими же и созданы. Так, М.Ф. Ларионов стал изобретателем русского примитивизма, или неопримитивизма, и лучизма с его идеей особой передачи цвета, когда любой предмет воспринимается как совокупность световых лучей, красочных точек их пересечения. Это поистине уникальное течение проявится и в картинах его жены Н.С. Гончаровой. Эта супружеская пара не ограничивалась лучизмом. Ей был присущ творческий интерес и к другим техникам русского авангарда. Что касается лучизма, то он привлек и М.В. Лё Дантю (1891–1917), самого загадочного и до сих пор не изученного талантливейшего художника, трагическая судьба которого постигла и большинство утраченных его творений. К лучизму примкнули художники объединений «Лучисты и будущники» (1912–1914) и «Ослиный хвост» (1912–1913), отпочковавшийся от ранее созданного «Бубнового валета». Из «лучистов и будущников» самым творческим долгожителем направления, соединившим лучизм с фигуративной картиной и с мощной экспрессией в своих пронзительных по воздействию и высочайших по мастерству мистических произведениях 1950–1960-х гг., был С.М. Романович (1894–1968).

Русский кубофутуризм – еще одно направление, порожденное на русской почве, объединившее кубизм и футуризм – возник также в начале 1910-х гг. (было две выставки в 1915 г.) и окончательно изжил себя уже к 1920-м гг.

Одним из направлений авангардного искусства был футуризм (от лат. *futurum* – «будущее»). Он обязан своим появлением на свет итальянскому поэту Ф. Маринетти (1876–1944), автору первого манифеста футуризма, опубликованного совместно с художником Дж. Балла 20 февраля 1909 г. в парижской «Фигаро». Его основные идеи – отказ от культурного наследия прошлого вплоть до его полного разрушения и уничтожения, милитаристская, шовинистическая тематика, стремительность темпа жизни, отразившаяся, например, в телеграфном стиле текстов. В произведениях изобразительного искусства Дж. Северини, Л. Руссоло, Дж. Балла, К. Кара, У Боччони была попытка отобразить впечатления человека, живущего в современном городе.

Для современника футуризма кубизма (от фр. *cube* – «куб») характерно изображение реальности в образах условных геометризованных, подчеркнута примитивных форм. Более того, каждый предмет сам по себе также разбирается на формы. Появлению этого направления искусство обязано французскому художнику, графику, сценографу, скульптору и декоратору Ж. Браку (1882–1963), проделавшему путь от фовизма к кубизму, а также испанскому художнику, скульптору, графику, театральному художнику, керамисту и дизайнеру Пабло Пикассо (1881–1973). Классическим программным произведением кубизма с полным отсутствием светотени и перспективы считаются его «Авиньонские девицы». Кубисты стремились передать в абстрактном показе изменчивость предмета даже в течение одного мгновения.

В России оба направления объединяются в «кубофутуризм», проявившись как в поэзии (В.В. Хлебников, А.Е. Крученых, В.В. Маяковский), так и в живописи (А.А. Экстер, Н.А. Удальцова, В.Е. Татлин, О.В. Розанова, И.А. Пуни, Л.С. Попова, К.С. Малевич, И.В. Клюн, К.Л. Богуславская) и плавно перейдя в супрематизм. Кубофутуризм нашел отражение в творчестве М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. Художники иллюстрировали сборники поэтов, выполняя литографии, рисовали кубофутуристические пейзажи. Сохранилась фотография Н.С. Гончаровой с раскрашенным лицом в технике кубофутуризма. Это была одна из кубофутуристических эпатажных акций, придуманная супругами, ставшая прообразом современного боди-арта. Интересен факт, что основатель футуризма Ф. Маринетти приезжал в Россию. И был неоднозначно встречен. Некоторые представители «Бубнового валета» пытались заявлять о том, что в России футуризм был создан раньше европейского, в 1908 г.

Один из основателей русского абстракционизма – К. Малевич, убежденный в те годы в том, что традиционная живопись полностью изжила и исчерпала себя. Испытав сильное влияние полотен Пита Мондриана и В. Кандинского, он стал создателем еще одного русского направления авангарда – супрематизма (от лат. – «последний», «крайний», «наивысший»), в котором стремился найти «высшую реальность» в геометрическом конструктивизме (или абстрактивизме). Этим термином К. Малевич назвал и группу своих абстрактных картин, представленных на выставке «Ноль-десять». Форма квадрата стала для него концентрацией всех законов бытия, а единственными предметами картин – линии и геометрические фигуры, которыми художник

выражал отсутствие искусства в искусстве, его «приближение к нулю», наступление времени «беспредметных ощущений и эмоций». Каноны супрематизма будут пропагандироваться созданной К. Малевичем группой «Утвердители нового искусства» (УНОВИС). Представители этого течения – художники А. Родченко, А. Древин, Н. Генке, И. Пуни, Н. Суегин, А. Экстер, Н. Удальцова, И. Клюн, Л. Попов, О. Розанова.

Ярким представителем еще одного, характерного для России направления авангардного искусства – конструктивизма стал Владимир Татлин. Так как время его развития пришлось уже на 20-е гг., выходящие за пределы периода, обозначенного нами темой статьи, нами он упомянут лишь для полноты картины русского абстрактного искусства. Скажем лишь, что возник конструктивизм как одна из попыток создания нового искусства для новой страны, вместо искусства для искусства конструктивисты выдвинули идею искусства для производства, отвечающего запросам общества. Изначально данное направление появилось в архитектуре в 1921 г. Яркими представителями являются В.Ф. Степанова, А.М. Родченко, К.К. Медунецкий, А.М. Ган.

Важная сторона творчества этих мастеров – их новаторское, необычное, авангардное обращение к фольклору. И проявляется эта тенденция в русском неопримитивизме.

Фольклор – не только основа любой национальной культуры, но и неистощимый источник вдохновения художников. Особый интерес к народному творчеству возникает в периоды роста национального самосознания, становления государственности, когда требуется особый подъем чувства патриотизма или осознания своей неповторимости или уникальности. При зарождении новых культурных эпох поиски новых идеалов в искусстве также зачастую начинаются с обращения к фольклорным сюжетам, мотивам, образам.

Каждый период русского искусства характеризуется своим, особенным отношением к фольклору. Приведем примеры.

Для второй половины XIX в. обращение к фольклору означало:

Во-первых, его собирание, запись и изучение. Такова была в изобразительном искусстве и архитектуре деятельность уже упомянутого Абрамцевского кружка; в музыке и литературе – изданные сборники народных песен, текстов народной поэзии и прозы, описание народных обрядов, составление словарей и т.д.

Во-вторых, прямое цитирование или стилизация под фольклор в творческом процессе:

– освоение профессиональными художниками техник народных ремесел, применение элементов народного декора в профессиональном творчестве;

– постройка зданий в стиле народной архитектуры, в том числе и сказочной;

– в музыке – цитирование народных песен с текстами, обработки народных мелодий, стилизация под народную мелодику, голосоведение, многоголосие;

– в театре (в том числе и музыкальном) – включение стилизованных народно-обрядовых сцен в драматургию произведения;

– воспроизведение сюжетов фольклора и древней истории.

В-третьих, реалистичный показ народной жизни, его социально-классовых проблем.

В-четвертых, пейзаж и обращение к героическим сюжетам как проявление национального и государственного. Например, пейзаж – сельский, лесной, городской – виды русских городов как воплощение темы любви к Родине и малой родине, как проявление сопричастности к народу, родной природе.

В период русского модерна намечаются новые тенденции, связанные с творческим преломлением фольклора, многие из которых перейдут и в абстракционизм:

- обращение к историческим и сказочным сюжетам, к давно ушедшей старине как эталону красоты и гармонии;

- иллюстрация сказок, былин, народных песен как отказ от современной реальности;

- применение техник древней фрески, иконописи для воплощения мистических сюжетов и образов, а также как декорационного средства при оформлении интерьеров;

- обращение к восточной тематике как противопоставление европейской цивилизации;

- театрализованные ретроспективы, связанные с воспроизведением образов отечественного искусства в синтетических жанрах оперы и балета, создание сценических костюмов и декораций с использованием фольклорных сюжетов, образов, стилей, и превращение их в самостоятельный, полноправный вид искусства. Пример – творчество Дягилева и художников Н.С. Гончаровой, С.Ф. Ларионова.

Сложность и увлекательность исследования проявлений фольклора в творчестве русских авангардистов заключается в нестандартности его присутствия в их произведениях. Русский неопримитивизм не был искусством одного конкретного народа, и даже одной конкретной страны. Он синтетически спаял в себе самые разнообразные тенденции – от западного примитивизма и фовизма до любительского наивного искусства и собственно фольклора. Идеи французского фовизма и примитивизма проникают в русское искусство начиная с первых выставок «Бубнового вала».

Необходимо заметить, что примитивное искусство было известно и во времена раннего Ренессанса. А сам термин появился в XIX в. Французские художники рубежа столетий, стремясь следовать нормам искусства «примитивов», в своих картинах изображали образ жизни, быт и обряды аборигенов островов Океании, Африки и др., которых считали «отсталыми» народами, т.е. не охваченными западной культурой. «Дикая» экзотика стала для них источником для творческой фантазии и новых цветовых решений. Яркий пример – творчество П. Гогена. С другой стороны, под примитивом понимается первобытное искусство – плоские наскальные и пещерные рисунки – петроглифы, образы которых прослеживаются у А. Матисса и А. Дерера.

Не менее значительным становится воздействие наивного искусства, искусства непрофессиональных художников, его техники, образов и жанров. Речь идет о наивном искусстве – Art Naive, иначе называемом «Живопись семи воскресений в неделю», что означает творчество людей, в душе остающихся детьми. Европейские профессиональные художники-примитивисты

стремились передать в картинах особенности взаимоотношений членов родовой общины. Таковыми являлось четкое разделение роли женщин и мужчин, взрослых и детей. Так, в наивном искусстве взрослые изображались угловато-квадратными с укороченными телами и простодушно-наивными лицами с глазами младенцев, а дети – крупными, почти гигантами с глазами стариков, для которых родители были маленькими куклами.

Примитивизм в той или иной мере представлен как творчеством экспрессионистского, так и рационалистских течений. Одним из его создателей считается французский живописец, скульптор-керамист и график Эжен Анри Поль Гоген (1848–1903). Крупнейший представитель постимпрессионизма, он значительную часть своей жизни провел в Перу и в Океании. Именно там Гоген столкнулся с образом жизни, бытом, верованиями и искусством народов, считавшихся в его время «культурно отсталыми». Культуру народов Океании, как бы остававшихся в периоде «детства человечества», он считал не только достойной внимания, но и значительно выше европейской, так как в ней он видел гармонию человека и природы. Самые лучшие его полотна относятся именно к этому периоду. В чем проявлялся примитивизм Гогена? Прежде всего, в упрощенных линиях и насыщенном цвете. Фигуры его живописных полотен статичны, плоски, световые блики сведены до минимума. Сюжеты преимущественно бытовые. В них внесены мотивы легенд, верований и народной мифологии («Пробуждение духа мертвых» (1892); «Забавы злого духа» (1894).

Необходимо отметить, что импульсом для возникновения русского неопримитивизма в России стало посещение М.Ф. Ларионовым в 1906 г. Парижа по приглашению С.П. Дягилева для оказания помощи в устройении русских выставок. Это было время расцвета фовизма во Франции. Наиболее известной и скандальной в истории искусства была Осенняя выставка 1905 г. На ней в одном из залов представили свои работы А. Маттис, А. Дерен и др. С 1905 по 1907 г. на Осенних салонах выставлялись также их единомышленники по стилю А. Марке, Ш. Камуан, Л. Вальта и еще более десятка художников, вдохновленных постимпрессионистами Ван Гогом, П. Сезанном и П. Гогеном. Впоследствии творческие дороги этих художников разойдутся. Но тогда их произведения произвели такое шокирующее впечатление, что критик Л. Восель за экзальтированную, «дикую» яркость и сочетание красок назвал художников дикими зверями (*les fauves*). Отсюда название этого направления «фовизм». При этом сами художники отвергали отнесение их к дикарям. Они выступали за предпочтение цветовой гаммы, право художника манипулировать изображаемыми фигурами и объектами.

К характерным чертам фовизма как направления в живописи относят непривычную декоративность, насыщенность мазка, выразительность, экспрессивную интенсивность чистого цвета без привычной комбинации тени и света, энергичную подчеркнутость контура, отказ от линейной перспективы, упорядоченный хаос пространства, эмоциональность видения сюжета. Все изображаемые образы – природа, люди, окружающие пространство – были для фовистов лишь предметами, призванными передать мысль художника. Тем не менее до полной абстракции они не доходили. Лица их героев могли быть неестественно зелеными, желтыми. Объясняя это, А. Матисс (1869–

1954) говорил: «Я рисую не женщину, а картину». Для одних его картин, написанных в стиле фовизма, характерны плоскостность, застывшая статичность фигур при минимальном количестве окружающих деталей и насыщенно-яркой и контрастной цветовой гамме, («Разговор» (1909), «Сидящий Риффиан» (1913), черты лица персонажей лишь схематично намечены («Семейный портрет» (1914). В других работах эти же изобразительно-выразительные средства сочетаются с динамичными позами лежащих, стоящих, поднимающихся, идущих, танцующих людей с контурами фигур, обведенными контрастным цветом (черным, красным). Например, картина «Радость жизни» (1905–1906), в которой наивность превращается в первобытную дикость, неистовство страсти. Кстати, на заднем плане этой картины художник изображает круговой танец обнаженных людей. Именно он, решенный в ином цветовом ключе (сине-зеленый фон), с меньшим числом участников (пять вместо шести) и в обратном направлении движения (против часовой стрелки) будет повторен в другом его произведении «Танец» (1909).

В год пребывания М.Ф. Ларионова в Париже выставлялись и картины уже покойного Поля Гогена, творчество которого наконец-то получило признание. Таким образом, попав в сгусток новых течений и споров о них, М.Ф. Ларионов начинает свой путь в живописи, первой вехой которого станет созданный им русский неопримитивизм (1907). В своих новациях он шел не от случая, а через глубокое осознание того, что он делает, к какой цели идет. Это был мастер, который, стремясь найти пути нового искусства, основательно и на высочайшем уровне мастерства творчески изучил, проработал все имеющиеся в его время техники. Если кто-то искал себя в стиле, другие – стиль для себя, то М.Ф. Ларионов был способен писать только так, как считал нужным, и делал он это не потому, что это модно, а потому, что был убежден в том, что только так следует написать тот или иной сюжет, тот или иной образ. Все повороты в его творчестве были обоснованными. Он шел к цели даже тогда, когда его уход в другую область делал его оппонентом по отношению к бывшим товарищам по искусству. Достаточно напомнить, что его учителями были И.И. Левитан, К.А. Коровин, В.А. Серов, кроме того, в раннем периоде творчества на него оказало заметное влияние искусство П.В. Кузнецова, В.Э. Борисова-Мусатова, М.В. Нестерова. В студенческие годы он выставлялся на выставках «Мира искусства», «Союза художников», «Передвижников», «Бубнового валета». Преследуя новую идею, он создавал новые товарищества, объединения, выставки, всегда находя единомышленников. Будучи великим «кулибинным» в изобретении стилей и техник живописи, М.Ф. Ларионов сумел апробировать разносторонние идеи примитивизма практически во всех жанрах, в которых работал. Он увлеченно экспериментировал, смешивая, подобно краскам на палитре, те или иные акценты примитивизма с уже изобретенными техниками. Именно в этой области наиболее последовательно прослеживается фольклоризм живописи русского авангарда. М.Ф. Ларионов и его единомышленники не отказались от ярких цветовых находок фовизма. Напротив, для них Восток с его экзотической цветистостью был своим, почти родным, тем, что отличало русских от европейцев.

Многие абстракционисты обращались к наивному искусству, олицетворявшему искренность, непосредственность выражения народно-эстетических представлений, не испорченных цивилизацией. Тем более что в многонациональной Российской империи был свой уникальный грузинский художник-самородок Нико Пиросмани (Н. Пиросманашвили), занимавшийся в основном оформлением вывесок и изготовлением панно для питейных заведений, кабачков и ресторанчиков Тифлиса. Братья-футуристы – поэт Илья и художник Кирилл Зданевичи, близкие к М.Ф. Ларионову и Н.С. Гончаровой, заметили необычное творчество Пиросмани в 1912 г. Они не только начали пропагандировать работы мастера, но и купили у него большое количество картин, в том числе и выполненные на заказ. Кроме того, 10 февраля 1913 г. опубликовали статью о нем в московской газете «Закавказская речь» и в тифлисской – «Закавказье», а также выставили часть его картин на Московской выставке художников-футуристов «Мишень» наряду с картинами Ларионова и Гончаровой. Образы творчества Н. Пиросмани оказались близки образам крестьянских циклов Н.С. Гончаровой («Беление льна» (1908), «Жнецы» (1911) и др.) и К.С. Малевича («Садовник» (1911), «Жнец на красном фоне», «Крестьянка с ведрами и ребенком» (1912) и др.). Их крестьяне – широкоплечие, трудолюбивые, по-детски наивные, твердо стоящие на земле крепкими, зачастую босыми ногами, будто бы растая в неё.

Русские авангардисты охотно обращались и к примитивизму первобытной наскальной графики, о чем будет сказано ниже. К фольклорным тенденциям восходит и их работа в техниках фрески и иконописи. М.Ф. Ларионовым была буквально открыта для профессионального творчества такая область народной графики, как лубок, вывеска, казарменная живопись, а также настенные и заборные рисунки, включая граффити. На выставке «Мишень» 1912 г. демонстрировались произведения художников-самоучек и детские рисунки, графика, образы которых явно присутствуют в тех или иных произведениях художников русского авангарда. Часто встречающиеся в их работах схематичные домики (плоский квадрат стены с крестом окна, треугольник крыши и труба, с возможно уходящим вверх дымком), «косматые» солнца, скелетообразные ветки деревьев, похожие на облака кроны деревьев и прочие детали – это подражание художественному детству.

Из всех перечисленных видов подробнее остановимся на лубке, жанре, взятом на вооружение многими художниками русского авангарда в качестве идеи противопоставления академическому искусству, предназначенному для музеев и салонов, понятному узкому кругу ценителей и знатоков, подлинно народного искусства, доступного широким массам. Наряду с рекламной и ярмарочной вывеской он занимал одно из ведущих мест, преломляясь в крайних проявлениях абстрактного искусства, вплоть до беспредметных композиций.

В словарях даются и другие наименования лубка – лубочная картинка, лубочный лист, потешный лист, простовик. Лубочные картинки первоначально рисовались от руки, снабжались пояснительными текстами. Подобные картинки были известны еще в XV столетии в странах Древнего Востока (Китай, Индия) и в Западной Европе. По мере изобретения множительной техники лубки принимали форму ксилографии, медной гравюры и литографии, но раскрашивались («цветились») только вручную, детьми и женщинами.

В Россию первые эстампы проникли примерно в XVI столетии вместе с иностранными гостями и получили название фряжских потешных листов из-за рисунков неприличного содержания. Очень скоро лубок становится видом распространения любой информации и завоевывает всенародную любовь. Лубки нарезались народными кустарями-умельцами. Они живо реагировали на любое событие – культурного, политического характера. Но особенно были популярны листки, на которых печатались лики святых и их жития, изображения персон царской фамилии, народные сказания и сказки, олицетворенные тексты популярных народных песен и многое другое. Отсюда и весьма разнообразные типы лубков в зависимости от информации, которую они содержали:

- духовно-религиозные, с рисунками в византийском стиле (иконный тип изображений с житиями святых, притчами, нравоучениями, песнями и т.д.);
- философские;
- юридические, с изображением судебных процессов и действий («Шемякин суд», «Повесть о Ерше Ершовиче»);
- историко-географические («Умильные повести» из летописей, изображения исторических событий, битв, а также виды городов и топографические карты);
- сказочно-мифологические (богатырские, волшебные, житейские сказки, «Повести об удалых людях» и др.);
- праздники;
- конница (всадники) и солдаты;
- балагурники – потешные сатирические, карикатурные лубки побаски.

Лубки распространялись «офенями» – мелкими торговцами розницы, корбейниками или лубочниками. Они охотно раскупались и бережно хранились, часто наклеивались на стенах в домах. Простодушные, наивные, снабженные плоскими цветными рисунками, часто близкими тем, что украшали предметы народного прикладного искусства, они отличались композиционной цельностью и предназначались не только для простонародья, но и для других слоев населения. Примерно с 1820-х гг. в России появляются семьи предпринимателей (в Москве – Ахметьевы, в Мстере – Голушевы и др.), выпускающие лубки поточным способом, иногда превращая их в профессиональный вид рекламы. Это постепенно привело к утрате лубком своей кустарно-фольклорной основы.

Профессионально занимался изучением русского фольклора в годы учения В.В. Кандинский. Он даже совершал этнографические экспедиции на Волгу. Примерами фольклорных тенденций могут служить произведения, в которых он обращается к образам Востока, Древней Руси и народных преданий. Из ранних произведений сюда можно отнести жанровую сцену «Древняя Русь» (1904), выполненную в стиле постимпрессионизма, а также мифологическую сцену «Двое на лошади» (1906), выполненную в подражание технике древней мозаики. Эта техника будет прослеживаться и в более поздних абстрактных, беспредметных работах, таких как «Красочный ансамбль» (1938). В гравюре в стиле модерн «Прощание» (1903), навеянной темами рыцарской мифологии, при минимальном изображении природного фона и схематичных черт лица юноши художник тщательно прорисовывает

элементы одежды героев, вплоть до складок женского платья, а также богатую сбрую коня. Влияние фовизма прослеживается в сочности красок и экзотичности восточных сцен, вплоть до желтых, красных и даже зеленых пятен вместо лиц, в подчеркнутой примитивности рисунка в пейзаже «Арабы. Кладбище» (1909) и жанровой сцене «Импровизация № 6 (Африканское)» (1909). Ряд работ художника рождает ассоциации с лубочными картинками. Это пейзажно-жанровая сцена «Синяя гора» (1908), ассоциирующаяся с народными гуляниями, хороводами и катанием на конях, а также «День всех святых» (1911). На этой картине как будто бы воссоздаются образы лубков о церковных праздниках. Центральные персонажи – «все святые» – крошечные, почти безликие фигурки с цветными нимбами над головами, плывущие в черной ладье по синим водам реки. Из носа ладьи растет огромный оранжево-желтый цветок, напоминающий подсолнух, в центре которого сидит паук. Лапки паука на фоне головы подсолнуха не что иное, как образ солнца. Само же солнце-красное, выглядывает из-за дальних гор. О празднике оповещает гудящий в дудку гигантских размеров по сравнению со «святыми» Скоморох. Это своеобразная попытка в одном лубке отразить мировоззрение целого народа. Произведения «Железная дорога в Марнау» (1909), «Лошади» (1909) тоже близки к лубочным картинкам. А вот в «Импровизации» (1910) пересекающиеся разноцветные линии создают очертания домиков, словно сошедших с детских рисунков.

Техника русской церковной живописи – фрески и иконописи – еще одна сторона русского модерна и авангарда. Здесь уже примитив понимается в значении древний, изначальный, первобытный, старинный. Одна из ярких представительниц этого направления – русский живописец, график, театральный художник Н.С. Гончарова (1881–1962). Она считала, что язык изобразительного искусства должен быть понятен, доступен, прост. Возможно, поэтому её творчество так легко вписалось в рамки русского примитивизма. Она активно пропагандировала идею противопоставления миру машин и каменных городов светлых, искренних, естественных образов народных мастеров, призывала «не следовать традиции», а «жить в традиции». Как для Ларионова и многих других русских художников и поэтов-авангардистов, для Н.С. Гончаровой Россия и Восток были неделимы. Восток для них всегда считался родиной истинного искусства, а не далекой экзотикой с «отсталыми» народами. Россия через Восток противопоставлялась Западу, утратившему подлинную первобытность народной традиции. Символом же Востока Гончарова выбрала павлина как олицетворение бессмертия, восточной яркости, наслаждения жизнью, жара. Окраску павлиньего оперенья она сравнивала с неиссякаемой энергией жизни. Ею создано множество павлинов в различных техниках, вплоть до имитации техники вышивки.

Как и М.Ф. Ларионов, художница испытала на себе влияние и кубизма, и футуризма, прекрасно овладев техникой лучизма, она участвовала во всех выставках авангардного искусства. И все-таки единственным способом создания надындивидуального, надличного искусства считала фольклорные традиции, к которым причисляла и религию. К образам первобытных языческих верований наших предков (каменные бабы, старинные обряды), равно как и к образам святых и апостолов Церкви Гончарова относилась с искрен-

ним почитанием и любовью. Для нее это были образы, не затронутые цивилизацией, а потому священные. Она старалась вжиться, проникнуть в дух древних верований, смотреть на них глазами души самих крестьян. Исследователи нередко обращают внимание на близость творчества Н.С. Гончаровой поэзии В. Хлебникова, чьи стихи она иллюстрировала.

Примером работ, выполненных в технике иконописи, являются религиозная сцена «Рождество» (1910), футуристическая акварель «Иконописные мотивы» (1912), «Четыре Евангелиста» (1914), считающиеся одной из выдающихся вершин её творчества. Надо сказать, что Гончарова мечтала иллюстрировать Библию. Библейские образы она помещает в нехарактерное для икон окружение и допускает вольности в трактовке сюжетов.

В «Рождестве» Богородица возлежит на деревянной кровати, младенца Иисуса принимают у нее и поклоняются ей не волхвы, а женщины-мироносицы. Возможно, этот мотив был выбран потому, что Богородица на Руси считается самым почитаемым библейским женским образом и поклоняются ей прежде всего женщины.

Диптих «Иконописные мотивы» вообще выполнен в стиле лубка или, что более вероятно, расписных ставень, «створки» которых – изображение Рождества и Поклонения Христу. А верхний, полукруглый наличник, равно как и нижний, а также фон «створок» для евангельских образов – все это крестьянская символика. Ветка кедра (или сосны), согнутая в форме подковы («на удачу»), цветущие деревья и травы, плодородные поля. По углам – символы вселенной – «красно солнышко и ясный месяц». Так, икона превращается в предмет декоративно-прикладного народного искусства. Рисуя костюмы к балету Л. Мясина «Литургия» по заказу С.П. Дягилева, Н.С. Гончарова изображает героев в характерном движении. Так, образ св. Луки, склоненный с протянутыми для благословения ладонями, как будто бы составлен из геометрических фигур и лучей. Интересно, что присутствие Бога здесь показано свечением, рассеивающим сине-фиолетовый фон вокруг рук евангелиста, а позади его коричневой мантии с ярким восточным узором – фиолетовый мрак. Шестикрылый Серафим решен в серебряно-золотисто-красной световой гамме и изображен с руками, которых у этих ангелоподобных существ нет. К религиозным сценам можно отнести и жанровые сцены из еврейской жизни: «Шабат» (1910), «Старец с семью звездами. Апокалипсис» (1910). Особо впечатляют силой первобытной мощи произведение «Каменная дева» (1908), которое, как и тетраптих «Евангелисты», выполнен в духе наива. Не стилизация фольклора, а вживание в него, не копирование, а осмысление народной эстетики, её сопричастности к всеобщим законам бытия. Отсюда преобладание жанровой живописи, возвращение жанровости на арену искусства. К сожалению, рамки статьи не позволяют глубже рассмотреть творчество этого замечательного мастера, высшим достижением которой стали работы в области авангардного декорирования. Эта тема достойна отдельного исследования.

Совсем иное применение образов древних фресок – творчество раннего К.С. Малевича, его «Эскизы фресковой живописи» (1907). Для людей, у которых имя Малевича ассоциируется только с супрематизмом, встреча с этими полотнами художника, написанными им в преддверии периода авангарда,

может вызвать по меньшей мере удивление. Чем же примечательны эти картины, помимо завораживающего золотого свечения и присутствия иконной техники, на первый, беглый взгляд создающие ощущение встречи с чем-то далеким и возвышенным? Кажется, что молодой Малевич искренне стремится, подобно многим представителям модерна, уйти от действительности в прошлое, в древнюю, давно ушедшую старину, к истокам, к корням. Однако это ощущение всего лишь обман. Буквально преисполненные хорально-возвышенным звучанием картины на поверку оказываются саркастической усмешкой художника. При взгляде на плоские, бестелесные фигуры с нимбами вокруг очертаний голов кажется, что это лики апостолов или святых. Но на самом деле мы видим лишь обнаженные мужские и женские фигуры, напоминающие светящиеся тени. В них всё призрачно, нереально и так далеко от целомудренности и религиозного аскетизма!

Будущего художника-абстракциониста выдает множество деталей: излюбленная и воспетая Малевичем и столь сложная для художников форма квадрата, в который вписана «фреска» (и другие эскизы тоже имеют эту форму); обилие вертикально-параллельных полос, изображающих стволы деревьев, но кажущиеся потоками стекающей воды; ритмичность и декоративность картины. Наконец, само присутствие псевдоправедников, их лицемерно-слащавая манера сродни отрицанию канонов, характерному для модерна и еще более типичному для авангарда начала века.

Нельзя не заметить сходство с языческими верованиями и обрядами сюжетов эскиза «Торжество неба», а также «Молитва» с изображенной обнаженной девичьей фигурой в позе плачущей и кающейся грешницы. Почти демонически воспринимается выдержанный в иконной традиции изображения ликов святых «Автопортрет», который, по мнению более поздних исследователей, считается на самом деле портретом старшего друга художника, ставшего вскоре его учеником и последователем в направлении супрематизма И.В. Клюнова (художественный псевдоним Клюн). Именно Клюн и поддал Малевичу идею обратиться к фреске. Вообще картины, приближенные по стилю к живописным панно, стенным росписям или гобеленам, создавались символистами П. Кузнецовым, П. Уткиным, братьями Милиоти. Это один из символистских жанров монументально-декоративного искусства того времени. Малевич не единственный представитель русского авангарда, которого интересовала тематика религиозного мистицизма.

Например, с искусствоведческой точки зрения интересно творчество С.М. Романовича. С.М. Романович (1894–1964), ученик Н. Касаткина, А. Архипова, К. Коровина и др., в 1912–1914 гг. сблизился с М. Ларионовым. Он стал активным членом объединения «Лучисты и будущники» и участвовал в выставках «Мишень» 1913 и 1914 гг. Драматично сложилась творческая судьба этого потрясающего художника. Вырванный войной из круга друзей-художников, вынужденный жить в условиях нового Советского государства, он нашел себе применение и завоевал заслуженное признание как оформитель. Тяга к монументально-декоративному искусству, характерная для представителей русского модерна и авангарда, по иронии судьбы превратилась для него в способ добывания куска хлеба. А открытые в свое время его друзьями-авангардистами такие виды народного искусства, как вывески

и таблички, станут одним из основных его «творческих» заработков: он будет на заказ рисовать таблички для домов и улиц. Но все эти «уступки» обстоятельствам позволили художнику втайне отдаваться самому сокровенному искусству – созданию полотен на сюжеты Священного Писания. Находясь в духовном одиночестве, оторванный от единомышленников, он сумел проделать путь от авангарда к мистическому реализму, последовательно сохранив и технику лучизма, и другие приемы абстракционизма. В них ни на йоту не проявляется сарказм К. Малевича. Искренняя религиозность, щемящая душу боль пронизывают одну из его поздних работ – наполненную высокой эмоциональной экспрессией картину «Возложение тернового венца». На ней, слева от залитого потоками крови лика Иисуса Христа, боль и страдания, которого нашли выход в его измученно-человеческом взгляде страдальца, изображен завуалированный лучами полос краски еще один лик – полупрофиль самого художника, страдающего Богу и тоже страдающего.

Многочисленные грани неопримитивизма представлены творчеством М.Ф. Ларионова. Об этом раньше других написал в своей брошюре о примитивизме А. Шевченко в 1913 г. [1]. Тем не менее многие стороны творчества этого удивительного художника еще не изучены и не раскрыты. Это касается в том числе и фольклоризма его живописи. Сюжеты его произведений самые разнообразные: от анимализма до пейзажа, от жанровой живописи до лубка и казарменной графики, от театральных декораций и костюмов до «парикмахерских», от портрета до ню. И везде в той или иной степени можно встретить различные грани примитивизма.

Мы остановимся на наименее описанных в литературе жанрах – пейзаже и лубочном цикле «Времена года», представленном вместе с циклом «Венеры» на выставке «Мишень» 1912 г. Ранний Ларионов был автором великолепных постимпрессионистских пейзажей.

Его «Пейзаж под снегом» (1899), наполненный голубоватым свечением зимних сумерек, превращен в бытовую сценку. Мы видим фигурку идущего человека, несущего мешок, его согнутое тело создает ощущение преодоления порывов зимнего ветра и тяжести несомого груза. Картина рождает ассоциации с предначертанием уготованной каждому человеку судьбы – самостоятельно нести «свой крест», наперекор невзгодам жизни.

В импрессионистской манере выполнены и следующие три пейзажа – «Сад» (1904), «Сад весной» и «Акации весной». В первом из них присутствие деревьев мы видим лишь в отражении их стволов на как будто бы кипящей сине-фиолетовой поверхности воды – не то река, не то мокрая от падающего дождя дорога. Лишь по краям картины видна увядающая зелено-желтая листва. В весенних пейзажах – буйство красок, ощущение бесконечной глубины и пространства, света и воздуха, синевы неба, полноты природной жизни.

Совсем иной стиль в городском зимнем пейзаже «Деревья на фоне дома». Здесь пространство как будто бы укорачивается, урезается. Прямо за двумя обнаженными деревьями – персиковая стена дома с зияющей чернотой окна. Исчезло небо. Присутствие солнышка выдают лишь откидываемые деревьями тени, словно упирающиеся в стену дома и ползущие по ней вверх. Художник тщательно выписывает не только каждую ветвь деревьев, но и полоску тени, которую дает даже самая тоненькая веточка.

Пейзаж «Закат после дождя» (1908) – это уже примитивизм. Жанр пейзажа здесь соединен с бытовой сценкой: скучающий возница, спешащий пешеход. Картина максимально приближена по стилю к детским рисункам. И форма дома, и забор, и схематичные стволы деревьев, и эллипсо- и ромбообразные мазки, обозначающие листву, которые перекликаются с синими пятнами луж. Все изображения плоские. Фигурки людей, лошади, телеги схематично намечены, почти не прорисованы детально. Цветовая гамма построена на перекличке синего неба с сиреневатыми всполохами от заката и сиреневой землей с синими лужами. В центре – полоса зелени, которая взрывается по-фовистски ярко-желтым пятном кроны дерева, по форме напоминающей осенний дубовый лист, а также пятнами поменьше – кустарниками, квадратные контуры которых обведены темным цветом. Это примитивизм, близкий детскому фольклору или лубочным картинкам. Но насколько мастерски решён он в цветовом и композиционном плане! Две пейзажные литографии 1912 г. «Город» и «Улица» представляют нам уже Ларионова-абстракциониста.

В первом случае в пересечениях линий-лучей (лучизм) высвечивается фигура розового трамвая и как будто бы обгоняющего его извозчика. Фоном становятся темные и желтоватые полосы и пятна – не то крыши, не то столбы, не то окна домов. Другой пейзаж – двухъярусный. Внизу – выполненное в технике лучизма «дерево», стоящее рядом со стеной дома – единственное выжившее в условиях каменного города существо, слева – еще два дома. Это начало улицы. Далее – поднимающиеся вверх пересечения кристаллоподобных форм – множественные силуэты домов. У одних из них видны стены с темными проемами окон, у других – только острия крыш. Безрадостный пейзаж из нагромождения каменных строений.

Постепенно Ларионов приходит к технике бестелесных фигур, фигур-призраков. Таков пейзаж «Бульвар в Тирасполе» (1914) – ностальгия по малой родине художника. Он по стилю близок одной из более поздних картин художника «Весна» (1920). Оба произведения – образцы абстрактного примитивизма. В первом, городском, пейзаже относительно реальными являются лишь три дерева с высоко расположенными зелеными кронами и яркий свет с веранды дома. Все остальное – и белесые стволы деревьев, и белые, словно призрачные тени, отбрасываемые ими на землю, и безликие фигурки гуляющих людей – бестелесно и нереально. Нет лиц, нет движения, нет глубины и простора, нет изобразительности, все скрывает сумеречная синева. Это мир-раж, зыбкое воспоминание о бульваре в Тирасполе.

Вторая картина, написанная уже в период возвращения М. Ларионова к фигуративной живописи, вызывает множество споров именно из-за бесплотности, отсутствия телесности изображенных на ней фигур. По словам Ю. Аненкова, полупрозрачные, обнаженные фигурки двух девушек и ребенка в саду – это только видение или сон [3]. На наш взгляд, здесь имеется иной, фольклорно-мистический смысл в облике этих монохромных, почти бестелесных образов. Древние друиды верили в наличие душ у деревьев. Возможно, что здесь изображен весенний сад в облике людей-призраков, это – оживающие, просыпающиеся весной древесные духи. В этой картине соединено

все: телесность и призрачность, мистицизм и реальность, примитивизм и глубина смысла, пейзаж и жанровость.

С каменными девами Н.С. Гончаровой перекликаются сюжеты ларионовского цикла «Времена года (1912)». По технике это примитив, соединивший архаику первобытных наскальных рисунков и народную жанровость, «говорящую сюжетность» лубка и тонкий добродушный юмор художника. Холст каждой картины разделен на прямоугольники, подобно средневековым тетраптихам. В одной его части изображены в манере наивного примитива женщины-стихии. Бледнотелая Зима, из открытого рта которой идет волнистый пар, изображена на коричнево-красном фоне, напоминающем старую стену с облешей краской. В противоположном нижнем углу в стиле лубков надпись – поясняющий текст: «Зима холодная», снеговая, ветреная. Вьюгой окутанная, закована льдом». Далее изображены символы зимы: темно-серая шаль – это и вьюга, окутавшая Зиму, и вид зимней одежды; чернеющее обнаженное деревце, на ветках которого лежит иней; черный ворон и кошка – символы темных сил; кристалл льда, а внизу – белые примитивные контуры людских домов с напоминающими рыбные скелеты белыми контурами деревьев и белая фигурка не то волка, не то собаки.

Этому мрачному образу противопоставлена Весна. Фон этой картины выполнен в теплом колорите: оттенки охры от ярко-желтого до оранжево-коричневого. «Весна прекрасная. С яркими цветами. С белыми облаками» – так гласит надпись. На деревце мы уже видим листики и цветочки. Ларионов даже изобразил под ним ползущую гусеницу и бабочку. Внизу – лирическая сцена: двое влюбленных у цветущей яблони буквально поедают друг друга глазами. Под ними Ларионов с юмором рисует жанровую сценку: белые фигурки работающих на земле людей. У мужчины в руках – лопата. Женщина, подобно Весне, стоит, раскинув руки. А с другой стороны деревца уходит, досадно размахивая руками, отвергнутый соперник. Весна, окруженная крылатыми амурами, пляшет. Символ весны – летящая птица с цветущей веточкой в клюве. Для «Лета» художник выбрал темно-синий фон, символ ясного неба. Его символические образы – созревающие ягоды, цветы, снопы хлеба, оставленный для птиц, лошадь и люди, несущие тяжелые корзины с плодами. «Лето знойное, с розовыми тучами, опаленной землей, с синим небом, спелым хлебом». Замыкающая цикл «Счастливая Осень» представлена сразу двумя образами: на синем фоне – Осень в окружении плодовых деревьев, спелого винограда, людей, собирающих яблоки, множества птиц, а также кружек и бутылей. Надпись гласит: «Осень счастливая, блестящая, как золото, со зрелым виноградом, с хмельным вином». Все фигурки времен года выполнены в едином стиле: во весь рост, обнаженными, и только заключительная картина – «Осень счастливая», написанная в цвете охры, изображает голову толстой, разжиревшей, довольной, улыбающейся девушки. Птица улетает. А Амур так разрастлся, что стал напоминать медведя с крылышками.

Фольклоризм в примитивизме русских художников-авангардистов оказался струей живой воды. Именно фольклор не позволил достичь основной цели, к которой стремились абстракционисты, – создать искусство без образов, искусство без искусства. Уже «Черный квадрат» Малевича показал предел этих исканий. А фольклор раскрыл совершенно необычную, очень жиз-

ненную, вечную природу образов, а также великолепные возможности новых направлений русского авангарда. Стремясь к надличности, надындивидуальности искусства, русские художники раскрыли неисчерпаемые возможности фольклорных техник, образов, истинность и вечность их идеалов.

Универсальность фольклоризма в примитивной технике была подтверждена прекрасными достижениями этих мастеров в самых различных жанрах изобразительного искусства: от колоритных жанровых сцен до религиозного мистицизма в портрете, от первобытной мифологии до футуристической экспрессии выражения одиночества личности в библейских сценах, от пейзажа до возведенных в ранг высокого искусства театральных декораций и костюмов.

Русский авангард достоин глубокого познания и осмысления. Начав с отрицания прежних ценностей, он сумел вновь открыть для человечества ценности вселенские, вечные. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что в культуре той бурлящей эпохи, в мясорубке которой были уничтожены и искалечены судьбы целых народов, жизнь отдельно взятого человека практически утратила значение. Именно абстракционисты были тем явлением, которое, как это не парадоксально звучит, противопоставило внутренний мир личности, свойственное ей чувственное восприятие мира беспощадной машине под названием окружающая действительность, стремящейся раздавить, растоптать башмаками толпы человеческую душу, противопоставив ей массовое и классовое сознание.

Литература

1. Шевченко А. Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913. 31 с.
2. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900 – начала 1910-х годов : очерки. М. : Искусство, 1971. 144 с.
3. Анненков Ю. Дневник моих встреч : биографии и мемуары. М. : Вагриус, 2005. 732 с.

Alekseeva Tatyana P., Vinitckaya Natalya V. The Shukshin Altai State Humanities Pedagogical University (Biysk, Russian Federation).

E-mail: tatyana.alekseevasergeeva@mail.ru, Natigor007@yandex.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2016, (4) 24; 5–25 pp.
DOI: 10.17223/22220836/24/1

FOLKLORISM AND NEOPRIMITIVISM OF RUSSIAN AVANT-GARDE IN THE FIRST DECADES OF THE XX CENTURY

Key words: *culture, folklore, visual art, avant-garde.*

The article analyzes the problem of exhibiting a tendency to resort to folklore primitivism typical of the works of Russian avant-garde painters in the first two decades of the 20th century. Cultural and artistic life in Russia of the period in question is also described in the article: artistic societies and unions, exhibition and sponsor activities contributed to the formation of new ideas and views on art.

The author systematizes forms of resorting to folklore in different branches of Russian art, ranging from the Wanderers and the Mamontov Circle to abstract art. Besides, the author draws parallels and finds shared fields of Russian modernism and avant-garde and art of Western Europe. The author focuses the attention on Russian neoprimitivism which is studied through the examples of the founder of abstract art V. Kandinsky, the inventor of Russian neoprimitivism and rayism M. Larionov, the prominent representative of avant-garde N. Goncharova, the founder of suprematism K. Malevich, and the representative of naïve painting Niko Pirosmanni (N. Pirosmannashvili).

The author characterizes genres and art techniques, which determine folklore motives and tendencies of Russian avant-garde, mainly, wall-painting, ranging from primitive cave drawing to fresco painting and icon painting; from barracks painting to graffiti; from cheap wood print introduced to

professional art by M. Larionov to child's drawing. The article analyzes the pieces of art which reflect folklore, primitive and avant-garde tendencies; outlines the direction of further research of Russian avant-garde requiring arts criticism as well as culturological and philosophic comprehension.

References

1. Shevchenko, A. (1913) *Neo-primitivizm: Ego teoriya. Ego vozmozhnosti. Ego dostizheniya* [Neo-Primitivism: Its theory. Its capabilities. Its achievements]. Moscow: 1-aya Moskovskaya Trudovaya Artel'.
2. Sarabyanov, D.V. (1971) *Russkaya zhivopis' kontsa 1900 – nachala 1910-kh godov* [Russian painting of the late 1900s – early 1910s]. Moscow: Iskusstvo.
3. Annenkov, Yu. (2005) *Dnevnik moikh vstrech: biografii i memuary* [The diary of my meetings: Biographies and memoirs]. Moscow: Vagrius.