DOI 10.15826/izv2.2017.19.4.077

УДК 7.067(470) + 7.011.3 + 7.011.26 +
+ 94(470)“19”

А. А. Суворова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет*
Пермь, Россия

ДИСКУРС САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД ЗАСТОЯ (на материале публикаций в художественных журналах)

В статье рассматривается трансформация советского дискурса самодеятельного искусства в период застоя. Материалом исследования послужили критические обзоры и проблемные статьи, опубликованные в тот период в специализированных художественных журналах. В качестве базового концепта в статье используется понятие художественно-политического дискурса. Автор раскрывает структуру дискурса самодеятельного искусства и отмечает, что он включал в себя официальный идеологический конструкт, сформированный в 1930-е гг., и более модернизированный язык профессионального искусства и научных исследований. В ходе исследования автор выявляет, что уже в середине 1960-х гг. в специализированных журналах актуализируется проблема самодеятельного творчества, вводятся новые его дефиниции, разворачивается критика подражания самоучек профессиональному изобразительному искусству. Появление критических статей и обзоров зарубежных выставок вместе с тем демонстрировало изменение «канона» самодеятельного творчества и легитимацию властью новых художественных языков представителей этого направления. В конце 1960-х гг. художественными критиками были предприняты первые попытки теоретического осмысления истоков наивного искусства, авторы размышляли о судьбе примитива, его связи с городским фольклором. К середине 1970-х гг. художественная критика и научные исследования окончательно легитимировали понятие «наивное искусство» и отделили его от самодеятельного искусства.

К л ю ч е в ы е с л о в а: советская культура; период застоя; самодеятельное искусство; наивное искусство; дискурс власти; дискурс-анализ.

Начиная с 1920-х гг. самодеятельное искусство было одним из активно поддерживаемых властью направлений советской культуры. На протяжении всего советского периода происходило изменение сути этого феномена, его дефиниций, границ, миссии, которая закреплялась за ним властным дискурсом, а также тематики и языка самодеятельного искусства. Советская культура периода застоя ознаменовалась возникновением и легитимацией большого круга «малых нарративов». Самодеятельное искусство, имевшее в тот период широкое распространение, привлекло внимание как властных институций, так и интеллектуалов того времени.

Опираясь на постструктуралистскую методологию, мы попытаемся интерпретировать это направление советского искусства. По замечанию Б. Гройса,

искусство следует рассматривать не только как сферу нематериального производства, но как созидательную силу, формирующую новые границы мира: «Произведение искусства издавна служило образцом того, каким мир должен быть целостным, гармоничным, трагичным, возвышенным, свободным, изящным» [Гройс, с. 5]. Уже в период 1920-х гг. в советской культуре началась ликвидация прежней системы культурных ценностей и ее замена единым художественным проектом, в котором отождествлялись реальность и искусство. Языки искусства также претерпели изменения, но функционирование искусства как некоторой созидательной «инореальности» и сферы нематериального производства осталось. Смена языка стала не продуктом целенаправленной деятельности отдельной творческой личности, но частью глобального советского проекта, реализованного советской властью.

В советской действительности все мельчайшие детали экономической, социальной и повседневной жизни регулировались единой плановой инстанцией — партийным руководством. В этом мире именно оно становилось в своем роде художником, «для которого весь мир служит материалом, при том, что его цель — “преодолеть сопротивление материала”, сделать его податливым, пластичным, способным принять любую нужную форму» [Гройс, с. 19]. Б. Гройс отмечал, что, следуя ленинской формулировке, вся культура должна была стать «частью общепартийного дела», мобилизуя советский народ на выполнение задач, которые ставила перед обществом партия [Там же, с. 56]. Но каким именно образом осуществлялось конструирование нового художественно-политического дискурса? Определение границ искусства и его феноменов происходило посредством выбора определенных паттернов и их воспроизводства путем поощрения (заказы, выставки, государственные премии и т. д.) и наказания / порицания (художественная критика). Б. Гройс выделил наиболее распространенные языковые паттерны, которыми описывались произведения искусства, соответствовавшие эстетике соцреализма: «исторический оптимизм», «любовь к народу», «жизнерадостность», «истинный гуманизм» [Там же, с. 19]. Именно эти эпитеты, служившие важным инструментом конструирования новой социалистической реальности, стали «общим местом» в передовицах журналов по искусству.

Развитие советской культуры после смерти И. В. Сталина и XX съезда КПСС происходило через раскол этого тотального дискурса языка. Культура начала ориентироваться на «неотрадиционализм», обращаясь к множеству «малых нарративов» культуры. Одним из заметных явлений 1960–1980-х гг. стал всплеск интереса к языку примитива, наивному искусству и самодеятельному творчеству. Эта тенденция нашла выражение в стилистике профессионального искусства, в котором воспроизводились и культивировались визуальные коды примитивов, в увеличении числа выставок самодеятельных художников и, конечно, в той обширной полемике, которая развернулась на страницах профессиональных художественных журналов. Обращаясь к анализу трансформации дискурса самодеятельного искусства, мы постараемся показать, каким образом происходило частичное вытеснение расхожих идеологических штампов

и категорий, использовавшихся для описания этого искусства в 1930–1950-е гг., и как формировалось новое представление о самодеятельном творчестве и наивном искусстве в период застоя.

В журнале «Творчество» в 1965 г. была опубликована статья А. Лазыкина «Есть и такие художники», посвященная этому направлению искусства. Автор начинает свой текст с развернутой цитаты из «Заметок о живописи» К. Г. Паустовского (1957), в которой писатель сожалеет о невнимании к творчеству наивных художников. Цитата, ее интонация и характер напоминают читателю об одном из актуальных в 1960-е гг. феномене писателей-деревенщиков и ностальгии об утраченной деревне. А. Лазыкин обратил внимание на то, что все чаще на выставках стали появляться работы «подлинно народные по своей непосредственности», и сделал небольшой обзор произведений самодеятельных художников. В дефинициях этих коротеньких описаний-анализов можно уловить новый формирующийся дискурс самодеятельного и наивного искусства. Автор использовал сравнение искусства самоучек с народным лубком, отмечая при этом «неповторимость художественного языка» и «буйство цвета» [Лазыкин, с. 12]. Завершая статью, автор сетовал на «бесхозное отношение к духовному богатству народа» со стороны методических организаций, которые должны были заниматься этим вопросом. Он отмечал также, что система обучения самодеятельных художников оставляет желать лучшего: «Педагогические мужи втискивают самодеятельного художника в прокрустово ложе студийной выучки. Трещат кости, но выпрямляются “примитивы”, начинают уважать законы перспективы и соблюдать пропорции» [Там же, с. 13]. Вся эта выучка, по мнению автора, приводила к засилью картин с примелькавшимися композиционными схемами, заимствованными с репродукций, надуманностью мизансцен, «слащавостью и трафаретностью образов» [Там же].

Статья А. Лазыкина и поставленная в ней проблема, по всей видимости, вызвала определенную реакцию. В 1966 г. в рубрике «Читатели пишут» журнала «Творчество» было опубликовано письмо А. Пастернака «Самодеятельное и самодельное», которое своим казенным, стандартизированным языком наводит нас на мысль, что эта публикация была идеологическим сочинением на заданную тему. Но именно этот текст позволяет обнаружить некоторые тенденции в области самодеятельного искусства. Так, в этом письме была сформулирована проблема «отношения художественной общественности к самодеятельному искусству как к явлению качественно второразрядному» [Пастернак, с. 23]. Также в этом коротеньком тексте автор обозначил зависимость профессионального искусства от самобытного: «Именно в творчестве народном черпает силу и мощь искусство профессиональное» [Там же]. И в продолжение статьи А. Лазыкина автор письма подверг критике систему студийного обучения самодеятельных художников, отмечая при этом несомненные успехи Заочного народного университета искусств.

Тогда же, в 1966 г., вышли в свет еще несколько статей, посвященных самодеятельным мастерам. Зачастую эти тексты не носили характера конструктивной

критики и скорее напоминали «заметки на полях» (например, статья Т. Семеновой «Нарушая границы жанров» и М. В. Алпатова «Непосредственно и чисто-сердечно»). Заметка знаменитого и влиятельного искусствоведа М. В. Алпатова скорее являлась некоторым комментарием к визуальному ряду, объединившему работы самодеятельных художников 1930-х и 1960-х гг. Но именно в этой заметке автор впервые сопоставил советских самоучек и Нико Пиросмани и Анри Руссо, которые «заслуженно заняли место в музеях» [Алпатов, с. 14]. М. В. Алпатов также упомянул, что работы самодеятельных художников «первых лет революции» были переданы в институт самодеятельного искусства. Текст заметки завершался призывом заняться изучением искусства самодеятельных художников.

Несколько позже, в конце 1960-х гг., были предприняты попытки теоретически осмыслить истоки наивного искусства. Так, в 1968 г. на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» появилась статья М. Розановой «На окраине искусства», в которой был поставлен вопрос о реабилитации того, что еще недавно мыслилось «мещанской безвкусицей»: «жестокое» романса, лубочных картинок в книжках, рассчитанных на «широкую и невзыскательную публику», вывесок ремесленных лавок и модных магазинов. В статье автор попыталась объяснить природу интереса у деревенской публики и городских мещан к «вульгарным жанрам» [Розанова].

М. Розанова писала также о потерях и неожиданных находках, которые несла смена вкусов и то, что вчера могло казаться никчемным, сегодня вызывало всеобщий интерес: «Интересные загадки в этом плане преподносит народный лубок. Обратимся, например, к тому, что произошло на нашей памяти с самодедельными копиями “Охотников на привале”, которые еще двадцать лет назад можно было встретить в любом маленьком городе, зайдя на вокзал или в чайную, или, допустим, в баню или в кино <...>. И почему-то жаль эти неумелые образы, регулярно сбивавшиеся на вывеску, на расписной коврик. Быть может, грезится, среди тех безвестных маляров-самоучек затерялся Анри Руссо, остался ненайденным Пиросмани?...» [Там же, с. 36]. В этой цитате замечен очень серьезный эстетический поворот — то, что недавно было объектом иронии советских комедий и критики искусствоведов, вдруг превращалось в потенциальный предмет искусства музейного уровня.

1968 год оказался богат на статьи о самодеятельном творчестве, что, возможно, было спровоцировано Всероссийским фестивалем самодеятельного творчества, прошедшим в 1967 г. Один из номеров журнала «Декоративное искусство СССР» почти наполовину состоял из материалов, посвященных самодеятельным и наивным художникам. В нем были помещены и обзоры выставки, и «переводные статьи», и теоретические размышления о самодеятельном творчестве. В контексте анализа дискурса самодеятельного искусства следует заметить, что в статьях 1968 г. наблюдались достаточно широкий круг дефиниций и вариативность оценок этого искусства, что говорит о серьезных трансформациях в восприятии этого феномена.

Максимально приближенную к официальной позиции точку зрения на явление самодеятельного искусства представила Н. Шкаровская — неизменный член жюри таких фестивалей и конкурсов. Статья Н. Шкаровской словно служила ответом на вопрошания М. Розановой: «Практически уже нет ситуации, при которой останется ненайденным Пиросмани или затеряется Руссо» [Шкаровская, 1968, с. 26]. Эта позиция являлась отражением государственной политики в сфере просветительской и творческой работы с жителями городов и сел. В статье автор также указала на критерии отбора произведений для участия в фестивале: обязательная самодеятельность и отсутствие связи с коммерческой реализацией искусства.

В том же номере журнала «Декоративное искусство СССР» была опубликована с сокращениями большая переводная статья, в которой был дан обзор «Триеннале инстинктивного искусства», проходившего в 1966 г. в Братиславе. В той же статье были приведены репродукции канонических художников наивного и аутсайдерского искусства: Анри Руссо, Ивана Генералича, Луи Серафин, Мориса Гарифельда, Никифора (Дровняка) [Бихали-Мерин]. Появление материалов подобного типа на страницах официального художественного журнала свидетельствует об изменении «канона» самодеятельного творчества, легитимации новых художественных языков художников этого круга.

Идея необходимости изменения языка самодеятельного искусства, пересмотра методов работы с художниками-самоучками нашла отражение и в проблемной статье В. Чернецова «На перекрестке», опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР» в том же 1968 г. В статье автор задался вопросом о специфике самодеятельного искусства и положительно оценил самодеятельное искусство с этических позиций, уже по самому факту существования этого направления. Но, «что касается оценки художественного содержания, то здесь никто толком не знает, как это делать» [Чернецов, с. 10].

Основной проблемой самодеятельного творчества автору статьи виделось то, что самодеятельное искусство в общей массе являлось некоторым подражанием профессиональному изобразительному искусству. Косвенно автор статьи критиковал также и систему работы в сфере самодеятельного искусства: «Руководители кружков и изостудий сознательно или неосознанно ставят задачей то, чтобы работа питомцев была “не хуже” профессионального искусства. <...> В постановке подобной задачи скрывается убеждение в неполноценности, вторичности любительского искусства по отношению к профессиональному» [Там же].

В. Чернецов также предостерег от модернизации описанного им подхода, от смены одного «шаблона» другим. Увлечение актуальным, по его мнению, не лишало самодеятельных художников вторичности: «Вторичность “самодеятельного” искусства занятно проявляется на больших выставках: “новая” ван-гог-сезанн-сарьяновская стилистика, принявшая у средних профессионалов характер унылого стандарта, уже с некоторым опозданием развивается на полотнах любителей» [Там же, с. 11]. В. Чернецов поставил очень важную проблему,

которая впоследствии почти перестанет обозначаться в статьях и дискуссиях о самодеятельном и наивном искусстве. Подспудно специалисты осознали, что обновленное творчество самоучек, по сути, культивировалось самим профессиональным сообществом искусствоведов. Автор статьи обратил внимание на искусственное поддержание феномена самодеятельного искусства, указывая на то, что суверенный язык «народного» поощрялся профессиональным сообществом: «Очень медленно, очень робко возникает новая форма искусства, основой которого является действительно творческое самовыявление личности в свободной образной форме. Как ни парадоксально это звучит, такое самодеятельное искусство возможно только в тех случаях, когда руководители студий сознательно ставят эту задачу» [Чернецов, с. 11]. В. Чернецов отмечал, насколько важно показать художнику-любителю, что канон профессионального искусства не является единственным.

Статьи 1970-х гг. о самодеятельном искусстве и творчестве соединяли официальный дискурс, базировавшийся на акценте «искренности» и «народности» самоучек, и набиравший влияние в это десятилетие дискурс, признававший самобытность и самодостаточность этого направления искусства.

В этом отношении обращение Ю. Герчука, талантливого исследователя графики и искусства книги, к теме примитива, конечно, стало особенно показательным [Герчук]. Герчук указывал, что самодеятельное искусство становилось «самобытным и ярким», если не следовало школьным правилам рисунка, композиции и колорита. Он отмечал также стремление «приписать» самодеятельное искусство художников-любителей, прошедших сильно упрощенную программу профессионального обучения, к профессиональному искусству. С другой стороны, Ю. Герчук предостерегал от попыток объединить его с народным искусством. Автор статьи апеллировал к критической статье в газете «Советская культура», опубликованной 15 декабря 1970 г., и подчеркивал, что «...противники примитива раньше, чем его сторонники поняли, что проблема примитива может оказаться оборотной стороной проблемы “ученого” искусства, проблемы профессионализма. <...> Утверждая ценность “неученого” искусства, мы так или иначе покупаемся на всеобъемлющий авторитет искусства “ученого”, ставим под сомнение обязательность художественной школы» [Там же, с. 11–12]. Но, как резюмировал Ю. Герчук, отношения между примитивом и профессиональным искусством были намного сложнее: эти два вида искусства не противостоят друг другу, но, напротив, взаимно обогащаются. Автор статьи выделил характеристики примитивного искусства, подчеркнув его связь с культурой мещанского населения. В его логике «в примитиве (в нашем узком смысле этого слова) художественный мир каждый раз создается заново, путем самообучения. Он строится, синтезируется из всей суммы жизненных и, конечно же, художественных впечатлений самого создателя. И, следовательно, — художественная культура “большого”, профессионального искусства входит в мир примитива как его неотъемлемая часть, как объект творческого освоения» [Там же, с. 12]. Как авторитетный искусствовед, Ю. Герчук реабилитировал подходы и языки

самодетельного искусства, которые еще недавно трактовались как китч и дурновкусие. Схожие размышления о судьбе примитива, его связи с городским фольклором появлялись вплоть до середины 1970-х гг. и в научных исследованиях Н. Островского, Г. Пospelова и др.

К середине 1970-х гг. идеологически выверенные тексты о самодетельном искусстве претерпели определенную модернизацию. Так, в статье Н. Шкаровской «Самобытные художники на выставке “Слава труду”» очень точно описаны те ожидания от самодетельного искусства с точки зрения официальных идеологических установок: «В наш век научно-технической революции, урбанизации и стандартизации предметного мира мы особенно ценим непреходящие общечеловеческие духовные ценности, яркую самобытность в творчестве, искренность и непосредственность переживания» [Шкаровская, 1974, с. 37]. Таким образом, в официально-пропагандистский дискурс самодетельного искусства были включены неизменные «самобытность», «искренность» и «непосредственность», но, с другой стороны, в соответствии с духом времени в его содержание включены и «духовные ценности» (та самая «духовка-нетленка», бывшая объектом иронии для рафинированных интеллектуалов начала 1980-х гг.).

В развитие этого официального художественно-политического дискурса автор статьи, описывая сюжеты полотен наивных художников, особо отметила, что образы этих картин были связаны с утверждением жизни, с понятиями добра и зла, которые опираются на «выверенное в веках народной эстетики мировосприятие» [Там же]. Перечень произведений, упомянутых в статье, впрочем, указывал на определенную подмену понятий и в «выверенной в веках эстетике» проявились идеологически выверенные сюжеты: «трактор пашет в поле» (С. Степанов), «люди чтут память павших» (В. Руденский), «колхозники празднуют золотую свадьбу» (Т. Черватюк).

В той же статье была предпринята ревизия понятий «наивный художник» и «самодетельный художник», что тоже важно для понимания происшедшей трансформации дискурса самодетельного искусства. Наивный художник — тот, кто работает вне каких-либо систем искусства (Н. Шкаровская использует оборот «наивный реалист»). Самодетельный художник — тот, кто стремится постичь приемы и правила профессионального искусства. Автор статьи отметила негативное влияние нерасчлененности в недавнем прошлом этих понятий, что приводило к нивелированию индивидуальных особенностей творчества наивных художников. Со ссылкой на труды А. В. Бакушинского, Н. Шкаровская особенно отметила связь творчества наивного художника и более ранних периодов развития искусства. Так, наивный художник, по мысли Н. Шкаровской, не запечатлевает в своих картинах сложные ситуации и противоречивые чувства, не ищет трудного подтекста, а прежде всего добивается «предметности» и выразительности изображения.

В этой статье язык критики и подходы профессионального эксперта приписываются мышлению наивного живописца, словно сами наивные мастера описывают свои произведения как имеющие глубинные смыслы и сложные

жизненные коллизии. Названное стремление наивного художника к «предметности» и выразительности обуславливает, по мысли Н. Шкаровской, «видимую простоту»: статичность поз, специфичность перспективы и т. д. Автор статьи перечислила и другие формальные признаки наивного искусства: стремление к обобщению, «сильный и остро прочувствованный цвет» и др. Особенно следует подчеркнуть, что исследователь выделила широкий круг источников, переосмысленных наивным сознанием в образах примитивного искусства: произведения живописцев-профессионалов, фотографии в журналах, плакаты, сюжеты кинофильмов [Шкаровская, 1974].

Более политически ангажированной выглядела статья В. Вольпиной «Пути к творчеству», опубликованная в том же номере журнала и также приуроченная к выставке самодеятельного изобразительного искусства «Слава труду». В этой публикации самодеятельному художнику приписывались «жизнерадостность, оптимистичность, светлое миропонимание» [Вольпина, 1974, с. 41]. Эти характеристики напоминают оценку творчества самодеятельных художников в статьях, публиковавшихся с начала 1930-х гг.

Анализируя самодеятельное искусство, В. Вольпина отметила явную или скрытую подражательность, особенно заметную у художников городских студий. Профессиональное сообщество — искусствоведы, музейщики — возвращали таким образом художнику из городской среды, принадлежащему к наивному направлению, качество, присущее неискушенному сельскому мастеру. Как пишет В. Вольпина, «очень значительная часть любительских работ носит следы явного или скрытого подражания. Обретение самостоятельности, которой, казалось бы, самодеятельный художник должен обладать изначально, для очень многих любителей оказывается трудным и медленным и не всегда приносит плоды» [Там же, с. 43].

Таким образом, происходило «втискивание» художников, обладающих совсем другой, нежели раньше, визуальной культурой, в сложившийся в конце XIX — первой половине XX в. канон наива. Автор статьи, приводя примеры неудачного следования самодеятельных художников канонам «большого искусства», порицала их подражание профессиональному искусству: «В работах слишком ощущается ориентация на образцы профессионального искусства; некоторая нарочитая помпезность и приподнятость подменяет индивидуальное своеобразие художественного поиска» [Там же, с. 44]. Более того, В. Вольпина даже классифицировала художников, представленных на выставке, исходя из степени их зависимости от образцов профессионального искусства. Завершая статью, автор сделала важное замечание об определенном влиянии самодеятельного искусства на профессиональное. Именно это замечание, по всей видимости, и может стать своеобразным ключом к пониманию дискурса наивного и самодеятельного искусства эпохи застоя.

К середине 1970-х гг. в художественной критике и научных исследованиях уже завершилась легитимация понятия «наивное искусство» и этот феномен был обособлен от самодеятельного искусства. На протяжении второй половины

1970-х гг. шел также активный поиск истоков феномена наивного искусства и создавался теоретический фундамент этого направления, в то время как самодеятельное искусство осталось преимущественно частью официального художественно-политического дискурса.

В 1976 г. Т. Зубова в статье «Традиционное и наивное», опубликованной в журнале «Декоративное искусство СССР», предприняла попытку соотнести наивное и традиционное народное искусство. Сравнивая народное и наивное искусство, она отметила отсутствие эпичности и величественности в последнем [Зубова]. Для исследования дискурса самодеятельного искусства понимание иерархии феноменов народного и наивного искусства особенно важно. Хотя не стоит забывать, что так называемое «народное искусство» в этот период создавалось преимущественно мастерскими и комбинатами Художественного фонда СССР.

Научный дискурс самодеятельного искусства в 1970-е гг. отчасти опирался на исследования 1920-х гг., прежде всего труды А. В. Бакушинского, занимавшегося психологией художественного восприятия. Согласно его концепции, интерес к реалистической передаче действительности в народной среде в конечном счете должен был привести к сложению станковых художественных форм. Т. Зубова именно с этих позиций трактовала появление «наивно-реалистических» вышивок и росписей с признаками станкового произведения, приводя примеры городских росписей [Там же].

Кроме того, Т. Зубова обратила внимание читателей-профессионалов на то, что новые тенденции в самодеятельном искусстве обусловлены не только жанрово-романтическим «станковым» началом традиционного крестьянского искусства, но и присутствием в произведениях наивных художников почти всех приемов профессионального искусства. Наивное искусство, по ее мнению, не носило «внестилевой» характер. Оставаясь в рамках идеологически выверенного подхода в оценке этого направления, она подчеркивала «глубокий реализм» творчества наивных художников [Там же, с. 36].

Проблема связи наивного и народного искусства в рамках самодеятельного творчества становилась «общим местом» в рассуждениях об этих феноменах. Широкое распространение этого подхода, возможно, было обусловлено его релевантностью как для официального художественно-политического дискурса, рассматривавшего их как некий вариант народного искусства, так и для научного дискурса.

На страницах журнала «Декоративное искусство СССР» в 1977 г. появилась статья О. Балдиной и Ю. Аксенова «Творчество привычное и непривычное», поднимавшая вопрос о творчестве самодеятельных художников. Ее авторы в русле новых тенденций в оценке самодеятельного искусства сделали акцент на самобытности наивного творчества, не связывая его носителей с освоением профессиональной художественной грамоты. Они видели в нем новые формы крестьянского и городского фольклора. Увеличение числа художников-наивов, по их мнению, было обусловлено тем, что «в условиях самодеятельности они

стали получать возможность выразить свой неугасимый творческий импульс» [Балдина, Аксенов, с. 33]. В этой оценке проявился характерный диктат языкового дискурса, когда, казалось бы, новое содержание облекалось в устойчивые штампы.

Характеризуя наивное искусство, они подчеркнули суггестивность (внушаемость), преобладание бессознательного в творчестве наивов и отметили также присутствие в нем «закодированного» опыта предшествующих поколений. Наряду с этим авторы использовали и традиционные характеристики наивного искусства, прежде всего, народность, трактуемую, правда, неканонически. По их мысли, народность «выражается в полнейшей убежденности, что ими изображенное — от жизни и историчная правда» [Там же, с. 34].

В этой публикации были выделены наиболее сильные стороны наивного искусства — его целостность и психологичность, которые парадоксальным образом достигались благодаря искренности (эта характеристика традиционно отмечалась критиками с 1930-х гг.), интуиции, силе эмоций и опыту. Дискурс самодельного / наивного искусства, таким образом, был дополнен дефинициями, с одной стороны, заимствованными из критических статей, посвященных профессиональному искусству, с другой — взятых из междисциплинарных исследований. Но одновременно с этим расширением границ дискурса самодельного / наивного искусства и модернизацией дефиниций в художественных журналах шла и подспудная критика чрезмерного «заигрывания» с наивом.

Вопрос о целесообразности разведения этих двух ветвей искусства был поднят в статье В. Вольпиной «Традиция и импровизация в народном творчестве» (1977). В преамбуле автор выразила эту мысль в привычных оборотах художественно-политического дискурса: «Эти потоки существуют в единой социалистической культуре, выражают эстетический потенциал народа, свидетельствуют его насыщенную духовную жизнь» [Вольпина, 1977, с. 18]. Эти виды искусства трактовались также с культурно-социологической точки зрения как «творчество широких народных масс». Пунктами разграничения этих направлений, по мысли В. Вольпиной, могли быть их отношение к художественной традиции, присутствие коллективного начала и роль индивидуального творчества. Автор уточнил и актуальные на тот момент характеристики народного и самодельного искусства, отметив усиление индивидуального начала в народном искусстве и одновременно рост числа заимствований — как глубоких, так и поверхностных: «коллективность самодельности опирается на художественно разнородные, нередко низкопробные источники <...> не обеспечиваает эстетической ценности произведений» [Там же, с. 19].

Выраженный консерватизм дискурса самодельного искусства при всей «левизне» нового языка его описания можно увидеть в официальном обзоре Всесоюзной выставки произведений самодельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства в честь 60-летия Великого Октября, проходившей под официальным лозунгом «Самодельные художники — Родине». Анализу этой выставки, завершавшей 1-й Всесоюзный фестиваль

самодеятельного творчества трудящихся 1975–1977 гг., была посвящена статья Н. Шкаровской «Праздник народного искусства» [Шкаровская, 1977]. Пожалуй, этот фестиваль стал самым массовым событием советского времени, связанным с самодеятельным искусством: на фестивале было представлено около 70 тысяч работ, более трех тысяч художников прислали свыше восьми тысяч произведений для экспонирования в московском Манеже.

Н. С. Шкаровская характеризовала творчество самодеятельных художников в категориях официального дискурса: «Художественная самодеятельность заявила о себе как о явлении современной народной культуры, проявившейся как в изобразительном, так и в декоративно-прикладном творчестве» [Там же, с. 29]. В этом определении самодеятельному искусству было присвоено понятие «народности», неоднократно звучавшее в официальных текстах, посвященных этому направлению. Но в контексте научной оценки художественной самодеятельности, сопоставления ее с народным искусством художественно-политический дискурс превращал «народность» в более модернизированную «современную народную культуру».

Властный дискурс, использованный автором статьи, проявился и в упоминании труда как «смысла жизни» самодеятельных художников: «Он (труд. — А. С.) является источником их эстетической, духовной деятельности. И естественно, что отражение трудовых процессов, того, чем они заняты в повседневной жизни, мы находим во многих произведениях» [Там же, с. 30]. В частности, именно «воспевание труда» стало главной темой в оценке работы известного оренбургского наива С. Степанова, который «открывает горожанину мир современного села» [Там же].

Другой новой категорией, появившейся в характеристике самодеятельного искусства в 1970-е гг., стала поэтизация повседневности: «Мир обыденный, знакомый до деталей, словно остановлен в миг движения, опоэтизирован и поднят до эпического символа» [Там же, с. 31]. Но, казалось бы, новый посыл автор статьи облек в уже знакомые дискурсивные формы: «Свойственное подобным произведениям жизнеутверждение и оптимизм, красота, гармония опираются на выверенные народной эстетикой представления» [Там же]. Еще в 1930-е гг. искусство самоучек описывалось как жизнеутверждающее и оптимистичное.

В период застоя советская культура постепенно начала ориентироваться на «неотрадиционализм». Одним из заметных явлений периода 1960–1980-х гг. стал всплеск интереса к языку примитива, наивному искусству и самодеятельному творчеству. В тот период трансформировалась сама суть этого феномена, его дефиниции и его рамки, что, в свою очередь, способствовало изменению тематики и языка этого искусства.

В середине 1960-х гг., в самом начале периода застоя, на страницах журналов стали появляться публикации, посвященные проблемам художественной самодеятельности. Эти статьи по сути актуализировали проблему самодеятельного творчества. Среди авторов критических заметок развернулась полемика о судьбе этого направления искусства. Авторы приводили новые дефиниции

самодетельного искусства, негативно оценивали подражание самоучек профессиональному изобразительному искусству и критиковали систему обучения в самодетельных студиях. Появление критических статей и обзоров зарубежных выставок вместе с тем демонстрировало изменение «канона» самодетельного творчества и легитимацию властью новых художественных языков представителей этого направления. В конце 1960-х гг., как показал проведенный анализ публикаций в журналах искусствоведческого профиля, художественными критиками были предприняты первые попытки теоретического осмысления истоков наивного искусства. В середине же 1970-х гг. в критических статьях и научных публикациях появились новые акценты в характеристике этого вида творчества: авторы размышляли о судьбе примитива, его связи с городским фольклором. Отличительной особенностью публикаций о самодетельном искусстве 1970-х гг. было прежде всего сочетание идеологически выдержанных штампов («искренность» и «народность» самоучек), традиционно применявшихся при характеристике этого вида творчества с 1930-х гг., и научного дискурса искусства как независимого и самоценного поля человеческой деятельности. К середине 1970-х гг. художественная критика и научные исследования окончательно легитимировали понятие «наивное искусство» и отделили его от самодетельного искусства.

Исследования

- Алпатов М. В.* Непосредственно и чистосердечно // Творчество. 1966. № 10. С. 14–15.
- Балдина О. Д., Аксенов Ю. И.* Творчество привычное и непривычное // Декоративное искусство СССР. 1977. № 7. С. 32–35.
- Бихали-Мерин О.* О сущности наивного искусства // Декоративное искусство СССР. 1968. № 9. С. 12–18.
- Вольпина В.* Пути к творчеству // Декоративное искусство СССР. 1974. № 11. С. 41–45.
- Вольпина В.* Традиция и импровизация в народном творчестве // Декоративное искусство СССР. 1977. № 8. С. 18–22.
- Герчук Ю.* Примитивны ли примитивы? // Творчество. 1972. № 2. С. 11–24.
- Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М. : Ad Marginem, 2013.
- Зубова Т.* Традиционное и наивное // Декоративное искусство СССР. 1976. № 10. С. 28–31.
- Лазыкин А.* Есть и такие художники // Творчество. 1965. № 9. С. 12–14.
- Пастернак А.* Самодетельное и самодельное // Творчество. 1966. № 6. С. 23.
- Розанова М.* На окраине искусства // Декоративное искусство СССР. 1968. № 3. С. 33–37.
- Чернецов В.* На перекрестке // Декоративное искусство СССР. 1968. № 9. С. 10–11.
- Шкаровская Н.* Фестиваль любителей // Декоративное искусство СССР. 1968. № 9. С. 22–29.
- Шкаровская Н. С.* Самобытные художники на выставке «Слава труду» // Декоративное искусство СССР. 1974. № 11. С. 37–40.
- Шкаровская Н. С.* Праздник народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1977. № 7. С. 32–35.

Поступила в редакцию 13.01.2017

Принята к печати 04.06.2017

Суворова Анна Александровна

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории философии
Пермский государственный национальный
исследовательский университет
614990, Пермь, Букирева, 15
E-mail: suvorova_anna@mail.ru

Suvorova, Anna Alexandrovna

PhD (Art Studies), Associate Professor
Chair of the History of Philosophy
Perm State University
15, Bukirev Str., 614990 Perm, Russia
Email: suvorova_anna@mail.ru

AMATEUR ART DISCOURSE IN THE ERA OF STAGNATION (With Reference to Art Magazines)

This article considers the transformation of the amateur art discourse of the stagnation period. The research is based on critical reviews and problem articles published during the period in special art magazines. The concept of artistic and political discourse is used as a basic concept in the article. The author reveals the structure of the discourse of amateur art, which combined the stagnation period and the component of the official ideological construct, formed during the 1930s, and a more modernised language of professional art and scholarly studies. The author reveals that in the mid-1960s, specialised magazines actualised the issue of amateur creativity, using a new definition of amateur art; there emerged criticism of self-taught professionals imitating fine arts. Together with that, critical articles and reviews of foreign exhibitions demonstrated the change in the pattern of amateur art and the legitimisation by the authorities of the new artistic languages of such artists. In the late 1960s, art critics made the first attempts to comprehend the origins of naïve art, the authors contemplated primitivism and its connections with urban folklore. By the mid-1970s, art criticism and research finally legitimised naïve art and separated it from amateur art.

Key words: Soviet culture; the Era of Stagnation; amateur art; naïve art; discourse of power; discourse analysis.

Alpatov, M. V. (1966). *Neposredstvenno i chistoserdechno* [Immediately and Frankly]. *Tvorchestvo*, 10, 14–15. (In Russian)

Baldina, O. D., & Aksenov, Y. I. (1977). *Tvorchestvo privychnoe i neprivychnoe* [Usual and Unusual Creativity]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 7, 32–35. (In Russian)

Bihali-Merin, O. (1968). *O sushchnosti naivnogo iskusstva* [About the Essence of Naïve Art]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 9, 12–18. (In Russian)

Chernecov, V. (1968). *Na perekrestke* [At the Crossroads]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 9, 10–11. (In Russian)

Gerchuk, Y. (1972). Primitivny li primitivy? [Are Primitive Artists Primitive?]. *Tvorchestvo*, 2, 11–24.

Groys, B. (2013). *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem. (In Russian)

Lazykin, A. (1965). *Est' i takie hudozhniki* [There are such Artists]. *Tvorchestvo*, 9, 12–14.

Pasternak, A. (1966). *Samodeyatel'noe i samodel'noe* [Amateur and Self-Made]. *Tvorchestvo*, 6, 23. (In Russian)

Rozanova, M. (1968). *Na okraine iskusstva* [On the Outskirts of Art]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 3, 33–37. (In Russian)

Shkarovskaya, N. (1968). *Festival' lyubitelej* [The Festival of Amateur Artists]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 9, 22–29. (In Russian)

Shkarovskaya, N. S. (1974). Samobytnye hudozhniki na vystavke "Slava trudu" [Amateur Artists at the Exhibition "Glory to Labour"]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 11, 37–40. (In Russian)

Shkarovskaya, N. S. (1977). *Prazdnik narodnogo iskusstva* [The Celebration of Folk Art]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 7, 32–35. (In Russian)

Volpina, V. (1974). *Puti k tvorchestvu* [Ways to Creativity]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 11, 41–45. (In Russian)

Volpina, V. (1977). *Tradiciia i improvizaciia v narodnom tvorchestve* [Tradition and Improvisation in Folk Art]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 8, 18–22.

Zubova, T. (1976). *Tradicionnoe i naivnoe* [Traditional and Popular]. *Dekorativnoe iskusstvo USSR*, 10, 28–31. (In Russian)

Submitted on 13 January, 2017

Accepted on 04 June, 2017