

**Администрация Городского округа Балашиха
Управление культуры
МБУК «Картинная галерея»**

**ПЕРВАЯ
БАЛАШИХИНСКАЯ МУЗЕЙНАЯ
БИЕННАЛЕ НАИВНОГО
ИСКУССТВА**

**Научно-практическая конференция
«Проблемы музеефикации наивного искусства»**

Материалы научно-практической конференции

2018

**Издание осуществлено по решению организационного
комитета
Первой Балашихинской музейной биеннале наивного
искусства**

**Ответственный за выпуск: Е.В. Елистратова
Координатор: С.Д. Тарабаров**

**Предпечатная подготовка,
редактирование: Е.В. Елистратова**

Научно-практическая конференция «Проблемы музеефикации наивного искусства» проходила 24 июля 2018 года в рамках Первой Балашихинской музейной биеннале наивного искусства в Балашихинской картинной галерее в Международный день наивного искусства, учреждённый Общественным фондом наивного искусства «Остров Тарабаров» в 2015 году.

Издание муниципального бюджетного
учреждения культуры
городского округа Балашиха
«Картинная галерея»

СОДЕРЖАНИЕ

М.А. Чернова. Введение

Е.В. Елистратова. Приветственное слово

С.Д. Тарабаров. Первая Балашихинская музейная
биеннале наивного искусства

Е.В. Елистратова. Мир наивного искусства

О.В. Дьяконицына. Внемузейное музеефицирование.
Из истории наивного искусства в России.

А.А. Бобрихин. Нарративная концепция экспонирования
наивного искусства

А.Г. Стёпина. Наивное искусство в рамках традиционного:
на примере коллекции ГМЗ «Царицыно»

М.А. Сафонова. Пётр Лебедев и Сергей Тэлин –
наивные художники из Торжка

Ю.А. Матвеева. Ранние работы Павла Петровича Леонова
в собрании Московского музея современного искусства

Т.А. Синельникова. Роль Дома народного творчества
в процессе институционализации наивного искусства

А.В. Печерских. Реконструкция личной истории как
средство самотерапии в художественном творчестве
наивной художницы А.И. Уткиной

Н.Г. Салькова. «Страницы истории...»

С.Д. Тарабаров. Проблемы музеефикации наивного
искусства. Разговор по существу или первые шаги
к решению

История художественных выставок, посвящённых наивному искусству в Балашихе, насчитывает уже 20 лет! Впервые российская выставка было проведена в 1999 году при самой активной поддержке Государственного российского Дома народного творчества под руководством Э.С. Куниной!

2018 год – это серьёзный этап в работе по сбору, изучению и пропаганде удивительного направления художественного творчества – наивного искусства, к которому в мире так пристально нацелено внимание знатоков и любителей высокой культуры, тех, кто ценит истинное проявление художественных и общечеловеческих ценностей.

Да, в техногенном обществе остаться человеком, исповедующим самую простую красоту и чистоту земного мира, практически невозможно. Поэтому о каждом таком художнике «наивного» направления мы говорим как о «народном» алмазе, происхождение которого похоже на взрыв, обнаруживающий кимберлитовую алмазную трубку!

А создание и проведение российской выставки «наивных» шедевров летом 2018 года – это значительный вклад в историческую летопись культуры нашей страны, чем по праву может гордиться Балашихинская земля, Картинная галерея, её коллектив и его единомышленники!

М.А.Чернова,
*заслуженный работник культуры РФ,
кандидат педагогических наук*

От лица оргкомитета Первой Балашихинской музейной биеннале наивного искусства приветствуем участников научно-практической конференции «Проблемы музеефикации наивного искусства» и выражаем огромную благодарность за поддержку и помощь в организации и проведении Первой Балашихинской музейной биеннале наивного искусства Министерству культуры Московской области, Администрации Городского округа Балашиха, Управлению культуры Администрации Городского округа Балашиха, Всероссийскому историко-этнографическому музею города Торжка (Тверская область), Московскому музею современного искусства, Музею русского лубка и наивного искусства, Дзержинскому краеведческому музею (Нижегородская область), Краеведческому музею города Железнодорожного (Балашиха), Музею Органической Культуры, (Коломна, Московская область), Областному координационно-методическому центру культуры и творчества города Иваново, Общественным фондам - «Музей Елены Андреевны Волковой», «Музей русской народной живописи (коллекция Владимира Мороза и Анны Годик)», Общественным фондам наивного искусства «Остров Тарабаров» и «Собрание Ольги Дьяконицыной».

Е.В. Елистратова,
*директор Балашихинской картинной галереи,
директор биеннале*

Первая Балашихинская музейная биеннале наивного искусства

«Наивное искусство: душа народа – сокровище нации» - девиз Первой Балашихинской музейной биеннале наивного искусства.

Организации биеннале коллективом Картинной галереи, при содействии и поддержке Министерства культуры Московской области, Администрации Городского округа Балашиха, Управления культуры Администрации Городского округа Балашиха и при активном участии Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров», предшествовала длительная история – почти 20-летняя деятельность Балашихинской картинной галереи в области наивного искусства. Галерея занимается коллекционированием и экспонированием произведений наивного искусства с 1999 года, после прошедшей в Балашихе Всероссийской выставки наивного искусства.

Начало коллекции наивного искусства музея, которая сегодня насчитывает более 1500 единиц хранения, положили работы Бориса Животова, Веры Павлович, Льва Паршенкова, Алексея Кириковича, Ольги Лобановой, Людмилы Ковтюх, Ивана Никифорова, Веры Бранковской, Ивана Суворова, переданных в фонды музея Заочным Народным Университетом Искусств (ЗНУИ), собирателями и самими художниками.

В 2017 году в Картинной галерее была принята Программа «Мир наивного искусства», в рамках которой были проведены выставки наивных художников из фондов музея и частных собраний. Создана постоянная экспозиция наивного искусства.

Поступления 2017-2018 годов дополнили список художников именами Владимира Аносова, Александра Белых, Германа Блинова, Люси Вороновой, Василия Григорьева, Анастасии Дербенёвой, Ильи Кирсанова, Алексея Кондратенко, Павла Леонова, Александра Малиновского, Кати Медведевой, Владимира Мизинова, Анастасии Рак, Михаила Ржанникова, Александра Суворова, что послужило одним из поводов проведения в Картинной галерее ежегодно, начиная с 24 июля 2017 года, Международного дня наивного искусства.

Общественный интерес к наивному искусству в последние годы не только возрастает, но и меняется. Общество перестает воспринимать наивное искусство только как любительские занятия художественным творчеством в свободное время. Укрепляется понимание наивного искусства как особой социально-культурной среды, внедрение в которую требует осмысленного и взвешенного подхода к решению целого ряда проблем, в первую очередь связанных с музеефикацией наивного искусства в XXI веке.

Поэтому так важно постоянно находить новые формы актуализации и поощрения интереса музейного сообщества к наивному искусству; создавать условия для его сохранения, изучения и развития; закреплять в общественном сознании позитивный образ мира, создаваемый творчеством талантливых самородков из народа.

Балашихинская музейная биеннале наивного искусства – первое в России мероприятие подобного типа. Биеннале позволит убедительно продемонстрировать богатство отечественных - в дальнейшем и зарубежных - музейных фондов наивного искусства и не только по-новому сформулировать проблемы, связанные с музеефикацией и актуализацией наивного искусства, но и определить новые пути их разрешения.

К участию в биеннале, в первую очередь, приглашались те государственные, муниципальные, общественные и частные музейные организации, которые обладают уникальными или редко демонстрируемыми произведениями наивных художников – Александра Белых, Анастасии Дербенёвой, Анны Дикарской, Алексея Кириковича, ранними работами Павла Леонова, Любови Майковой, Владимира Мизинова, Ивана Никифорова, Александра Суворова.

В Первой Балашихинской музейной биеннале наивного искусства принимают участие: Всероссийский историко-этнографический музей (Торжок, Тверская область), Московский музей современного искусства, Музей русского лубка и наивного искусства, Дзержинский краеведческий музей (Дзержинск, Нижегородская область), Краеведческий

музей города Железнодорожного (Балашиха), Музей Органической Культуры, (Коломна, Московская область), Областной координационно-методический центр культуры и творчества (Иваново), Общественные фонды, занимающиеся музеефикацией наивного искусства - «Музей Елены Андреевны Волковой», «Музей русской народной живописи (коллекция Владимира Мороза и Анны Годик)», «Собрание Ольги Дьяконицыной», «Остров Тарабаров».

С.Д. Тарабаров,
*комиссар биеннале,
учёный секретарь
Балашихинской картинной галереи*

Елистратова Елена Викторовна,
*директор муниципального бюджетного
учреждения культуры
городского округа Балашиха
«Картинная галерея»,
bal.galereya@yandex.ru
8 495 521 1221*

Мир наивного искусства

Не так много музеев наивного искусства в России. Балашихинская картинная галерея на сегодняшний день является единственным муниципальным художественным музеем Подмосковья, занимающимся популяризацией наивного искусства и собиранием произведений наивных художников на протяжении почти двадцати лет.

В 1999 году на базе Балашихинской картинной галереи была проведена Всероссийская выставка наивного искусства. В 2001 году Заочный народный университет искусств (ЗНУИ) передал на постоянное ответственное хранение 900 произведений наивного искусства. Так было положено начало коллекции наивного искусства.

Раздел наивного искусства фондового собрания музея сегодня насчитывает более 1500 единиц хранения произведений наивного искусства – живопись Владимира Аносова, Александра Белых, Василия Григорьева, Алексея Кондратенко, Кати Медведевой, Владимира Мизинова, Льва Паршенкова, Алевтины Пыжовой, Михаила Ржанникова, Александра Суворова, пастели Люси Вороновой, глиняные фигурки Ольги Даутовой, пушкиниана Бориса Животова, линейная графика Алексея Кириковича и карандашные рисунки Павла Леонова, гуашевые картины Веры Павлович, деревянная скульптура Владимира Зазнобина и Виктора Юдова.

В коллекции музея хранятся работы Ольги Лобановой, Людмилы Ковтюх, Ивана Никифорова, про которого можно сказать, что это один из российских наивных художников, занимающий почётное место в президиуме нашего собрания.

За последние два года научная, исследовательская, изыскательская работа галереи в области наивного искусства стала определяющей. Этому поспособствовало сотрудничество с Общественным фондом наивного искусства «Остров Тарабаров» в лице его президента Сергея Дмитриевича Тарабарова.

За сравнительно короткий период – с декабря 2016 года совместно с Общественным фондом наивного искусства «Остров Тарабаров» и Общественными фондами «Музей русской народной живописи (коллекция Владимира Мороза и Анны Годик)» и «Музей Елены Андреевны Волковой», было проведено несколько масштабных выставочных проектов, показав творчество наивных художников мирового значения – Елены Волковой, Люси Вороновой, Анастасии Дербенёвой, Василия Григорьева, Любови Майковой, Анастасии Рак, Михаила Ржанникова, Александра Суворова, Ольги Францевич.

В плане приобретений произведений наивных художников по истине «урожайным» стал 2017 год. С помощью Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров» в мае 2017 года ко Дню Великой Победы в войне 1941-1945 годов была организована выставка тверской художницы-вышивальщицы Ольги Сергеевны Францевич. Часть ковриков-панно, из экспозиции выставки «Пришёл солдат домой», с помощью фонда «Остров Тарабаров», Ольга Сергеевна передала в музей.

Июнь 2017 года. Московская художница Людмила Алексеевна Волхонская передала в дар Картинной галерее 12 картин наивной художницы Кати Медведевой - одной из самых известных представителей наивного искусства. По версии Профессионального союза художников России, в соответствии со своим художественным рейтингом Катя Медведева номинирована в интернет-проекте «10000 лучших художников мира (XVIII—XXI вв.)». В 1984 году на выставке в Ницце, устроенной французским искусствоведам и коллекционером Рене Герра, где также выставались работы Марка Шагала,

Матисса и Натты Конышевой, картина Кати Медведевой «Белые ночи Старой Ладogi» вызвала настоящую сенсацию. Свою самую первую в жизни персональную выставку Катя Медведева устроила в родном селе Голубино Новооскольского района Белгородской области 8 сентября 1976 года. Остальные прошли в Москве, Кисловодске, Белгороде, Санкт-Петербурге, Чебоксарах, Старой Ладoge, Новом Осколе, Старом Осколе, Ивангороде. Затем был Париж и Ницца, Дармштадт, Берлин и Майнц, Чикаго и Нью-Йорк, Копенгаген, Стокгольм, Хельсинки, Прага. Теперь 12 картин художницы с мировым именем находятся в собрании Балашихинской картинной галереи.

Нижегородский самородок, наивный художник Владимир Фёдорович Мизинов, мастер наивных натюрмортов и деревенских пейзажей, выставлялся за свою долгую творческую жизнь на международных выставках наивного искусства «INSITA» в Братиславе в 1994, 1997 и 2000 годах. Участник передвижной выставки Музея наивного искусства «Пушкинские образы в творчестве наивных художников России», экспонировавшейся в 1999 г. в девяти городах России и в Каннах во Дворце фестивалей. Его работы находятся в фондах Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Музея наивного искусства в Москве, Музея-заповедника «Царицыно», Нижегородского государственного художественного музея, в частных собраниях в России и за рубежом. Поездка в Нижний Новгород была запланированной. Из экспедиции, которая произошла в июне 2017 года, сотрудниками музея было привезено 8 картин В.Ф. Мизинаова, подаренных им Балашихинской картинной галерее.

И совершенно потрясающим стал дар ярославского наивного художника Германа Владимировича Блинова в июле 2017 года. Произведения художника находятся во Всероссийском Фонде культуры, в Музее русского лубка и наивного искусства, в музеях Ярославля, Суздаля, Вологды, Владимира, а также в частных коллекциях. Произведения Г.В. Блинова экспонировались на выставках в Ярославле, Москве, Вологде, Германии.

Обеспокоенный судьбой своего творческого наследия, Герман Владимирович обратился к нам с просьбой о помощи в сохранении единства коллекции и предложением принять в дар более 300 его работ. От такого предложения вряд ли кто-то смог бы отказаться. Балашихинская картинная галерея сегодня имеет самую крупную коллекцию работ ярославского наивного художника Г.В. Блинова - 237 живописных и 83 графических работы пополнили фондовую коллекцию наивного искусства.

Выставку новых поступлений Картинная галерея провела 24 июля 2017 года в Международный день наивного искусства, учрежденный Общественным фондом наивного искусства «Остров Тарабаров» в 2015 году. Этот день позволил отметить общественную и социальную значимость наивного искусства, привлечь общественное внимание к проблемам наивных художников, содействовать созданию в Подмоскovie постоянной музейной экспозиции международного уровня на базе Балашихинской Картинной галереи.

В сентябре 2017 года ко Дню города Балашихинская картинная галерея собрала уникальную экспозицию (из своих фондов) наивного искусства. В основу выставки легли картины, подаренные нашему музею в текущем году, а также картины наивных художников из собрания Картинной галереи, ранее не выставлявшиеся.

Экспозицию формировал куратор программы «Мир наивного искусства» Сергей Дмитриевич Тарабаров, человек, глубоко знающий и тонко чувствующий наивное искусство. Он же и написал экспликацию к выставке. Вот небольшой отрывок из его текста: «Экспозиция наивного искусства из фондов Балашихинской Картинной галереи убедительно раскрывает «наивную» и «живописную» составляющую феномена художественного наива.

В экспозицию включены произведения Германа Блинова, одинаково легко владеющего и «сферической перспективой» крупномасштабных ландшафтных панорам и «крупным планом» межчеловеческих отношений; Люси Вороновой, которой художественное образование не помешало сохранить

чистоту и непосредственность в творчестве; Николая Гамаюнова, чьи «золотые» осенние пейзажи можно сравнить, пожалуй, только с работами Михаила Ржанникова; Евгения Глызя, может быть, еще пока слишком «молодого» для звания наивного художника, но подающего большие надежды в этом смысле; Алексея Головченко с его «инфернальными» соснами; Василия Григорьева, донесшего до нас эстетику субкультур городского посада; Анастасии Дербенёвой с её «березовым раем»; Алексея Кириковича, рисунки которого поражают «детской» непосредственностью и совсем не детским талантом самой высокой пробы; Сергея Леонова, сына знаменитого Павла Леонова, живописца и мифотворца, воплотившего в своих полотнах мечту жителей СССР о всеобщей гармонии людей, природы и общества; Кати Медведевой, чье имя стало легендой в российском наивном искусстве; Владимира Мизина, для которого после травмы «картины стали жизнью»; знаменитого Ивана Никифорова, воплотившего в своей графике целый исторический пласт первой половины XX столетия; Михаила Ржанникова, сумевшего в индустриальном Липецке сохранить и воплотить в своих картинах чистоту и ясность уральских рек и лесов; Александра Суворова, чье творчество генетически связано с народной крестьянской картиной.

Они не раз представляли наивное искусство на самых разных выставочных площадках в России и за рубежом; их работы включены в многочисленные каталоги и музейные собрания».

В 2017 году в Картинной галерее была разработана и принята Программа «Мир наивного искусства», целями и задачами которой стали изучение и решение проблем музеефикации наивного искусства в России, в том числе путём учреждения в 2018 году «Музейной биеннале наивного искусства» на базе Балашихинской картинной галереи с проведением научных конференций, посвященных этим вопросам. Одним из итогов первого этапа (2017-2020 годы) Программы «Мир наивного искусства» должно стать издание справочника «Наивное искусство в фондах Балашихинской картинной галереи».

В рамках Программы были проведены выставки наивного искусства:

декабрь-январь 2016 года – «Московская палитра» (из собрания Балашихинской картинной галереи совместно с Заочным народным университетом искусств (ЗНУИ) и ОФ наивного искусства «Остров Тарабаров»);

март 2017 года – «Мир советского наива» (В.Ф. Аносов, В.В. Григорьев, А.В. Суворов из собрания Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров»);

апрель 2017 года – «Пришёл солдат домой» (персональная выставка художницы-вышивальщицы из Тверской области О.С. Франкевич, при участии Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров»);

май 2017 года – «Берёзовый рай Анастасии Дербенёвой» (совместно с Общественным фондом наивного искусства «Остров Тарабаров» и Общественным фондом «Музей русской народной живописи (коллекция Владимира Мороза и Анны Годик)»);

июль 2017 года – «Полярные этюды» (В.И. Голованов, из фондов Балашихинской картинной галереи);

24 июля 2017 года – акция Международный день наивного искусства при участии Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров» (при поддержке Министерства культуры Московской области, Администрации Городского округа Балашиха, Управления культуры Администрации Городского округа Балашиха) с выставкой новых поступлений, о которой уже было сказано выше.

И, как итог 2017 года – формирование постоянной фондовой экспозиции «Мир наивного искусства» из собрания Балашихинской картинной галереи (о которой уже было сказано выше).

В 2018 году было проведено несколько крупных выставочных проектов.

Проект «Цветы и фрукты» (куратор С.Д. Тарабаров) объединил в одной экспозиции работы профессиональных и наивных художников – Анны Бирштейн, Веры Бранковской,

Елены Волковой, Люси Вороновой, Василия Григорьева, Анастасии Дербенёвой, Галины Каковкиной, Наталии Панковой. Первоначальная идея проекта – показать натюрморты из коллекции наивного искусства Балашихинской картинной галереи, плавно переродилась в идею сопоставления и сравнительного анализа стилистически разных работ. Восемь авторов составили основу выставки, усиленную некоторыми одиночными натюрмортами. Также был издан каталог выставки «Цветы и фрукты». Проект был осуществлён с помощью Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров», Общественных фондов «Музей русской народной живописи (коллекция Владимира Мороза и Анны Годик)», «Музей Елены Андреевны Волковой».

В проекте «Долгая дорога в рай» была попытка сопоставить детский рисунок и наивное искусство. «Детский рай» и «Наивный рай» были помещены в одно выставочное пространство. Не пытаясь найти общее в детском рисунке и искусстве наивных художников, кураторы проекта (С.Д. Тарабаров, А.А. Борщаговская) всё же смогли увидеть схожую непосредственность и у совсем юных художников, и у художников уже зрелого возраста, ведь в своей основе наивными художниками становятся люди уже зрелого возраста, а период «детской гениальности» заканчивается где-то лет в восемь. Проект был осуществлён при участии Балашихинской картинной галереи, выставочного зала «Галерея XXI века» ГБУК г. Москвы «Объединение «Выставочные залы Москвы» и Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров».

В экспозиции Международной выставки «Славянское древо 2018» зрителю были показаны произведения балканского наива из коллекции С.П. Грызунова.

Отдельно следует сказать о вкладе президента Общественного фонда наивного искусства «Остров Тарабаров» Сергея Дмитриевича Тарабарова и его супруги Евгении Болеславовны Черепниной (Тарабаровой) в пополнении коллекции наивного искусства Балашихинской картинной галереи.

Сергей Дмитриевич Тарабаров — галерист, куратор, коллекционер, много лет работал директором московской галереи наивного искусства «Дар». Коллекцию произведений наивного искусства Сергей Дмитриевич начал собирать в 1988 году. В 2003 году Евгения и Сергей Тарабаровы учредили Общественный фонд наивного искусства «Остров Тарабаров».

Сотрудничество с Балашихинской картинной галереей началось после знакомства осенью 2016 года и не замкнулось на простом любопытстве — посмотреть коллекцию наивного искусства музея. Несколько месяцев работы по изучению и систематизации произведений наивного искусства музея чередовались с выставками из коллекции фонда «Остров Тарабаров», окончание каждой выставки завершалось дарением.

Достаточно скоро сформировалась идея создания Программы «Мир наивного искусства», которая и была написана и принята в работу в начале 2017 года. Сергей Дмитриевич возглавил исследовательскую и научную работу в области наивного искусства, стал идеологом всех «наивных» выставок и проектов, выступил как комиссар Первой Балашихинской музейной биеннале наивного искусства.

Из коллекции семьи Тарабаровых в коллекцию музея перешли ранние рисунки Люси Вороновой, живописные работы Н.П. Алманова, В.Г. Аносова, А.А. Белых, А.М. Бирштейн, Е.А. Глызя, А.Н. Дербенёвой, В.В. Григорьева, А.В. Кондратенко, Н.И. Конышевой, С.П. Леонова (сына П.П. Леонова), О.А. Лобановой, В.И. Макарова, А.Д. Пыжовой, А.Т. Рак, М.А. Ржанникова, А.В. Суворова, Ю.Н. Татьянина, А.С. Трубе.

В 2018 году С.Д. Тарабаров был награждён Благодарственным письмом Главы Городского округа Балашиха «за вклад в развитие Городского округа Балашиха».

Вопрос роли частной коллекции в современном художественном процессе и её место в музейной культуре вызывает интерес у исследователей уже не одно столетие. Частное коллекционирование — особое явление культуры, заключающее в себе как социально-исторические, так и

личностные аспекты, поскольку является одновременно отражением художественной жизни общества и ее значимой составляющей.

Фонды крупнейших художественных музеев России (например, Эрмитаж, Русский музей) содержат в себе множество предметов из частных коллекций. Нахождение частной коллекции в фондах музея – один из интереснейших вопросов в музейном деле: частная коллекция как объект музейного показа; особенности частной коллекции в музейной практике.

Первая Балашихинская музейная биеннале наивного искусства - своеобразный «зачёт» за 20-летнюю деятельность Балашихинской картинной галереи в области наивного искусства. Учредители и организаторы биеннале не ставили перед собой задачу показать всё самое лучшее и интересное из своего собрания. Как раз наоборот, наряду с Александром Белых, Алексеем Кириковичем, Иваном Никифоровым, показали из фондов Картинной галереи работы «не известных» художников, имена которых еще не введены в научный оборот – В.И. Бранковской, Н.В. Нестерова, А.А. Митенева, В.И. Павлович, а также «открыли» новые – И.С. Кирсанова, А.К. Малиновского.

Задумав провести научную конференцию по вопросам музеефикации наивного искусства, организаторы, в первую очередь, задумались над вопросами: как отличить наивное от «другого» искусства, где та тонкая грань, видимая только очень опытному специалисту; реставрировать или нет произведения наивных художников (зная их полное, порой, пренебрежение всяческими живописными технологиями); как показывать зрителю картины той же Кати Медведевой, с подрамника которых, в буквальном смысле, свисают большие края ткани; отдавать ли в реставрацию работы Сергея Леонова, с грубыми заломами, потому что они были сняты еще «сырыми» с подрамника, сложены в четверо, дабы так удобнее их перевозить в автобусе (да и отец зачастую так делал...).

Наивное искусство сейчас становится всё более популярным и объяснение этому явлению есть: наивное искусство - позитивно, оно дарит радость, оно искреннее, чистое, «неоскверненное» академическими правилами.

Наивное искусство – выражение представления земного рая (сразу вспоминается картина Павла Леонова «В рай воров и мошенников не пускают»), где всё так, как придумал и изобразил наивный художник – «наивный» житель нашей «наивной» планеты.

Дьяконицына Ольга Владимировна,
старший преподаватель
МГАХИ им. В.И. Сурикова, искусствовед,
учредитель ОФ наивного искусства «Собрание
Ольги Дьяконицыной»

Внемuseumное музеифицирование. Из истории наивного искусства в России

Шестидесятые годы XX века в России были знаменательны появлением у активных, думающих людей интереса к общечеловеческому опыту, индивидуальному творчеству, каким бы своеобразным оно ни было. Это время впоследствии стали называть периодом «оттепели» и именно тогда у творческих людей проявился устойчивый интерес к произведениям необученных художественной грамоте людей, которых называли самодельными художниками.

Государственные культурно-просветительные учреждения начинают проводить смотры, фестивали, ярмарки, выставки самодельного творчества. И, конечно, все эти мероприятия способствовали пробуждению интереса к новым проявлениям культуры.

Участие в самодельном художественном творчестве удовлетворяло многообразные потребности личности: это и отдых, это и форма самореализации, это и своеобразный способ приобщения к культуре. Эти художники внутренне чувствовали свою сопричастность к духовным ценностям культуры и гордились этим.

В этот период появляются исследователи современной народной культуры, которые в круг своей профессиональной деятельности включают собирание произведений художников-примитивистов, их изучение и пропаганду творчества этих самобытных художников.

В 1960-е годы у нас в стране начинают складываться первые частные коллекции наивного искусства. Само по себе коллекционирование – это показатель зрелости и убежденности собирателя в том, что избранный им материал обладает

непреходящей художественной и духовной ценностью. Характер коллекции, её направленность всегда зависит от личности собирателя. Наиболее чуткие коллекционеры всегда идут впереди общепризнанных вкусов. Благодаря своему чутью и пониманию искусства, они раньше других замечают новые явления в культуре.

Серьёзным исследователем, собирателем и пропагандистом творчества современных самодеятельных художников в 1960-1980-е годы у нас в стране была искусствовед Наталья Семёновна Шкаровская. Она работала в журнале «Декоративное искусство СССР» и занималась проблемами народного творчества. Ей принадлежат первые публикации у нас в стране о европейских исследователях инситного искусства, о зарубежных фестивалях, выставках, музеях маргинального искусства.

Исследуя традиции народной живописи, Шкаровская считала, что произведения неучёных художников в каждый исторический период отличались художественными приёмами и социальным составом мастеров. Она выделяла среди проявлений непрофессиональной художественной деятельности творчество живописцев и скульпторов. В силу особого пластически-образного мышления, она считала, что они идут в искусстве собственным путём.

Исследуя специфику творческого метода наивного художника, Наталья Семёновна заметила, что он не отрывает предметность реального мира от своей основы, но пишет мир воображаемый.

Деятельность Шкаровской способствовала осознанию феномена наивного искусства в нашей стране. Здесь она была первопроходцем. Она первой стала публиковать обзоры современных выставок самодеятельных художников (1). Она была первым исследователем творчества подмосковного художника Ивана Никифорова (2). В 1975 году вышел альбом Шкаровской «Народное самодеятельное искусство», где с наглядной убедительностью были воспроизведены в цвете картины художников, вступительная статья давала панорамный взгляд на развитие этого вида творчества.

В этом альбоме впервые были даны биографические сведения о художниках (3). Это издание стало важным и наглядным моментом пробуждения интереса и уважения к творчеству талантливых художников-самоучек. Их искусство рождало мир реальных фантазий и искренних переживаний, которые были так необходимы зрителям.

Шкаровская стала первым автором биографий советских художников во Всемирной энциклопедии наивного искусства изданной в Югославии в 1984 году (4).

Наталья Семёновна была очень живым и активным человеком. Она участвовала во Всероссийских и Всесоюзных выставках выставок самодеятельного творчества. Она с большим интересом общалась с самодеятельными художниками. Ей удалось собрать большую коллекцию произведений наивного искусства художников СССР. Это была первая ретроспективная частная коллекция, которая охватывала творчество наивных художников разных республик Советского союза.

Когда в конце XX века в России стали формироваться отделы в музеях или самостоятельные музеи наивного искусства, то многие произведения из коллекции Шкаровской попали в их фонды.

В 1972 году, отвечая на вопросы бюллетеня инсита искусства к каталогу INSITA 5, Наталья Семёновна написала: «Главной эстетической ценностью искусства наивных реалистов считаю создание собственного художественного мира. Его характеризует искренность, непосредственность, необычные для профессиональных мастеров изобразительные конструкции, сюжетные ситуации, часто документально-исторической достоверности. На примере моей собственной коллекции примитивистов я могла убедиться, что многих оно оставляет равнодушным, кажется непонятым или раздражает отсутствием «настоящего мастерства». Другие любопытствуют, отдавая дань моде. Особый интерес оно вызывает у художников, ищущих вдохновения в необычности, искренности, глубине и устойчивости взгляда на мир, открывающие новые горизонты творчества для профессионала» (5).

Другая коллекция наивного искусства была связана с именем кинорежиссёра Вячеслава Васильевича Орехова. Это собрание появилось в результате увлечения личностью художника.

В 1965 году режиссёр впервые увидел несколько небольших акварельных работ Ивана Никифорова. Впоследствии он писал о своих ощущениях от этой встречи: «От них струился тёплый, ласковый свет чистоты и трогательной наивности, в них жили прелесть сказки и простодушие лубка»(6). Познакомившись с художником лично, Вячеслав Васильевич был удивлён отношением близких Никифорову людей к его занятиям рисованием. Домашние посмеивались над ним, говоря: «На старости лет в художники записался, али настоящие все перевелись?»(7)

Показывать свои работы Иван Михайлович Никифоров стеснялся, но с радостью рассказывал сюжеты картинок. К творчеству он пришёл через воспоминания, сделав свою жизнь материалом искусства.

В результате общения режиссера с художником родился замысел документального фильма. Вячеслав Орехов решил выступить здесь в роли режиссёра и оператора. Рассказать о трудной судьбе талантливого человека, познавшего тяжёлый, изнуряющий труд, пережившего голод, а в конце жизни получившего тяжёлое увечье, ставшего инвалидом, было не просто. Но Вячеслав Васильевич был вдохновлён и необычностью сюжета будущего фильма и самобытностью творчества наивного художника. Доверительное общение режиссера и художника продолжалось достаточно долго, но важен результат.

В 1971 году был закончен фильм о художнике Иване Никифорове с интригующим названием «Поздний восход».

Он был показан на киноконкурсе, проходившем в 1972 году в Братиславе в рамках третьего Триенале инситуного искусства. Фильм получил первую премию жюри с формулировкой: «За успешно примененный новый метод монтажной обработки темы. В. Орехов доказал, что умеет с помощью фильма, обо всём кинематографически и по-новому рассказать»⁽⁸⁾.

Окрылённый успехом фильма, Вячеслав Васильевич стал активным популяризатором творчества Ивана Михайловича Никифорова. К этому времени, у него сформировалась коллекция произведений художника, которую он активно показывал на выставках. Публиковал статьи о творчестве Никифорова в журналах. Вячеслав Васильевич был вдохновлён и очарован личностью этого художника. Он считал его неутомимым тружеником, который своим творчеством украшает Божий мир.

Первые собиратели наивного искусства начали благородную деятельность, так как они спасали произведения не только от забвения, но и от физического уничтожения. Их можно назвать настоящими подвижниками культуры.

Интересную коллекцию собрал московский архитектор Владимир Александрович Резвин. Обследуя старые архитектурные сооружения, он находил на заброшенных чердаках, в подвалах, а то и просто в кучах мусора картины неизвестных художников, которые своей наивной и искренней художественной правдой сюжетов и образов покорили Владимира Александровича.

Интересны своей романтической приподнятостью названия этих работ: «Любовь не боится опасности», «Ангел-хранитель, спасающий детей на краю пропасти», «Влюблённые у водопада», «Сцены из античной жизни».

Собирая подобные артефакты, коллекционер начал писать о них в журналах, показывать эти работы на выставках.

В коллекции Владимира Александровича были не только живописные произведения, но и резные деревянные панно, раскрашенные масляной краской и гипсовые копилки.

На деревянных рельефах были изображены не только самостоятельно разработанные сюжеты, но и реплики на известные живописные картины. Например, сюжет картины К.Брюлова «Итальянский полдень» был обобщённо скопирован автором на деревянную доску размером 32х40 сантиметров, вырезан и раскрашен. Получилось произведение, которое по своей стилистике напоминало народную картинку.

Собрание гипсовых раскрашенных копилочек представляли

образы народной культуры. Этих забавных львов, котов, белочек, собак, медведей Владимир Александрович покупал на рынках в разных городах страны. Они все были разные по пластическому и цветовому решению, но их объединяло фольклорное мышление, где правде разума и точных знаний была противопоставлена правда вымысла и волшебных превращений.

Деятельность первых отечественных коллекционеров наивноискусства была бескорыстна и носила подвижнический характер. Они собирали и сохраняли лучшие художественные образцы народной самодеятельной культуры. Коллекционеры надеялись, что когда придёт осознание ценности и значимости этого искусства, то собранные ими произведения займут достойное место в музейных экспозициях.

Примечания.

1. Шкаровская Н. Фестиваль любителей. // Декоративное искусство СССР. 1969, № 10.
2. Шкаровская Н. Народная картинка Ивана Никифорова. // Декоративное искусство СССР. 1971, № 3, с. 40-42.
3. Шкаровская Н.С. Народное самодеятельное искусство. Ленинград: Аврора, 1975.
4. WORLD ENCYCLOPEDIA OF NAÏVE ART. Jugoslovenska Revija, Belgrade. 1984.
5. INSITA 5. Bulletin insitneho umenia. Brno OBZOR. 1972, с. 93-94.
6. Вячеслав Орехов. Иван Никифоров. // Московский журнал. 1996, № 6, с. 50.
7. Там же. С. 50.
8. INSITA 6. Bulletin insitneho umenia. Brno OBZOR. 1972, с. 69-71.

Бобрихин Андрей Анатольевич,
*кандидат философских наук,
заведующий отделом
наивного искусства
Екатеринбургского музея
изобразительных искусств
uralfolk@mail.ru*

Нарративная концепция экспонирования наивного искусства

Наивное искусство и коллекция молодого Музея наивного искусства в Екатеринбурге нуждаются в валоризации: в отличие от экспозиций «ученого» искусства, музейное пространство музея вынужденно преодолевать инерцию посещения музеев классического искусства и многолетнюю «хрестоматизацию» отечественной живописной классики.

Проект разработки особого дизайна для музея наива решает противоречие между традиционной функцией музея, связанными с ожиданиями зрителя и положительными впечатлениями от встречи с эталонными, высокохудожественными и очевидными произведениями, и, с другой стороны – неожиданным и парадоксальным характером наивных произведений и неочевидностью их художественной ценности. Поскольку история музеефикации наива в России непродолжительна, не сложилось подходов к его экспонированию и, соответственно рассчитанных на это пространств, отличных от экспозиций классического искусства. В России пока отсутствуют архитектурно-средовые решения экспозиций и музеев, соответствующие предлагаемой интерпретации наивного.

Творчество наивных художников в наибольшей степени основано на личных переживаниях и историях, а не на художественных стилях, пожелании заказчика или академических канонах. Музей даёт голос этим историям. Музей «разговаривает» наив, показывает зрителю истории собирания наива разговорным языком собирателя,

демонстрирует способы и пути работы с художниками и коллекциями. Музей наивного искусства – «место встречи» историй художников с памятью, опытом и переживаниями зрителей.

Наивное искусство – реализация потребности высказаться, рассказать отношение к хранимому – опыту, знаниям, впечатлениям, как к значимому багажу, достойному хранению в передаче и имеет непосредственное отношение к индивидуальному опыту. В том числе – индивидуальному опыту переживания базовых ценностей и эпохальных событий. Рассказывание – способ понимания и оправдания пережитого опыта. Большинство произведений нашей коллекции – визуализация воспоминаний и биографий художников. Морис Хальбвакс подчеркивает роль рассказов, услышанных из уст старших в семье, в расширении временного горизонта, который закрепляется в понятии исторической памяти. Особенность отечественной истории в том, что на творчество самодеятельных художников, чьё детство пришлось на 30-40-е годы, важное влияние оказало то, что были прерваны «семейные предания», «рассказы о предках» – по разным причинам: репрессии, голод, страх связи с прошлым. Наивное искусство, эгоистория в различных художественных формах – своего рода протез идентичности, спасительная финализация жизненного сюжета. С помощью своих произведений наивные художники латают прорехи своей памяти, выстраивают спасительно-целостную, связную и осмысленную историю своей жизни.

Понимая нарративную природу памяти, творчество наивного художника можно рассматривать и как манифестацию идентичности. Идентичность советского человека формируется в контексте Большого Рассказа, *легитимирующего метанарратива*, который задавал не только образы правильного и «светлого пути», пространств «широты страны родной», но и способы смотрения и вИдения окружающих явлений и событий. Именно заданные и принятые «способы вИдения» определяют манеру и технику письма, и отбор приёмов, заимствуемых у «ученого» искусства.

Проблема пространственного построения картины и точки зрения, порождающей живописное пространство – проблема, помимо прочего, и саморепрезентации автора, его выбора позиции в отношении к изображаемому. Рассматривая формальные характеристики произведений, мы обращаем внимание на специальное построение композиции картин и выбранную автором точку зрения «с высоты» и «над» событием. В реальной жизни, в живописи с натуры такая композиция и точка зрения были бы искусственны и невозможны, перед нами – живопись не «по впечатлению», а «по воспоминанию», изображение, воссоздающее память о событии, пропущенное через *рассказы* и вербальную рефлексия.

Содержание художественного высказывания наивного автора, поэта, художника или писателя, вызваны и обусловлены не профессиональными и институциональными причинами в первую очередь. В творчестве и биографии наивного художника значимым является не столько не владение навыками академической живописи и рисунка, сколько отсутствие внешней контролирующей инстанции, связывающей художественную форму с приоритетом корпоративных, институциональных оснований в ущерб потребности личностного и исторического высказывания. Атмосфера и общий эмоциональный фон экспозиции наивного искусства — это место рассказов и историй, «место встречи».

Мы видим экспозицию как пространство неофициальной истории и индивидуальной памяти, приправленных мечтами и вымыслом. Необходимо дать посетителю почувствовать, что он попадает в особое пространство рассказывания личных историй и фантазий. Наивное искусство тяготеет к ограниченному кругу тем и сюжетов, воспроизведению однажды найденных приемов. В его основе лежат повторяющиеся элементы, типические формулы, или архетипы.

Проектная задача воплощает следующее понимание предмета экспонирования: наивное искусство – это не иллюстрация явлений и предметов окружающего мира, а выражение наивной (неспециализированной) картины мира. Наивная изобразительность — это концептуализация индивидуальной

картины мира, то есть всеобщих ценностей – индивидуальным способом. Проектом предполагается создание интерьерных и художественно-декоративных решений пространств Музея наивного искусства и путём реализации сценарной концепции экспозиционных пространств. Концепция пространства наивного музея основана на взаимодействии *нарративного характера произведений наивного искусства и сценарной модели восприятия и понимания*, которое реализуется в повествовательной структуре экспозиции и повествовательных приёмах подачи смысла и сюжета произведений. Драматургия и рассказывание – ключевые ценности проектируемого пространства. Технологическая задача, решаемая дизайнером, – разработка технических условий, предполагающих в одном объёме в рамках единой повествовательной концепции устраивать экспозиции различных авторов, состоящих из произведений различного размера, плотности и цветовой температуры изображения.

Предметом проектирования является эмоциональная составляющая последовательности средовых впечатлений, растянутая на пространственно-временной оси. Очевиден драматургический потенциал музейной средовой ситуации: зритель движется в чередовании разных по эмоционально-художественному состоянию пространственно-временных комплексов, где каждый последующий должен либо оттенить свойства предыдущего, либо развить и усилить их. Таким образом, дизайн должен стремиться к созданию «линейной» композиционной структуры, связывающей мощностную и выразительность средовых настроений «узлов» разного ранга и типа, выравнивающей их в логичную и воспринимаемую целостность.

Роль средовой доминанты, подчиняющей остальные особенности композиции – конфигурацию, ритм, прорисовку деталей и т.д., играет *тема повествования* (развернутого во времени сообщения), основанная на правилах линейно-дискретной композиции.

Архитектурно-планировочная среда проекта ориентирована

на основную характеристику – динамичность. Вообще, динамика средовой композиции может быть обусловлена разными факторами: перемещение носителей процессов и образов, изменение условия восприятия, в нашем же случае это *перемещение субъектов восприятия композиции*, синхронизированное с характеристиками экспонируемых произведений, как основных, но не единственных объектов восприятия. Речь идет о создании условий художественной организации процесса «осмотра экспозиции», необходимых для процессуального взаимодействия пространств, экспонатов и субъекта восприятия.

Источником развития любого сюжета, и сюжет «*музейное посещение*» не исключение, и, следовательно, развития последовательности композиционных построений являются конфликты и противоречия.

Первое противоречие мы назовём «дефицит», это конфликт между полнотой информации и предметного ряда, представленных автором экспозиции для организации впечатлений зрителя, и неожиданностью, неизвестностью предстоящего погружения в пространство выставки. Ощущение дефицита – естественное для музейного посещения, ведь посетитель вступает в пространство неведомого, даже если он читал аннотацию выставки, слушал новостную ленту или даже если он специалист в предмете выставки, всё равно выставка представляет новые произведения, новое расположение, новые трактовки и требует каждый раз нового видения.

Полнота (информации, впечатлений, ощущений) – состояние при посещении экспозиции недостижимое, посетитель всегда будет оставаться по определению профаном, не обладающим статусом, компетенциями и знанием экспозиционных трюков. С другой стороны, эта дистанция – площадка для коммуникации различными средствами, и то, насколько успешно музей нащупает все дефициты, лежащие между посетителем и экспозицией, позволит построить эффективную коммуникацию.

Второе противоречие – между неизбежной статичностью стандартного музейного пространства и экспонатов, с одной стороны, и динамичностью осмотра экспозиции, протекающего во времени, сценарной основой восприятия и познавательных процессов – с другой. Необходимо предупреждать психологический диссонанс, когда избыток изображений, порой включенных в монотонный музейный маршрут, не разрешается ни интеллектуальным трудом, ни эмоциональным откликом посетителя. В таких случаях возникает необходимость разгрузки экспозиции и создания нескольких планов восприятия с выделением ключевых, наиболее аттрактивных экспонатов, которые, взаимодействуя между собой, создавали бы информационно емкое пространство повествования и эмоционально насыщенную мизансцену.

Третье противоречие – между наличием актуальных научных и музейных дискурсов о наивном искусстве и отсутствием у зрителя средств понимания и опыта интерпретации наивного искусства

Проектные решения, актуализирующие конфликтные условия топики и динамики музейного посещения, реализованные в колорите, в средствах управления маршрутом, в объёмно-пространственных характеристиках среды, мебели, оборудовании, декоративных элементах, развивают тему-доминанту, обогащают и разъясняют ее содержание.

Усиливая средствами проектирования эстетическое содержание функциональных процессов, совершающихся в музейном пространстве и процессе «музейного посещения», проектировщик способствует повышению и диверсификации эмоциональной составляющей фрейма «осмотр экспозиции». Функциональные процессы, осуществляемые в музейном пространстве, рассматривание, переживание, разъяснение, диалог, восприятие фоновых аспектов среды, чтение, тактильный контакт и манипуляции с предметами, мимика и жестикуляция, и целый ряд других, суть предметы проектирования экспозиционного пространства.

Экспозиционное пространство выстраивается между

двумя повествовательными полюсами – прологом и эпилогом выставки, где основную роль играет пролог, а эпилог зависит от того или иного содержания сменных выставок. Пролог играет роль «экспозиции» в драматургическом смысле, обеспечивает настройку восприятия и способ прочтения визуальных повествований. Содержанием пролога являются ключевые сюжеты формирования собрания, главные действующие лица, драматургический контекст рождения художника, реализованные с помощью цитат рассказанных историй, эгодокументов, текстов художников, фотолетописи.

Эпилог способствует осмыслению увиденных историй, это пространство композиционного завершения музейного повествования с помощью разговора, устных и печатных рассказов, фильмов и интервью с авторами.

Вступая в музей, посетитель принимает на себя привычную схему ожидания взаимодействий разного рода, выстраивая сценарий музейного повествования из последовательности известных мизансцен, участниками которых станут музейные работники (очно или посредством аранжировки предметов), администрация, спутники посетителя (обладающие большей или меньшей компетенцией в данном посещении – дети, гости города), другие посетители. «Исполнение роли» разными акторами в этом пространстве также очевидно и вытекает из его места в мизансцене и привычного понимания этой роли как «должностными лицами», так и посетителем, и обусловлено наличием общего «контекста интерпретаций». Таким образом, предметом описания музейного посещения сценарно-драматургическими методами становятся амплуа, маски-роли, мизансцены, реквизит, процедуры освоения ролей, их место и значение в музейном пространстве. Предыдущий опыт посетителя – режиссер роли «посетитель музея» и организатор сенсорного потока в сферу восприятия. Взгляд, визуальный контакт посетителя с музейным предметом – цель и стержень фрейма «музейное посещение», а синтаксис сменяющихся картинок – ожидаемый посетителем и планируемый им нарратив-сценарий времяпрепровождения как целостный и композиционно завершенный.

Таким образом, организация музейного пространства, аранжировка предметного повествования, подача и организация понимания экспоната, конечное ощущение удовлетворенности посетителя – всё это предмет сценирования и драматургии.

Стёпина Александра Георгиевна,
*заведующий научно-исследовательским
отделом Государственного музея-заповедника
«Царицыно», кандидат искусствоведения.*
Stepina.alexandra@gmail.com

Наивное искусство в рамках традиционного: на примере коллекции ГМЗ «Царицыно»

Коллекцию Наивного искусства в Музее-заповеднике «Царицыно» смело можно назвать одной из первых *музейных* коллекций наивного искусства второй половины XX века. Сейчас она охватывает также период начала XXI века. Собрать ее начал в 1980-е годы Вадим Алексеевич Помещиковⁱ. Ему, наравне с К.Г. Богемской и В.С. Турчиным, во многом принадлежит заслуга признания искусства самодеятельных художников и их творчества как яркого ценного элемента национального художественного наследия.

В.А. Помещиков один из первых начал процесс музеификации наивного искусства. Его собственный подход и понимание места наивного искусства в художественной системе был выработан в период работы над Всероссийской выставкой работ самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства в 1977 году. Выставка стала одним из главных событий первого Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. Характеризуя эту выставку, он, еще не употребляя термин «наивное искусство», отмечает, что на экспозицию было отобрано народное творчество, существующее вне художественных промыслов, это искусство возникает на перекрестке двух потоков. Один из которых исходит из недр крестьянского искусства, другой возникает под влиянием городской культуры и быта и сохраняет воздействие «ученого искусства»ⁱⁱ.

В сегодняшней трактовке наивного искусства стараются упростить наполнение этого термина. Словари предлагают

рассматривать наив как самостоятельное творчество художников самоучек. Он отличается от примитивизма, тем, что в последнем используется обдуманное упрощение картины. В этом случае справедливо будет отнесение творчества группы Митьки к наивному искусству, ведь за исключением Дмитрия Шагина и Владимира Шинкарева большая часть остальных участников как раз является любителями. Но можно ли полностью искусственную субкультуру назвать явлением наивного искусства. Для меня очень важным элементов наивного искусства является не обязательное любительство, а то, что оно исходит из недр крестьянской культуры. Наивное искусство подразумевает внутреннюю эстетическую программу художников, основанную на землячестве в самом широком смысле этого слова. Примитив же более широкое понятие, наивное искусство может быть отнесено к нему по внешним признакам, но примитив в гораздо большей степени связан с научными и философскими, религиозными программами. И в этом контексте творчество Анри Руссо, в котором нередко видят праотца *art naïf*, все же скорее является выдающимся явлением примитивистского искусства. Большей частью мир его произведений не связан с традиционным искусством, ценностями родной земли, он фантазирует на тему современной поэзии, не виданных им джунглей, пустыни, или рефлексировал воззрения богемных кругов Парижа.

Понимание наивного искусства, как продолжения народного, заложил в основу музейной коллекции Вадим Алексеевич Помещиков. Ее формирование было начато с его приходом в созданный в недавно созданный Музей декоративно прикладного искусства народов СССРⁱⁱⁱ в 1985 году. Немногим более чем за 10 лет ему удалось сформировать уникальное по охвату собрание, насчитывающее около 400 произведений². Поначалу собрание велось в отделе Народного искусства СССР, где определенную широту охвата материала не только в региональном смысле, но и в тематическом заложил Юрий Васильевич Максимов. В последствие был выделен отдельный сектор «Нетрадиционного народного искусства», который и возглавил В.А. Помещиков.

Одно из отличий коллекции наивного искусства ГМЗ «Царицыно» - удивительно широкий географический охват, что предопределила всесоюзная направленность Музея. Второе важное отличие – трактовка наивного искусства в рамках народных традиций. Последний постулат не заставлял суживать понятие наивного искусства только до сферы самостоятельно станкового творчества. Формально произведения могли относиться в музейном хранении к другим фондам (ткачество, дерево), но если обратимся к публикациям о выставках, к буклетам или статьям, то можно увидеть, что в экспозициях наива участвовали, например, ковры Христины Чупраковой, вышивки Елены Майковой. Их можно назвать народными мастерицами, но они не работают в рамках традиций народного промысла. Они создают собственные художественные высказывания, столь же авторские сколь и уходящие корнями в фольклор. В этом плане научную школу Музея: В.А. Помещикова и тех, кто продолжает хранить, изучать и пополнять коллекцию наивного и примитивного искусства, - можно назвать последователем Серафимы Кузьминичны Жегаловой.

С.К. Жегалова отмечала, что в рамках промысла, производства утилитарных вещей достаточно часто художник поднимался над традицией, создавая вещи близкие к свободному искусству. В качестве примера достаточно обратиться к ее характеристике автора вещи из собрания ГИМ «Ивана Михайловича Кузнецова ящик»^у. Правда сфера научных интересов Серафимы Кузьминичны охватывала в основном XVII-XIX века, и ее воззрения не транслировались далее. Но вместе с тем мы можем продлить границы наивного искусства гораздо глубже в историю. Процесс выхода творца из рамок традиций и промысла происходил не только в конце XIX века, с которым связывают начало развития наивного искусства, а всегда. Просто на рубеже XIX и XX веков это искусство заметили, оно стало важным элементом в развитии европейского и русского авангарда. Транслируя подход Жегаловой на наивное искусство, хотелось бы отметить закономерность ввода в это понятие и ряда прикладных вещей,

а не только свободной живописи и скульптуры.

Кроме того, сегодня необходимо рассмотреть вопрос объектов в сфере наива. Наивное искусство не изолировано от современности и процессы выхода за традиционные жанры сегодня актуальны и для него. Тем более, что сегодняшняя ситуация в современном искусстве уже не позволяет разграничивать профессиональное и любительское искусство. Зачастую ведущими мастерами мейнстрима являются непрофессиональные художники. В этой связи важное отличие наива с моей точки зрения, можно обозначить следующим образом. Анализируя сцены, хочется отметить, что это всегда рассказ, повествование, которое ведет человек, «который опирается на свой жизненный опыт, на известное и привычное, существующее для него в устойчивых образах. Он ощущает необходимость выйти за пределы личной судьбы, ищет ответы на вечные вопросы»⁴, и я бы добавила – оперирует устойчивыми ценностями. Именно устойчивые ценности и дают основу наивному искусству. Как только они исчезают, остается лишь эксперимент с формой. Но этот процесс отсылает нас уже к другим мастерам, которых относят к современному искусству – И. Кабаков, Д. Пригов, И. Вальдрон и пр.

Несколько ранее В.А. Помещиков сформировал коллекцию Музея наивного искусства в Суздале. Эта коллекция формально является первой музейной, коллекция же ГМЗ «Царицыно» является второй музейной коллекцией.

Помещиков В. Народное творчество России. ДИ СССР. 1977, №5. С. 7-13

Учрежден в 1981 году

Представлено более 70 художников республик Советского Союза и России. Большинство авторов включены во Всемирную энциклопедию наивного искусства (Белград, 1984). Среди них, признанные ведущими российскими экспертами, и входящие в десятку лучших в нашей стране В. Н. Зазнобин, П. П. Леонов, В. Т. Романенков и др.

Жегалова С.К. Русская народная живопись. М., 1975. С.
122-123

Помещиков В. Райские яблоки: Образы идеального мира
в изобразительном фольклоре и наивном искусстве. Буклет к
выставке. Москва. 2001. С.5

Сафонова Марина Алексеевна,
*искусствовед,
зам. директора Всероссийского
историко-этнографического музея
по экспозиционно-выставочной деятельности
г. Торжок.
vietmusei@mail.ru*

Пётр Лебедев и Сергей Тэлин – наивные художники из Торжка

Коллекция изобразительного искусства Всероссийского историко-этнографического музея в Торжке насчитывает всего 735 единиц хранения, что связано с историко-этнографическим профилем музея.

Основой художественного фонда стала коллекция городского Народного краеведческого музея, которая была передана в ВИЭМ в 1988 году. Данные о поступлении и бытовании большинства произведений при передаче коллекции отсутствовали. Работа по атрибуции и составлению научных паспортов ведётся до сих пор.

Самыми интересными произведениями небольшого собрания наивного искусства являются работы торжокских художников П.А. Лебедева и С. И. Тэлина.

Работы Петра Лебедева были подарены народному музею племянницей художника Еленой Евдокимовной Крыловой и в 1988 году стали частью собрания ВИЭМ. Но изучение творчества художника началось только в 2015 году, когда научный сотрудник музея Алексей Зинатулин, обратил внимание на работы, выполненные в уникальной технике. Все детали произведений Петра Лебедева первоначально вырезаны из фанеры, раскрашены, а затем наклеены на расписанный фон. Алексей Зинатулин обратился к известному исследователю наивного искусства Андрею Бобрихину с просьбой проанализировать работы художника. Так появилась первая профессиональная публикация о творчестве П.А. Лебедева.

Изучение произведений наивных художников, имена которых не введены в научный оборот, а произведения не учтены, ставит перед исследователями серьёзную проблему – отсутствия источников и архивных документов: личного дела, каталогов выставок, того, что помогает исследователям в изучении творчества профессиональных художников.

В этом случае очень ценными являются семейные архивы, фотографии, периодические издания и воспоминания современников. Ещё относительно недавно были живы родственники художников, знакомые, ученики, которые могли бы многое о них рассказать, но с течением времени поиск этих сведений становится всё сложнее.

Старший из поколения наивных художников Торжка Пётр Ананьевич Лебедев (1893 – 1967 гг.) родился в деревне Афримово Новоторжского уезда Тверской губернии. Окончил церковно-приходскую 4-х классную школу в селе Владенино. С детства любил рисовать. Во время коллективизации, с ноября 1929 года по апрель 1931 года он был председателем колхоза «Новый путь» Владенинского сельского совета Новоторжского района.

Позже Пётр Лебедев работал прорабом в Калининстройконторе в Торжке на ул. Радищева, д. 5. После войны жил возле гостиницы Пожарских в ведомственном двухэтажном доме, в котором давали квартиры работникам стройконторы, ныне этого дома не существует. Сейчас на его месте находится здание Городского суда. Основным и пока единственным источником биографических сведений стала статья Е. Потапова «Вчера - строитель, сегодня - художник» о самодеятельном художнике Петре Лебедев в торжокской газете «Вперёд» от 18 ноября 1962 года.

В фондах ВИЭМ хранятся три работы Петра Лебедева: «Август. 1930 год. Первый обмолот. Хлеб государству. Колхоз «Новый путь» Новоторжский район», «Старо-Вознесенская Тихвинская деревянная церковь» и «Розовая башня. Борисоглебский монастырь», все 1960-х годов. Место нахождения остальных произведений художника неизвестно. Вероятно, наследие художника было большим. Е. Потапов

пишет: «Если вы зайдёте к нему на квартиру по Советской улице, дом № 1, то увидите в числе многих и резную картину «В сквере имени Ленина». Множество деталей, искусно вырезанных Петром Ананьевичем, воссоздают чудесную картину Ленинского сквера», что свидетельствует о большом количестве работ, выполненных в его авторской технике.

В этой же статье автор приводит высказывания мастера о том, как он работает: «Резьба по дереву – моё призвание. Когда я создавал картину «Штурм Зимнего дворца», мне пришлось выпилить свыше 300 мелких деталей, таких как ружья, пушки, не считая идущих на штурм царизма шеренгами солдат и матросов. Работал, не считаясь со временем, и днём, и ночью. И я очень рад, что сумел, насколько мне это было возможно, воссоздать историческую картину».

Картина «Штурм Зимнего дворца» (местонахождения неизвестно) экспонировалась на выставке художественного творчества в рабочем клубе им. Парижской коммуны, где была отмечена грамотой, и, по словам автора газетной публикации, пользовалась большим успехом на областной выставке художественного творчества. Эти выставки в 1960-70 годы проводились Тверским домом народного творчества совместно с Тверским союзом художников. Есть надежда, что, дополнительные сведения и о мастере, и о картине можно будет обнаружить в архивах этих организаций.

В газетной статье упоминается ещё одна работа Петра Лебедева - «Кукуруза», но уже написанная маслом «Чудесно выглядит королева полей на полотне. Вот она в саженный рост распустила свои зелёные листья... А рядом ферма, пасутся упитанные коровы... И всё это подано тонко, с искусством мастера и знатока жизни, на фоне красивой русской природы».

Как было сказано выше, Торжокский музей обладает тремя произведениями Петра Лебедева. Многое рассказывает об авторе работа «Август. 1930 год. Первый обмолот...». Она автобиографична. В эти годы художник был председателем колхоза «Новый путь». Воспоминания тридцатилетней давности придают событию, к которому обращается автор, романтическую окраску. Это годы его молодости, надежд

и свершений. В солнечном золотистом колорите работы, много светлого, яркого и праздничного. Художник выбирает главное для себя - утверждает жизнь и радость коллективного труда, и, что в контексте профессионального искусства могло восприниматься плакатным и пафосным, здесь искренне и, по-своему, правдиво. Земные реалии мастер оставляет в прошлом, он помнит и передаёт состояние своей души, подъём и энтузиазм, которые владели им в эти годы. Это произведение с успехом может быть встроено в советское искусство молодого социалистического реализма 1930-50-х годов, когда рождался новый героический миф, создавалась величественная поэма о жизни. Работа поражает не только образным решением, в котором воплотилось новое сознание и радость победы, но и сложностью, продуманностью построенной, как фриз, центростремительной композиции, в которой всё внимание привязано к красному пятну флага, а также замечательным цветовым и ритмическим решением. Композиция уравновешена, статична, закрыта. Это воспоминание, время историческое, поэтому зритель внутрь не допускается. Автор демонстрирует событие, а не призывает участвовать в нём. Большое внимание художник уделяет правдивости деталей. Колхоз «Новый путь» был организован в бывшем имении известных в Торжке купцов Цвылёвых. Справа на картине изображён господский дом и парк, слева – парк и за ним, уходящая вглубь, деревенька. Всё стилизовано, и всё реально. На первом плане - процессия из двух повозок с седоками, нагруженных мешками с хлебом. Незатейливое содержание – праздник первого обмолота, раскрыто, с опосредованно использованной иконографией шествия, процессии. Подсознательно выбирая такое построение композиции, автор стремится придать вполне бытовому событию некое бытийное значение.

Интересен приём построения пространственной глубины картины «Первый обмолот...». Мастер не только вырезает и наклеивает детали, придавая, таким образом, объём всему произведению, но и плоскость золотого поля, занимающего большую часть композиции, разделяет тропинками,

диагонально уходящими вверх, ассиметрично разбросанными с обеих сторон домиками, деревьями, кустами, которые затягивают взгляд в глубину. Точно и чётко разработана ритмическая система, определяющая встречное внутреннее движение при общей статичности композиции. Особое внимание привлекают ноги коней, движение которых передано футуристически. Таким выразительным приёмам может позавидовать любой профессионал.

Пётр Лебедев выступает свидетелем современной ему эпохи. В его работах, несмотря на реальность изображения, всё условно и индивидуально. Он стремится сделать всё, как в жизни, и использует для этого свои приёмы в построении пространства, масштабных соотношений и персонажей. У автора личное представление о правде, реальность его опосредована, отсюда и деформации, и упрощения.

Замечательно охарактеризовал творчество Петра Лебедева известный исследователь наивного искусства Андрей Бобрихин: «Пётр Ананьевич Лебедев, уйдя на пенсию, как это случается с большинством художников советского наива, принял на себя ответственность продолжить миссию строителя уже в художественно-образном варианте, создавая идеальные образы Родины и родного города, соотечественников и современников».

Старо-Вознесенская Тихвинская деревянная церковь и Борисоглебский монастырь привлекают Петра Лебедева, как архитектурные объекты и символы города, он создаёт их репрезентативные «портреты».

Сергей Иванович Телин (Тэлин) (1910-1996) родился в 1910 году в деревне Щелкачёво Старицкого уезда Тверской губернии. Окончил школу в селе Берново и техникум ИЗОРАМ в Ленинграде. Преподавал рисование и черчение в индустриальном техникуме и школах Торжка. Активно станковой живописью начал заниматься после выхода на пенсию.

Зная об учёбе Телина в ИЗОРАМ-е, можно предположить, что он получил специфическое, но хорошее образование. Появление Ленинградского ИЗОРАМ-а во многом было

обусловлено социально-экономическими преобразованиями и реформами в области культуры, а также сменой эстетических взглядов и новых поисков в области искусства. ИЗОРАМ был создан на основе самостоятельных кружков, организованных в рабочих клубах, и оказался в самом центре дискуссий о новом пролетарском искусстве.

Во время учёбы Телина в ИЗОРАМ-е, в техникуме было уже пять мастерских под руководством М.С. Бродского: декоративно-монументальная, плакатно-фотомонтажная (И.Г. Чашник), иллюстрационно-графическая (Д.Е. Загоскин), театрально монтировочная (Л.И. Каратеев), модельно-проектировочная (Э.М. Криммер). В них проводились занятия по гравюре и композиции, фотомонтажу и плакату, разрабатывались декоративные панно, оформлялись стенгазеты, а также чертежи и модели мебели. Помимо специальных курсов для участников мастерских велся общий курс под руководством И.Г. Чашника, читались лекции по истории и социологии искусства. Такое образование, естественно, нашло отражение в творчестве Сергея Ивановича Телина, в котором профессиональное и примитивное смыкаются. На этом стыке и проявляется новая, индивидуальная эстетика. Работы художника занимают пограничное положение между профессиональным и самостоятельным искусством.

Картины С.И. Телина в Народный краеведческий музей передала дочь художника, и вместе с коллекцией краеведческого музея они поступили в фонды ВИЭМ. Работы Сергея Телина не были забыты. Они экспонировались на различных выставках, в частности в селе Берново и Торжке. В 1999 году в честь 200-летия со дня рождения А.С. Пушкина работы художника демонстрировались в Твери на выставке «Народная Пушкиниана» в областном Доме народного творчества и были отмечены дипломом. В том же году несколько работ С.И. Телина экспонировались на Всероссийской выставке «Народная Пушкиниана», проходившей во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве и были отмечены дипломом участника. В родном городе художника персональная выставка, организованная музеем, прошла в Городском дворце культуры.

К сожалению, сегодня немного известно о жизни и творчестве Сергея Ивановича Телина. Л.В. Андреев (архитектор, профессор МАРХИ, почётный гражданин Торжка) вспоминает о нём в своей книге: «В седьмом классе на урок рисования к нам вошёл оригинальный человек – высокий, статный, плотного сложения мужчина, блондин с волнистыми волосами, похожими немного на парик, в очках с роговой оправой. На нём был пиджак чёрного бархата с отворотами, лапами и обшлагами, обшитыми коричневой шёлковой тесьмой /это одяние ребята сразу окрестили «лакейским»/. Он представился: «Зовут меня Сергей Иванович, фамилия моя – ТЭ-лин». Первый слог он произносил именно так – громко, с ударением, а второй мягко еле слышно: ТЭ – лин... Это был наш новый учитель рисования и черчения. Принадлежность к цеху художников он посчитал нужным обозначить и внешне, но не обычной «толстовкой», а собственным разработанным фасоном, который не был случайным, ибо с наступлением весны и лета он появился в кремовом костюме, обшитым белой шёлковой тесьмой».

В фондах ВИЭМ хранятся 42 работы Сергея Ивановича Телина. Особого внимания заслуживает его пушкиниана, написанная в 1970-е годы. Большинство картин этого периода посвящены пребыванию А.С. Пушкина в Тверской губернии. Две работы этого цикла рассказывают о посещении поэтом знаменитой гостиницы Пожарских.

Пушкиниана Сергея Тэлина особенная. Его подход к раскрытию образа героя близок восприятию личности поэта А.А. Ахматовой и М.И. Цветаевой. О своём персонаже художник с полной уверенностью может сказать: «Это мой Пушкин». Его Пушкин живой. Он лирик, романтик, творец. Телин наделяет поэта своими собственными чувствами.

Художник старается быть внимательным к деталям. Тщательно выписывает архитектуру гостиницы и усадебного дома в Малинниках. В выборе сюжетов следует воспоминаниям современников поэта и фактам, содержащимся в его письмах. Это находит отражение в сюжетах о встрече Пушкина с Дарьей Пожарской и покупке им золотых поясов для княгини Вяземской.

Но, воспринимая поэта, как современника, художник произвольно вносит в картины атмосферу советского быта. В гостинице Пожарских, где Дарья принимает поэта и угощает своими знаменитыми котлетами, разыграна ситуация, которая напоминает ресторан советского времени, об этом говорит и современное платье хозяйки, и наряд, напоминающий костюм официантки, на девушке, держащей поднос, и мебель 1960-х годов. Интерьер комнаты усадебного дома в Малинниках украшен ковром – мечтой советского мещанина, и дополнен простой деревянной полочкой с книгами. На многих работах этого цикла люди - штаффажные фигурки, но главный герой, как правило, выписан мощно. В работе «Пушкин у гостиницы Пожарских» поэт – самая крупная фигура. Он движется навстречу зрителю, почти выходя за раму. Для большей выразительности С.И. Телин укрупняет фигуру главного персонажа, как это было принято в народном искусстве.

Больше всего при создании образа поэта художника волнуют его чувства и настроения, поэтому особое внимание он уделяет лицу Пушкина, его характерным позам, известным по описаниям современников поэта или по произведениям профессиональных художников. Пушкин у Телина разный - в восторге вдохновения, в задумчивости, в романтическом порыве. Интересно, что, оставаясь в рамках сложившегося индивидуального художественного языка, Сергей Телин для каждого сюжета выбирает особый приём, то усиливая, то снижая примитивистские тенденции. Когда просматриваешь работы этого цикла, создаётся впечатление, что автор пересказывает всем известный и много раз читанный роман о жизни А.С. Пушкина своими словами. Он соотносит себя со своим героем и старается проникнуть в его характер, описать чувства и переживания.

Вызывает интерес единственная работа Сергея Телина, посвященная И.И. Левитану, который тоже жил и работал в Тверской губернии. В центре композиции - И.И. Левитан с мольбертом. Художник беседует с молодой дамой, которая держит букет полевых цветов. В правом нижнем углу, как и на этюде, стоящем на мольберте, изображены хорошо узнаваемые

мости с пейзажа Левитана «У омута». Невероятен контраст между реалистичным, практически, копийным написанием фрагмента левитановского пейзажа и плоскостным, силуэтным изображением человеческих фигур. Здесь с особенной силой проявился удивительный живописный метод Сергея Тэлина. Он старательно, серьёзно работает, выписывает детали, стремится построить картину, согласно профессиональным законам. Но создается впечатление, что, увлекшись, художник сбивается и переходит на свой, более ему близкий, упрощённый язык.

Невстроенность самодеятельных и наивных мастеров в реалии художественной жизни, снисходительное и нетребовательное к ним отношение со стороны властей и профессионального сообщества, в какой-то степени, сыграло положительную роль, помогло им остаться абсолютно свободными. Они имели возможность обращаться к любым, «правильным» и «неправильным» традициям, писать то, что близко и пережито. И ответ художников на реалии жизни, идеологию был абсолютно искренним. Будучи доступными и понятными своему окружению, они поддерживали обратную связь со зрителем. Пётр Лебедев и Сергей Телин создавали то, что было органично их пониманию окружающего мира.

Библиография.

1. Андреев Л.В. Этюды памяти. Мозаика моей жизни. Торжок, 2009.
2. Бобрихин А. Мужская живопись. На правах рукописи. ВИЭМ г. Торжок, 2015.
3. Богемская К. Г. Понять примитив: Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб., 2001.
4. Кривда Е.М. Безымянные плакаты Ленинградского ИЗОРАМа как один из способов выражения самодеятельного искусства // Проблемы развития отечественного искусства. Вып. 28. СПб., 2014.
5. Кривда Е.М. К вопросу о самодеятельном и профессиональном искусстве (в рамках деятельности Ленинградского ИЗО рабочей молодёжи // Журнал Манускрипт, 2016.

6. Потапов Е. Вчера - строитель, сегодня — художник // Газета «Вперёд» 18 ноября 1962 года.

Матвеева Юлия Александровна
*старший научный сотрудник
отдела фондов произведений искусств,
хранитель коллекции «ГРДНТ»
ГБУК г. Москвы «Московский музей
современного искусства»
julia@mmoma.ru*

Ранние работы Павла Петровича Леонова в собрании Московского музея современного искусства

В 2017 году собрание Московского музея современного искусства пополнилось коллекцией из 944 оригинальных живописных и графических произведений «наивных» художников, переданной музею Государственным российским домом творчества. Основную массу этой коллекции составили работы художников – учеников Заочного народного университета искусств (ЗНУИ) 1960х-1980х годов.

Среди них 49 произведений Павла Петровича Леонова, пожалуй, наиболее известного в России и за её пределами русского «наивного» художника, отмеченного множеством международных премий в области наивного, народного и самодельного искусства. Сорок пять из переданных работ созданы в относительно узкий временной промежуток – с 1968 по 1974 гг. – годы обучения П.П. Леонова в ЗНУИ и все являются, строго говоря, работами по заданиям этой системы обучения.

Вооружившись методическим справочником, с блистательной логикой составленным ЗНУИ для своих учеников, можно сопоставить отдельные работы Леонова с конкретными «заданиями» даваемыми начинающему художнику педагогом. На оборотах некоторых произведений мы можем встретить прямую ссылку: «шестое задание» (на обороте композиции «Белорусский орнамент» 1968, к., м., 20,5х28,5 КП-5173), «по 8-му заданию» (на обороте картины «В комнате» 1970, к., м., 37х50,5 КП-5160).

Семь графических работ, выполненные в смешанной

технике на бумаге в период с 1968 по 1970 гг., достаточно «классичны» и демонстрируют стремление художника к освоению основных законов «большого искусства». Здесь и трехмерные построения («Беседка» 1968, бум., акв., кар., тушь, 40,5х30 КП-5194), и традиционные пейзажные темы («Начало весны» 1968, бум., акв., кар., белила, 30х42 КП-5195), и актуальные для времени тематические жанровые композиции («Крестьянская семья» 1970, бум., кар., акв., гуашь, 28х37 КП-5159).

Живописные работы, даже самые ранние, выполненные преимущественно в едином небольшом формате, своим пластическим и колористическим построением сразу выявляют своеобычное тяготение Леонова к особому ощущению ритма и цвета. Мир в его картинах настойчиво гармонизируется через упорядоченность, явленную нам художником закономерность. Вспаханные грядки картины «На огороде» (1968, к., м., 33,8х50 КП-5158), ряды наглядно расставленных банок в картине «В магазине» (1968, к., м., 33,5х52,5 КП-5166) стремятся образовать линии, сейчас еще пока сюжетно обоснованные, по которым в поздних вещах Леонова будет «струиться жизнь» безо всякой оглядки на натуру.

В картинах 60-х годов, таких, как «Дорога» (к., м., 41х52,5 КП-5167), «В колхозе» (к., м., 41,5х55,5 КП-5177) мы видим замыкающую горизонт линию белых домов, еще один «атрибут», который станет постоянным приёмом в зрелых работах художника.

Особенно интересны его «интерьеры» – уже несколько более крупные по размеру композиции, сделанные в 1970-1972 гг. «У завода» (1970, к., м., 103,3х70,5 КП-5192), «Цирк» (1972, к., м., 98х80 КП-5193), «Техника управления радиом» (1972, к., м., 138х89 КП-5199), «В комнате художника» (1970, к., м., 92,5х62 КП-5179).

Обязательно присутствующее во фронтальной стене интерьера большое распахнутое окно-картина, представляет из себя взятый в раму идеальный мир. И наблюдают его люди в нижнем регистре картины.

Педагогом Павла Леонова во все годы его обучения в

ЗНУИ был Михаил Рогинский, известный художник «второй волны авангарда» неофициального искусства, многие годы до самого момента своей эмиграции с увлечением и большой самоотдачей, проработавший в ЗНУИ. Рогинский признавал и отмечал самобытный талант Леонова как мало поддающийся внешнему влиянию.

Тем не менее, это время было плодотворным периодом «взаимного насыщения» для творчества обоих художников. Именно Рогинский, по воспоминаниям современников, оценив мифотворческий вектор таланта Леонова, предложил ему сделать серию работ на вымышленную тему. Так появились картины – иллюстрации неких африканских путешествий. В собрании Московского музея современного искусства четыре такие работы. Именно с этих сюжетов после примерно пятнадцатилетнего перерыва Леонов возобновил свое творчество в новых экономических условиях 90-х годов.

Включение произведений П.П. Леонова (как и работ других художников, собранных ГРДНТ) в основной фонд коллекции Московского музея современного искусства, лишний раз подтверждает признание музейным и экспертным художественным сообществом такого искусства неотъемлемой частью искусства XX века и окончательно отменяет условность понятия «наивный» по отношению к подлинному таланту.

Синельникова Татьяна Александровна,
*специалист отдела изобразительного
и декоративно-прикладного искусства,
хранитель выставочного фонда
ГРДНТ им. В.Д. Поленова
Dekorart3@mail.ru*

Роль Дома народного творчества в процессе институционализации наивного искусства

Ключевые слова: наивное искусство, народное творчество, любительское искусство, самодеятельность, Дом народного творчества

Аннотация: Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова – одна из самых старых институций, работающих с художниками-любителями. За весь вековой период своего существования организация проводила множество многоуровневых смотров художественной самодеятельности, благодаря которым на выставки в Москве могли попасть художники из самых отдаленных уголков страны. При Доме народного творчества были созданы в 1934 году заочные курсы по обучению живописи, которые позже стали отдельной организацией – ЗНУИ. Здесь прошли первые выставки многих наивных художников, например, Кати Медведевой. Это была первая государственная организация, которая стала закупать произведения наивных художников. На основе собрания Дома народного творчества был создан первый музей, в фондах которого находятся произведения наивного искусства - Музей самодеятельного художественного творчества народов России в Суздале. Выставка «Наивное искусство России» из коллекции ГРДНТ проводилась во множестве городов России, знакомя население с данным направлением в искусстве.

Создание произведений наивного искусства – процесс спонтанный, однако было бы неверным рассматривать это

направление в искусстве в отрыве от социокультурных реалий. Интуитивное творчество наивных художников всегда подвергалось институционализации, иначе о нем не было бы известно. Немаловажную роль в этом процессе сыграл Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д.Поленова.

Государственный Российский Дом народного творчества имени В.Д. Поленова ведет начало своего существования с 1915 года. В этом году живописец и общественный деятель В.Д. Поленов по собственному эскизу и на собственные средства (при поддержке мецената С.И. Мамонтова) построил отдельное здание для Секции содействия устройству деревенских, фабричных и школьных театров, которое позже прозвали «Домом Поленова». После революции Дом продолжил свое существование, многократно менялось его название, но неизменным оставалось ядро – «Дом народного творчества». При новой власти Дом народного творчества стал организацией по контролю и управлению государством в сфере любительского творчества.

Дом народного творчества не был первой институцией, работавшей с самодеятельными художниками, однако он сохранил это направление своей деятельности и по сей день, и оттого он является старейшей организацией по работе с художниками-любителями. Работа эта осуществлялась масштабно, планомерно и методично всегда только с любителями – самодеятельные, а не профессиональные художники всегда были основной аудиторией сети Домов народного творчества.

Методисты отдела изобразительного искусства Дома народного творчества в зависимости от социокультурной и политической ситуации в стране проводили разную политику по отношению к наивным художникам, здесь можно выделить три этапа: эстетика соцреализма, этнокультурный ренессанс и актуализация авангарда.

Если до 1932 года художественные средства выражения любителей не имели значения, а творчество художников-

самоучек должно было отвечать задачам пропаганды новой власти, то с принятием ЦК ВКП(б) постановления

«Оперестройке литературно-художественных организаций» основным художественным языком стал соцреализм. В это время просветительская функция самодеятельных художников ушла на второй план, художники-любители стали чаще всего выступать в качестве оформителей праздников, красных уголков, стенгазет, работа с ними была направлена на их обучение языку сформировавшегося профессионального искусства. Из-за подобной подражательности самодеятельное искусство стало восприниматься вторичным, самодеятельность приобрела в общественном сознании негативные коннотации.

Творчество наивных художников в период эстетики соцреализма не было в поле зрения властных структур из-за того, что оно попадало под определение «формализм».

С 1960-х годов, когда страну охватил интерес к народной крестьянской культуре, началась работа с носителями почти забытых ремесел, а среди художников-любителей особенно стало цениться творчество тех, кто отображал быт деревни наиболее, как выражались преподаватели ЗНУИ, самобытно, впервые в среде интеллектуалов стали говорить о наивном искусстве. На всесоюзных выставках самодеятельного творчества, которые проводились силами Дома народного творчества, наиболее высоко стали оцениваться произведения наивного искусства, хотя они продолжали фигурировать в качестве творчества самодеятельных художников.

К 1980-му году, когда широкое распространение получило искусство андеграунда, внимание специалистов привлекла та живопись художников-любителей, которая попадала под понятие «примитив», которая обладала ярко выраженными чертами архаики, а определение «наивное искусство» стало открыто фигурировать в периодических изданиях и на афишах. В это время Дом народного творчества приобрел наиболее ценные работы из своего собрания, а также он стал проводить первые выставки наивного искусства.

Эти три этапа работы с любителями, в общем и целом совпадают с настроениями художественной интеллигенции в стране и с культурной политикой государства.

Как результат, Дом народного творчества сыграл немаловажную роль в процессе институционализации наивного искусства. Во-первых, собиралась база из анкет-участников Всесоюзных выставок-смотров. Во-вторых, была разработана многоуровневая система отбора произведений любителей, начиная с малых населенных пунктов. В-третьих, произведения наивных художников стали попадать в Музейный Фонд. В-четвертых, уже взрослые художники-любители получили возможность обучаться живописи по особой методике. В-пятых, для наивных художников стали проводиться тематические выставки, в том числе и за рубежом. В-шестых, для них стали организовываться отдельные музеи.

Дом народного творчества начал работать с художниками-самоучками с 1923 года, когда Президиум ВСНХ принял постановление об открытии в Петрограде отделения выставки и предложил Северо-Западному Промбюро срочно предписать всем промышленным предприятиям области принять участие в организации экспозиции. В 1924 году в Ленинграде состоялся первый показ творчества самодеятельных кружков на Всероссийской сельскохозяйственной выставке в помещении бывшего Международного Коммерческого банка, в доме № 58 по Невскому проспекту. С этого времени стали регулярно проводиться Всесоюзные смотры художественной самодеятельности. Государство, в котором заканчивались процессы централизации после гражданской войны, стремилось взять под контроль все сферы деятельности человека, в том числе и досуговое творчество. Институцией, осуществляющей эту функцию, стала сеть Домов творчества, которая появилась в результате указа коллегии Наркомпроса о создании краевых и областных домов искусств в 1931 году, когда было создано 19 Домов самодеятельного искусства. В это время художниками-любителями занимались также такие институции, как Главискусство (специальный сектор с художественно-политическим советом), Народный комиссариат просвещения РСФСР (Наркомпрос) и существовавшее при нем Главное управление политического просвещения (Главполитпросвет). Художественной

самодетельностью руководили органы народного образования (ОНО). Большую роль в формировании системы изобразительной самодетельности сыграли профсоюзы и Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов (ВЦСПС). В стране повсеместно проводились выставки, на которых не редко на одном выставочном пространстве встречались профессиональные художники и любители.

Дом народного творчества собирал базу всех художников-любителей и сохранял в своем архиве. Чаще всего эти базы собирались путем сохранения анкет участников всесоюзных выставок. Это те материалы, которые больше не содержатся ни в одном государственном архиве, здесь есть информация о тех художниках, которых сегодня называют наивными. В период до 1960 года понятие «наивное искусство» специалистами не использовалось. Однако наивные художники существовали внутри государственной системы самодетельности, не отделяя себя от нее, опираясь на поддержку методистов, творческих союзов, профсоюзов. Благодаря выпускавшимся каталогам (среди них были и иллюстрированные каталоги) сегодня можно проследить творческую биографию тех наивных художников, которые были включены в систему смотров. Работу по учету художников можно проследить на примере Всесоюзного конкурса народных мастеров-умельцев в 1968 году. Тогда в течение двух лет по всей стране проходили выставки-смотры, специалисты домов художественной самодетельности и домов народного творчества проводили творческие семинары, консультации, создавали новые кружки и студии. Они выявляли новых самодетельных художников, вели их учет.

На сегодняшний момент стоит проблема поиска новых имен в наивном искусстве, так как наивные творцы зачастую рисуя «для себя» даже не ведают о ценности своего творчества. Заслуга созданной системы смотров самодетельности состоит в том, что благодаря районным Домам народного творчества талантливые художники находились даже в самых отдаленных населенных пунктах. Так, например, благодаря методисту Ивановского Дома народного творчества Юрию

Прокопьевичу Беккеру был заново найден спустя много лет наивный художник Павел Леонов. В отсутствии подобной институциональной системы нахождение наивных художников является случайностью, а их существование не выходит из маргинальных границ и зачастую остается безвестным.

В период до 1940 гг. в стране проводилось множество тематических выставок, где наравне с профессиональными художниками выставлялись и самодеятельные, зачастую в каталогах они перечислялись отдельно, либо же имена любителей и вовсе не упоминались, как например на «1-й выставке подотдела искусств Харьковского совета рабочих депутатов» в Харькове или на «1-й выставке картин местных художников» в Дмитрове Московской области в 1930-м году.

В признании любительской живописи как художественного, а не социального явления немаловажную роль сыграл тот факт, что первые всесоюзные выставки-смотры проводились в стенах крупнейших музеев страны. Так, I Всесоюзная выставка колхозных самодеятельных художников в 1935 году прошла в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Проходили выставки также и в Государственной Третьяковской Галерее. Следующим шагом в признании творчества самоучек стало включение в музейный фонд этих произведений: после Всесоюзной выставки самодеятельных художников, посвященной XX годовщине Октябрьской революции в 1937 году в фонд Государственной Третьяковской Галереи попали такие произведения художников-любителей, как «Старая Москва» В. Васильева, «Набойщики» Гришина, «На стройке» Б.Г. Метелкина, «Пьяницы-прогульщики» А. Семькина. Перечисленные работы позже оказались переданы ЗНУИ, но много других работ, в частности произведения Точилкина, осталось в собрании музея.

Благодаря Дому народного творчества процесс музеификации наивного искусства и любительского творчества происходил еще несколько раз. В 1976 году по инициативе и на основе фондов ЦДНТ им. Н.К. Крупской был основан Музей самодеятельного художественного творчества народов России в Суздале в Братском корпусе Спасо-Евфимиева монастыря.

В 2001 году после пожара в ЗНУИ была основана комиссия, которая разделила коллекцию ЗНУИ на три части. Одна осталась в ГРДНТ, другая была передана в Электростальский Историко-Художественный музей, а третья в Картинную галерею города Балашихи, где многие работы были включены в Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации.

В 2015 году ГРДНТ заключил договор с Московским музеем современного искусства, в результате которого часть работ наивных художников из собрания ГРДНТ также попала в Музейный Фонд РФ, перейдя на хранение в ММСИ. Таким образом, еще одним не маловажным вкладом в процесс институционализации наивного искусства стало его включение в Музейный Фонд страны, когда творчество непрофессиональных художников попадало в общие списки с профессионалами и стало писаться в каталогах с ними через запятую.

Зачастую наивных художников называют самоучками. Однако эти определения не синонимичны. Учитывая тот факт, что наивные художники в России не отделяли себя от общей системы самодеятельности, а порой были в нее активно вовлечены, необходимо говорить об особой системе обучения таких художников, при которой обучение не меняло их восприятие мира, но корректировало средства художественного выражения. Наиболее значимой институцией по выявлению и обучению наивных художников стал Заочный народный университет искусств. Благодаря тому, что к обучению художников здесь был найден особый подход, а также благодаря тому, что преподавателями университета были талантливые художники и педагоги, выпускниками заведения стали многие классики отечественного наивного искусства. Возник университет как эксперимент Дома народного творчества.

В 1934 году директор ЦДИСК Сергей Иванович Евкин-Бялосинский создал трехгодичные заочные курсы по организации массовой художественной самодеятельности. Был здесь курс по обучению изобразительному искусству.

Решение родилось из уже существующей практики: в штате Дома народного творчества были художники, которые, отвечая на письма самодеятельных художников, давали им практические советы. Многие деятели искусства выражали сомнение в возможности заочного обучения живописи, так как подобные опыты уже проводились и не увенчались успехом. Журнал «За пролетарское искусство!», где профессиональные художники отвечали в письмах на вопросы художников-любителей, просуществовал лишь с 1930 по 1932 года. Был еще один журнал – «Заочное музыкальное образование», где была осуществлена идея заочного образования через переписку, он закончил свой выпуск через 10 номеров. Однако эксперимент Дома народного творчества был успешен. В 1936 году сотрудник ВДНТ Ф.С. Рогинская выступила с докладом об опыте заочных курсов в Академии художеств на всесоюзном совещании по художественному образованию. Также там демонстрировалась выставка учащихся заочных курсов. После этого совещания эксперимент по заочному обучению искусствам получил всеобщее признание. Со временем количество и география учащихся стали настолько велики, что с задачами обучения уже не мог справиться лишь один отдел. 1 августа 1960 года Приказом Министерства культуры РФ № 689 от 01.08.1960г. курсы заочного обучения ЦДНТ им.Н.К. Крупской были реорганизованы в Государственный Народный Заочный Университет Искусств. Событие сопровождалось масштабной выставкой лучших работ учеников Заочных курсов ВДНТ в трех павильонах ЦПКиО им.А.М. Горького, которая открылась 5 августа 1960 года.

Постепенно сложилась такая ситуация, при которой наблюдался дефицит товаров для живописи, невозможность самостоятельно разместить свои работы в каком-либо выставочном пространстве, сложилась иерархия на вершине которой стояли произведения, выполненные в жанре соцреализма, а также появился запрет на продажу своих картин на рынке. То есть, художники-любители, для реализации своего творческого потенциала, должны были поступать в художественные студии или клубы. Здесь

их обучали основам академической живописи, давали возможность участвовать в выставках и снабжали товарами для творчества. Зачастую в обязанности студийцев входило оформление красных уголков мемориальных мест и парадов. Не редко коллектив художников, желая организовать студию, обращался за методической помощью к Дому народного творчества в Москве или в регионах. Несмотря на это, централизованной системы художественных студий так и не было создано, и далеко не все художники являлись членами таких студий. Все же многие художники являлись членами творческих объединений: изокружков и клубов. Например, известная наивная художница Лидия Суворова-Алферова была постоянным участником изостудии при Саратовском областном Центре народного творчества. В изокружках также предполагалось и обучение любителей. В ЗНУИ существовал курс, готовящий руководителей таких кружков. Подобная самодеятельность не имела централизованной системы, подчинялись эти объединения разным организациям – профсоюзам, муниципалитетам и проч. Дом народного творчества периодически собирал руководителей кружков и студий, где поднимались важные и насущные проблемы. Так в 1932 году прошел I Московский слет рабочих художников и изокружковцев, организованный ЦДИСК-ом и МГСПС.

Еще одним важным мероприятием было Всероссийское совещание руководителей клубов самодеятельных художников в 1979 году. Многократно поднимался вопрос о необходимости централизации системы клубов и кружков, но она так и не произошла. Однако Дом народного творчества оказывал методическую помощь и в этом направлении. Например, старший художник Дома народного творчества В.С. Лапшина была командирована в Майкоп для оказания помощи в организации изобразительной работы на 20 дней с 3 по 23 апреля 1962 года. Когда создавался клуб в городе Калинин, организаторам потребовалось разрешение ЦНТ, а также его помощь в разработке устава клуба и Положения. Аналогично произошло образование Зеленодольского общественного клуба художников в Татарии. В Волгоградской области

художники-любители также просили патронажа у местного ДНТ, где просили найти руководителя студии и место проведения занятий живописью. Таким образом, при наличии запроса снизу, Дом народного творчества организовывал коллектив, художник-профессионал вел здесь инструктаж, сами члены клуба или кружка выбирали старосту и работали самостоятельно. Если коллектив приживался, Дом народного творчества ходатайствовал перед исполкомом райсовета о выделении ставки для руководителя. Очень часто сотрудники Дома народного творчества организовывали семинары для заочников, для членов кружков и для руководителей. Так, например, в 1965 году в Ростовской области была густая сеть изобразительных кружков, именно в селах: 36 изостудий и 42 изокружка, 2 тыс. самодеятельных художников на учете ДНТ и учащихся в ЗНУИ. В Норильске в 1973 году был организован семинар для художников-любителей, для которого были заказаны художественные материалы на большую сумму на Подольской фабрике.

Существовала еще одна форма обучения. Это занятия на творческих дачах Союза Художников под руководством профессиональных художников. В 1970-х-1980-х гг. для художников-любителей были организованы творческие дачи в Старой Ладоге и Горячем Ключе сроком 1-2 месяца. Направления давала комиссия по самодеятельному творчеству СХ РСФСР в партнерстве с Всероссийским научно-методическим центром народного творчества имени Н.К. Крупской. Руководил занятиями профессиональный художник или педагог ЗНУИ. Так, в 1980 году на Дачу в Старой Ладоге Дом народного творчества направил Катю Медведеву, после чего она написала серию картин, которые подарила или продала Дому народного творчества. Также в таких группах побывала Елена Волкова и многие другие, получившие известность самодеятельные художники. Аналогичные семинары с выездом в дом отдыха или лагерь устраивались и в других регионах России, например, в Ставропольском крае. В Красноярском крае также Краевой Дом народного творчества ежегодно проводил семинар художников-любителей на Саяно-

Шушинской ГЭС продолжительностью 12 дней с оплатой проезда, жилья и суточных.

Еще одним важным шагом в процессе институционализации наивного искусства стало выделение наивных художников из числа любителей. Стали устраиваться жанровые выставки именно наивных художников. Дом народного творчества не был первым, кто начал подобную практику, но он был первой организацией, в чьем лице государство впервые признало существование наивного искусства. Так первой выставкой, на афише которой появилось это определение, стала выставка «Наивные художники мира» во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в 1990 году. Также именно Дом народного творчества был государственной институцией, представлявшей российских наивных художников на фестивале «Инсита» в Братиславе в 1991 году и на международной выставке в Японии в 1993 году. Ранее российские наивные художники за рубежом были представлены частными лицами. Позже с 2003 года в России появился фестиваль «Фестнаив», проходивший на начальных этапах при партнерской поддержке ГРДНТ.

И последним, немаловажным этапом признания наивного искусства является создание специализированных галерей и музеев. Первой стала галерея наивного искусства «Дар», которая открылась в рамках программ по наивному искусству Московского Центра современного искусства в 1990 году. Первым музеем стал «Московский Музей наивного искусства», открывшийся в 1998 году. В Доме народного творчества также появился в 1993 году выставочный зал «Народная галерея», где первой выставкой стала «Наивное искусство России» (впоследствии эта выставка была показана во множестве городов России). Методисты Дома народного творчества вели непосредственную работу с наивными художниками в объединении художников-любителей «Сверчок», которое было образовано в 1994 году. Важно также отметить, что Министерство Культуры впервые стало закупать произведения наивного искусства именно в фонды Дома народного творчества, т.е. государство определило ценность этих произведений.

Институционализация наивного искусства – это процесс не намеренный, происходящий естественно по мере развития государственного аппарата в сфере культуры. Можно выделить 6 аспектов этого процесса, и в каждом из них не малая роль принадлежит Дому народного творчества, это:

- учет художников-любителей, благодаря которому сегодня известна биография многих наивных художников,
- многоуровневая система смотров, позволявшая открывать новых талантливых художников,
- методика, позволяющая раскрыться талантам наивных творцов,
- выставки (в том числе и за рубежом) именно наивных художников, проводящиеся отдельно от творчества художников-любителей,
- произведения наивных художников как объект Музейного Фонда России,
- музеи, где основу собрания составляют произведения наивных художников.

Важно отметить, что лишь в советское время примитив и художественная самодеятельность были включены в общую историю искусства, а наивное искусство было выделено как отдельное направление. Определенная заслуга в этом процессе принадлежит Дому народного творчества.

Список используемой литературы:

1. Архив ГРДНТ им. В.Д. Поленова.
2. Богуславская Л.А. Из истории ГРДНТ: становление и развитие методической службы народного творчества России. ГРДНТ. Москва, 2005.
3. Мусянюкова Н.А. Художники и институции (самодеятельное творчество в СССР 1920—1930-х гг.): дис. канд. искусствоведения. Государственный институт искусствознания, Москва, 2008.
4. Никитин Р.Г. Самосказ народа о себе и о мире.// каталог Навстречу третьему тысячелетию. Любительское

изобразительное искусства Красноярского края второй половины XX века// изд. Буква. Красноярск, 2001. 72с.

5. Смирнова Б.К. Насущные проблемы развития самодеятельного изобразительного искусства/ Сборник материалов Всероссийской творческой конференции по основным проблемам развития самодеятельного искусства 23-25 ноября 1965 года//Массовость и мастерство. Проблемы и практика художественной самодеятельности// Издательство Советская Россия. Под общей редакцией В.М. Стриганова. Составитель А. И. Лютер. Москва, 1966. сс.: 245-254

6. Справочник Выставки советского изобразительного искусства. Том I. 1917-1932гг. //редактор Е. Буторина //Московская типография №20 Главполиграфпрома. Москва,1965. -560 с.

Печерских Анастасия Владимировна,
научный сотрудник
МБУК «Екатеринбургский музейный центр
народного творчества «Гамаюн»

Реконструкция личной истории как средство самотерапии в художественном творчестве наивной художницы А.И. Уткиной

1. Точка отсчёта.

На терапевтическое воздействие искусства на личность художника обратили внимание очень давно. С XVIII века в Европе существует арт-терапия, ныне в психотерапии существует «терапия творческим выражением», основным методом которой является создание больными творческих произведений (рисунков, рассказов, фотографий). Все эти методики направлены на формирование искусственных условий для развития творчества с целью решения различных психологических проблем личности. Что касается наивных художников, то их творческая терапия, скорее вынужденная мера. Как отмечает множество исследователей искусства [1,2, с.22,31] – к творчеству наивные художники прибегают в наиболее тяжелые моменты своей жизни. В большинстве случаев это - смерть близких, собственная болезнь, личностный кризис, вызванный сменой общественных парадигм мышления или выход на пенсию, который часто ассоциируется у пожилых людей с одиночеством, бедностью, заключением.

Один из первых исследователей, кто обратил внимание на психологические истоки наивного искусства, был Мишель Тевоз, который охарактеризовал его следующим образом: «Наивные и детские произведения затрагивают потаенные и сокрытые области нашей чувствительности, хотя и не вызывают чувства тревоги» [3,с.85]. Кроме того, он одним из первых проанализировал социокультурные источники происхождения «спонтанного искусства», к которому относит и наивное творчество, - наличие у его создателей (к коим

он причисляет стариков, чудаков, инвалидов, заключенных, душевнобольных) особого статуса – «статуса исключения». Данный статус «все более похож на статус психически больных» [3, с.100], так как несет в себе целый спектр ограничений для личности – социальных, материальных, пространственных, что порождает огромное количество психологических проблем, комплексов, в том числе внутриличностных. В таком случае, творчество, заключается он, становится искусством самотерапии людей, попавших в круг уже более невыносимых для себя проблем – тогда «они внезапно отключают свою энергию от общественной машины: «ум переходит с приёмника на передатчик, прекращает ждать чудес и решает творить сам» [3, с.100].

Вслед за М. Тевозом, мы считаем, что творчество наивных художников есть средство самотерапии, к которой они прибегают в наиболее тяжелые моменты своей жизни. Как утверждают психологи, именно в результате резких эмоциональных потрясений, испытываемых в трудных жизненных ситуациях, «творческие способности личности, врываясь в область сознательного, могут проявлять себя с удвоенной силой» [4,с. 65]. «Наполненное сложными переживаниями творчество... всегда есть лечение от тягостных переживаний. Только благодаря творчеству (т.е. оживлению своего духовно-индивидуального в творчестве) человек, переживающий в страдании безысходную душевную разлаженность, способен почувствовать себя более собою и, значит, обрести вдохновение, свой светлый смысл и опору в жизни» - пишет психотерапевт М.Е. Бурно [5, с. 305-306]. Таким образом, творчество для наивных художников становится тем необходимым средством самовосстановления, благодаря которому они преодолевают свой внутренний кризис. Осмысливая мир заново и себя в нем через призму собственной жизни, наивные художники находят в своем творчестве неиссякаемый источник созидания новых миров не только в искусстве, но и в своем личном бытии, в своей личной истории.

В данной статье мы рассмотрим, как процесс самотерапии

осуществляется в творчестве екатеринбургской наивной художницы Александры Иосифовны Уткиной.

Смерть дочери явилась для Александры Иосифовны той причиной, в результате которой она начинает активно рисовать. Вот, что она рассказывает об этом: *«В 78 лет я стала серьезно относиться к рисованию. А сейчас мне 88. А что больше делать-то? Я с ума сойти боюсь. После смерти дочери и стала особенно много работать. Пока рисую - не плачу, как закончила, опять!»* [6].

Процесс и результат своего творчества наивная художница дополнила устным рассказом, который стал для нее инструментом, позволяющим ей вести диалог с самой собой, с другими людьми и наконец, с той эпохой, в которой она жила. Именно поэтому, в своем исследовании мы будем использовать устный рассказ Уткиной в качестве основного источника сведений, позволяющего проанализировать: как процесс самотерапии осуществляется в её творчестве, каким образом он протекает (как разворачивается и структурируется в пространстве-времени, какие терапевтические средства использует художница при этом: образы, символы, язык и др.).

2. Устный рассказ как средство самотерапии

Устный рассказ Уткиной, рассматриваемый как текст, позволяет проследить, как строится процесс самотерапии художницы с помощью языка. Проанализировав устный рассказ, мы выделили в нем следующие структурные элементы:

- повторяющиеся темы или мотивы;
- ключевые события;
- варьирующиеся образы и символы;

Конечно, данные структуры не осознаются художницей, но с их помощью она решает важнейшую задачу: они помогают не только воссоздавать события прошлого (с помощью слов и живописи), но и реконструировать свою личную историю заново, как бы переписав ее на новый лад. В этом отношении устный рассказ равнозначен индивидуальному мифу, который «опирается на отличные от истории структуры: категории

вместо событий, архетипы вместо исторических персонажей» [7, с.121]. Рассмотрим структурные элементы рассказа Уткиной.

В отличие от художественного изображения, которое замкнуто на себе, устный рассказ способен связывать разрозненные эпизоды личной истории в единое повествование, благодаря присутствию в нем определенной смысловой нагрузки, что, в свою очередь, существенно обогащает содержание художественных работ автора. Так, некоторые единичные события переосмысливаются художницей в качестве сакральных, знаковых, имеющих символическое значение для последующего развития событий. К таковым в устном рассказе относятся **события ключевые**, символическая значимость которых не только обеспечивает связность повествованию, но и сообщает ему определенную ценность. Ключевое событие в рассказе одновременно есть начало и конец, основание и основатель: оно служит неким **прасобытием**, вокруг которого движутся остальные, одновременно сопresentуя в каждом из них. Тем самым ключевое событие, как структурная единица повествования, позволяет объединять эпизоды рассказа между собой в различных контекстах: хронологически по ассоциациям, а также по доминирующим в них темам, с которыми непосредственно связан внутренний смысл ключевого события. Проанализировав устный рассказ художницы, мы обнаружили в нем, как минимум, три ключевых события, которым соответствуют три раздела-темы в устном рассказе.

- **Первое ключевое событие – эпизод рождения/смерти/чудесного воскрешения Уткиной**, открывает устный рассказ **тему избранности художницы (мотив исключительности/исключения)**. Вот, что об этом событии рассказывает сама художница: *«Мать моя после родов сильно заболела. При смерти лежала. Меня не кормила два дня. Думали: все, нет ребенка. Не шевелилась уже. На стол меня положили, уже гробик приготовили, ящик из-под гвоздей. Семья наша бедной была. У деда моего семь детей было, все в одной избе жили. Свечку уже на стол поставили. А сестра моя свечку тушит и*

тушит, да стол шевелит. Вот меня и растрясла. А то забить меня уже хотели, не выживет, говорят, кормить-то все равно нечем. Дед за меня заступился: «Не трогайте ее! Она дважды награждена будет!». Вот так и вышло, а сказал бы больше, может, и большие наград было!»[8]. Данный эпизод личной истории выполняет роль мифического события-первоначала, благодаря которому начинается отсчет **заново творимой** автором реконструированной личной истории. Кроме того, он позволяет ей разворачивать свое повествование сразу в двух планах: в горизонтальном (историческом, мирском, линейном времени истории) и в вертикальном (трансцендентном, мифическом). С помощью него, последующие жизненные эпизоды в устном рассказе художницы лишаются «характера случайности и быстротечности. Они включены в вечность и имеют более высокий смысл» [9, с. 88]. Данный эпизод интересен и тем, что имеет «образец» для подражания – это **традиционный наказ-напутствие**. Передающийся от отца к детям, как часть личного и родового опыта, он, как правило, содержит установку на реализацию некой цели, требующей должного поведения и гарантирующий вполне конкретный результат. Александре Иосифовне остаётся лишь повторить то, что уже когда-то было предрешено, кем-то установлено, то, что уже свершилось в родовом времени.

Тема избранности, провозглашенная дедом Уткиной, продолжает звучать и в других жизненных эпизодах, относящихся к различной временной давности, – они образуют в рассказе непрерывный поток событий. Эти обстоятельства, в большинстве своем, примечательны двумя особенностями: во-первых, они связаны с пограничным состоянием, именуемым ею «на волоске от смерти», а во-вторых, в них **проявляются различные архетипические качества**, служащие необходимым элементом для совершения героических деяний, разрешения той или иной жизненной коллизии. В устном рассказе упоминается, по крайней мере, четыре таких качества, появление которых рассматривается автором как закономерное свидетельство избранности, полученной от деда. К ним относятся: уникальная память Александры

Иосифовны, позволяющая помнить до мелочей, как самые ранние события личной истории, так и самые красивые картины природы. А такие качества как: «нечеловеческая выдержка и неуязвимость» от смерти, «*зрение, как у Ленина*» помогли ей реализовать завет деда и остаться героем в наиболее тяжелых боях Великой Отечественной войны. Вот, что она рассказывает об этом: «*Чудом спасалась на войне, в каких переделках была, но оставалась жива*» [10]. В особо трудных ситуациях «не поддавалась панике», веруя в свою неуязвимость от смерти: «*Никогда не боялась. Однажды, после тяжелого боя, однополчанин подал мне зеркало. Смотри, говорит. Гляжу в зеркало – бледная такая, а внутри дрожи не было*» [11].

Апогей реализации «дедова завета» отразился в эпизоде, названном ею «**Провокация. Открытие второго фронта**», после которого она получает предсказанные дедом награды. Это **второе ключевое событие** «открывает тему героической личности в устном рассказе. Эта тема целиком погружена в миф о человеке «блистательной советской формовки» [12, с. 393], с присущими ему стереотипами героического подвига как примера для воспитания, синтеза идеала с действительностью, «общего дела» на благо всей страны и т.д. Идея героического подвига в художественном творчестве осмысливается художницей в виде собственной концепции идеальной личности, которую исследователь обозначил как «слово и дело Александры Уткиной». Эта концепция представляет собой синтез устного слова художницы, содержащего смесь её идей о совершенстве человека и мира, а также реальных «показательно-образцовых» дел.

- **Третье ключевое событие**, которое можно обозначить как «**смерть брата/ смерть дочери**» (**мотив смерти/ воскрешения**) открывает тему «жизнь в искусстве», в которой содержится информация об истоках и предпосылках творчества. У Александры Иосифовны рано проснулось чувство красоты окружающего мира: «*Года три мне было, сестра ещё в люльке лежала. Стою на краю люльки, раскачиваю. Как я любовалась цветами - маки на том берегу, вот бы попасть туда*». Примечательно, что первый свой осознанный

рисунок, который она помнит, был вызван переживаниями смерти её младшего брата: *«Умер братишка – и я настолько переживала! Я его нарисовала: лежал он в гробике. Говорят, что очень похоже. Я пыталась его срисовать, в школе ещё не училась»* [13]. Много лет спустя, в 78 лет, А.И. Уткина вновь обратилась к рисованию по той же причине, но с другими обстоятельствами: *«После смерти дочери я стала особенно много рисовать!»*. Так смерть близких людей становится источником для творчества художницы, которая переживается ей как воскрешение, начало нового круга жизни – жизни в искусстве.

Кроме того, **мотив «смерти/воскрешения»** служит еще одним логическим элементом, благодаря которому художница доказывает свою избранность в искусстве. Это находит место в следующем эпизоде рассказа: *«Будучи уже в пенсионном возрасте, на медицинском осмотре стариков, случился у меня разговор с хирургом о творчестве: «Ты мне скажи, умирали ты?», – «Да, два раза». – «Ну, тогда понятно, почему рисуешь»* [13]. Пребывание «на волоске от смерти», в некоем состоянии «пограничности» для художницы является доказательством обладания творческим даром. Таким образом, мы подходим к важной теме о предпосылках её творчества, которое, на наш взгляд, исходит из области переживаний художника, рождённых внутренней травмой, последствия которой преодолеваются с помощью самотерапии художественным творчеством. Но не будем забегать вперёд, а припомним еще один эпизод из детства Александры Иосифовны: *«Лет в десять видела девушку, которая сушила волосы на закате. На них так красиво солнечные лучи падали. Захотела это нарисовать. Отец увидел мои рисунки: «Что она, вошей чешет?», – и мне стало так противно. Я больше и не стала...»* [13]. Так, детские попытки творческой деятельности оказываются подавленными, и в связи с пережитым душевным потрясением, вытесняются в область подсознания: *«...и мне стало так противно. Я больше и не стала...»*. «Вытесненный материал» находит себе место в глубинных структурах её личности до той поры, пока не складываются условия для его проявления.

3. Механизмы реконструкции личной истории.

Как уже отмечалось ранее, устный рассказ А.И. Уткиной есть вербальное воплощение внутреннего диалога художницы с самой собой. Суть её внутреннего диалога - оценка и переосмысливание событий личной истории, проявляется в рассказе, в виде **особых актов обесценивания и воскрешения**, благодаря которым события её личной истории получают новое бытие (становятся причастными к сакральной истории и запечатлеваются в красках) и могут переживаться вновь. *«Вот, например, эта картина»* – рассказывает Александра Иосифовна, - *называется она «Песня жаворонка». Дед мой в поле работал. Я, когда маленькая была, в поле ему еду носила. В который раз иду, жаворонок, заливаясь, в небе поет. Да так красиво! Эта песня всю жизнь во мне звучит!»* [13]. Таким образом, устный рассказ, подобно мифу, обладает терапевтической функцией, обесценивая или воскрешая то или иное прошедшее событие, заживает раны, переводит их в иной, целостный пласт личного бытия.

Воскрешение событий в рассказе во многом становится возможным благодаря «иллюстративности» художественного творчества Уткиной, где слово и изображение существуют в нерасторжимом единстве, взаимно дополняют и заменяют друг друга. Благодаря «диалогичности» слова и изображения, художница не только воссоздает в красках давно прошедшее событие, но и заполняет его «реальностью» путём актуализации события в пространственно-временном поле рассказа. Таким образом, устный рассказ Александры Иосифовны, подобно молитве, обращенной к изображению святого на иконе, актуализирует изображенное в красках событие прошлого, возвращая его в реальное время. Благодаря такому акту **происходит «легитимизация прошлого»**. Суть этого явления заключена в том, что события личной истории, дополненные изображением, обретают жизненность и подлинность, существуют «здесь и сейчас», пока воспроизводится (сказывается) и повторяется рассказ. Благодаря устному рассказу «время перестаёт течь, оно становится дискретным и обратимым» [14, с 129].

Повторное творение жизни, реализуемое путем воскрешения событий в устном рассказе, не только актуализирует прошлое, возвращая его «на круги своя», но и воссоздаёт прошлое в виде правремени ключевых и образцовых событий. Таким образом, **процесс рассказывания служит своеобразным обрядом, так или иначе связанным с «началом, истоками, первичностью»** [14, с.130]. Он не только актуализирует, но и мифологизирует события личной истории, воссоздавая в рассказе вечноповторяющееся правремя. Благодаря этой логике А.И. Уткина связывает разрозненные события и придаёт смысл своей прошлой истории, конструирует события будущего. Все события в устном рассказе становятся одновременными: «они живут только в настоящем времени – в вечном «теперь» [14, с.130].

В результате такой терапевтической операции личная история Уткиной получает цельность – она обозрима со всех сторон и в каждой своей точке времени и пространства, существует в рамках определенной парадигмы, имеющей онтологическую сущность.

4. Художественный символ.

Кроме устного рассказа, роль терапевта выполняет и художественный образ, который обесценивает негативные события и эмоции с ним связанные, с помощью художественных символов. Это становится необходимо, когда негативные эмоции в силу глубины чувств **не способны проговариваться в устном рассказе**. В таких случаях на помощь устному слову приходит символ. *«Пока рисую, не плачу - как закончила, опять!»,* - уточняет художница.

Благодаря целительной силе художественных символов, эмоции, вызванные смертью любимой дочери художницы, обретают конкретность, превращаются в чувства, о которых можно говорить – **сообщающие о внутреннем состоянии «Я» другим людям**. Как правило, это символы, неоднократно повторяющиеся в её работах, служат некой терапевтической цели: художница как бы наблюдает собственные образы из состояния эмоциональной отчужденности. Они защищают

её от «чувств ужаса, паники и отчаяния, будучи вызванными этими же самыми чувствами, на бумаге они оказываются лишенными аффекта» [15, с. 230]. Одним из таких символов в её творчестве является образ «Святой чайки». Этот образ представляет собой некую третью сущность, связующее звено между несоответствиями внутренней психической реальности художницы, желанием воскресить дочь к жизни и внешней реальности, заключенной в необратимости смерти. Он позволяет автору избежать действия «расщепляющих сил её архетипического мира (по её выражению «не сойти с ума») и найти свой путь домой в человеческий мир, будучи обогащённой живительными энергиями мира воображения» [15, с. 315].

«Святая чайка» - образ, одновременно связанный с божественным и человеческим миром. Эпитет «святая», восходящий к христианской религиозной традиции, придаёт образу трансцендентный смысл, с помощью которого происходит переосмысление горя, постичь которое «можно только при условии введения его в мифологическую категорию». Вот, что пишет по этому поводу М. Элиаде: «Миф – это последняя, а отнюдь не первая стадия развития образа героя. С момента, как миф передал истории своё более глубокое и богатое звучание, он стал достоверней, чем сама действительность: миф полностью высветил трагизм случившегося» [16, с.121].

Кроме того, символ «Святой чайки» связан с народными представлениями о птице, как душе умершего человека, которая «то голубем, то белым лебедем или уточкой вьётся возле покойникова дома». Как указывает К.Г. Юнг, - «чем более архаичным и глубоким, т.е., чем более психологическим является символ, тем он более коллективен, универсален и материален» [17, с. 111]. Так или иначе, символ «Святой чайки» восходит к архетипам человеческой психики. Находящий выражение в искусстве, в этой « в промежуточной области опыта», он призван решить задачу «по принятию реальности», «что самостоятельно сознание сделать не способно» [17, с.106].

Таким образом, вслед за Мишелем Тевозом, можно утверждать, что наивное искусство есть вовсе не «празднично разряженное», «жизнерадостное и наивное», каким кажется с первого взгляда, позволяющее нам «наивно говорить о наивной живописи». В его центре - психическая травма, вызванная различными обстоятельствами жизни. Поэтому термин «наивный», не столько выступает в качестве определения «наивного искусства», сколько характеризует нас самих, его создателей, противопоставляющих свое «культурное большинство» «наивному меньшинству» «подобно тому, как апология бедности исходит из богатства, апология невинности исходит из культуры, словно последняя испытывает свою власть и наслаждение, иногда чуть ослабляя вожжи, но, не выпуская их из рук» [18, с. 85].

Библиография.

1. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб: Алетея, 2001. – с 22.
2. Вовк И.П. И все это сон...(Главные вопросы бытия в творчестве наивных художников)// Место примитива в структуре современной художественной культуры/Четвертые Варламовские искусствоведческие чтения. – Оренбург: Издательский центр ОГАУ, 2012. с. 31.
3. Тевоз М. Ар-брют: Альбом/пер. с фр. - Лозанна: bookinginternational, 1995. с. 85-100.
4. Калшед Д. Внутренний мир травмы. Архетипические защиты личностного духа. М.: Академический проект, 2001. С. 65.
5. Бурно М.Е. Клиническая психотерапия. – М.: Академический проект, ОППЛ, 2000. – с. 305-306.
6. Автобиографический рассказ А.И. Уткиной (аудиозапись от 2010 г.)
7. Элиаде. М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетейя, 1998. С. 121.
8. Автобиографический рассказ А.И. Уткиной (аудиозапись от 2011 г.)

9. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.:1984. С. 88.

10. Автобиографический рассказ А.И. Уткиной (аудиозапись от 2011 г.)

11. Там же. *Примечание: Александра Иосифовна во время ВОВ была командиром дальномерного отделения 175-го артиллерийского дивизиона Второй Дальневосточной армии.*

12. Богемская К.Г. Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов. СПб.:Дмитрий Буланин, 1999. С. 393.

13. Автобиографический рассказ А.И. Уткиной (аудиозапись от 2011 г.)

14. Элиаде. М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетея, 1998. С. 129-130.

15. Калшед. Д. Внутренний мир травмы. Архетипические защиты личного духа. М.: Академический проект, 2001. С. 230, 315.

16. Элиаде. М. Миф о вечном возвращении. СПб.: Алетея, 1998. С. 121.

17. Юнг К. Душа и миф: шесть архетипов. Киев.: Гос. Библиотека для детей и юношества, 1996. С.106, 111.

18. Тевоз М. Ар-брют: Альбом/пер. с фр. - Лозанна: bookinginternational, 1995. - с.85.

Салькова Нэли Георгиевна,
*художник, педагог, искусствовед,
член Международного художественного фонда,
член Общественной творческой организации
«Союз педагогов — художников»*

Страницы истории

Заочный народный университет искусств, факультет изобразительного искусства, организованные на базе консультативных курсов в 1934 году при Центральном Доме народного творчества имени Н.К. Крупской, находился едва ли не на первых рубежах по пути общего развития культуры и искусства в стране, принимая самое непосредственное участие в государственной программе самообразования каждой отдельной личности и гражданского общества новой социалистической формации.

В различные периоды развития нашей страны видные историки, искусствоведы, теоретики искусства, художники, другие специалисты в области искусства, культуры обращались к проблемам изучения народного самодеятельного творчества и взаимодействия его с профессиональным учёным искусством. По мнению специалистов «самодеятельность» — в целом понятие не стилевое, но социальное, и в нашем обществе определяется как особая форма бытия искусства, имеющая свою художественную специфику, нечто отличающее его от современного профессионального искусства. Стремления человека к творчеству, самопознанию, совершенствованию естественны по своей сущности. Не каждый человек в силу определённых обстоятельств может получить профессиональное образование или воспользоваться возможностью посещать очные занятия в кружках или студиях. Заочная форма обучения, получение необходимых консультаций по переписке предоставляет такую возможность развивать свои творческие способности к рисованию, живописи, декоративно-прикладному или оформительскому искусству от квалифицированных педагогов.

В силу того, что поступление в Заочный народный университет искусств осуществляется без экзаменов, без предварительного отбора абитуриентов, и за вполне доступную плату, общий состав обучающихся довольно-таки пёстрый по своему социальному статусу, культурному и образовательному уровню. Вполне понятно, что с каждым новым студентом, перед педагогом возникают новые задачи, новые проблемы, часто связанные с вопросами психологического характера. За многие годы своей деятельности педагогический коллектив сумел наработать и создать оригинальную методику преподавания, раскрывающуюся в методических программах, заданиях, рекомендациях, теоретических разработках. Наиболее популярными учебными пособиями стали: «Цвет и линия» — авторы талантливые педагоги Ю.Г. Аксёнов и М.М. Левидова; «Рисунок и живопись» 2-х томное издание, подготовленное коллективом педагогов Университета, его авторами стали: Ю.Г. Аксёнов, Р.М. Закин, Е.М. Зоненштраль, Ф.М. Кригер, Г.Е. Тарасевич; «На пути к творчеству» — Р.М. Закин. Издания помимо текстового материала содержат прекрасный иллюстративный материал, помогающий наглядно раскрыть содержащиеся рекомендации к различного рода заданиям. Эти материалы становятся необходимыми не только для обучающихся, но часто полезными и для самих педагогов.

Нельзя обойти вниманием имена и других педагогов из факультета, принимавших участие в написании и подготовке других методических рекомендаций, программ, заданий общего методического характера, а также конкретно предметного по видам творческой деятельности. Среди них Ф.А. Гоцук — один из основателей факультета, Р. Черных, А. Желудков, Р. Гараева, И. Иванов, Б. Грохотов, А. Дурасов. Так Р.М. Закин, автор книги «На пути к творчеству», подходя к специфике творчества художников-любителей, считает, что как пониманию своеобразия их художественного языка, необходимо исходить из особенностей их видения, их способностей, их внутренней потребности к творческому акту, своего отношения к жизни, событиям, происходящим в ней, своих замыслов.

Творческое призвание человека, его художественное творчество, изобразительная деятельность находятся в сфере внимания, и часто пристального и глубокого изучения многими исследователями, учёными, писателями, философами.

Тесное сотрудничество Заочного народного университета искусств с Центральным Домом народного творчества имени Н.К. Крупской, Российским институтом культурологии, Научно-исследовательским институтом художественной промышленности и многими другими учреждениями, занимающимися вопросами истории и художественной культуры народа позволяют Университету направленно ориентироваться в области педагогики, организации занятий, общении с самодеятельными художниками.

Проведение смотров художественной самодеятельности, организация выставок, фестивалей, ярмарок даёт достаточное представление о многообразии и широком спектре творческих почерков и стилей, которые подчас затруднительно ограничить какой-либо классификацией.

О. Балдина в своей статье «Творчество самодеятельных художников» отмечает, как знаменательные события для самодеятельного искусства, выставки, проходившие в период 1965-1970 гг., среди них выставка художников-любителей, посвящённая 50-летию Советской власти, состоявшаяся в Москве в 1967 г. в парке имени М. Горького, Всесоюзная выставка самодеятельного искусства в Москве в Манеже осенью 1970 г., Выставка художников-любителей в том же году в Измайловском парке, на которой экспонировались картины и графические работы учащихся Заочного народного университета искусств. Она пишет, что *«именно выставки 60-70-х годов позволили начать серьёзный и давно назревший разговор об особенностях и специфике развития народного изобразительного творчества»*.

Далее О. Балдина приводит высказывания в печати исследователей народного творчества. *«Многие картины и рисунки красивы по цвету, выразительны по ритму контуров, оригинальны по композиции. Во многих работах можно узнать индивидуальный почерк автора»*. — /проф.

М. Алпатов/. «...На выставке в Манеже представлено неведомое нам народное искусство безызвестных, по-настоящему талантливых мастеров, это и есть истинное народное искусство, одаривающее нас своими неподдельными и свежими чувствами». — /проф. М. Ильин/. «Наша Родина полна исключительных художественных дарований, и ручной труд, художественное ремесло не только не утратили своих возможностей, но существуют как большое и красочное, полное творческой силы явление». — /доктор искусствоведения В. Василенко/.

Время расставляло свои приоритеты. На круглых столах, симпозиумах, конференциях обсуждались проблемы состояния народного творчества, из самодеятельности, примитива, наива, а также такого явления среди художников-профессионалов как примитивизм, авангардизм и т.д. Период 80-х годов дал новые материалы для исследователей. Заочный народный университет искусств отмечает своё 50-летие рядом выставок, одной из которых стала широкая экспозиция в выставочных залах подмосковного города Подольск 1983-84 гг.

К этому времени в Университете сформировался достаточно интересный, по своему характеру и уникальный по своему существу учебно-методический фонд из работ учащихся, присылаемых на консультации педагогам. Отдельные работы находились на временном хранении и подлежали возврату их авторам, другие были подарены Университету и использовались для представления их на выставках и смотрах, в учебном процессе. Ответственно, увлечённо, бережно относились к сохранности и систематизации работ учащихся Университета методист и педагог Т.Г. Корягина. Часто стремясь сохранить, казалось бы, самые простые зарисовки и этюды художников, чтобы в дальнейшем можно было более верно представить развитие и становление таланта будущего народного мастера.

В силу того, что Университет находился в условиях самофинансирования, его средства были довольно-таки ограничены и предназначались для оплаты труда педагогам, а

также в виде платы за аренду помещений административного аппарата и складов учебно-методической литературы. Обеспечить достойную сохранность произведений самобытных, талантливых художников не представлялось возможным. Часть помещений, которые использовались под учебные классы, склады — подвергались затоплению. Не имелось также средств на реставрацию многих работ и их оформление для подготовки к экспонированию.

Особенно тяжёлые времена наступили в перестроечный период, произошедший в нашей стране к 90-м годам. Однако, многие произведения самобытных художников были переданы фондам музеев для продолжения своего дальнейшего существования и легли в их основу. Первым Музеем самодеятельного художественного творчества народов РСФСР (1976г.), созданным на базе работ учащихся и выпускников Университета стал музей в городе Суздале. В свои фонды принял также ряд произведений, вновь организованный в 90-е годы, Московский музей наивного искусства, в дальнейшем ставший Музеем русского лубка и наивного искусства. Достаточно большое количество работ были приняты Центральным Домом народного творчества имени Н.К. Крупской, ставший, в последствии, Государственным Российским Домом Народного творчества имени В.Д. Поленова. Большая партия работ (900 ед.) была передана в 2001 году в Балашихинскую картинную галерею.

Проведение выставок, вернисажей сделали своё дело. В ряде столичных и провинциальных музеев организованы отделы наивного искусства, в которых находят приют лучшие работы учащихся и выпускников ЗНУИ (музей-заповедник «Царицыно», начало формирования его коллекции было положено увлечённым коллекционером В. Помещиковым, бывшим сотрудником ЦДНТ имени Н.К. Крупской), а также художественные музеи в Балашихе, Вологде, Иванове, Кирове, Костроме, Оренбурге, Пскове, Ульяновске, Ярославле, в многочисленных областных домах народного творчества.

Значительную роль в судьбах российского «наива» сыграли Международные выставки наивного искусства, проходившие

каждые три года в Братиславе, так называемые «Инситы». Впервые в 1994 году представители общественности и искусствоведы России были приглашены официально на «Инсит-94», в рамках которой состоялся научный симпозиум.

С этого времени наша страна постоянный участник выставок. Творчество многих отечественных наивных художников, в том числе выпускников ЗНУИ, вошли во «Всемирную энциклопедию наивного искусства» (Белград, 1984г.), а на «Инсид-94» (П.П. Леонов и В.Т. Романенков и др.) отмечены дипломами и премиями.

На выставках, проведённых в Москве в 90-е годы, были также представлены произведения самобытных художников, прошедших обучение в ЗНУИ. Среди них имена: И.Е. Селиванова, А.Г. Тяпкиной, Э. Мильтс, М.Н. Засинца, Д.И. Толчеева, И.М. Никифорова, С.Г. Степанова, П.П. Леонова, В.Т. Романенкова, Б.И. Животова, Е.И. Медведевой, В.В. Григорьева и др.

Помимо формирования фондов, получает развитие частное коллекционирование, открытие галерей, продолжаются работы по теоретическому осмыслению проблем народного творчества, изосамодеятельности. Так, С.Д. Тарабаров совместно с К.Г. Богемской организовали галерею наивного искусства «Дар». К.Г. Богемская достаточно глубоко и последовательно занималась проблемами самодеятельного творчества.

Коллекционированием и собирательством занимались и занимаются также Н. Шкаровская, О.В. Дьяконицина, другие специалисты в области народного художественного творчества. Серьёзную организационную и аналитическую работу проводил сотрудник ЦДНТ имени Н.К. Крупской И.П. Вовк. По его инициативе при «Народной галерее» был открыт клуб «Сверчок», где помимо выставок, их обсуждения, проводились встречи за круглым столом, за чашкой чая могли встретиться творцы создатели уникальных произведений, чьим талантом восхищаются многие исследователи и ценители народного искусства.

О некоторых художниках-любителях написаны работы и статьи, о других — почти ничего. Как известно, любое

произведение искусства, что вполне естественно, отражает мир своего создателя. В работах самодеятельных художников, людей часто открытых, неискущённых, добрых, доверчивых, бесхитростных отражаются их черты характера, среда, в которой они живут, образ жизни, род занятий.

Итак, открываем одну из книг...«Иван Егорович Селиванов...». Сейчас это простое, доброе, честное и благородное имя знакомо и дорого тысячам людей. Выпускник ЗНУИ, художник-философ. В своих дневниках, записках, письмах к педагогу он размышляет о времени, о себе и о том, что с миром сейчас происходит. Как и у многих простых людей, часто обладающих самобытным творческим даром, жизнь складывается невероятно сложно: поиски работы, отсутствие достойного жилья, средств к существованию, семейные проблемы, отсутствие возможности получить необходимое образование (в силу различных причин), всё это испытал на себе И.Е. Селиванов - житель с окраины Прокопьевска, в прошлом печник. О нем, и таких же как он, сняты фильмы: «Люди земли Кузнецкой» (режиссёр М. Литвяков, студия Ленфильм, 1969 г.); «Серафим Полубес и другие жители Земли» (режиссёр В. Прохоров, Мосфильм, 1984 г.), в работе над фильмом приняли участие педагоги ЗНУИ, а также снят ряд других телефильмов и очерков.

Одним из ярких представителей общего контингента учащихся или прошедших курс обучения в ЗНУИ можно назвать имя Геннадия Леонидовича Иванова. По словам специалиста ГРДНТ имени В.Д. Поленова Т.А. Синельниковой, занимающейся исследованием творчества Г.Л. Иванова «Творческий путь Иванова — это иллюстрация истории ЗНУИ». Он обучался у педагогов М. Рогинского, Н. Ротанова, Т. Корягиной. В своём стремлении к познанию, совершенствованию в Университете он окончил курсы станковой живописи и художника-оформителя, курсы руководителя студии, два курса по истории искусств. Г.Л. Иванов, прежде всего мечтатель и изобретатель, а воплощать свои мечты ему помогают способности к изобразительной деятельности. Им разработано множество расчётов и чертежей для конструирования звездолётов к полётам на Марс. Хотя

Г.Л. Иванов достаточно внимательно относился к советам и рекомендациям своих педагогов, но в своём изобразительном творчестве больше использовал те материалы и средства изображения, которые изобретал самостоятельно. Эта особенность присуща многим самостоятельным художникам. Чаще всего объясняется эта особенность ограниченностью возможностей приобрести необходимые материалы, иногда их работы, по выше указанным причинам и изображению своих замыслов, выглядят настолько интересно и оригинально, что, консультируя своих подопечных, педагог остерегается нарушить намечающуюся гармонию.

О творчестве и судьбе Геннадия Леонидовича писали сотрудники ГРДНТ имени В.Д. Поленова — И.П. Вовк, Т.Я. Марголина. Канадскими киножурналистами снят фильм. Живописные и графические работы Г.Л. Иванова практически постоянно экспонируются на Всероссийских и городских выставках страны, они заслуженно отмечены наградами и грамотами.

На отделении декоративно-прикладного искусства Университет отмечает также интересных и талантливых творцов. С их работами можно познакомиться на выставках, но чаще всего они бывают представлены на ярмарках. Перед педагогами, занимающимися с «прикладниками» возникает также множество специфических проблем, связанных не только с преодолением или обработкой материала, мастерством, но с общими законами композиции, гармонии, красоты, стиля и т.д. Этот вид творческой деятельности требует своего пристального внимания и изучения.

Новый период в жизни Университета произошёл в начале 2000-х тысячных годов. Руководство Университетом возглавили талантливые организаторы, профессионалы своего дела, интересующиеся народным творчеством люди — ректор ЗНУИ А.Р. Киракосян, проректор, педагог, заслуженный работник культуры РФ — Л.В. Романова.

Сегодня Университет продолжает осуществлять свою основную педагогическую деятельность по обучению, консультированию всех желающих проникнуть в таинство творчества, развить свои способности в избранном виде

искусства. Одновременно с этим Университет ведёт огромную благотворительную выставочную деятельность самобытных народных мастеров искусства, стремящихся своими произведениями доставить радость другим людям, поделиться своими мыслями в виде зримых образов. Произведения наших студентов и выпускников с удовольствием принимают для экспонирования не только выставочные залы Москвы, но и залы других городов и зарубежья.

Пропагандируя свою деятельность, Университет выпускает интересные каталоги-альбомы с размещением работ талантливых народных художников. Такими альбомами стали: «Прогулки по Москве», в 2004 году - «70 лет ЗНУИ», в 2009 году – «ЗНУИ-75», в 2012 году – «Безграничные возможности искусства», в 2014 году – «Заочный Народный Университет искусств – 80 лет».

Также с 2016 года при Университете организован выставочный зал — «Галерея ЗНУИ» на Покровке, где с периодичностью один, два раза в месяц проходят выставки изобразительного и прикладного искусства как учеников, педагогов, выпускников Университета, так и приглашённых художников. Таким образом, сохраняя традиции и провозглашая исторический девиз Заочного Народного Университета Искусств — «Искусство в массы!»

Тарабаров Сергей Дмитриевич,
*учёный секретарь
Балашихинской картинной галереи,
комиссар биеннале, президент Общественного фонда
наивного искусства «Остров Тарабаров»
e-mail: bal.galereya@yandex.ru
8 (495) 521 1221
e-mail: primitiv@rambler.ru
8 916 160 4931*

Проблемы музеефикации наивного искусства. Разговор по существу или первые шаги к решению

Автор заранее просит его извинить за несколько тезисное изложение материала, так как в основу текста положена фонограмма устного выступления на конференции. Некоторые темы, возможно не получили должного развития, а некоторые остались за пределами выступления. Например, стоило бы упомянуть о таких аспектах музеефикации, как связь с брендированием той местности, где расположен музей наивного искусства, развитием внутреннего и внешнего туризма, и многих других. Автор надеется, что на следующих конференциях можно будет вернуться к этим вопросам для более глубокого анализа проблем, связанных с музеефикацией наивного искусства.

Термин «музеефикация» традиционно употребляется по отношению к недвижимым объектам, в отличие от другой методологии создания музея - коллекционирования, когда будущие «музейные предметы» специально отбираются и изымаются из среды их бытования и помещаются в музей. Об этом свидетельствуют многочисленные словари и книги, в частности, книга Марии Каулен «Музеефикация историко-культурного наследия России», изданная в 2012 году.

С другой стороны, как утверждает изданная Российским

институтом культурологии МК РФ и РАН в 2001 году Российская музейная энциклопедия, «классическая концепция музея, сложившаяся за прошедшие столетия, претерпела в XX в. значительные изменения», с чем связано в том числе и «характерное для XX в. рождение музея не из собрания предметов, а в ответ на осознанную обществом потребность в сохранении того или иного явления...» <1>

Таким образом, когда автор употребляет термин «музеефикация наивного искусства», он имеет в виду именно последнее, т.е. «рождение» музея и музейной коллекции как института для сохранения культурно-художественного явления – наивного искусства. Тем более, что в той же книге Марии Каулен можно найти уточнение, что под музеефикацией «в широком смысле слова можно считать перевод в музейное состояние любого объекта, в том числе движимых предметов музейного значения», <2> а значит, добавим мы, и картин, и скульптур, и документов. В тексте одного из выступлений тогдашнего заместителя директора московского Музея наивного искусства О.В. Дьяконицыной на конференции «Музейная политика в области маргинального искусства» в 2010 году слово «музеефикация», употребленное в схожем контексте: «сегодня наивное искусство как художественное явление состоялось. Его произведения музеефицируются». <3>

Действительно, наивное искусство до недавнего времени считалось чем-то не совсем серьезным в сфере музейной деятельности. Если, например, в запаснике музея были работы наивных художников, то это совсем не означало, что кто-нибудь когда-нибудь их увидит в составе музейной экспозиции. Так было еще сравнительно недавно. Несмотря на то, что в 1984 году уже была издана «Всемирная энциклопедия наивного искусства», в России понятие «наивный художник» в официальный обиход было введено только в апреле 1990 года, когда, как указывает О.В. Дьяконицына, «в Москве открылась выставка «Наивные художники мира», где впервые в России в

афише был заявлен термин «наивные художники». Это стало началом активного показа наивного искусства как самоценного явления, а не в потоке самодеятельного творчества». <4>

Показательно, что в предшествующие упомянутой выставке четыре года в Москве прошли семь выставок только что «открытой» Л.М. Майковой, но ни в афише, ни в каталожных статьях Владимира Мороза и Виталия Пацюкова еще не было слов «наивное искусство» или «наивный художник», а Владимир Мороз, выдающийся коллекционер наивного искусства и первооткрыватель Л.М. Майковой, до сих пор обозначает свою коллекцию как «музей русской народной живописи».

Таким образом, конец 1980-х – начало 90-х годов стало временем начала институализации наивного искусства как особенной социально-культурной среды, внедрение в которую требует особого и взвешенного подхода к решению целого ряда специфических проблем, в первую очередь связанных с музеефикацией. По мнению зав. сектором современного искусства Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева Е.А. Дорогиной, именно «в эти годы происходит окончательная «реабилитация примитива» и признание его в качестве крупного и значительного явления национальной художественной культуры». <5>

В то же время, сегодня все чаще можно слышать, что концепция музея, сложившаяся во времена французской революции и провозглашающая гарантированную общедоступность элитного в культуре и искусстве для всех, себя изжила (а значит и постоянная музейная экспозиция как главная музейная коммуникация), и потихоньку угасает (на что обращает внимание и упомянутая музейная энциклопедия). Тем не менее, музеефикация остается одним из важнейших механизмов включения в общественное сознание тех или иных эстетических, художественных, нравственных и прочих ценностей и новаций.

В 1991 году в составе московского Центра современного искусства под руководством Леонида Бажанова появилась первая в России галерея наивного искусства «Дар», учрежденная Ксенией Богемской и Сергеем Тарабаровым. Одной из главных целей создания галереи учредители указали создание музея наивного искусства. Это положило начало институализации наивного искусства в России. Перепозиционирование суздальского Музея самодеятельного художественного творчества народов РСФСР в музей наивного искусства (и соответствующее изменение названия) исходило из тех же предпосылок, что и учредители галереи «Дар» так как, по словам О.В. Дьяконицыной, «В течение XX столетия наивное искусство прошло путь от снисходительного отношения к творчеству непрофессиональных художников до признания его как самобытного художественного явления в современной культуре». Позднее, в 2003 году был учрежден московский Музей наивного искусства, еще одна активная и важная институция в пространстве наивного.

Европа ненамного опережала в тот момент Россию в отношении художественного примитива (наивного искусства). В 1989 году в Центре Помпиду в Париже прошла грандиозная выставка «Волшебники земли», на которой, по мнению К.Г. Богемской, «примитив впервые предстал <...> не в качестве безобидного раритета или экзотического сувенира, а как проявление мощных импульсов бессознательного, пугающей и загадочной силы творчества, агрессивно перемалывающей все достижения цивилизации и вплотную обступающей хрупкий, элитарный мир авангарда». <6>

Закономерным развитием процессов институализации наивного искусства стало появление институций более высокого порядка: в 2004 году московским Музеем наивного искусства был учрежден фестиваль наивного искусства «Фестнаив» (по примеру Братиславской триеннале наивного искусства «Инсита», он проводится один раз в три года), а с 2018 года в крупнейшем городе Подмосковья Балашихе

проходит Балашихинская музейная биеннале наивного искусства, учрежденная Балашихинской картинной галереей при поддержке местной Администрации и Министерства культуры Московской области, что, по мнению автора, можно обозначить, как явление более высокого порядка в процессе институализации и музеефикации наивного искусства в России, так как балашихинская биеннале работает не с авторами, коллекционерами и произведениями, а с музейными коллекциями самого разного уровня. Таким образом, преодолевается своего рода дискриминация в международной выставочной практике в пользу современного искусства. В одной из своих статей К.Г. Богемская приводит цитату из каталога выставки «Волшебники земли» в Центре Помпиду, которая подтверждает тезис о преобладании в современном художественном пространстве именно примитивного, самобытного, наивного искусства: «Волшебники земли, - говорилось также в каталоге, - рассчитывают в конечном счете дать новую точку зрения на глобальную ситуацию в современном искусстве со всеми ее фрагментациями и различиями. Эта точка зрения, в свою очередь, должна изменить форму больших международных выставок, которые отвергают искусство 80 процентов населения земного шара».

<7>

Другой важнейшей проблемой музеефикации наивного искусства наряду с его институализацией, автор считает проблему бюджетов всех уровней и привлечения финансовых ресурсов для осуществления деятельности в сфере наивного искусства вообще. Как следует из выступления белорусского коллеги Ю.Л. Малаш на конференции, посвященной вопросам музейной политики в области маргинального искусства восемь лет назад, проблема эта не новая, а скорее застарелая и к тому же интернациональная. Как и в России, в союзной Беларуси «финансовые проблемы и ряд субъективных факторов оказались более весомыми аргументами, чем выявление, собирание, приобретение национально культурного достояния...». <8>

Через финансовые кризисы последних десятилетий XX века в той или иной степени прошло и большинство западных музеев, хотя, как пишет в своей книге «Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней» Карстен Шуберт, «в целом большие музеи в крупных городах <...> справлялись с трудностями успешнее небольших провинциальных институтов. <...> Спонсоров привлекали только ведущие институты, но даже среди них шла жестокая конкуренция <...>. Спонсорская помощь была наименее доступной как раз в тех случаях, когда в ней особенно нуждались. <9>

Хотелось бы особо отметить еще одну особенность, когда речь идет о необходимости музеефикации наивного искусства. Музеефикация – это, как известно, не просто собирание, коллекционирование, не просто хранение, не просто сохранение, не просто восстановление предметов искусства; это еще и изучение, включение этих предметов и коллекций в процесс воспитания, процесс образования, процесс созидательный и, как ни странно это прозвучит, процесс модернизации общественного сознания и всякого рода парадигм. А наивные художники из всех художников обладают самым большим модернизационным ресурсом. Наивный художник – это не профессиональный художник, а совершенно другой человек. Это может быть колхозник, это может быть кандидат филологических наук, преподающий в университете, как Стефания Базыленко, или писатель, как Владимир Войнович, но, в то же самое время, он - наивный художник, причем художник бесстрашный и абсолютно независимый от образованческих, поведенческих и всякого рода других стереотипов и общепринятых в художественном сообществе моделей поведения, моделей мышления, парадигм создания интеллектуальных и художественных ценностей.

Что касается музейных фондов здесь все понятно: самая большая трудность любой музейной организации, собирающей наивное искусство, это финансовые ресурсы, которых нет

для закупки произведений наивных художников. То, что многие музеи выкручиваются и уговаривают художников и коллекционеров дарить, проводят специальные мероприятия, специальные программы по дарению работ и так далее - это один вопрос. Очень хорошо, что музеям дарят. С другой стороны, музеям, в принципе, не запрещено приобретать произведения искусства, но у музеев, занимающихся наивным искусством, особенно у муниципальных и государственных, настолько мало средств, что они не могут принимать решения с целью создания механизмов приобретения произведений. Хотя существующее законодательство это позволяет. Существующее законодательство также не запрещает обмениваться работами между различными художественными музеями. Бывает так, что у одного музея много работ одного художника, а у другого музея так же много работ другого художника, но обменяться частью этих работ для улучшения музейного собрания сегодня практически невозможно. Хотя законодательство не запрещает этого делать, но необходимость привлекать для межмузейного обмена учредителей музеев (власти) настолько затрудняет принятие согласованных решений, что обмен практически невозможен. В то же время мировая практика указывает нам на примеры даже и продажи музейных экспонатов из муниципальных музеев, так что в случае совершенствования соответствующего законодательства отечественные музеи получают возможность обмена, что особенно важно для музеев наивного искусства, так как именно у них часто возникает «переизбыток» произведений тех или иных авторов (как известно, наивные художники часто пишут как бы «одно и то же», - кураторы обыгрывают эту особенность некоторых авторов при создании экспозиции, - поэтому бывает, что уменьшение количества работ в коллекции не наносит особенного ущерба ее качеству).

Что касается институционализации наивного искусства, то этот процесс конечно же, достаточно длительный, многоплановый и многомерный. Признаком такой институализации является, например, то, что в своем выступлении на конференции

представитель Государственного Российского Дома народного творчества им. В.Д. Поленова заменил слова «самодельный художник» на «наивный художник». Это само по себе очень показательно, хотя не все самодельные художники могут быть обозначены как наивные, но практически все наивные - самодельны. Терминологически между самодельными и наивными - пропасть, а на самом деле, наивные это и есть самодельные, а так называемые «самодельные» - просто любители. Наивный художник возникает сам, являясь самородком, и действует сам, основываясь на своей самости, и ни от кого и ничего не зависит. Может быть, такая замена и уместна.

Среди других признаков такой институализации можно выделить растущее число новых институций, таких как московская триеннале «Фестнаив» или Балашихинская музейная биеннале наивного искусства. Это две принципиально разные институции. Если «Фестнаив» следует традиционному подходу к репрезентации наивного искусства в виде большой выставки работ отдельных авторов, хотя и представленных различными организациями, владельцами и самими авторами, то балашихинская биеннале - это исключительно институциональная биеннале, которая привлекает только организации – частные, общественные, государственные, муниципальные и федеральные, - которые ставят своей главной или одной из главных целей именно музеефикацию наивного искусства, а не просто владение, продажу, накопление, показ и тому подобное...

Организаторы Балашихинской биеннале, с одной стороны, хотели показать выставку, которая являлась бы своего рода прообразом «одного из этажей» будущего музея наивного искусства федерального уровня в Балашихе. В этом смысле организаторы исходили из концепции музея как сокровищницы, где хранят и показывают в первую очередь шедевры. Учитывая институциональный характер Балашихинской биеннале, следующая выставка в 2020-м году

будет посвящена 100-летию юбилею П.П. Леонова, что позволит еще раз актуализировать творчество крупнейшего отечественного наивного художника, «русского Пиромани», как его часто называют.

Музейная биеннале в Балашихе проходит под девизом «Наивное искусство: душа народа-сокровищница!». Большая выставка из коллекции Царицынского музея-заповедника, прошла в 2016 году на ВДНХ под девизом: «Наивное искусство – вечные ценности». Эти девизы ясно показывают, что общество понимает институализацию наивного искусства как искусства ценностей, а не просто способ времяпровождения пожилых людей, хотя 1999 год был назван ЮНЕСКО годом пожилых людей, что в очередной раз свидетельствует об общественной значимости пожилых и их творчества в целом. Московская галерея наивного искусства «Дар» отметила этот год циклом каталожных выставок «Никогда не поздно!», показав шедевры российских «пожилых»: Е.А. Волковой, В.В. Григорьева, П.П. Леонова и А.В. Суворова. Тогда же прошла всероссийская выставка наива в Балашихе. Идея создания музея наивного искусства в городе была в то время настолько популярна, что на обратной стороне одной из работ Ивана Никифорова в фондах балашихинского музея можно увидеть надпись о передаче этой работы в дар именно музею наивного искусства в г. Балашиха. Приведенные примеры убедительно показывают, что процесс институализации наивного искусства и его музеефикации идет все успешнее, несмотря на то, что ему еще предстоят различные трудности.

Очень важной проблемой в области музеефикации наивного искусства является идентификация наивного искусства в художественном пространстве, потому что все знают, что есть аутсайдеры, есть художники воскресного дня. Есть художники-любители, инситуные, чистого сердца и т.д. «Наивных» становится с каждым годом все больше, так как наивное искусство приобретает все более значимый социальный статус. Сегодня более статусно быть наивным художником, чем самодеятельным или художником-любителем. Раньше

было наоборот, тем более, что наивное искусство не приветствовалось на официальном уровне, как искусство деидеологизированное (вернее стоящее вне идеологий), поэтому были только профессиональные и самодеятельные (любители). Сейчас все становятся «наивными», и их будет все больше, хотя число собственно наивных расти особенно не будет, потому что «наивные» - это категория скорее фундаментальная. Если понимать наивность как образ жизни, как образ мышления, то можно предположить, что число наивных в обществе не растёт, просто появляется больше возможностей для их показа, для их собирания. На сегодняшний день в России уже десятки музеев не только собирают наивное искусство, но и не стесняются его показывать. Потому и балашихинской конференции и биеннале предстоит еще долгий успешный путь на пути актуализации и «обобществления» сокровищ наивного искусства.

В заключение хотелось бы остановиться на еще одном важном параметре институализации любого общественного явления. Процесс институализации до тех пор не может считаться законченным, пока не создана общественная организация, объединяющая участников той или иной деятельности, которая с одной стороны служит целям саморегуляции, с другой, механизмом общественных инициатив отдельных участников и сообщества в целом. Думается, пришло время поставить вопрос о создании ассоциации организаций музеефицирующих наивное искусство. Только такая ассоциация может оказывать достаточно сильное воздействие на органы управления в стране и на местном уровне. В своем недавнем выступлении во время «Прямой линии» президент В. В. Путин, который иногда очень точно называет назревшие общественно-культурные проблемы, обратился к музейному сообществу с предложением активнее показывать свои фондовые сокровища на других площадках. Как показал опыт организации Первой Балашихинской музейной биеннале наивного искусства даже с таким сравнительно небольшим числом участников (13 организаций), гораздо сложнее организовать музейную выставку, чем просто авторскую (по типу «Фестнаива»).

Таким образом, музеефикация наивного искусства как важный элемент институализации наивного искусства как искусства ценностей, должна со временем выступить катализатором изменений как в отношении общества к наивному искусству, так и изменений в законодательстве, способствующих музеефикации наивного искусства.

<1> *Российская музейная энциклопедия: В 2 т. – М.: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2001: т.1, стр. 396*

<2> *Мария Каулен. «Музеефикация историко-культурного наследия России». 2012.*

<3> *Музейная политика в области маргинального искусства. Материалы научной конференции. Дьяконицына О.В. Формирование музейных коллекций наивного искусства в России: М.: ГУК города Москвы «Музей наивного искусства», 2010, стр. 21*

<4> *Музейная политика в области маргинального искусства. Материалы научной конференции. Дьяконицына О.В. Формирование музейных коллекций наивного искусства в России: М.: ГУК города Москвы «Музей наивного искусства», 2010, стр. 21*

<5> *Музейная политика в области маргинального искусства. Материалы научной конференции. Дорогина Е.А. Обзор коллекции живописных произведений художников, не получивших профессионального образования, из собрания Радищевского музея: М.: ГУК города Москвы «Музей наивного искусства», 2010, стр. 48.*

<6> *Примитив в искусстве. Грани проблемы. Сборник. Богемская К.Г. Введение: М.: Российский институт искусствознания, 1992, стр. 11*

<7> *Примитив в искусстве. Грани проблемы. Сборник. Богемская К.Г. Введение: М.: Российский институт искусствознания, 1992, стр. 11*

<8> *Музейная политика в области маргинального искусства. Материалы научной конференции. Малаш Ю.Л. Деятельность Историко-культурного музея-заповедника*

«Заславль» по сбору и популяризации произведений наивного искусства : М.: ГУК города Москвы «Музей наивного искусства», 2010, стр. 59.

<9> Шуберт, Карстен. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней. – М.: Маргинем Пресс.2016, стр. 76-77