

Суворова Анна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент. Пермский государственный национальный исследовательский университет, Россия, Пермь, ул. Букирева, д. 15. 614000. suvorova_anna@mail.ru

Suvorova, Anna Aleksandrovna, PhD in Art History, associate professor. Perm State University, Bukireva ul., 15, 614000 Perm, Russian Federation. suvorova_anna@mail.ru

СОВЕТСКОЕ НАИВНОЕ ИСКУССТВО: МЕЖДУ КОНФОРМНОСТЬЮ И НОН-КОНФОРМИЗМОМ

SOVIET NAIVE ART: BETWEEN CONFORMITY AND NONCONFORMITY

Аннотация. Изменения тенденций искусства в Советском Союзе во многом зависели от дискурса власти, политических и социальных преобразований. Советское государство часто рассматривало его как средство идеологии, инструмент формирования сознания советского гражданина и воспитания «нового» человека. Система самодеятельного искусства в СССР также была частью единой структуры советской культуры; системой, в которой художественное высказывание часто было обусловлено и/или преобразовано политическими и социальными целями страны. Существует ряд закономерностей, регулирующих отношения между наивным (или, если говорить о формах институционализации, самодеятельным) искусством и властью. Картины наивных художников, впитавших в себя советские идеологические тексты, транслируют некий портрет «коллективного» человека. Мировоззрение «нового» человека, определяемое советской идеологией, развивалось по законам архаики, что находило отражение в произведениях самодеятельных и наивных художников советского периода. В определенной степени концепция «нового мира», характерная для наивных художников, также близка к идеологическим принципам советского искусства. Формируя свои суверенные принципы, советский художественный проект стремился вырваться из мирового художественного контекста. Искусство, как профессиональное, так и любительское, стало одним из основных каналов передачи идей власти. Размытие «советского проекта» в сфере искусства наиболее заметным становится в эпоху застоя. Это находит отражение и в сфере самодеятельного и наивного искусства. В произведениях ряда самодеятельных и наивных художников этого времени можно наблюдать феномен роста значения ценностей индивидуализма и постепенного вытеснения доминирующего идеологического дискурса (подобные процессы в данный период развиваются и в профессиональном искусстве), а «большой нарратив» власти превращается в образы схематизированной, строго организованной утопии.

Ключевые слова: наивное искусство; самодеятельное искусство; советское искусство; Пролеткульт; тоталитарное искусство; эпоха застоя.

Abstract. Changes in trends, styles, and schools in the USSR art largely depended on the discourse of power and society, on political and social transformations. The Soviet government regarded art as a medium of ideology, as a tool to influence minds and to foster the 'new' man. However, moulding the 'proper' Soviet man was not the only task of art as seen by the state. Amateur art in the USSR was also a part of the unified system of Soviet culture and art; the system where any artistic statement was conditioned and/or transformed by the political and social objectives of the country. Paintings by naive artists, who had absorbed the Soviet ideological texts, conveyed the portrait of the 'collective' man, whose personality was of secondary importance. The world-view of the 'new' man determined by Soviet ideology developed according to archaic principles. To a certain extent, the 'new world' concept, specific to naive artists, was also close to the ideology principles of Soviet art. While forming its own principles, the Soviet art project strived to break away from the world art context. Art, both professional and amateur, became one of the main channels of media for the Soviet idea. The scope of subjects that naive artists addressed revealed the nonconformity of amateur art in the Stagnation Period. The world of the naive artist may have been developing in such a reality that was completely separate from the social and political realm, with individual values taking the lead and almost forcing out the dominant ideological discourse, and the 'grand narrative' of power being transformed into the images of a strictly organized utopia.

Keywords: Naive art; amateur art; Soviet art; Proletkult; totalitarian art; the Era of Stagnation.

В искусстве Советского Союза изменения художественных тенденций во многом были обусловлены дискурсом власти, политическими и социальными трансформациями. Советское государство рассматривало искусство как некоторый медиум идеологии — инструмент влияния на сознание и средство воспитания «нового» человека. В профессиональном искусстве СССР, институционально структурированном творческими союзами, между художниками и властью была сформирована конвенция о «правильном» художественном продукте. Уже к 1950-м гг. государство выстроило систему взаимодействия с ними при помощи экономических и идеологических методов поощрения и наказания, процедуры схематизации, каталогизации и классификации искусства. Сфера самодеятельного искусства в СССР также находилась в единой системе культуры, в которой художе-

ственное высказывание было обусловлено и/или трансформировано политическими и социальными задачами.

По мнению исследователей раннего этапа развития искусства СССР, изобразительная самодеятельность была не спонтанным проявлением творческой деятельности трудящихся масс, а спланированным и получавшим руководство на всех уровнях процессом, развивавшимся в русле общекультурных трансформаций в СССР 1920–1930-х гг. [6; 7; 10; 11]. Идеологи советской власти начинают проект «художественной политпросветработы» среди «народных масс». Многие теоретики идеологической культуры 1920-х гг. (В. Керженцев, А. Пиотровский, Г. Авлов, А. Гуцин) считают, что новое искусство должно стать результатом самодеятельного творчества рабочих масс. Такую теорию реализует в новой советской



Илл. 1. Фёдор Каменских. День железнодорожника. 1988. ДВП, масло. 65 x 107 см
© Екатеринбургский музей изобразительных искусств, 2021

действительности Пролеткульт, задачами которого было просвещение населения и формирование новой советской интеллигенции, использование компенсаторных механизмов художественного творчества, деятельностный подход к воспитанию «народных масс» и формирование средствами искусства агентов новой идеологии [7].

Пролеткультовское искусство должно стать искусством рабочих и горожан, поэтому его связь с традиционным народным искусством отвергается. Сюжеты картин, демонстрирующихся на выставках 1920-х гг., свидетельствуют о сотрудничестве изокружков с «безбожниками», естественно-научными и библиотечными кружками, ячейками МОПРа. Тематика картин раскрывается в названиях отдельных работ: «Богатства церкви до революции», «Память Ильича», «Кто не может состоять в профсоюзе», «Его убили, рабкоры продолжают его дело», «Лишенцы», «Пионеры ломают церковь», «После погрома», «Беспризорники», «Спортивный прыжок» [7]. Сюжеты картин студийцев-пролеткультовцев позволяют выявить ориентиры идеологии власти в этот период, реализуемые и в «большом искусстве» этого времени: индустриализация, борьба с религией, формирование культа вождя и героев революции и т. д.

В 1930-е гг. в сфере самодеятельного художественного творчества разворачивается кампания по формированию институциональной системы и нормированию содержания и языка искусства самоучек. В это время появляется художественная студия при Институте народов Севера и Центральный дом самодеятельного искусства (позже — Всесоюзный дом народного творчества им. Н. К. Крупской), в 1934 г. при нем организуются заочные курсы рисования, позже переименованные в Заочный народный университет искусств (ЗНУИ). В середине 1930-х гг. сфера самодеятельного изобразительного искусства «берет курс» на централизацию — с самодеятельными художниками начинают работать профессиональные именитые собратья по кисти, проводятся конкурсы художников-самоучек, формирует-

ся система управления самодеятельным творчеством, для «корректировки курса» с 1937 г. начинает издаваться журнал «Народное творчество» [10; 11].

К руководству этими процессами привлекаются живописцы академического толка, для которых художники-самоучки были только «сырым материалом», нуждающимся в обработке. Основные силы «начинающих художников» (именно так именуются самоучки в риторике власти) предполагается направить на освоение метода социалистического реализма как основной линии развития советского искусства [10]. Художественные оды вождям, эпизоды из народных восстаний, бои с «белобандитами», промышленность, колхозы, быт и гражданская оборона в СССР — таков характерный круг тем, рекомендуемых для воплощения самодеятельным художникам.

«Срежиссированное» самодеятельное искусство должно стать свидетельством расцвета социалистической культуры и оптимизма советского народа. В 1935 г. в Москве происходит грандиозная по масштабу Первая Всероссийская выставка работ колхозных самодеятельных художников. В восторженных тонах живописуются жизнь и быт советского колхозника. На картинах изображаются «выдающиеся по своим качествам овощи колхозных огородов, плоды колхозных садов и та новая посуда и пища, которая появилась на столе колхозника и отображает новую действительность» [1, с. 163]. Именно самодеятельные художники мыслятся наиболее точными выразителями народной любви к вождю и согласия с «руководящей линией партии».

Одним из примеров самодеятельного искусства тоталитарной эпохи, конвенций и их разрывов является творчество Ивана Крохалева (1899–1984) — художника, родившегося в деревне Ново-Шарапово Соликамского уезда Пермской губернии. Судьба его подобна судьбам миллионов жителей Страны Советов — деревенских жителей, выучившихся в церковно-приходской школе, в канун революции «получивших в руки» ремесло. Крохалев стал одним из «утвердителей» новой деревни: организовывал машинное товарищество, занимался землеустройством,



Илл. 2. Константин Скоринин. Вручение автомата ПДД разведчику П. Зыкову. 1975. ДВП, масло. 39 x 43,5 см
© Очёрский краеведческий музей им. А. В. Нецветаева, 2021

отводами лесосек. Пройдя в юности обучение в художественно-промышленных мастерских в Кудымкаре, Крохалев тем не менее был не востребован как художник на протяжении десятилетия. Со своим стремлением к рисованию он совершенно не вписывался в новую ситуацию: художественно-промышленные мастерские в Пермской губернии были закрыты, а оборот «художник из народа» был скорее оксюмороном, нежели реальным статусом. В середине 1930-х гг. ему все же удалось связать свою жизнь с искусством — он получил должность художника-оформителя в кудымкарском музее.

Круг тем и сюжетов, к которым Крохалев обращается в это время, обусловлен заказом со стороны музея: бытовые зарисовки, сюжеты из истории края, логика которых подсказывалась методичками политработников. В 1940-м г. Крохалев закончил Заочный народный университет искусств. В это время он рисует картины «Рубка дров» и «Жатва», логически встраиваемые в нарратив о жизни крестьян. При рассмотрении холстов возникают явные параллели с романтическим Венециановым, за сто лет до Крохалева писавшим крестьянок в расшитых сарафанах и кокошниках, ведущих по пашне под уздцы маленьких игрушечных лошадок. Власть требовала идеализированного образа современной колхозной деревни, и Крохалев пишет при-

думанную «советскую действительность», в которой романтически умиротворенные жницы неспешно вяжут снопы на фоне розового неба. Сюжеты и язык картин Крохалева и в 1970-е гг. остаются идеализированным «гимном крестьянскому труду».

Выпадает из лубочной картинки «народного художника» его послевоенная биография: в 1949 г. он с наивной верой в справедливость советской власти написал в «центральные органы печати» письмо о бедственном положении колхозников и рабочих леспромхоза. Как Крохалев объясняет в своей автобиографии, чтобы «приехали, разобрались». С письмом и бедственным положением действительно «разобрались» — художник был осужден на десять лет за «агитацию против советской власти» и освобожден только в 1955 г. Случай Крохалева иллюстрирует странный парадокс сознания человека, прожившего целую эпоху — прошедшего две войны в действующей армии, «становление колхозной деревни», сталинский лагерь. Человека, жившего верой в справедливое государство и некоторые «перегибы на местах» и вступившего в конвенции с властью во имя занятий искусством.

Новый этап развития самостоятельного искусства в СССР и интереса к этому феномену со стороны власти и художественного сообщества начинается в 1960–1970-е гг. «Оттепель»



Илл. 3. Константин Скоринин. Тыл — фронту. Сбор денежных средств в тылу на строительство самолетов в колхозе «Борьба» Новосибирской области. 1994. Картон, масло. 29 x 36 см © Очёрский краеведческий музей им. А. В. Нецветаева, 2021

легитимирует культурные и художественные феномены, ранее маргинальные власти; образы искусства насыщаются новыми культурными и визуальными кодами; художники занимают символизм древнерусской иконописи, наполненный историзмом язык искусства XVIII в., игровую «неученую» логику лубка и примитивов [9].

Значительная активизация интереса к наивному искусству возникнет в период застоя. На смену жесткому управлению сферой искусства приходит выработка компромисса между нормирующей риторикой партийных съездов и образами советского искусства. Причина такой смены стратегии — желание ассимилировать, присвоить чуждые официальной идеологии феномены художественной жизни, сделать их контролируемыми, «погасить» или сгладить в них социальную критику и протест. Несмотря на значительные компромиссы в сфере искусства, государство сохраняет за собой право означивания больших событий в художественных образах. Дискурс власти просматривается в названиях и проблематике республиканских и всесоюзных выставок художников-профессионалов, организуемых в период застоя.

При этом в риторике власти значительно меняется основной идеологический посыл, а одной из первоочередных задач социалистического строительства называется работа над качеством общественного сознания [5]. Речь идет о том, что между общественным производством и «производством» человеческого сознания существует прочная взаимосвязь; исходя из этого ставятся задачи по продолжению работы над «совершенствованием человеческой личности».

В этот период в логике государства самодеятельное искусство могло решить несколько задач: показать связь власти и «простого народа» — занятие самодеятельным творчеством выступало в определенном смысле компенсаторным механизмом для вовлеченных в этот процесс людей; признать наивный язык в искусстве и тем самым поддержать стратегию расширения идеологических нарративов советского искусства. Идеи, предлагаемые властью «к разработке» в самодеятельном искусстве, явно просматриваются в тематике мероприятий: Всесоюзная выставка в ознаменование 100-летней годовщины со дня рождения В. И. Ленина (1970); Всесоюзная выставка «Слава труду» (1974); Всесоюзная выставка самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства «Самодеятельные художники — Родине» (1977); Всесоюзная выставка «Мир, труд, коммунизм» (1982) и др.

На выставках самодеятельных художников царят фантастические картины будущего, сюжеты сегодняшнего благоденствия и счастья, исторических свершений и побед социализма. Эти темы были не только данью политической конъюнктуре — наивное сознание самодеятельного художника причудливым образом сочетало сказочные архаичные образы и навязываемое властью мировосприятие, транслируемое с «голубых экранов» (Илл. 1-3). Исследователи феномена наивного искусства советского времени отмечают, что образы картин самоучек формировались «из чтения газет, политических журналов, обзоров жизни людей за рубежом, путевых заметок» [8, с. 340].



Илл. 4. Николай Тюрин. Портрет Валентины Терешковой — первой женщины-космонавта. 1986. Холст, масло. 119,5 x 75 см © Частная коллекция Андрея и Надежды Агишевых, 2021

Пространство жизни советского человека часто продолжалось в реальности умозрительного. Проект гегемонии пролетариата и формирование «новой пролетарской интеллигенции» привели к тому, что поколение советских людей, становление которых пришлось на «благополучные шестидесятые», находилось в лакуне созданного идеологами, учеными, кинематографистами «документального» нарратива. Наивная вера в факт, в «как было на самом деле» присутствует и в картинах самоучек. Мир художников-наивов, сознание которых сформировано внутри архаичной деревенской культуры, в работах самостоятельных мастеров советских индустриальных городов-гигантов сменяется на научную картину мира в духе новоевропейского рационализма.

Один из них, Николай Тюрин, родился в 1926 г. в поселке Бым Кунгурского района Уральской области (ныне — Пермский край). подростком переехал в индустриальный областной центр, после школы работал слесарем; после войны закончил военно-морское техническое училище и какое-то время работал старшим механиком-инструктором. Однако большая часть рабочей биографии Николая Тюрина была связана с пермским Ленинским (Мотовилихинским) заводом.

Как и многие наивы, Тюрин всерьез занялся живописью после выхода на пенсию. Искусство как сумма художественных направлений, живописные приемы искусственного художественного сознания совершенно чужды Тюрину. Для него искусство — прежде всего факт, который нуждается в точной документальной репрезентации. Причем исходным пунктом для сюжета и образа картины никогда не становится «первая

реальность», натура, напротив, Тюрин живет в пространстве «второй реальности», и его натурой становятся открытки, тиражированные в советское время миллионами, журнальные фотографии и передовицы газет.

«Подсмотренными» с миллионно тиражированных открыток, продававшихся в каждом газетном киоске СССР, оказываются два масштабных портрета «гордости СССР» — «первого человека в космосе» и «первой женщины в космосе» — Юрия Гагарина и Валентины Терешковой (оба — 1986 г.) (Илл. 4). С погрудных портретов смотрят лучшие люди Страны Советов в форме с тщательно пририсованными наградами и лицами, утратившими жизнь после многократной «открыточной» ретуши.

Этот метод — наивного копирования «официальных документов» в своих работах — применяется в еще одной «космической» картине Николая Тюрина «Космонавты на родной земле» (2004) (Илл. 5). На первый взгляд картина изображает абсолютную фантазмагорию — в заснеженном лесу двое людей в космических скафандрах с дубинами в руках встречаются в лесу охотника на лыжах с винтовкой наперевес. Отправной точкой сюжета послужила ставшая в регионе легендарной история о приземлении 19 марта 1965 г. космонавтов П. И. Беляева и А. А. Леонова в 180 км от Перми. Это событие, приобщившее регион к «большой советской истории» и космическим достижениям СССР, вошло в топографию края (появляются улицы, названные в честь космонавтов), статьи энциклопедий Пермской области, газетные публикации. Как пишут в воспоминаниях, дубин и охотника с винтовкой не было (в отличие от сюжета картины наива), но сознание Тюрина по-своему трактует это событие. На обороте своей картины он пишет развернутое перечисление фактов об изображаемых персонажах, опираясь на «точные данные».

Имитация документальности — один из значимых концептов дискурса советской идеологии — оказывается присвоенным сознанием советского человека. В следовании принципу документальности художники-наивы позднего советского времени странным образом реализуют главный лозунг, выдвинутый в начале 1920-х гг. живописцами Ассоциации художников революционной России. «Ультраправые» художники этого времени стремились к «художественно-документальному» запечатлению величайших моментов истории и «действительной картины» быта Красной армии, рабочих, и крестьянства. Спустя полвека «простой советский человек», выкованный по идеологическому шаблону, беря в руки кисть, стремится к документированию переломных моментов истории СССР.

Но все же логика наивного искусства позднего советского периода определяется не только доминирующим «рассказом» советской идеологии. Трансформация дискурса власти в это время взаимовлияет на динамику ценностей и язык советского общества. В период второй половины 1960-х — 1970-е гг. постепенно меняются типы социальных связей и происходит значительное изменение ценностей. Социологи выявляют серьезные трансформации системы ценностей у поколения позднего советского периода [3]. В индивидуальном сознании значительно меняется отношение к труду, идеологии, семье, досугу. Человек эпохи застоя делает вид что работает; работа — абстрактная институция, место, где люди общаются, занимаются самопрезентацией и т. д. На смену идее трудового подвига приходит некоторая имитационная конвенция. Внутри индивидуального миропонимания возникает диссонанс, который благодаря специфической стратегии государства не выходит в ситуацию протеста, скорее речь идет о диффузном неудовольствии. Человек эпохи застоя при конвенциональной поддержке государства активно конструирует мир своей частной жизни. Изменения социальных ценностей прослеживаются в отходе от официального идеологического языка и восприятия идеологии. Власть не страшит — она служит предметом иронии. О ней вполголоса рассказываются анекдоты, а политинформации и партсобрания проводятся «для профформы». Снижение идеологического прессинга заметно на уровне изменения визуальных текстов. Все чаще рядом с официальной символикой возникают символы природы и образы «высокой» культуры.

Поколение молодежи 1970-х — первой половины 1980-х гг. дистанцируется от всего официального; идеологическое в это время присутствует в основном в иронических контекстах. Часть



Илл. 5. Николай Тюрин. Космонавты на родной земле. 2004. Холст на ДВП, масло. 91,5 x 165 см
© Частная коллекция Андрея и Надежды Агишевых, 2021

молодежи уходит в мир частной жизни: музыка, танцы, поездки на экскурсии по праздникам, спорт и фотография; другие — в нонконформистскую культуру, которая быстро обретает маргинальные характеристики. «Последнее советское поколение» хочет открыто говорить о своих желаниях, танцах и алкогольных вечеринках, любовных приключениях и неприятии официоза.

В творчестве самодеятельных художников периода застоя рефлекируется изменение стратегии государства в социальной и культурной сферах. Художественная самодеятельность продолжает рассматриваться как социализирующий инструмент, однако отношение к художественному высказыванию мастеров-самоучек значительно меняется, происходит признание «наивного взгляда» на мир [9]. «Неученый» художник, дарование которого оказалось сформированным вне системы официального советского искусства, мыслится как личность, свободная от государственных стратегий. Наивный язык искусства привлекает интеллектуалов как один из способов альтернативной индивидуальной стратегии. Также одним из факторов принятия советскими интеллектуалами наивного языка становится игровой компонент и ирония, которые они видят в картинах художников-наивов, — качества, присущие человеку 1960-х — первой половины 1980-х гг. Для человека, включенного в государственную систему культуры, науки, образования, интерес к наиву оказывается некоторой компенсацией внутренне противоречивого статуса принадлежности к официальной структуре.

Для самого наивного или самодеятельного художника творчество становится определенной стратегией выживания, создания ситуации самоактуализации, возможностью компенсировать бытовую или личную неустроенность, создать в картинах свой собственный «новый мир»: «Наив часто очень и очень одинок, и его картина — это билет, выписанный самому себе в большой мир, в мир, где большие люди решают большие вопросы» [2, с. 122].

Трансформации поля идеологии, контекста художественной практики и понимания границ самодеятельного искусства в период застоя можно проанализировать на примере творчества Рудольфа Тюрина (1939–2008), художника из прикамского села Ильинского. В детстве Тюрин долго лечился в противотуберкулезном диспансере, в противоборстве с болез-

нью сформировалась сильная и целеустремленная личность с творческим и философским мировидением. Инвалидность для сильного духом человека не стала помехой при поступлении в институт, он закончил Пермский медицинский и тридцать лет проработал по специальности.

Творческий процесс для Тюрина имел характер внутренней компенсации, он не был женат и не имел счастливого «семейного гнезда». Сотни произведений стали в своем роде фантомной конструкцией мира приватного. Серьезность подхода, высокая работоспособность, несомненная художественная одаренность приводят к результату. Тюрина начинают приглашать к участию в выставках самодеятельного искусства разного уровня. Сюжеты и круг художественных традиций, к которым он обращается, в понимании внешнего окружения не являются наивными. В сознании городской интеллигенции 1970–1980х гг. наивный художник должен быть хранителем идеи «мира впервые», носителем крестьянского архаичного сознания. Тюрин же уже в 1970-е гг., подобно «продвинутым» профессионалам, знакомится с картинами западных импрессионистов, постимпрессионистов, художников Парижской школы. Заимствует их визуальный язык, композиционные и пластические приемы, методы письма и колорит. В картинах Тюрина можно увидеть реминисценции и «цитаты» образов Ван-Гога, Сезанна, Модильяни. Тюрин интригует «общественность» и выбором сюжетов: у него много картин жанра «ню», в 1980-е гг. появляются сцены, связанные с маргинализированными ранее сферами жизни человека.

В глазах художественной интеллигенции Тюрин приобретает двойную художественную идентичность. Постоянно делается акцент на том, что он — хоть и художник-самоучка, но в методах искусства профессионал, то есть «самый настоящий художник». Начиная с 1970-х гг. Тюрин становится популярной персоной в художественных кругах, о нем пишут статьи и снимают документальные фильмы. Этот флер «большого художника» становится предметом особой рефлексии Тюрина, его тяготят мысли о художественной идентичности. Он как будто бы взвешивает «за» и «против» своего статуса, но отказывается от однозначного суждения: «Некоторые считают, что когда я “повзрослею” и отойду от примитива, стану рисовать хуже, потеряю себя. Другие хотят видеть меня вечно в колыбели примитива. Я



Илл. 6. Рудольф Тюрин. Да здравствует трезвость! Долой наркомания! 1985. Холст, масло. 83 x 120 см
© Частная коллекция Андрея и Надежды Агишевых, 2021

же, увлекшись портретами, мечтаю о жанровой групповой картине, которая, как повесть по сравнению с рассказом-портретом, позволит расширить повествование, показать столкновение различных настроений, углубить психологический план и передать богатство цветковых отношений. Все это, несомненно, потребует более высокого уровня исполнения, к чему в самодеятельном искусстве надо идти и идти самому» [12].

Тюрин мыслит свое творчество как инструмент личного высказывания об окружающем его социальном бытии. Идея вращения человека в круге жизни явственна и в самом названии его больших сюжетных картин-«закруток». Это авторское название, которое Тюрин пояснял тем, что изображаемый на них человек «крутится» в сюжете картины. Многие в произведениях советских наивов рождено благодаря тексту «большого рассказа» советской идеологии или в противодействии ему — как компенсация порицаемого властью. Во времена семидесятников появляется новая проблематика, значительно разнящаяся с прежним идеологическим «созидательным», «трудовым» пафосом. В «большом» искусстве реабилитируют человека с его внутренними сомнениями и поиском индивидуальной идентичности.

В стремлении официального художественного высказывания «приподнять» человека, сформировать его образ более духовным, интеллектуальным, возвышенным таится разрыв с ожиданиями идеологии и личной, выбираемой стратегией, маргинальной по отношению к властному дискурсу. С картин советских художников-семидесятников звучит: думай о высоком, читай умные книги, работай над собой; в личной же стратегии человека этого времени более явна ориентация также и на круг обыденных частных ценностей. Рудольф Тюрин — художник, живущий в том числе и внутри эпохи застоя и знающий эти маленькие человеческие истории, в своих картинах конструирует такую маргинализованную мелкую, частную стратегию «неодухотворенного» советского человека.

Эти темы развиваются у Тюриня в жанровых картинах. Художник в своем творчестве выработал два формата. Первый — многофигурная композиция с выраженной преобладающей сюжетной линией, которая иногда дополняется микросюжетами. Темы этих картин-«закруток» становятся чаще всего моменты досуга и праздников: танцы в Доме культуры, попойка, на которой «гуляют» девушки и парни, деревенская свадьба, цирковое представление, массовые гулянья на «проводах зимы», разгульная вечеринка в ресторане. Реже в таких многофигурных композициях встречаются «непраздничные» сюжеты — поездка студентов «на картошку» или ожидание самолета в зале аэропорта.

Основные темы таких картин у Тюриня, с одной стороны, показывают возможность «маленького человека» обратиться к практикам «невозвышенного» досуга и времяпрепровождения, с другой — дают повод показать индивидуальные стратегии отдельных людей и их действия в подобных ситуациях. При чем важной особенностью развития логики картины является отсутствие главного героя, большая картина у Тюриня является «хоровой». Это тоже может косвенно указывать на концептуальное развитие в творчестве художника идеи значимости каждого индивидуума. Персонажи густо «заселяют» всю картинную плоскость, и открытого пространства — пейзажного или интерьерного — почти не остается. Художник мыслит мир как насыщенную социальную среду, в которую он погружен (часто Тюрин «вписывает» в картину и самого себя).

Так, в картине 1985 г. «Да здравствует трезвость! Долой наркомания!» местом действия становится маргинализованное в советском официальном дискурсе пространство ресторана (Илл. 6). Здесь развиваются две самые любимые Тюриним темы: отношения между мужчиной и женщиной (мотив ресторанного ухаживания) и «мир женщин», презентуемый через сюжеты женских потаенных «секретных» разговоров между

подружками: на ближнем плане интеллигентного вида бородач в галстук беседует с блондинкой, заинтересованно смотрящей на него; подружки в модных песцовых шапках шепчутся, поглядывая на других посетителей; три красавицы, как три грации, с томным видом склонились друг к другу. На заднем плане все танцуют, и парочки страстно обнимаются в танце. Все сюжетные линии обращены к миру частного человека, только абстрактно написанный в левом верхнем углу за спиной у певицы лозунг напоминает о «большом рассказе» государства.

Маленькие истории человека, рассказывающие о его переживаниях, простых, «бытовых» мыслях, повседневных разговорах, развиваются Рудольфом Тюриным и в двух-трехфигурных сюжетных композициях. Названия работ раскрывают проблемы, заботящие человека намного больше, чем духовное совершенствование и личностный рост: «Ты куда поступаешь?», «Завтра в армию тебе».

Обыденное, самое простое, незначительное в репрезентации Тюрина начинает жить, легитимизируется. Вот работница общепита говорит со своей дородной рыжеволосой подружкой в модном платье «с цветами» о планах на жизнь — «поступить» в какой-нибудь институт. Тема «маленьких разговоров» развивается у Тюрина в целом ряде картин такого формата. Девушки, непременно красивые и романтические, перешептываются, обсуждая пришедшую на танцы в клуб «городскую», переглядываются с парнями, судачат о чем-то своем, тайном. Иногда в таких малых жанровых картинах Тюрин выстраивает целую историю женской судьбы. На одной девушка болтает с подружками о парнях, на другой провожает любимого в армию, на следующей картине — уже одна с ребеночком.

Внутри советской идеологической системы занятия искусством для самостоятельных художников часто компенсировали недостающее в официальной культуре или в их собственной жизни. Одной из важных тем художников советского наива становится любовь: они изображают влюбленных в сценах встреч и расставаний

— самых душещипательных моментах любовной истории. Это выявляет связь наива с городской культурой, в которой были распространены романсы о разлуке и несчастной любви.

Тюрин буквально иллюстрирует тему разлуки антуражем городской романтики эпохи застоя. На картине «Завтра в армию тебе» (1972) (Илл. 7) новобранец сладко спит, прильнув к бедру возлюбленной, а она отстраненно лежит с открытыми глазами; на заднем плане все говорит о прошедшем романтическом вечере: гитара, бутылки и две рюмки на тонких ножках. Тема «мужского-женского» у Тюрина часто имеет маргинальные по отношению к «большому рассказу» эротические и сексуальные коннотации. В сюжетах, раскрывающих тему отношений мужчины и женщины, часто присутствует обнаженное женское тело — образ женщины-искусительницы, притягательной и коварной.

Расширение «большого рассказа» власти позволяет творчеству наивов и самоучек в его самодостаточной логике и форме проникать в легитимное поле советского искусства. При этом власть все же конструирует нарратив наивов посредством мягких механизмов — тематики выставок и фестивалей самостоятельного творчества. Компромисс государственного рассказа в искусстве и личной жизненной и творческой стратегии самостоятельных художников достигается и благодаря тому, что многие из наивов — люди «блестящей советской формовки»: их мировоззрение было сформировано в советский период, и логика властного дискурса была включена в личную жизненную философию. В эпоху застоя между идеологическим «большим рассказом» и суверенными стратегиями «маленького» человека формируется язык советского наивного искусства эпохи застоя. Искусство для городского наивного художника становится диалогом с миром, компенсацией личной неустроенности, возможностью самоактуализации. Но в этом личном творческом рассказе можно увидеть стратегии взаимодействия человека и государства периода застоя.



Илл. 7. Рудольф Тюрин. Завтра в армию тебе. 1972. Картон, масло. 50 x 70 см © Коллекция Эдуарда Овчинникова, 2021

Список литературы:

1. Богемская К. Г. Самодеятельное изобразительное искусство // Художественное самодеятельное творчество в СССР. Очерки истории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. Т. 2: 1930–1950 гг. С. 147–189.
2. Вовк И. П., Метальникова В. В. Привет вам, карфагеняне! // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке. История, практика, перспективы: Материалы научной конференции. М.: Музей наивного искусства, 2007–2008. С. 122–230.
3. Козлова Н. Н. Сцены из частной жизни периода «застоя»: семейная переписка // Журнал социологии и социальной антропологии. 1999. Т. 2. Вып. 3. URL: <http://www.jourssa.ru/1999/3/7kozlova.html> (дата обращения: 26.01.2021).
4. Крохалев Иван Иванович // Пермский край. Энциклопедия. URL: <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804137851> (дата обращения: 13.01.2021).
5. Морозов А. Преемственность в развитии современного советского искусства. К постановке проблемы // Проблемы и тенденции советского станкового искусства. М.: Советский художник, 1986. С. 26–48.
6. Мусянкова Н. А. Самодеятельное творчество 1920–1930-х годов: художники и институции // Культура и общество: сетевой журнал. 2007. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Musyankova.pdf> (дата обращения: 02.01.2021).
7. Румянцев С. Ю., Шульпин А. П. Некоторые теоретические проблемы и художественно-эстетические особенности самодеятельного творчества 1920-х годов // Художественное самодеятельное творчество в СССР. Очерки истории. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. Т. 1: 1917–1932 гг. С. 24–64.
8. Рылева А. Н., Балдина О. Д. Два взгляда на наивное искусство. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. 384 с.
9. Суворова А. А. Дискурс самодеятельного искусства в период застоя (на материале публикаций в художественных журналах) // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 4 (169). С. 241–254.
10. Суворова А. А. Из истории самодеятельного искусства СССР: изостудия ВЦСПС // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 2 (76). С. 179–181.
11. Суворова А. А. Самодеятельное искусство конца 1920-х – 1930-х годов в контексте дискурса власти // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3-1 (77). С. 151–153.
12. Тюрин Р. Житие святого Рудольфа. Странички из дневника художника // Art59. ru. URL: http://art59.ru/index.php?option=com_datogallery&Itemid=0&func=viewcategory&catid=4 (дата обращения: 22.01.2021).

References:

- Bogemskaja K. G. Amateur Visual Art. *Khudozhestvennoe samodeiatel'noe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii (Amateur Art in the USSR. History Essays)*. Vol. 2: 1930–1950s. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2000, pp. 147–189. (in Russian)
- Kozlova N. N. Scenes from the Private Life of the Stagnation Period: Family Correspondence. *Zhurnal Sotsiologii i Sotsialnoi Antropologii (The Journal of Sociology and Social Anthropology)*, 1999, vol. 2, no. 3. Available at: <http://www.jourssa.ru/1999/3/7kozlova.html> (accessed: 26 January 2021). (in Russian)
- Krokhalev Ivan Ivanovich. *Permskii kraj. Entsiklopediia (The Perm Territory. Encyclopedia)*. Available at: <http://enc.permculture.ru/showObject.do?object=1804137851> (accessed: 13 January 2021). (in Russian)
- Morozov A. Continuity in the Development of Contemporary Soviet Art. To the Problem Statement. *Problemy i tendentsii sovetskogo stankovogo iskusstva (Problems and Tendencies of Soviet Art)*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1986, pp. 26–48. (in Russian)
- Musyankova N. A. Amateur Art of the 1920s – 1930s: Artists and Institutions. *Kul'tura i obshchestvo (Culture and Society)*, 2007. Available at: <http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Musyankova.pdf> (accessed: 2 January 2021). (in Russian)
- Rumiantsev S. Iu.; Shul'pin A. P. Some Theoretical Problems and Artistic and Aesthetic Features of Amateur Works in the 1920s. *Khudozhestvennoe samodeiatel'noe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii (Amateur Art in the USSR. History Essays)*. Vol. 1: 1917–1932. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2000, pp. 24–64. (in Russian)
- Ryleva A. N.; Baldina O. D. *Dva vzgliada na naiвноe iskusstvo (Two Views of Naive Art)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011. 384 p. (in Russian)
- Suvorova A. A. Amateur Art in the Late 1920s – 1930s in the Context of the Discourse of Power. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice)*, 2017. no. 3-1 (77), pp. 151–153. (in Russian)
- Suvorova A. A. Amateur Art's Discourse of the Stagnation Period (Based on Publications in Art Magazines). *Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 2: Gumanitarnye nauki (Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts)*, 2017, vol. 19, no. 4 (169), pp. 241–254. (in Russian)
- Suvorova A. A. From the History of Amateur Art of the USSR: Art Studio of the All-Union Central Council of Trade Unions. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki (Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Questions of Theory and Practice)*, 2017, no. 2 (76), pp. 179–181. (in Russian)