

Печерских Анастасия Владимировна, старший научный сотрудник. Екатеринбургский музейный центр народного творчества «Гамаюн», Россия, Екатеринбург, ул. Гоголя 20/5. 620075. pecherskih_anastasya@mail.ru

Pecherskikh Anastasia Vladimirovna, senior researcher. Yekaterinburg Museum Center of Folk Art "Gamayun", 20/5 Gogol st., 620075 Yekaterinburg, Russian Federation. pecherskih_anastasya@mail.ru

«СЛОВО И ДЕЛО» АЛЕКСАНДРЫ ИОСИФОВНЫ УТКИНОЙ: АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ЕКАТЕРИНБУРГСКОЙ НАИВНОЙ ХУДОЖНИЦЫ

"THE WORD AND THE DEED" OF ALEXANDRA IOSIFOVNA UTKINA. THE AUDIOVISUAL SPACE IN THE ART OF THE EKATERINBURG NAIVE ARTIST

Аннотация. Статья посвящена исследованию творчества екатеринбургской наивной художницы Александры Иосифовны Уткиной как аудиовизуального нарратива, где изображение и сопровождающий его авторский литературный комментарий существуют в едином, неотделимом друг от друга художественном пространстве. Литературный комментарий А. И. Уткиной включает устный автобиографический рассказ, а также авторскую поэзию. Он содержит различные подробности, смыслы и значения, которые, чаще всего, находятся за границей зрительского восприятия наивного искусства. Анализ междисциплинарных теорий, посвященных проблематике взаимодействия слова и изображения в искусстве, показал, что в качестве инструмента исследования аудиовизуального пространства творчества А. И. Уткиной предпочтительно использовать нарративный анализ. Этот метод соответствует специфике ее художественных изображений, имеющих нарративную природу. Он позволяет изучать наивное творчество А. И. Уткиной как текст, вскрыть структуру «слова», провести сюжетный анализ, который неразрывно связан с сюжетной логикой ее станковых произведений. Анализируя творчество А. И. Уткиной как аудиовизуальное нарративное пространство, автор статьи делает вывод, что литературный комментарий художницы существует как осмысленная структура, имеющая свою внутреннюю логику, фабулу и сюжет, применимые к ее станковому искусству в целом. Также, наивное искусство, объединенное единой внутренней логикой, осуществляет и терапевтическую функцию: художница не только актуализирует время своей личной истории, но и переводит ее в новый, осознанный заново, пласт личного бытия.

Ключевые слова: наивное искусство; аудиовизуальный нарратив; визуальный нарратив, сюжетный анализ; сюжет; тема; междисциплинарные исследования.

Abstract. The article represents the study of the work by a Yekaterinburg naive artist Alexandra Iosifovna Utkina. The main attraction of the paper is an audiovisual narrative space, where the image and the accompanying author's literary commentary exist in the holistic artistic space. The literary commentary by A. I. Utkina includes an oral autobiographical story, as well as the author's poetry. They accompany the artist's works with various details, meanings, and values, which are often hidden from the viewer. The analysis of interdisciplinary theories, which are devoted to the interaction of the word and the image in the art, has shown that it is preferable to apply the narrative analysis to the creativity of A. I. Utkina. This method organically corresponds to the specifics of her pieces of art, which have narrative nature. The narrative analysis allowed us to explore the naive art of A. I. Utkina as the text, dive into "the word" structure, analyze the plot, which is related to the internal logic of her easel works. The author concluded that A. I. Utkina's literary commentary exists as a meaningful structure that has its own internal logic, storyline, and plot which are applicable to her easel art. Also, the naive art of A. I. Utkina, united by a holistic internal logic, also performs a therapeutic function. Not only does the artist actualize the time of her personal history in the present time "here-and-now", but she also attributes her work with a new meaning that places personal history into a new plane of her life.

Keywords: naive art; audiovisual narrative; visual narrative; plot analysis; plot; theme; interdisciplinary research.

Методология вопроса

В фокусе статьи — художественное творчество екатеринбургской наивной художницы Александры Иосифовны Уткиной, которое будет рассматривается как единое, органически слитное и нераздельное пространство изображения и слова. Под «словом» мы будем понимать литературный комментарий наивной художницы, представленный в виде устного рассказа, а также авторской поэзии, сопровождающих станковые произведения в качестве комментария, пояснения или дополнительного повествования к ним.

В статье нас будет интересовать проблема соотношения изображения и слова, а также роль слова в изобразительном творчестве А. И. Уткиной, которое, существуя в виде параллельного ряда, сопровождающего ее картины, представляет собой органически цельный и слитный художественный текст.

Проблема словесного в изображении, а также расширения границ искусства путем поиска новых возможностей для взаимодействия слова и живописи, впервые была поставлена в начале XX в. авангардными художниками. Эталоном провозглашается «дилетантское искусство» (знаменитый лозунг экспозиции дадаистов на ярмарке в Берлине: «Дилетанты, восстаньте против искусства!») — как явление, отличающееся от профессионального искусства по своей сути, обладающее синкретичной природой. «Посмотрите на наличники церковных книг — здесь и камни, и металл, и живопись, и рельеф, и прочее» [3, с. 56], — пишет Д. Д. Бурлюк. Калейдоскопическая картина мира дилетантского искусства, основанная на совмещении «стыков различных реальностей, незамаскированных швов между текстом и изображением, тиражным и уникальным материалом разных фактур и разной плотности» [3, с. 27],

обеспечила особый интерес авангардных художников к лубочной картине, лоскутному шитью, древнерусской литературе и искусству, детскому и наивному творчеству.

Народное и наивное искусство стало источником вдохновения для искусства авангарда, чьи парадоксальные совмещения слова и изображения, текстовые вставки, фрагментированность предметов, игра масштабов, как например, в иконе или лубке, обеспечивают читаемость изобразительных рядов, наделяют текстовой природой само искусство, «возможность прочесть видимый мир и мир физической реальности, как текст книги» [3, с. 42].

Призыв В. В. Хлебникова «хочу, чтобы слово смело пошло за живописью» и параллельный ему — «хочу, чтобы и живопись смело пошла за словом» [11, с. 39] — сопровождался экспериментами авангардистов в области сближения слова и живописи.

Цель данных экспериментов — поиск таких форм искусства, которые бы размыкали границы художественного произведения вовне: «Художественное произведение... таким образом теряет традиционные координаты своего существования, оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести, неупорядоченности». «Границы языка, как и границы искусства, провозглашаются, как подвижные и зыбкие» [3, с. 147]. В связи с этим, европейские дадаисты призывают вернуться к забытым возможностям языка, к тем истокам речи, которые превосходят человеческую меру — «мы должны вернуться к глубинам внутренней алхимии слова» [3, с. 54]. Дрейфующее состояние, которое практикуют дадаисты в своих экспериментах, сближают поэзию и живопись, поэтов и художников, становясь частью коллажного мышления искусства авангарда.

Обращение к коллажу в творчестве А. Е. Крученых имело целью расширение границ искусства и языка. В своей заумной поэзии второй половины 1910-х гг. А. Е. Крученых разлагает язык на его первоначальные элементы. Буква — ее начертание, ее тайный смысл — становится основным элементом его стихов.

В некоторых случаях А. Е. Крученых ищет визуально близкую к коллажу форму, выделяя графически отдельные буквы, помещая их в рамку, превращая в букву-картину, вставленную наподобие коллажного вкрапления, в ткань стиха. Здесь поэт следует приему создания «чистой декоративности», свойственной народному искусству: когда заглавные буквы средневековых книг сами по себе становились объектом «чистого искусства», которое можно было лицезреть как «вещь в себе», и в то же время они являлись заглавием целостного, литературного текста.

«Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» [11, с. 47] — лозунг А. Е. Крученых, который равнозначен изображению письменного текста, где словесный текст, составленный из отдельных букв-слов, начинает вести себя как неразделимый иконический знак-текст. «Выписанные от руки и раскрашенные буквы равнозначны мазку, процессу его нанесения на полотно, наконец, самой живописи, как таковой. Рукописность текстов словно описывает медлительный ход возникновения картины, линейное время как таковое. Благодаря рукописному, возникает и другой эффект: уподобления фрагментов, а с ним и живописного полотна — живой речи. Возникает сплошной изоморфизм изображения и слова...» [11, с. 47].

Авангард тяготел не только к изображению слов в искусстве, но и к использованию вербальной речи. Это было характерно для неопримитивизма, в частности для творчества

М. Ф. Ларионова, чьи произведения были ориентированы на устную народную традицию: примитивизм и народный лубок. В своем творчестве М. Ф. Ларионов следует лубку в параллелизме изображения и слова, использует произвольное членение слов при переносе на новую строку и декоративное чередование цвета букв по принципу народного орнамента, вводит в изображение рукописные тексты: балаганские, ярмарочные стихи, полуречевки. Дихотомия языка и речи делает его произведения многослойными, отсылает зрителя к множественности используемых художником кодов (обращенности вербальных фрагментов к просторечью, использовании арха-

ической символики и мотивов, их вариативности, тяготению к игре), когда «художник открыто переводит дискурсивный тип текста в нарративный, а нарратив — в манифест, как действие» [10, с. 40].

Таким образом, намеренное введение авангардными художниками текстов, речевых фрагментов в художественную ткань произведений, их манифестационный характер и внеэстетическая роль, цель которых — преобразование жизни, призыв к действию, взаимодействие зрителя с искусством путем включения элементов игры в произведение, коллажное мышление, — все это элементы, которые заимствовали художники авангарда у народного искусства. Они свидетельствуют не только о понимании авангардными художниками обособленной природы народного искусства, но и об их стремлении выйти за границы искусства с целью создания универсального художественного языка, который бы мог объединить в одном художественном акте настоящее, прошлое и будущее время, повествование, свет и цвет, музыку, ритм и движение, слово и изображение.

Эти творческие эксперименты нашли свое выражение в коллаже и фотомонтаже, а также в последующем изобретении искусства кино. Именно кино явилось тем искусством, которое наиболее изящно разрешило главную задачу искусства авангарда: преодоление границ искусств. А народное искусство, в частности лубок и лубочный театр, иконописные серии «житий святых», напоминающие «построение ленты кино с его разделением повествования на кадры, особенно, если говорить о немом кинематографе, сочетании изобразительного рассказа и словесных титров» [16, с. 295], стали и для искусства кино своеобразной точкой отчета, «моментами единого исторического движения» [16, с. 307].

Дальнейшие, после художников-авангардистов, попытки осмыслить народное искусство как отличное от профессионального искусства явления, были предприняты в отечественной науке Ю. М. Лотманом, А. Я. Гуревичем, М. М. Бахтиным в 1960–1970-е гг.

А. Я. Гуревич в своем фундаментальном труде «Категории средневековой культуры» пишет об этом так: «Ныне проблема народной культуры стала актуальной в науке, которая пытается расслышать голос поколений людей, не имевших доступа к письменности и, тем самым, как бы исключенных из истории» [9, с. 11].

Категории художественного времени и пространства в западноевропейской и древнерусской литературе становятся предметом пристального изучения советских исследователей. Д. С. Лихачев и М. М. Бахтин указывают на специфичность осмысления этих категорий средневековыми авторами, неразрывность их представлений о связи пространства и времени, зависимость людей от природы, которая ощущалась ими настолько, что создаваемый образ мира включал черты, свидетельствующие о неспособности человека отделить себя от природного окружения. Также подчеркивается специфичность народного искусства, нашедшая выражение в образах гротескного искусства, гиперболических формах изобразительного искусства, литературы и фольклора, совмещении, казалось бы, несовместимых свойств вещей и явлений по принципу пригнанности и сходства: вещи наделяются качествами их обладателей, пространство и тело, текст и изображение существуют в неразрывной совокупности.

Именно на эту важную черту — синкретичность народного искусства, где тексты сосуществуют с различными формами искусства «согласно фигурам соседства, родства и аналогии, предписанных самим миром» [25, с. 74], обратил внимание Ю. М. Лотман и своей статье о народном лубке. «Лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в особой атмосфере комплексной, жанрово неразделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и чужда письменным формам культуры» [17, с. 483].

Ю. М. Лотман впервые в отечественной науке предлагает рассматривать лубок как одно целое текста с изображением: «Словесный текст и изображение соотношены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и развертывание.

Подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие» [17, с. 485].

Разыгрывание сюжета рисунка с помощью текста придает лубку нарративность. «Лубок изображает не какой-то один момент словесного текста, а все эпизоды одновременно» [16, с. 486]. Благодаря воспроизведению текста лубка зрителями на слух, картинка становится активной. Кроме того, разворачивая свое повествование в виде серии связанных между собой эпизодов, лубок втягивает читателя в собственное пространство, делая его полноценным участником раешного действия, в виде «кричащего, одобряющего или свистящего участника совместной деятельности» [17, с. 490]. Таким образом, заключает Ю. М. Лотман, «художественное пространство лубочного листа организовано особым способом, ориентируя зрителей на пространство переживания не живописно-графического», как в классическом искусстве, «а театрального типа» [17, с. 489], где слово и изображение существуют, как взаимосвязанные элементы единого, нарративного целого.

Выводы Ю. М. Лотмана о народном лубке, как совокупном пространстве слова и изображения, использовала в своем изучении альбомной культуры искусствовед А. В. Корнилова — исследователь периферийных жанров искусства, в частности, так называемого русского семейного альбома. В своей книге «Мир альбомного рисунка»

А. В. Корнилова рассматривает русский семейный альбом «как своеобразное типологическое явление русской рукописной литературы» [14, с. 8] и искусства, сочетающее в себе изображение и текст, народную, в частности — лубочную традицию и заимствования из профессиональной культуры. Это обусловлено тем, что альбомы складывались и формировались преимущественно в интеллектуальной дворянской среде, на которую оказала большое влияние профессиональная среда литераторов, художников, поэтов, музыкантов, деятелей науки.

Анализируя структуру альбомов, А. В. Корнилова выделяет ряд характерных особенностей, которые можно объединить термином «колажность», как особенность, свойственную народной и периферийной культуре. «Кколажность» находит выражение, во-первых, в неоднородности стиля и жанра альбомов: от исторических записок до литературно-художественных заметок, а также сочетании в нем различных видов поэзии — до каламбура и эпиграммы. Во-вторых, в сочетании изображения и текста (А. В. Корнилова в структуре альбомов выделяет: страницы с текстом, с рисунками и страницы, сочетающие изображение и текст) [14, с. 18]. В-третьих, в наличии «разновременных и разнохарактерных записей, принадлежавших разным лицам» [14, с. 19].

Диалогичность структуры альбома, представляющая множество голосов участников диалога, делающих записи в альбом, включая голос и самого автора, наделяет альбомный жанр временными и повествовательными характеристиками, что в свою очередь позволяет проанализировать его структуру как нарратив.

И наконец, что для нас является самым важным: А. В. Корнилова впервые проводит анализ произведения, которое со всей очевидностью можно отнести к явлению наивного искусства — анализирует текст «картинной книги князя Т. И. Енгальчева».

Этот памятник наивного искусства второй половины XVIII в., именуемый самим автором альбома «книгой князя Т. И. Енгальчева своему государю-батюшке Ивану Фроловичу», построен на сочетании рисунков и записей к ним, то есть текста и изображения. «Рисунки в картинной книге Т. И. Енгальчева соседствуют с записями о хлебном обмолоте, о приходах и расходах, о ценах и распоряжениях работников. Слог их прост и лаконичен — это обычный разговорный язык того времени. Он напоминает записки обитателей села Горюхино» [14, с. 25], — комментирует А. В. Корнилова.

«Включение в изображение текста, помещенного в картуше прямоугольной формы, надписей, которые выполняют служебную функцию, поясняя рисунок, указывая, кто или что представлено на листе» [14, с. 26], «желание рассказать альбомному адресату о событиях, в том числе и своей собствен-

ной жизни» [14, с. 33] сближает книгу Енгальчева с лубочной книжной традицией. Еще одной важной чертой альбома Енгальчева является потребность автора альбома в нарративе, в рассказывании той или иной истории воображаемому слушателю «о событиях собственной жизни, или о каких-либо знаменательных происшествиях» [14, с. 33], разыгрыванию диалога со зрителем с помощью условного, пространственно-временного континуума слова-изображения. Так, иллюстрации в альбоме Енгальчева в сочетании с текстом существуют как рассказанный и вновь рассказываемый для зрителей книги нарратив.

«Книга князя Енгальчева», несмотря на новизну предмета изучения, была проанализирована в рамках идеи об искусстве примитива, сочетающего в себе явления двух культур: профессионального искусства и фольклора, искусства, находящегося как бы между двух культур — «низкой» и «высокой» сфер, в соответствии с тезисом о «третьей культуре» В. Н. Прокофьева [20, с. 6], нежели идеи Ю. М. Лотмана о специфическом, синкретическом языке народной культуры (несмотря на отсылки автора к нему).

Исследовательница наивного и аутсайдерского искусства К. Г. Богемская в книге «Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство», будучи культурологом по профессии, впервые говорит о необходимости рассматривать самодеятельность и наивное искусство как текст, а именно как «вторичную семиологическую систему», отсылающую читателя/зрителя к различным культурным кодам» [16, с. 22] и применяет данный тезис, прежде всего, к визуальному языку наивного искусства. В этом, конечно, видится огромная заслуга К. Г. Богемской как ученого, позволившего сдвинуть фокус зрения на исследование наивного искусства с искусствоведческих позиций в культурологическую плоскость: проследить влияния на наивное искусство тех или иных событий, стереотипов, культурных кодов советской эпохи.

Рассматривать «самодеятельность как текст» для К. Г. Богемской — значит вскрыть советские визуальные нарративы, которые были сформированы под влиянием специализированных институций самодеятельности и советской идеологии, утвердившей официальные образцы и типологию визуальных нарративов в системе разнообразнейшей документации (от пособий самодеятельных художников до положений к всесоюзным смотрам, конкурсам).

В центре анализа К. Г. Богемской — типовые сюжеты, которые являются частью «большого советского искусства», влияние советской ментальности на творчество наивных художников в целом: «У них общая судьба — они выросли при советской власти, они обратились к творчеству, когда уже сформировался советский менталитет, накладывающий свой отпечаток на личность» [6, с. 400].

В книге «Самодеятельное изобразительное искусство», в главе, посвященной художникам, творившим в 1960–1980-е гг., К. Г. Богемская практически у всех художников, рассматриваемых ей, отмечает наличие связей между станковыми произведениями и сопровождающими их текстами, но не акцентирует внимание на этой особенности, придерживаясь, в целом, энциклопедической манеры изложения. Поэтому за кадром исследования остаются надписи, подписи, литературные тексты наивных художников, чье творчество К. Г. Богемская изучала в исторической перспективе, оставляя за границей своего исследования текстуальность их художественных произведений.

Исследование визуальных нарративов в искусстве было продолжено Н. В. Злыдневой в книге «Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения». Автор книги сформулировала проблему своего исследования как «поиск скрытых в изображении, преимущественно в искусстве XX века, мифологических смыслов, отголосков глубокой архаики, когда слово и изображение находились в органически слитной, дораздельной форме, а визуальный рассказ предшествовал рассказу и в устной, и письменной форме» [11, с. 7].

Говоря в своем исследовании, в основном, о скрытых текстах, присутствующих в художественном изображении, ав-

тор все же уделяет большое внимание вопросу о точках пересечения между словесным и изобразительным в искусстве.

Н. В. Злыднева отмечает, что, несмотря на то, что «природа изобразительного сообщения — иная, по сравнению с сообщением вербальным, а иконические знаки в визуальном тексте превалируют над символическими, пространственные коды над временными» [11, с. 9], оперируя методами визуальной семиотики, теории повествования и анализа структуры текста культуры, можно преодолеть границы, отделяющие словесное от изобразительного» [11, с. 7].

В изобразительном сообщении Н. В. Злыднева выделяет «имплицитную и эксплицитную вербальность» [11, с. 17–18]. Эксплицитная вербальность основана на соотношении слова и изображения в произведении искусства и может быть представлена в двух вариантах: продуктивное взаимодействие при доминировании одного вида (картина и название, иллюстрация, экфрасис), а также индифферентность (закадровый авторский комментарий, образующий культурный контекст). Имплицитная вербальность — это «чреватость изображения словом» [11, с. 18], своего рода внутренний текст в произведении искусства, который поддается прочтению благодаря последовательности движения сюжета во времени, его драматургии, наличию значимых персонажей. Кроме того, имплицитная вербальность может быть выражена не только суммой эпизодов (как в житийной иконе или лубке), но и в виде сюжета, движущим мотивом которого выступает движение или действие.

Другим важным признаком, сближающим слово и изображение, является точка зрения автора/героя/читателя произведения, предлагающая многообразие повествовательных стратегий, в зависимости от различия фокуса зрения на предмет или группу предметов. «Речь идет о фокусе изобразительного означивания, который не сводится лишь к точке зрения автора-художника, а предполагает сложную, равноденственную для всех элементов повествования структуру — автора, зрителя, персонажа полотна, результатом которого становится целое изобразительного текста» [11, с. 16]. Именно в этом пункте — подытоживает автор — «теория визуального нарратива смыкается с теорией нарратива вербального» [11, с. 20].

В качестве примеров «нарративного искусства», где слово соединено с живой тканью картины и где изображение «чреватое словом», Н. В. Злыднева рассматривает искусство авангарда и югославский примитив (наивное искусство Югославии). Злыднева находит родство наивного искусства Югославии с авангардом в его неклассических, нелинейных принципах функционирования, а также связью с народной традицией: «Его специфика состоит в том, что примитивные картинки открыто нарративны. Это окно в мир, а мир сам представлен, как заглядывающий в окно. Иными словами, в изображениях доминирует описание, при этом описываемый мир описывает одновременно сам себя» [11, с. 284]. Анализируя искусство югославского примитива, автор находит его специфичность в особой модели культуры, которая накладывает отпечаток на различные формы проявления национальной идентичности, включая и художественное творчество. В изображениях югославских примитивов доминирует описание, а само изображение выступает, как «рассказ в рассказе» [11, с. 24], где под именем на картине выступает «всякое портретное изображение, а под глагольность, представленное на полотне действие» [11, с. 284]. Нарративность искусства югославских примитивов, автор находит также: в использовании повторяющихся мотивов (в основном — жанровые сцены), анекдотичности сюжета, обращении художников к стереотипным сценариям и приемам художественного изображения, и наконец, в особой точке зрения самих авторов-художников, которые совмещают в своем произведении несколько вариантов репрезентации рассказываемого в картине, в отношении как «к внешнему референту, так и к воспринимаемому изображению зрителю-односельчанину» [14, с. 285].

При безусловной стройности теории, Н. В. Злыднева уделяет внимание «вербальности внутренней», вербальности имплицитной: «...как картина (живописное изображение) рассказывает историю, не прибегая к параллельному вербально-

му ряду» [14, с. 16]. Между тем, автор указывает, что «анализ живописи и скульптуры югославских примитивов «интересно представить в связи с вербальным рядом — с записями устных высказываний самодеятельных художников по поводу своего искусства вообще» [14, с. 282].

Более автор не касается этой темы, оставляя данный вопрос открытым. Между тем, на наш взгляд, «имплицитная вербальность» произведений наивного искусства — не исчерпывающая граница для его исследования, а география наивного искусства не ограничивается территорией Балкан. Кроме того, мы склонны утверждать, что наивное искусство вне зависимости от географии бытования и несмотря на безусловные локальные особенности, обусловленные местными культурами, все же имеет единые законы функционирования, одним из которых является совокупное восприятие наивными художниками слова и изображения в художественном произведении.

Таким образом, подытоживая анализ вышеупомянутых теорий, можно сделать вывод, что нарративность — органичное свойство, присущее наивному и народному искусству в целом.

Наличие драматургии, значимых персонажей в изображении, использование устного или письменного слова наивным художником в виде параллельного ряда, дополняющего художественное изображение, наделяет их произведения повествовательностью, свойственной литературным жанрам. Кроме того, устное и письменное слово наивных художников часто предстает в виде диалога со зрителем — собеседником, которому рассказывается та или иная история. Собеседник может быть как реальным лицом, так и воображаемым персонажем. Наличие нескольких точек зрения в произведении наивного искусства: героев, автора, собеседника, а также специфический культурный дискурс, в который погружено повествование художника, — все это признаки нарративной природы художественного изображения, которые свидетельствуют о возможности использования нарративного анализа в исследованиях наивного искусства.

Нарративный анализ, на наш взгляд, является наиболее органичным методом для изучения наивного искусства в целом, так как главным мотивом в творчестве наивных художников являются их воспоминания (истории) о прошлом, рассказанные с помощью: текстов, картин, фотографий, иллюстраций и т. д., то есть в их основе лежит повествование, рассказ. «Моделируя рассказ при помощи картин», наивный художник переносит на них «схему словесного повествования» [16, с. 338].

Тексты наивных художников, их литературное творчество, не только существуют как параллельный ряд, сопровождающий их картины, но находятся в постоянном взаимодействии с ними, в едином пространственно-временном континууме и становятся значительно беднее, как по форме, так и содержанию, если воспроизводятся отдельно друг от друга.

Подытоживая данную мысль, мы присоединяемся к выводу Ю. М. Лотмана об особой природе народного, фольклорного, наивного искусства, где слово и изображение находятся в одной неразделимой плоскости и как взаимосвязанные элементы единого нарративного целого, существуют в «особой атмосфере, комплексной, жанрово неразделенной игровой художественности, которая органична для фольклора» [17, с. 483], а также, как мы считаем, и наивного искусства в том числе.

Итак, предметом данного исследования является художественное творчество известной наивной художницы Уральского региона — Александры Иосифовны Уткиной (1922–2017), которое будет рассматриваться в неотъемлемой совокупности слова и художественного изображения.

А. И. Уткина — участница около ста выставок, как персональных, так и коллективных, неоднократный лауреат Всероссийских конкурсов и смотров самодеятельного искусства. Ее работы находятся в коллекции Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн» и других музеев города Екатеринбурга.



Илл. 1. Александра Иосифовна Уткина. Два дела одновременно. 2006. Картон, акварель, гуашь. Собственность семьи Уткиных

В данном исследовании мы будем опираться на методы нарративного анализа, в частности, структурного анализа текста, выдвинутые В. Я. Проппом и Б. В. Томашевским и «базирующееся на противопоставлении фабулы и сюжета, где фабула играет роль материала, в то время, как сюжет выполняет функцию специфической аранжировки данного материала, его реального развертывания» [7, с. 187].

Для нарративного анализа, применяемого нами для исследования литературного комментария — «слова» А. И. Уткиной, главной задачей станет анализ основных элементов ее художественного текста, в частности: сюжетов и мотивов в их словесно-образительном поле, с помощью которых данная художница прибегает к конструированию смыслов, развертыванию сюжета повествования. Мы считаем, что именно «слово» А. И. Уткиной диктует ее изображениям определенную логику, которая поддается исследованию благодаря выявлению структуры ее слова. Поэтому автор статьи предлагает исследовать наивное искусство как органически единый, слитный текст изображения и слова, применяя в качестве инструментария для исследования методы нарративного анализа.

Устный рассказ как движущий элемент аудиовизуального нарратива

Художественное творчество екатеринбургской наивной художницы А. И. Иосифовны Уткиной сопровождает ее устный автобиографический рассказ и собственные стихотворения. Литературный комментарий представляет тот уникальный материал, который содержит для исследователя большие информационные, а главное интерпретационные возможности.

Во-первых, слово А. И. Уткиной содержит разнообразные «подробности», которым обычно не находится места в ее картинах. Эти «подробности», чаще всего автобиографического свойства, владеть которыми может только очевидец или участник событий, позволяют, во-первых, получить уникальную информацию о жизни и творчестве наивной художницы через призму его представлений и высказываний (о самих себе, об исторических событиях, об окружающем мире).

Во-вторых, наделяют картины данного автора богатым эмоциональным звучанием, призванным обеспечить у зрителя сочувственный отклик. Эмоциональное, насыщенное различными подробностями личной биографии «слово» наивной художницы, не только способствует преодолению ей психологической дистанции между «своим» и «высоким искусством», но и переводит ее творчество в качественно иной, внехудожественный пласт бытия: служит средством восстановления личной и коллективной памяти, обретения собственной идентичности, в результате которой А. И. Уткина преодолевает свой «статус исключения», вызванный переходом из активной социальной страты в пассивную (пенсионный возраст) и — с помощью искусства — достигает состояния «исключительности» — художественной, индивидуальной, социальной.

В-третьих, слово А. И. Уткиной можно рассматривать шире — проанализировать как текст, с помощью которого мы можем выявить источники происхождения ее художественных образов, высказываний и представлений, вскрыть структуру слова, уделить внимания процессу рассказывания. В этом случае, литературный комментарий, рассматриваемый в единстве с художественными изображениями, мы можем представить в качестве единого аудиовизуального пространства нарратива, где они предстают в неразрывной совокупности.

В эстетических предпочтениях, художественном вкусе, используемых материалах, в содержании и тематике работ, литературном комментарии художницы к своим произведениям скрывается определенный жизненный опыт, отношение к жизни, а главное, ее социальный опыт. Анализируя устное или письменное слово в социокультурном контексте, мы можем получить наиболее полную информацию о социальном теле наивного художника, а также проследить, какие социально-культурные процессы оказывают влияние на ее творчество (стереотипы, образы, символы, мифы и т.д.).

Кроме того, мы можем проанализировать это пространство как уникальный авторский сценарий, выявить из каких внутренних, связанных элементов — тем, он состоит и каковы источники их происхождения.

Итак, рассмотрим устный рассказ А. И. Уткиной. Он составляет «живой комментарий» самой художницы к своим произведениям. Кроме того, некоторые письменные артефакты, сопровождающие ее работы, нередко могут озвучиваться, заменяться или дополняться устным рассказом по принципу солидарности.

Полнота сюжета той или иной картины Александры Иосифовны раскрывается именно в рассказе, в частной обстановке, «для интересующихся», т.е. вне сугубо специфического художественного пространства. В этом случае, художественное произведение служит своеобразной иллюстрацией рассказа автора и характеризует такую черту наивного искусства, как иллюстративность. Иллюстративность является характерной чертой для многих наивных и самодеятельных художников России: И. Е. Селиванова, И. М. Никифорова, Е. А. Керсновской, П. Леонова, А. Кацурова, а также уральских художников П. В. Устюгова, В. Б. Городиловой, В. М. Ефремова, Э. А. Барцева и др.

Так, например, известный российский наивный художник Иван Михайлович Никифоров все свои картины писал к собственным романам: «Ведь книги иллюстрируют картинками, так и я сделаю к своей повести. За два года я написал книгу в 700 страниц и к ней иллюстрации, более ста картин» [18, с. 1]. Иллюстративность, понимаемая как совокупность слова и изображения, способствует формированию авторского представления о содержании той или иной работы у наивного художника. Как правило, устный рассказ призван пояснить тот или иной сюжет, деталь, смысл произ-

ведения художника. Так, например, о содержании акварели А. И. Уткиной «Два дела одновременно» (Илл. 1) мы узнаем **именно из устного рассказа**: «*Это я в няньках жила. На десятом году меня отдали. Военные стояли на квартире, офицер один, говорит матери: "Дай, ты мне какую-нибудь!" — а мне десятый год. Потом жена его, как меня увидела: — "Кого ты мне! Я тебя просила няньку, а ты мне привел вторую ляльку!"*» [12].

Кроме того, устный рассказ, как элемент иллюстративности, не только призван прояснять смысловое содержание работы, но и привносить в художественное произведение иные значения, до сих пор скрытые от глаз наблюдателя. Так, например, благодаря устному рассказу, зритель узнает о наличии неких жизнестроительных задач, решаемых искусством наивной художницы: не допускать войн, беречь природу, не допускать социальных и военных конфликтов (Илл. 2). Таким образом, искусство рассматриваемой художницы обретает функциональность и носит внеэстетический характер: «*Люди будут смотреть на мои картины и будут беречь и хранить природу*» [12].

Иллюстративность создает особый эффект восприятия времени и пространства рассматриваемой картины как у художника, так и у зрителя. Это вызвано тем, что в момент восприятия произведения зрительные образы и сопровождающий их устный рассказ художника наслаиваются друг на друга. Вот, например, что рассказывает Александра Иосифовна о содержании акварели «Песня жаворонка» (Илл. 3): «*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 жаворонка всю жизнь во мне звучит!*» [12]. В результате такой простой операции, Уткина не только актуализирует время своей личной истории, но и предоставляет зрителю возможность сосуществования в этом времени, путем его переживания. Процесс рассказывания, основанный на «эффекте присутствия», существующего до тех пор, пока мы его переживаем, устраняет дистанцию между зрителем и художественным изображением. Таким образом, художницей достигается иллюзия существования картины вне станковой поверхности, в пространстве повседневности.

Кроме иллюстративности, как свойства наивного искусства, позволяющего воспринимать его как совокупность слова и изображения, устный рассказ может быть проанализирован и вне художественного изображения. В этом случае, устный рассказ позволяет получить наиболее полную информацию о процессе художественного творчества А. И. Уткиной: используемых художницей материалах, приемах и художественном методе, ее ценностных категориях, особенностях восприятия искусства. Например, вот что рассказывает Александра Иосифовна об используемых ею материалах художественного творчества: «*Когда гулять хожу или по делам, если мимо помойка встречается — никогда не пропускаю. Много можно интересного и полезного найти: и картон для моих картин, и сами картины*» [12].

Но, главное, устный рассказ А. И. Уткиной можно представить в виде диалогической системы, включающей в себя некоторое разнородное количество «голосов», ведущих диалог от лица художницы. Так, например, устный рассказ художницы содержит в себе различные сведения, оценки, стереотипы, мнения, так или иначе связанные с той культурной средой, в которой жила художница.

Устный рассказ А. И. Уткиной есть плод непрерывающегося диалога автора с самим собой. Устный рассказ — явление незаконченное, ибо сочиняется он «не тогда, когда жизнь человеческая заканчивается, а подчас годами и даже десятилетиями ранее, в какой-то промежуточный момент жизни» [8, с. 372]. Момент создания рассказа не определен, так как прошлое продолжает существовать в памяти художника в некоем надвременном состоянии, где оно подвергается оценке и рефлексии. Незаконченность, открытость устного рассказа, который можно представить в виде внутреннего диалога художника, предшествующего моменту создания произведения, делает его равноправным участником или частью художественного процесса.



Илл. 2. Александра Иосифовна Уткина. Берегите природу. 2005. Бумага, акварель. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



Илл. 3. Александра Иосифовна Уткина. Песня жаворонка. 1998. Бумага, акварель, карандаш. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»

Кроме того, процесс авторской вербализации рассказа невозможен без собеседника, так как включает необходимость установления диалога с ним. На сюжет и характер рассказывания, на последовательность изложения тем рассказчиком могут оказывать влияние различные факторы: например, степень компетенции слушателя, намерения, ожидания и реакции сторон, участвующих в диалоге. Таким образом, собеседник временно становится соучастником процесса сотворения рассказа. Однако, несмотря на спонтанный и подвижный



Илл. 4. Александра Иосифовна Уткина. Провокация. Открытие второго фронта. 2001. Бумага, акварель. Собственность семьи Уткиных

характер устного рассказа, он может быть проанализирован в виде целостного текста, все компоненты или части которого связаны между собой.

События прошлой истории, оконченные в линейном времени жизни А. И. Уткиной, подвергаясь рефлексии, получают новый смысл. Данный смысл позволяет ей конструировать устный рассказ как «связную и непротиворечивую систему» [23, с. 328], благодаря которой он обретает монологичность.

Отбор событий для рассказа осуществляется таким образом: обесценивая значение одних событий, А. И. Уткина воскрешает другие, даря им новую жизнь и новое прочтение в качественно ином, «осознанном поле» бытия устного рассказа. Некоторые события в устном рассказе имеют для Александры Иосифовны особое значение: воспринимаются ею в качестве сакральных, знаковых, имеющих символическое значение для последующего развития сюжета. Таким образом, рядовые автобиографические события, кроме уже имеющегося в них буквального смысла, наделены дополнительным значением, благодаря которому они становятся мифом.

События, имеющие значение для последующего развития повествования в устном рассказе Александры Иосифовны, мы будем именовать «ключевыми событиями». Они не только сообщают связность устному повествованию, но и наделяют его определенным ценностным содержанием. Ключевое событие в рассказе одновременно играет роль завязки повествования, символической основы и основания для последующих событий.

Таким образом, ключевое событие можно рассматривать в виде некоего «прасобытия», которое благодаря своей изначальности, так или иначе, присутствует в каждом из последующих событий. Тем самым, рассматривая ключевое событие как структурную единицу повествования, мы можем объединять эпизоды личной истории А. И. Уткиной между собой в различных контекстах: хронологически, по ассоциациям, а также по доминирующим в них темам, с которыми не-

посредственно связан внутренний смысл ключевого события.

Проанализировав устный рассказ Александры Иосифовны, мы обнаружили в нем как минимум три ключевых события для жизни автора, с помощью которых она формирует сюжет, объединенный общим тематическим единством. Так, эпизод ее рождения, играющий роль ключевого события, открывает в устном рассказе «тему избранности» автора. Данная тема сознательно избирается и развивается художницей в устном рассказе путем воспроизведения цепочки событий, связывающих различные хронологические периоды ее жизни. Печать заданного смысла мы находим на всех уровнях личной истории

А. И. Уткиной, а также и в художественном плане, где автор отстаивает свою избранность на то, чтобы заниматься творчеством.

Второе ключевое событие, носит название от одноименной графической работы и эпизода в биографии художницы — «Провокация. Открытие второго фронта» (Илл. 4). Это событие не только логически завершает тему «избранности героя», но и развивает последующую тему устного рассказа, которую мы обозначили как «слово и дело Александры Иосифовны Уткиной». Данные темы целиком погружены в миф о человеке «блистательной советской формовки» [6, с. 393], с присущими ему стереотипами героического подвига как примера для воспитания, синтеза идеала (идеи) с действительностью, «общего дела» на благо всей страны.

Переход «от идеи к действию», осуществленный Уткиной с помощью этого ключевого события, является важным звеном совершенствования ее личности, в результате которого личные поступки Александры Иосифовны приобретают статус «образцовых», подающих пример молодому поколению. Функцию «слова и дела» выполняет и художественное творчество А. И. Уткиной, суть которого вызывать ответные слова и действия со стороны окружающих: «чтобы не допускать!» [12].

И наконец, третье ключевое событие, состоит из двух равнозначных по смыслу и функции событий, именуемых в рассказе художницы как «смерть брата/смерть дочери». Это ключевое событие открывает тему «смерти/бессмертия» в устном рассказе, которая осмысливается А. И. Уткиной в качестве источника ее художественного творчества. В этом случае, именно смерть близких Александры Иосифовны становится мотивом, ведущим к пробуждению ее художественного таланта. С помощью этого события мы сможем разобраться в истоках и предпосылках наивного искусства рассматриваемой художницы, понять его природу, смысл, знаковую составляющую, а также его художественные образы.

Выделенные темы, представляющие собой некую внутреннюю структуру устного рассказа, позволяют:

Во-первых, отнести устный рассказ к области индивидуальной мифологии автора;

Во-вторых, воссоздать определенный образ событий в памяти рассматриваемой художницы и проследить, как он отражается в ее художественном творчестве;

В-третьих, понять, какой образ самой себя проецирует художница для своих слушателей/зрителей;

В-четвертых, проанализировать средства, которыми пользуется наивная художница, чтобы придать связность своему повествованию;

В-пятых, проследить, как определенные культурные стереотипы преломляются в индивидуальной мифологии автора и проявляются в ее художественном творчестве.

Итак, рассмотрим первое ключевое событие из трех наиболее важных в автобиографии Уткиной, к которому относится эпизод ее рождения.

Вот, что об этом событии рассказывает сама художница: *«Мать моя после родов сильно заболела. При смерти лежала. Меня не кормила два дня. 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 больше наград было!»* [12].

Для того, чтобы понять, какую функцию выполняет данный эпизод в рассказе А. И. Уткиной, мы рассмотрим его через призму возможных культурных источников, которые прямо или косвенно могли оказать влияние именно на этот, а не иной способ авторского изложения и трактовки анализируемого события в рассказе. Наиболее характерный источник, нашедший преломление в данном сюжете — традиционный наказ-напутствие, передающийся от отца к детям, как часть личного или родового опыта, судьбы, жизненного предназначения. Как правило, традиционный устный наказ оперирует готовыми формулами, содержащими в себе определенные образцы для поведения, следование которым сулит адресату счастливую и добродетельную жизнь.

Точно также и в рассказе Уткиной, эпизод предсказания, осуществляемый от лица старшего в роду, имеет черты традиционного напутствия, содержащего установку на реализацию некой цели, требующей должного поведения и гарантирующей вполне конкретный результат: «будет дважды награждена». Александре Иосифовне остается лишь повторить то, что уже когда-то было предрешено и установлено, то, что уже свершилось в ее родовом времени.

Благодаря данному ключевому эпизоду, несущему роль мифического события — первоначала, А. И. Уткина разворачивает свое повествование сразу в двух планах: в горизонтальном (историческом, мирском, линейном времени истории), и в вертикальном (трансцендентном, мифическом) плане. С помощью этого ключевого события, дальнейшие жизненные эпизоды в устном рассказе Александры Иосифовны, лишаются «характера случайности и быстротечности. Они включены в вечность и имеют более высокий смысл» [8, с. 88].

Чудесный случай спасения от смерти означает включенность личной истории Александры Иосифовны в судьбу своего рода, что также становится возможным благодаря ее деду. Именно от прозвища, которое получил ее дед, приняла Уткина фамилию Нудьга, впоследствии ставшую для нее судь-

боносой. Вот, что рассказывает Александра Иосифовна об этом: *«Крепостное крестьянство тогда было, еще до восьмидесяти первого года. Жили они недалеко от Киева. Бабушка звалась Герасименко, а дед — Степаненко. Только мы об этом позже узнали. Бабушка была дочь заводчика сахарного завода, завод был, а дед мой рабочим в нем был. Потом он убежал от своего помещика и бурлачил на Волге. Вернулся обратно к хозяйке со словами: “Ходил-нудил в свет и опять к тебе пришел”. “Ну, — сказал помещик — будешь ты Нудьга, только никому не говори, что я тебя обратно взял”, — пожалел, значит дед. И дал ему это прозвище “Нудьга”, что по-украински значит “тоска”. Только позже мне отец родной сказал, что настоящая фамилия дед — Степаненко»* [12]. Таким образом, Александра Иосифовна через деду принимает как свою судьбу, так и судьбу деду. Выполняя его предсказание, Уткина получает и свою «нудьгу-судьбу», т.е. тоску, которую она познает сполна после смерти дочери.

Включенность Александры Иосифовны в судьбу своего рода, через реализацию дедова завета, обеспечивает Уткиной обладание благодатью, получить которую в традиционном обществе может каждый, кто с честью выполняет отцовский завет, тем самым творя себе славу в веках. Таким образом, А. И. Уткина становится носителем некоего права: права на личную избранность, являющейся следствием благодати, полученной художницей в результате преемственности судьбы своих предков.

Тема обретения культурным героем «высшего блага» — божественной избранности, путем преодоления разного рода опасностей, включая и угрозу смертью, является наиболее распространенным мотивом традиционных фольклорных литературных жанров: мифологий, сказаний, притч, легенд и т.д. Вот, что пишет об этом К. Г. Юнг: «Мотивы незначительности, незащищенности, подверженности опасностям и т.п., как бы пытаются показать, сколь неопределенна возможность психической целостности. Они также означают бессилие и желание жизни, жизненного порыва. В психологии индивида в такие моменты всегда возникает мучительная ситуация конфликта, из которого, кажется, нет выхода. Но, из этого столкновения противоположностей, бессознательная душа всегда создает нечто третье иррациональной природы, нечто такое, чего сознание и не ожидает, и не понимает, и что представляет себя в форме, не являющейся ни прямым “нет”, ни прямым “да”, здесь присутствует некоторый намек на творческий акт и на понимание важности этого акта» [27, с. 103–106].

В случае с Александрой Иосифовной, конфликт между жизнью и смертью, ситуацией бессилия и беспомощности, вызванной отречением от ребенка со стороны родителей («мотив покинутости», исключенности) и внутренней, потенциальной жажды жизни и деятельности, которая буквально захлестнет А. И. Уткину, начиная с раннего детства, преодолевается в ее рассказе в эпизоде предсказания деду, благодаря которому исключенность девочки трансформируется в исключительность («дважды награждена будет!»).

Печатью избранности, провозглашенной дедом Александры Иосифовны, отмечены эпизоды различной временной давности — они образуют в рассказе непрерывный поток событий. Эти эпизоды, в большинстве своем, примечательны двумя особенностями: во-первых, они связаны с пограничным состоянием, именуемым автором рассказа «на волоске от смерти», а во-вторых, в них проявляются различные архетипические качества, служащие импульсом к развитию той или иной ситуации в рассказе.

Архетипические качества присутствуют в рассказе как элементы, полученные в результате дедовой благодати. Они применяются автором только в тех эпизодах, в которых требуется необходимость совершения некоего сверхчеловеческого деяния.

В устном рассказе Александры Иосифовны упоминается, по крайней мере, четыре архетипических качества, проявление которых в тех или иных событиях, рассматривается автором как закономерное свидетельство той избранности, полученной художницей в результате содеянного ее дедом предсказания.



Илл. 5. Александра Иосифовна Уткина. Автопортрет. 1998. Бумага, акварель, гуашь. Частная коллекция



Илл. 6. Фото А. И. Уткиной

К такому архетипическим качествам относятся: уникальная память Александры Иосифовны, позволяющая помнить до мелочей, как самые ранние события личной истории, так и самые красивые картины природы. А такие архетипические качества, как «зрение как у Ленина: правый глаз видит вдали, левый вблизи» [12] (Илл. 5–6), нечеловеческая выдержка и неуязвимость от смерти, помогли А. И. Уткиной реализовать завет деда, быть и оставаться героем в наиболее сложных боях Великой Отечественной.

Вот, что рассказывает об этом Уткина: «Чудом спаслась на войне, в каких переделках была, но оставалась жива». Но и после войны смерть не переставала проверять Александру Иосифовну на прочность: «После войны, я отравилась доучиваться в пед. институт, но военнообязанной еще оставалась. Мы жили в доме коменданта. Однажды я услышала шум за дверью и спросила “кто там”, пристав. Пуля проскочила мимо меня, очень близко. Доползла на корточках до квартиры коменданта, предупредив об обстреле» [12].

В бою Александра Иосифовна проявляла нечеловеческую выдержку. В особо трудных ситуациях «никогда не поддавалась панике», веря 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» [12].

И наконец, «закаленность» от смерти помогла автору не умереть и во второй раз. В первый — при рождении, а второй: «В армии, — рассказывает Александра Иосифовна, — был случай. Я спала, проснулась, а встать не могу. Всё вижу, а пошевелиться не могу, девчонки вокруг стоят: ну чё, у неё глаза-то открыты, умерла что ли? — а я думаю: ну хоть бы вы трягнули кровать!..» [12]. Данный эпизод примечателен своей цикличностью: в своих наиболее ярких чертах он

копирует обстоятельства рождения художницы (смерть-пробуждение). Так, ключевой эпизод рождения художницы, благодаря предсказанию деда, не только присутствует в иных событиях личной истории Уткиной в виде череды сверхчеловеческих деяний, но и способен повторяться вновь, чтобы еще раз акцентировать личную исключительность автора.

Для того, чтобы доказать свою исключительность в художественном плане, художница использует параллели между событиями своей частной жизни и «большой историей»: «Советские художники Решетников и Павлов находились в тюрьме между Полдневой и Бисертью (по второй версии ее рассказа — проезжали мимо), по выпуску нуждались в деньгах. Им посоветовали зайти к нам в дом, так как я любила картины. Мы собирались купить корову, а купили картины. Через некоторое время Решетников нарисовал картину — “Опять двойка”. Смотрю, да ведь это мы — с моим сыном и дочкой, и собачка наша, как здорово нарисовал! Только фартука такого у меня не было и лицо не очень похоже — ну он же не мог — заочно рисовал! Это он эту сцену у нас подглядел. Сын мой, Саша, учился плохо, несколько раз оставался на второй год. Бойкий он был, энергичный, как из рога изобилия из него. А учился плохо. Вот, я и спрашиваю у него: “Что, опять двойка?”» [12]. Попасть на картину, тем паче художника союзного значения, воспринимается художницей как некий ритуал приобщения к миру искусства. Быть персонажем искусства — значит быть участником некоего магического действия, в результате которого художница получает регалии на избранность и право на то, чтобы самой быть творцом.

Преемственность избранности в искусстве прослеживается и в череде родственных связей Александры Иосифовны: «Мой дед попал в картину “Бурлаки на Волге”, я с семьей в картину “Опять двойка”, а фото внуков попало в книгу “Окрест-

ности Свердловска». Вот видите, как трижды повторилась история!» [12]. Так, три поколения семьи Александры Иосифовны, и три разнородных по времени события, объединенные символически, начинают существовать в единой плоскости родового времени. Александра Иосифовна включается в родовое время как приемник, как носитель его коллективных качеств, будь то судьба или дар творца, она лишь «возобновляет прошлое и передает его в будущее» [13, с. 229].

Апогей реализации дедова завета, отразился в «главном событии за всю ее службу», именованном — «Провокация. Открытие второго фронта» (Илл. 4), после которого А. И. Уткину действительно «дважды наградили» (медалью «За отвагу» и орденом «Отечественной войны»). Ее устный рассказ об этом событии дополняет акварель с одноименным названием.

Это было в 1944 г., когда ее 175 отдельный артиллерийский дивизион Второй Дальневосточной армии охранял два железнодорожных моста через реку Зею, где размещался важный стратегический пункт. Уткина была командиром 1-й батареи дальнометрического отделения, со слов самой художницы благодаря ее архетипическому качеству — зрению «как у Ленина» («правый глаз видит вблизи, левый вдали» [12] — рассказывает она). С вечера перебежчик предупредил о готовящейся провокации со стороны японцев, что ни в коем случае нельзя было реагировать и открывать стрельбу: «Тогда дошло до меня: «Ну, девки, имейте в виду, не останемся жить никто, если мы только сделаем выстрел! А я стою такая героиня! Меня первую скосит, не бойтесь!»» [12].

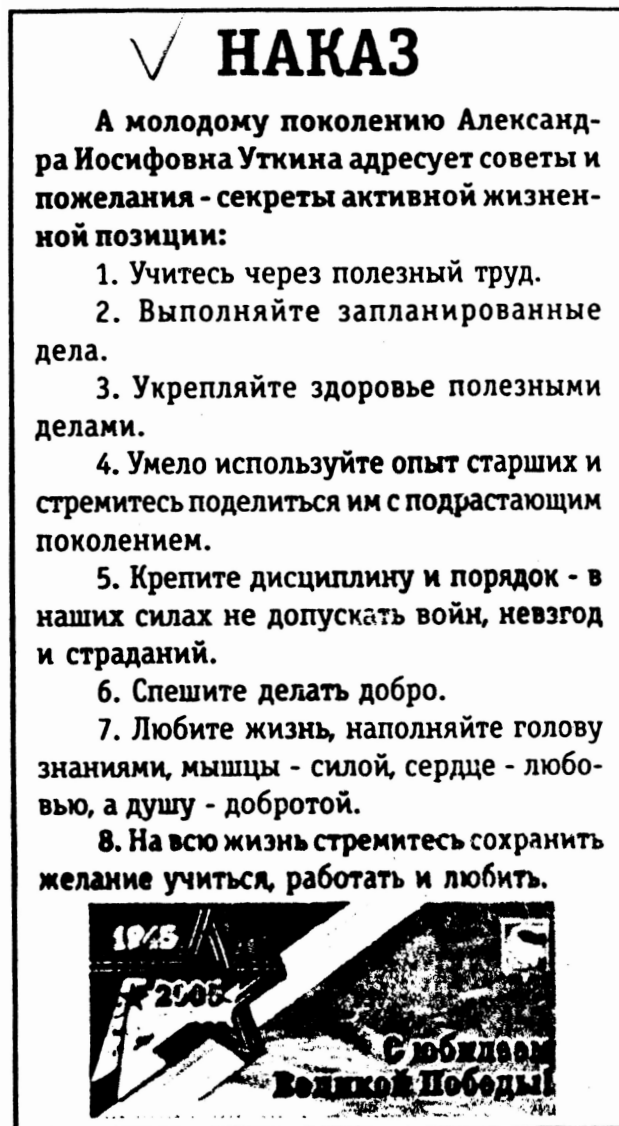
О героическом подвиге Уткиной мы узнаем именно из рассказа, а не из самой акварели, являющейся его иллюстрацией. Так, в рассказе, перед нами предстает личность героическая («а я стою такая героиня» [12] — срывается у Уткиной), подвиг которой, хоть и намерено принижается — «кажется, незначительное дело» [12], но тут же сознательно оценивается делом «очень серьезным». Подобная скромность присуща образцовым советским людям, которые, совершив героический поступок, произносят: «Я только исполнял свой советский долг».

Поэтому сюжетным центром ее акварели «Провокация. Открытие второго фронта» является группа девушек (стереоскописток дальнометрического отделения артиллерии, среди которых и сама А. И. Уткина), на отряд которых, далеко в небе, движется самолет врага. Ключевой эпизод военной истории Уткиной как бы рассеивается в пейзажных даях, подобно ничем не примечательному, рядовому событию, а сама героиня изображена не одна, а в сообществе «себе подобных», таких же героинь, как и она сама: «Мы обеспечили победу, кажется, незначительное дело, но очень серьезное» [12], — заключает свой рассказ А. И. Уткина.

Но в тоже время, данный поступок для А. И. Уткиной имеет важное, символическое значение лично для нее самой. Он не только подтверждает ее личную избранность, предсказанную дедом, не только скрепляет воедино все звенья ее личной истории, но и синхронизирует ее личное, индивидуальное, малое время личной истории с «большой историей» (народа и страны). Тем самым, личная военная история Александры Иосифовны, оконченная в линейном времени, получает новое бытие в границах вечно повторяющегося потока мировой истории. В большой истории личность Александры Иосифовны универсализируется, дорастая до осознания «себя» как «мы».

Таким образом, тема «избранности героя», как движущий элемент нарративной стратегии «родового языка» устного рассказа А. И. Уткиной, становится составной частью «большой истории» страны в целом. Обретение себя в мировом потоке истории с помощью устного рассказа не только наполняет цельностью ее личную историю, как протяженную в горизонтальном плане: от начала до конца, от рождения до смерти, так и в вертикальном трансцендентном времени мировой истории, где каждая частичка ее жизни наполняется высоким предназначением, ценностью своего индивидуального бытия.

Кроме того, второй ключевой эпизод ее жизни — «Провокация. Открытие Второго фронта» открывает следующую тему в устном рассказе Уткиной, которую мы обозначили как



Илл. 7. Наказ А. И. Уткиной молодому поколению. Из газеты «Уктусская сторона» № 6130, 04.05.2005

«дело Александры Иосифовны Уткиной». Посредством совершенного героического подвига во имя Родины она заслужила моральное право «говорить и творить свысока», от лица «сильных мира сего». Это право предоставляет ей в морально-назидательной форме вести работу по патриотическому воспитанию школьников, быть автором «наказа молодому поколению», бороться за мир и охрану природы с помощью художественного творчества.

Как «слово становится делом». «Слово» как часть художественной стратегии «социального служения»

Совокупность общественно-полезных дел Александры Иосифовны, сочетающих ее устное слово и поэзию, личные дела и героические деяния, поступки ее соратников-фронтовиков и последователей-школьников, а также ее наивное искусство, представляет собой вариант жизнестроительного творчества, который можно обозначить как «слово и дело Александры Иосифовны Уткиной».

Истоки этой темы базируются на расхожем штампе, принадлежащем советскому дискурсу о человеке-герое, человеке «блистательной советской формовки», к числу которых,



Илл. 8 Александра Иосифовна Уткина. Слезы березы (работа из цикла «Об охране природы»). 2001. Бумага, карандаш, акварель. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



Илл. 9. Александра Иосифовна Уткина. Зимний закат. 2002. Бумага, акварель, карандаш. Частная коллекция

безусловно, принадлежала сама Александра Иосифовна, рожденная в 1922 г. в экспериментальной советской коммуне на Дальнем Востоке. Как и любого советского героя, Александру Иосифовну отличала «безграничная преданность высшей цели, героические дела во имя советского общества, синтез идеала с действительностью, приоритет общих интересов над личным», «свершение высокого подвига не ради личной славы, а ради общей пользы» [21, с. 159–160].

Благодаря литературному комментарию, идея о личной избранности, выполняющая функцию «слова», находит продолжение в ее художественном творчестве — «деле», которое служит практическим итогом ее идей. Таким образом, наивное искусство Александры Иосифовны приобретает внеэстетический характер, содержит некую жизнестроительную цель, направленную на преобразование жизни общества.

А. И. Уткина считает, что долг любого художника — служить обществу своим личным, жизненным примером, а также созданием таких художественных произведений, которые должны представлять собой точный, документальный слепок, сделанный с негативных и положительных сторон современной жизни. После своей первой персональной выставки в Екатеринбургском музейном центре «Гамаюн» в 2004 г., она стала инициатором более 70 выставок в учреждениях культуры и образования на различные социальные темы, а также многочисленных творческих встреч с почитателями ее таланта.

Свои рассуждения о назначении искусства, его целях, она оформляет в виде программных стихов собственного авторства, которые использовались ей в качестве эпиграфов к различным выставочным проектам:

*Картины пишем, акварели,
Всех уголков родной Земли,
Чтоб пограничники смотрели и
Крепче Землю берегли [12].*

Право воспитывать других людей художница обосновывает своим личным героическим примером. Ее личный опыт лег в основу создания ее авторского «Наказа молодому поколению» (Илл. 7).

Функцию «социального служения» выполняют все работы художницы. Так, например, пейзажи А. И. Уткиной — это не просто красивые места, связанные с биографией художницы, но это также и пейзажи, повествующие обществу о том, какой природа была в прошлом (Илл. 8–10).

*Урал! Урал! Земля родная!
Нет краше гор твоих, лесов!
Ты наша гордость вековая,
Поклон тебе, земля отцов!
Дары лесов — богатство наше,
Иду тропинкой вдоль ручья...
И нет Земли Урала краше,
Она родная, вся своя! [12].*

«Прошлому» времени, в творчестве Александры Иосифовны противопоставит «настоящее», где действует цивилизаторское мышление, идущее врозь с законами традиционного общества:



Илл. 10. Александра Иосифовна Уткина. Горный пейзаж. 2000. ДВП, масло. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



Илл. 11 Александра Иосифовна Уткина. Маму жду (тема сиротства в России). 2006. Бумага, цветные карандаши, акварель. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»

Илл. 12 Александра Иосифовна Уткина. Сирота. 2008. Картон, цветные карандаши, гуашь. Коллекция Екатеринбургского музейного центра народного творчества «Гамаюн»



*Чумой взбесилися народы,
Кругом разруха, смог и вонь... [12].*

или:

*Врагом природы ныне человек
Бежит придурком в двадцать первый век
Ломает сук, на коем он сидит
И слепо гибель сам себе творит... [12].*

Служение человечеству для Уткиной предполагает борьбу с его недостатками, пороками и проблемами с помощью искусства.

*Не надо быть в природе гадом
Устои жизни разрушать
Окиньте всю природу взглядом —
Ее нам нужно защищать...
Пора двуногим поумнеть,
Лелеять матушку- природу
И смерть планеты одолеть,
Такой вот «sos» всему народу! [12].*

Так Уткина, с помощью поэзии, доносит основную идею своих произведений: «Чтобы люди поняли, о чем речь» [12].

Работы цикла «Это чудо великое — дети» также носят воспитательный характер, направленный на разрешение социальной проблемы: «Чтобы матери любили детей, и дети никогда не забывали своих матерей», потому что «в этом мире плохо одному» [12].

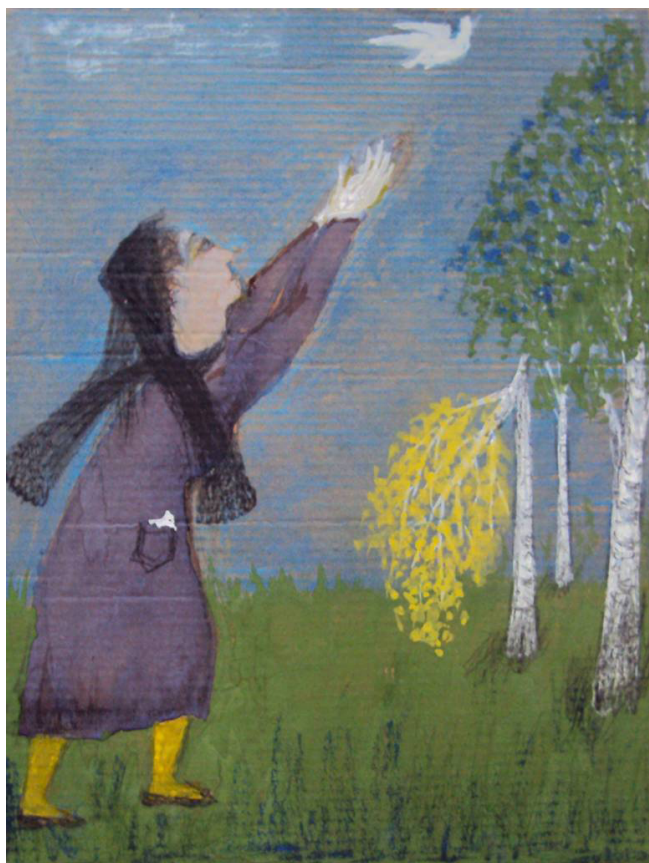
Право говорить о необходимости решения проблем сиротства, о сакральной любви матери к детям Александра Иосифовна заслужила своим личным примером: художница вырастила и воспитала своих троих детей и троих приемных. Кроме того, Александра Иосифовна обращается к данной теме, чтобы преодолеть последствия своей психологической травмы, вызванной смертью собственной дочери: «После смерти дочери и стала особенно много работать. Пока рисую, не плачу — как закончила, опять!» [12]. Поэтому эти работы объединены биографической историей самой художницы, переживающей смерть любимой дочери с помощью искусства, которое, в свою очередь, выполняет терапевтическую функцию.

В работах портретного характера «Сирота», «Маму жду» (илл. 11–12) и «В этом мире плохо одному» перед зрителем предстают образы брошенных детей, которые Александра Иосифовна срисовала из газетных статей: «Я так расстроилась, что решила нарисовать» [12]. Перед нами, на одном из них, беленькое, болезненное личико ребенка с широко раскрытыми глазами, на другом — ребенок с искаженным ртом, потому что «в этом мире плохо одному». Александра Иосифовна, читая газеты, находит среди статей заметки о брошенных детях, «не оставляет это без внимания», рисуя их портреты, «чтобы не допустить! Ведь сколько таких случаев, детей-то губят!» [12].

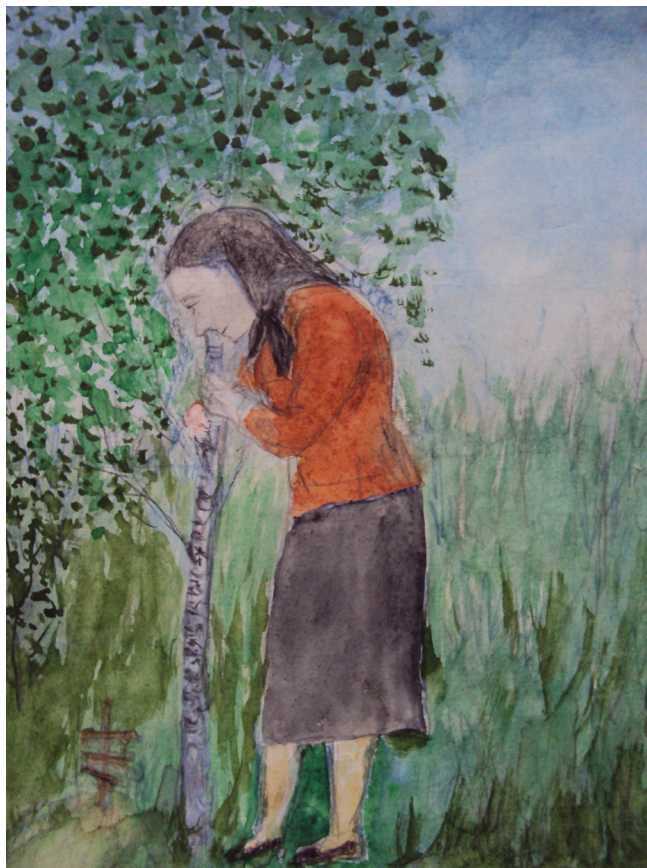
Кроме устного рассказа и поэзии, роль терапевта в творчестве А. И. Уткиной выполняет художественный образ, который обесценивает негативные события и эмоции с ним связанные, с помощью художественных символов. Это становится необходимо особенно тогда, когда негативные эмоции, в силу глубины чувств, не способны проговариваться Уткиной в слове. В таких случаях ей на помощь приходит символ. Так, последствия внутренней травмы, полученной Уткиной в результате личного горя, преодолеваются ей с помощью художественных символов. Благодаря их целительной силе, негативные эмоции Александры Иосифовны, вызванные смертью любимой дочери, обретают конкретность, превращаются в чувства, о которых можно говорить — сообщающие о внутренних состояниях «Я» другим людям.

Как правило, эти символы, неоднократно повторяющиеся в ее работах, служат некой терапевтической цели: художница как бы наблюдает собственные образы из состояния эмоциональной отчужденности. Они защищают ее от «чувств ужаса, паники и отчаяния, будучи вызванными этими же самыми чувствами, на бумаге они оказываются лишеными аффекта» [13, с. 230].

Одним из таких символов в творчестве Александры Иосифовны является образ «Святой чайки» (Илл. 13–15). Образ «Святой чайки» представляет собой некую третью сущность, связующее звено между несоответствиями внутренней психической реальности художницы, вызванной переживаниями потери дочери, желания воскресить ее к жизни, и внешней реальности, заключенной в необратимости смерти. Этот сим-



Илл. 13. Александра Иосифовна Уткина. Святая чайка. 2006. Бумага, акварель, карандаш. Собственность семьи Уткиных



Илл. 14 Александра Иосифовна Уткина. У могилы. 2006. Бумага, акварель, карандаш. Собственность семьи Уткиных

вол, позволяет Александре Иосифовне избежать действия расщепляющих сил ее архетипического мира (по ее выражению «не сойти с ума») и найти свой путь «домой», в человеческий мир, будучи обогащенной живительными энергиями мира воображения» [13, с. 315]. Таким образом, с помощью найденного символа святой чайки, негативные эмоции художницы обретают возможность выговориться в устном рассказе. Эпитет «Святая» придает этому символу священный смысл, с помощью которого происходит мифологизация ее горя, постичь которое можно «только при условии введения его в мифологическую категорию» [26, с. 128].

Так символ, нашедший выражение в художественном образе, приходит на помощь в том случае, когда устный рассказ, переполненный эмоциями, прерывается. Следовательно, слово и изображение в творчестве Александры Иосифовны Уткиной взаимно дополняют друг друга, и пока будет длиться ее рассказ, художественные образы ее картин будут наполняться жизненной силой и будут вновь воскресать ее личная история.

Выводы

Таким образом, анализируя литературный комментарий — «слово» наивной художницы, мы можем сделать следующие выводы:

Во-первых, творчество А. И. Уткиной, существует в едином пространственно-временном континууме, переживание которого возможно благодаря литературному комментарию — «слову» наивной художницы. «Слово А. И. Уткиной» не только комментирует, поясняет ее художественные произведения, но и постоянно воспроизводится в речи, как автором, так и, впоследствии, читателем/слушателем ее произведений-текстов. Нарративный анализ, применяемый автором статьи в качестве инструмента для анализа аудиовизуального пространства твор-



Илл. 15 Александра Иосифовна Уткина. Человек с рукой. 2006. Бумага, гуашь. Собственность семьи Уткиных

чества А. И. Уткиной, наиболее органично отвечает природе ее художественного изображения. «Слово» Александры Иосифовны не только существует как параллельный ряд, сопровождающий ее станковые произведения, но и благодаря постоянному присутствию в них текстового, словесного поля, наделяет ее произведения повествовательностью, нарративностью. Нарративный анализ, как инструмент исследования художественного творчества А. И. Уткиной, позволяет проанализировать ее художественное творчество как осмысленную структуру, имеющую внутреннюю логику, фабулу и сюжет, применимую также к ее станковому искусству в целом.

Так, советский дискурс о человеке-герое, совершающем героические поступки на благо Родины и страны, воспитывающем общество и являющимся примером для воспитания других, становится фабулой устного рассказа художницы, авторская вариация которого раскрывается в сюжетах о личной избранности и авторской концепции «слова и дела А. И. Уткиной», о которой мы узнаем благодаря «литературному комментарию» художницы к своим произведениям: устному рассказу и поэзии. Идея «личной избранности» также является важной составляющей художественной стратегии автора, где устный рассказ и художественное творчество представляют единое целое — аудиовизуальное пространство, призванное осуществлять функцию «социального служения».

Во-вторых, можно рассматривать устный рассказ как осмысленную самим автором логическую структуру. Устный рассказ, поэзия, различные письменные жанры творчества наивных художников способны существенно расширить границы изучения наивного искусства и искусства в целом, способствовать пониманию внутренней логики художественного творчества наивных художников, замысел их произведений, истоки возникновения тех или иных образов, функциональное поле наивного искусства, чувства и переживания художника.

Так, например, благодаря устному рассказу, автобиографические работы Уткиной (живопись, графика) наделяются логикой последовательного развертывания героических подвигов автора, состоявшихся благодаря ключевому эпизоду предсказания деда. Источниками возникновения произведений на «социальную тему» у Александры Иосифовны служит идея ее личной избранности, о которой мы узнаем именно из устного рассказа художницы. Избранность автора целиком связана с социальной средой, в которой жила художница: в ней одновременно «прочитывается» влияние напущения-наказа, свойственного традиционным жанрам литературы, а также советского дискурса о человеке-герое, который не только своим личным жизненным примером, не только словом, но и делом, отстаивает свою исключительность, право «говорить свысока», воспитывать современное общество. Благодаря наличию

у наивного искусства А. И. Уткиной воспитательной цели, оно наделяется серийностью (свойство, выделенное искусствоведом Э. Д. Кузнецовым), «когда любое произведение, перестает существовать как замкнутая единица, а существует как ряд связанных между собой определенным смыслом, художественной символикой и сюжетами работ» [15, с. 120].

В-третьих, литературный комментарий — слово А. И. Уткиной, наделяет ее художественное творчество функциональностью, направленной на решение ряда жизненно-творческих задач: не допускать войн, беречь природу, решать социальные проблемы. Идея «социального служения» характерна для наивных художников, родившихся в 1920–1940-е гг., которые воспитывались, прежде всего, на классических и советских идеалах «служения обществу». В связи с этим, искусство Александры Иосифовны носит внеэстетическую задачу: например, пейзажи — это не просто красивые уголки природы, не только места ее малой Родины, но и символы правильной жизни по законам естественного, крестьянского развития, это символы мирной жизни, которые художница воспроизводит на благо мира, для сбережения мира во всем мире.

В-четвертых, свои идеи социального служения Александра Иосифовна подкрепляет собственным героическим примером, который дает ей право говорить и творить (в соответствии с советским дискурсом о «слове и деле») «от лица сильных мира сего»: она — участник ВОВ, имела правительственные награды, являлась активным общественником. Таким образом, идея социального служения обществу находит воплощение у наивных художников вследствие их общественного признания, вторичного обретения себя в обществе. Благодаря своему творчеству, наивный художник способен сменить свой «статус исключения» на «статус исключительности». Тем самым, художественное творчество Александры Иосифовны существует как внеэстетическое явление.

В-пятых, мы можем установить, что процесс рассказывания/проговаривания играет терапевтическую роль. С помощью механизма рассказывания она не только актуализирует событие прошлого, оконченное в линейном времени жизни, но и воссоздает прошлое, в виде повторяющегося «правремени» ключевых и образцовых событий. Благодаря логике «правремени», А. И. Уткина связывает разрозненные события и придает смысл своей прошлой истории, конструирует события будущего. Все события в устном рассказе становятся одновременными. «Они живут только в настоящем времени — в вечном “теперь”» [8, с. 161]. В результате такой терапевтической операции личная история А. И. Уткиной получает цельность, «она обозрима со всех сторон и в каждой своей точке времени и пространства существует в рамках определенной парадигмы, имеющей онтологическую сущность» [13, с. 17].

Список литературы:

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 352 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. Народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
3. Бобринская Е. Русский авангард: Границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
4. Богданов К. А. Повседневность и мифология: исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 437 с.
5. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с.
6. Богемская К. Г. Самодеятельное изобразительное искусство // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов / под ред. Л. П. Солнцева. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 399–468.
7. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 480 с.
8. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени / Эссе. М.: Независимая газета, 1997. 256 с.
9. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.
10. Гуревич А. Я. Индивид и социум на средневековом Западе. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2005. 424 с.
11. Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013. 360 с.
12. Исследовательское интервью с художницей Александрой Иосифовной Уткиной. Апрель 2010.
13. Калшед Д. Внутренний мир травмы. Архетипические защиты личностного духа. М.: Академический проспект, 2001. 368 с.
14. Корнилова А. В. Мир альбомного рисунка: русский альбом. Графика конца XVIII — первой половины XIX в. Л.: Искусство, 1990. 285 с.
15. Кузнецов Э. Д. Искусство Нико Пиросманашвили как явление третьей культуры // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 105–131.

16. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 704 с.
17. Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 482–484.
18. Народная картинка Ивана Никифорова 1897–1971. Графика: Каталог выставки / Авт. вступит. ст. Н. С. Шкаровская. М.: Советский художник, 1988. 11 с.
19. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
20. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–27.
21. Синявский А. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2001. 464 с.
22. Тевоз М. Ар-брут: Альбом. Лозанна: Booking international, 1995. 228 с.
23. Утехин И. Устные рассказы о блокадном опыте. Свидетельства разных поколений // Антропологический форум. 2006. № 5. С. 325–244.
24. Ушакин С. Количественный стиль: потребление в условиях символического дефицита // Социологический журнал. 1999. № 3/4. С. 187–214.
25. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд. 1994. 407 с.
26. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М.: Ладомир, 2000. 414 с.
27. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

References

- Bakhtin, M. M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable. Narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Rennansa [Creativity of Francois Rabelais. Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Fiction Publ. (in Russian)
- Bartes, R. (2008) *Mifologii [Mythology]*. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (in Russian)
- Bobrinskaia, E. (2006) *Russkii avangard: Granitsy iskusstva [Russian Avant-Garde: the Boundaries of Art]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (in Russian)
- Bogdanov, K. A. (2001) *Povsednevnost' i mifologiya: issledovaniia po semiotike fol'klornoj deistvitel'nosti [Everyday Life and Mythology: Research on the Semiotics of Folklore Reality]*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb Publ. (in Russian)
- Bogemskaiia, K. G. (1999) 'Amateur Visual Arts', in Solntseva, L. P. (ed.) *Samodeiatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii. Konets 1950-kh – nachalo 1990-kh godov [Amateur Art in the USSR. Essays on History. Late 1950s – the Early 1990s]*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., pp. 399–468. (in Russian)
- Bogemskaiia, K. G. (2001) *Poniat' primitiv. Samodeiatel'noe, naivnoe i autsajderskoe iskusstvo v 20 veke [Understand Primitive Art. Amateur, Naive, and Outsider Art in the 20th Century]*. St. Petersburg: Aleteia Publ. (in Russian)
- Eliade, M. (2018) *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*. Princeton: Princeton University Press Publ.
- Foucault, M. (1994) *Slova i veshhi. Arheologiya gumanitarnykh nauk [Words and Things. Archeology of the Humanities]*. St. Petersburg: A-cad Publ. (in Russian)
- Genis, A. (1997) *Vavilonskaia bashnia: Iskusstvo nastoiashchego vremeni / Esse [The Tower of Babel: The Art of the Present. Essays]*. Moscow: Nezavisimaia gazeta Publ. (in Russian)
- Gurevich, A. Ia. (1972) *Kategorii srednevekovoi kul'tury [Categories of Medieval Culture]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Gurevich, A. Ia. (2005) *Individ i sotsium na srednevekovom Zapade [The Individual and Society in the Medieval West]*. Moscow: Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia Publ. (in Russian)
- Jung, K. G. (1996) *Dusha i mif. Shest' arhetipov [Soul and Myth. Six Archetypes]*. Kiev: Gosudarstvennaia biblioteka dlia uinoshestva Publ. (in Russian)
- Kalsched, D. (1996) *The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit*. Near Eastern St.; Bibliotheca Persica.
- Kornilova, A. V. (1990) *Mir al'bomnogo risunka: russkii al'bom. Grafika kontsa 18 – pervoi poloviny 19 v. [The World of Landscape Drawing: Russian Album. Graphics at the End of the 18th – the First Half of the 19th Century]*. Leningrad: Iskusstvo Publ.
- Kuznetsov, E. D. (1983) 'The Art of Niko Piroshmanashvili as a Phenomenon of the Third Culture', in Prokof'ev, V. N. (ed.) *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni [Primitive Art and Its Place in the Artistic Culture of the New and Modern Times]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 105–131. (in Russian)
- Lotman, Iu. M. (1998) *Ob iskusstve [About the Art]*. St. Petersburg: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Prokof'ev, V. N. (1983) 'On the Three Levels of Artistic Culture of New and Modern Times (On the Problem of Primitive Art in the Visual Arts)', in Prokof'ev, V. N. (ed.) *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni [Primitive Art and Its Place in the Artistic Culture of the New and Modern Times]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 6–27. (in Russian)
- Propp, V. Ia. (2001) *Morfologiya volshebnoi skazki [Morphology of a Fairy Tale]*. Moscow: Labyrinth Publ. (in Russian)
- Research Interview with Artist Alexandra Iosifovna Utkina (2010)*. (in Russian)
- Shkarovskaia, N. S. (intr.) (1988) *Narodnaia kartinka Ivana Nikiforova 1897–1971. Grafika [Folk Picture by Ivan Nikiforov 1897–1971 Graphics]: Exhibition catalog*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Siniavsky, A. (2001) *Osnovaniia sovetskoi tsivilizatsii [Foundations of Soviet Civilization]*. Moscow: Agra Publ. (in Russian)
- Thevoz, M. (1995) *Art Brut*. Losanna: Booking International.
- Ushakin, S. (1999) 'Quantitative Style: Consumption in Conditions of Symbolic Deficit', *Sotsiologicheskii zhurnal [Sociological Journal]*, 3/4. pp. 187–214. (in Russian)
- Utekhin, I. (2006) 'Oral Stories about the Siege Experience. Testimonies of Different Generations', *Antropologicheskii forum [Anthropological Forum]*, 5, pp. 325–244. (in Russian)
- Vygotskii, L. S. (1998) *Psikhologiya iskusstva [The Psychology of Art]*. Rostov-on-Don: Phenix Publ. (in Russian)
- Zlydneva, N. V. (2013) *Vizual'nyi narrativ: opyt mifopoeticheskogo prochteniia [Visual Narrative: An Experience of Mythopoetic Reading]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)