

Введение

Интерес к загадке наивного творчества сродни увлечению оккультными науками, неопознанными летающими объектами, телепатией, магией и хиромантией – всеми теми маргинальными с точки зрения господствующей науки областями, куда не дотягивается проверенные экспериментами объяснения, где господствуют непознанные силы, где рядовой обыватель может напрямую, непосредственно соприкоснуться с загадками человеческой природы.

Непрофессиональное творчество – феномен в той же степени, относящийся к наукам о человеке в широком смысле слова, как и к искусствоведческому исследованию.

Но при этом наивное искусство входит в художественную культуру в рамках той же парадигмы, что и профессиональное.

Его можно классифицировать по видам творчества (графика, скульптура, живопись), по жанрам (портрет, пейзаж), по странам, по эпохам. Широкий зритель встречается с произведениями наивных художников на выставках или видит их в качестве иллюстраций в книгах. Наивную картину можно купить или продать.

Исследователь должен анализировать наивное творчество, пользуясь тем научным инструментарием, который был выработан историками профессионального искусства (и это сразу оказывается невероятно трудно).

Однако по своему происхождению, по способам своего появления на свет наивное произведение коренным образом отличается от профессионального. Его автор не проходит, как правило, никакой школьной выучки, он не стремится к признанию художественной среды, зачастую не подозревает, что такая существует и обладает своими законами. Мотивацией для создания картины бывает или неосознанное желание самовыражения: «просто хочется рисовать», или стремление найти способ заработка. Знаменитый ныне польский мастер примитива Никифор продавал свои маленькие, нарисованные непромытой кисточкой акварельные пейзажи просто на улицах. Самый рынок, который в прекраснотушные 1960-е годы порой противопоставляли бессеребренничеству наивного творчества, напротив, творцам примитива совсем не чужд. Рынок роднит индивидуальное наивное творчество с народной картинкой, которая и создавалась по канонам потребительского спроса.

Хотя картину, нарисованную примитивно, с помощью первоэлементов изобразительного языка, по-детски, мы сразу определим как «наивную», никакого единого художественного стиля у наивного искусства нет. Стил «под наив» - примета так называемого аэропортного, то есть салонно-сувенирного искусства.

Книжечка о Романенкове уже третья в моей серии, посвященной наивным художникам России. В первой из них я рассказывала о замечательной художнице Елене Андреевне Волковой и исподволь подводила воображаемого собеседника к особенностям наивного творчества, к пониманию того, что оно не просто смешное и забавное, но достаточно серьезное явление, по-своему питающее и поддерживающее профессиональное искусство. Вторая книжка была посвящена Павлу Леонову – великому мастеру огромных живописных композиций, рассказывающих о разных эпизодах его жизни на просторах СССР, о его мечтах и фантазиях. Невозможно было описывать Леонова спокойным языком академического исследования. Чтобы ухватить суть его творческой натуры, пришлось сделать сам текст своего рода путешествием, погоней за ускользающими смыслами современного примитива. Леонов как художник и мечтатель сформировался во многом под влиянием советской культуры 1930-1950-х годов – эпохи его молодости. Поэтому без экскурсов в эту эпоху, воспоминания о фильмах, подобно которым разворачиваются «кадры» в полотнах художника, повествование построить было невозможно.

Как и в нынешнем рассказе о Романенкове, много внимания я уделяла тому, что узнала из разговоров с самими художниками, но книжки мои разошлись, их многие прочитали, и благодаря общению с друзьями, коллегами и Интернету, образовался следующий виток разговоров – с читателями. Нет, не все они разделили мою любовь к наивному искусству, спорили и с аргументами, критиковали стиль за «ненаучность», но, что важно для меня, никто не остался равнодушным! Некоторые брали «Леонова», чтобы просмотреть перед сном картинку, и потом признавались мне, что не заснули, пока не дочитали до конца. Как можно объединять в одной серии «Наивное искусство» творчество Елены Волковой – создательницы ярких, написанных преимущественно плотным локальным цветом картин с крупными изображениями животных – волка или льва, с корпусом произведений Леонова, репрезентирующего себя в музейных запасниках колоннадой огромных тубусов, в которые свернуты его холсты, где художник легкими движениями несоразмерно большой кисти умеет нарисовать и велосипедиста, и автобус, и пляшущих человечков, и купальщицу, стыдливо прячущую за кустом свои деревенские прелести. И наивным искусством называем мы скрупулезно прорисованные картоны с карандашными орнаментами Романенкова, со всеми его масками, «куколями» и символами. Нет, наивное- это не стилистическое определение. Перефразируя Толстого, мы можем сказать, что профессиональные художники бывают похожи друг на друга, но каждый наивный художник наивен по-своему, он по-своему создает свою неученую художественную систему, которую в других своих работах я часто называла индивидуальной мифологией. Индивидуально все – и сюжеты, и способ их развертывания, и художественные приемы, и собственные интерпретации. Но при всей этой индивидуальности – источники, из которых черпаются образцы, в общем, известны. Если исключить неконтролируемые бессознательные импульсы, то это обычная окружающая жизнь. У человека, родившегося в деревне – воспоминания о праздниках и обрядах, у жителя бараков – плакаты и афиши кинофильмов, у сегодняшнего горожанина – реклама и телевидение. И тем не менее все эти источники перекраиваются и переплавляются так, что получается нечто завлекательно-загадочное и явно требующее толкования. Работа воображения такого художника в чем-то подобна работе сновидения. Когда разум спит, внешние впечатления монтируется самым неожиданным образом. Наивные художники не имеют собственного критического дискурса, то есть никто от их имени не пишет манифестов, не декларирует программ, поэтому уровень интерпретации их творчества и является способом их включения в художественную культуру. Эта интерпретация зависит как от задач, которые ставит перед собой посредник между наивным художником и обществом, так и от мировоззрения того, кто комментирует, его собственных познаний и художественных взглядов. У этого текста две задачи, первая – это рассказать о самобытном художнике, а вторая – продолжить рассуждения о путях интерпретации наивного искусства вообще, о его соотношении с другими современными художественными течениями.

Знаменитые наивные художники

Для тех, кто далек от проблематики наивного искусства и примитива, напомним три имени, различно характеризующие роль этого феномена в прошедшем столетии. Сам по себе термин «наивный» по отношению к искусству использовался ранее всего во Франции, причем известным критиком Шанфлери по отношению к картине Гюстава Курбе «Похороны в Орнане». В дальнейшем коннотация этого термина приобрела конкретность. Это было связано с появлением на художественной сцене - наивного искусства – Анри Руссо.

Последняя большая выставка «Анри Руссо: Джунгли в Париже», прошедшая в 2005-2006 годах в Лондоне (Тейт Модерн), Париже (Гран Пале) и Вашингтоне (Национальная

галерея) представила современный взгляд на художника, которым восхищались художник Пикассо и поэт Аполлинер.

Выставка была подготовлена Клер Фреш-Тори, главным хранителем Музея Орсе в Париже, Кристофером Грином, профессором истории искусства Института Курто в Лондоне, Френсис Моррис, куратором Тейт Модерн в Лондоне. Было показано около пятидесяти картин и более ста документов, зарисовок и различных печатных источников, вдохновлявших Руссо. Известно, что уроженец торгового городка Лаваль, Анри Руссо (1844-1910) переехал в 1868 году в Париж и стал служащим городской таможни. Он был «воскресным» художником и только после пятидесяти лет смог полностью посвятить себя живописи.

Руссо показывал свои картины в Салоне Независимых и на других выставках вместе с профессиональными художниками, которые ценили его искусство. Его признание было первым общественным подтверждением права на существование искусства, созданного неученым - не имеющим выучки художником.

Это первое выступление наивного художника на выставках профессионалов совпало с периодом революционных изменений в живописи. Художественный авангард, отрицая нормы и правила старого искусства, приветствовал многое из того, что создавалось вне этих норм – и в том числе наивное искусство. Однако у широкой публики это искусство не получило признания. Только в 1944 году, когда в Париже в Музее современного искусства поэтом Полем Элюаром и коллекционером Анатолием Жаковским была устроена выставка Руссо в связи со столетием с его дня рождения, к художнику пришло широкое признание. Современники обращали внимание на то, что отличало творчество наивного художника от профессионального подхода к натуре.

Ныне, как это показывает недавняя выставка, творчество Руссо рассматривается теми же методами, как и искусство любого художника 20 века: указываются источники, подчеркивается типичная для эпохи связь с интересом к экзотике и т.д. После того, как история искусства усвоила опыт сюрреализма, поп-арта и других, весьма далеких от подражания реальности, течений 20 века, анализ творчества Руссо стал легко укладываться в картину представлений о художественной культуре его времени.

24 марта 1913 года в Москве по адресу Большая Дмитровка, дом 11 открылась выставка «Мишень», где были показаны вместе с произведениями известных художников футуристов Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой и других произведения грузинского самоучки Нико Пиросманашвили, привезенные из Тифлиса. Здесь же демонстрировались детские рисунки, живописные вывески, а в соседних залах экспонировалась «Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым».

После выставки в Москве живший в Тифлисе художник Кирилл Зданевич посвятил много сил собиранию и хранению произведений Пиросмани, а затем они были переданы в государственный музей изобразительных искусств в Тбилиси. Художники русского авангарда, опирающиеся на примитив, открыли Пиросмани и представили его публике как редкое и своеобразное явление современного наивного творчества. Но ныне Пиросмани так широко вошел в историю искусства и стал известен по всему миру, как никакой другой грузинский художник за всю историю существования изобразительного искусства в этой стране.

Итак, особенность восприятия наивного художника в том, что, как правило, вначале он увлекает или, напротив, пугает своим несходством с окружающим миром, а потом становится в истории одним из наиболее ярких выразителей этого самого, канувшего в прошлое, мира – будь то виды Парижа рубежа 19-20 веков или закоулки и увеселительные сады Тифлиса с их особой культурой праздника и общения.

Людям, вдохновленным техническим прогрессом и устремленным в будущее, прошлое представляется сказочно-детским, на него смотрят с умилением и улыбкой – как раз так, как многими воспринимается наивное искусство. Об этом говорит и история признания

американской наивной художницы – Анны Робертсон Мозес, прозванная бабушкой Мозес.

Ее успех был основан на волне интереса к примитиву, которая прокатилась по США в 1930-1940-е годы и отчасти отражала влияние европейских увлечений. Родившаяся на ферме недалеко от Нью-Йорка Анн Мари Робертсон с детства любила рисовать, в 1887 году она вышла замуж за Томаса Салмона Мозеса, и у них родилось пятеро детей, так что для рисования у нее не было времени. Когда ее муж умер в 1927 году, она обратилась к творчеству. Женщина практичная, Мозес, как только у нее накопилось много картинок, послала их на продажу на местную ярмарку вместе с банками своего варенья. Несколько лет она безо всякого успеха отдавала на продажу в лавку женского рукоделья эти работы, пока, наконец, в 1938 году, на них не обратил внимания, путешествовавший по тем местам венгерский иммигрант Луис Колдор, инженер по профессии и коллекционер. Он сразу купил все и решил представить Мозес на художественной сцене в Нью-Йорке. Единственным, кто ею заинтересовался был австрийский эмигрант, арт дилер Отто Калир.

Первая выставка Мозес состоялась в принадлежавшей Калиру «Галерее Сент-Этьен» в Нью-Йорке в октябре 1940 г. Ей было в тот момент 80 лет. Когда после выставки на празднике в честь Дня Благодарения, устроенном в большом универмаге появилась сама Мозес – в черном платье, сопровождаемая банками своего замечательного варенья, нью-йоркские снобы и интеллектуалы были в восторге. Биография Мозес, написанная Калиром стала бестселлером. В 1946 году, открытки с картин Мозес разошлись тиражом в 16 миллионов экземпляров. С ее картин печатали постеры, делали ткани с ее рисунками. Мозес вообще оказалась одной из первых американских художниц, кто стал знаком невероятно широкой аудитории благодаря радио, кино, и новому СМК – телевидению. От одного до другого побережья США газеты и журналы пересказывали ее историю – сказку о пожилой Золушке. Она встречалась с президентом Труменом и переписывалась с Эйзенхауэром и Кеннеди. Столетний день ее рождения губернатором Нельсоном Рокфеллером был объявлен «Днем Бабушки Мозес в Нью-Йорке».

Ее карьера подтверждала старую американскую поговорку – никогда не бывает слишком поздно.

Картины бабушки Мозес, посвященные патриархальной жизни на ферме, семейным праздникам, полевым работам, на взгляд знатока, являются типичными наивными картинками, которые можно найти в любой европейской стране. Возможно, именно поэтому незамысловатые бытовые сценки бабушки Мозес стали знаменем американского наивного искусства. Несмотря на время холодной войны, выставка Мозес в 1964 году с успехом прошла в Москве. Американский посол в речи на открытии выставки в Музее изобразительных искусств им.А.С.Пушкина сказал: «Картины Бабушки Мозес вызывают у зрителей скорее эмоциональную, чем художественную оценку, так как даже сейчас большинство американцев испытывают сильную привязанность к тем временам, о которых рассказывали им их деды и отцы. Сентиментальное качество рисунка Бабушки Мозес объясняется тем фактом, что для нее это были времена прекрасной и простой жизни, не обремененные многими сложностями сегодняшнего дня» (1).

Свидетельства художественного признания Романенкова

Знакомый с опытом художественной культуры любитель искусства будет внимательно всматриваться в наивную картину как свидетельство творческого потенциала подсознательного в человеке, а несведущий обыватель увидит просто, что «плохо нарисовано». Это обвинение, однако, никогда не выдвигалось по отношению к Романенкову, чья графическая техника столь сложна и трудоемка, что вызывает уважение

даже у профана. (Один раз на выставке меня даже спросили, «Может быть, это фарфоровая поверхность?»).

Многие из тех, кого мы в России называем наивными, были не совсем самоучками, а получали консультации в Заочном Народном Университете Искусств. Это учреждение, имевшее несколько факультетов, в том числе и изобразительного искусства, вело свою историю еще с 1930-х годов, когда формирование самодеятельности было одной из важных частей модели государственной культурной политики. В 1960-80-е годы здесь нашли приют / и получили трудовую книжку/ многие художники из числа так называемых нон-конформистов. Напомним, что педагогом Леонова был М. Рогинский. Здесь же преподавали и другие представители андерграунда : А.Гросицкий, Е.Измайлов, а также немало просто интеллигентных образованных людей. Образовался своего рода союз по переписке маргиналов из ученого и неученого слоев советской культуры, плодом которого оказалось целое созвездие наивных художников.

В ЗНУИ учился и Василий Романенков. Живя в Москве, он мог посещать очные занятия. Он поступил в ЗНУИ в 1975 году и в течение двух лет занимался живописью у педагога Н.Л.Павлова, а затем перешел к Николаю Михайловичу Ротанову. Первые картины Романенкова были написаны маслом и в сущности мало отличались от массовой продукции любителей. В фонде Дома народного творчества в Москве находятся «Городской пейзаж» 1976 года и «Русская печь» того же времени. Видимо, именно Ротанов посоветовал ученику заняться графикой. Первые графические листы Романенкова я хорошо помню по однодневным выставкам начала 1980-х годов в выставочном зале на Кузнецком мосту (однодневные выставки можно было делать без разрешения цензуры, поэтому на них показывали много интересного).

Графические композиции были исполнены простым карандашом по бумаге.

Листы Романенкова были большие и хаотичные. Начинал он их рисовать снизу – «с сапожков», как он говорил.

Среди ранних произведений выделяется «Свадьба»(1983, частное собрание) размером 73х100см. Тяга к большому размеру осталась у Романенкова навсегда, но со временем композиции стали многочастными как полиптихи.

Работы молодого художника появлялись на больших выставках, например, в 1982 году на Всесоюзной выставке произведений самодеятельных художников, посвященной XVII съезду профсоюзов, которая проходила в Москве в Центральном выставочном зале «Манеж». Все большие экспозиции посвящались событиям в политической жизни – съездам Коммунистической партии, юбилею В. Ленина, победе в Великой Отечественной войне. Помню, как вместе с педагогами ЗНУИ Р.Закиным и А.Бэр, отвечавшими за эту выставку, участвовала в работе над экспозицией. Огромный зал Манежа многое перевидал на своем веку. Еще свежо было в памяти людей того поколения посещение выставки советского искусства Н.С.Хрущевым в 1962 году, после которого последовали санкции против мастеров так называемого «сурового стиля».

Выставка должна была быть политически выдержанной. Каждую такую большую экспозицию принимал выставочный совет (или комиссия, не помню уже точно, как называлось), в нее входили искусствоведы, представители профсоюзов (ВЦСПС обычно финансировал эти огромные затратные проекты), сотрудники министерства, ЦК комсомола и др. Многие картины принимались голосованием. У чиновников всегда было большинство по отношению к нам, искусствоведам. Так была удалена с выставки в Манеже картина Е.Волковой с изображением обнаженной сибирской красавицы как слишком «неприличная». Отклонялись пейзажи, если в них изображалась церковь. Работы Романенкова, слава Богу, проходили партийным начальством незамеченные. В 1983 году в выставочном зале подмосковного города Подольска была показана выставка, посвященная 50-летию ЗНУИ, которая была составлена его педагогами и отличалась удивительной цельностью и грамотностью экспозиции. Среди множества работ, хранившихся в фондах ЗНУИ были выбраны лучшие произведения

«самобытников», как их называли на своем жаргоне педагоги. Это был триумф наивного искусства в лице многих его представителей и ныне забытых, как Эльфрида Мильте, и перешедших в ранг аутсайдеров как А.Канцуров, была показана и графика Романенкова. Но она потонула в море красочных динамичных картин других учащихся. Конечно, к этой выставке не было издано каталога. Каталоги издавали только к государственным выставкам, да и то, почти без иллюстраций, так что они больше походили на официальные отчеты по областям и республикам.

В 1985 году состоялась Всероссийская выставка произведений самодеятельных художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, посвященная 40-летию Победы в Великой Отечественной войне, где были показаны графические произведения Романенкова «Бессмертие» и «Работа». Тема воинства, памяти погибших и до сегодняшнего дня остается актуальной для художника. В 1987 году на Всесоюзной выставке произведений самодеятельного изобразительного и декоративно-прикладного искусства, проходившей на ВДНХ, Романенков был удостоен золотой медали ВДНХ СССР за триптих «Человек» (1985-1987, част.собр). Так что можно заметить, что наш художник адекватно вписывался в ситуацию самодеятельности.

После прихода к власти М.С.Горбачева в стране началась так называемая перестройка, сопровождавшаяся пересмотром взглядов на прошедшую советскую историю и постепенно ослабевавшим контролем за художественной жизнью.

В Москве появились отдельные выставочные залы, которые стали своего рода «очагами» бурно разгоревшейся художественной жизни следующего десятилетия. Среди них особое место во второй половине 1980-х годов занимал зал на улице Миллионщикова.

Отдаленный от центра, соседствовавший с мрачной башней Онкоцентра, он стал местом проведения целого ряда выставок и акций, прежде немислимых. Среди них важной для историка наивного творчества была организованная В. Пацюковым выставка «Народные традиции в произведениях профессиональных и самодеятельных художников», которая проходила зимой 1986-87 годов. Выставка вызвала опасения со стороны председателя комиссии по самодеятельному творчеству Московского отделения союза художников Т.Л.Бондаренко (супруги скульптура П.И.Бондаренко, создателя памятника Юрию Гагарину на Ленинском проспекте), но запретить ее было уже невозможно. Пацюков, опираясь на лучшие произведения из коллекции Н.С.Шкаровской, которая была первым и признанным пропагандистом наивного искусства в 1960-70-е годы, работы Романенкова и произведения художников андерграунда, сделал одну из первых в истории московской художественной жизни концептуальных экспозиций – то есть выставку, где художники были объединены не по месту жительства, не по принадлежности – к творческому союзу или рабочему профсоюзу, не по времени создания картин, и не ради очередного официального юбилея, а согласно идее куратора, который справедливо указывал самую суть проблемы: связь между народными традициями, примитивом и другими областями творчества. Конечно, сделанная без всяких средств, без каталога, наспех, выставка была только эскизом к воплощению идеи, но это не умаляет ее значения.

В 1988 году в том же зале Пацюков организовал выставку «Праздничная культура», где также были показаны работы Романенкова.

Начало 1990-х годов было благоприятным временем для выступления на московской художественной сцене наивных художников. Система официальных государственных выставок фактически рухнула. Галерейно-аукционная деятельность только зарождалась. Представители молодого, стремящегося завоевать мир русского радикального искусства еще формировали свои ряды. А у не избалованной культурными событиями московской публики была большая жажда ко всему новому.

В 1990 году произошли удивительные и неожиданные события, которые только и могли иметь место в это радостное переходное время.

Сотрудник Межсоюзного Дома народного творчества Лариса Сухановская устроила в выставочном зале на Солянке в Москве экспозицию под названием «Образ и восприятие. Реализм и наивное искусство», где участвовал уже хорошо известный всем, кто интересовался наивным искусством, Романенков. Следующую экспозицию должны были делать по приглашению московского правительства представители муниципальных властей городка на юге Франции. Французы заранее пришли посмотреть зал, увидели выставку наивных художников, и она им так понравилась, что они пригласили художников со своими произведениями выставиться и пожить в прекрасном городе Ниме. Эта поездка, которую возглавила Лариса Сухановская, принадлежит к лучшим воспоминаниям Василия Романенкова.

Сон золотой.

Среди тех событий, которые привлекли большое внимание была выставка «Сон Золотой», которая проходила в зале Центр Современного искусства на ул. Димитрова (ныне Б. Якиманка), с 24 января по 15 февраля 1992 г. Это был первый мой кураторский проект в области наивного искусства.

Но вначале немного о самом Центре. Эта общественная организация – детище Л.А.Бажанова (ныне директора Государственного Центра современного искусства) – была задумана как объединение нескольких художественных направлений, представленных в виде отдельных галерей и проектов и располагавшихся в старых двухэтажных московских домиках на углу нынешней Большой Якиманки и набережной Обводного канала. В квартирах еще доживали надеявшиеся на переселение в новые дома старухи и целые семьи, а во дворе, где они сушили свои ветхие пододеяльники и наволочки, уже происходили акции и перформансы. Здесь (вход из подворотни) базировалась фотогалерея «Школа», с Якиманки был вход в галерею Гельмана, со двора – в Архитектурную, и здесь же на втором этаже, окнами во двор и на набережную открылась Галерея наивного искусства, которой я придумала название «Дар», напомиравшее мне тогда о В.Набокове, а ныне кажущееся не особенно удачным. Но помещение под галерею было получено не сразу, ведь надо было делать ремонт, конкурировать с другими претендентами, и потому я заявила свой проект в основном зале Центра – бывшем выставочном зале Октябрьского района. В тот период поддерживавшие новое искусство молодые бизнесмены свободно располагались во время выставок в этом зале – курили, играли в карты, вели переговоры.

Мое положение в этом обществе не назовешь легким. Я была среди самых старших по возрасту, хотя и не чувствовала себя чужой на этом празднике жизни, где все были на «ты», все чрезвычайно активны и уверены в успехе. С самыми молодыми я договорилась, что они будут называть меня по-домашнему «тетя Ася», с остальными укрепляла отношения как могла.

Первым завоеванием было восстановить музейно-выставочные правила поведения в экспозиционном зале – ведь для своей выставки я собрала произведения из 23 источников (всего было представлено около 30 художников), в том числе и из организаций. Название Апухтина о безумце, который «навеет человечеству сон золотой».

Открывшаяся возможность сделать выставку по-своему, без недремлющего ока партийно-профсоюзных чиновников вдохновляла меня так, как сегодня это трудно представить профессиональному куратору. В полутемном зале, с привлечением золотой бумаги как экспозиционного компонента я пыталась создать образ наивного искусства как чудесного видения – таинственного сна золотого. В своем кураторском восторге, конечно, я была в той же степени наивна, как и мои подопечные. На выставке была и работа Романенкова, но небольшая, другой достать тогда не удалось.

Будучи куратором галереи «Дар» на протяжении нескольких лет я сделала серию выставок наивных художников, среди которых была экспозиция «Пути-письмена»(1993), куда входили и работы Романенкова 1992-1993 годов. Важным было для меня не только раскрывать этот вид творчества с художественной стороны, но и соприкасаться с молодыми художниками, наполнявшими соседние галереи. Все ходили друг другу пить чай (и не только чай), обсуждали каждую выставку, а посетитель одной из галерей обязательно препровождался и во все остальные.

В первой половине 1990-х годов Центр на Якиманке (сейчас уже об этом пишут дипломы и диссертации) был настоящим центром новой художественной жизни. И наивное искусство было принято как равноправное в среду новейших течений. У Романенкова было несколько персональных выставок в галерее, однако потом он прекратил сотрудничество с «Даром» (к тому времени и я уже покинула эту галерею), а вскоре галерея перестала существовать вовсе.

В 1994 году Россия впервые участвовала в Международном Триеннале наивного искусства «Инсита» в Братиславе. Эти триеннале, проводившиеся в тогдашней объединенной Чехословакии, были начаты в 1966 году по инициативе известного словацкого ученого Ш. Ткача, который и выдвинул термин инситное искусство (от латинского *insitus* – наивный). Неслучайно, что центром международных выставок стала Братислава. Именно в Словакии были сильны традиции народного искусства и поэтического фольклора. Важны они были и для других стран Восточной Европы, в частности особенно большую известность получила хорватская школа живописи на стекле во главе с И.Генераличем. Тем не менее, советские идеологи находили интерес в социалистических странах к народному и наивному творчеству опасным (по тем же причинам не одобрялась деятельность Общества народного искусства в Литве). Художников из СССР на выставки «Инсита» не допускали .

После вторжения советских войск в 1968 году в Чехословакию наступил период , получивший наименование «нормализации», но в действительности репрессивный , и успешно начавшиеся Триеннале были запрещены (последняя состоялась в 1972 году), Международный Кабинет по изучению наивного искусства в Словацкой национальной галерее был закрыт, а его глава Штефан Ткач обречен на молчание.

Однако 1990-е годы изменили ситуацию. Именно тот заряд творчества, фантазии, чувство родовых корней, которые казались вредными в период социалистических режимов, стали важны в период, когда государства Восточной Европы стали проводить независимую культурную политику.

В 1994 году мы привезли в Братиславу среди прочих работ русских художников полиптих «Монашество» из десяти частей Василия Романенкова, который был отмечен жюри (так называемое *Honorary mention* – почетное упоминание).

Выставка проходила в только что отремонтированном корпусе Дворца Эстерхази , была поддержана ЮНЕСКО и отличалась чрезвычайно представительным составом. Здесь были показаны произведения художники из двух десятков стран, в том числе из Бразилии, Финляндии, Франции, Германии, Италии, Турции. Была развернута выставка патриарха ар бют из Швейцарии Адольфа Вёльфли(о нем ниже) и другие отдельные экспозиции.

От России были представлены художники нескольких поколений , всего 30 авторов. Среди них – А.П.Дикарская,Т.Д.Еленок,В.В.Григорьев,Н.А.Комолов, А.Д.Конратенко, Л.М.Майкова,В.И.Макаров,Катя Медведева,В.В.Пластинин, М.А.Ржанников,Е.И.Варфоломеева, Е.А.Волкова. Был включен в число наивных и Л.Пурьгин, ныне (он безвременно рано умер) совершенно оторванный от наивного искусства и поставленный историками в число профессиональных художников примитивистского стиля.

Когда российская коллекция явилась впервые на международной сцене внимание уважаемого жюри, куда входил голландец Нико ван дер Эндт, англичанин (черногорец по

происхождению) Бато Томашевич и другие специалисты, именно Романенков поразил их своей художественной манерой. Большой приз Инситы достался в тот год бразильской художнице, но начало международному признанию Романенкова было положено. В 1995 году работы Романенкова были впервые приобретены Министерством культуры Российской Федерации.

В 1997 году на следующей Инсите были вновь показаны работы Романенкова «Рождество-рождение»(1993), «Памяти погибшего воина»(1996) триптих «Пасха»(1995, все- музей «Царицыно»), и вновь художник был удостоен «почетного упоминания» жюри. Большой приз в этом году получил другой замечательный художник – Павел Леонов. В 2000 году на Инсите состоялась персональная выставка Павла Леонова как завоевавшего Большой приз на предыдущем Триеннале, а Романенков был представлен четырьмя работами из собрания Музея «Царицыно». Количество работ художников из России, которых предварительно отбирал международный выставочный комитет значительно сократилось. Помимо Романенкова в конкурсном разделе были показаны произведения А. Канцурова, В. Мизинова, Р. Жарких, в историческом разделе работы А. Дикарской и И. Никифорова.

Триеннале изменилось и по составу разделов, и по принципам отбора. Больше внимания уделялось не наивным в традиционном понимании художникам, ведущим свою традицию от Анри Руссо, а тем, кого называют аутсайдерами или художниками ар брют – людям, творящим следуя голосу подсознания, без видимой связи с реальностью или с традицией национального фольклора, которую можно зачастую усмотреть у наивных. Мы расскажем ниже более подробно о том, откуда появились аутсайдеры и как воспринимается творчество Романенкова в контексте этого нового понятия, распространившегося в последнюю треть двадцатого века. На Триеннале в Братиславе в 2004 году из России были представлены художники Павел Леонов (в разделе «Фигуры и лица», в конкурсном разделе – А. Кирикович, А. Канцуров, Р. Жарких). Художники были показаны не по национальным разделам, как ранее, а каждый индивидуально. На этом международном смотре Романенков получил, наконец, и Большой приз, который дал ему право на персональную выставку в Братиславе в рамках Триеннале 2007 года. В том же году была опубликована статья о Романенкове в престижном международном журнале “Raw Vision”.

Мир предков

В 1998 г. в музее «Царицыно» в Москве прошла выставка Василия Романенкова «Свидетельства». Ее подготовил хранитель музея и многолетний друг художника Вадим Помещиков. Передо мной ее каталог - тонкая брошюра в обложке желтого цвета с плотной вязью рисунка.

Первый раздел озаглавлен «Путь деревенского мальчика».

Автор каталога начинает рассказ:

«Василий Романенков вырос в деревенской глуши на границе Смоленской области и Белоруссии, где долгое время сохранялись патриархальные обычаи и обряды. Одно из наиболее сильных впечатлений его детства – кладбищенские кресты с повязанными на них полотенцами. «Помню, когда мне было четыре года, хоронили деда. На следующий день родственники снова пришли на кладбище: на могиле был накрыт стол с угощением», вспоминает Василий.»ⁱ (1)

Какое странное введение для текста о наивном художнике. Ведь наивное искусство обычно связано в наших представлениях с наивной радостью жизни, оптимизмом, добрым юмором, сюжетами, вызывающими улыбку.

Второй раздел каталога назван «От кладбища до колыбели». (Для тех, кто знал материал, в этом названии звучал парафраз к названию знаменитого цикла швейцарского аутсайдера Адольфа Вёльфли «От колыбели до могилы»)

«С первых своих работ,- пишет Помещиков,- Романенков обращается к изображению наиболее важных с точки зрения коллективного, родового сознания событий: праздника, свадьбы, рождения, крестин, похорон. Тема похорон или, более широко, памяти ушедшего из жизни человека, становится постоянной в его творчестве.

Изобразительный ряд его произведений начинается с кладбища («Загорск. Гробница Бориса Годунова», 1979) и завершается колыбелью («Материнство», «Рождение», 1997-1998). Постоянное обращение к воспоминаниям детства возвращает Василию картину поминок на могиле, зафиксировавшую в подсознании ритуальное поклонение предкам. В образе похорон присутствует непреходящее ощущение утраты, что объяснимо: отсутствие отца, бросившего семью, когда Василию не было и года, исчезнувший материнский дом, смерть близких родственников, еще оставшихся в деревне.»ⁱⁱ (2).

Фрейдистские мотивы интерпретации творчества художника не заслоняют того, что сразу бросается в глаза: исследователя гипнотизирует тема смерти, ее присутствия среди живых, связи тех, кто еще живет, с обитателями потустороннего мира. Вероятно, тень будущего уже нависала над писавшим, когда он размышлял над текстом. Его внезапная безвременная кончина поразила всех нас, кто его знал и любил. Он погиб, войдя в море, тот вечный образ бессознательного, который порой является в сновидениях.

Художник, о котором он писал, в год его смерти сделал большую композицию «Посвящение Помещикову» (75x66, 2004).

Ее венчает изображение трех куполов храма под крестами, а ниже стены и крыша переданы тонкими-тонкими линиями синего, красного и зеленого., то расположенными параллельной штриховкой, то пульсирующих, образуя круги, петли и загогулины. К этому центральному орнаментальному «пятну» примыкают испещренными разными узорами фигуры людей. Взгляд теряется, с трудом находя опорные точки в мелких узорах.

В центре внизу серебряным прямоугольником явно виден поминальный стол с иконой, свечой, блюдами с надписями «соль», «изюм», фронтально изображенным круглым блюдом с блинами. Люди, стоящие у стола держат в руках разные предметы: крест, сердце, книгу с надписью «жить». Людей и предметов много, кто они, что это за кружки, завитушки, коконы, которыми наделены буквально все. Это мы горюем о смерти друга? Или это его предки из Суздальских земель принимают его душу в свои ряды? Что думал искусствовед о художнике: мы можем прочесть. Что за послание создал художник ушедшему в мир иной? Или это послание живущим, которые могут вычитать из него свою судьбу? Серая матовая поверхность бумаги, наклеенной на картон, лишь кое-где поблескивает штриховкой серебряной гелевой ручки. Вот колесо в пламени, а вот фигурка (младенца?) тоже в обрамлении красных языков. Как-то повернется судьба, что ждет нас, оставшихся гадать по этим картинам?

Современные исследователи о поминальных обрядах.

Наряду с рождением и свадьбой похороны – один из ключевых моментов в жизни человека, когда он становится центром всеобщего внимания. Его тело выставляют на обозрение, над ним плачут и читают молитвы, его торжественно выносят из дома. Но кладбище в традиционной деревне не так отрезано от жизни, как в большом городе. Кладбище постоянно посещают и в установленные дни церковного календаря, и в те дни, которые чтит народный обычай.

О значении погребального обряда в традиционных обществах писал крупнейший исследователь истории религий Мирча Элиаде:

«...приближение физиологической смерти является только сигналом того, что должен быть совершен новый ряд ритуальных действий для «создания» новой личности усопшего. Над телом должны быть совершены определенные церемонии, так чтобы его нельзя было снова оживить и сделать орудием зловредных действий. И что еще более важно, душу необходимо проводить в ее новое жилище и ритуальным образом приобщить к сообществу его обитателей»ⁱⁱⁱ/3/. Это вполне можно отнести и к русской крестьянской культуре. Продолжением погребальных ритуалов являются обряды поминовения, соблюдающиеся на протяжении многих лет родственниками покойного.

О значении поминовения усопших говорит исследователь отечественной народной религиозной культуры Н. Данченкова:

«Продолжение погребального обряда – поминовение усопших- обращено одновременно и к предельно великим (вселенскому собору всех православных христиан) и к предельно малым (одному человеку: единоумершему) ипостасям христианского *мира*. Первым посвящены поминовения *всецерковные*, о всех прежде почивших отцах и братьях наших, совершаемые на повечерии, полунощнице и литургии, в субботние дни, в торжественные дни вселенской памяти – родительские субботы, в установленные в России поминальные дни «православных воинов, за веру и отечество на брани убиенных. Вторым – поминовения *частные* «каждого усопшаго отца и брата нашего», «по нашему благочестивому желанию и вызову» исполняемые (к таковым относятся третины, девятины, сорочины и годовщина).» (4).

Православие установило четкие правила погребения и поминовения, однако в народной вере продолжали сохраняться обычаи, восходящие к язычеству, к той культуре, где мир живых и мир мертвых не были окончательно разделены. Обращаясь к корням этих представлений в лекциях по «Введению в теорию античного фольклора» О.М.Фрейденберг говорила об особом сценарии природы-человека, о горизонте, который представлялся «и небом, и подземностью». По мнению исследователя, цельное мифологическое сознание представляет природу и человека также нерасчленимым единством, и то, что в сознании современного общества называется смертью, у человека древнейших времен являлось событием жизни (5).

В дорелигиозный период, который О.М.Фрейденберг означала как тотемистический, каждое существо имеет своего двойника в природе, в котором олицетворена его сила, его часть (доля) жизненной энергии, которая выступает и как его душа. Древнейшее понимание единства человека с природой сохраняется и на более поздних ступенях развития общества, в том числе в крестьянской, земледельческой культуре.

В фольклоре душа, двойник, доля олицетворяется то в соломенной кукле, то в дереве, в русском фольклоре образ души сливается с образом молодой зелени, образом весеннего воскресения умершей зимой растительности.

В качестве материального воплощения души выступают и птицы, своей символикой связанные с небом – верхним миром.

Контаминация с христианским календарем породила верования о том, что в определенные дни души спускаются на землю. Так существовала вера в то, что на Троицу являются души предков, воплощаясь в зелени деревьев(6). Вот и у Романенкова личины (образы, маски) появляются на деревьях, но не в зелени, а как бы в коре стволов и ветвей.

«Основным днем поминовения умерших, -пишет исследователь славянских обрядов В.К. Соколова,- был вторник на фоминой неделе – радуница / так

называется и одна из работ Романенкова – К.Б./Обычай этот очень древний, восходящий, очевидно, к весенним заупокойным тризнам. Древние русские проповедники порицали этот обычай как языческий... В этот день ходили на кладбище с закусками и вином, «угощали» умерших родственников и угощались сами.» (7).

Сюжеты творчества Романенкова напрямую отражают народную веру с пережитками, язычества, сохраняющуюся в его деревне на Смоленщине. «Образ безгрешного существа, которое непременно войдет в рай,- писал в своем предисловии к каталогу В.Помещиков,- по представлениям крестьян прошлого века, одно из первых изображений в созданной Романенковым картине потустороннего мира. Оно имеет вид спеленутого младенца, которого называли на Смоленщине «куколь»./ Мне Романенков сказал, что он сам придумал это слово и образ «куколь» - К.Б./ Душа, отлетевшая от тела, может сохранять облик человека, как ,например, в «Бессмертии», но чаще предстает птицей с человеческим лицом или крылатой личиной.» (8). Упомянутое в цитате «Бессмертие» - раннее произведение Романенкова(дата создания – 1985 год), где нет еще ни геометрической строгости поз, ни рамы. Внизу – хаос человеческой толпы, вверху небо, в котором возносится крестообразно раскинувшая руки человеческая фигура. Помещиков видел в произведениях Романенкова «картину потустороннего мира». Или это все-таки изображение земного мира с его ритуалами и символами?

Или, может быть, граница между миром живых и мертвых не всегда пролегает в одном и том же месте? Произведения Романенкова, когда пытаешься их описать и откомментировать, сразу задают много загадок. Признаюсь, разгадать их все мне не удалось. Но я попыталась очертить то смысловое поле, в котором сегодняшний гуманитарный исследователь может рассуждать об этих произведениях.

В православном погребальном обряде отражается христианская идея о мистической связи живых и мертвых. Связь эта осуществляется в молитвах за умершего: и ежедневной личной молитвы, и целых богослужений.

«Понятия о нравственном (духовном) долге живых перед умершим,- пишет в своей статье Н.Данченкова,- были глубоко усвоены в народной среде, о чем свидетельствуют уже тексты духовных стихов /.../ Словами стиха усопший как бы обращается к живым, прося их читать и молиться по себе, с пением провожать до «сырой могилы» и совершать заупокойные моления» /9/

Само по себе изъявление скорби, связанной с умершим, явление культурно-историческое, имевшее разные формы. Институт плакальщиц , ритуал одаривания , оплаты наемных проводниц горя- существовал с глубокой древности, задолго до появления христианства, и, как свидетельствует цитируемая статья Н.Данченковой, в видоизмененном состоянии дошел до наших дней в русской деревне.

Автор уже цитировавшегося выше каталога выставки Романенкова пишет: «Ритуал крестьянских поминок... направлен на то, чтобы, окружив заботой ушедшего из жизни родственника, подтвердить его незримое присутствие между живыми, а символические предметы, связанные с различными сферами жизни, должны установить многообразные связи рода с потусторонним миром. Романенков тщательно передает реалии деревенского кладбища, например, устланную полотенцами могилу в реквиеме «Памяти погибшего воина». Он изображает их так же достоверно, как и личины на деревьях, обозначающие в

пасхальном «Поминовении усопших» души умерших, которые, по крестьянским поверьям, появляются, чтобы увидеть пришедших на их могилы родственников.» (10).

Основные сюжеты Романенкова: похороны, свадьба и рождение полностью соответствуют фольклорному описанию жизни человека. Как пишут исследователи, обряды, связанные со смертью и рождением, относятся к «ритуалам перехода». Они необходимы для того, чтобы перевести человека из статуса живых в статус мертвых. На грани мира живых и мертвых находятся не только недавно умершие, но и новорожденные младенцы.

Это, вероятно, неосознанно отражается и в произведениях Романенкова, где младенец, рождество-рождение изображаются точно так же, как покойник, и порой, сюжеты трудно различить.

Зачем разгадывать символы, когда сам шифровальщик рядом, под рукой?

Мы с Василием выставляем одну за одной его работы, и я спрашиваю о значении тех или иных значков. Ответы привожу как запись устной речи.

Записываю и свое состояние во время этой непростой беседы, и ощущения от просмотра картин с комментариями Романенкова, так непохожие на привычный просмотр произведений для выставки или фотосъемки. Напряжение, с которым художник говорил, безусловно, передавалось мне, и отражалось в восприятии изображений.

Берем часть цикла из девяти работ «Мир фантазий» 2002-2003, которая называется

«Дом души»

Василий комментирует: «младенец, в его оболочке одна жизнь будет черная, а другая светлая.

Маски души умерших прародителей, которые жили в этом доме.

Внизу подземный мир,

Домовина и подземная спираль

Там идет спиральная жизнь.

Там тоже из поколения в поколение.»

Я вглядываюсь в изображение. Оно обведено скупой линейкой красно-зеленой рамки. В центре внутренняя почти овальная рамка. В ней домик. Все нарисовано только простым карандашом. Круглое лицо-маска «младенца». «Тело» его из черно-белых орнаментальных форм. Фигурка окружена еще рамками, внутри которых шевелятся языки черного пламени. Далее пространство между этим внутренним обрамлением и стенами дома заполнено масками – «душами» предков. У одних лица белые, у других черные, но все они одинаково страшные. Внизу по центру «домовина» - могила и круглящиеся линии «подземных спиралей».

Берем следующую работу из того же цикла:

«Крест в храме». Расшифровку Василий начинает снизу:

«Урна с прахом.

Два подсвечника в память об умершем.

Постамент с крестом, две полуарки и над ними купол, над ними пламя и маски умерших.

Те, которые были похоронены не по православным канонам, они маются, не могут найти себе места.

Слева внизу католический крест и справа пика.

Наверху по бокам типа флагов»

В отличие от предыдущей четкой, как высеченный в камне рельеф, в этой работе в той же овальной внутренней рамке изображение движется, колеблется, точно горят свечи, полощутся флаги. Все изображение дано не в виде абриса дома, как в предыдущей, а в силуэте купольной часовни – вверху маски душ, «похороненных не по обрядам», теснятся, заполняя весь силуэт купола. Черными провалами глаз они смотрят и смотрят. Становится не по себе. Но мы должны работать.

Берем следующую часть того же цикла « Ствол с масками»

Василий : «У нас в деревнях верили:

Когда человек умирал, приходили на кладбище начинали копать могилу « у нас называлось «домовину»

Обычно копали всегда после полудня.

Когда выкапывали, клали на могилу жерди и устилали льняными рушниками и так оставляли на ночь. Рано утром приходили, забирали рушники и несли в дом, где стоял покойник. Приносили и клали в сених. Когда покойника выносили из дома , и несли на руках до кладбища, женщины брали эти рушники, когда с ним прощались , то на этих рушниках опускали гроб в могилу и оставляли их в земле, а на крест вешали отдельный вышитый рушник, вышитый специальной траурным орнаментом и к кресту прибавляли эмалированную кружку, чтобы покойник или его душа пила воды.

Наши предки верили, что до 12 часов дня на Пасху и на Троицу и на Красную горку их, пришедших на могилу, видят души здесь похороненных умерших. В другие дни души не видят живых.

/ Рассказ Василия не всегда совпадает в деталях с данными этнографов. По современному этнографическому описанию я знаю, что на Смоленщине могилу копали на следующий день после смерти. Считалось, что если вырыть могилу заранее – покойник почернеет. Копали всегда чужие, нанятые люди – ямщики. Они, как и те, кто изготовлял гроб , выступали в роли строителей нового дома умершего. Вынос гроба совершался после 12 часов, так как полдень , так же, как и полночь был некой «границей» не только времени, но и пространства. В полдень могли сообщаться «тот» и «этот» свет. Хоронить везли обычно в 2 часа. См. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т -2. Отв.ред. О.А. Пашина. М.,2003. С.48-49,59/

Василий:

«На кладбище растут родовитые деревья, и на каждом свой род.

У нас специально сажали на кладбище , когда делали первое захоронение сажали фамильное родовое дерево, обычно березу или липу. У нас было посажено много лип.

У нас в деревне было несколько родов и у каждого было свое дерево, на своем участке, где хоронили членов одного рода. Эти деревья отмечали границы родовых захоронений.

Эти деревья берегли. На кладбище ничего нельзя было собирать.»

Эти «фамильные родовые деревья» напоминают о древнейшем представлении связи души умершего и дерева, душа в образе птицы или ином «сидит» на ветках дерева возле могилы.

Василий:

«Думали, что души переходят в корни и живут внутри дерева.

Маски означают разные характеры человека, разные маски обозначают разные моменты жизни одного человека – хорошие, плохие, болезни и т.п.».

Я смотрю на композицию.

Здесь нет нескольких внутренних рамок, а только одна овальная. Всю ее заполняют ветви дерева, состоящие из масок. Смотри=ка, вот одна, кажется, улыбнулась. Я всматриваюсь и всматриваюсь в мелкие черные рисунки, и ощущение морока охватывает меня, быть может подобное тому, которое испытали герои рассказа Мирча Элиаде «Серампорские ночи», когда углубились с дороги в лес, услышав женский крик...

Мы смотрим следующие изображения. Василий серьезен и напряжен. Он говорит особенным голосом о самом для себя главном.

«Внизу подземный червь и подземные жители, «подземный ангел».

Маски трава, потому что трава живая.

Крупная маска – начало рода, первопредок.

Слева и справа

Синяя домовина, внутри покойник и синайские звезды – человек, который уже умер.

Справа форма дома, человек на зеленом фоне, как он живет реально в этом мире и пламя лучей солнца.

Вверху – продолжение родового дерева, маски умерших родичей»

/В духовных песнопениях, связанных с погребальным ритуалом упоминаются

Синайские горы в разных вариантах, возможно, у Василия гора трансформировалась в звезду, тем более, что звезда у него изображается в виде конуса, более похожего именно на гору/

По поводу работы, которую он называет

«Человек в космосе»:

Наверху светлый образ луны и солнца.

По краям пламя и конусы – «синайские звезды»; круг-это космическая жизнь, бесконечность пространства.

Внизу черный образ ангела, демона, сатаны или дьявола.

В центре фигура человека, который вышел из космоса.

Три окружности: рождение, жизнь и смерть»

«Мы все вышли из моря, мы зарожжены в морской стихии

От обезьян мы не произошли, по Дарвину.»

Эти объяснения звучат уже как заклинания. Я записываю, строча на клавиатуре компьютера, но я не вижу, что я пишу. Картины прислонены к экрану монитора, текст скрывается за ними, а подземные черви со спиральными телами, кажутся, уже вылезли на стол и смотрят черными глазами.

Мне хочется, чтобы это наваждение кончилось. Я говорю, что устала, мы записываем еще ряд объяснений, и все. Закончилось.

Через минуту Василий показывает мне свой мобильный, а ему свой. У него «Siemens», а у меня «Philips».

Человек перед лицом смерти

Ритуал обычных похорон в современной России являет собой эклектическую смесь традиционных обычаев и советских «гражданских» панихид. Новые московские кладбища часто поражают художественным оформлением надгробных памятников, свидетельствующих о дурном вкусе и тяге к помпезности, которые не раз вызывали макабрную усмешку у автора этих строк. Можно понять, почему на фоне забвения обрядов, регулировавших выражение скорби по умершему, вообще без всякого духовного руководства и вне системы представлений о жизни и смерти, современный обыватель испытывает интерес к маргинальным практикам «воскрешения», общения с духами мертвых и любит смотреть фильмы-ужастики про зомби.

В противовес культурным утратам, постигающим жителя мегаполиса, в российской глубинке сохраняется органическая связь погребального ритуала с общим укладом жизни, особенно это характерно для родной художнику Смоленщины. «Полевая работа показала, что погребальный ритуал на Смоленщине – один из немногих, которые и в настоящее время сохраняют живую форму бытования», - пишут сегодняшние исследователи. (11) В отличие от фольклористов, которые рационально расчленяют и анализируют разные стороны обряда, Василий, вспоминая о с детства знакомых обычаях, погружается в атмосферу тех запавших в душу моментов собственной жизни.

Этнографы отмечают, что специальные интонации «плачей» - музыкально-поэтической формы оплакивания покойного, были своего рода языком разговора с умершим. В прошлом о смерти оповещали близкие родственники, кто-то из которых выйдя на улицу «выл»(причитал). С этого момента во всей деревне наступал запрет на большинство видов работы. По строго расписанному ритуалу происходило приготовление умершего к похоронам: он должен был переночевать в своем доме, затем похороны и помин на второй день после смерти. Все это время пелись молитвы и поминальные стихи. Стихи эти по сюжету были весьма однообразны. От лица кровных родственников и мужа (или жены) умершего выражалась печаль по поводу расставания с ним, либо от лица умершего пелось о его беспокойстве об оставшихся в доме, о детях, о семье. Из других фольклорных источников можно заметить, что смерть как таковая не особенно печалила: не стоило грустить снохе об умершем свекре или свекрови, горевали о самых близких, и более всего были связаны мать и дети.

Строго предписанное поведение в доме и постоянно звучащее «голошение» настраивали охваченных горем родственников на особый лад, можно даже сказать, что во время похорон они впадали в своего рода транс и могли видеть живым не только недавно умершего, но и других родичей, которые по поверьям шли с кладбища в дом умершего, чтобы принять участие в поминках. На поминках даже нельзя было сидеть в тесноте, потому что нужно было оставить место для незримых умерших сородичей.

За поминальным столом обязательно отводилось место для самого умершего, для которого ставили стакан с водкой и поминальную еду.(Этот обычай распространен и по сей день по всей России).

Поминание не ограничивалось днем похорон, а повторялось как посещение кладбища и особая трапеза в определенные дни, среди которых особенно важным был сороковой после смерти. В эти дни также читались молитвы и пелись стихи, которые вновь возвращали близких в то особое состояние, которое позволяло им ощущать свою связь с предками, вплоть до того, что они видели их живую:

«Честные родители, пойдите все сегодня Катину душеньку поминать». Я всех родителей зову, они все тогда идут. Мы их не видим, они все идут за нами. Одна дочка поминала матку. Ну, что ж, вот с могилочки идти, говорить, это рассказ старинный, а Анна так глядь назад: а сколько народу идти, и накормлю же я всех их? Спужалась! Стали к крыльцу подходить – нет никого нигде. А это все честные родители шли, а она спужалась» (12) Это особое состояние сознания чуть-чуть передалось мне, когда мы с Василием рассматривали его работы, и можно предположить, что художник каждый день сидя с карандашом в руке, делая однообразную штриховку, тоже находится в особом состоянии сознания – можно было бы сказать – творческом, а можно назвать его и ритуальным, выводящим из обычного течения жизни, открывающим то, что в обычном состоянии не видишь. По этому поводу хочется вновь процитировать Элиаде: «независимо от того, что мы думаем о жизни и смерти, мы постоянно переживаем различные формы и степени умирания. И это не просто подтверждение биологического трюизма о постоянном присутствии смерти в жизни. Весьма существенно, что сознательно или подсознательно, мы постоянно исследуем воображаемые миры смерти и неустанно изобретаем новые. Это также означает, что мы предчувствуем опыт смерти даже в минуты увлечения самыми творческими проявлениями жизни» (13)

х

х

х

Отношение к смерти, способы прощания с умершим и представления о загробном мире являются важнейшими ключевыми факторами на протяжении всего развития культуры.

“Человек перед лицом смерти” – так называется книга, которая известно каждому, кто в той или иной мере связан с изучением современного прочтения вечных тем культуры. Ее автор Филипп Арьес (1914-1984) сам называл себя историком воскресного дня (здесь можно провести параллель с наивными художниками, которых во Франции называли аналогично). (4) Рассматривая историю отношения к смерти, погребальных ритуалов и обычаев, Арьес ставит в связь восприятие смерти, характерное для того или иного этапа в жизни общества, с индивидуальным самосознанием человека этого периода. Как пишет в предисловии к русскому изданию книги А.Гуревич: «обнаружение трансформаций, которые претерпевает смерть в «коллективном бессознательном», могло бы пролить свет на структуру человеческой индивидуальности и на ее перестройку, происходившую на протяжении веков».(14)

Арьес описывал то понимание смерти, которое сложилось и сохранялось веками в народной культуре, подчеркивая, что смерть не вызывала в этой части общества особого страха. Вспоминая знаменитый рассказ Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича», Арьес цитирует слова ухаживавшего за больным слуги Герасима «Все умирать будем. Отчего ж не потрудиться». Герасим, единственный, кто не считал нужным скрывать от барина его состояние. «Есть два способа не думать смерти, – заключает посвященную России подглавку Арьес, – один – наш, присущий нашей технизированной цивилизации, которая отвергает смерть и налагает на нее строгий запрет, а другой тот, что присущ традиционным цивилизациям. Здесь нет отвержения смерти, но есть невозможность слишком много о ней думать, ибо смерть очень близка и в слишком большой мере составляет часть повседневной жизни».(15).

Раннему христианскому сознанию была близка идея неразрывности мира земного и потустороннего, которая отражалась и в заупокойных молитвах и в литургии. Эту концепцию Арьес называет народной (16). С VI-VII века

распространяется представление о том, что умерших ждет суд за их грехи, что существует некое пространство, где души пребывают в ожидании – сформировавшийся образ чистилища, описан в «Божественной комедии» Данте. «К XI в., когда завершается долгое «первое Средневековье», – пишет Арьес, – четко обнаруживаются две позиции в отношении посмертной судьбы человека. Одна, традиционная, свойственная большой массе мирян, продолжает основываться на образе некоего непрерывного континуума живых и мертвых, единых и на земле, и в вечности и упоминаемых каждое воскресенье в молитвах, возносимых проповедником с кафедры. Другая позиция, присущая замкнутому сообществу монахов и священников, свидетельствует об утверждении новой, более индивидуалистической психологии. Начиная с XIII в. новые черты менталитета как бы выходят из замкнутых обителей и постепенно завоевывают открытый мир вне церкви. Смерть надолго «клерикализируется». Это огромное изменение, самое большое какое предшествует секуляризационным процессам XX в.» (17).

Для советской культуры на ее первых шагах, на что обращает внимание в своей известной книге архитектор В. Паперный, понятие «кладбище» обладало негативным значением, видимо, как буржуазный пережиток. Кладбищу противопоставлялся крематорий. Как сообщает Паперный, журнал «Строительство Москвы» поместил в 1925 г. целую статью под названием «Сжигание людских трупов». Она начинается энергичным заявлением: «Сжигание людских трупов завоевывает себе все больше и больше сторонников» (18). На протяжении всех десятилетий Советского режима тема смерти трактовалась достаточно узко, прежде всего это была героическая смерть павших, защищая родину.

Определенная смена культурных тенденций, обозначившаяся в 1960-70-е годы, отразилась в советской литературе, где тема смерти стала важной для некоторых известных писателей.

Среди них выделялся Валентин Распутин, сибиряк, родившийся в деревне на берегу Ангары, у которого смерть ассоциировалась с гибелью деревни вообще: сносом жилых деревень, забвением крестьянских традиций, разрушением семейных уз.

Сюжетом его повести «Последний срок» (1970) было ожидание смерти деревенской старухи Анны, к которой съехались, вызванные известием о скорой кончине матери, ее дети. «Прощание с Матерой» (1976) – история последних дней жизни деревни, обреченной уйти под воду в связи со строительством водохранилища.

Народные представления о связи с потусторонним миром можно усмотреть и на страницах этих произведений:

«Только ночами, отчалив от твердого берега, сносятся живые с мертвыми, – приходят к ним мертвые во плоти и слове и спрашивают правду, чтобы передать ее еще дальше, тем, кого помнили они.» (19.)

Одной из героинь Распутина, пришедшей на деревенское кладбище «представилось, как потом, когда она сойдет отсюда в свой род, соберется на суд много-много людей – там будут и отец с матерью, и деды, и прадеды – все, кто прошел свой черед до нее. Ей казалось, что она хорошо видит их, стоящих огромным, клином расходящимся строем, которому нет конца, – все с угрюмыми, строгими и вопрошающими лицами.» (20)

Поэтический рассказ о встрече со своей душой при уходе в другой мир вкладывает писатель в уста размышляющей о смерти старухи:

«Она уснет, но не так, как всегда, незаметно, для себя, а памятно и светло - словно опускаясь по ступенькам куда-то вниз... Когда она, наконец, сойдет на землю, покрытую сверху желтой соломой, и поймет, что теперь полностью уснула, навстречу ей с лестницы напротив спустится такая же, как она, худая старуха и протянет руку, в которую она должна будет вручить свою ладонь... Душа в нетерпении поторопит старуху, и она пойдет скорее(...)

И тогда, никого не пугаясь, счастливо и преданно она пойдет вправо – туда, где звенят колокола. Она пойдет все дальше и дальше, а кто-то оставшись на месте, ее глазами будет смотреть, как она уходит. Ее уведет за собой затихающий звон. Как только она скроется из виду, *глаза опадут и затеряются в соломе.*»(курсив мой - К.Б.)(21).

Для Распутина, как и для других писателей того времени, было характерно соединение натуралистических деталей рассказа с поэтизацией языка, опиравшегося на народную речь. Обращаясь к теме смерти, писатель, хотя и цитирует заgrabные плачи, проходит мимо значения народных верований и обрядов, хотя и черпает из их арсенала отдельные образы, сплетая их с фантазиями едва ли не сюрреалистического толка вроде опавших глаз, которые затерялись в соломе.

В написанном спустя двадцать лет после основных произведений рассказе « В ту же землю» (1995) Распутин изображает пережившую в городе сельскую жительницу, которая решает собственноручно похоронить мать на опушке леса, чтобы не вступать в конфликт с правилами погребения, существующими в городах. Здесь противопоставление нового городского и старого деревенского выливается в своего рода плач, написанный стилизованным и напыщенным языком:

«Господи, но как же просто было бы сейчас в деревне! Как близко там почившему от дома до дома! Снесли бы Аксинью Егоровну на руках, положили просторно среди своих, деревенских, и весь обряд был бы дорогой к родителям, а не хождением по мукам, по хищникам-разбойникам, наживающимся на смерти. Там бы и небо приспустилось над Аксиньей Егоровной, труженицей и страдальцей, и лес бы на прощанье помахал ветками, и дых ветра, пронесшись струнно, заставил бы склониться в прощальном поклоне всякую травку.» (22)

Проза Распутина имела большой резонанс в 1970-е годы, потому что после долгих лет молчания затрагивала прежде почти запретные, но волновавшие многих темы.

Ныне большой вес, нежели литература, в подходе к таким вечным вопросам как жизнь и смерть, имеют научные исследования в области истории, культурологии, фольклористики. Публикации духовных стихов, народных плачей открывают такую силу поэтических переживаний, которой не достичь современным авторам. И в параллель именно к этому культурному явлению уместно поставить восприятие произведений Романенкова.

В глухомани Рославльского района Смоленской области, продолжало жить сложившееся в старину отношение к смерти и погребению. Конечно, в деревнях, в отличие от больших городов, легче было сохранить традиционные обычаи. Церкви в советский период позакрывались, и в похоронном обряде большую роль стали играть доступные самим деревенским колхозникам способы поминовения. Из опубликованных плачей и духовных стихов можно сделать вывод, что душа, по представлениям крестьян, отделилась от тела и должна была предстать перед Богом. Но картины Страшного суда, наказания грешников в этих стихах не отражались. Основная мысль их – это связь с умершими и даже не столько заступничество за них в заупокойных молитвах, которые согласно религиозным

установкам должны облегчить душе человека переход в иной мир, а скорее помощь умерших живым, их тревога о забота об оставшихся, надежда на будущую встречу.

Поминальные стихи причудливо соединяли сюжеты Евангелия, слова молитв и порой интонации жестокого романса.

Для всех солнца светит, для меня уж нет.

Для всех солнца светит, для меня уж нет.

Я лягу у гробе и ня вижу свет.

Крышка вже не давить, и ня жмёт доска.

Скоро уся отмерла, отойшла тоска.

Я уснула навечно беспросыпным сном,

Сердца встановилась, и ня слышать звон,

Закрылися глаза, я ня вижу свет.

Лишь одна минута – мне идти на тот свет.

Вырыта могила в тихом уголке.

Ни плачъя, родныя, ах, как жалко мне.

Сырой и глубокий вырыт мне уют,

При последнем часе будет мне приют.

Не ходи, прохожай, не топчи мой прах,

А я тяперь дома, а ты у гостях.

Я уснула навечна беспросыпным сном.

-Ты к нам не вернешься, мы к табе придём. / 23/.

В стихах и плачах живые жаловались на свою долю:

Живу я в гори, как рыба в море,

Живу я в тоске, как рыба в пяске. / 24/

Доля жителей Смоленщины – территории на западной границе России, через которую прокатывались почти все войны – была тяжкой. И заступничества ждать им было неоткуда. Поэтому по-человечески понятно, как важна для них была живая память о родителях – защитниках, быть может, заступниках перед Богом. Фактически тот континуум мира земного и потустороннего, о котором писал Арьес в связи с народным сознанием раннего Средневековья в Европе, оставался- а может и сейчас остается – актуальным для традиционной народной культуры Смоленщины.

При созерцании произведений на тему поминовения умерших, равно как и при рассматривании других работ Романенкова, основное чувство – это ощущение торжественности происходящего, некой остановки времени и загадочной значительности персонажей. Сюжеты у всех рождают любопытство.

Тема смерти в глубине души интересует каждого («Все умирать будем...»), но тот строй поминальных ритуалов, отголоски которого можно усмотреть в работах Романенкова, большинству его зрителей представляется далекой экзотикой. Смерть изгнана из окружения цивилизованного европейца, упоминать о ней неприлично, ей нет места в рекламе здорового образа жизни. Все навязываемые модели общественного поведения требуют от человека определенных стандартов жизни, столь важный для христианина «конец благий» остается только в молитве.

Романенков прочно держится за свою «похоронную» тему, которая, и в этом можно согласиться с Помещиковым, составляет стержневую ось его творчества.

Что за странная влюбленность в этот сюжет, который сторонятся обсуждать? Или тема смерти у него – это область построения собственной философии, или это область собственного магического ритуала, и постоянное обращение к мертвым дает ему силы жить?

Романенков вовсе не реконструирует поминальный ритуал. Истоки его вдохновения мозаичны, питаются архетипами так же, как и присущей нашему сегодняшнему миру системой знаков. Но его мир, фольклорный по своим истокам, не менее реален и важен для него, чем картина бытия, которая рисовалась его предкам – роду Мироновых. Такова была фамилия деда.

Конструкция собственного мира.

Представления о смысле жизни, о земном и подземном царстве, о космосе с солнцем и луной и душами умерших сложно вырабатываются художником в процессе его работы над циклами, имеющими необязательные и однообразные названия: «Мир фантазий», « Мир человека», «Зеленый мир».

Пожалуй слова «мир» и «человек» являются ключевыми.

Вот еще текст, записанный за художником:

Работа из того же цикла «Мир фантазий» :

Василий : « животные леса с маской человека

В центре мой собирательный образ животного / это животное встречается и в других композициях, я про себя называла его кошкой – К.Б./

Орнамент из листьев по краям маски две холодные – черные север и юг, и две светлые ,теплые –запад и восток»

Следующая работа из того же цикла: « Водная стихия рыба-чудище с маской /изображено в вытянутом овале – К.Б./ как на селедочнице, по краям введены морские орнаменты - якорь, трезубец, внизу парусник и кувшин с морской водой и кувшины с водорослями в окантовке, а наверху контуры морских животных китов или дельфинов и водоросли

/ о части цикла, названной «Он и она»/ два человека :мужчина и женщина держат в руках символы)

Женщина справа держит в руках круг, внутри круга два кольца, сердце и ветки дерева стилизованные

Мужчина держит круг, внутри дом, на его фоне ключ и замок

Треугольники – синайские звезды и подземное царство

В одежде мужчины куколь, головы храма вспоминает свое детство, деревянный дом, французский флаг, флаги как книги, купола, полумесяц, пламя – горение человека.»

Итак можно заметить, что «Мир фантазий» - это целая система, с пространственной ориентацией – «холодные» и «теплые» маски по сторонам света, с изображением различных природных зон – воды и леса, человека и животных, судьбы человека, в которой можно угадать судьбу самого художника. Французский флаг явно напоминание о стране, где он побывал. Детство, деревянный дом – тем более.

Знаки –изображения шифруются, как в ребусе. Так в контур дома вписан навесной замок с дужкой, а по центру это контаминированное изображение пересекает большой ключ. О некоторых знаках Василий говорит только «Это мой символ». Потому что ,видимо, не все открыто в этом мире для постороннего.

Символы усложняются и нарастают в его творчестве. В начале 1990-х, как правило, это понятные значки, связанные с сюжетом. Так в маленьком триптихе «Хлебопашцы» (1993г, частное собрание) каждая из фигур изображена на отдельной плакетке (бумага, наклеенная на картон, центральная часть размером 20x20, боковые 20x14) и вписана в полуциркульную арку с изображением колосьев. Персонажи держат в руках снопы или корзинку. В одежде женской фигуры использован рисунок из колосьев, вокруг нее тоже колосья орнаментально заполняющие желтый фон. Мужская фигура слева в одежде отмечена более сложным рисунком (что впоследствии станет обычным приемом для Романенкова), но и в ней присутствует изображение снопа. Желтый фон поля заполнен геометрическим орнаментом. В этих сюжетах, конечно, тоже просматривается связь с деревенскими обычаями.

Фольклорист отмечает: «Повсеместно на Смоленщине особые ритуальные действия связаны с первыми сжатыми колосьями. В одних местах первый сноп или горсть сжатого хлеба может иметь специальные названия, в других никак не называется.»(25) . Первые колосья приносили в дом и ставили под иконы. Последнему снопу иногда придавали вид человеческой фигуры, наряжали в рубашку, платок. Иногда сидя на последнем снопе гадали беременные женщины, кто родится.

Фигуры в ранних циклах Романенкова приземистые, лица их изображенные строго в фас или в профиль схожи друг с другом, мне они напоминают языческих идолов. Два других ранних цикла «Школьные годы» и «Материнство» (оба около 1993 г., частное собрание) . тоже отличаются маленьким размером, мелкими реалистическими деталями. В них явно просматривается связь с воспоминаниями о детстве.

В середине 1990-х годов художник стремится к освоению более широкой тематики. «Народный театр».(ок 1993, 41x52.5, частное собр.) изображает фантазию на тему театра. Внутри внутренней нарисованной рамки еще присутствует изображение двух арок и двух колонн по бокам, которые можно рассматривать как намек на декорацию, одна из фигур держит в руках маску, другие символы огня, дома, звезды. Однако в центре картины возвышается обелиск со звездочкой, весьма напоминающий военное надгробие, и вся сцена уподобляется посещению кладбища. На первом плане нарисованы изумрудно-зеленым цветным карандашом купы двух деревьев (еще два в глубине), которые переносят к тем излюбленным сюжетам, о которых мы говорили выше.

Постоянной формой воплощения замыслов художника остаются циклы, которые становятся гораздо больше по размеру и по количеству частей. Циклы Романенкова стремятся выстраиваться по осям координат, завоевывая пространство. Состоящие из многих частей, они растягиваются в длину. И в то же время большинство его значительных произведений имеет ярко выраженный вертикальный формат, столь важный для того, кто изображает миры неба, земли и подземелья. Фигуры также становятся более вытянутыми.

Рассказывая о некоторых изображениях, Романенков видит в них то, что зритель, как он не старается увидеть не может. Это напоминает пример, приводимый Х. Принцхорном в его книге «Искусство сумасшедших» (1922), где он описывает, как автор акварели с вертикальными штрихами, утверждал, что в ней изображен лес, дракон и маленькая птичка. Принцхорн писал, что зритель видит в таких произведениях только жест художника, а сам художник то, что он воображал в момент творчества.(26). У Романенкова зритель видит только знак, его связь с означаемым затуманена и, по-моему, иногда забывается и самим художником. Зато остается взаимоотношение между всеми частями композиции и зримая связь неразгаданных знаков между собой.

Другие предметы-символы, знаки можно разгадывать, опираясь на фольклорные источники.

Важную роль играют своеобразные символы воды – кувшин (больше похожий на амфору или вазу), водоросли, знак инь-янь, который художник трактует как изображение рыб, рыба («чудище», как я ее про себя называла).

С водой в смоленском крестьянском обиходе связаны многие обряды. Она приобретала целебные свойства накануне Чистого четверга. Ее хранил и окропляли ею умершего. Совершалось также омовение скота. Напомним, что в народных сказках фигурирует наряду с «живой» и «мертвая» вода, обладавшая способностью срывать рассеченные части тела, а на Смоленщине верили, что целебными свойствами обладает вода, которой обмывали покойного.

Выход людей из водной стихии – это собственные воображаемые Романенковым построения о сотворении человечества, возможно имеющие первоначальное основание в услышанных по телевизору чьих-то гипотезах.

В духовных стихах «сине море» - область другого мира, там плывет корабль с тремя ангелами, либо

На синём на мори тама пакойнички.

Ани чисто вамуваютьца.

Сухинька ани вытираютьца. /27/

Внутренним обрамлениям из нескольких линий, сторонам многогранников (ромба) так же дается символическое значение, каждая линия или каждая сторона имеет свой смысл – это жизнь, смерть, рождение, бессмертие.

В смоленской обрядности – ритуал очерчивания, в котором можно увидеть аналог всех круглых и ромбовидных обрамлений – имел смысл заклинательной формулы. Что внутри круга считалось Боговым, а что снаружи чёртовым

Здесь уже есть нечто сродни магии :проводится линия – условно обозначается граница. Композиции – это своего рода карты, схемы мира, где хорошо ориентируется лишь их создатель. Задача его творчества, его постоянной ежедневной работы – расчерчивание, означивание собственной грандиозной схемы мироздания, внутри которой он определяет собственное место.

Те параллели или, напротив, несовпадения, которые мы замечаем, сопоставляя произведения художника с фольклором его родных краев – не более, чем один из контекстов восприятия его творчества. Связан или не связан тот или иной символ с тем значением, которое зафиксировано фольклористами? Если связан, то сознательно, потому что сохранилось в памяти или бессознательно: как-то само образовалось?

На эти и подобные вопросы не стоит искать прямого ответа. Художник не иллюстрирует фольклорный сборник. Для него и его предков и понятия такого »фольклор» нет. Не было и понятия традиция и вариации. Ведь о происхождении тех или иных поверий, обычаев, говорят «Старики рассказывали». Старики рассказывали – это и традиция, потому что так было в предыдущих поколениях, и вариация – рассказывали-то какие-то отдельные, конкретные старики в данной деревне. А в другой деревне старики другое рассказывали...

Исследователи фольклора вносят в работу по его собиранию свою систему дефиниций, фиксируют, раскладывают по полочкам. А люди соблюдают обычаи, не зная в чем их смысл. Для них смысл заключается в том, чтобы сделать «как положено».

Для тех, кто рассматривает произведения нашего художника, смысл состоит в том, чтобы рассматривать, догадываться, погружаться не то в игру, не то в магию. Общение с народным искусством – это всегда хоровод, куда затягивают любопытствующего. Характерная для высокой культуры ситуация диалога,

ситуация «учитель- ученик», «писатель- читатель», «художник – зритель» здесь неприемлема. Тебя заводят в некое царство, а что ты там находишь, это от тебя зависит. Нужно ли нам знать о смоленском фольклоре, чтобы лучше понять творчество наивного художника? Или творчество Романенкова помогает нам лучше понять своеобразие фольклорных традиций в современности? Или нам не дано понять ни того, ни другого, а мы можем только гадать , как гадали с песнями в старину на Смоленщине, собирая с присутствующих своего рода «фанты» - колечки, заколки и т.п., а потом, вынимая их по одному, пели песни, в которых в иносказательной форме предрекалось то или иное будущее владельцу «фанта», например:

Сядит кошечка у печурочки,
А йна делает все когурочки. / 28/

Или

Заинька-ковыняинька,
Ковыняй-ковыняй и у мост попой / 29/

Причем первая попевка предвещает скорую свадьбу, а вторая – скорую смерть. Надо напомнить, что в отличие от загадок в современных детских книжках или мудреных вопросов в телевикторинах, где на каждый вопрос можно , подумав, найти правильный ответ, загадка в фольклоре иногда предполагала не нахождение, а знание правильного ответа как своего рода пароля .

Имеет ли это прямое отношение к пониманию творчества Романенкова, я утверждать не берусь. Приводя различные сведения и подробности обрядов и цитируя фольклорные источники в данном тексте я лишь стремлюсь создать для читателя некую атмосферу соприкосновения с тайнами народной традиции. То четкое знание, к которому приучены люди , занимающиеся современными профессиональными практиками, вообще не существует в «мире фантазий», где вестники являются во сне, умершие видят родных на Троицу, а подземные черви роют спиральные ходы под землей. Зато в этом мире содержатся ответы на вопросы из современного рационального мира исключенные.

Наивные художники в своем творчестве находят способы отстоять целостность своей личности в том современном окружении, где миллионы их современников оказываются на ложных путях и становятся жертвами многих искушений.

Художественный язык Романенкова, далекий от натурализма и правдоподобия, и вместе с тем включающий тут и там отсылки к сегодняшней реальности, в своей усложненности и перегруженности смыслами, туманности и многозначности, на мой взгляд, является не менее адекватным тем вечным проблемам , о которых его современники, профессиональные мастера искусства и писатели высказываются каждый по-своему .

Тематика произведений

В творчестве Романенкова центральной может считаться крестьянская тема, большинство его произведений посвящено деревне, сельским занятиям, избам, в них множество мелких изображений – символов крестьянского труда и быта. Художник погружен не столько в собственные воспоминания о деревенском детстве, сколько стремится воссоздать структуру «деревенского мира», гармонию человека и природы, природы и архитектуры, живых и умерших, характерную для этого мира, который, исследователи назвали бы миром традиционной культуры. Его ход размышлений воплощается в движениях карандаша по бумаге, он далек от ученой мысли, раскрывает себя как самобытный философ. Во второй половине 1990-х годов он делает «Крестьянский цикл» из одиннадцати больших частей (

центральная 70x100, боковые 70x50). Сейчас этот цикл, который художник передал в распоряжение В.Помещикову, разрознен, но в 1997 году мне удалось показать его целиком на выставке в Галерее международного университета в Москве. Он занимал большую стену – был более шести метров в длину, своего рода памятник деревне. В отдельных частях в двойных внутренних рамках: одна прямоугольная, другая в виде силуэта дома) были изображены баня, церковь, деревянная изба, школа – каждая часть показывала изображение одного дома. Другой большой цикл «Семирядица» (1990-е, собр. К.Г.Богемской) был такого же большого размера и состоял из семи частей. В сложной формы орнаментальных внутренних рамках здесь были изображены как предстоящие в иконостасе: слева фигуры как бы в нимбах темно-красного цвета, справа крестьяне, в центральной горизонтальной части в круге и те и другие фигуры, причем важную роль играла изображение женщины с ребенком (Богоматери?). «Святых» в нимбах сам художник называл «домохранителями».

Художник развивался вне всяких влияний, без изучения истории искусства, сам по себе, но искусствовед, рассуждающий об особенностях его произведений, вписывает их в историю отечественного искусства. Крестьянская тема и более широко тема этого и иного мира была актуальна для русского авангарда, однако для изобразительного искусства конца XX века она не типична. Если взять произведения Романенкова сами по себе, ничего не зная об их авторе, то в них можно увидеть далекий культурный отголосок мощных движений русской художественной мысли первой трети XX века. Грозовой фронт столкновения ценностей патриархальной аграрной культуры и европейской философии можно рассматривать как атмосферу рождения новых русских художественных открытий, которыми в начале XX века заявляли о себе гении авангарда, а на излете – талантливые самородки.

Крестьянская тема была основополагающей в творчестве Наталии Гончаровой. Она интересовала К.С.Малевича и его учеников. В конце 1920-х годов Малевич возвращается к фигуративному стилю. Вслед за ним его ученики создавали плоскостные геометризованные фигуры, условные изображения предметов крестьянского труда, снопов и т.п. Для крестьянской серии Малевича характерны «белые лица» - они лишь очерчены овалом, без физиономической характеристики. Одежда трактуется залитыми локальным цветом геометрическими формами. Принцип изображения крестьян у Малевича, который исследователи сравнивают с иконой, как будто отображает иной горизонт бытия, они передают не реалистическую оболочку, а своего рода формулу человеческой фигуры. Исследователи указывают на интерес Малевича к теософским идеям, на то значение, которое геометрические формы, в частности «черный квадрат» как одна сторона куба, то есть обтесанного камня, имели в масонской символике (30). Большую роль играли в его картинах пересекающиеся линии в виде креста в изображениях фигур конца 1920-х годов. Одновременно с Малевичем тему изображения крестьян и более широко – человека, разрабатывает другой великий представитель русского авангарда: Павел Филонов и его ученики. Филонов широко мыслил будущее искусства, в набросках основы создания музея, он включает в него искусство детей, народное искусство и творчество сумасшедших (31). Таким образом, можно сказать, что теоретически он не ставил жестких границ между профессиональным искусством и творчеством, которое не контролируется разумом. Его собственные произведения по неистовой экспрессии и нарушению художественных правил можно иногда сближать с примитивом. В работах Филонова появляются лица-маски, плоскость его картин плотно заполнена хаотичной вязью рисунка, в котором угадываются мелкие фигуры и различные изобразительные мотивы

Пофантазируем немного. Если бы произведения Романенкова появились в 1920-е годы, они нашли бы резонанс в исканиях крупнейших мастеров.

Но маргинальность как раз и отличается тем, что возникает вне связи с мейнстримом. Заряд таинственной энергии, заложенной в творчестве наивного художника, вызывает любопытство, но не более, в профессиональной художественной среде, живущей иными ценностями, чем несколько десятилетий тому назад. Однако критику опыт исследований авангарда может подсказать ключи для интерпретации примитива.

Крестьянская тема исчезла из умов, увлеченных возможностями хай-тека и поэтикой урбанизма, но осталась близка людям. Современное радикальное искусство уходит в «отрыв», публика лишь спустя десятилетия постигает его открытия. Произведения русского авангарда были отвергнуты советской культурной политикой, требовавшей пропаганды социалистических идей и отражавших вкус тех самых масс, о губительности которого писал Ортега-и-Гассет. Сейчас авангард всеми любим, хотя вряд ли до конца понят (это, впрочем, касается и классического искусства). Но творчество таких художников, как Романенков, показывает, что идеи символического, «формульного» изображения человека и мира, способны самозародиться в русской художественной культуре. Выходцу из крестьянской среды они оказались ближе, чем реалистические картинки, изображающие парней с гармошкой и пастушков. Возможно, что сам по себе живописный реализм как результат многовекового развития европейской художественной школы является более чуждым русской культуре, нежели символично-знаковое отражение окружающего мира, корни которого лежат в архаике и бессознательном.

Самый метод создания работ Романенкова принадлежит традициям крестьянского ремесла. Простым карандашом он медленно, тщательно отделяет поверхность своих листов, наклеенных на твердый картон. Здесь он подобен резчику, обрабатывающему деревянную плоскость. Рисунок карандашом в профессиональном искусстве используется для набросков, бывают карандашные портреты, но никто никогда не работал карандашом в той манере, которую изобрел Романенков. Она прямо противоположна обычному использованию карандаша в графике. Карандашом обычно работают быстро, а не столь медленно. Карандашом рисуют мягким, а Романенков для контура своих фигур берет самые жесткие чертежные карандаши, а заштриховывает более мягкими. Контурные контуры фигур, их лица буквально процарапаны по бумаге, а штрихи лежат один рядом с другим, не соединяясь, не сливаясь. Современная графика не знает таких приемов. Процарапывание и прочерчивание используется обычно при работе над офортами. Рисунки бывают самыми различными, Йозеф Бойс выставлял даже рисунки кровью, но такого медленного штрихования не найдешь ни у кого. Впрочем, аналогов его нет и в традиционных ремеслах. Возможно, движения карандаша соответствуют внутреннему ритму, который ощущает художник. Обилие геометрических фигур – прямоугольные рамки, круги, треугольники нужны ему для организации плоскости, вряд ли все они имеют осознанное символическое значение. Начав с черно-белых композиций, Романенков стал с середины 1990-х годов вводить цвет, сначала в окантовки, потом в фоны. Он пользовался вначале шариковой ручкой, потом цветным карандашом. Ему кажется, что цвет сделает его листы более выразительными. Так оно есть, но благодаря цвету нарастает декоративное начало.

Не забывая о том, что для художника имели значение консультации в ЗНУИ у Ротанова, констатируем что и благодаря этим урокам, и помимо них, произведения Романенкова создавались как городские. Вряд ли такого рода тщательные работы карандашом могли возникнуть в крестьянском быту.

Выставки, в которых художник регулярно участвует, начиная с 1990-х годов, мнение искусствоведов, собственные впечатления – все это формирует его стиль. Он в состоянии критически судить об окружающем мире- и о деревне в том числе. В отличие от профессиональных художников, которые может быть, и происходили из среды, близкой к крестьянству, но поднялись над ней, рассматривали свое творчество как часть духовной жизни и как послание к современникам и к потомкам, Романенков не рефлексировал по поводу своей роли как художника. Успехи в творчестве несколько не меняют сложившийся образ его жизни, он не стремится бросить свой труд садовника, путешествовать, посещать выставки, музеи.

Косино

Мы рассказывали об обычаях Смоленщины, откуда художник родом, но надо и обрисовать и историю тех мест, где он живет сейчас, где рождаются его произведения.

Косино – село древнее, впервые упоминается в конце 14 века. Оно известно своими тремя озерами: Белым, Черным и Святым. По преданию во времена Киевской Руси на месте Святого озера стояла маленькая церковь, посвященная Божьей Матери. Однажды жестокого и грозного воина Вукола сбросила лошадь и он, добравшись до хижины пустынника, молившегося в церкви на Святом озере, покаялся и тоже стал вести жизнь отшельника. В один из дней: когда старец и новообращенный вместе молились в своем храме, им явилась Пречистая дева. Вукол, счел недостойным свое присутствие при явлении Божьей Матери и вышел из храма, «но как только он вышел, свидетелем стал великого чуда: церковь плавно и тихо, при чудном пении невидимого хора, стала опускаться в землю, а вскоре и скрылась совсем.

Хрустальная вода залила то место, и образовалось озеро, названное с тех пор Святым « (32). Круглая форма озера и его большая глубина (достигающая тридцати метров) говорят о том, что оно, действительно, образовалось в результате провала. Другим преданием этих мест является история о том, как молодой царь Петр Великий решил образовать на Белом озере флотилию. Туда стали перевозить суда: карбусы и шнаки, но потом флотилия переместилась на Переяславское озеро. В память о своем пребывании в Косино царь Петр подарил здешней церкви икону Божьей Матери (17 в.), которую граф Борис Петрович Шереметев, владелец Кусково, привез из итальянского города Модены. Икона эта считалась чудотворной, исцеляла от болезней и упрочила веру в то, что Косино находится под особым покровительством Божьей Матери. В первой половине 19 века село вместе с угодьями приобрел купец Д.А.Лухманов, попечением которого на берегу Белого озера было выстроено два храма. Вместо деревянной колокольни он построил каменную и приобрел для нее колокол весом 120 пудов. К середине 19 века в Косине было три действующих храма: древний Свято-Никольский деревянный храм, построенный в 17 веке, храм во имя Успения Пресвятой Богородицы и Свято-Никольский каменный храм под колокольней. Село было местом стечения богомольцев, которые совершали паломничество и купание в Святом озере. От ограды храмов по тополиной аллее крестный ход шел к Святому озеру три раз в году, в частности 3 июля в праздник Косинской (Моденской) иконы Божией матери. Воспоминания очевидца рисуют картину полуторавековой давности:

« Я давно знаю Косино, много раз бывал в нем и каждый раз уносил с собою невыразимо приятное воспоминание о нем. Как бы поздно ни приехали туда, вы никогда не опоздаете. Народ идет и едет сюда всю ночь, и огни в домах тушат на заре... На рассвете чуть забрезжит заря, вас будит общая суматоха: на сеннике, в

доме, на дворе, на улице во всем селе. Все поднимается и спешит на Святое озеро; охотник вы до воды или нет... сотни богомольцев, людей всех званий, состояний, возрастов и пола, шли к Святому озеру, толпились на мосту, у часовни и в купальнях: по дороге множество нищих, хромых, слепых, увечных и т.п.; так называемые «лазари» пели свои обычные духовные поэмы и по целому часу держали на весу чашки, куда прохожие бросали деньги; наконец, я на озере: здесь за шумом и говором нельзя услышать ни полслова: глазам тяжело смотреть на толкотню народа, и дрожь пробегает по телу, как вспомнишь, что вся эта суетливая масса держится на нескольких тоненьких дощечках, отделяющих ее от 16-аршинной глубины озера, в двух шагах от которой стоит помост и часовня. -Эта сцена купанья повторяется после ранней обедни и после вечерни и притом каждый праздник в продолжение всего лета» (цит. по «История Свято-Успенского, Свято-Никольского...».С.С.40-41). Трудно представить себе эту столпотворение, подходя к дому Романенкова, одной из серых невзрачных четырехэтажек, расположенных как раз на пол-дороге между храмами и Святым озером. Но место-то было намоленное, и новые жители Косино, среди которых была и мать художника, немало сделали, чтобы возродить храмы в 1990-е годы. Икона Моденской Богоматери, в 1930-е годы изъятая из храма, как оказалось была передана в Музей истории религии и атеизма – Казанский собор в Ленинграде, и пробыла там всю блокаду и вплоть до конца войны, затем была перевезена обратно в Москву – в Музей Андрея Рублева. Узнать икону, на обороте которой кто-то надписал «Моденская» помогли косинские старожилы, приехавшие в музей. По обращению патриарха Алексия II в 1991 году министр культуры Н. Губенко вынес решение о возвращении Моденской иконы в ее храм.

Алексий II возобновил традицию патриаршего служения в Косино. Был совершен и крестный ход на Святое озеро...

Брошюру, из которой я почерпнула эти сведения, подарил мне Василий, и думаю, что неслучайно. И хоть сейчас косинские храмы с церковной лавкой соседствуют с местами оживленного купанья на Белом озере, неповторимая атмосфера села, ставшего московским районом, несет в себе отблеск былых преданий. И тот же отблеск невольно видишь в произведениях художника.

Тематика произведений (продолжение)

Живописный московский пригород, где еще сохранились деревянные дома, вновь и вновь воскрешаемые художником в его композициях, так же, как и процветающий санаторий, где он работает садовником, составляют среду обитания художника, источник его впечатлений. Он вовлечен в круг событий, связанных с выставками самодеятельных художников. Его большие произведения посвящены Высоцкому (70x104, 1998, частное собр.) Есенину (70x104, 1998, частное собр) Пушкину (70x104, 1999, собр К.Г.Богемской) – это обычные герои произведений художников –любителей. Все они построены по одной схеме – в большой горизонтальной внутренней раме на светлом проработанном карандашом фоне сделана круглая рама, внутри которой изображены элементы пейзажа и фигуры. У Есенина – это березы, у Высоцкого арки из кирпича, видимо, означающие город, хотя больше напоминающие акведук. В некоторых деталях можно усмотреть намеки на поэзию, но в целом эти произведения, каждое из которых называется «Посвящение...», вполне принадлежат художественному миру Романенкова и нисколько не отражают свои сюжеты в буквальном смысле. Внутренняя круглая рама является в конце 1990-х-начале 2000-х годов излюбленным мотивом художника. Также часто он вводит изображенное

штрихами простого карандаша дерево. Иногда помимо символов-значков присутствуют надписи. Композиция в круге, озаглавленная «Кладбище» (1999, 45,5x40) изображает фигуры среди надгробных памятников, на одном кресте написано «Евгений Онегин», На центральном кирпичном обелиске с крестиком «Капитанская дочка», и, наконец, на правом надгробном камне «Анна Керн». Столь концептуальное изображение наследия Пушкина трудно найти в современном искусстве. Сам художник ничего особенного в сюжете не находит. Для него парадигма кладбища столь широка, что в нее он вписывает чуть ли не любые темы.

Также излюбленным им символом является маска. В композиции Маски, (65,5x51, 2001) нет обычной рамы. Здесь в центре изображено распятие, окруженное символами солнца, души, неба и земли и другими, вокруг типичные для Романенкова фигуры с символами. Слева в овале перечислены имена родственников и близких художника, уже умерших, а справа имена тех, кто жив. Вверху изображены даты – видимо, рождений и смертей близких. В особом кружке написаны имена родителей, брата и самого художника. Вся композиция – своего рода соединение того листочка, что подают в храме «за упокой» и того, что «за здравие».

Цикл «Зеленый мир» из семи работ (2004, центральная часть 48x48, две боковые 34,8x34,8, четыре боковые 24,7x24,7, частное собр.) весь составлен из разного размера квадратных плакеток с изображением символов, многие из которых связаны с растительным миром. Если эти работы пристально не рассматривать, они воспринимаются как чисто декоративные – с широкими внутренними прямоугольными и круглыми орнаментальными рамками, кружки появляются и в углах прямоугольных рам, и по «полюсам» круглых обрамлений. Внутри маленьких и больших кругов вписаны изображения пламени, звезд, птицы-души и прочих многочисленных символов. Если присмотреться все эти «птицы», «маски», «звезды» живут, как бы трепещут крыльями. Жесткая геометрия обрамлений словно клетка рационального поведения сдерживает буйную фантазию, порождающую духов дня и ночи, леса и города. Сколько не расшифровывай эти мелкие изображения, их главное свойство именно живучесть, протейичность, подвижность, ирреальность.

Как многие художники его типа, Романенков стремится уложить свои рисунки в рамки, заполнить фон между отдельными элементами изображения (часто крошечными рисованными простым карандашом чешуйками, составляющими характерную трепещущую поверхность его произведений). Только в самых ранних листах фигуры свободно располагались на плоскости. Теперь все статично, любое движение, данное в наклоне изображения, допустим, «птицы-души», замкнуто контуром внутренней рамы.

Страх пустоты и страх динамики как бы передают внутреннюю идею подчинения себе плоскости изображения. Пустое пространство как необработанное поле, оно, как кажется художнику, лишено смысла.

Тем не менее «Мир фантазий» (2002-2003, цикл из 9 работ центральная часть 44x44, боковые 43,5x23) выполнена на наклеенной на картон серой итальянской бумаге, плакетки имеют узкую графическую внутреннюю рамку и овальную с заостренными концами в центре. Фон оставлен чистым. Только простым карандашом в сюжетах этого цикла то в домиках «куколи», то в кругах «звезда и горы», то на дереве маски предков – является все то же многочисленное племя мелких духов, которое населяет и другие произведения. Здесь в скупых линейных рамках эти изображения предстают гербарием или напоминают рисунки из средневековых книг.

В некоторых других циклах художник, штрихуя карандашом делает цветной фон – желтый, розовый, зеленый. Его тянет к цвету, он вводит цветную штриховку в обрамления, в детали, однако цвет – фон или раскраска- лишь дополняют то, что уже выражено линией и черным штрихом.

Впечатление от работ Романенкова во многом зависит от контекста, в котором они воспринимаются, от того или иного настроения зрителя. Темы варьируются, несмотря на однообразие названий, но содержание, как мне кажется, все время остается одним : это выход во вне внутренней магмы воображения. Она наполняет тщательно прорисованные художником рамки (с них начинается работа над композицией), кипит и пузырится в кружочках и овалах, прячется в рисованных бревенчатых домах.

Мне кажется, что сухое перечисление однообразных деталей в этих произведениях их убивает, а поделиться с читателем своим толкованием (возможно, весьма субъективным) я могу только описав в подробностях, к делу даже и не относящихся, и ситуацию , в которой я их впервые вижу, и себя как свидетеля этого творчества. Также как для наивного художника порой процесс важнее результата, для любителя этого искусства процесс общения с произведениями, подобный путешествию в другой мир, возможно значительней, чем некий полезный результат.

В каждой стране мира, говорят на своем языке, так и каждый пласт смыслов и фактов лучше описывать адекватно , в более подходящем стиле. Поскольку особенность творчества Романенкова в том, что оно открывается нам разными своими сторонами в зависимости от контекста, мы сознательно меняем слог изложения в зависимости от того, о чем идет рассказать.

Беседы с Романенковым

Все мое изучение наивного искусства – это сплошное роуд-муви. Едешь, едешь и едешь. То в другой город, как к Ржанникову, то в далекое село, как к Леонову, то за кольцевую дорогу – к Романенкову.

Может быть, эти долгие поездки адекватны путям понимания.

Я уже давно заметила, что профессиональные художники, члены Союза художников, в большинстве своем имеют мастерские в центре – в переулках возле Плющихи, в Замоскворечье, в районе Арбата. Когда задумывается утопия, она способна осуществляться фрагментарно и временно. Так было с моделью социалистической культуры: членам Союза художников полагались почти бесплатные мастерские, которые часто они сами и находили – в подвалах и на чердаках старых доходных домов, в перестроенных каретных сараях, в нежилых первых этажах. Заброшенная, неотрмонтированная старая Москва заселялась творческими или околотворческими людьми: в мастерских, просторных или не очень, конечно, не только работали, но и жили, с малыми детьми, красками, глиной, всяким старьем и ценными коллекциями. Обыватели и не подозревали, сколь интересен и насыщен этот разряд «нежилых» помещений. Искусствоведу, мне, например, всегда было интересно пойти в мастерскую, которая или пряталась в крошечном, но зеленом дворике, или открывала сверху необыкновенный вид, или обладала старинным круглым окном.

Другое дело – посещение художников-самоучек. Им не полагалось ничего, даже красок, в период советского дефицита, их продавали только по удостоверениям Союза художников. Все они, как правило, жили на далеких окраинах, в типовых домах, которые по несколько корпусов числились за каждым номером по улице, так что приходилось подолгу блуждать среди лавочек с пьяницами и молодых деревьев, чтобы найти нужный адрес.

Крошечные квартиры с еще более крошечными кухнями были тоже необыкновенным миром, где создавались смешные и странные картины, угощали домашними пирожками и вареньем, и жизнь, казалось, текла совсем в другом измерении, чем за дверью.

К концу 1990-х-началу 2000-х годов ситуация в обществе быстро менялась. И эти привлекательные скрытые пространства в центре и на окраинах стали исчезать по разным причинам.

Тем не менее поездка к художнику-любителю, как правило, небольшое путешествие из цикла: «изучай город, в котором ты живешь».

Романенков живет, как уже говорилось, в Косино, Его улица называется романтично – Черное озеро.

Доехать, конечно, можно по кольцевой автодороге, но уж очень скучно. Поэтому скрадывая свой путь, я выбирала маршрут через город. Какой русский любит Шоссе Энтузиастов в часы пик! Пыхтят самосвалы, стоят автобусы, повороты под стрелку налево, направо, да еще прибавилось два километра Лефортовского туннеля: испытание клаустрофобией. А ведь именно так приходилось ездить и к Леонову, и к Романенкову. Но, клянусь, добраться до стоящего среди лесов села Меховицы, где жил Леонов, проще, чем разобраться в круговых перекрестках и мостах, чтобы правильно выехать на улицу Романенкова. Куда я только не попадала, заблудившись, – и на Носовихинское шоссе, что ведет к крематорию, и на Кетчерскую, названную в честь Николая Христофоровича Кетчера, западника, переводчика Шекспира и Шиллера, члена герценовского кружка, проповедавшего утопический социализм. И, наконец, находила требуемую улицу с романтическим названием. Здесь в обычном пятиэтажном доме без лифта на последнем этаже в уже описанной выше типовой квартирке меня поджидал Романенков.

Так и в день начала нашей работы над текстом, когда после долгих солнечных дней осеннего антициклона, зарядили дожди, я очередной раз форсировала круговые перекрестки и вспоминала, как возила к Василию английского писателя, который с восторгом глядя в окно на Мартеновскую улицу, восклицал «Как похоже на Манчестер!». Наверное, фабричные районы всюду одинаково унылы. Но не всюду найдешь такое чудо, как в гостях у Романенкова. Всякий раз, как он доставал свои новые работы, разглядывая их, я думала одно: «Ведь это сокровища, настоящие сокровища!» В их тонкой тщательной отделке, таинственных сюжетах, орнаментальности есть нечто, роднящее их со старинными драгоценностями, утварью, шитьем.

Я люблю побеседовать с Романенковым, не для того, чтобы лучше написать о нем, а просто так, о том, о сем. То ли об общих знакомых, то ли об обыденных делах.

Романенков говорит всегда рассудительно, спокойно. Спокойствие разлито во всей его фигуре. Его можно назвать великаном, он намного выше меня, хотя и я высокого роста. Всегда добротнo одет, аккуратный, чисто выбритый. Не скажешь, что способен часами сидеть с карандашиком и рисовать мельчайшие детали и орнаменты.

Чем тщательнее он выстраивает свои композиции, тем устойчивее его душевное равновесие.

Готовя эту книжку : мы с Василием, первую специальную беседу, не мудрствуя лукаво, решили посвятить детству.

Какие Ваши самые ранние воспоминания?

Василий отвечает:

«Помню себя с двух лет, как я жил у деда. Дед давал ножовку, и я пилил дрова в очень раннем возрасте.

У деда была своя пасека. Он угощал меня медом. В августе собирали соты , и он качал из них мед – при помощи специального приспособления, которое ставится в бочку и его крутят – мед стекает с сот. Я залезал в этот момент на подоконник. Дед давал мне миску меда с хлебом. Я был весь перемазан медом.

Была история со старшим братом Михаилом, он открыл улей и выпустил целый рой. И ни одна пчела его не укусила. Рой сел на ближайшую яблоню, и дед потом его забрал, но был очень зол.

А у Вас были в детстве проступки?

Особых не было. Дед меня очень любил, больше, чем брата. Другие внуки деда жили в Москве, и приезжали только на лето, а я жил круглый год. Из детских шалостей помню, что обтрясали яблони в колхозном саду.

Рассказывали Вам сказки?

Нет, все работали, всем было некогда.

Какие были обычаи?

В деревне рядом жила знахарка. Она всех нас лечила. Собирала травы, делала настои. Она вылечила мою мать от гастритов. От болезней она знала заговоры. Был и фельдшер один на десять деревень, наш дальний родственник,. Но мы у него не лечились.

В 1957 году, когда умер дед в областной больнице в Смоленске, его привезли домой, положили на стол, а его любимый кот, который вместе с нами обедал, лапу клал на стол и просил – с печки посмотрел на хозяина, и сам через три дня умер.

На похороны приглашали плакальщиц, и сами женщины в семье тоже плакали. В момент выноса всех угощали блинами. Выносили гроб на рушниках, каждый длиной четыре метра, со специальной вышивкой с изображением крестов. Их готовили в каждой семье, ткали из льна. На этих рушниках и опускали гроб в могилу и закапывали их вместе с гробом. Еще один рушник завязывали на кресте, и когда он изнашивался, завязывали новый, и так крест все время стоял с рушником.

Дед, когда воевал в 1914 году, попал в плен и работал кучером у немца пять лет в Германии. Бабушка его ждала.

Дед был на хорошем счету у немца, тот подыскал ему невесту, доверял получать свои деньги на почте, предлагал остаться жить в Германии, но дед в 1919 году вернулся в Россию. А в 1920 году родилась моя мать.

Знание немецкого языка помогло во время оккупации, дед объяснялся с немцами, и нашу деревню не трогали. Вообще поскольку не было рядом партизан, нас не очень трогали. Когда по дороге, у которой лежала деревня, проходили большие немецкие части и расквартировывались в деревне, все уходило в лес, угоняли скот – жили на хуторах. У каждого рода был свой хутор: несколько семей родственников жили в двух-трех рядом стоящих домах, там же было подсобное хозяйство. Жить хуторами было старой традицией, а объединили всех жить в деревне только перед войной.

У деда был хороший дом в деревне, он купил дом и для матери, а когда он умер, мы стали жить в дедовском доме, а второй дом продали. Была у нас корова пестрой породы, овцы. Была своя шерсть, пряжа, Зимой бабушка пряла.

Это было в 1950-е годы?

Да, мы еще были глухоманью.

А какие-нибудь народные песни пели?

Вечерами пели народные песни. Были патефоны, но мало. Никаких песен не помню.

Помню песню целинников. Помню, была певица Гелена Великанова.

На этом первая наша беседа с Василием закончилась, и мы отправились на кухню. Василий угощал собственной картошкой (там, где он работает садовником, у него есть участок), а также медом – горно-каштановым, купленным на ярмарке меда в Коломенском. Мед с горчинкой, удивительного вкуса. Мед у Василия есть всегда, наверное, напоминает о деде. А вот шоколадного масла Василий в этот раз не нашел. Шоколадное масло – это наш с ним пароль, лакомство городских сладкоежек образца 1960-х годов, сейчас купить его в городских магазинах очень сложно.

Вернувшись домой, я нашла в почтовом ящике приглашение и буклет из галереи «Сент-Этьен» в Нью-Йорке, той самой, что выставляет Романенкова в Америке, Это было приглашение на выставку графики Сью Коу. Художница много сил отдала произведениям с ярко выраженной критической направленностью. Последний цикл ее работ был посвящен овцам. Однажды она случайно узнала из новостей, что затонул транспорт, который вез овец из Австралии в Иорданию. 60 000 животных утонули в море, люди спаслись. Заинтересовавшись этой темой, Сью Коу выяснила, что возить огромные количества живых овец из сельскохозяйственных центров, как Австралия в страны Востока стало обычной практикой в последние тридцать лет, так как в мусульманских странах требуют, чтобы животные забивались согласно определенному ритуалу. В пути погибает десять процентов от общего числа животных, и часто живой груз прибывает в таком состоянии, что порты отказываются его принимать. Художница, которая много лет отдала теме жестокости по отношению к животным, и их страданиям, сделала кораблекрушение и гибель овец в море сюжетом своих рисунков.

Не стоит трудиться, и придумывать метафоры и сравнения, когда пишешь текст. Жизнь сама является творцом художественности. Вот легли рядом два впечатления: рассказы Романенкова о патриархальной жизни (с теми же овцами) и рассказ об американской художнице. В одной галерее за океаном выставляют произведения и того, и другого. Один в своих композициях живет в неподвижном мире глухомани, а другая откликается в экспрессивных графических листах на далекие проблемы, которые прямого отношения к ней не имеют. Романенков делает работы, своей вязью схожие с декоративными панно, Сью Коу много работала для газет, делала иллюстрации, ее графический язык динамичен и активно воздействует на зрителя. И все это один вид искусства – графика.

Вторая беседа была у нас с Василием, так сказать, на публику. Я приехала с французской художницей Д., которая стремилась вывести на международную сцену русских аутсайдеров. Ей удалось привлечь внимание к Александру Лобанову – пациенту клиники для душевнобольных в городе Ярославле. Его автопортреты с атрибутами в виде ружей и пистолетов, со старательно срисованными буквами лозунгов оказались тем самым бессмысленно-милитаристским образом России, который знаком нам по американским фильмам эпохи холодной войны. Бедняга Лобанов, который и паспорт-то получил, когда о нем узнали как о художнике (а значит стал получать положенную пенсию), конечно, воякой не был. Ему как мальчишке нравились ружья, нравились рамочки, нравилось фотографироваться в фотоателье, куда он смог попасть благодаря дружбе с больничным шофером – которому, быть может, более чем искусствоведам, мир обязан открытием нового аутсайдера. Но дальше дело застопорилось. Россия – сама аутсайдер Европы и Азии, не была колыбелью этого типа творчества. То ли с арт-терапией у нас слабовато, то ли мозги у лиц с психиатрическим опытом другие – трудно сказать. Заметим, попутно, что у обыкновенных лиц тоже мозги какие-то не такие, как у европейцев. В общем, наивные художники у нас есть, а аутсайдеров крайне мало. Так что если раньше я прикладывала массу усилий, чтобы подвести своих наивных под разряд угодных советскому режиму самодельных, то теперь я тех же художников выставляла аутсайдерами. Романенков с присущей ему покладистостью согласился на новый термин легко.

В день нашей поездки, сразу после прибытия мадам Д. из парижской весны, была метель, туман и на проезжей части сантиметром пятнадцать небурного снега. Водитель согласился ждать нас только один час, так что беседа получилась недлинной.

Признаться, я не люблю пользоваться диктофоном, который напрягает говорящих своей технической злопамятностью, а листочек с тем, что я набросала от руки во время этого разговора, куда-то затерялся.

Так что воспроизвожу эту беседу как типовую.

Я: Василий, расскажите о своем детстве.

Василий (послушно) «Помню себя с двух лет, как я жил у деда» – далее см. беседу первую.

Гостья: Давайте посмотрим работы.

Пауза, Василий переставляет работы, перечисляя их названия.

Гостья: Как это интересно!

Я: Василий, расскажите о процессе Вашей работы.

Рассказывает. Гостья говорит, что надо опубликовать в готовящейся в журнале Raw Vision статье Джеймса Янга о Романенкове фотографию его работы в неоконченном виде. В самом деле, на первом этапе, с только прорезанным рисунком, без цвета и мелких деталей эти «скелеты» романенковских композиций очень экспрессивны.

Большинство из нас, любителей искусства, хочет познакомиться с автором работ, неважно наивным или профессионалом. Хотя, в общем, хороший художник говорит все, что он хотел сказать именно своими работами. У профессионалов нарабатывается, как теперь модно говорить, яркий имидж. У них уютные, заполненные раритетами мастерские, умные разговоры.

Мои подопечные могут зачастую разочаровать своих поклонников. Покойная «тетя Люба» Майкова была остра на язык и вставляла шпильки интеллигентам во время своего визита в Москву, организованного усилиями В.Мороза. Отнюдь «не уютной» собеседницей показала она себя и будучи приглашенной на заседание сектора народной художественной культуры в Институте искусствознания. Беседы с Леоновым были утомительны и далеко не всегда давали ожидаемый результат. Многие любители, нарабатывают опыт интервью, читая то, что было уже написано о них искусствоведами. Расчет на то, что воспоминание или какое-либо высказывание художника даст ключ к произведениям не оправдывается никогда. Ведь наивные художники не действуют по программе. Остается только раздумывать над их произведениями.

Как всякий коллекционер я много вожусь с принадлежащими мне сокровищами. То отправляешь на выставку, то на съемку, то что-то ищешь. Особенно много времени я провожу с работами Романенкова. На первый взгляд кажется, что все они очень похожи, то «Мир человека», то «Зеленый мир», то «Рождение мира». Но это только на первый взгляд, а если разобраться в каждом цикле зашифрован процесс осознания действительности. И размышлять над этим процессом, толковать символы и их сочетания – это праздник. А вот хранить сами куски тяжелого оргалита, на которые художник клеит бумагу прежде чем начать рисовать – это суровые будни.

Во-первых, эта графика не терпит влаги. Во-вторых, углы оргалита имеют тенденцию слегка ломаться при перемещениях. В-третьих, хотя художник, покрывает свои работы лаком, по краям, где проходит рама или зажимы для графики, которые порой используют при экспонировании, появляются потертости. И в –четвертых, но не в последних, когда этих серых загадочных плоскостей много, надо разбираться не в их смыслах, а в них, как в отдельных вещах, одни из которых надо отдать художнику, другие отвезти на съемку или на выставку. Все они у меня внесены в списки, с них сделаны фотографии. Все под номерами, номера в таблице, где в отдельной графе неромантические указания: коридор, кладовка, ящик.

Какие бы на протяжении жизни у меня не были условия для хранения картин: и галерея, и чердак допожарного Манежа, и мастерская – Романенкова я предпочитаю держать при себе. Здесь в случае протечки или иной напасти у меня больше шансов его спасти. Мне приходится держать у себя много его работ и потому, что время от времени в Москве появляются проездом коллекционеры, которые, конечно, хотят посмотреть Романенкова. А сам художник живет за городом, на иностранных языках не разговаривает и доверяет мне заниматься пропагандой и показом его произведений.

Я умалчиваю об относительном удовольствии всю жизнь спать в комнате, где в подобранных на помойке упаковках из-под холодильников и кондиционеров, кое-как переделанных при помощи ножа и скотча, стоят бесценные картоны. Лишь некоторые из них имеют великолепные, сшитые по размеру картона самим Василием передвижные чехлы из тяжелого зеленоватого холста. Я упомяну только о родовом проклятии – кладовке, которая некогда была запланирована в большой комнате нашей квартиры, но по архитектурному замыслу моего отца перемещена в маленькую, отчего понесла потери в ширине своего пространства. Поэтому, чтобы добраться до полок в ее глубине, надо сперва вытащить все, что стоит (или висит) от двери до полок. Когда-то там хранились семейные мемории, елочные игрушки, стояли четыре огромных чемодана, с которыми в 1949 году наше семейство вернулось на родину из сказочной Италии – в объятия МИДа и его стукачей.

Счастливые люди нынче делают из таких кладовок гардеробные. А безумные коллекционеры хранят там свои собрания. Помню отца несколько раз в год в поту и раздражении ворочающего пыльные сизифовы чемоданы, чтобы достать что-то нужное из глубины. И также я, только значительно чаще, выворачиваю все содержимое своего запасника перед выставкой или визитом поклонника русского примитива. Я тоже в поту и зла на весь мир. И ведь необязательно нужная вещь найдется в кладовке. Может оказаться, что она стоит на виду у стены, или все-таки в мастерской.

И только неожиданная находка, какой-нибудь голубой «Владелец сказочного домика» с крыльями и девичьем округлым лицом работы Алексея Кондратенко, который вообще в данный момент ни к чему, но был мной прочно позабыт и вдруг обретен заново, придадут роковому семейному испытанию, неожиданное поэтическое звучание.

Картонки, ящики, папки – мое сказочное царство, где город Романенкова граничит с деревней Леонова, а звери Белыха заигрывают с динозаврами Пыжовой и рыбкой Елены Волковой.

Однажды я была в гостях на вилле у известного немецкого коллекционера под Кельном. Поехав некогда в свадебное путешествие, они купили свою первую наивную картину, и с

тех пор коллекционировали тридцать лет. Все стены снизу доверху этого немаленького дома были увешаны картинами, у каминов огнем любовались цементные скульптуры моего любимого швейцарца Ульриха Блайкера и латиноамериканские анонимы. Мир наивных художников захватил и растворил в себе частный быт, Я не удивилась, когда до меня дошли слухи, что эта коллекция предлагается к продаже. Полностью погрузиться в мир грез и фантазий, магии и заклинаний, содержащихся в творениях примитива невозможно. Туда можно лишь время от времени, как в заповедную кладовую, приоткрывать дверцу, и снова возвращаться в собственное выстроенное духовное отечество.

Произведения моих любимых художников Леонова и Романенкова несут в себе интенцию захватить как можно больше окружающего пространства. Холсты Леонова с его ярусами, «телевизорами», перечислениями, вставными эпизодами отличает тяга к эпической мощи и протяженности рассказа о жизни. Если у вас на стене несколько дней повисит картина Леонова, а потом вы ее уберете, в комнате долго будет ощущаться наступившая пустота. Романенков охватывает пространство своими циклами, в них бывает и десять, и даже семнадцать частей. Отдельные части циклов, где может быть изображена одна фигура, обманчиво просты. Стоит развесить цикл в выставочном пространстве, как его части, сплотившись подобно фаланге древних воинов, начинают завоевывать окружение. Эти многочастные циклы, своего рода полиптихи, сравнивают с иконостасами. Общим, как мне кажется, является не только изображение отдельных фигур, обращенных к центру, но самый эффект предстояния, явления образа как самого святого (как самого персонажа романенковского мира), а не как изображение, подобие человека. Но, что мне кажется, еще более важным, как и Леонов, Романенков, не мыслит свой труд созданием отдельных произведений (хотя и такое, конечно, присутствует). Каждый из художников по-своему стремится пространственно выстроить свою систему окружающего мира, отвечающую тому духовному зрению, которое является источником творчества. Клубящийся в творческом сознании художника образ мира представляется ему более важным и значительным, чем обыденная реальность. Реальное окружение проникает в искусство отдельными элементами, маркируя границу внешнего и внутреннего: птицами в небе у Леонова или орнаментами с домашних ковров у Романенкова, эти элементы становятся постоянными рамами внутри изображения: у Леонова это небо с птицами вверху и зелень по бокам, у Романенкова орнаментальные обрамления. Но нигде не увидеть ни вещей из квартиры у Романенкова, ни окружающих пейзажей в картинах Леонова.

Художник воспринимает и передает свой мир набором им самим выработанных знаков и символов, отсюда повторяющиеся элементы самих произведений, у Романенкова эти символы персонажи часто держат в руках, они вплетены также в орнамент одежды мужских персонажей. Порой художник объясняет, что этот орнамент передает разговор людей или их мысли. Также, наверное, орнаментика и вязь творчества Романенкова передает его собственные мысли. Когда мы с художником развешиваем его работы на выставках, он смотрит на них иначе – как на художественные экспонаты, которые согласуются друг с другом и с выставочным пространством. Так на его персональной выставке в ЦДХ мы показали цикл из больших панно вперевивку с маленькими, а на ярмарке «Сделано в СССР» повесили «Розовый цикл» наискось в углу стенда, как вешают иконы в красном углу. На выставках публику более всего поражает, как сделаны эти рисунки. Кто-то спрашивал меня, не керамика ли это. Все, как один, даже самые образованные и воспитанные, стремятся потрогать поверхность пальцем (от их пальцев могут остаться отвратительные жирные отпечатки, я всегда стараюсь притрагиваться к этим картонам, надев специальные перчатки).

Другое дело, когда рассматриваешь новые работы дома у художника. Я вновь и вновь переспрашиваю, что означает тот или иной символ, та или иная фигура. Художник отвечает раздумчиво, как будто и сам колеблется, как истолковать то, что нарисовал. Ведь

, когда он готовит картоны для новой серии, он не продумывает программу четко, как план, он, скорее можно сказать, мечтает о новом произведении. Когда спрашиваешь его по телефону, как он поживает, Романенков отвечает всегда одной и той же фразой: «Работаем». Его трудоспособность безгранична. Он рисует каждый вечер после своего трудового дня в санатории и все выходные напролет. Изредка ездит в гости, да выполняет привычные сельские обязанности: самому выкопать картошку, брату помочь с картошкой, в основном, сельская традиционность картошкой и исчерпывается. Обязательно в установленные дни посещает могилу матери. Возможно, что именно связь с матерью является центром того мира, который он воспроизводит в своих работах.

Семейная история. Матрена.

Василий рассказывает:

«Моя матушка, Миронова Мария Мироновна, родилась в двадцатом году, родители ее были мать Матрена и отец Мирон. Ну, значит он был в плену в Германии. В 1919 году вернулся и в 1920 году родилась моя мать. Она училась в школе, года четыре. Получила начальную подготовку. Потом, мать в сороковом году, когда она закончила школу уехала в Донецк, Сталино он раньше назывался. Она работала в общепите. Она была официанткой, потом она работала буфетчицей. перед войной. Когда началась война, она оказалась в оккупации, она работала на военном заводе, потом она пешком, своим ходом шла к себе на родину, чуть даже не попала под расстрел в родных местах. Где ехала, где пешком шла. Не доходя своей деревни полиция поймали ее, задержали, думали, что она из партизанского отряда, но местный полицай узнал ее. Он ее опознал, потому что он знал моего деда, и это ее спасло от расстрела. После войны она опять вернулась в Донбасс, проработала еще три года и в 1948 году ее уволили из-за опоздания на работу на пятнадцать минут. Она работала тоже в буфете. Она вернулась в деревню.

В 1948 году вернулась в деревню Богдановка, там познакомилась с моим отцом., у них стали там стали любовные симпатии. Отец Тихон Маркелович Романенков был ее моложе на двенадцать лет. Из одной деревни, он был 1932 года рождения.

Первый ребенок умер в раннем детстве, в грудном возрасте точнее. Он родился, по-моему, в 1949 г.

В 1950 г. родился мой старший брат Михаил, брат был записан на фамилию матери.

В 1951 году они официально с отцом поженились. И в 1953 году я родился

Я родился 31 декабря под самый Новый год, утром родился, часа в четыре утра. Все мы были крещеные, в нашей сельской церкви. В селе Кузьмичи была действующая церковь.

Ее закрывали в 1920-е годы только на три года. Были у меня крестная мать и крестный отец. Я к ним ходил. Там, как обычно, встречи деревенские.

Мать потом стала работать дояркой в совхозе, и работала и жила там до шестьдесят восьмого года.

В 68 году братья моей матери перевезли нас в Подмоскowie.

Дядя Федор был юристом, он воевал на войне, войну окончил в Австрии, был комендантом населенного пункта. После войны окончил юридический факультет и работал юрисконсультом, как раз по совхозам, адвокатом он был.

Другой брат Иван, он был известный гранитчик, принимал участие в строительстве Московского университета, в строительстве памятников погибшим морякам в Севастополе, Новороссийске, в Москве делал памятники. Как рабочий был довольно известный в своих кругах. Потом дядя Сережа тоже брат моей матери, у него было много профессий. Он в молодости был слесарем, четыре года учился в финансовом институте, работал в сфере торговли, даже был одно время директором гастронома на ВДНХ. Потом он оказался в местах не столь...

Потом работал у дяди Ивана гранитчиком.

Потомство у братьев есть.

Мать поддерживала отношения и с братьями, и с племянниками.

Дядя Саша был, он учился в московском государственном университете. На третьем году обучения он скончался в 1963 году.

Было пятеро братьев живых, двое погибло на войне и одна матушка, старшая. Бабушка родила восемь детей.

Был брат Афанас, работал на бульдозере в Москве, на стройках. Он умер в тюрьме.

Мы жили в четвертом отделении совхоза имени Моссовета. Нам дали в бараке комнату десять метров квадратных, мы там жили. Мать стала работать дояркой на ферме. Совхоз поставлял продукцию городу Москве.

У матери были ордена и медали, и почетные знаки. Хранятся у брата и у меня.

Она очень хорошо зарабатывала. Летом до 250 руб .

Они обслуживали за каждую смену по пятьдесят коров. Продукты все привозили с Москвы.

Через год-два комнату 25 метров в коммунальной квартире, но уже были лучше условия.

Через пять лет матери дали отдельную квартиру- однокомнатную в блочном доме. Я работал в строительном управлении номер два, Сокольническая ССП, был прописан в общежитии, но жил я все время у матери, проживал.

Мать была очень властная, строгая, жесткий характер. Она не терпела наших шалостей, и нас воспитывала в строгости, но и любила копейку. Она нас не очень баловала.

Доучившись в деревне в школе, я переехал в Москву и поступил в 66 ПТУ по профессии столяр-мебельщик, получили диплом. Брат уже в то время работал шофером, он учился в Смоленской области, в городе Дорогобуж. В 1967 году он служил в армии на Дальнем востоке.

К концу жизни мать стала более религиозной. В нашем доме всегда висели на кухне иконы, а к концу жизни она пять лет помогала церкви, на общественных началах. Она сторожила, в нашем Косинском приходе, она там и дежурила, помогала.

На работе у нас были некоторые интересные люди и я с ними общался.

На праздники, на новый год мать собирала родственников. Под новый год совхоз нам обычно давал мясо, там сало. Покупали свиную голову, мать варила холодец, и мы на новый год собирались. И не только на новый год. На день рождения мать всех нас собирала у себя, нас и своих братьев, которые были живы в данный момент.

Она старалась одеваться современно, покупала хорошие вещи. Она очень хорошо вязала, потому что когда мы жили в деревне на Смоленщине мы держали овец. Каждый год по пять-по шесть овец мы держали, и у нас было очень много шерсти. Мать вязала свитера, джемперы. Любила она вязать, и хорошо шила, на машинке Зингер. Очень вкусно готовила.

Матушка моей матери жила вместе с нами. Она скончалась в Москве у брата Федора, и похоронена в 1973 году на Востряковском кладбище, у нас там общая могила. Наш участок, где похоронены пять человек: четверо братьев и моя бабушка. Мать у нас похоронена отдельно, на Новолуберецком кладбище. Это в районе Новорязанского шоссе, скоростного, а дед похоронен в деревне, Дубровке.

В 80-е годы я ездил в деревню. Дядя Федор там жил, младший брат моего деда, я к нему ездил летом. Он был обходчиком леса, хозяин, домовитый такой. Народных обычаев было мало. Были и хороводы и похоронные процессии, но они потихоньку исчезали. Но потихоньку деревня стала, как говорится, вымирать. Немножко запустенье. Зарплата была невысокая у тех, кто там работал. Председатель развлекался тем, что убивал собак местных. У него было такое типа хобби. Зюба его звали. Какой мог быть труд производительный, когда был такой председатель, который так развлекался. Отстреливал всех местных собак, представляете себе?

Наивные и аутсайдеры.

Что дает обывателю путешествие в художественное пространство примитива?

Ежевечерне миллионы и десятки миллионов людей замирают перед экраном телевизора, чтобы получить свою порцию сказки, напряжения, новостей, воплощенную в структуре информационных, спортивных и развлекательных программ. Профессионалы средств массовой коммуникации умело манипулируют этой огромной аудиторией, а профессиональные критики легко раскладывают по полочкам весь арсенал приемов телевизионного прессинга. То же касается журналов, которые ныне в России получили определение «гламурных», рекламы, детективов, «женских» романов и много другого, что остается пределом духовного потребления рядового обывателя.

Создание необыкновенных произведений самоучками и близость таинственных духовных прозрений наивного художника опыту внетелесных состояний делают примитив притягательным для той части общества, которая особенно чувствительна ко всему, что не может внятно объяснить рациональная наука.

Опыт наивного художника безо всякой выучки в пожилом возрасте достигшего признания воспринимается рядовым человеком как внушающий надежду на собственный неожиданный успех. В нем видится противовес истеблишменту, требующему прохождения экзаменов, силы, энергии для достижения жизненного успеха.

Интерес к необъяснимым явлениям волнами проходит по эпохам и провоцируется, как правило, очень хорошо объяснимыми социокультурными обстоятельствами. Когда оказывается скомпрометированная устоявшаяся система знаний, шатаются основы социальной стратификации, только чудо, кажется, может спасти рядового человека, и возникает стремление ко всему чудесному.

Каков же он, сегодняшней поклонник наивного искусства?

Ответить на этот вопрос будет легче, если начать от противоположного, от того, кто наивных картин не смотрит. Конечно, в первую голову, это массовый турист, который спешит отметить себя во всех крупных музеях мира. Потребление художественных шедевров ныне поставлено на широкую ногу. Это когда-то в прошлом произведения великих художников украшали дворцы и храмы, где ими любовались изысканно воспитанные и образованные представители общества. В XIX веке появились первые публичные музеи, и их посещали в основном художники и интересующиеся искусством путешественники. Ныне знаменитые музеи подобны вокзалам и аэропортам, их главная проблема – пропускная способность. Здесь есть табло информации, залы ожидания, билетные кассы, буфеты, книжные киоски и магазины и, наконец, сами шедевры, которым утомленные туристы поклоняются, как мощам святых, и спешат дальше, к следующей достопримечательности. Туристу важен статус произведения: шедевр великого мастера, висит в знаменитом музее, репродуцирован во всех каталогах; для несведущего обывателя эти признаки являются единственным подтверждением значимости того или иного объекта искусства.

Иное дело – наивное искусство. Если оно собрано в музеи, то в маленькие и малоизвестные, если оно хранится в больших музеях, то, за редким исключением, – не представлено в экспозиции. Наивное искусство привлекает как источник образов и впечатлений тех, кто сам является творческим человеком. Таким людям арсенал

художественных средств классики хорошо знаком и повторять его значит впадать в стилизаторство. Наивным искусством интересуются и те, кто его коллекционирует. Новые впечатления, незнакомые образы влекут обывателя в путешествия, но и там его настигает индустрия массового потребления – на сей раз, туристического. Кто-то уже позаботился сделать аудиогиды в виде телефонных трубок в музеях, живописно расставить обломки камней в архитектурных развалинах, построить бары с красивыми видами на море и канатные дороги на вершины вулканов.

По-настоящему новые места земного шара доступны только крепким, физически подготовленным, а городской интеллигент всегда остается в плену экзотического кича. Но вот, почти рядом, в своем же городе, в своей же стране можно встретить людей, создавших иные миры – в первую очередь для себя, но, может быть, и для того, кто заинтересуется ими.

Странные фантазии наивных художников часто привлекают журналистов и иногда кинематографистов, но прежде всего их интересует характеристика личности чудака, сюжетом рассказа о котором можно освежить надоевший набор персонажей СМИ. Само наличие какого-либо смысла, логики в творчестве этих странных людей противоречит идеологии массового потребления, может отвлечь от задач зарабатывать больше, чтобы больше покупать.

Эти чудаки со своими фантазиями интересуют лишь тех, кто поднимается выше массового уровня культуры, ищет аутентичных, неотфильтрованных согласно спросу, способов творчества. Этим художников, стоящих в стороне от общей дороги, называют аутсайдерами. Однако неверно было бы представлять, что они находятся совершенно за границами художественной культуры. Если бы это было так, мы никогда бы их не заметили, а их творчество бы сгнуло неизвестным. Проблема взаимоотношения аутсайдеров и современных художественных течений лежит в русле художественных исканий последнего столетия. Она часто вызывает дискуссии, интерес к ней то ослабевает, то возрастает, но она существует, и мы должны рассмотреть ее, поскольку нашего героя, Василия Романенков, зарубежные знатоки и коллекционеры тоже часто называют аутсайдером. В 1999 г. произведения Романенкова были показаны в Амстердаме, на выставке, которая так и называлась «Аутсайдеры» (Outsiders, Galerie Hamer, Amsterdam, 1999). Попробуем с горизонта фольклорных интерпретаций перейти на уровень толкований, выработанный в 20 веке зарубежным искусствоведением.

Ар брют : история термина и его создателя

Термин «ар брют» появился во Франции после второй мировой войны.

Его выдвинул Жан Дюбюффе (1901-1985), французский художник, о котором в нашей стране написано очень мало. Он родился в Гавре в семье преуспевающего виноторговца. В 1918 году он посещал Академию Жюлиана - это были свободные художественные мастерские, где каждый мог рисовать с натуры. Дюбюффе познакомился с Андре Массоном, Хоаном Миро, Сюзанной Валадон, Раулем Дюфи и Фернаном Леже. В 1924 году он бросил живопись и занялся семейным бизнесом : виноторговлей, и в 1930 открыл собственное дело в Париже. В 1942 году будучи уже финансово независимым человеком, он вновь обратился к живописи. Одним из источников вдохновения были для него детские рисунки. К ним он обратился по собственному выбору, так как еще не знал о Пауле Клее, гораздо раньше открывшем детские рисунки как творческий ресурс.

Дюбюффе, как считает его биограф Лоран Даншен, мало контактировал с художниками, он не смог вписаться в парижскую художественную жизнь. Даже когда он стал известен, он дружил в основном с поэтами.

По окончании Второй мировой войны в поездку в 1945 году по Швейцарии, устроенную для развития франко-швейцарских контактов, Дюбюффе пригласило Министерство

туризма именно как торговца вином. Вместе с Дюбюффе в поездке участвовали писатель Жан Полян и архитектор Ле Корбюзье. Стоит вспомнить, что Корбюзье уже давно покупал наивные картины, а писатель и литературно-художественный критик Полян в молодости печатался в сюрреалистических журналах. Поэтому неудивительно, что эта компания, наверняка слышавшая о книге врача Моргенталера о Вёльфли, опубликованной в 1920-е годы, решила ознакомиться с художественными сокровищами психиатрических клиник.

Дюбюффе открыл для себя коллекции, собранные в лечебницах Берна, Женевы и тюрьмы Базеля. Швейцарские психиатры уже давно применяли методы арт-терапии. Профессор Ладам подарил ему сорок рисунков душевнобольных. Конечно, Дюбюффе был подготовлен к восприятию творчества сумасшедших опытом, уже имевшимся у сюрреалистов, который не мог не быть ему известен. Еще в 1920-е годы Макс Эрнст и другие художники обратили внимание на издания, посвященные творчеству душевнобольных, сами коллекционировали подобные рисунки.

Той области творчества, которую он стал продвигать, Дюбюффе дал название “Art brut”(ар брют , то есть грубый, необработанный, возможно по аналогии с типом вина). Описывая свои впечатления от коллекций при швейцарских клиниках Дюбюффе в августе 1945 года в письме к другу впервые употребил получивший мировую известность термин. Дюбюффе создал объединение, наподобие общественной организации, по коллекционированию искусства душевнобольных и других странных маргинальных художников.

В число основателей он пригласил Андре Бретона, который был главным из вождей сюрреализма. Бретон познакомил Дюбюффе с произведениями тех художников, которых он знал до встречи с изобретателем термина. Идея объединения любителей «ар брют» соединялась с мечтами устроить большую выставку и выпустить альманах наподобие «Синего всадника». Но альянс с предыдущим, сюрреалистическим поколением был недолгим. Бретон вышел из объединения, обвинив Дюбюффе в диктаторстве. Было и различие в подходе к маргинальным произведениям: сюрреалистов интересовали те стороны творчества, которые могли объясняться именно болезненным нарушением нормальной работы сознания, у Дюбюффе был более широкий, можно сказать, социокультурный подход.

Нам представляется, что основной причиной, подтолкнувшей интерес Дюбюффе к искусству маргинальному, было его недовольство современным профессиональным искусством, его нежелание вписываться в ряды существовавших художественных группировок.

Надо заметить, что продвижение «Ар брют», предпринятое Дюбюффе, началось именно в тот период – вторую половину 1940-х годов, когда наивное искусство получило, наконец, художественное признание. Дюбюффе, хотя и включал в свои выставки и коллекцию произведения любителей, встал в оппозицию к наивному искусству и его поклонникам, таким, например, как Анатоли Жаковски, чье имя сейчас носит Музей наивного искусства в Ницце.

Таким образом, во французской художественной культуре образовалось два крыла: наивные и ар брют. Историческое значение вклада Дюбюффе в признание “Art brut” заключается прежде всего в том, что его подход был “антипсихиатрическим”. То, что он увидел, он оценивал исключительно с художественной точки зрения. Полемика между психиатрически-социологическим и чисто художественным подходом к творчеству аутсайдеров продолжается до сих пор. Книги Принцхорна и Моргенталера, оказавшие большое влияние на художников в начале 1920-х годов, остались совершенно неинтересными для психиатров. В 1956 г. знаменитый психиатр Людвиг Бинсвангер (1881—1966) выдвинул утверждение, что не может быть ничего общего между

искусством и творчеством душевнобольных, поскольку последние не опираются на художественную традицию (1) .

Эта позиция остается присущей не только представителям медицины, но и ряду гуманистически настроенных, полагающих, что профессиональная выучка и связь с традиционными ценностями являются необходимыми условиями создания произведений, которые могут вызывать художественный интерес. Она идет в разрез со сложившимися в эпоху авангарда взглядами на маргинальные художественные практики: примитив, первобытное искусство, детский рисунок. Творчество душевнобольных легко вписывается в этот ряд, где разные по происхождению и по смыслу феномены объединены именно по принципу удаленности от законов «ученого» искусства. Переход из контекста рождения этих артефактов, где они создаются с внехудожественными целями, в другую сферу сопровождается наделением их новыми качествами и смыслами, в том числе эстетическими. Этот переход- открытие, находку – осмыслили как творческий жест сюрреалисты, выдвинувшие понятие «случайной находки» - «objet trouve» (Так называется и недавно возникшая галерея искусства аутсайдеров в Париже). Первыми находками в психиатрических коллекциях, которые сделал Дюбюффе были Адольф Вёльфли и Генрих Антон Мюллер. Рисунки Вёльфли коллекционировали еще в начале 20 века, но ко второй половине 1940-х годов он был забыт, и Дюбюффе вновь возродил интерес к нему.

В 1951 году общество, которое он основал, насчитывало около ста членов .В декларации 1949 года говорилось, что задача общества “разыскивать художественную продукцию, созданную безвестными (obscures) людьми, представляющую особый характер художественного выражения, спонтанность, свободу от условностей и готовых идей. Привлекать внимание публики к работам такого рода, развивать к ним вкус и поощрять авторов” (2) .Доктор Фердьер (1907-1990), который лечил ныне знаменитого театрального теоретика и режиссера Антонена Арто, дал энтузиастам записную книжку с адресами пациентов-художников, так была устроена первая выставка. Она состоялась в 1948 году под названием “Предпочитаем “Art brut” культурному искусству”. Выставка включала в себя 200 произведений 63 авторов. Дюбюффе написал предисловие к каталогу. В нем , в частности, говорилось:

“... признанное искусство не может представлять искусство в целом, это скорее активность определенной клики: когорты интеллектуальных карьеристов.

В какой стране нет своей маленькой клики культурных искусств; своего отряда интеллектуальных карьеристов? Это обязательно присутствует. Из одной столицы в другую, они замечательно подражают друг другу; они практикуют искусственное художественное эсперанто неустанно копируя повсюду. Можно ли называть это искусством? Имеет ли это в действительности что-либо общее с искусством?

... Быть профессионалом в искусстве, так же как в игре в карты или в любви, это значит уметь немножко плутовать.

Настоящее искусство там , где его никогда не ожидаешь найти...Искусство ненавидит, когда его узнают и окликают по имени. Искусство любит анонимность. Как только с него срывают маску и тычут в него пальцем, оно убегает. На своем оно оставляет берущего призы дублера, который носит на спине большой плакат : “ИСКУССТВО”, и все немедленно обливают его шампанским , а лекторы водят его из города в город с кольцом в носу. Это фальшивое искусство. Это искусство , которое знает публика, искусство премий и плакатов. Настоящего господина Искусство никто не узнает. Он всюду ходит, все его встречают, толкают его на всех перекрестках, но никто не думает, что это и есть он, господин Искусство собственной персоной...

В июле 1945 года мы предприняли во Франции и Швейцарии , потом в других странах, методические поиски того, что мы теперь называем путями создания art brut.

... Мы заняты художественным представлением того, что мы называем чистым, базисным; во всех своих стадиях созданным только собственным воображением творца...

Безумие дает человеку крылья и помогает силе его видения; многие объекты (почти половина) из которых состоит наша выставка, произведения пациентов психиатрических клиник. Мы не видим причины отделять их искусство от остального... Механизм художественного творчества здесь тот же самый, что и у так называемых нормальных людей. Это различие между нормальным и ненормальным кажется нам натянутым: кто полностью нормален? Где он, ваш нормальный человек? Покажите его нам! Акт художественного творчества, включающий в себя высочайшее напряжение, лихорадочное состояние, сопутствующее ему, разве это может считаться нормальным? В конце концов, душевные заболевания крайне различны - их почти столько же, сколько больных людей- и невозможно всем им давать общий ярлык. Наша точка зрения заключается в том, что искусство одинаково во всех случаях, и нет больше искусства душевнобольных, как нет искусства больных диспепсией, или тех, у кого больные колени.” (3) .

На протяжении сорока лет Дюбюффе занимался пропагандой “Art brut”. Ему удалось то, что не смогли сделать психиатры, выставлявшие произведения своих пациентов и писавшие о них исследования: “Art brut” получил художественный статус. Дюбюффе постоянно подчеркивал значимость свободы воображения у аутсайдеров, их независимость от всяких правил и рамок. Сам как художник (а Дюбюффе признан как один из крупнейших французских художников своего времени) он многое почерпнул у них.

Увлечение Дюбюффе искусством маргиналов и его критика мейнстрима в искусстве были обусловлены и его собственной творческой судьбой, и его упрямым несговорчивым характерным, и сознательной полемикой с устоявшимися законами арт-рынка.

Искусство вне норм

В 1971 году Дюбюффе дал интервью газете Монд ,в котором объявил о своем желании передать коллекцию ар брют в Швейцарию, так как во Франции она не получила ни государственной, ни иной поддержки.

Это интервью прочел архитектор Аллен Бурбонне, который собирал коллекцию всякой всячины, и написал Дюбюффе письмо, прося разрешения ознакомиться с его коллекцией до того, как она покинет Францию. Так состоялось знакомство двух наиболее значительных промоутеров ар брют во Франции. Ален Бурбонне (1925-1988), был преуспевающим профессионалом: занимал официальный пост Главного архитектора гражданских сооружений, строил театральные здания, первую станцию известной железной дороги Р Э Р , которой пользовались все, кто бывал в Париже. По характеру своему он был человеком темпераментным, фантазером, любителем театрализованных зрелищ.

Первое совместное начинание Бурбонне с Дюбюффе - галерея художников ар брют в Париже, хотя и просуществовала десять лет, но успеха не имела. Дюбюффе в благодарность за поддержку Бурбонне его идей, передал архитектору список адресов художников, который в тот момент были еще живы. Однако Дюбюффе возражал против того, чтобы Бурбонне использовал для мастеров из своей коллекции название , придуманное им раньше, и в письме к Бурбонне предложил другое «искусство вне норм», l'art hors les normes, которое Бурбонне принял.

Но если Дюбюффе использовал маргинальное творчество как аргумент и как инструмент в собственной художественной практике, то Бурбонне, закрыв галерею в Париже и перевезя свою коллекцию в отдаленную провинциальную деревню, где он купил сельский дом, сделал из своего хобби способ создания собственного личного пространства, своего рода утопического проекта жизни «вне норм». Он сам делал огромных кукол (в духе гротескового эротизма), несомненно под влиянием типичных образов Дюбюффе, но вдохновляясь экспрессией собранных им в коллекции артефактов. Бурбонне построил для

своей коллекции специальный музей -своего рода лабиринт, коридор, где неожиданно обнаруживаются двери, ведущие в клетушки с различными чудесами. Кроме того , на прилегающем участке, который он купил, Бурбонне устроил пруд, очерченной по им самим спланированной криволинейной конфигурации и построил себе ателье из шпал и старой черепицы с круглыми окнами, где вместо рам использовались обода от старых бочек.

Усадьба Бурбонне типологически приобрела сходство с так называемыми инвайронементами – дворами, постройками чудаков и аутсайдеров, которые из подручных средств воплощают материально собственные представления о красоте и гармонии окружающего мира. Первым такого рода произведением считается Идеальный дворец почтальона Шеваля в Отрив (начат в 1879 г.) , известностью пользуется жилище Раймона Исидора «Пикассьет» (1938-1962) в Шартре и многие другие.

Сад вокруг своего пруда Бурбонне населил скульптурами художников-любителей, построил также из старых потемневших бревен и досок нечто вроде наблюдательной башни, декорацию наподобие сценического задника из разных дверей от старых домов и сделал проект плавучей сцены, в виде плота, на которой задумал устроить спектакль для публики. К сожалению, внезапная смерть прервала его деятельность, но тем не менее плот по его чертежам был построен и украшает своей динамической конструкцией пруд. Эта усадьба осталась как образ аутсайдерского рая – места, где фантазия хозяина переплетает воедино природу, коллекцию и собственное творчество. Как и Дюбюффе, Бурбонне испытывал влияние тех художников, чьи произведения собирал. Как и Дюбюффе, он примерял на свое лицо маску странного человека – маргинала, аутсайдера, и порой маска прирастала к лицу.

После смерти архитектора, его усадьба стала посещаемым музеем, благодаря усилиям его вдовы Каролины Бурбонне.(4)

Коллекция Дюбюффе, переданная в Швейцарию, легла в основу музея «Коллекция Ар Брют» в Лозанне. В настоящее время директором этого музея является Люсьенн Пейри, автор книги об этом художественном явлении.(5). Характерно, что «Коллекция Ар Брют», носила в целом закрытый характер, это было собирательство для посвященных. Дюбюффе возражал против того, чтобы предметы из коллекции, когда она уже поместилась в Лозанне, выдавались на другие выставки, или чтобы они выставлялись вместе с произведениями профессионального искусства. Он возражал также, чтобы швейцарская институция вообще называлась музеем. В 1976 году он не приехал на церемонию открытия, предпочтя частный визит позднее. Уже упомянутая Люсьенн Пейри , говорит, что иначе как «антимузеем» назвать созданное пространство и экспозицию было нельзя (6). Пейри цитирует высказывания первого директора Мишеля Тевоза: « В обычных музеях играют роль отношения передачи знаний. Существуют сотрудники, которые подводят посетителей к некому знанию... Первое, что говорим мы, это: «мы ничего не знаем». Есть произведения, которые существуют, которые не ассимилированы изобразительным искусством, это парадоксальные объекты, обладающие собственной поэтикой. Мы их показываем, потому что они ставят проблему .Может быть, вы нам их объясните? Вот вопрос, который задается зрителю» (7).

В отличие от других музеев в «Коллекции Ар Брют» не было написано на этикетках ни название произведения, ни материал, ни дата создания. Только краткие сведения об авторе и его фотография. Ведь авторы не предназначали свои работы для экспозиции. В здании не было окон, световых проемов, стены были окрашены в черный цвет. Главное –это было ощущение внутреннего пространства, некое «непредвиденного приключения» в особой атмосфере (8)

Два музея демонстрируют два разных подхода к одному явлению. В Швейцарии - это странное приключение в таинственном замкнутом пространстве как метафоре некоего пространства «подсознательного» , во Франции более легкое, можно сказать,

интерактивное восприятие открытого пространства, готового к зрелищам и представлениям. Фрагменты коллекции Бурбонне были показаны на международной выставке искусства аутсайдеров в Музее Киясма в Хельсинки в Финляндии в 2005 году, в Братиславе, в рамках ИНСИТЫ 2007 и на других выставках. Из Лозанны произведения на выставки выдаются крайне редко.

Во всяком случае оба музея, несмотря на различия между ними, говорят одно общее: аутсайдерское творчество не помещается в обычные музейные залы, здесь оно будет выглядеть, как говорил Дюбюффе, будто клошар во дворце.

То же можно сказать и о способе рассказа об этом творчестве: обычный сухой научный текст для этого не годится, сразу испаряется все обаяние интересующего нас предмета. Чтобы закончить тему музеефикации ар брют в Европе, упомянем еще музей Арасин, который основала в 1982 году во Франции группа художников-аутсайдеров: Мадлен Ломмель, Клер Теллер и Мишель Неджар. Были открыты частные музеи и в Германии, Голландии, Испании, Бельгии, России.

Термин «аутсайдеры»

Новый для отечественной художественной культуры (но не для лексики!) термин «аутсайдер» легко вошел в оборот рассуждений о маргинальном творчестве. Содержание его более понятно, нежели темный смысл «ар брют» франкофонов

Слово аутсайдеры по отношению к маргинальным художникам появилось в обиходе с легкой руки английского критика Роджера Кардинала в связи с необходимостью дать английский перевод французского термина “Art brut”, когда в 1979 году в Лондоне Р.Кардинал и В.Масгрейв в галере Хейуорд в Лондоне впервые организовали выставку из различных собраний искусства (9). Надо заметить, что в Англии аутсайдерами занялись те, кто так же, как и во Франции, соприкасался с сюрреализмом. Масгрейв, поэт и галерист, дружил с художником-самоучкой Скотти Вильсоном, а Кардинал изучал сюрреализм как историк искусства.

Новым в этой экспозиции было объединение в одном ряду произведений, которые ранее существовали каждое в своем контексте. Здесь были показаны произведения из коллекции Принцхорна, собрания Бурбонне, художники из Гуггинга и представители ар брют из США: Даргер(10), Йоакам(11) и Рамирес.(12) Трое выбранных американцев более всего подходили под стандарты европейского ар брют. С начала 1980-х годов искусство аутсайдеров существует как часть интернациональной художественной жизни. Особенно оно популярно в США.

Еще в 1930-е годы Альфред Барр, директор Музея современного искусства в Нью-Йорке называл примитивизм, наряду с абстракционизмом и сюрреализмом, важнейшим художественным течением времени. В 1932 году в этом музее была проведена выставка “The Art of the Common Man in America. 1750-1900” («Искусство простых людей в Америке»), а в 1938 году выставка “Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America” («Мастера народной живописи: современный примитив в Европе и Америке»). В том же году была издана основополагающая книга американского исследователя Р. Голдуотера «Примитивизм в современной живописи», где впервые подробно в научном плане было раскрыто значения примитива для современного искусства. Книга была переиздана в 1967 году.

Но распространенный в США интерес к примитиву, как части национального художественного наследия, породил другую, чем в Европе терминологию, здесь искусство доиндустриального времени называют folk art – однако это вовсе не фольклорное искусство, как это звучит, если сделать прямой русский перевод, а скорее то, что в России называют примитивом относительно конца 18-19 столетия. Распространен в США и термин self-taught art, однако имеются в виду совсем не те самоучки, которые были

очень активны в советской самодеятельности в конце 1920-х-начале 1930-х годов, а скорее те, кого мы называем наивными и аутсайдерами.

В Европе после всплеска увлечения наивным искусством в 1970-е годы когда по миру прошла волна вспыхнувшего интереса, видимо, связанная с потребностью в позитивных впечатлениях от художественной продукции, этот интерес в художественных кругах пошел на спад. Всеобщее увлечение привело к тому, что «работать под примитив» стали многие и образованные, и неученые художники. Сложился стиль легко доступных для понимания картинок с по-детски нарисованными человечками, сельскими мирными сценами, коровами и кошечками.

Таким образом примитив влился в массовую культуру, стал сферой сувенирных поделок, а наивное искусство, как его иногда в раздражении называли критики, «творчеством домохозяек». (Схожую ситуацию мы наблюдаем сегодня и в нашей стране). И если широкая публика потребляла так или иначе эту продукцию, то элита культурного мира была уже в примитиве разочарована. Был исчерпан потенциал и этнографического, и наивного искусства как источник для вдохновения. (Однако талантливые наивные художники вовсе не перестали появляться, но они для европейцев перестали быть актуальными).

И здесь как продолжение тенденций сюрреализма появляется интерес к творческому самовыражению людей, страдающих душевными заболеваниями. В связи с вышеупомянутой выставкой в Лондоне в 1979, носившей название «аутсайдеры», этот вид творческой практики вышел на публичную арену. Сегмент арт-рынка, отведенный аутсайдерам невелик. Говоря об арт-рынке, мы имеем в виду не сугубо торговлю произведениями в галереях, но более широко процесс обращения искусства аутсайдеров, включающий музеи, журналы, выставки, конференции. Эта деятельность создает контекст, в котором растет и художественная, и товарная ценность произведений, интерпретируются их смыслы, наводятся мосты между этим явлением и другими культурными процессами. Россия, как уже говорилось выше, входит в это мировое сообщество ограничено.

Задумаемся, например, почему произведения В.Романенкова не были показаны в Музее Киасма в Хельсинки, на большой интернациональной выставке 2005 г.

Романенков, впервые представленный мной на выставке ИНСИТА в Братиславе в 1994 г.: сразу привлек внимание жюри. Сразу было замечено, что своей графической манерой он чем-то напоминает затканность линиями в композициях Вельфли. Художник дважды удостоивался почетного упоминания жюри братиславского Триеннале, а в 2004 г. получил Гран-При. И тем не менее зарубежные специалисты продолжают колебаться, относить ли Романенкова к искусству аутсайдеров, или к наивному.

Люсьенн Пейри, директриса коллекции «Ар Брют», приехала в Россию в 2006 году с целью подготовки выставки любимого западными знатоками русского аутсайдера Александра Лобанова из Ярославля, но заехала и в Москву, где я ей показала хранящиеся у меня работы Романенкова. С точки зрения, этого главного арбитра в области «Art brut», Романенков является скорее наивным художником, нежели аутсайдером.

Работа Романенкова произвели на нее сильное впечатление, однако ей явно недоставало сумасшедшинки.

Виллем ван Генк (1927-2005), также лауреат Инситы, разделил Гран-При в 1997 году с русским Павлом Леоновым. На выставке 2007 года в Братиславе был его огромный рисунок «Москва», где в центре был изображен, как следовало из вывески, Киевский вокзал, а слева и справа от него ряды домов, на каждом из которых, наподобие лозунга советских времен красовалась надпись кириллицей «Литературная газета» (скорей всего срисованная с заголовка). Любитель изображать огромные города с высокими домами и сложными транспортными потоками, ван Генк неоднократно рисовал Москву, потому что этот художник считал себя коммунистом. (Также как Аугуст Валла из Гуггинга любил рисовать серп и молот и другую советскую атрибутику). Его урбанистические

композиции, отмеченные чувством динамики и определенным реализмом, вполне могли бы быть показаны на какой-нибудь всесоюзной юбилейной выставке 1980-х годов в московском Манеже. Но в глазах западных критиков, его интерес к коммунистической стране лишний раз доказывал его чужаковатость. Он был неусидчив в школе, поэтому по существующим в Голландии стандартам его признали умственно отсталым и направили на работы, которые исполнялись психически неполноценными людьми. По вечерам он предавался любимому делу: рисовал со множеством подробностей виды городов, которые хотел бы посетить. В 1960-е годы он перешел к картинам маслом, так как увлекся творчеством американского поп-артиста Роберта Раушенберга.

Мерка «нормы» и способы существования людей с отклонениями в психике были весьма различны в маленьких цивилизованных европейских странах и необъятной тоталитарной России, безжалостной к слабым и равнодушной к убогим.

Может быть, тысячи столь же талантливых, как Вельфли или ван Генк, наших соотечественников погибли в тюрьмах и лагерях, потому что никто не поинтересовался тем, почему они нарушают те или иные законы. А те, кто были, может быть, и не вполне психически здоровы, старались притворяться нормальными, укрываясь в исполнении простых необходимых работ, дворниками, уборщицами и пр. Сама по себе разветвленность и многочисленность аутсайдерского творчества в Европе и Америке связана с высоким уровнем социальной защищенности. Начиная с опыта австрийской клиники в Гуггинге, во многих странах возникли и все шире развиваются творческие мастерские, где работают, учатся рисовать, лепить люди, состоящие на учете в психиатрических клиниках. Это не только метод арт-терапии, но деятельная работа по включению таких людей в социальную жизнь. Их картинки собирают в музеи, показывают на выставках. Участницей такой мастерской в польском городе Познань является обладательница Гран При 2007 года на ИНСИТЕ в Братиславе Юстина Матусяк (род. в 1979 г.).

Такие мастерские финансирует или государство, или частные лица, или же за их посещение из своих вполне приличных пенсий платят сами участники.

Однако как справедливо полагает Лоран Даншен в таких студиях происходит со-творчество пациентов и художника руководителя, и художественная продукция несет печать общей манеры, что совершенно противоречит уникальности художественных почерков аутсайдеров. (13)

В России есть лишь отдельные случаи, когда какой-либо художник или врач, на свой страх и риск пытается организовать подобное заведение. Потому говорить о широком распространении такого сотрудничества у нас и невозможно.

ИНСИТА 2007 в Братиславе

Работы Василия Романенкова выставлялись в Москве и в Нью-Йорке, в Амстердаме и в Вене, в небольших городках Голландии и Германии. Братислава – гордая столица независимой Словакии благодаря Международному Триеннале «ИНСИТА» стала местом встречи высоколобых экспертов, коллекционеров и галеристов из двух десятков европейских стран.

Город на перекрестке разных стран и народов хорошо подходит для международной выставки наивных художников. Братислава, хоть и стала столицей, но пронизана безропотной провинциальной покорностью. Европейская провинция совсем не то, что российская глубинка, где все увеличено до крайности: расстояния, превратности климата, мечты о лучшем будущем и количество жителей с криминальным прошлым.

Словацкая столица, куда я регулярно приезжаю, начиная с середины 1990-х годов, в последний раз (в 2007 году) произвела на меня смешанное впечатление. Больше всего она напомнила мне Калининград, где я была в 2005 году. Европейское историческое

прошлое и пока неизгладимые черты наследия социализма. Не только в унылых коробках массовой застройки, но и в людях, привычках, нищете и общей обшарпанности. В Братиславе теперь заметно, как охотно вспоминают давние времена, когда она именовалась Прессбургом. (Калининград старается напомнить, что на самом-то деле он - Кёнигсберг). До Вены от Братиславы пятьдесят километров, но несмотря на открывшееся «Венское кафе», до венской эlegantности еще очень и очень далеко.

Провинция и столица составляют такую же пару, как наивное и профессиональное. Свое очарование есть и в том и в другом, но первое часто подражает второму. Однако в отборе произведений на «ИНСИТУ» жюри всегда руководствуется критерием самобытности, оригинальности. В отличие от других международных выставок и коллекций здесь нет места сладеньким наивным картинкам с человечками, коровами и маленькими домиками, которые создаются отнюдь не наивными самоучками в расчете на коммерческий успех. И на последней выставке в Братиславе Романенков соседствовал с произведениями, многие из которых были жесткими, не отшлифованными согласно правилам жанра, кричащими во весь голос или звенящими от напряжения. Этот контекст Романенков вполне выдерживал. За границей его произведения (как и работы большинства художников) воспринимались иначе, чем дома. Окружение другого народа, иного языка и других произведений, видимо, оказывает влияние на тонус зрительного восприятия. Романенков казался здесь более загадочным и иератичным. Казалось, чтобы противостоять активному окружению, в его произведениях само собой возросло ощущение замкнутости. Как будто в замке своей графики, он затворял ворота и поднимал мост надо рвом.

Находясь среди главных экспертов по аутсайдерам, я стремилась рассмотреть своего художника их глазами. Вот Роджер Кардинал, изобретатель английского термина. К нему все подходят на поклон, он подчеркнуто высокомерен, но говорит банальности. Вот очаровательный интеллигентный Лоран Даншен, как истинный француз он постоянно обнимается и кокетничает со своей женой. Его речи и тексты кажутся мне интересными, основанными на глубоком знании философии и литературы. Вот Джон Майзелс, главный редактор международного журнала по аутсайдерам «Raw Vision», издающегося на деньги американских миллионеров. Он старается быть максимально дипломатичным. Вот директор музея в Загребе Владимир Црнкович и директор Музея в Ягодине Нина Кристич, представители Хорватии и Сербии, они не разговаривают друг с другом, но оба заинтересованы русским искусством. Группа немецких кураторов, которые хотят показать часть братиславской выставки в своих музеях, они обязательно будут выставлять Романенкова.

Как и в 2000 году, когда в Братиславе была персональная выставка предыдущего победителя из России – Павла Леонова, в 2007 году разговор о наивном искусстве в России на повестке дня. Он подогревается и вспыхнувшей модой на русского аутайдера Александра Лобанова, выставка которого прошла только что в феврале в «Коллекции Ар Брют» в Лозанне. Для представителей бывших стран «народной демократии» еще остается существенным подчеркнуть свою независимость от «большого брата», но на уровне личных контактов отношения дружеские и заинтересованные. Для тех, кто приехал из государств, долгое время для нас, советских людей, олицетворявших «зло империализма и кризис его культуры», Россия еще остается загадочной, несколько опасной и непредсказуемой страной. Наличие здесь таких крупных художников как Павел Леонов и Василий Романенков наводит их на мысль, что в нашей стране можно открыть и новые таланты.

Они не могут представить себе Романенкова под лампой с карандашом в руках в его маленькой квартирке в Косино. Потому что они не знают московских окраин, у них никогда не было желания создать запас продуктов «на всякий случай», они не ведают многого из того, что составляло и составляет опыт повседневности нашего соотечественника. Прошлое народное культуры, которой у нас еще и не перестало быть

настоящим, религиозное чувство православного человека неведомы западноевропейскому интеллигенту. Отсюда ореол экзотики, в котором воспринимаются произведения художника из России. Наши художники не только не подходят под западные теоретические выкладки, но они подвигают критиков и теоретиков на то, чтобы они свои построения пересматривали. К сожалению, контекст русской культуры мало известен даже европейским интеллигентам. А для нашего искусствоведения материал творчества аутсайдеров выглядит порой сомнительным и недостойным серьезного внимания. Однако у нас чрезвычайно велик авторитет традиционного народного искусства.

Получается, что рассказ о фольклорных истоках творчества составляет ту атмосферу, без которой невозможно подвигнуть собратьев по искусствоведческому цеху в России оценить творчество Василия Романенкова. Все те значки и символы, которые с помощью исследователей фольклора Смоленщины, мы пытались распознать как реликты фольклорной культуры, с точки зрения постороннего вполне могут предстать его собственной фантазией, тем более, что многие из них такими фантазиями и являются. И если стремиться вписать Романенкова в тот интернациональный круг художников, которых сегодня называют аутсайдерами, то следует больше внимания, чем фольклорным связям, уделять особенностям индивидуальности художника.

Рассматривая работы Романенкова можно пытаться выстроить смысловую конструкцию каждой из них, а можно сосредоточиться только на отношениях повторности, ритма, симметрии, и тогда на первый план выйдет навязчивое однообразие движений руки с карандашом, столь типичное для аутсайдера. Некоторые исследователи полагают, что повторность фигур и форм способствует усилению выразительности или, что она несет в себе отражение того ритуала работы, которые соблюдает художник (14). Полагаю, что определенный ритуал ежедневной работы над рисунками очень важен для Романенкова, и потому исполнение не может быть для него легким, свободным, непринужденным. Художник всякий раз повторяет процесс создания одной и той же работы, повторяет и углубляет свое психическое состояние, достигаемое в этом процессе. Поэтому рационально он выдвигает новые сюжеты, а фактически делает вариации одного и того же сюжета: фигур, застывших в немом диалоге с миром.

Опора на фольклорные источники и обряды: изображение храма, креста с обвитым вокруг него полотенцем, обряда свадьбы или похорон, связывает Романенкова с истоками патриархальной культуры. Но определенная навязчивая повторность симметричных композиций, маскообразность лиц персонажей, их одеяния, покрытые непонятными знаками и отдельными реалистическими изображениями, – все это спускает истоки творчества художника гораздо глубже слоя сельского фольклора: в глухую первобытность, в загадочные глубины неолита с его огромными камнями и мелкими загадочными точечными следами резца.

Бесконечная повторность предметов, форм, линий – характерная черта творчества аутсайдеров, которой искусство Романенкова вполне отвечает. Самый процесс работы, который так важен для аутсайдера, наглядно запечатлен в бесконечных тонких штрихах, покрывающих картоны нашего художника. Но если вспомнить ранние листы художника с хаотичным смешением фигур, то следует признать, что скорее они-то были вполне аутсайдерскими, а в дальнейшем четкие рамки, горизонтальные и вертикальные стали все более упорядочивать структуру работа художника. Было ли это следствием его внутреннего развития, или в какой-то мере отвечало ожиданиям окружающих: педагога из ЗНУИ, искусствоведов, разглядывавших его работы, трудно сказать. Во всяком случае, я помню, что при обсуждении с коллегами в 1990-е годы появления стройности и четкости в изображениях Романенкова, мы расценивали это как положительный фактор его развития.

Возможно, что в другой среде, где господствуют поклонники безумного самовыражения аутсайдеров, художники стремятся как раз к хаотичности, невольно подчиняясь художественным ожиданиям своих покровителей.

Содержание разных произведений профессионального графика различно, по ним можно проследить его эволюцию. Содержание работ Романенкова, или если выразиться в духе семиотической лексики, комплекс знаков в каждой его работе указывает на одно и то же означаемое, какие бы знаки не были использованы. Выше мы описывали эти смыслы как фольклорные, связанные напрямую с поверьями смоленской деревни, но их можно толковать и в психологическом, и в чисто художественном ключе. Так же, например ноты на листах Вельфли можно пытаться прочесть и даже музыкально озвучить, а можно рассматривать как часть его художественного языка.

Наивное и ар брют: сходство и различия

Нам уже приходилось рассуждать о различных вариантах маргинального творчества: самодеятельности, наивном и аутсайдерском искусстве (15). Рубеж тысячелетий стал периодом, когда вышли в свет новые исследования, состоялись новые выставки и конференции. В свете недавних зарубежных (в основном) публикаций высвечивается ряд характерных черт того узкого, но стремительного художественного потока, который мы называем искусством аутсайдеров.

Обсуждение его постоянно приходится вести на стыке трех основных контекстов: психологического, художественного и социального. Характерно, что искусствоведы, обращающиеся к изучению этого явления, как правило, тесно связаны с актуальными творческими исканиями в профессиональном искусстве, чувствительны и восприимчивы к переменам в современной художественной жизни. Это отличает их от тех ученых, которые посвящают свою жизнь изучению классики, как бы возвышая себя над собратями повседневной близостью к наследию великих мастеров.

Мы уже неоднократно подчеркивали, что маргинальные художники не обладают собственными программами, не владеют механизмом вхождения в художественную жизнь, поэтому по сравнению с теми, кто изучает классиков и современных профессионалов, знатоки наивного искусства и ар брют играют несравненно большую роль в судьбе своих подопечных. Не счесть случаев, когда от коллекционера, его лени или активности, вообще зависит, сохранится или нет наследие того или иного самоучки. От тех, кто непосредственно соприкасается с художниками, зависит и интерпретация их творчества. Ими пишутся биографии, творятся или развенчиваются легенды, выстраиваются в определенном порядке факты и наблюдения. Благодаря выставкам и музейным экспозициям исследователи наивного искусства и ар брют вводят его в область художественной культуры, надолго определяя место тому или иному таланту.

Пассивность самих создателей произведений поощряет кураторскую активность, дает возможность раскрыться индивидуальности искусствоведа и коллекционера, которые зачастую объединяются в одном лице. Как правило, аутсайдеры не имеют наследников, и забота о сохранении их произведений, определении авторства, пропаганде тоже лежит на плечах у исследователей. Отсутствие устоявшихся школ изучения, единых критериев для оценки творчества аутсайдеров требует от исследователя выраженного художественного вкуса и развитой интуиции. Немалую роль в возможностях и направлениях исследования играет и социокультурная ситуация. Вспомним, что крупными исследователями наивного искусства были представители стран Восточной Европы: О.Бихали-Мерин, Ш.Ткач. В Хорватии, Сербии, Словакии наивное искусство было и остается в чести, так как в нем раскрывалось своеобразие художественного развития этих стран.

Интерес к аутсайдерам сформировался во Франции, Швейцарии, Австрии как отклик на сюрреалистические интересы в области бессознательного. Авторы последних

исследований остаются под влиянием идей Ж. Дюбюффе, о котором мы рассказывали выше. Для Европы более характерен исследовательский интерес.

В США большую роль играет рынок, деятельность галеристов и коллекционеров.

После лондонской выставки 1979 года интерес к искусству аутсайдеров дал о себе знать сначала в Чикаго. Здесь нашли художников, которые вовсе не были похожи на folk art. Их продвижением занялась галеристка, связанная с авангардом, Филис Кайнд, и затем влиятельный коллекционер Сэмюэл Фарбер. В середине 1980-х годов в Нью-Йорке была проведена выставка европейских аутсайдеров, посвященная памяти Дюбюффе.

Афро-американские художники, потомки рабов, порой неграмотные, нищие, в своем обществе являются в большей мере маргиналами, чем европейские аутсайдеры, и это обуславливает иной, чем в Европе подход к этому виду творчеству. Здесь его меньше связывают с психологией, а больше с этническим своеобразием, с негритянской музыкой, увлечение которой было параллельным открытию художников-самоучек. Аутсайдеры в США с гораздо большей легкостью вписываются в folk art, чем в Европе – в наивное искусство.

Сравнивая особенности наивного искусства и ар брют, европейские исследователи отмечают, что наивное искусство сохраняло связи с традициями сельского фольклора. В нем отражалась поэтика городских окраин, характерный пример этому пейзажи парижских улочек Анри Руссо.

Живописное творчество среди любителей стало распространяться с начала 20 века, когда индустриальным способом начали производиться краски в тюбиках, продаваться грунтованный холст и картон. Вспомним, что на протяжении веков секретами подготовки красок и холста владели профессиональные художники и их подмастерья. Техническим навыкам посвящалась львиная доля внимания, оттого старинные живописные произведения так хорошо сохранились, а начиная с 19 века, когда начали входить в моду новые рецепты и новые краски, стали случаться и трагические случаи потемнения холстов. Также и работы самоучек часто страдают от недостатка навыков работы с живописными материалами.

В сущности наивная живопись живет в рамках тех же способов воплощения, что и профессиональная. Напротив, аутсайдеры, легко используют неподходящие материалы, изначально нехудожественные, как цемент, отходы от жестяных банок, тряпье и пр. Этими материалами с удовольствиями пользовался и Дюбюффе. Аутсайдеры не стремятся создать картину, а делают рисунки, или напротив склеивают бумагу в огромные листы (как чрезвычайно сейчас популярный Г. Даргер), или делают некие объекты. В этом использовании нетрадиционных материалов они перекликаются с художниками новых направлений 20 века. Их тяга к повторности одного изображения дает основание сопоставлять их манеру с приемами Энди Уорхола.

Исследователю из России есть что добавить к этим распространенным в зарубежной европейской научной литературе рассуждениям. В нашей нищей стране использование нетрадиционных художественных материалов – самая большая традиция. Леонов писал картины на распоротых мешках из-под зерна, и с их обратной стороны можно рассмотреть еще случайно приставшие семечки. Пользоваться краской для забора и олифой – самое типичное занятие для русского самоучки. Сколько сил приходилось прилагать в беседах с художниками, чтобы объяснить, что олифа чернеет. Фанерки от посылочных ящиков, продырявленные с четырех сторон гвоздиками, случайные куски оргалита были излюбленной основой картин Алевтины Пыжовой, пока ей не стали покупать грунтованные холстики. Фигурки из жеваного хлебного мякиша – до сих пор изготавливают заключенные. А вместе с тем во многих из таких вполне аутсайдерских по материалу работах доживают осколки деревенского фольклора – в сюжетах, символах, приемах живописи. Всякого рода инвайронмент – создание художественно оформленных дворов, садов, домов, которое в Европе делается на основе бетона и разных вкраплений, в России продолжает оставаться деревянным, естественно с традиционными

приемами резьбы и раскраски дерева. Ведь у нас и дома в деревне, в отличие от Европы, продолжают строить из бревен.

Поэтому те этапы, которые намечаются в периодизации маргинального творчества в Европе, не совпадают с российскими, прежде всего по причине различного уровня материальной культуры.

Отличие наивного искусства как продукта урбанистической эпохи видят и в том, что источниками его часто являются книжные иллюстрации, открытки, плакаты и другая печатная продукция. При этом, как-то забывают, что этими источниками вовсе не пренебрегал и классик “Art brut” уже неоднократно упомянутый Адольф Вёльфли. Поскольку с его графическим стилем часто сравнивают художественную манеру Романенкова, расскажем о нем поподробнее.

Швейцарец, пациент клиники Вальдау Адольф Вёльфли (1864-1930) родился младшим ребенком в бедной семье, где было семеро детей. С детства он зарабатывал на хлеб как слуга. В 1890 году он был обвинен в попытке изнасилования двух девочек 14 и 15 лет и был посажен на два года в тюрьму. В 1895 году после того, как он испытал непреодолимое желание приблизиться к девочке трех с половиной лет он был отправлен в лечебницу с диагнозом “параноидальная шизофрения”. (Никакого насилия Вёльфли не совершал, ему в обоих случаях инкриминировались намерения).

В клинике обнаружилось, что у Вёльфли бывали галлюцинации и приступы бешеной ярости, он дрался с другими пациентами.

Свой первый рисунок Вёльфли сделал четыре года спустя после заключения в клинику, когда его заперли в одиночную камеру. Рисование использовалось как терапевтический метод, но в Адольфе Вёльфли открылась настоящая страсть. В 1908 году он начал описание своей воображаемой жизни, которое закончил к 1930 году.

Наследие его огромно: 800 отдельных листов, 45 книг, содержащих более 20 тысяч страниц и 3 тысячи иллюстраций, сгруппированных в циклы “От колыбели до могилы” (1908-1912), “ Географические и Алгебраические дневники” (1912-1916), “Похоронный марш” (начата в 1928 году, незакончена). Этот огромный свод разнообразных артефактов как бы воплотил извечную мечту авангардистов о тотальном охвате искусством жизни. Между 1915 и 1930 годами Вёльфли рисовал отдельные большие рисунки, которые шли на продажу. На вырученные деньги ему покупали табак, цветные карандаши, бумагу хорошего качества. С 1908 по 1921 год Вёльфли лечил доктор Вальтер Моргентхалер. Именно о нем он написал свою известную книгу “Душевнобольной как художник”, опубликованную в 1921 году.

История Вёльфли, известная по описаниям трех его биографов,- характернейший пример влияния социокультурной ситуации на судьбу неординарной личности. За несколько лет до того, как Вёльфли был заключен пожизненно в клинику, в Овере покончил собой Винсент Ван Гог (1853—1890).

Он с молодости был странным, и его сексуальные практики не назовешь нормальными или добропорядочными. Однако его поддерживала семья, а парижская жизнь, в которую он окунулся благодаря брату Тео, дала ему возможность войти в соприкосновение и с современной живописью, и с нравами парижской богемы, где странности поведения, пьянство и драки никого не удивляли. И после того, как он побывал на излечении в клинике, его поддерживали художники и коллекционеры, назовем хотя бы Камиля Писсарро и доктора Гаше.

Современником Вёльфли был грузинский самоучка Нико Пиросмани(1862 -1918). Осиротевшего мальчика приютили родственники. Молодым человеком он не смог выполнять простую работу железнодорожного кондуктора, не сумел торговать, он болел, утверждал, что у него бывали видения, предавался сексуальным фантазиям и стремился рисовать. За обед и бутылку вина он работал в тифлиских духанах, создавая свои прекрасные картины с изображением кутежей и животных, которыми мы сегодня любуемся. Атмосфера кабачков и увеселительных садов большого международного

города, каким был Тифлис, оказалась благотворной для нищего художника. И лишь когда в связи с объявленным сухим законом закрылись винные заведения, он потерял заработок, крышу над головой и умер.

Когда Вёльфли в клинике начал рисовать на обрывках бумаги, врачи обратили внимание на то, что это его успокаивает и стали поощрять его в этом занятии. Сообщается, что для того, чтобы у него были деньги на табак и художественные принадлежности, его рисунки продавали – значит, их кто-то покупал, несмотря на их необычность. Бумагу для Вёльфли старались покупать самую лучшую. В этом сказывается высокая степень заботы о пациенте в клинике. Но смотрели на него лишь как на душевнобольного. Моргенталер, деликатно не назвавший имени своего подопечного в книге о нем, описывал его как больного, а поскольку в диагнозе у него было стремление к насилию, врач подчеркивал сексуальный характер его фантазий в рисунках.

Когда смотришь на фотографии Вёльфли поражаешься силе характера, выраженной в его лице. На одной из фотографий он изображен с трубой из ватмана, на которой он дудел свои музыкальные сочинения. Более всего эти фотографии похожи на фото русских футуристов. Когда видишь на выставках огромные листы Вёльфли, ощущаешь громаду создавшей их творческой силы, так же, как поражаешься величию горных скал неподалеку от перевала Сен-Готард.

Хранительница и исследовательница фонда Вёльфли в Берне была доктор Эльке Споерри, она в шутку назвала себя «мадам Вёльфли». Споерри на долгие десятилетия погрузилась в работу по систематизации и классификации творчества художника.

Она различала несколько этапов :

Ранний период (1904-1906). Это по преимуществу рисунки карандашом. Они стали базой для дальнейшего развития Вёльфли. Здесь закладывается присущий ему орнаментальный стиль, с особыми излюбленными формами.

Период сочинительства (1908-1930). Вёльфли с самого начала мыслит себя писателем, поэтом и композитором. Стихи, проза, рисунки соединяются и комбинируются в его работе. Несмотря на огромные размеры и полисемантическую творчество Вёльфли представляет собой стройное целое. Оно начинается с воображаемой автобиографии “От колыбели до могилы”, которая содержит прозу, поэмы и рисованные иллюстрации. Маленький “Дуфи” путешествует через страны и континенты - сначала в компании своей мамы и братьев и сестер, потом в растущем по числу обществе друзей, которые создают “Швейцарское туристическое общество охотников и исследователей природы”

Космический размах фантазия Вёльфли приобретает в “Географических и Алгебраических дневниках”(1912-1916), где Вёльфли преображается в “Святого Адольфа П”. Его эпический труд заканчивается “Похоронным маршем”. Расшифровка его сочинений убеждает исследователей, что он чрезвычайно продуманно и системно строил свой мир.

В “Рисунках на хлеб” (1915-1930), как их называл Вальтер Моргентхалер, Вёльфли создавал не связанные между собой рисованные композиции разного формата. Их насчитывается около четырех сотен. Они стали предметом коллекционирования еще при жизни художника.

Третьим исследователем Вёльфли был получившей в 1995 году на это специальную стипендию Берна американец Эдвард М.Гомес. Он анализировал художественные методики Вёльфли: нотные сочинения, записанные при помощи фонем и некоторых элементов сольфеджио, простые коллажи из рекламных фотографий, открыток и пр., подцветенные коллажи, рукописные книги, которые он сшивал из разных сортов бумаги и другие.

За весь двадцатый век в сущности ничего кроме инвентаризационной работы по хранению и выставок в изучении наследия Вёльфли не было сделано. Все признают значительность

этого корпуса произведений, но пока не нашлось никого, кто был бы способен его адекватно прокомментировать.

Если отвлечься от медицинского взгляда на Вёльфли, то можно представить себе ощущения человек, когда он запертый в одиночку, начинает рисовать, у него нет возможности учиться, он изучает все доступные изобразительные материалы, открытки, журналы, использует их. Он стремится выразить свои надежды и тревоги, сочиняет сказки, вспоминает мать, которую потерял ребенком, мечтает о друзьях, из которых создается целое «общество», а потом его начинает неотступно преследовать мысль о смерти, которая воплощается в тысячах листов «Похоронного марша». Вёльфли спасает себя тем, что непрерывно рисует и пишет, его переполняют творческие идеи. «О, эта работа, - говорил он. - Вы не можете себе представить, каких усилий мне стоит ничего не забыть. От этого можно было бы стать сумасшедшим, если б я им уже не был» (16)

Его творчество вполне созвучно лозунгам и творческой практике дадаистов, появившихся в недалеком от клиники Цюрихе. Оно предвосхищает, а в чем-то и превосходит многие искания художников 20 века – и в области коллажа, и того, что стали называть поп-артом, и альбомов нашего Ильи Кабакова, и авторских книг художника. Но Вёльфли, окруженный человеческой заботой в клинике, остался ее пожизненным узником, лишенным права на образование и общение. Моргенталер, написавший о нем книгу, покинул клинику в Вальдау в 1920 году. Книгу читали в Париже в первой половине 1920-х годах, но сам художник оказался забыт надолго.

Середина 1970-х годов стала временем, когда феномен Вёльфли начал привлекать широкое общественное внимание.

Вёльфли использовал всю жизнь определенный словарь форм: маски, декоративные листья, стилизованные изображения птиц, змеи. Он наклеивал на страницы открытки, вырезки из журналов (к 1928 году относится лист с изображением банки супа Кэмпбелл - хрестоматийного мотива поп-артиста Уорхола, появившегося у последнего в 1960-е гг.). Разглядывая открытку с изображением наводнения (в начале века открытки часто воспроизводили фотографии каких-либо чрезвычайных событий) Вёльфли, как пишет современный исследователь, если пользоваться жаргоном постмодернизма, использует креативную стратегию апроприации, то есть проникается духом другого изображения и переносит его в свои рисунки.

Французский исследователь ар брют Лоран Дашен в своей недавней книге отмечал, что Вёльфли в обрамлении своих композиций использовал мотивы фольклора кантона Берн: колокольчики и звезды (17) Почему бы не вспомнить в связи с этим происходящие из фольклора мотивы Романенкова? Вёльфли часто рисовал и птичек, которых врачи рассматривали как сексуальный символ, потому что это слово в швейцарском немецком несет такие ассоциации. Романенков тоже часто рисует птичек, которых мы рассматриваем как символ души, потому что находим такой символ в фольклоре. Но всегда ли художник и его интерпретаторы пользуются одними и теми же ключами, вот в чем вопрос.

В рамках ИНСИТЫ 2007 Вёльфли встретился с Романенковым. В разделе «Магическая архитектура» была показана работа Вёльфли «Замок Бремгартен» (1915). Создавая иллюстрации своих воображаемых путешествий Вёльфли покрывал гигантские листы миниатюрно проработанным воображаемым изображением реальных и фантастических городов, ландшафтов. Такое впечатление, что география его могучего внутреннего «я» выливалась в сложные пространственные построения его композиций. Как и в других работах, в «Замке Бремгартен» господствуют ленты с подобными орнаментальными формами, среди них угадываются повторяющиеся арочные окна, кресты и неразборчивые надписи. Трудно сказать, это план замка или его некая пространственная развертка. В левом верхнем углу большего из двух листов композиции можно разглядеть два

изображения типичных для Вёльфли лиц с черными «очками-полумасками». Одно из этих лиц венчает вырастающий из лба крест.

Особенность искусства аутсайдеров заключается в том, что описывать его образцы словами, фактически невозможно. Они противостоят нарративу, как и всем другим формам культуры. Можно описывать свое впечатление от встречи с этими произведениями, так пространство листов Вёльфли напоминает таинственный сумрак вхождения в незнакомый готический храм, он не пугает, но завораживает. Главное – это ощущение необъятности и глубины того мира, куда каждый лист является лишь входными воротами.

Если сравнить с этим чувством, впечатление от картонов Романенкова, то они заставляют взгляд оставаться на плоскости, как если бы ты рассматривал каменный рельеф. Четкость прямоугольных или круглых обрамлений вносит жесткий конструктивный ритм, также четко и твердо вычерчены орнаменты одежд и лица персонажей. Пространство Вёльфли стягивается и раздувается, оно пронизано дыханием космических ветров. Пространство Романенкова упорядочено и неподвижно. Как и Вёльфли, он пользуется повторяющимся языком символов: маски, птица-душа, кораблик. Как и у Вёльфли, эти символы многозначны.

Человеческие лица у Вёльфли предстают в виде масок со своеобразными черными домино, облажающими однако различным выражением. Застывшие навсегда как в эмблематических изображениях фигуры Романенкова тоже весьма далеки от наивного реализма. Если взглянуть на их лица пугающе обобщены и подобны маскам, составленным из простейших форм- кружков, черточек. Легкая ирония, которая порой проглядывает в масках Вёльфли у Романенкова начисто отсутствует.

Вспомним других художников.

Вот у Леонова лица написаны со своего рода карнацией, они обладают непередаваемым словом обаянием, дышат жизнью. Зато фантастические истории об орлах, уносящих детей, и о бандитах, нападающих на кассира, рассказываются изображением и сопровождающим текстом с такой силой убеждения художника в реальности этих событий, какая бывает присуща людям с визионерским опытом.

В увлечении Леонова советскими лозунгами можно видеть прямую параллель со сторонником коммунизма ван Генком, с которым русский художник, как уже упоминалось, разделил Гран-При в Братиславе в 1997 году. Разница в том, что ван Генку, который не хотел ходить в школу, государство назначило пенсию, а Леонова, когда он один раз не захотел выйти на работу, государство отправило в заключение в лагерь. Социально-политический компонент в судьбах маргинальных художников невозможно сбрасывать с весов. Стилистически произведения, например, тех, кого называют финскими аутсайдерами, ничем не отличаются от тех, кого называют русскими наивными. Вообще почти каждого по-настоящему талантливого художника-самоучку в зависимости от контекста приписывают то к наивным, то к аутсайдерам. (Это касается Никифора, Скотти Вильсона, Гвиццарди). Экспрессия художественного самовыражения может рассматриваться как примета аутсайдера, а преобразование реальности как черта наивного видения. Общей чертой подавляющего большинства наивных художников и аутсайдеров является их происхождение из низших слоев общества. Самым своим рождением, бедностью, сиротством, болезнями они обречены на то, чтобы стать маргиналами. Возможность художественного самовыражения и даже признания дает им динамичность социальной жизни в последние сто лет, проницаемость социальных перегородок. Заботу о маргиналах, предоставление им ниши в социальной жизни, которую в прошлом брало на себя городское и сельское сообщество (многие простили милостыню и тут же предлагали к продаже на улице свои картинки), в сегодняшней цивилизации забирают специализированные заведения, и тех, кого вчера считали просто пьяницами и чудаками, корректно называют людьми с психиатрическим опытом, или детьми с особым развитием.

Корень различий лежит не между художниками, а между социальными институтами и научными определениями типа их художественного творчества.

В определении наивного искусства подчеркивается, что мир наивного художника утопичен, его порой сравнивают с ощущением райского благополучия, в своих картинах их создатели достигают той гармонии и уравновешенности человека со средой, которых они лишены в действительности. В этом мире хорошо воплощаются праздники и мирные сцены патриархальной жизни.

В творчестве аутсайдера все пронизано неуравновешенной экспрессией. Аутсайдер не пытается «сконструировать» (вспомнив слова Павла Леонова) свои произведения, он изливает в них поток своего существования, своих навязчивых, порой маниакальных идей. Иногда в этих картинах нет верха и низа, нет осмысленной связи между отдельными фигурами и предметами. Доминирует пространство холста или картины, которое лихорадочно или, напротив, методично, заполняется изображением. Ритм движущейся руки, скользящего взгляда, психофизиологические колебания организма художника господствуют в его творчестве. Не так уж далек от этого и наивный, и даже профессиональный художник. Но современный арт критик, куратор выставок аутсайдеров видит привлекательное именно в бесцельности, неосознанности творчества как процесса. Картины наивных художников, поражавшие сюрреалистов магичностью своего тщательно скомпонованного иллюзорного мира, ныне кажутся чересчур спокойными, современный художественный вкус требует большей остроты, напряженности, наваждения. Фантазии аутсайдеров не адекватны душевному умиротворению, в них сквозит неукротенное желание, двусмысленность содержания. Таковы, например, срисованные по кальке из детских книг бесконечные то обнаженные, то наряженные девочки в огромных циклах американца Даргера (их нашли в его комнате после смерти художника). Этих девочек то обижают, то спасают, иногда они наделены мужскими гениталиями. Чувствительность к такого рода фантазиям развилась в художественной среде не без влияния набоковской Лолиты и других образов, рожденных в искусстве второй половины 20 века, и своего рода аутсайдерское «мягкое порно» Даргера оказалось на гребне успеха. Его выставки все время идут в Европе и США.

О возрастании коммерческой составляющей в продвижении аутсайдеров пишет в своей книге Даншен. Не забудем, что это творчество в послевоенный период привлекало именно своей удаленностью от меркантильных задач и от машины завоевания публики мейнстримом. Однако пол-столетия спустя рынок захватил и аутсайдеров. На аукционе Christie's 2003 года цены на работы американских аутсайдеров Трейлора, Рамиреса и Даргера колебались между 50 000 и 95 000 долларов.⁽¹⁸⁾ Это не сопоставимо со стоимостью звезд авангарда 20 века, но делает коллекционирование ар брют доступным только для богатых людей. Большую роль в развитии рынка играет существующая с 1993 года ярмарка искусства аутсайдеров в Нью-Йорке. Разделы с галереями, занимающимися искусством аутсайдеров, включаются и в знаменитую Кёльнскую ярмарку, и в менее известную «АртВерона». В связи с этим складывается новый слой профессионалов, так или иначе обслуживающий это вхождение аутсайдеров в рынок. Существующий с 1996 года журнал «Raw Vision» объединяет материалы по европейскому, американскому и азиатскому искусству аутсайдеров публикует большое количество рекламы и информационных статей о художниках из разных стран.

Судьба аутсайдера в России

Культурный опыт российского художественного сообщества выстроен и ориентирован совершенно по иным координатам, чем европейский и американский. Если в области профессионального искусства благодаря интернациональному характеру современных художественных практик параллели и соответствия находить можно, то в искусстве, которое находится на грани творчества и жизни, требует особой среды для понимания и истолкования дело обстоит гораздо сложнее.

Импорт термина «аутсайдеры» у нас произошел быстро, и даже сопровождался изданием на русском языке альбома «Ар Брют» в серии издательства «Скира», написанного Мишелем Тевозом, первым директором музея «Коллекция Ар Брют» в Лозанне(1995). Усилиями энтузиаста В.Абакумова и его сотрудницы А.Яркиной, в Москве существует общественный «Музей творчества аутсайдеров». В Ярославле коллекция «Иные» ведет работу под руководством В. Гаврилова, которому выпала честь заявить о себе как первооткрыватели А. Лобанова.

Но импорт термина не сопровождался повышением спроса на продукцию аутсайдеров. Мало того, самой этой продукции, способной сравниться с эталонными образцами, кот наплакал.

Мы оставляем в стороне развернутую деятельность представителей арт-терапии, нас интересует тот материал, который может быть включен в художественную культуру. Возможно, в малочисленности одаренных и признанных художников-аутсайдеров раскрывается « в чистом виде» особость русского пути в современном художественном мире. Ведь когда надо было освоить концептуализм или перформансы армия творцов, желавших завоевать арт-рынок, со словариком изучала иностранные журналы и каталоги, бродила по выставочным залам Кёльна и Нью-Йорка, и таки выдала на-гора ассортимент всех актуальных «измов» отечественного производства. Если бы не эта активность, возможно , число наших представителей так называемого радикального искусства тоже было бы на порядок меньше.

Наивных художников часто противопоставляют аутсайдерам , как выразителей коллективных ценностей – ярким индивидуалистам. По этой мерке Романенков, с фольклорной подоплекой его сюжетов, никак не может быть аутсайдером. И вообще, видимо, приверженность коллективизму в России побеждает даже душевные заболевания. Недавно прославившийся именно как аутсайдер Александр Лобанов рисовал тех же «Охотников на привале»,»Ленина», «Сталина», что и сотни тысяч безымянных самоучек из народа. Так что и он не был чужд коллективных ценностей.

А вот откуда проистекают «обобщенные звери» и подземные черви в творчестве Романенкова сказать трудно. Может быть, это то самое абсолютно индивидуальное, что отрывает художника от фольклорных корней и роднит его с аутсайдерами, скажем сербом, Савой Секуличем, создателем головоногих существ.

В России сейчас обнаружено некоторое число художников, которых называют аутсайдерами, но их произведения- весьма странные, оригинальными или высокохудожественными не назовешь.

Аутсайдер по определению в художественных течениях не ориентируется и никому не подражает. Он изливает свой внутренний мир в творчестве, и это затрагивает струны в душах других людей. Почему духовное нутро наших аутсайдеров столь неплодовито? Ссылаться только на особенности развития национальной психиатрии и условия жизни в больницах для душевнобольных, значит, пытаться отказаться от поиска истинных причин. Вместе с тем легко констатировать растущий интерес к феномену аутсайдерского искусства в научной среде. Это конференции, выставки, деятельность Музея творчества аутсайдеров в Москве и организации «ИНЫЕ» в Ярославле. Потребность в размышлениях на тему аутсайдеров явно превышает вес собственных аутсайдеров в культуре. Это интересный феномен. Никто в самом деле не запрещает отечественным философам, психологам, искусствоведам размышлять и анализировать феномен

аутсайдеров на зарубежном материале. Здесь возникают контакты, взаимные научные интересы.

Большой успех работ А.Лобанова в Европе определен тем, что его работы как раз отражают тот сложившийся имидж России, которому отведено место в выстроенной зарубежными культурными деятелями картине художественной жизни. Привлекательная в листах Лобанова тупая абсурдность соединения советских символов, изображения оружия с другими элементами картины резко контрастирует с глубокими смыслами творчества Романенкова. При всей, казалось бы, прокламируемой удаленности аутсайдеров от социальной жизни, профессиональные кураторы и критики, манипулирующие этим искусством, выбирают и поддерживают тех художников, которые отвечают их собственным представлениям о норме и отклонениях от нее, о национальной специфике. Лобанов нравится потому, что его листы – отдаленный рефрен советского милитаризма, карикатура на него. Любитель оружия, глухонемой с детства, пациент психбольницы в Ярославской области, конечно, не сознавал того, что рисуя Ленина и Сталина, «Охотников на привале» и человека с ружьем, он невольно отражал образы массивной идеологической пропаганды. Он не умел связно писать и срисовывал буквы отдельных слов, размещая эти надписи в обрамлении своих рисунков и тем довершая бессмыслицу своих творений. Абсурдная канонизация атрибутов милитаризма, легко читаемый «русский характер» сюжетов – все это составляет тот стиль, который видят в российском аутсайдерстве из-за рубежа.

Напрашивается вывод, что различить аутсайдера и наивного – просто вопрос дискурса. В нашей истории есть примеры, когда один художник фигурирует и как чисто самодеятельный, и как аутсайдер.

Самый яркий тому образец – молдаванин Г.С.Бонза (род.1910). В 1979 г. его картина «Тракторист» была опубликована в каталоге Всесоюзной выставки «Самодеятельные художники – родине» (с.131), а несколькими годами позже в коллективном труде «Изобразительный язык больного паранойей» (б.м., б.г.) было помещено несколько других его портретов и автопортрет в том же стиле (см. илл. III/22-26). Читателю придется поверить мне на слово, что не один Бонза, а целый ряд отечественных художников, проходивших «по ведомству» самодеятельных и наивных, также были настоящими аутсайдерами, как Лобанов.

Проблема в том, что географию российского ар брют сочиняют заезжие путешественники. Но мы же не изучаем свою историю исключительно по мемуарам маркиза де Кюстина, так что в будущем представления должны измениться

По сравнению с Лобановым Романенков куда менее доступен быстрому взгляду. Он вполне может продолжаться считаться наивным художником, потому что в его графике налицо связь с традиционным искусством: одни сразу вспоминают плетение кружева, другие, особенно видевшие процесс работы, когда художник очень твердым карандашом процарапывает по бумаге, наклеенной на оргалит, контуры фигур – связь с резьбой по дереву. Многие сюжеты Романенкова связаны с крестьянскими обрядами – свадьба, похороны.

Романенков – очень русский художник, он тесно связан с традициями своей семьи, и говоря шире русской культуры, народного православия. Образ России, о котором художник размышляет, часто давая своим циклам обобщенные названия («Мир детства», «Мир человека»), видится Романенкову в поэтически символическом обличье, где история, религия и современность сливаются в одно целое (например, знаменитый полиптих «Семирядица», 1997-1999). Но такой Россию, по международному признанию, дозволено представлять только Толстому и Достоевскому, такой образ зарубежным кураторам и промоутерам аутсайдерского искусства не нужен.

Тем более, что хоть Романенков и самоучка, и занимает маргинальную нишу, и находится вне мейнстрима, он в своем творчестве дает ответы на те вопросы, которые волнуют

российское общество. Романенков – просто художник, который может существовать не ведая об аутсайдерстве, как и о любых других течениях.

Пока что российских художников примеряют к чужеземным эталонам и навешивают им бирку. Живую плоть спонтанного творчества укладывают в прокрустово ложе исторически появившегося термина, в то время как более плодотворным было бы обосновывать термины, исходя из опыта познания.

Я бы рискнула утверждать: что по большому счету термин «аутсайдеры» больше подходит к нашим художникам, нежели определение «наивные». «Наивной» была бабушка Мозес, благополучно проживавшая на своей ферме и варившая варенье с тем же чувством, с каким рисовала свои картинки. А наши соотечественники, обладающие экзистенциальным опытом тюремного заключения (как Леонов), бездомности (как Белых), прессинга тоталитарной власти (все), могут называться «наивными» с большой-большой натяжкой. Именно, они, оказавшиеся на обочине и «светлого, нового мира» социалистической утопии, и нынешней демократии, многократно обманутые , странно выглядящие и разговаривающие, неистовые в своем самовыражении и являются гораздо большими аутсайдерами, нежели признанные всеми М. Неджар, Нек Чанд и пр.

Русские на художественной карте мира

Какими бы маргиналами не были аутсайдеры, интерес к их творчеству маркирует характерную тенденцию в мировой художественной жизни. Эта тенденция напрямую связана с глобальными культурными трендами, и размышления на тему, называть ли русских художников по-западному «аутсайдерами», или по прижившемуся, заимствованному из французского, «наивными» - далеко не бесцельны, так как в них отражается полемика вокруг художественного образа нашей страны .

Сейчас «аутсайдерская» карта мира расчерчена очень четко и вполне сообразно системе ролей на художественной сцене. Само это явление рождено интернациональной культурой и сформировано согласно ее потребностям. Художники, которые в прошлом либо считались наивными, либо числились по ведомству арт-терапии, либо были профессионалами , оказались объединены под общей крышей термина, означающее нечто маргинальное по отношению к мейнстриму.

Признание художественной ценности продукции людей, имеющих психиатрический опыт, часто восстанавливает их значимость как членов социума, помогает им утвердиться в жизни, и в этом, конечно, огромный гуманный смысл и завоевание аутсайдерства. Но вряд ли стоит проводить параллель со спортом для инвалидов.

Потребность определенных кругов культурного сообщества дает для понимания этого явления куда больше. Начало прошлого столетия было отмечено интересом к примитиву. Сокровища этнографических музеев и развалы Блошиного рынка в Париже были переосмыслены как пространства, где содержатся произведения, обладающие художественным воздействием, первыми его ощутили поэты и художники.

Кубисты были привлечены африканской скульптурой, видя в ней прежде всего источник пластического обобщения форм. Сюрреалистам более импонировал мистический ореол , окружающий предметы ритуалов заокеанских народов. Опора на примитив в творчестве художников русского авангарда является характерной чертой этого явления, о котором говорят все без исключения исследователи. Для отечественных художников интерес к примитиву был важнейшим компонентом процесса самоидентификации и противопоставления себя Европе, освобождения от влияния европейского искусства.

Примитив и течения, опиравшиеся на него в том или ином варианте, прочно вошли в художественную жизнь первой трети прошлого века. Россия пропустила период триумфа наивного искусства и широкого признания Анри Руссо в 1940-1950-е годы, поскольку в тот период все французское искусство второй половины 19-начала 20 века, включая

импрессионистов, было под запретом и даже не включалось в музейные экспозиции. Но связанные с «оттепелью» послабления не только открыли российской публике Анри Руссо и Пиромани, но и дали возможность познакомиться на выставках с югославскими примитивами, стали открывать и русских наивных художников. В Европе и Америке тем временем возрастал интерес к аутсайдерам, особенное распространение которого падает на 1990-е годы. Свидетельство этому и новый журнал «Raw Vision», и новое направление Международных Триеннале в Братиславе, и множущееся количество выставок и книг, посвященных этому явлению.

Если взглянуть на сегодняшний расклад аутсайдеров разных стран, обладающих высокими котируемками в среде тех, кто занимается этим явлением, то можно заметить, что каждой стране отведено вполне определенное место.

Швейцария обладает особым авторитетом, благодаря патриарху аутсайдерства – А. Вёльфли. Его наследие огромно и до сих пор не расшифровано, в нем воплощена гигантская созидательная энергия, которой обладал художник, всю жизнь проведший в больнице для душевнобольных. Сами произведения – графические листы – большого размера, производят сильное визуальное впечатление, поражают своей загадочностью. Вёльфли использовал средства, которые играли большую роль в профессиональном искусстве 20 в.: коллаж, сочетание рисунка с текстом. Его листы перекликаются с концептуализмом.

Германия, благодаря книге Принцхорна и коллекции в Хайдельберге, также занимает почетное место среди стран-участниц продвижения искусства аутсайдеров. Также несомненную роль здесь сыграл крупнейший в Европе Музей наивного искусства – Музей Шарлоты Цандер. Здесь не только находятся лучшие произведения Йозефа Виттлиха (1903-1982), но и произведения аутсайдеров других стран, среди которых надо отметить собрание работ Савы Секулича, высококлассные работы О.Чиртнера, Мэдж Гилл, Скотти Вильсона, Гвиццарди и др. Благодаря этому немецкие аутсайдеры предстают в адекватном окружении.

Витлих, участник второй мировой войны, побывавший в русском плену, столь же отчетливо воплощает гротесковый образ немецкого милитаризма, как Лобанов – советского. Мэдж Гилл и Скотти Вильсон – звезды аутсайдеров Великобритании, при других обстоятельствах считались бы наивными художниками. Вильсон (1888-1972), родившийся в семье евреев, эмигрировавших из России, был включен в «Энциклопедию наивного искусства» 1982 г., кстати как и Витлих, в то время как Швейцарию представляли Мюллер, Нефф и другие, но Вёльфли не был включен составителем. Большая роль линии, орнаментальность, мистицизм – все это характеризует английских аутсайдеров как будто продолжающих традиции У.Блейка и О.Бердслея.

Гвиццарди лидирует среди итальянских аутсайдеров, напоминая своей экспрессией о шедеврах черно-белых лент неореализма.

Поляк Никифор долгие годы заслуженно считавшийся наивным, легко был вписан в аутсайдеры, со своими щемящими душу, крошечными, неяркими акварелями, как будто свидетельствующим еще раз о горестной судьбе прекрасной Польши.

Искусство аутсайдеров часто выставляют и исследуют в сравнении с творчеством профессиональных художников, помимо уже вошедших в историю заимствований, которые делал Дюбюффе, есть и много других примеров, когда прямо или косвенно маргинальное творчество служит источником для тех, кто работает в русле мейнстрима. Английский автор книг о примитиве и искусстве аутсайдеров Колин Роудс ставит в один ряд интерес к ар брют и использование детских рисунков в творчестве художников группы «Кобра» и холстах американца Жан-Мишеля Баския в 1980-е годы(20).

Как же сейчас обстоит дело с аутсайдерами в России? Потребность говорить об этом, искать черты этого явления в собраниях психиатрических клиник и в творчестве лучших наивных художников, отражает, на мой взгляд, чаяния некоторой части российского научного и художественного сообщества, которая не ангажирована современным

актуальным (или радикальным) искусством, не нужна тем, кто занимается художественными практиками , ориентированными на включение в международный рынок и претендующими на то, что именно они и представляют самое интересное в искусстве России.

В подчеркнутом, растущем интересе к аутсайдерству в нашей стране с одной стороны, видится скрытая полемика с теми тенденциями, которые доминировали в художественной жизни в прошлом, и с другой стороны, с теми художественными тенденциями, которые претендуют на широкое признание сейчас. Неслучаен интерес к этому феномену со стороны философов. (21). Проблематика аутсайдерства близко подходит к анализу представлений о том, что такое искусство, к ревизии недавно утверждавших основ эстетики. Именно «проклятые» вопросы философского , эстетического плана чрезвычайно актуальны сегодня для научной мысли. Не решаясь приступить к анализу классического наследия, возможно не обладая необходимым аппаратом исследования, сегодняшние отечественные теоретики аутсайдерства форсируют изучение явления, интересного для них как отправной пункт для собственных рассуждений. Браться за произведения современных профессионалов гораздо сложнее, ибо все «актуальное» искусство окружено глубоко эшелонированной обороной тщательно выстроенных интерпретаций, архивации и контекста. Каждая группировка уже выбрала себе в качестве путеводной звезды того или иного популярного западного философа.

Так, на свободном поле создается система научного обсуждения аутсайдерского искусства, которая формирует контекст этого явления в нашей стране. Создаются институты, пригодные для продвижения этого явления к публике и для организации всех заинтересованных лиц, для партнерства с соответствующими зарубежными организациями. Не создаются только произведения аутсайдеров в западном понимании этого термина.

В процессе институционализации понятия аутсайдерства менее всего принимают участие представители различных художественных практик. Их стремление влиться в мейнстрим заставляет их как бы отгораживаться не только от аутсайдерства, но и от примитива, вообще от всего, что может показаться почвенным, неуправляемым, недостаточно цивилизным. Этим сегодняшние творцы отличаются и от великих мастеров русского авангарда , и от зарубежных коллег второй половины прошлого века, которые как Дюбюффе продвигали аутсайдеров и черпали из их работы приемы и образы собственного искусства.

Социальная жизнь российского общества такова, что в какой-либо созидательной художественной деятельности, аутсайдеру выразиться чрезвычайно сложно. Скорее он находит себя в деятельности разрушительной. Прожженные, исписанные кабины лифтов, замусоренные окраины деревень и городов, покрышки, сброшенные в ручей – каждый вспомнит аналогичные примеры – все это следы деятельности аутсайдеров, которые стоят не вне художественного мейнстрима, а вне нормального кода бытового поведения. Продуктивный пример этой деятельности – граффити, пышно расцветшие и в нашей стране, но пока не радующие своеобразием. Вспомним снова перечень стран, где были сформированы образцовые модели аутсайдерства. Там уже давно сложилась четкая социальная регламентация бытового поведения, выстроена система изоляции и коррекции поведения людей с отклоняющимся от нормы поведением. Речь идет не только о психиатрических клиниках или арт-мастерских, но и о массовой повседневной жизни. Энергия аутайдера, освобожденного от необходимости собирать бутылки, нищенствовать и от возможности агрессивно выражать себя , направляется в творческое русло.

Расцвет наивного искусства в нашей стране в 1960-70-е гг. был социально обоснован образованием многомиллионной армии стариков, еще бодрых, кое-как обеспеченных пенсией и жаждущих вновь пережить свой уникальный исторический опыт.

Нынешние наши замечательные художники, как Леонов и Романенков, многими чертами своего сознания близкие аутсайдерам, тем не менее где-то « в генах» несут спасительный опыт традиционной культуры, умение созидать ритуализованный мир, противостоящий хаосу и безграничному враждебному пространству вокруг. Их обоих связывает желание создавать произведения очень большого размера (то, кстати, на что решаются далеко не многие современные профессионалы), затрагивать – пусть в своем фантазийном ключе-глобальные проблемы существования. В этом они сближаются с наиболее талантливыми аутсайдерами европейскими, прежде всего с «космистом» Вёльфли.

Своим размахом они далеко превосходят претензии современного русского изобразительного искусства. Если взглянуть на ситуацию из некоего «прекрасного далёка», то видно насколько маргинальны и провинциальны в подавляющем своем большинстве сегодняшние профессиональные живописцы, и насколько значительны и весомы как выразители русской души и идеи наши лучшие наивные. Однако конкуренция между профессиональным и наивным искусством настолько велика, что делать подобные утверждения можно только в контексте книжки о Романенкове, а выйти с ними на всеобщее обсуждение, значит стать жертвой многих разгневанных коллег.

Здесь возникает множество великих вопросов: что должно нам давать искусство? Что является его содержанием? Каковы критерии качества?

Последняя книга Умберто Эко названа им «Storia della Brutezza» (22). В русском переводе эта книга называется «История уродства». Однако корень “brut” в итальянском языке тот же, что во французском термине «ар брют». Внимание крупнейшего ученого обратилось к истории изображения различных отклонений от нормы – уродов, карликов, чертей, скелетов , начиная с древнейших времен и вплоть до кинофильмов наших дней. Эко руководствуется мыслью о том, что так называемая Brutezza была не противопоставлением Bellezza- красоте, а вместе с ней воплощала две важные потребности художественного отражения и познания мира. Эко не затрагивает в своей книге проблематики искусства аутсайдеров, но нельзя не отметить, что само внимание исследователя эстетических идей прошлого обращено на те области, которые доселе считались маргинальными и которые в определенном аспекте соотношения с нормативами современных им художественных идеалов перекликаются с ситуацией восприятия аутсайдеров в современном обществе. Большой теоретический и документальный материал, собранный в этой книге, дает исторический фундамент для нового этапа осмысления искусства аутсайдеров и наивных художников, и, безусловно, свидетельствует об актуальности подобных размышлений.

Помнится, в начале своей книжечки о Леонове я утверждала, что мне будут завидовать, потому что я лично его знала. И это уже имеет место, меня спрашивают и просят мемуаров. Полагаю, что фактический материал, с большими трудами собираемый и публикуемый автором этих строк и коллегами, послужит не только признанию художников, но и более широкому пониманию художественных процессов последних десятилетий, анализу культурных тенденций и особенностей развития искусства , как нынешнего, так и предыдущих эпох.

И конечно, в глазах следующих поколений перестроится иерархия ценностей, придется потесниться российским профессионалам рядом с Леоновым и Романенковым. Но произойдет это нескоро и не плавно как постепенное признание, а в результате некоего рывка, на которые богата наша история, в том числе и художественная.

Работы Василия Романенкова выставлялись в Москве и в Нью-Йорке, в Амстердаме и в Вене, в небольших городках Голландии и Германии. Братислава – гордая столица независимой Словакии благодаря Международному Триеннале «ИНСИТА» стала местом встречи высоколобых экспертов, коллекционеров и галеристов из двух десятков европейских стран.

Город на перекрестке разных стран и народов хорошо подходит для международной выставки наивных художников. Братислава, хоть и стала столицей, но пронизана безропотной провинциальной покорностью. Европейская провинция совсем не то, что российская глубинка, где все увеличено до крайности: расстояния, превратности климата, мечты о лучшем будущем и количество жителей с криминальным прошлым.

Словацкая столица, куда я регулярно приезжаю, начиная с середины 1990-х годов, в последний раз (в 2007 году) произвела на меня смешанное впечатление. Больше всего она напомнила мне Калининград, где я была в 2005 году. Европейское историческое прошлое и пока неизгладимые черты наследия социализма. Не только в унылых коробках массовой застройки, но и в людях, привычках, нищете и общей обшарпанности. В Братиславе теперь заметно, как охотно вспоминают давние времена, когда она именовалась Прессбургом. (Калининград старается напомнить, что на самом-то деле он - Кёнигсберг). До Вены от Братиславы пятьдесят километров, но несмотря на открывшееся «Венское кафе», до венской элегантности еще очень и очень далеко.

Провинция и столица составляют такую же пару, как наивное и профессиональное. Свое очарование есть и в том и в другом, но первое часто подражает второму. Однако в отборе произведений на «ИНСИТУ» жюри всегда руководствуется критерием самобытности, оригинальности. В отличие от других международных выставок и коллекций здесь нет места сладеньким наивным картинкам с человечками, коровами и маленькими домиками, которые создаются отнюдь не наивными самоучками в расчете на коммерческий успех. И на последней выставке в Братиславе Романенков соседствовал с произведениями, многие из которых были жесткими, не отшлифованными согласно правилам жанра, кричащими во весь голос или звенящими от напряжения. Этот контекст Романенков вполне выдерживал. За границей его произведения (как и работы большинства художников) воспринимались иначе, чем дома. Окружение другого народа, иного языка и других произведений, видимо, оказывает влияние на тонус зрительного восприятия.

Романенков казался здесь более загадочным и иератичным. Казалось, чтобы противостоять активному окружению, в его произведениях само собой возросло ощущение замкнутости. Как будто в замке своей графики, он затворял ворота и поднимал мост надо рвом.

Находясь среди главных экспертов по аутсайдерам, я стремилась рассмотреть своего художника их глазами. Вот Роджер Кардинал, изобретатель английского термина. К нему все подходят на поклон, он подчеркнута высокомерен, но говорит банальности. Вот очаровательный интеллигентный Лоран Даншен, как истинный француз он постоянно обнимается и кокетничает со своей женой. Его речи и тексты кажутся мне интересными, основанными на глубоком знании философии и литературы. Вот Джон Майзельс, главный редактор международного журнала по аутсайдерам «Raw Vision», издающегося на деньги американских миллионеров. Он старается быть максимально дипломатичным. Вот директор музея в Загребе Владимир Црнкович и директор Музея в Ягодине Нина Кристич, представители Хорватии и Сербии, они не разговаривают друг с другом, но оба заинтересованы русским искусством. Группа немецких кураторов, которые хотят показать часть братиславской выставки в своих музеях, они обязательно будут выставлять Романенкова.

Как и в 2000 году, когда в Братиславе была персональная выставка предыдущего победителя из России – Павла Леонова, в 2007 году разговор о наивном искусстве в России на повестке дня. Он подогревается и вспыхнувшей модой на русского аутсайдера

Александра Лобанова, выставка которого прошла только что в феврале в музей «Коллекция Ар Брют» в Лозанне. Для представителей бывших стран «народной демократии» еще остается существенным подчеркнуть свою независимость от «большого брата», но на уровне личных контактов отношения дружеские и заинтересованные. Для тех, кто приехал из государств, долгое время для нас, советских людей, олицетворявших «зло империализма и кризис его культуры», Россия еще остается загадочной, несколько опасной и непредсказуемой страной. Наличие здесь таких крупных художников как Павел Леонов и Василий Романенков наводит их на мысль, что в нашей стране можно открыть и новые таланты.

Они не могут представить себе Романенкова под лампой с карандашом в руках в его маленькой квартирке в Косино. Потому что они не знают московских окраин, у них никогда не было желания создать запас продуктов «на всякий случай», они не ведают многого из того, что составляло и составляет опыт повседневности нашего соотечественника. Прошлое народное культуры, которой у нас еще и не перестало быть настоящим, религиозное чувство православного человека неведомы западноевропейскому интеллигенту. Отсюда ореол экзотики, в котором воспринимаются произведения художника из России. Наши художники не только не подходят под западные теоретические выкладки, но они подвигают критиков и теоретиков на то, чтобы они свои построения пересматривали. К сожалению контекст русской культуры мало известен даже европейским интеллигентам. А для нас он составляет ту атмосферу, без которой невозможно верно понять и оценить творчество русского художника, в особенности Василия Романенкова.

Косино

Мы рассказывали о Смоленщине, откуда художник родом, но надо и обрисовать и историю тех мест, где он живет сейчас, где рождаются его произведения.

Косино – село древнее, впервые упоминается в конце 14 века. Оно известно своими тремя озерами: Белым, Черным и Святым. По преданию во времена Киевской Руси на месте Святого озера стояла маленькая церковь, посвященная Божьей Матери. Однажды жестокого и грозного воина Вукола сбросила лошадь и он, добравшись до хижины пустынника, молившегося в церкви на Святом озере, покаялся и тоже стал вести жизнь отшельника. В один из дней: когда старец и новообращенный вместе молились в своем храме, им явилась Пречистая дева. Вукол, счел недостойным свое присутствие при явлении Божьей Матери и вышел из храма, «но как только он вышел, свидетелем стал великого чуда: церковь плавно и тихо, при чудном пении невидимого хора, стала опускаться в землю, а вскоре и скрылась совсем.

Хрустальная вода залила то место, и образовалось озеро, названное с тех пор Святым « (цит. по: «История Свято-Успенского, Свято-Никольского и Свято-Тихоновского храмов в Косине г. Москвы», Издание Косинских храмов г. Москвы, 1998. С.8). Круглая форма озера и его большая глубина (достигающая тридцати метров) говорят о том, что оно, действительно, образовалось в результате провала. Другим преданием этих мест является история о том, как молодой царь Петр Великий решил образовать на Белом озере флотилию. Туда стали перевозить суда: карбусы и шнаки, но потом флотилия переместилась на Переяславское озеро. В память о своем пребывании в Косино царь Петр подарил здешней церкви икону Божьей Матери (17 в.), которую граф Борис Петрович Шереметев, владелец Кусково, привез из итальянского города Модены. Икона эта считалась чудотворной, исцеляла от болезней и упрочила веру в то, что Косино находится под особым покровительством Божьей Матери. В первой половине 19 века село вместе с угодьями приобрел купец Д.А.Лухманов, попечением которого на берегу Белого озера было выстроено два храма. Вместо деревянной колокольни он построил каменную и приобрел для нее колокол весом 120 пудов. К середине 19 века в Косине было три

действующих храма : древний Свято-Никольский деревянный храм, построенный в 17 веке, храм во имя Успения Пресвятой Богородицы и Свято-Никольский каменный храм под колокольней. Село было местом стечения богомольцев, которые совершали паломничество и купание в Святом озере. От ограды храмов по тополиной аллее крестный ход шел к Святому озеру три раз в году, в частности 3 июля в праздник Косинской (Моденской) иконы Божией матери. Воспоминания очевидца рисуют картину полуторавековой давности:

« Я давно знаю Косино, много раз бывал в нем и каждый раз уносил с собою невыразимо приятное воспоминание о нем. Как бы поздно ни приехали туда, вы никогда не опоздаете. Народ идет и едет сюда всю ночь, и огни в домах тушат на заре... На рассвете чуть забрезжит заря, вас будит общая суматоха: на сеннике, в доме, на дворе, на улице во всем селе. Все поднимается и спешит на Святое озеро; охотник вы до воды или нет... сотни богомольцев ,людей всех званий, состояний, возрастов и пола, шли к Святому озеру, толпились на мосту, у часовни и в купальнях: по дороге множество нищих, хромых, слепых, увечных и т.п.; так называемые «лазари» пели свои обычные духовные поэмы м по целому часу держали на весу чашки, куда прохожие бросали деньги; наконец, я на озере: здесь за шумом и говором нельзя услышать ни полслова: глазам тяжело смотреть на толкотню народа, и дрожь пробегает по телу, как вспомнишь, что вся эта суетливая масса держится на нескольких тоненьких дощечках ,отделяющих ее от 16-аршинной глубины озера, в двух шагах от которой стоит помост и часовня. -Эта сцена купанья повторяется после ранней обедни и после вечерни и притом каждый праздник в продолжение всего лета» (цит. по «История Свято-Успенского, Свято-Никольского...».С.С.40-41). Трудно представить себе эту столпотворение, подходя к дому Романенкова, одной из серых невзрачных четырехэтажек, расположенных как раз на пол-дороге между храмами и Святым озером. Но место-то было намоленное , и новые жители Косино, среди которых была и мать художника, немало сделали, чтобы возродить храмы в 1990-е годы. Икона Моденской Богоматери, в 1930-е годы изъятая из храма, как оказалось была передана в Музей истории религии и атеизма – Казанский собор в Ленинграде, и пробыла там всю блокаду и вплоть до конца войны, затем была перевезена обратно в Москву – в Музей Андрея Рублева. Узнать икону, на обороте которой кто-то надписал «Моденская» помогли косинские старожилы, приехавшие в музей. По обращению патриарха Алексия II в 1991 году министр культуры Н. Губенко вынес решение о возвращении Моденской иконы в ее храм.

Алексий II возобновил традицию патриаршего служения в Косино. Был совершен и крестный ход на Святое озеро...

Брошюру, из которой я почерпнула эти сведения, подарил мне Василий, и думаю, что неслучайно. И хоть сейчас косинские храмы с церковной лавкой соседствуют с местами оживленного купанья на Белом озере, неповторимая атмосфера села, ставшего московским районом, несет в себе отблеск былых преданий. И тот же отблеск невольно видишь в произведениях художника.

Приложение

Персональные выставки:

1998 «Свидетельства», «Царицыно» , 1998.

2002. Наивное искусство. Василий Романенков. Из собрания Ксении Богемской, Центральный дом художника , Москва

2007 Василий Романенков, Музей наивного искусства, Москва

2007 Международное Триеннале наивного искусства «ИНСИТА», Братислава

Основные выставки:

- 1982 Всесоюзная выставка произведений самодеятельных художников, посвященная
XVIII съезду профсоюзов, Москва.
- 1986-1987. Народные традиции в профессиональном и самодеятельном творчестве.
Выставочный зал на ул. Миллионщикова, Москва .
1990. Образ и восприятие. Выставочный зал на Солянке, Москва.
- 1992 . «Сон золотой», Центр современного искусства, Москва,
- 1994 ИНСИТА-94 ,Slovak National Gallery, The International Exhibition of Naive Art the
auspice of UNESCO. 18 th August – 9 th October 1994. Проходила во дворце
Эстерхази, Братислава (почетное упоминание жюри),
1997 ИНСИТА-97 The Slovak National Gallery, International Exhibition of Insite Art.
The Slovak National Gallery , 26 June –31 August 1997. Проходила в залах Словацкой
Народной галереи, Братислава (почетное упоминание жюри).
1997. Наивное искусство России, Всероссийский музей декоративно-прикладного и
народного искусства, Москва, ,
1997. Мудрость с наивными глазами, Кировский областной художественный музей имени
В.М. и А.М. Васнецовых ,Киров,
- 1998 Наивное искусство в коллекции К. Богемской и А. Турчина. Выставочный зал
“Ковчег”, Москва.
1998. Galerie Hamer, Amsterdam,
1999. Пушкинские образы в творчестве наивных художников России, Муниципальный
музей наивного искусства, Москва,. В залах Центрального Дома Художника, Москва.
Затем в экспонировалась в девяти городах России и в Каннах(Франция).
- 1999 Outsiders, Galerie Hamer, Amsterdam,
1999. Erste Begegnung mit der Russischen Naiven, Museum Charlotte Zander . Schloss
Boennigheim, 1999.31 Oktober 1999-12 Maerz 2000 Выставка проходила в замке
Бёнигхайм, где расположен Музей Шарлотты Цандер. Германия
- 2000 . Овладение временем, Галерея Международного университета, Москва,;
- 2000 ИНСИТА-2000. The Slovak National Gallery, International Exhibition of Insite
Art. The Slovak National Gallery , 19 November 2000 –28 February 2001.
Проходила в залах Словацкой Народной галереи, Братислава.
- 2000 Russische Naieven vertellen, Museum de Stadshof, Zwolle, Holland,;
- 2001-2007 Outsider’s Art Fair , New York .Ежегодная ярмарка искусства аутсайдеров в
Нью-Йорке.
- 2004 ИНСИТА -2004 The Slovak National Gallery, International Exhibition of Insite
Art. The Slovak National Gallery , 26 June – 3 October 2004. Проходила в
залах Словацкой Народной галереи, Братислава. (Гран-При).
- 2004 Фестнаив 04 Московский международный фестиваль наивного искусства
и творчества аутсайдеров «Фестнаив-2004».15-30 ноября 2004. Выставка
проходила в залах Всероссийского музея народного и декоративно-
прикладного искусства. Организатор : Музей наивного искусства.
2004. Ярмарка «Арт-Манеж», Москва,
- 2006 Ярмарка «Арт-Манеж», Москва,
- 2007 Ярмарка «Худграф», Новый Манеж, Москва
- 2007 Recent Acquisitions, Galerie St .Etienne, New York

Коллекции.

“ Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник "Царицыно".

Государственный российский дом народного творчества.
Музей Шарлотты Цандер, Бёнигхайм, Германия .
Словацкая народная галерея, Братислава.
Музей творчества аутсайдеров, Москва
Муниципальный музей наивного искусства, Москва

Литература.

Василий Романенков. Свидетельства. М.,1998 (илл.);
Самодельное изобразительное искусство в кн.:”Самодельное художественное творчество. Очерки истории 1960-1990е С.-Пб .,1999
Пушкинские образы в творчестве наивных художников России / каталог/ М.,1999.
(илл.);
Erste Begegnung mit der Russische Naive, Museum Charlotte Zander .Schloss
Boennigheim, 1999 (илл.)
Outsiders, Galerie Hamer, Amsterdam,1999. (илл.)

Список иллюстраций

Summary

Exhibitions

Collections

Literature

List of illustrations

Мир предков

Моление кресту 2003 115

Околица 2003 116а

Распятие 2003 117

Диптих «Прощание»

«Прощание с умершим» и «Прощальный обед» 121

Диптих «Скит» 2005 134а и 134б

Беседы с Романенковым

В деревне. Картон, карандаш, шарик.ручка 123

Помолвка 125а

Свадьба 125 б

Сенокос 125 с

Символы СС2005- 2006 . Из цикла «Деревенские фантазии». СР 127

Строительство дома . 2005- 2006 . Из цикла «Деревенские фантазии» 135а

Пасха . 2005- 2006 . Из цикла «Деревенские фантазии». 135б

Рождение 2005- 2006 . Из цикла «Деревенские фантазии». 135с

Сенокос 2005- 2006 . Из цикла «Деревенские фантазии». 135d

Наивные и аутсайдеры

Фигура с символами дома и любви 24x24. 1998-1999 70

Городской парк . 2005. Из цикла «Городские жители» 132

Строители 2005. Из цикла «Городские жители» 132 с

рождение в городе2005. Из цикла «Городские жители» 132е

Молитва за Русь 2006 137

Фрагменты из « Молитва за Русь» 137/01 137/02 137 /03 137/04

Фантазия-лица. 2008 152б 152а

ⁱ Василий Романенков. Свидетельства. Каталог выставки. М.,1998. С.3

ⁱⁱ Там же, с.5.

ⁱⁱⁱ М.Элиаде.Оккультизм, колдовство и моды в культуре, Киев,
«София»,2002.С.65