А. А. Бобрихин [a]
ORCID: 0000-0001-8763-8282
✉ *uralfolk@mail.ru*
Н. Б. Граматчикова [bc]
ORCID: 0000-0002-2585-7399
✉ *n.gramatchikova@gmail.com*
[a] *Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Россия, Екатеринбург)*
[b] *Институт истории и археологии УрО РАН (Россия, Екатеринбург)*
[c] *Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (Россия, Екатеринбург)*

Вербальные и визуальные нарративы наивных художников

Аннотация. До недавнего времени изучение изобразительного творчества наивных художников и текстов наивной литературы шло непересекающимися курсами. В то же время известно, что многие наивные художники создают различные литературные тексты: рассказы, сценарии, мемуары. Статья актуализирует необходимость комплексного подхода к изучению творчества наивных художников, к анализу метатекста их визуальных и вербальных произведений как выражения единого процесса осмысления мира и своего места в нем, формирования и уточнения идентичности собственной и своей социальной группы, выстраивания нарратива о своей жизни, ее смысле и предназначении. Статья содержит очерки творчества нескольких наивных художников (Э. А. Барцев, П. В. Устюгов, А. С. Чепкасов), где предпринимается попытка оценить соотношение визуальной и вербальной составляющей их наследия по доступным в настоящее время материалам. Дополнение анализа стилистики и композиции произведения изобразительного искусства изучением художественных текстов автора приводит к пониманию социальной миссии художника, формирующей наивное высказывание, а также позволит проверить гипотезу о наивном искусстве как об индивидуальном прочтении метанарратива массовой культуры. Следующим шагом представляется детальное и пошаговое исследование темы, с необходимостью включающее в себя сбор всех доступных материалов наивных мастеров, исследование всего многообразия их творений и прояснение соотношения гетероморфных творческих сфер.

Ключевые слова: наивный художник, наивная литература, наивный автор, идентичность, память, нарратив, Э. А. Барцев, П. В. Устюгов, А. С. Чепкасов

© А. А. БОБРИХИН, Н. Б. ГРАМАТЧИКОВА

Для цитирования: *Бобрихин А. А., Граматчикова Н. Б.* Вербальные и визуальные нарративы наивных художников // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 211–239. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-211-239.

Статья поступила в редакцию 1 декабря 2018 г.
Принято к печати 25 декабря 2018 г.

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 2. 2019
Articles

Andrey A. Bobrikhin [a]
ORCID: 0000-0001-8763-8282
✉ *uralfolk@mail.ru*

Natalia B. Gramatchikova [bc]
ORCID: 0000-0002-2585-7399
✉ *n.gramatchikova@gmail.com*

[a] *Ekaterinburg Museum of Fine Arts (Russia, Yekaterinburg)*
[b] *Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the RAS (Russia, Yekaterinburg)*
[c] *Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Russia, Yekaterinburg)*

Verbal and visual narratives of naive artists

Abstract. Until recently, studies of the fine art of naive artists and of texts of naive literature were conducted separately, independently of each other. At the same time, it is well known that many naive artists create various kinds of literary texts: stories, scripts, poems, memoirs. This article sets out the neccssity of an integrated approach to the works of naive artists. It offers an analysis of the meta-text of their visual and verbal works as an expression of the non-stop process of understanding the world and their place in the world, clarifying their own identities and the identity of their social group, building up the narrative about the meanings and purposes of lives. The article contains brief essays on several naive artists (E. Bartsev, P. Ustyugov, A. Chepkasov) that attempt to evaluate the relative weight of the visual and verbal portions of their heritage. Supplementing stylistic and compositional analysis of naive art works with a study of their author's fictional and non-fiction texts leads us to understand the naive artist's social mission, which forms his naive utterance. This method allows us to test the hypothesis of naive art as an individual reading of the mass culture's metanarrative. We envisage as the next step a detailed, step-by-step study of this topic, which would necessarily include collecting all available materials created by naive masters,

© A. A. BOBRIKHIN, N. B. GRAMATCHIKOVA

studying the great diversity of their creations, and clarifying the balance between heteromorphic creative spheres.

Keywords: naive artist, naive literature, naive author, identity, memory, narrative, E. A. Bartsev, P. V. Ustyugov, A. S. Chepkasov

To cite this article: Bobrikhin, A. A., Gramatchikova, N. B. (2019). Verbal and visual narratives of naive artists. *Shagi / Steps, 5*(2), 211–239. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-211-239.

Received December 1, 2018
Accepted December 25, 2018

Нарративный поворот в гуманитарных исследованиях породил новые перспективы в исследованиях жизненного мира советского человека и его картины мира. Разнообразие объектов изучения увеличивается благодаря обращению к наивному письму, наивной словесности и литературе. Среди многочисленных произведений наивной литературы тексты, написанные наивными художниками, составляют особую, перспективную для исследования группу, однако изучение вербального и визуального творчества наивных художников до сих пор не производилось в комплексе. Актуальным и многообещающим становится применение нарративных подходов к анализу художественного метода наивного изобразительного искусства, его фабул, прецедентных сюжетов, композиции и пространства повествования. Наивные художники творят картины, будучи погружены в поток существующих в культуре речевых и письменных форм, в которых манифестируются их творческая и социальная идентичности. Часто создание вербальных текстов происходит попутно, носит вспомогательный характер и в силу этого имеет своеобразную и нередко неожиданную форму. «Наивное высказывание» рождается сродни детскому произведению (рисунку или тексту), сопровождаемое внутренней речью и не вполне свободное от ее следов, движимое «гулом» и «игрой» языка (Л. Витгенштейн, Й. Хёйзинга).

Мы намерены провести исследование, результатами которого будут систематизация и анализ текстов наивных художников, расширение горизонта понимания их художественного метода и творческого самоопределения, имеющих иное институциональное происхождение, нежели у профессиональных художников. Дополнение анализа стилистики и композиции художественного произведения изучением сопровождающих его текстов приведет к пониманию просветительской позиции художника, к уточнению его идентичности, формирующей наивное высказывание, а также позволит проверить гипотезу о наивном искусстве как об индивидуальном прочтении метанарратива массовой культуры.

В ходе исследования мы предполагаем решить ряд инструментальных задач:

• обнаружить в изобразительных и письменных текстах схожую прагматику и ее соотношение с жанровой природой анализируемых текстов;

• определить цели, ради которых художник прибегает к дополнительным средствам, как то: восполнение текстом ограниченности изобразительных средств или, наоборот, служебную роль иллюстраций по отношению к тексту;

• описать дискурсивное поле, актуальное для каждого автора и в целом для самодеятельных художников советского времени; раскрыть его важнейшие характеристики;

• изучить стилистику речи в отношении доминирующих устойчивых выражений, клише, формульных сочетаний слов, фольклоризованных форм подачи текста, следование принятым канонам и др.;

• раскрыть в тексте сочетание разнообразных практик авторской (само)-рефлексии: творческого самоопределения, понимания социальной миссии своих произведений и др.

Современный этап исследований феномена наивного («наивного сознания», «наивного дискурса», «наивного авторства», «наивной литературы» и др.) ознаменован серией публикаций, нацеленных на описание социально-антропологических характеристик автора, чье сознание и потребность воплотить в индивидуальном высказывании общие места и метанарративы советской идеологизированной массовой культуры воплощаются в письменных текстах. Среди исследований, задавших высокую планку понимания феномена «наивного», следует назвать работы Н. Н. Козловой и И. И. Сандомирской [Козлова, Сандомирская 1996; Козлова 2005]. Публикации Н. Н. Козловой инспирировали внимание исследователей фольклора и постфольклора к наивным текстам разного происхождения и назначения — дневникам, детской прозе, тюремной лирике, рукописным альбомам и беллетризованным мемуарам. Результатом этого этапа исследований стали специальный выпуск журнала «Живая старина» (2000, № 4) с публикациями текстов наивных авторов и комментариев к ним и сборник «“Наивная литература”: исследования и тексты» под редакцией С. Ю. Неклюдова [2001], где был обобщен опыт анализа опубликованных в «Живой старине» текстов. Та же логика продолжена в сборнике «До и после литературы: тексты “наивной словесности”» [Минаева, Жигарина 2009]. Авторы отмечают непродуктивность противопоставления наивной живописи и наивной литературы, однако их комплексный анализ не производят. Очевидно, что если исследования Н. Н. Козловой вписывают профиль наивного автора в контекст советской идеологии и культуры, то исследователи фольклора, постфольклора и «третьей культуры» рассматривают наивное творчество как новую форму традиционного мировоззрения в модернизирующемся социуме.

Дискурсивные, нарративные и структуралистские подходы к изучению наивной литературы формировались с учетом и на фоне столетнего опыта исследования наивного искусства, который, впрочем, редко преодолевал границы описательных и биографических методов и исторического анализа. Несмотря на рост интереса к феномену «наивного», на изобилие исследователей, публикаций, конференций, выставок по наивному искусству, сбор и анализ вербальных источников не стали обычной практикой при изучении творчества наивных художников. Примеры публикаций их текстов немногочисленны, на них не обращен дискурсивный, семантический, стилистический или нарративный фокус анализа. Случается, что при публикации тексты художников подвергаются редактуре и корректуре.

Работы, интерпретирующие вербальный текст наивного художника, единичны. Например, надписи на картинах Н. Пиросманишвили тщательно анализирует Г. Буачидзе, который рассматривает слова, попавшие в пространство картины, как составляющую ее художественного образа [Буачидзе 1981].

Одной из первых публикаций литературного творчества наивного художника стали фрагменты романа «НЭП» И. М. Никифорова, опубликованные кинодокументалистом В. В. Орешкиным в журнале «Человек» (1990, № 1–2). Самобытный художник **Иван Михайлович Никифоров (1897–1971**) из г. Пушкино Московской области написал романы «НЭП», «Фальшивомонетчики» и «Снадобье профессора», местонахождение рукописей которых неизвестно.

В 1990 г. в издательстве «Молодая гвардия» был издан альбом «И была жизнь: Селиванов, Иван Егорович: дневники, письма, картины» [Катаева, Селиванов 1990], где опубликованы большие фрагменты прозы **Ивана Егоровича Селиванова (1907–1988)**, очевидно прошедшие редактуру и не снабженные каким бы то ни было содержательным анализом текстов. Несколько листов из дневников-повестей этого выдающегося художника были воспроизведены в малотиражной брошюре «Житель Марса Иван Егорович Селиванов» [Светлаков 2017].

Большое эпистолярное наследие художников **Павла Петровича Леонова (1920–2011)** и Ивана Селиванова, их письма искусствоведам О. В. Дьяконицыной и Ю. Г. Аксёнову не опубликованы или утеряны. Архив Заочного народного университета искусств им. Н. К. Крупской, в котором хранились письма многих наивных художников, по-видимому, утрачен.

Некоторые фрагменты архивного материала, отражающего вербальное творчество художников, можно обнаружить в редких исследованиях, посвященных персоналиям. Так, манифесты наивного художника, председателя Общества художников-самоучек в 1930-е годы **В. Ф. Точилкина** приводит Н. А. Мусянкова в своей диссертации «Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг.» [Мусянкова 2008: 151–152].

Таким образом, обзор опубликованных исследований приводит к пониманию, что осмысленной и целенаправленной работы по изучению речевой и нарративной составляющей творчества наивных художников не ведется и инструментарий изучения текстов самодеятельных художников не разработан.

Специфика наивного искусства в том, что его целью является не профессиональное совершенствование, а личное высказывание, где решающую роль играют индивидуально-психологические характеристики наивного автора, типичными из которых являются социальная вовлеченность и чувство ответственного «знающего» участия. Такие характеристики непротиворечиво предполагают потребность высказывания в разнообразных художественных формах, дополняющих друг друга в наивной картине мира, избыточной выразительными средствами. Творчество наивных художников имеет повествовательную природу; картины и рисунки излагают события, воспоминания, идеи, отношения. Постулировать служебную, подчиненную, иллюстративную функцию наивного письма невозможно: творчество наивного автора есть создание потока переживания-проживания события. По большому счету, задачи художественной техники, мастерства, искусности и даже выбор вида и способа изложения у наивного автора уходят на второй план, приоритетами явля-

ются потребность и содержание личного высказывания, воплощаемые во взаимодополняющих формах — устных рассказах и воспоминаниях, живописи или стихах.

Наивные произведения (тексты и изображения) — это способ понимания и выражения картины мира, в некотором смысле социолект, поскольку очевидна социально-демографическая очерченность страты наивных авторов. Содержанием наивного высказывания становятся события и явления жизни, «обговоренные» языком, рассказами, текстами, легитимированные словами и синтаксисом речи.

Личностное и гражданское формирование наивных художников, работы которых представлены в музейных и частных собраниях России, проходило в советский период, а их художественное творчество есть индивидуальная проекция большого социального мифа. Осмысление их творчества позволяет нам рассмотреть историю и практики социального мифотворчества, воплощенные в нарративах «молчаливого большинства».

Самодеятельное художественное творчество — реализация потребности высказаться, выразить отношение к хранимому — опыту, знаниям, впечатлениям — как к значимому багажу, достойному сберегания и передачи, оно имеет непосредственное отношение к индивидуальному опыту, в том числе индивидуальному опыту переживания базовых ценностей и эпохальных событий.

Рассказывание — способ понимания и оправдания пережитого опыта. Рассказывание, которое может быть описано как синхронное текущим событиям переживание опыта, осуществляется на готовом и внешнем языке социума. Внешнее и всеобщее дано в нем как повествование с готовыми речевыми формами. Жизнь предстает как сюжет с героями, композицией, интригой и концом-развязкой, где «автору открываются все ответы». Опыт и ретроспектива рассматриваются и, главное, выстраиваются по художественно-драматургическим законам, и каждая жизненная коллизия оседает в памяти как мизансцена и развитие конфликта. Этот автобиографический опыт одновременно подвижен и склонен к формульности, каждый раз «пересобираясь заново» в соответствии с условиями и задачей. В этом смысле поток высказываний (вербальных и визуальных) наивного художника являет собой непрестанное понимание и переживание опыта через создание собственного языка осмысления.

Морис Хальбвакс подчеркивает роль рассказов, услышанных из уст старших в семье, в расширении временно́го горизонта, который закрепляется в коллективной памяти. Собрание обобщенных образов (imagos), которое представляет, по Хальбваксу, такая память, живет, будучи поддерживаемо социальным контекстом, т. е. является продуктом коллективных нарративов, которыми владеют индивиды, а также социальных инструментов для их хранения и передачи. Поэтому «не нужно доискиваться, где они [воспоминания] находятся, где сохраняются в моем мозгу — ведь мне напоминают о них извне, и те группы, к которым я принадлежу, в любой момент предоставляют мне средства для их реконструкции, стоит лишь обратиться к ним и хотя бы временно принять их образ мыслей» [Хальбвакс 2007: 28]. Особенность отечественной истории состоит в том, что на творчество самодеятельных художников, чье детство пришлось на 1930–1940-е годы, важное влияние оказал разрыв пере-

дачи «семейных преданий», «рассказов о предках», произошедший по разным причинам (репрессии, голод, страх связи с опасным прошлым). Между тем значение нарративной составляющей личной истории жизни трудно переоценить: ее основу составляет часть наших воспоминаний, прошедшая речевую обработку в семейных преданиях, публичных воспоминаниях и пр. Основные понятия, конституирующие и формирующие нашу реальность, основаны на нарративе, на нарративном мышлении: «время становится человеческим временем в той мере, в какой оно артикулируется нарративным способом, и, наоборот, повествование значимо в той мере, в какой оно очерчивает особенности временно́го опыта» [Рикёр 1998: 13]. Наивное искусство, эгоистория в различных художественных формах — своего рода «самодельная идентичность», спасительная финализация жизненного сюжета. С помощью своих произведений наивные художники латают прорехи индивидуальной и коллективной памяти, выстраивают спасительно-целостную, связную и оправданную для них самих историю своей жизни.

Идентичность советского человека формируется в контексте Большого Рассказа, легитимирующего метанарратива, который задавал не только образы правильного и «светлого пути», пространств «широты страны родной», но и способы смотрения и ви́дения окружающих явлений и событий. Именно заданные и принятые «способы ви́дения» определяют манеру и технику письма, отбор приемов, заимствуемых у «ученого» искусства.

Таким образом, наиболее перспективным видится изучение творчества наивных художников на пересечении их личного, персонального опыта, опыта их социальной группы и общесоветских метанарративов. Как пишет Дж. Олик, «не существует персональной памяти вне группового опыта, которая не выражала бы определенную позицию относительно “официальной” и “неофициальной” коллективных версий», а «груз травмы не пребывает исключительно на персональном уровне» [Олик 2018: 42, 39].

Большие возможности для понимания нарративов наивного искусства дает нам знакомство с личностью автора и его биографией, где мы обнаруживаем внутренние конфликты и жизненные коллизии в качестве побудительных причин обращения к художественному творчеству. Зачастую творчество становится душевным лекарством человеку в череде жизненных неурядиц, порой — способом расцветить однообразную жизнь яркими красками и переживаниями, наполнить ее светом. Произведения наивного искусства нередко являются свидетельствами особой глубокой связи и сплетения судеб автора и его родины, как малой, так и большой. Причиной появления произведений самодеятельных художников в качестве визуальных повествований советского периода является соотнесение автором переживаний личного опыта с потоком коллективной истории, с контекстом общенародных событий — труда, подвигов и праздников. Поле личной ответственности советского человека постоянно расширяется, включая в число лично значимых сюжеты о трудовых и боевых подвигах, персонажей актуальной политической истории и авторитетных деятелей отечественной культуры прошлых лет. Наивный художник в своем творчестве сращивает личный опыт и переживания со стереотипами коллективной памяти, мифами общественного сознания и клишированными художественными формами.

Специфика советского искусства во многом состоит в том, что оно адресно, социально и озабочено «антропологическими характеристиками тех, кто читал, слушал, смотрел», а значит, устремлено к тому, чтобы быть доступным и посильным аудитории [Круглова 2004: 79]. В сочетании с концепцией самодеятельного творчества и задачами приобщения человека к культурному созиданию это приводит читателя, слушателя, зрителя к переживанию сопричастности творчеству, к ощущению себя писателем, исполнителем, художником. Культурное производство художественными средствами подается идеологами культурного строительства не как мера исключительности, а как всеобщее качество. Формирование советской идентичности осуществляется с привлечением изобразительных приемов и образов, с установкой на наглядность, через оформление школьных классов и парадных залов Дворцов культуры, дизайн учебников, детских книг и массовых праздников, транслирование художественных образцов посредством конкурсов самодеятельного творчества и детских викторин, на которых победители награждались ценными призами — карандашами, красками и альбомами. Идеологические догмы и мифологемы становились достоянием масс посредством зримых и доступных образов; самыми действенными были жанры плаката, лозунга, площадного театра, кино и массовые музыкальные жанры. Образный язык искусства адаптировал идеологию, предъявляя ее массовому сознанию в мифопоэтической форме. При этом массам вменялась ответственность за свершения и результаты, прижизненные и зримые. Владимир Маяковский заявлял: «Будущее не придет само, / если не примем мер» («Выволакивайте будущее», 1925). По мысли идеологов советской культуры, каждый индивид должен стать новым творческим субъектом, для которого творчество, как высшая форма культурной деятельности, есть наивысшее счастье: творчество, а не материальный мир, становится кульминацией жизни. В то же время индивидуальное пролетарское творчество является коллективным гражданским высказыванием: под автором-личностью всегда скрывается автор-коллектив, автор-класс.

Такое выписывание портрета строителя будущего на фоне утопичных идеалов создавало и несло в массы образ «преобразователя», «творца», «героя». Эти роли принимались и исполнялись простыми людьми — в повседневной и производственной борьбе, в оформлении праздников и украшении бытовой жизни. Самодеятельное художественное творчество советского народа становилось манифестацией субъектности зрителя, овеществленным правом на понимание и сотворчество языка эпохи и ее символов.

Народная живопись художников советской закалки — это еще и компенсация визуальной бедности, потребность и желание наполнить окружающую повседневность образами, свидетельствами и идеалами новой жизни. Кроме того, умение читать тексты власти и способность демонстрировать это умение — залог выживания и вертикальной мобильности. Художественный фольклор советского периода — это способ художественного осмысления и творческое воспроизводство посланий власти — официальной живописи, плаката, парадных фотографий, которые и так почти не имели референтов в окружающей действительности, поскольку у агитационного визуального ряда была иная задача — включить массы в производство мечты, зримых образов будущего, которые стоят приносимых жертв.

Практически каждое наивное произведение является визуализацией какого-то бóльшего повествования «о времени и о себе»; многие из них рождались одновременно с созданием литературного комментария или венчали таковой. Мы предлагаем рассматривать произведения художников-любителей, разного рода повествования в качестве особого рода источников, вербально-визуальных нарративов. Полагаем, что причиной рождения произведения самодеятельного художника в качестве вербально-визуального нарратива является фокусирование переживания личного опыта автора как части коллективной истории, поскольку именно коллективная память лежит в основе идентичности как общества в целом, так и отдельных его групп. Взаимосвязь личной и коллективной памяти имеет свои особенности. Коллективная память — внешняя по отношению к индивиду, ее основания ему неподвластны. Субъективно окрашенное и ценностное отношение индивида к прошлому позволяет включать или исключать из него те или иные реальности, трансформируя индивидуальную память с помощью воображения, задействуя ее способность избирательности.

Обратимся к творчеству нескольких наивных художников, чтобы продемонстрировать спектр стоящих перед исследователями проблем и возможные пути их решения.

Эчик Александрович Барцев родился в мае 1936 г. в деревне Кугу-Кожлоял Марийской автономной области, в большой семье, где было семеро детей. Родители Эчика Александровича погибли во время Великой Отечественной войны, и он рано начал работать. Трудился будущий художник мотористом, электриком, шофером, трактористом, комбайнером, бульдозеристом, слесарем-ремонтником и инженером-конструктором. С 1964 г. Барцев живет в Свердловске, много путешествует, несмотря на пенсионный возраст. Освоил работу портного, столяра, слесаря бытовой техники, мастера по ремонту механических часов и магнитофонов. Соответственно окончил курсы, училище, техникум — все во внерабочее время. Художник ходит в походы в одиночку, на лыжах и велосипеде, а с конца 1990-х годов занимается творчеством, пишет картины маслом. Эчик Александрович изучает историю и быт марийского народа, запечатлевая в живописных полотнах свои воспоминания, впечатления и фантазии.

В своих рукописях Барцев делит свои картины так:

1. Картины воспоминания.
2. Пейзажи.
3. Картины размышления.
4. Картины на политическую тему.
5. Разная мелочовка [Барцев 2011: б/н][1].

Картины-воспоминания знакомят зрителя с образами марийской деревни, в концентрированном виде представляя душевную боль автора, чувства печали и радости, сохраненные художником из далекого детства.

[1] Здесь и далее авторские орфография и пунктуация сохранены.

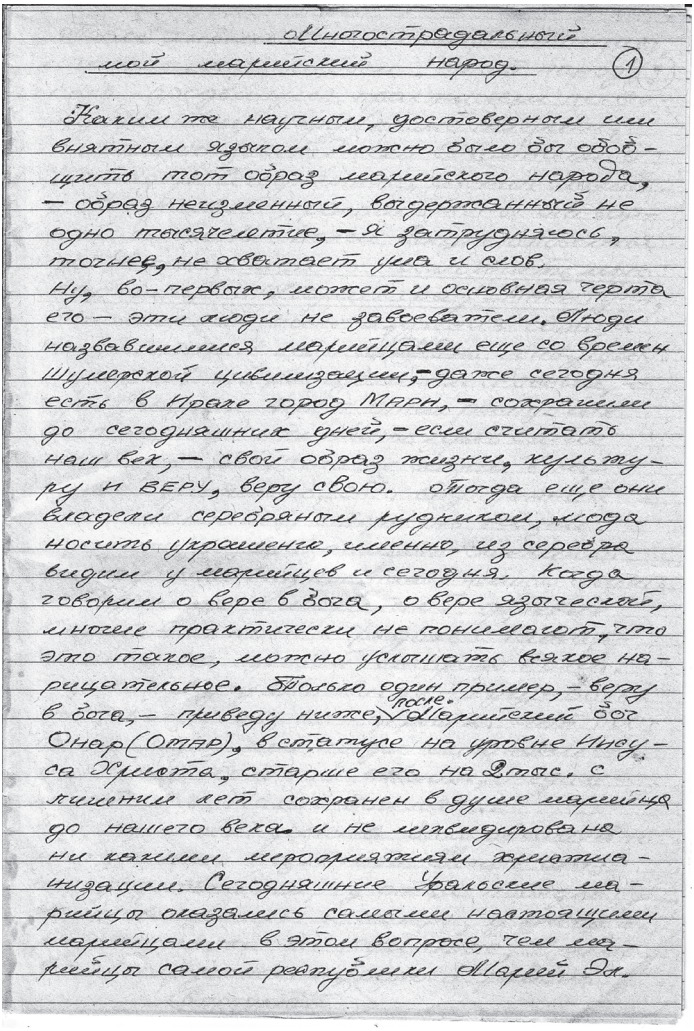


Э. А. Барцев. Рукопись мемуаров [2011]. Обложка. Личный архив А. А. Бобрихина
E. A. Bartsev. The cover of his handwritten book of memoirs [2011].
A. A. Bobrikhin's personal archive

Рукопись автобиографии-воспоминаний структурируется Барцевым как «круги путешествий» по собственной жизни. Первый круг — трудовая жизнь до пенсии, полная лишений и страданий. Этот круг назван жизнью «на словах», для манифестации потери собственной субъектности в ней Барцев выбирает глаголы множественного числа:

> ...Другие о нас думали, лелеяли, распоряжались как нам жить, как работать, указывали, что можно, что нельзя. Берегли нас от пьянства, заботились о нашем здоровье, аж целыми коллективами выходили накачивать мышцы. Не забывали выводить нас и на митинги, чтобы мы смогли выразить всенародно наши переполнившие чувства радости и счастья от такой жизни [Барцев 2011: Л. 3–4].

Иронически-гротесковая интонация обращенного вовне слова меняется во «втором круге» — живописи, которой художник занимается «с упоением». Утром, когда было принято решение «вплотную заняться рисованием», Барцев берет себе новое имя — Эрдене (как объясняет сам художник, «утро» на



многострадальный
мой марийский народ. (1)

Каким-то научным, достоверным или
внятным языком можно было бы обозначить тот образ марийского народа,
— образ неизменный, выдержанный не
одно тысячелетие, — я затрудняюсь,
точнее, не хватает ума и слов.
Ну, во-первых, может и основная черта
его — эти люди не завоеватели. Люди
назвавшиеся марийцами еще со времен
Шумерской цивилизации, — даже сегодня
есть в Ираке город Мари, — сохранили
до сегодняшних дней, — если считать
наш век, — свой образ жизни, культуру и веру, веру свою. Отсюда еще они
владели серебряной рудником, когда
носить украшения, именно, из серебра
видим у марийцев и сегодня. Когда
говорим о вере в бога, о вере языческой,
многие практически не понимают, что
это такое, можно услышать всякое на-
рицательное. Только один пример, — веру
в бога, — приведу ниже; Марийский бог
Онар (Отар), в статуе на уровне Инду-
са Хеопта, старше его на 2 тыс. с
лишним лет сохранен в душе марийца
до нашего века и не нивелирован
ни какими мероприятиями христиа-
низации. Сегодняшние Уфалейские ма-
рийцы оказались самыми настоящими
марийцами в этом вопросе, чем мари-
йцы самой республики Марий Эл.

Э. А. Барцев. Рукопись «Исповедь старичка. Крик души» [2011]. Фрагмент.
Личный архив А. А. Бобрихина
E. A. Bartsev. Manuscript “Confession of an old man. A cry from the heart” [2011]. Fragment.
A. A. Bobrikhin’s personal archive

марийском языке), которым подписывает картины, и создает свой графический «символ жизни как бы из двух кругов» — монограмму, состоящую из первой и последней букв слова «Эрдене».

Проходя второй жизненный круг, художник ставит перед собой социально-просветительскую задачу, решаемую для него силами искусства и памяти:

> …поведать о своем народе, который я люблю, горжусь и дорожу тем, что принадлежу к марийскому народу. Без каких-либо будущих пла-



Э. А. Барцев на выставке своих работ. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Выставка «Музей наивного искусства. Дар Евгения Ройзмана». 2015 г. Фото А. А. Бобрихина
Э. A. Bartsev at the exhibition of his paintings. Ekaterinburg Museum of Fine Arts. Exhibition "Museum of Naïve Art. Evgeny Roizman's Gift". 2015. Photo by A. A. Bobrikhin

> нов, пытался изливать свою душу в картинах, каждая картина так или иначе связана с моей прошлой жизнью, поэтому вся цель моей работы в живописи — сохранить таким способом свою память, свою душу в картинах [Барцев 2011: Л. 10].

Образ автора в рукописи Э. А. Барцева сложен, интонация письма постоянно двоится, что отражено уже в названии («Исповедь старичка. Крик души»): внешне уничижительное «старичок» как бы умаляет пронзительную исповедальность всей рукописи. Открывающее эту исповедь обращение к Господу сопровождается оговоркой «если ты есть». Текст отражает позицию человека, жившего с оглядкой, привыкшего расшифровывать двойные послания, утаивать главное и способного это главное обозначить и предъявить.

Описав несколько своих полотен, воссоздающих картины тяжелого труда в детские годы — «Новый урожай» (1999), «Начало разгара молевого сплава» (2004), «Кормилец» (2001), «Точильщики» (2001), «За подаянием» (2000), — Барцев уравновешивает встающий перед его мысленным взором ряд картин-воспоминаний фрагментом текста, предлагающим иную тональность прочтения прошлого:

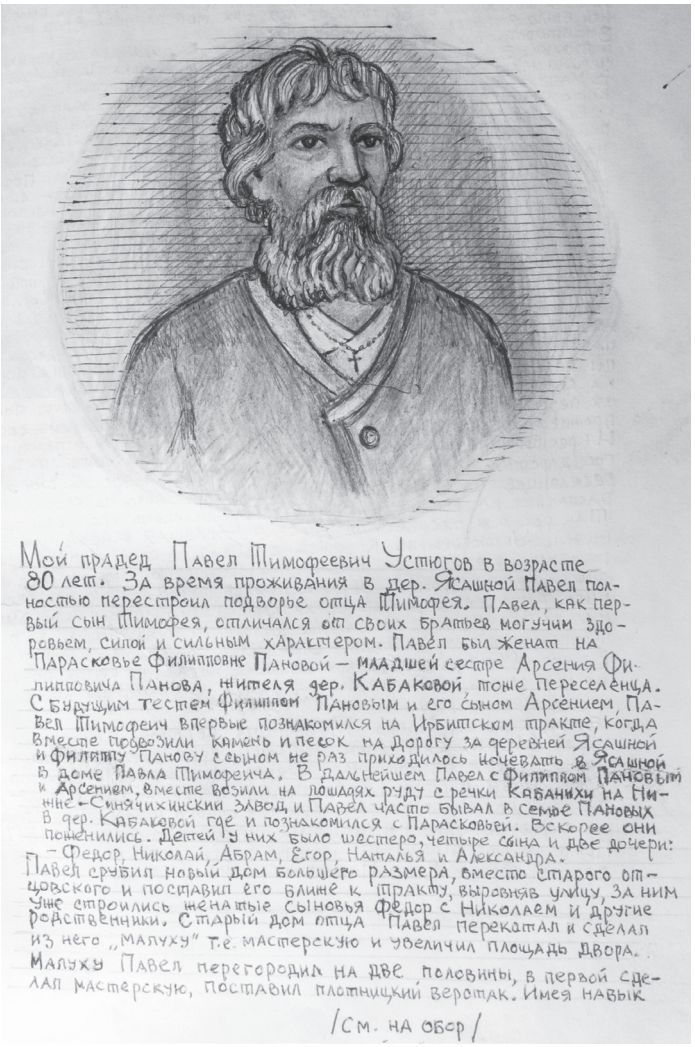


Э. А. Барцев. Важничает (2008).
Собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств
E. A. Bartsev. He prides himself (2008). Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

> Что я все о грустном и грустном. Хотя, какая там грусть, грустить было некогда. Летом одни работы, зимой кроме учебы, вечерами другие заботы: мы занимались постоянно производством обуви, — плели лапти. У женской половины другие заботы, тогда еще и ткани сами изготавливали, — пряли, ткали, вышивали и т. д. Короче говоря, мы другую жизнь не знали, радовались тому, что имели. А как пели!.. Слава богу, я эти песни слышу и сейчас в репертуарах наших молодых певиц… Сколько воспоминаний они наводят на мою душу, с каким трепетом я их воспринимаю, — изобразить бы все это на холсте, — о, какое счастье! [Барцев: Л. 19].

Визуальные и вербальные образы дополняют друг друга в сознании художника и попеременно используются им.

Тексты автобиографических рукописей Барцева демонстрируют нам высокую степень саморефлексии, развитые практики самодисциплинирования, в основе которых лежат в первую очередь его профессиональные навыки: текст



П. В. Устюгов. Рукопись повести «Ясашная» (1990–2003).
Фрагмент. Архив Е. В. Ройзмана
P. V. Ustyugov. The manuscript of his story "Yasashnaya" (1990–2003). Fragment.
Archive of E. V. Roizman

рукописи предваряется развернутым, детализированным планом изложения на двух страницах, напоминая одновременно учебное пособие, комментарии к трудовой книжке и каталог творческого наследия. Барцев охотно прибегает к пословицам и устойчивым выражениям, например, в названиях глав: «Иван русский и марийский Йыван», «Своя ноша не тянет». Текст рождается из внутреннего диалога со словом официальным и публицистическим, которым Барцев описывает жизнь свою и «тысяч сверстников» — «строили коммунизм», «ради добывания куска хлеба» [Барцев (Эрдене) 2004: 1–2], и из собственного мнения, помноженного на опыт возраста:

> Было время и дрался, добивался чего-то, стремился, искал, бился, но везде глухая стена без просвета. В итоге..., в итоге нечего и подытожить — вся жизнь прошла за выживание, ради добывания куска хлеба и всё [Там же: 2].

> Последние несколько лет всё малюю. А всё остальное всё в прошлом, всё с концом, возврата нет, одни воспоминания. Всё что делал, всё не по желанию, не всё что хотел, а по воле случаев и обстоятельств [Там же: 4].

Высокая степень формульности рукописи говорит не столько о склонности присоединяться к «чужому слову» (здесь Барцев скорее склонен к критическому переосмыслению включенных им в свое повествование хрестоматийных цитат Н. А. Островского, А. П. Чехова и др. («Но прожито, конечно, не “бесцельно”, мне сегодня за эту жизнь “не больно” и не “мучительно”» [Там же: 5]), сколько о том, что текст переживается им не только как процесс осмысливания жизни, но и как мощное средство воздействия на аудиторию и трансляции своей позиции, многие положения которой, очевидно, вызрели в готовые образы-фразы еще до создания этой рукописи.

Павел Васильевич Устюгов (1922–2009) родился в поселке Верхняя Синячиха Алапаевского района Свердловской области. После окончания восьми классов работал водителем лесовоза. В 1941 г. был призван в армию. После войны Павел Васильевич работал водителем автобуса в Ала-



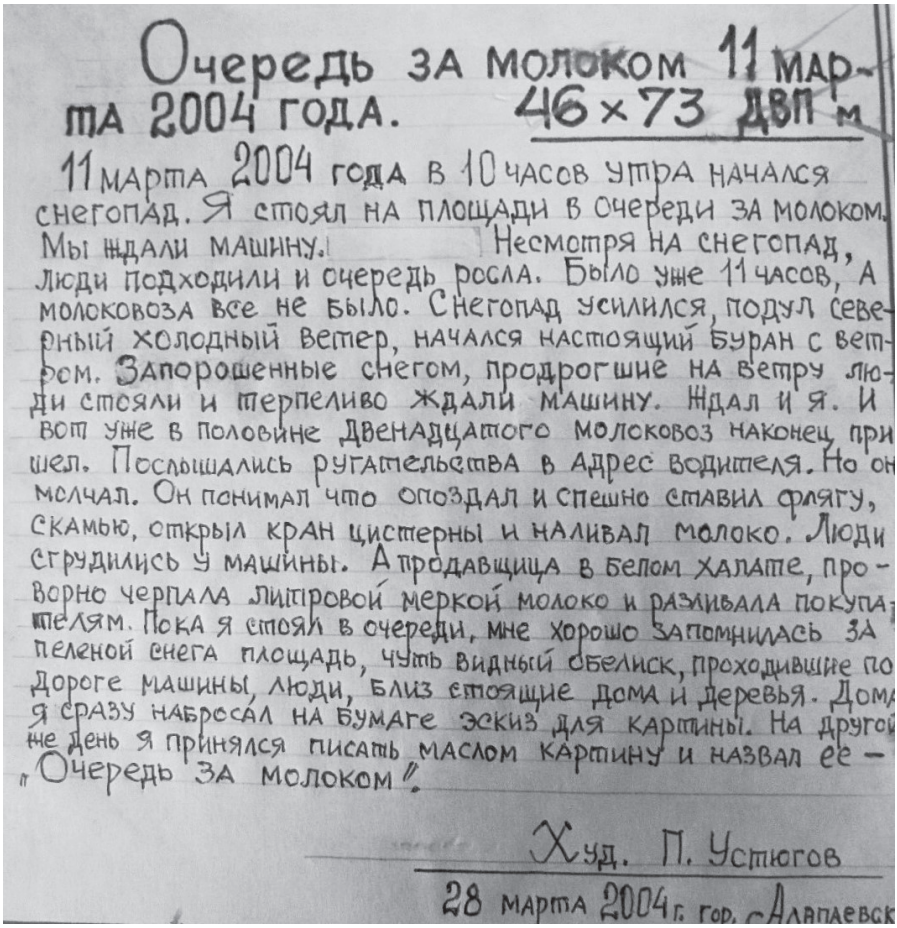
П. В. Устюгов (2005). Фото Дмитрия Успенского
П. V. Ustyugov (2005). Photo by Dmitry Uspensky



П. В. Устюгов. Афиша любительского фильма (1977). Архив семьи художника
P. V. Ustyugov. The poster of amateur film (1977). Archive of the artist's family

паевске, а в 1952–1982 гг. — в Свердловске. В 1982 г. вышел на пенсию, в 1992 г. переехал в Алапаевск.

Живопись Устюгова представляет собой эпическое повествование, развивающееся по нескольким сюжетным линиям. Основная — события далекого прошлого, рассказы о первопоселенцах Урала, выдающихся людях и знаменательных событиях. Наиболее яркими в этой группе являются картины П. В. Устюгова из цикла, посвященного заселению Урала выходцами из вологодских земель, а также графические иллюстрации к рукописи «Ясашная. Историческая повесть о нашей родословной». Всего Павел Васильевич создал десятки живописных и графических произведений, посвященных событиям уральской истории XVII–XVIII вв. Каждое произведение является частью большого эпического полотна, воплощенного в книге Устюгова «Ясашная», первоначально существовавшей в рукописно-художественном варианте. Сам автор определяет ее как правдивую «историческую повесть о нашей родослов-


Очередь за молоком 11 марта 2004 года. 46×73 ДВП м

11 марта 2004 года в 10 часов утра начался снегопад. Я стоял на площади в очереди за молоком. Мы ждали машину. Несмотря на снегопад, люди подходили и очередь росла. Было уже 11 часов, а молоковоза все не было. Снегопад усилился, подул северный холодный ветер, начался настоящий буран с ветром. Запорошенные снегом, продрогшие на ветру люди стояли и терпеливо ждали машину. Ждал и я. И вот уже в половине двенадцатого молоковоз наконец пришел. Послышались ругательства в адрес водителя. Но он молчал. Он понимал что опоздал и спешно ставил флягу, скамью, открыл кран цистерны и наливал молоко. Люди сгрудились у машины. А продавщица в белом халате, проворно черпала литровой меркой молоко и разливала покупателям. Пока я стоял в очереди, мне хорошо запомнилась за пеленой снега площадь, чуть видный обелиск, проходившие по дороге машины, люди, близ стоящие дома и деревья. Дома я сразу набросал на бумаге эскиз для картины. На другой день я принялся писать маслом картину и назвал ее – „Очередь за молоком".

Худ. П. Устюгов

28 марта 2004 г. гор. Алапаевск

П. В. Устюгов. Комментарий на обороте картины «Очередь за молоком» (2004). Екатеринбургский музей изобразительных искусств
P. V. Ustyugov. The comment on the back of his picture “The line for milk” (2004). Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

ной», т. е. установка на историческую достоверность подается как ведущая для представленного текста, а грамоты XVII в. и книга немецкого ученого-путешественника XVIII в. Г. Миллера становятся своеобразными «разрешительными механизмами», легитимируя ситуацию письма, формируя необходимую автору историческую основу и позволяя приступить к реализации давнего замысла, родившегося из бесед с возглавляющими род Устюговых стариками (отцом автора и его дядьями) относительно исторических корней родовой фамилии:

> Мысли о нашей родословной целиком захватили меня. Я решил написать книгу. Да! Собрать материал и написать правдивую книгу о своих предках! [Устюгов 2009: 211].



П. В. Устюгов. Эскиз к сценарию любительского фильма (1970).
Архив семьи художника
P. V. Ustyugov. The sketch for the script of an amateur film (1970). Archive of the artist's family

Основным сюжетом повествования становится переход обозов крестьян-переселенцев по зимней дороге от Великого Устюга через Верхотурье и далее, а кульминационным событием — обретение переселенцами фамилии Устюговы при вписывании их в подорожные грамоты. Своеобразие тексту придают два основных фактора: с одной стороны, автор относится к героям своего повествования (крестьянам из Великого Устюга) как к старшим родственникам, заслуживающим безусловного почтения, что окрашивает повествование в тона спокойного и уважительного рассказа. С другой стороны, Устюгов старается насытить повествование историческими сведениями, обильно цитируя энциклопедические и краеведческие источники — Большую советскую энциклопедию (статью о Верхотурье), газетные публикации (о ремеслах Великого Устюга), вводя цитаты в ткань повествования в неизменном виде, активно формируя своеобразный хронотоп повести. Пространство «исторической повести» при этом обретает дополнительную условность, но не разрушается совсем. Во-первых, потому что такая традиция изложения в общем свойственна целому ряду произведений, заполняющих «образовательно-просветительскую» нишу в сфере истории. Во-вторых, повествование лишь номинально нацелено на воссоздание реалий XVII в. Персонажи книги по своей психологии и речи практически неотличимы от наших современников. Определяющим моментом в степени условности «исторической реконструкции» видится не столько непрофессионализм автора (хотя он и выражается, например, в однородности речевой характеристики персо-

нажей и обрисовки их характеров, в наличии исторических неточностей и анахронизмов), сколько авторская установка. Читатели, воспитанные «правилом чеховского ружья», напрасно ожидают камнепада, нападения татар либо вогуличей, падения обоза в пропасть. Опасности, встречающиеся на пути переселенцев, либо только обозначаются, либо счастливо преодолеваются: никто не замерзает и не голодает в зимней дороге, волки убегают прочь, татары оказываются дружелюбными и дают ночлег и др. «Родословная» Устюгова — это повесть о тех, кто выжил, дошел, родил детей и воспитал внуков. Рожденная из ощущения «утраты корней», повесть демонстрирует целительный потенциал «художественной родословной»: она не о болящей родовой памяти, не о травме утраты либо миграции, но — о благодарности здоровым корням, от которых поднялся ствол родового древа, широко раскинувшего ветви-фамилии в Алапаевском районе. Тенденция к идеализации предков здесь отчетливо выражена: все крестьяне Устюговы степенны, ответственны, рассудительны; среди них нет наивно-доверчивых, недалеких, вспыльчивых, гневливых, недобрых, подозрительных, болтливых и др. Ту же гомогенность демонстрирует и пространство страны, обжитое давно и надежно. Работа автора с историческими источниками не изменила тенденциозность его подхода, сглаживающего реальную сложность исторической ткани. Возможно, такая позиция «наивного родословия» рождена внутренним противостоянием официальной советской историографии, на протяжении десятилетий уверявшей в «беспросветности» существования людей в дореволюционные времена.

Работая в свердловском автопарке, в свободное время Устюгов занимался в кинокружке. Раз в неделю, по выходным, в свердловском ДК им. Ф. Э. Дзержинского собирались два десятка самодеятельных сценаристов, операторов, режиссеров. Устюгов сам снял два фильма: «Первая смена» (про автобусных водителей) и «Озеро Байкал» (отчет об очередном отпуске) (1970-е). Но мечты его были гораздо масштабнее — снять приключенческий фильм о золотоискателях. Тематика мечтания — из детства, вычитанная из книжек:

> «У нас в Синячихинской школе хорошая библиотека была, даже Джек Лондон был. И попалась мне тогда одна книжонка — “Золотая россыпь”, листов 25–30, не более. Забыл, кто написал, помню только, политический ссыльный и золотоискатель. Четко и правильно написал!»[2] Устюгов сочинил сценарий и режиссерский план. Руководитель кинокружка только смеялся: мол, такое и на «Мосфильме» не снять! [Дубичева 2006: 77].

От неслучившегося фильма осталась лишь пухлая папка с заголовком «Эскизы к кинофильмам по занятиям в любительской киногруппе в ДК Дзержинского города Свердловска. 1970–1980 гг.». В ней — раскадровка и картинки, изображающие, как выглядели бы на экране сцены из фильма. «Лежит у меня до поры, до времени, — печалится Павел Устюгов. — И кто возьмется за это дело, трудно сказать» [Там же]. Павел Васильевич обладал сценар-

[2] Здесь цитируется опубликованное интервью с П. В. Устюговым.

но-драматургическим восприятием, он видел описываемые им события как композиционно выстроенные сюжеты. Устюгов размещает своих персонажей в широко и глубоко захваченном пространстве. Глубина — основная характеристика пространства Устюгова. Причем характеристика этой глубины не столько формально-геометрическая, сколько содержательная, вытекающая из процессов, действий и намерений героев картины. Эта глубина формируется взглядами путников на берегу моря, устремленными за горизонт, хвостом очереди, истомившейся в ожидании машины с молоком, многодневной далью пути переселенцев в Уральские горы или разнообразием забот жителей провинциального города в воскресный летний день. В картинах П. В. Устюгова глубина — это даль, из которой приходят события.

Внутри картин изображения строятся в соответствии с разворачивающимся во времени событием. Наиболее примечательна в этом отношении картина «Стоянка Ермака» (2006). В «мгновенном» пространстве картины присутствуют различные этапы и разные по значимости периоды одного события: вырубка леса, устройство стоянки, доставка пленников, постройка лодок. Историческая живопись Устюгова объемна пространством, но чем больше художник осваивает пространство, тем больше в изображении присутствует и играет свою роль время: время требует пространства для разворачивания. И в результате пространство картин Устюгова создается не столько его объемом, сколько сложностью, протяженностью в четырех измерениях. Сюжеты исторических картин Устюгова создаются не столько характерами людей, сколько их взаиморасположением. В его картинах люди изображены пластически однозначно: анфас, в профиль или со спины, мы видим ясно читаемые фигуры, без подчеркивания индивидуальной выразительности.

Все произведения П. В. Устюгова в высшей степени повествовательны, композиция каждой картины задается описываемым сюжетом, представляя панорамный взгляд «с высоты птичьего полета», каждая фигура, находящаяся на любом плане картины, выписана четко и читается ясно. П. В. Устюгов использует ясные цветовые сочетания, сюжет его работ держится на прочной конструктивной композиции.

Жизнь **Афанасия Сергеевича Чепкасова (1921–2002)** вместила многие драматические события и встречи, что выпали людям его поколения и социального круга. Родился в деревне Ипаты (сейчас относится к Куединскому району Пермского края). Его юность — это крестьянский труд и работа счетоводом, попытки стать агрономом и летчиком. В апреле 1941 г. Чепкасов был призван в армию, сразу направлен в часть на западной границе СССР, в первый же день войны получил тяжелое ранение в ногу. Его молодость — это госпиталь, инвалидность и работа оформителем на ВДНХ. Зрелые годы — арест по навету, недолгое расследование и закрытие дела, переезд с семьей в Свердловск, где он устроился бухгалтером в совхоз НКВД, это перемена мест и работ по заданиям партии и в поисках лучшей доли. В конце концов Чепкасов снова устроился в совхоз НКВД в пос. Исток (пригород Свердловска) художником-оформителем, стал писать картины, посещал курсы при местном Союзе художников.

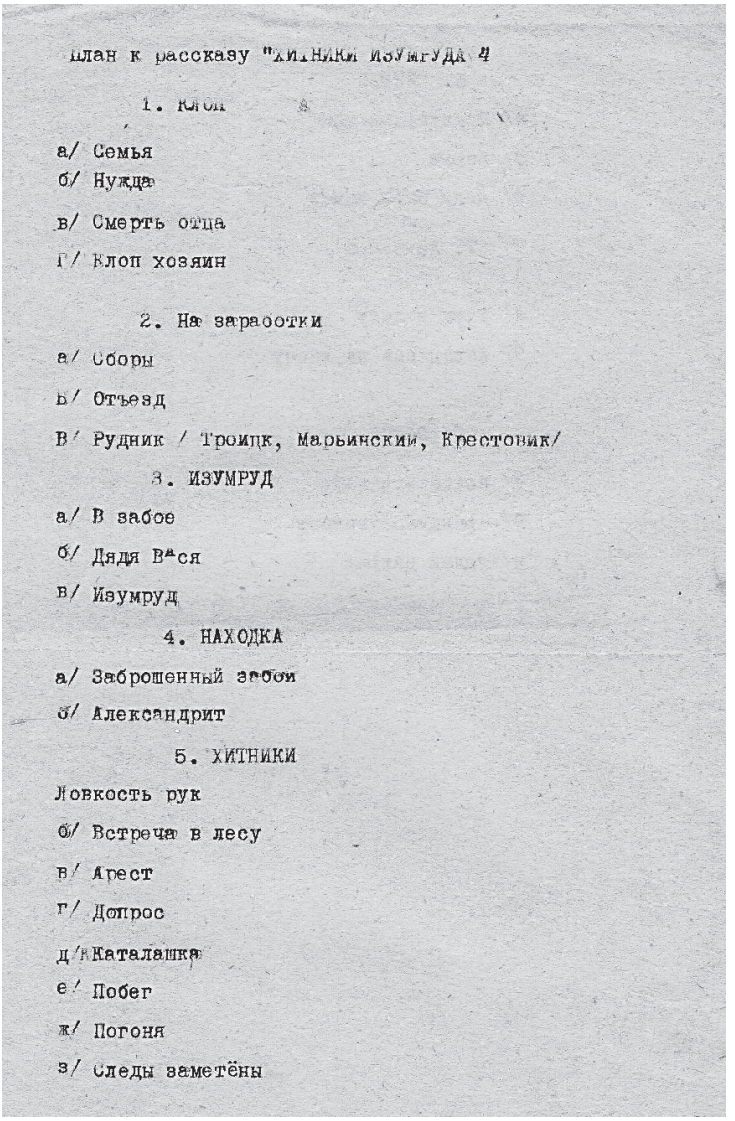
Афанасий Сергеевич похож на героев праздничных пырьевских фильмов. Его жизнь прошла по знаковым точкам советской истории. Характерным поворотом в судьбе стала ВДНХ, где он впервые пробует себя в роли художника



А. С. Чепкасов (1970-е). Архив семьи художника
A. S. Chepkasov (1970s). Archive of the artist's family

и встречается с советской символикой и мифологией в концентрированном виде. В своих художественных работах он потом разворачивает образный мир фонтана Дружбы народов и демонстрационных витрин, переплавляя реальные впечатления жизни в свете советского мифа.

В течение жизни Чепкасов не только рисует, но и регулярно пишет: стихи, рассказы, сценарии. Его тексты, написанные в 1970–1980-е годы, отражают свойственные многим наивным авторам стремление к сочетанию «правды жизни» и дидактики (сценарий «Трясина»), обращение к реалиям, хорошо знакомым по автобиографическому опыту (сценарий «о госпитале» «Эхо



План к рассказу "ХИТНИКИ ИЗУМРУДА"

1. Клоп

а/ Семья
б/ Нужда
в/ Смерть отца
г/ Клоп хозяин

2. На заработки

а/ Сборы
ь/ Отъезд
в/ Рудник / Троицк, Марьинский, Крестовик/

3. ИЗУМРУД

а/ В забое
б/ Дядя Вася
в/ Изумруд

4. НАХОДКА

а/ Заброшенный забой
б/ Александрит

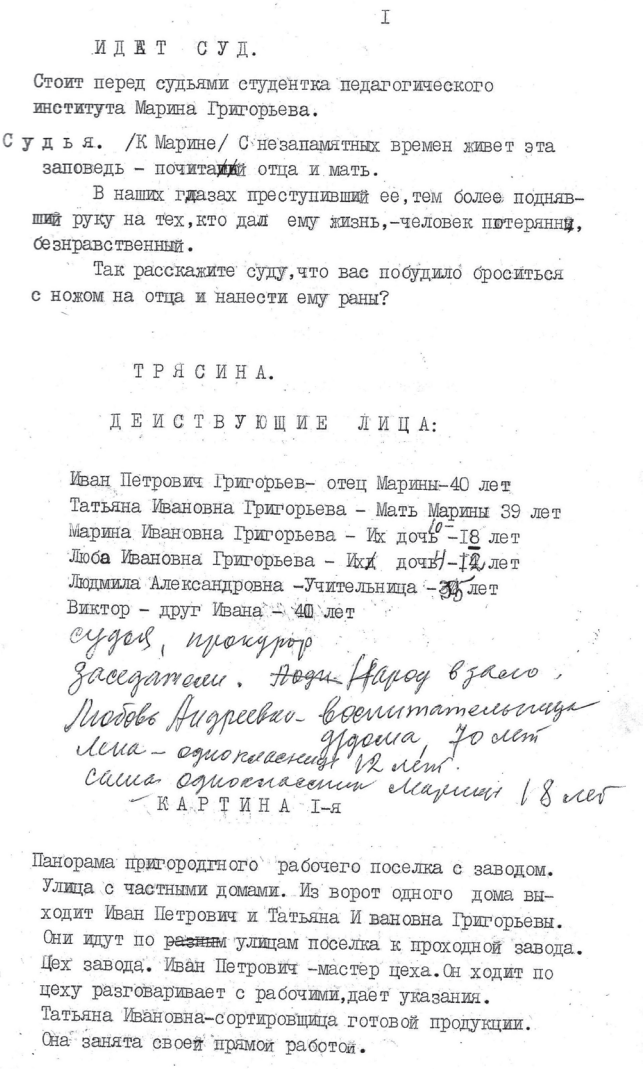
5. ХИТНИКИ

Ловкость рук
б/ Встреча в лесу
в/ Арест
г/ Допрос
д/ Каталашка
е/ Побег
ж/ Погоня
з/ Следы заметёны

А. С. Чепкасов. Повесть «Хитники изумруда» (1970-е) План
A. S. Chepkasov. The story “The Emerald Thieves” (1970s). Plan

войны»), апелляцию к значимым для страны сюжетам (стихи «За Родину» и др.), а также своеобразную попытку соединения реалистического рассказа с утопически-фантастическими мотивами (рассказ «Подо льдом»). Каждое из этих произведений заслуживает быть поставленным в соответствующий контекст, однако, будучи ограничены рамками статьи, обратимся лишь к одному из текстов Чепкасова.

Пьеса «Трясина» создается им в позднесоветское время по материалам судебного очерка Полины Соловей «Вину свою признаю» [Соловей 1984],



I

ИДЕТ СУД.

Стоит перед судьями студентка педагогического института Марина Григорьева.

Судья. /К Марине/ С незапамятных времен живет эта заповедь – почитай отца и мать.

В наших глазах преступивший ее, тем более поднявший руку на тех, кто дал ему жизнь, – человек потерянный, безнравственный.

Так расскажите суду, что вас побудило броситься с ножом на отца и нанести ему раны?

ТРЯСИНА.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Иван Петрович Григорьев– отец Марины–40 лет
Татьяна Ивановна Григорьева – Мать Марины 39 лет
Марина Ивановна Григорьева – Их дочь 16–18 лет
Люба Ивановна Григорьева – Их дочь 11–12 лет
Людмила Александровна –Учительница –35 лет
Виктор – друг Ивана – 40 лет
судья, прокурор
заседатели. Люди. Народ взлого.
Любовь Андреевна – воспитательница
Лена – одноклассница Марины 18 лет
Сама одноклассница Марины 18 лет

КАРТИНА I–я

Панорама пригородного рабочего поселка с заводом. Улица с частными домами. Из ворот одного дома выходит Иван Петрович и Татьяна Ивановна Григорьевы. Они идут по разным улицам поселка к проходной завода. Цех завода. Иван Петрович –мастер цеха. Он ходит по цеху разговаривает с рабочими, дает указания. Татьяна Ивановна–сортировщица готовой продукции. Она занята своей прямой работой.

А. С. Чепкасов. Повесть «Трясина» (1980-е). Фрагмент. Архив семьи художника
A. S. Chepkasov. The novel story “Quagmire” (1980s). Fragment. Archive of the artist’s family

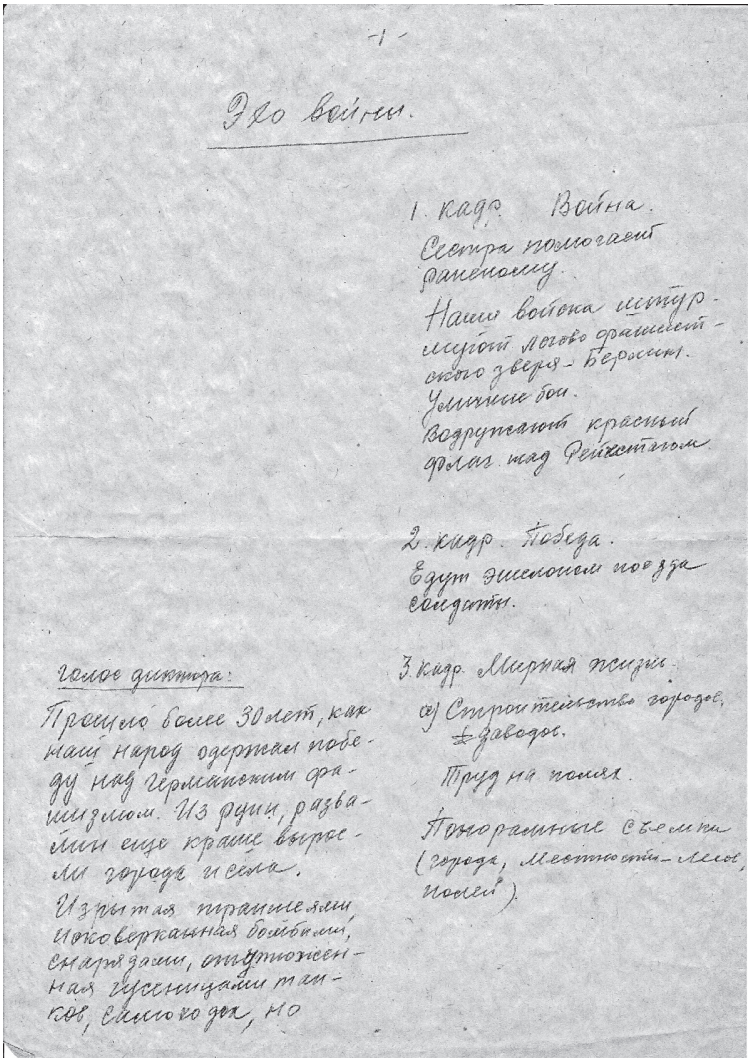
который он и указывает в качестве основы своего сценария. Задача очерка, очевидно, рассматривалась журналистом как дидактическая: на материалах «необычного» уголовного дела о нанесении тяжких телесных повреждений (отцу — дочерью) показать, что в нарушении «заповеди незапамятных времен» «почитай отца и мать» виновна не только студентка Марина Григорьева, но и все, кто был молчаливым свидетелем того, как ее родители постепенно погружались в пучину пьянства, — товарищи по работе, соседи, учителя, те, кто «не сделал ни одного шага, не протянул руку» [Там же: 54]. Чепкасов



А. С. Чепкасов. Бригадир КНПС-10 (1970-е). Собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств
A. S. Chepkasov. Brigadier of KNPS-10 (1970s). Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

делит пятистраничный очерк на 19 картин, последовательно воспроизводящих «хронологию падения» семьи от «золотого века» — эталонных практик, приписываемых советским рабочим (совместные трапезы семьи, чтение книг, посещение семьей картинной галереи, активное участие в жизни родительского комитета, забота о здоровье детей) — к узнаваемым реалиям бытового пьянства. Дидактическую направленность пьесы Чепкасов оставляет без изменений, но осуществляет ее более наглядным и доступным для зрителя способом «живых картин-мизансцен», в которые он трансформирует абзацы очерка: встреча отца с его воспитательницей из детского дома, разговор героини с учительницей, диалог при увольнении отца с завода, совместные попойки родителей и др. А. С. Чепкасов обращается с исходным текстом как с материалом (метанарративом), из которого выкраивает целые фрагменты и без изменений вкладывает их либо в уста обвиняемой, рассказывающей на суде о своей жизни, либо — итоговую мораль очерка — в уста прокурора.

С одной стороны, «Трясина» Чепкасова воспроизводит приемы, давно отработанные в дискурсе официальной советской литературы; здесь исследовательский интерес представляет как раз «каталог приемов», заимствованных из метанарратива и несколько запаздывающих по отношению даже к официальному дискурсу (сравним перформатив исходного названия очерка с аллегорическим чепкасовским, обусловленным устойчивыми выражениями о «трясине / болоте пьянства»). С другой стороны, сама возможность порождения та-



-1-

Эхо войны.

1. кадр. Война.
Сестра помогает раненому.
Наши войска истребляют логово фашистского зверя - Берлин.
Уличные бои.
Водрузают красный флаг над Рейхстагом.

2. кадр. Победа.
Едут эшелоны поезда ездят.

3. кадр. Мирная жизнь.
а) Строительство городов, заводов.
Труд на полях.
Панорамные съемки (города, местности - леса, поля).

Голос диктора:
Прошло более 30 лет, как наш народ одержал победу над германским фашизмом. Из руин, разваленных еще краше выросли города и села.
Изрытая траншеями, исковерканная бомбами, снарядами, опустошенная гусеницами танков, сама земля, но

А. С. Чепкасов. Сценарий «Эхо войны» (1970-е). Фрагмент. Архив семьи художника
A. S. Chepkasov. The script of “Echo of War” (1970s). Fragment. Archive of the artist’s family

ких текстов у наивных авторов 1980-х годов (и, как мы знаем, и позднее) свидетельствует об успешности самого официального метанарратива советской культуры, в данном случае дополненной эстетикой и поэтикой городского романса: автор не только включает в пьесу строки песни «Бывали дни веселые», но и заостряет в некоторых местах конфликт поколений, в этом случае следуя логике драматургического конфликта более, чем фактологии документального очерка.

В отличие от жанрового и интонационного разнообразия литературной продукции, полотна А. С. Чепкасова воплощают идеализированное

представление о повседневной трудовой жизни, быте и праздниках простых уральцев. На картинах Чепкасова открытые лица сияют радостью, а трудовые усилия легки и приятны. Кажется, будто героика социалистического труда и романтический образ советской повседневности звучат духовыми оркестрами, трепещут кумачовыми полотнами и плещут овациями! И это несмотря на фронтовую молодость, перенесенное тяжелое ранение и инвалидность, скитания многодетной семьи по послевоенному Уралу и преследования органами. В его картинах мы встречаем веселых пионеров, отдыхающих на южном берегу, оленеводов Севера, жадно читающих свежую почту с «большой земли», зажигательный танец горцев в черкесках, жизнерадостных земледельцев и животноводов — передовиков социалистического соревнования.

Афанасий Сергеевич Чепкасов в отличие от многих других уральских наивных и самодеятельных художников в своих картинах выражает прежде всего социальную озабоченность и призванность. Как и большинство профессиональных советских художников, он создавал тематические картины. Необычные, оригинальные живые композиции жанровых картин соседствовали в его творчестве с работами, созданными по фотографиям из журналов и под впечатлением от туристических фотокарточек и кинокадров.

В галерее портретов А. С. Чепкасова представлены известные на Урале люди, герои войны, ветераны труда, артисты, родная семья. В его творчестве мы видим характерные для советской эстетики работы с установкой на демонстрацию достижений, своего рода «мизансцены в декорациях». Помимо оптимистических образов советской повседневности и работ на литературные темы он создавал и автобиографические произведения, запечатлевшие образы родных людей. В большинстве индивидуальных и групповых портретов герои картин Чепкасова «работают на объектив», в упор и выпрямившись глядят на зрителя или позируют для «репортажа о передовике». Очевидно, что на выборе изобразительных средств Афанасием Сергеевичем сказались поэтика и семантика фотографии советской печати, как репортажной, так и парадной.

* * *

Итак, три рассмотренных нами персонажа представляют разные модусы соотношения визуального и вербального рядов наивного искусства. Наиболее спокойным и уравновешенным выглядит это соотношение у П. В. Устюгова. Он умело использует доступные ему художественные средства каждого вида искусства, дополняя объясняющей словесной тканью картины-иллюстрации. Обладая динамичным сценарным мышлением, он не впадает в дидактизм и подчиняет свое искусство магистральной задаче выражения признательности и уважения своим предкам, явно полемичной по отношению к господствующей в Советском Союзе безопасной краткости семейной памяти. Более острым полемическим и дидактическим темпераментом обладает Э. А. Барцев, картины которого представляют собой «окна в прошлое» — не только автобиографическое, но и этническое, поскольку именно в них автор конструирует свою принадлежность к марийскому народу. «Исповедь старичка» (ее

глубокий анализ заслуживает отдельного исследования) являет образ «простеца», который вынес на своих плечах «первый круг» жизни, подчиняясь и примеряясь к обстоятельствам, и тем самым приобрел право на «круг второй», подчиненный его воле и желанию. Контраст между вербальным и визуальным еще более велик в творчестве А.С. Чепкасова, в черновиках и рукописях которого очевидны разрывы и разломы дискурса, авторского опыта и владения словом, а на картинах царствует романтически окрашенная страна социалистического труда. Творчество каждого следующего наивного художника, оставшееся за пределами данной статьи, предлагает свой вариант интерпретации советского метатекста, свое посильное участие в нем либо ироническую полемику. Авторы статьи честно ставили перед собой задачу междисциплинарного исследования феномена наивного искусства и, обозначив основные подходы, лишь убедились, насколько обширные перспективы открываются при таком взгляде на него.

Архивные источники

Барцев (Эрдене) 2004 — *Барцев Э. А. (Эрдене).* Автобиография (Крик души). Рукопись. 2004. 9 с. (Личный архив А. А. Бобрихина).

Барцев 2011 — *Барцев Э. А*. Исповедь старичка. Крик души. Рукопись. 100 с. [2011]. (Личный архив А. А. Бобрихина).

Литература

Буачидзе 1981 — *Буачидзе Г.* Пиросмани, или Прогулка Оленя. Тбилиси: Хеловнеба, 1981.

Дубичева 2006 — *Дубичева К*. Павел Устюгов. Летопись // Колумб. 2006. № 6–7. С. 74–79.

Катаева, Селиванов 1990 — *Катаева Н., Селиванов И.* И была жизнь: Селиванов, Иван Егорович: дневники, письма, картины. М.: Молодая гвардия, 1990.

Козлова 2005 — *Козлова Н*. Советские люди. Сцены из истории. М.: Европа, 2005.

Козлова, Сандомирская 1996 — *Козлова Н. Н., Сандомирская И. И.* «Я так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: опыт лингво-социологического чтения. М.: Рус. феноменолог. о-во; Гнозис, 1996.

Круглова 2004 — *Круглова Т. А*. Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. № 29. 2004. С. 75–86.

Минаева, Жигарина 2009 — До и после литературы: тексты «наивной словесности» / Сост. А. П. Минаева; Отв. ред. Е. Е. Жигарина. М.: РГГУ, 2009.

Мусянкова 2008 — *Мусянкова Н. А.* Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг.: Дис. … канд. искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. М., 2008.

Неклюдов 2001 — «Наивная литература»: исследования и тексты / Под ред. С. Ю. Неклюдова. М.: Московский общественный научный фонд, 2001.

Олик 2018 — *Олик Дж. К.* Коллективная память: две культуры / Пер. с англ. С. Э. Эрлиха // Историческая экспертиза. 2018. № 4. С. 22–49.

Рикёр 2000 — *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ / Пер. Т. В. Славко. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.

Светлаков 2017 — *Светлаков Ю. Я*. Житель Марса Иван Егорович Селиванов. Кемерово: ООО «ИНТ», 2017.

Соловей 1984 — *Соловей П.* «Вину свою признаю» // Человек и закон. 1984. № 12. С. 49–54.

Устюгов 2009 — *Устюгов П. В.* Ясашная. Историческая повесть о нашей родословной. Екатеринбург: ИД «Премиум Пресс», 2009.

Хальбвакс 2007 — *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / Пер. с фр., вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: Нов. изд-во, 2007.

References

Buachidze, G. (1981). *Pirosmani, ili Progulka Olenia* [Pirosmani or the Deer Walk]. Tbilisi: Khelovneba. (In Russian).

Dubicheva, K. (2006). Pavel Ustiugov. Letopis' [Pavel Ustyugov. Chronicle.] *Kolumb* [Columbus]*, 2006*(6–7), 74–79. (In Russian).

Kataeva, N., Selivanov, I. (1990). *I byla zhizn': Selivanov, Ivan Egorovich: dnevniki, pis'ma, kartiny* [Behold there was a life: Selivanov, Ivan Egorovich: Diaries, letters, pictures]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).

Khal'bvaks, M. (2007). *Sotsial'nye ramki pamiati* [Trans. from Halbwachs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire.* Paris: Albin Michel]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).

Kozlova, N. (2005). *Sovetskie liudi. Stseny iz istorii* [Soviet people. Scenes from history]. Moscow: Evropa. (In Russian).

Kozlova, N. N., Sandomirskaia, I. I. (1996). *"Ia tak khochu nazvat' kino". "Naivnoe pis'mo": opyt lingvo-sotsiologicheskogo chteniia* ["I want to give such a name to a film". "Naive writing": An attempt at a sociolinguistic reading]. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo. (In Russian).

Kruglova, T. A. (2004). Kul'turno-antropologicheskii podkhod k analizu sovetskogo iskusstva [Cultural and anthropological approach to analysis of Soviet art]. *Izvestiia Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestia of the Ural State University], Ser. 1: *Problemy obrazovaniia, nauki i kul'tury* [Issues in education, science and culture]*, 29*, 75–86. (In Russian).

Minaeva, A. P., Zhigarina, E. E. (Eds) (2009). *Do i posle literatury: teksty "naivnoi slovesnosti"* [Before and after literature: Texts of "naive literature"]. Moscow: RGGU. (In Russian).

Musiankova, N. A. (2008). *Khudozhniki i institutsii: samodeiatel'noe tvorchestvo v SSSR 1920–1930-kh gg.* [The artists and the institutions: Non-professional art in the USSR, 1920s–1930s]: Cand. Sci. (Art Criticism) Thesis. Moscow, State Institute for Art Studies. (In Russian).

Nekliudov, S. Iu. (Ed.) (2001). *"Naivnaia literature": issledovaniia i teksty* [Naive literature: Studies and texts]. Moscow: Moskovskii obshchestvennyi nauchnyi fond. (In Russian).

Olik, Dzh. K. (2018). Kollektivnaia pamiat': dve kul'tury [Trans. from Olick, J. K. (1999). Collective memory: Two cultures. *Sociological Theory, 17*(3), 333–348]. *Istoricheskaia ekspertiza* [The Historical Expertise]*, 2018*(4), 22–49. (In Russian).

Riker, P. (1998). *Vremia i rasskaz* [Trans. from Ricoeur, P. (1985). *Temps et Récit.* Paris: Éditions de Seuil] (Vol. 1). Moscow; St. Petersburg: Universitetskaia kniga. (In Russian).

Solovei, P. (1984). "Vinu svoiu priznaiu" ["I admit my guilt"]. *Chelovek i zakon* [Person and the law]*, 1984*(12), 49–54. (In Russian).

Svetlakov, Iu. Ia. (2017). *Zhitel' Marsa Ivan Egorovich Selivanov* [Mars inhabitant Ivan Egorovich Selivanov]. Kemerovo: OOO "INT". (In Russian).

Ustiugov, P. V. (2009). *Iasashnaia. Istoricheskaia povest' o nashei rodoslovnoi* [Yasashnaya. The story about our genealogy]. Ekaterinburg: Izdatel'skii dom "Premium Press". (In Russian).

* * *

Информация об авторах

Андрей Анатольевич Бобрихин
кандидат философских наук
заведующий сектором наивного искусства,
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств
Россия, 620075, Екатеринбург, Ул. Розы
Люксембург, д. 18
Тел.: +7 (343) 301-15-31
✉ *uralfolk@mail.ru*

Наталья Борисовна Граматчикова
кандидат филологических наук
научный сотрудник,
сектор истории литературы,
Институт истории и археологии УрО
РАН
Россия, 620137, Екатеринбург, ул. Софьи
Ковалевской, д. 16
Тел.: +7 (343) 374-53-40
доцент, кафедра русской
и зарубежной литературы,
Уральский гуманитарный институт,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России
Б. Н. Ельцина
Россия, 620083, Екатеринбург,
пр-т Ленина, д. 51
Тел.: +7 (343) 389-94-17
✉ *n.gramatchikova@gmail.com*

Information about the authors

Andrey A. Bobrikhin
Cand. Sci. (Philosophy)
Head of the Naïve Art Department,
Ekaterinburg Museum of Fine Arts
Russia, 620075, Yekaterinburg, Rosa
Luxemburg Str., 18
Tel.: +7 (343) 301-15-31
✉ *uralfolk@mail.ru*

Natalia B. Gramatchikova
Cand. Sci. (Philology)
Researcher,
Sector of History of Literature,
Institute of History and Archaeology,
Ural Branch of the RAS
Russia, 620137, Yekaterinburg, Sofia
Kovalevskaya Str., 16
Tel.: +7 (343) 374-53-40
Associate Professor,
Department of Russian and Foreign
Literature,
Ural Institute of Humanities,
Ural Federal University named after
the First President of Russia B. N. Yeltsin
Russia, 620083, Yekaterinburg,
Prospect Lenina, 51
Tel.: +7 (343) 389-94-17
✉ *n.gramatchikova@gmail.com*