DOI: 10.31168/4465-3095-3.09

Наталия Злыднева
(Москва)

Диалог *Восток/Запад* в русском авангарде и поэтика примитива[86]

Исторический авангард в ранней его фазе, как в России, так и на Западе, включая Центральную Европу, в значительной степени опирался на примитив, и этот факт хорошо изучен. Меньше обращалось внимания на то, что помимо участия в смене художественной парадигмы, примитив выступал как почвенное начало и знак Востока. Однако с течением времени коннотации менялись – обращение к примитиву было знаком ориентации культуры то на Восток, то на Запад. Какова корреляция между типом поэтики и формой идентификации в национальной культуре, как осмыслялась русскими/советскими художниками первой трети XX в. двойственность русской культурной традиции и в какой мере динамика соотношения Востока и Запада отражала повороты художественного сознания? Попытке ответить на эти вопросы посвящена настоящая статья.

Под примитивом понимается внестилевое, лежащее вне школьной традиции искусство – оно создается художниками, не получившими профессионального образования и не зависимыми от доминирующих художественных конвенций. Примитив – живопись «наивных» мастеров-самоучек – являлся одним из базовых отправных элементов для создания протагонистами авангарда, профессиональными мастерами, языка нового искусства. Таким образом, ориентация на примитив у примитивистов (художников, сознательно использующих приемы примитива) порождает гибридный характер поэтики: стиль и семантика за-

[86] Статья написана в рамках проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблемы пограничья» при поддержке РФФИ, грант № 18-512-23002 (2018–2020).

имствованы у примитива, но перенесены в план выражения, то есть, употреблены маркировано – как самостоятельная тема и/или языковое средство в диалоге с недавней академической традицией – оспаривая, вытесняя, отрицая последнюю. Общепринятым является указание на корреляцию стилистических маркеров примитива с вертикальной осью цивилизации – со временем. Иными словами, примитив для историков искусства и в восприятии художников эпохи модернизма, отнесен к архаике, а также к культуре народов, «задержавшихся» на раннем этапе исторического развития человечества. Примерами обращения к архаике и искусству примитивных народов могут служить тема скифской скульптуры в живописи Натальи Гончаровой, а также использование африканских масок в творчестве Пикассо.

Между тем, меньшее внимание привлекала проблема бытования примитива в пространстве. Известно, что авангард расширил семиосферу, включив в зону художественного то, что раньше таковым не являлось – городские вывески, детский рисунок, народные промыслы. Все это, включая искусство самодеятельных мастеров, а также т. н. *l'art brut*, располагается на периферии культуры – то есть в маргинальном пространстве в его семиотическом измерении. Однако для нашей проблематики важно принять во внимание совмещение семиосферы и с пространством в геофизическом смысле: центральная граница для искусства и культуры России в первой трети XX в. проходила между условными Востоком и Западом, именно это противопоставление явилось предметом особо острого восприятия. Колебания вокруг данной оси создавали почву для гибридных форм, форм, отмеченных типологическими чертами культурного пограничья, где Восток и Запад выступали в симбиозе, но подчас их лидирующие позиции менялись. Эта динамика особенно ярко проявилась в смене исторических фаз: различия в искусстве с 1910-х до начала 1930-х гг. обнаружили полярные крайности в функциях и кон-

нотациях примитива как объекта стилизации в связи с оппозицией Восток/Запад. Причем, отклонения в сторону того или иного полюса, превалирование восточного и западного стилистического и тематического комплексов в искусстве совпадали с семантико-синтаксическими сдвигами в типологии самого примитивизма. Целью настоящего очерка и является показать зависимость функций примитива как мотива в составе примитивизма от типа выстраиваемой примитивизмом поэтики, а также указать на внехудожественные факторы, которые определяли взлеты и падения волн интереса к примитиву у профессиональных художников, а с ними и доминирования темы Востока и/или Запада. Мы рассматриваем две большие группы различающихся между собой форм адаптации «высоким» искусством живописи примитива – они совпадают с общим художественным водоразделом эпохи: в одной группе оказался исторический авангард 1910 – начала 1920-х, во второй – поздний авангард второй половины 1920-х и начала 1930-х гг.

Как уже указывалось, завоевание примитивом сферы профессионального искусства совпадает с зачатками исторического авангарда, расширением/ускорением семиозиса. Примитив сопровождал ход истории искусства, разумеется, и раньше: его типологически схожие формы закономерно возникали на переломе веков, когда усиливалась рефлексивность изобразительности (раннее Возрождение в итальянском искусстве XIII–XIV вв., в России – поздняя народная икона, портрет конца XVIII в.), а также в стилистических формациях, тяготевших к типам поэтики, активно оперирующим категорией границы (барокко и сарматский портрет в Польше XVII в.). Однако именно в авангарде примитив выступил как ресурс освобождения изображения от миметической предметности, как она понималась академизмом, и, наряду с народной иконой, вывеской, расписными подносами и детским рисунком, выступил катализатором новой визуальности: в числе прочего – открытого цвета, беспредмет-

ной формы, плоскостной композиции. С ускорением внедрения новшеств, радикальной трансформации художественного языка расширялись и географические горизонты художников. Знаком освоения «новых земель» стало «открытие» профессиональным искусством гениальных самоучек из провинции. Так в России в 1912 г. авангардистом Кириллом Зданевичем был открыт грузин Пиросмани, а в Хорватии в 1930-е гг. Крсто Хегедушичем (художником левой ориентации, сюрреалистом) – крестьянин Иван Генералич. Все формальные признаки «неумелого» изображения – ковровая композиция, нарушенная линейная перспектива, доминанта орнаментальности и ритма, высокий горизонт, плоский задний план и основной цвет – были с энтузиазмом взяты на вооружение профессиональными мастерами, жаждущими обновления всего арсенала своих средств. Художники обратились к примитиву – он стал и вдохновителем стилевых форм, и объектом рефлексии как таковой. Через стадию примитивизма прошли все ведущие мастера авангарда – Казимир Малевич и Василий Кандинский, Давид Бурлюк и Петр Митурич. В творчестве многих мастеров в конце 1910-х гг. примитивизм стал главным стилистическим признаком. И в большинстве случаев примитив отождествлялся с понятием *Восток*. Отвечая аналогичным настроениям своих южнославянских коллег-авангардистов, В. Кандинский писал: «помимо прочих современных событий, сегодня происходит и особое событие – смещение художественного центра, которое подразумевает переход от романского к славянскому принципу – от *Запада* к *Востоку*» [цит. по: Ичин 2019: 454]. Наиболее ярко связь примитива со славянским Востоком в 1910-е гг. проявилась в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой, а также П. Филонова.

В начале XX в. Восток в Российской империи ассоциировался с областями Бессарабии, Крыма или Кавказом: дух кавказкой экзотики в столичную художественную жизнь был привнесен искусством уже упомянутого Пиросмани, а Таврида стала колыбелью футуризма (группа «Гилея»). Между тем,

в живописи Ларионова прямой связи в *русским Востоком* еще нет. Находясь под сильным впечатлением от живописи П. Гогена, художник создавал свой Таити на национальной почве – своеобразный гибрид Востока и Запада, каковым виделась Россия глазами интеллигенции начала века: с Востоком связывали грядущее обновление мира, с Западом – увядание, холод, надвигающуюся катастрофу[87]. Характерным примером примитивизма раннего Ларионова является его «Цыганка» (1908, частн. собр.): в подражание таитянскому периоду Гогена здесь затемненный передний план, контрастирующий с плоскостным, залитым солнцем фоном [илл. 1]. По наблюдению Г.Г. Поспелова, Ларионов словно «играет в Таити» [Поспелов, Илюхина 2005: 65], превращая в легендарный остров провинциальный городок Тирасполь: композиция «Синяя свинья» 1909–1910 гг. выступает именно такой гремучей смесью «французского с нижегородским» – иронически обыгранный низовой мотив (свинья, покосившийся забор, баба с лейкой, развернувшаяся к зрителю толстым задом) решен в изысканно-гогеновских тонах. В 1910 г. Ларионов ездил в Крым и в поселке Чернянка гостил у братьев Бурлюков, вдохновляясь скифской архаикой. В то же время здесь был и Хлебников, с «острым чутьем к первобытным культурам <…> поэт, поглощенный архаическим мифом» [Поспелов, Илюхина 2005: 71]. Возникает гибридный, проникнутый духом пограничья организм – слияние *своего*, народного, с ар-

[87] Вспомним у Вяч.И. Иванова: «Над опаловым востоком // В легионе светлооком / Блещет вестница Зари. / Ранних пастырей отрада, / Утра близкого лампада, / Благовестная, гори!..» (Вяч.И. Иванов «Утренняя звезда», 1902) и «Лебеди белые кличут и плещутся / Пруд — как могила, а запад — в пыланиях. / Дрожью предсмертною листья трепещутся, / Сердце в последних сгорает желаниях!» («Лебеди», 1904–1908). А в стихотворении, посвященном историку Римской империи И.М. Гревсу, поэт соединил оба понятия: «Оратая святые помнят всходы; / Восставшему с восточною звездой / На западе горит звезда свободы». А в стихотворении Николая Асеева «Тучи с Востока» (1916) звучит радостное предчувствие грядущих перемен – в культуре, искусстве, жизни российского общества в целом: «Приветствую тучи с Востока, / жестокого ветра любви, / я сжечь не умею восторга, / который мне душу обвил».

Илл. 1. М. Ларионов. Цыганка. 1908

хаической экзотикой. По мысли исследователей, две тенденции в восприятии времени, существовавшие в европейской живописи с XVII в. – ощущение «текучей стихии мира» и «стремление противостоять потоку времени» – соединились в творчестве Ларионова, где «в лубках он искал ниспровержения времени, обновления жизни, а в провинциальных вывесках – жизненный обряд, <где> время застыло» [Поспелов, Илюхина 2005: 75]. Развивая этот тезис, можно сказать: там, где время остановилось, начинается пространство – скифы (скифская ваза в натюрморте «Ноготки и филокактусы», 1910), в русской культуре идентифицированные с Востоком, как и вся отдаленно-архаическая традиция. Солдатская серия Ларионова, «заборные рисунки» словно восходят к живописи палеолита, колыбели человеческой цивилизации, а в стилистике тетраптиха «Времена года» (1912, ГТГ, Центр Ж. Помпиду в Париже, частн. собр.),

кажется, воплотилась антропологическая память о наскальных изображениях в Африке, о ближневосточных и древнеегипетских рельефах [илл. 2]. Созданная примитивизмом Ларионова модель в отношении оси Восток/Запад – это *Запад на Востоке*:

Илл. 2. М. Ларионов. Времена года. Весна. 1912

художник экстраполирует опыт западноевропейского авангарда на русскую почву, оставаясь при этом глубоко самобытным живописцем. Используя «грамматику» и «семантику» примитива (плоскостность, геометрическую угловатость фигур, ковровую композицию и «низкие» темы), он не попадает под магию открытого цвета, в полной мере реализуя свой потенциал тончайшего колориста.

По сравнению с М. Ларионовым, Н. Гончаровой в 1910-е гг. Восток гораздо ближе, хотя в предисловии к своему каталогу она и признавалась: «В начале моего пути я более всего училась

у современных французов» [Гончарова 1913: 1, цит. по Вакар 2013: 16]. В ряду тех, кто повлиял на художницу из западноевропейских современников – Ван Гог, Матисс, Пикассо. Но больше всего (как и в случае с Ларионовым) – Гоген: его явным следом можно считать скифскую тему в творчестве Гончаровой, некоторые повторяющиеся стилистические приемы, отсылающие к общей типологии примитива. По проницательному наблюдению И. Вакар, «образы Гончаровой в сравнении с французским символистом кажутся грубыми, даже варварскими; в них есть первобытная мощь, которую невозможно объяснить только стилевыми различиями. Говоря просто, Гоген — романтик, Гончарова — скорее почвенник» [Вакар 2013: 17]. В своем эссе о двух Гончаровых Марина Цветаева назвала художницу «проводником Востока на Запад», «точкой сращения Востока и Запада, Бывшего и Будущего, народа и личности, труда и дара, с точкой слияния всех рек, всех дорог» [Цветаева 1989 – URL].

Однако следует признать, что все же Восток доминировал. В 1911 г. Н. Гончарова записывает: «Я совсем не европеец. Эврика…» [Амазонки 2000: 309, цит. по: Вакар 2013: 18]. Свидетельством осознанного поворота к русскому примитиву можно считать ее натюрморты с изображением «каменной бабы», а свои ориентированные к Востоку интересы она увлеченно отстаивала в диспуте 1913 г. «Восток, национальность, Запад» [Таргулов – URL] [илл. 3, 4]. Период, предшествующий в творчестве Гончаровой лучизму, ее неопримитивизм, принято связывать с национальной темой, русскими традициями, и это трудно оспорить: истоки вдохновения – народная икона, лубок, вышивка, а также наблюдения над крестьянским трудом, который был так хорошо известен художнице с ее усадебного детства [илл. 5]. Между тем, существенно, на наш взгляд, что национальное выступает прежде всего в форме примитива: последний – объект художественного созерцания. Стилистические признаки «наивного» искусства в живописи Гончаровой сочетают в себе самые разные истоки и выступают как стилевой

Илл. 3. Н. Гончарова. Каменная баба. 1908

Илл. 4. Н. Гончарова. Мытье холста. 1910.

Илл. 5. Н. Гончарова. Павлин (стиль русской вышивки). 1911

гибрид: плоскостность композиции с ее ленточным развертыванием, акцентированный ритм, угловатые, словно вырезанные из дерева фигурки людей и деревьев. Здесь остранению подвергается сам стиль, который перерастает в мета-описание, будучи открытой демонстрацией набора формальных признаков. Но главное – примитив становится знаком *своего*, он полемически противостоит *западному* примитиву Гогена и трансформирует его посредством «перевода» на язык русских реалий. И это *свое* связывается в сознании и художественных воплощениях Гончаровой с *Востоком*.

Связь истоков национальной самости с Востоком в полной мере осознавалась мастером. В каталоге выставки в Москве 1913 г. Гончарова писала: «Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, – а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение

весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств – к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе» [Гончарова 1913: 1, цит. по: Вакар 2013: 20]. Позже, оказавшись в вынужденной эмиграции в Париже, Гончарова с удивлением констатирует: «Хотела на Восток, а попала на Запад» [Цветаева 2013: 548].

Действительно, типаж деревенских баб на картинах Гончаровой – от детской игрушки, от деревянной скульптуры. Г.Г. Поспелов справедливо отмечал, что Гончарова отождествила с Востоком саму Россию, приводя ее слова «о большой любви в понимании окружающего мира и декоративности в его передаче», характерной «для жителя Востока, в том числе и славянина» [Поспелов 2014 – URL]. И в полной мере Восток начинает доминировать в ее работах над «национальными» циклами: еврейским (1912) и восточным (известна только «Китаеска / 1912–1913, ГТГ»), навеянным китайскими, персидскими, индийскими народными картинками. Но главное – осознание художницей неразрывной связи Востока с Западом в русской культуре, о которой она так и говорила: «Русский не может сделаться европейцем, не создав раздвоенности… между своим внутренним миром и <…> способом одеваться, двигаться, писать стихи, музыку, картины…» [Вакар 2014 – URL].

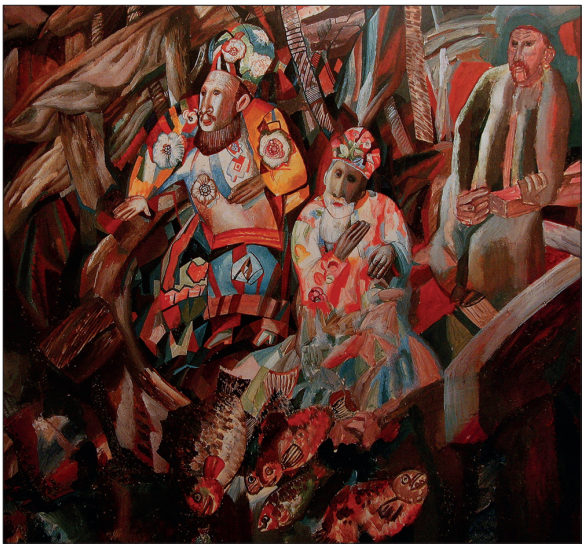
Николай Гумилев поэтически подытожил восточные темы Ларионова и Гончаровой:

> Восток и нежный и блестящий
> В себе открыла Гончарова,
> Величье жизни настоящей
> У Ларионова сурово.
> (Н. Гумилев. Ларионов и Гончарова. 1917–1918)

Третий художник, обнаживший шов, который в русской культуре проходит по меже Запада и Востока – Павел Филонов. Своеобразие работ художника во многом базировалось на само-

бытно понятом им языке народного примитива, а также архаической традиции. Угловатые, словно одеревеневшие фигуры загадочной композиции «Пир королей» (1913, ГРМ) напоминают деревянные игрушки или персонажей ярмарочного театра кукол, а коровы с человечьими глазами на полотне «Животные» (1925–1926, ГРМ) словно визуализируют фольклорный пантеизм. Примечательно, что именно в 1910 гг., время особенной близости к примитиву, Филонов размышляет о пограничье национальной традиции, словно распятой на оси пространственных координат. Пытаясь разрешить это основное противоречие русской культуры, он писал: «Мы не делим мира на два уезда – восток и запад, но стоим в центре мировой жизни искусства, в центре маленькой передовой кучки упорных рабочих – завоевателей живописи и рисунка» [Филонов 1914, цит. по: Бузина 2006: 49].

Две картины мастера особенно примечательны тягой к осмыслению этого извечного дуализма, и не случайно названия их зеркально-симметричны: «Восток и Запад» (1912–1913, ГРМ) и «Запад и Восток» (1912– 1913, ГРМ) [илл. 6, 7]. Общая семан-



Илл. 6. П. Филонов. Восток и Запад. 1913

Илл. 7. П. Филонов. Запад и Восток. 1912–1913

тика композиций Филонова, как это часто случалось с его произведениями, закодирована, и авторский код трудно поддается расшифровке. Между тем, эта неясность сюжетного послания не намеренная, а скорее отражающая глубинные фантазмы видения мастера. На картинах представлены разные персонажи, плывущие на корабликах – чем-то среднем между деревянной ладьей и библейским ковчегом. Люди на полотне «Восток и Запад» предстают облаченными в роскошные пестрые одеяния, напоминающие древнерусские костюмы, и причудливые головные уборы. По контрасту с ними изображенные на полотне «Запад и Восток» скромны: они носят крестьянскую одежду – полотняные рубахи и широкие, заправленные в сапоги штаны. Отнесенность сюжета к мореплаванию на обоих полотнах опознается по разбросанным изображениям рыб, якорей и парусов. На картине «Запад и Восток» неуклюжие мореплаватели заняты каким-то тяжким трудом, словно в борьбе с роковой стихией, и преисполнены неистовой страстности. Это – психо-

логические проекции труда и богоискательства самого художника, осмысленные на фоне гетерогенной русской традиции. В 1914 г. Филонов так писал об этом: «Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам юго-востока, запада и России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства, и знайте, день этот близок» [Филонов 1914: б/с]. «Нечеловеческое напряжение» в предощущении «близости страшного суда» прочитывались исследователями творчества художника по-разному. Е.А. Бобринская связывала его с «алхимическими мутациями» и коллективным бессознательным, Г.Ю. Ершов акцентировал сюрреалистический принцип разрушения, деконструкцию движения памяти, писал о тотальном мимезисе Филонова как регрессивном, при котором «характер тропа метафоры-уподобления не возвращает нам реальный живой мотив или прообраз, но выводит его в асемантическую функцию знакового картинного поля в мертвой точке амнезии и психиатрии» [Бобринская 2003: 127; Ершов 2008: 15–16; Цит. по: Асоян 2015: 13]. Дж. Боулт отмечал слияние барокко и авангарда в петербургском мистицизме и латентную средневековую химеричность [Боулт 2006]. Наконец, А. Асоян усматривал сходство «знающего глаза» Филонова с древнеегипетским искусством [Асоян 2015]. Все эти суждения правомерны, хотелось бы, однако, обратить внимание и на дополнительное обстоятельство – на гео-идеологическую и/или гео-поэтическую составляющие образности Филонова, особенно периода 1910-х гг., периода примитивизма: стилистикой и именованием своих композиций мастер определенно указывает на корреляцию темы примитива (а также изобразительности, основанной на архаическом типе условности) с оппозицией Восток/Запад в русской культуре.

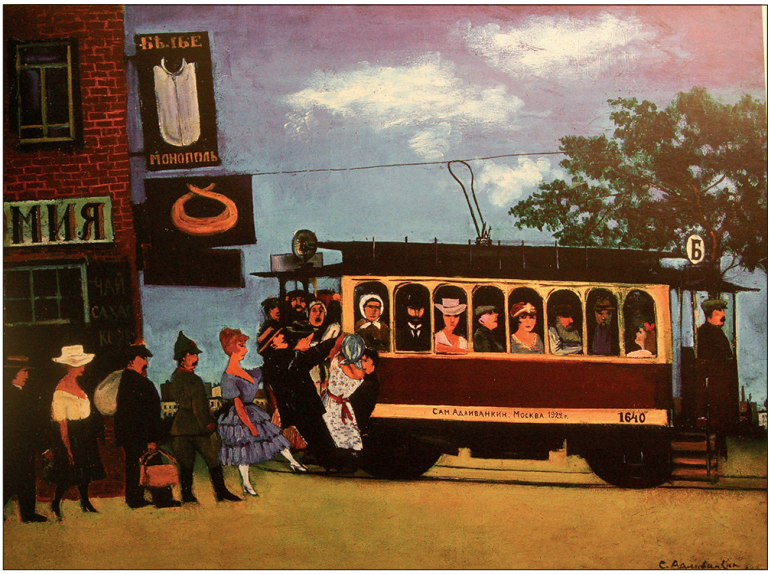
* * *

Художественная идеология примитивизма в позднем авангарде отличается от практики 1910-х гг. коренным образом. Искусство поздних 1920-х в одном из его наиболее значимых сегментов отмечено установкой на депрофессионализацию. Это особенно ярко проявилось в живописи, что идеологически сближает ее с «литературой факта» [Злыднева 2018]. По мысли теоретиков ЛЕФ'а, именно непрофессиональные мастера способны вырваться из наезженной колеи устарелых художественных норм и ответить на нужды массового читателя. Подобно тому, как в литературу приходят «самородки», в числе прочих неопытных, но талантливых литераторов, поддерживавшихся Максимом Горьким, в изобразительном искусстве возникает волна примитива. Однако типологически этот повторный виток обращения к примитиву встроен в уже новый разворот культуры, разворот прагматический. В 1910-е гг. обращение к полотнам грузинского мастера-самоучки Н. Пиросмани, а также к вывеске, лубку и народной иконе выполняло задачу редукции эстетического в его прежнем, основанном на мимезисе, понимании. Десятилетием позже уход от школьной традиции стал результатом верификации события, который существует не сам по себе, а как факт его предъявления зрителю. Примером широкой волны примитива, хлынувшей в художественную жизнь 1920-х, может служить живопись собственно непрофессиональных художников, таких, например, как В. Точилкин. Но еще более значимо творчество мастеров, стилизующих свои работы под примитив. Это – младшее поколение авангардистов, вышедшее на художественную арену уже в качестве адептов новой фигурации – сюжетных композиций, пропущенных сквозь опыт беспредметности. Среди них – Георгий Рублев с его плоскостным ковровым распределением деталей (см., например, нарративный натюрморт «Письмо из Киева» (1930, ГТГ), Самуил Адливанкин, опиравшийся на характерный для примитива принцип перечислительной

однородности композиций (картина «Трамвай Б» 1922, ГТГ) и «наивное» включение в большинство картин автопортретных изображений. В этом же ряду можно назвать и Климента Редько, начинавшего свой путь как беспредметник, но уже в 1925 г. создавшего полотно «Восстание» (ГТГ), где соединились элементы народной иконы и лубочного рассказа [илл. 8, 9, 10].

Илл. 8. Г. Рублев. Письмо из Киева. 1930

Позднеавангардные течения в советском искусстве 1920-х гг., представленные различными творческими объединениями (ОСТ, Нож и др.) примыкали к аналогичным процессам в западноевропейском искусстве, предощущая их и/или следуя за ними. Особая роль отводилась мотиву документа, документации факта, что повышало изображение в статусе: распространение получали бытописательные сюжеты, фиксирующие событие, дневники художников приходили в связь с их живописным творчеством (П. Филонов, К. Петров-Водкин), фрагменты изображения повседневности были ориентированы в первую очередь на документирование



Илл. 9. С. Адливанкин. Трамвай Б. 1922

Илл.10 К. Редько. Восстание. 1925

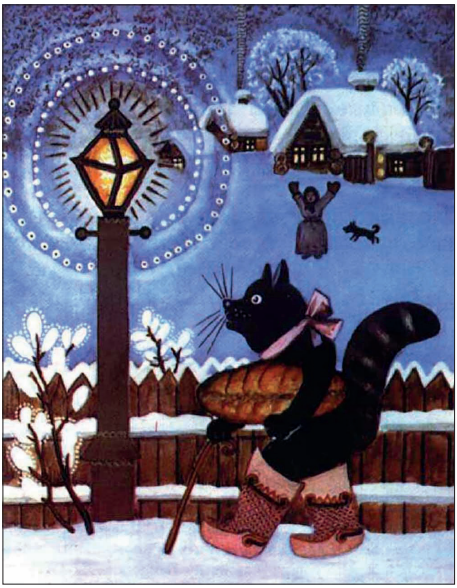
актуального исторического момента (письмо, газета, мандат). Эстетическая редукция, свойственная примитиву, в стилизациях выступала в функции основного референта изображения. То есть, заимствование арсенала выразительных средств у непрофессионального художника становилось актом документации «жизни», чье отображение как бы очищено от художественных конвенций, от предвзятого канона. Аналогичные процессы происходили в немецком экспрессионизме конца 1920-х гг. – в нем примитив также прозвучал как сертификат «подлинности». А то, что искусство западных коллег было хорошо знакомо советским мастерам этого времени, подтверждают не только многочисленные факты контактов, но и, к примеру, случаи заимствований и скрытых цитат. Так, неслучайными представляются сюжетные и композиционные совпадения картины С. Лучишкина «Шар улетел» (1926) с линогравюрой Г. Гросса «Предместье» 1917 г. (мотив повешенного/самоубийцы в окне и пр.). Таким образом, при сохранении формально-стилистической верности примитиву 1910-х гг. (линейность ритмизированной композиции и орнаментально-ковровое развертывание), помещенные в контекст идеологии и стилистической палитры пост-авангарда, работы этих примитивистов несут другой смысл и должны прочитываться в контексте веяний с Запада. Они несли с собой дух современной Европы: художники синхронно со своими западными коллегами проходили через стадию примитивизма уже на витке разворота художественного процесса к возобладавшему социальному уклону. Восток/Запад здесь не в топике – он в выборе пути, в синхронизации российского и западноевропейского художественного опыта.

Между тем, сложившиеся в конце 1920-х гг. обстоятельства внешнего характера, ужесточение социально-политического климата в стране все больше уводили художников на Восток и вскоре, по существу, нейтрализовали традиционную для русской культуры двунаправленность Восток/Запад. Место открытого диалога на продолжительное время заняла непреодолимая граница – железный занавес.

* * *

Тридцатые годы принесли новый разворот в нашу тему. Показательно, что к примитивизму как маркеру *своего* и *восточного* в этот период склонился художник Ю.А. Васнецов (1900–1973). Учившийся у Матюшина, прошедший школу ГИНХУКа и одно время работавший под руководством Малевича, он испытал на себе всю тяжесть критики формализма и вследствие этого – отчасти вынужденно – встал на путь стилизации примитива, однако сохранил авангардную остроту выразительных средств. С 1930-х гг. Васнецов работал в издательстве «Детгиз» и создавал иллюстрации для детских книжек на основе сказок и шутливых стихов, стилистически обыгрывая народные картинки – лубок, росписи бытовой утвари, традиционный орнамент. Сказочное в его композициях, полных игры, веселья и юмора, все больше обретало черты российской глубинки – уютной, диковатой, с налетом древнерусского *восточного* колорита [илл. 11].

В середине 1920-х – начале 1930-х гг. начались и поездки советских художников на уже не воображаемый, а реальный Восток – в Узбекистан, Туркмению. Отчасти это был ответ на социальный заказ, отчасти – попытка уклониться от идеологического давления соцреализма. Творчество живописцев, участвовавших в творческих командировках в советскую Азию – это самая темная страница истории русской живописи XX в. Много вещей не сохранилось или сохранилось чудом, а о жизни ряда мастеров почти ничего не известно. Можно назвать имя О.А. Соколовой (картины «Красный обоз в Ургуте» и «Женский базар в Ургуте», обе 1932 г., с типичной для примитива ковровой композицией и геометризированными фигурами людей) [илл. 12]. Отчасти природой примитива объясняется многоцветность полотен Н.А. Кашиной («Сбор хлопка», начало 1930-х), М.З. Гайдукевича («Чайхана», 1925), М.С. Гранавцевой («Сбор чая», 1930) [воспроизведено в: Ройтенберг 2004: 223, 221, 202 соответственно].



Илл. 11. Ю. Васнецов. Илл. к книге «Радуга-Дуга. Русские народные сказки».

Илл. 12. О. Соколова. Женский базар в Ургуте. 1932

Среди живописцев, писавших советский Восток в конце 1920-х – в 1930-е гг. был и тот, кто знания об азиатских краях черпал не из творческих командировок, а впитал с молоком матери. Речь идет о А.Н. Волкове (1886–1957), одном из крупнейших российских мастеров первой половины прошлого столетия, основателе целой династии замечательных живописцев. Художник родился и вырос в Туркестане, а художественное образование получил в Петербурге и Киеве. Его ранние работы – это беспредметные ритмизованные композиции, но позднее мастер перешел к фигурации. С 1916 г. и до конца жизни художник жил в Средней Азии, так что восточная тема, выступившая на картинах «Гранатовая чайхана» (1924, ГТГ), «Караван» (1926, ГМИРК им. И.В. Савицкого) и других, была не данью экзотике, а повседневным опытом. Примечательна связь мотива Востока в его творчестве с примитивизмом: реалии восточной жизни и природы генерируют на полотнах Волкова стилистику примитива – уплотненная ковровая композиция крупным планом, открытый цвет, «одеревеневшие» фигуры. В данном случае мы имеем дело с моделью, перевернувшей логику раннего авангарда: не стиль обосновывал свою природу в мотиве, а наоборот, мотив порождал стиль, так что Восток повлек за собой примитив в силу логики чисто художественной природы. [илл. 13]

Захлестнувшая живопись с конца 1920-х гг. стилизация примитива выступила и в *косвенной* связке с мотивом Востока. Примером может служить творчество А. Тышлера. В картине «Гуляй-поле» (1927, Киевский художественный музей) из серии «Махновщина» план содержания образован мотивами открытого простора, дикого разгула и насилия: скачущая по степи лихая конница с волочащимися за ней трупами покоренных врагов. Фигурки и наездников, и мертвецов уподоблены оловянным солдатикам – они только знаки человеческих тел, превращенных в цилиндрические болванки и взвихренные бешеным ритмом: так выглядели народные игрушки из дерева, приводившиеся в движение нехитрыми механизмами. Мастер, соединивший

Илл. 13. А. Волков. Фергана. Кишлак. 1926

в своем творчестве элементы экспрессионизма и сюрреализма (последний воплотился в театральных работах художника – его девушках с домами/городами на головах и пр.), создал зрительный аналог самого духа восточной анархии – безграничной вольницы и экстатического восторга перед огромным пространством *русского* Востока [илл. 14].

Линия примитивизма в русском искусстве первой трети XX в. в ее постоянной обращенности к оси Восток/Запад показывает, что Россия эпохи исторического авангарда 1910-х гг. и десятилетий, которые за ним последовали, мыслила себя на пограничье/перепутье Востока и Запада, а самоидентификация носила пограничный характер. Характерно постоянное колебание между двумя условными полюсами, из которых веками складывалась европейская традиция – эллинистическим и византийским. Это пограничье присуще и самой гибридной поэтике примитивизма,

Илл 14. А. Тышлер. Гуляй-поле. Из серии «Махновщина». 1927

основанной на парадоксе: стилизации внестилевого феномена, лежащего на грани высокой и низовой культуры, но не сводимого ни к одной из них. Поэтика примитивизма в рамках авангарда визуализировала антиномическую дихотомию Восток/Запад, основанную как на противопоставлении (как в случае Гончаровой), так и на отождествлении (как в случае поздне-авангардной новой фигурации) двух условных сторон света. Под кистью профессиональных мастеров, ищущих новых путей выражения, примитив стал орудием реформирования художественного языка и одновременно средством пространственно-идеологической рефлексии, способом поиска коллективного *Я* региона. В отношении топики Восток/Запад примитивизм выступил как своего рода *геопоэтика*, генерирующая новые смыслы.

Литература

Амазонки авангарда. Каталог выставки. Нью-Йорк, 2000 [Наталья Гончарова. Альбом (1911)].

Асоян А. Русский «очевидец незримого» и древнеегипетский канон // Космос культуры. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-ochevidets-nezrimogo-i-drevneegipetskiy-kanon (дата обращения: 05.11.2020).

Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.

Боулт Дж. Таинственный сад // Павел Филонов – очевидец незримого. К выставке в ГРМ и ГМИИ им. А.С. Пушкина. СПб., 2006. С. 19–32.

Бузина О. Павел Филонов: Восток и Запад // Павел Филонов – очевидец незримого. К выставке в ГРМ и ГМИИ им. А.С. Пушкина. СПб., 2006. С. 42–53.

Вакар И.А. Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом // Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом. Гос. Третьяковская галерея (каталог выставки). М., 2013. С. 10–39.

Вакар И.А. Между Востоком и Западом 2. Искусство и судьба Натальи Гончаровой // Наше наследие. 2014. № 109. URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10901.php (дата обращения: 06.11.2020).

Гончарова Н. Наталья Гончарова. Каталог выставки. М., 1913.

Ершов Г.Ю. Методологические проблемы изучения творчества Филонова // Павел Филонов: К 125-летию со дня рождения художника. СПб., 2008.

Злыднева Н.В. Документ в живописи 1920-х годов как информационный парадокс // Документ и документальное в славянских культурах: между подлинным и мнимым. Сборник статей. / Отв. ред. Н.М. Куренная / Серия «Категории и механизмы славянской культуры». М., 2018. С. 188–211.

Ичин К. Русский след в югославском журнале «Зенит» (1921–1926) // Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке. Коллективный труд. / Отв. ред. Н.В. Злыднева. М., 2019. С. 445–484.

Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов. М., 2005.

Поспелов Г.Г. Ранняя Гончарова и Гоген // Галерея. 2014 (42). № 1. URL: https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/rannyaya--goncharova-gogen (дата обращения: 06.11.2020).

Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были… Из истории художественной жизни 1925–1935. М., 2004.

Таргулов А.Д. Ориентализм // Энциклопедия русского авангарда. URL: http://rusavangard.ru/online/history/orientalizm/ (дата обращения 08.12.2020).

Филонов П.Н. Интимная мастерская живописцев рисовальщиков «Сделанные картины». СПб., 1914.

Филонов П.Н. Идеология аналитического искусства и принцип «сделанности». 1914–1915 // Павел Филонов. 1893–1941 [Каталог]. Новосибирск, 1967.

Цветаева М. Наталья Гончарова (жизнь и творчество) // *Цветаева М.* Проза (сборник). М., 1989. URL: https://www.livelib.ru/book/264454/read-proza-marina-tsvetaeva/~37 (дата обращения: 10.11.2020).

Шевеленко И. «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард // Новое Литературное Обозрение. 2013 (124). № 6.

Аннотация

В статье рассматривается проблема взаимной обусловленности мотива и поэтики в изобразительном искусстве, конкретно – мотива Восток/Запад и стиля примитивизма в русском искусстве XX в. Представлены различные формы и смыслы обращения к теме, представленные в творчестве М. Ларионова, Н. Гончаровой и П. Филонова. Показаны две модели: раннего исторического авангарда и авангарда конца 1920-х гг. Если в начале века стиль следует за сюжетом и ориентирован преимущественно на тему Востока, примитивизм следующего десятилетия выступает в контексте западноевропейского поворота искусства к документальности и тем самым имплицирует тему Запада. Третью модель образует живопись начала 1930-х, когда обращение к Востоку, обусловленное заказом официальной идеологии, порождало форму примитива, а последняя порой становилась способом уклониться от соцреализма (Васнецов, Волков). Вывод: в отношении топики Восток/Запад примитивизм выступил как своего рода *геопоэтика*, генерирующая новые смыслы. Извечный дуализм русской культуры нашел соответствие в примитивизме как пограничном типе поэтики.

Ключевые слова: живопись, русский исторический авангард, примитив, примитивизм, Восток, Запад, документальность, пограничная поэтика.

Summary

Nataliya Zlydneva
Dialogue East/West in the Russian Avant-garde and Poetics of Primitive

The essay examines interrelation between the motif and the poetics in the visual arts, specifically, as it concerns the East / West

motif and the style of primitivism in the Russian art of the twentieth century. It discusses various forms and meanings of this theme as presented in the works of M. Larionov, N. Goncharova, and P. Filonov. Two models are shown: the early historical avant-garde and the avant-garde of the late 1920s. If at the beginning of the century, the style is contingent on the plot and focuses mainly on the theme of the East, the primitivism of the next decade develops in the context of the Western European turn towards documentary in art and therefore addresses the theme of the West. The third model describes the painting of the early 1930s when the appeal to the East, required by the order of the official ideology, gave rise to a form of primitivism as a way to escape from the pressure of socialist realism (Vasnetsov, Volkov). Conclusion: in relation to the topic East / West, primitivism acted as geopoetics of a kind, generating new meanings. Inherent dualism of the Russian culture found a correspondence in primitivism as a borderline type of poetics.

Keywords: painting, historical Russian avant-garde, primitive, primitivism, East, West, documentary, boarderline poetics.