

UDC 930.85 (4—12)

YU ISSN 0350—7653

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

---

COMITE INTERACADEMIQUE DE BALKANOLOGIE  
DU CONSEIL DES ACADEMIES DES SCIENCES ET DES ARTS  
DE LA R.S.F.Y.  
INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

# BALCANICA

ANNUAIRE DE L'INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

## XX



BELGRADE  
1989



BALCANICA XX, Beograd 1989, 9—453.

Н. В. ЗЛЫДНЕВА  
Москва

## СУДЬБЫ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В XX В. И БАЛКАНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ

Народное искусство и современный примитив; примитив и традиция — эти, казалось бы, взаимоисключающие понятия в последние годы стали объектом пристального внимания советского искусствоведения.<sup>1</sup> Балканский художественный регион дает новые аспекты в решении актуальных проблем, расширяя наши научные представления о своеобразии культуры нынешнего столетия.

Искус общепринятой тавтологии, согласно которой самосознание каждой исторической эпохи суть современность, опрокинутая в прошлое, не должен закрывать перед исследователем перспективы выявления парадигматики в развитии художественной культуры отдельного региона. Вместе с тем очевидна условность понятия „регион“ применительно к широкому интернационализированному маршруту искусства новейшего времени, как, впрочем, и сама постановка вопроса об объектно-субъектных отношениях внутри процесса культуронаследования в целом. Поэтому лишь гибкое понимание художественной традиции как мобильной, открытой переменам новых времен эстетической системы, обеспечивающей культурную преемственность, может помочь осмыслению важнейших событий в искусстве балканских народов XX в. Ведь парадоксальность эстетических обращений при смене типа культуры может быть

---

<sup>1</sup> См., например: Шкуровская Н., *Народное самодеятельное искусство*, Л., 1973; Тананаева Л. И., *Сарматский портрет*, М., 1979; Прокофьев В. Н., *О примитиве*. — Декор. искусство, 1981, № 4; Матусовская Е. М., *Эндрью Уайес и традиция американской живописи*, В кн.: *Советское искусствознание '74*. М., 1975, с. 297—312; Злыднева Н. В. *Творчество Ивана Генералича*, — Сов. славяновед., 1982, № 4, с. 71—81.

столь велика, что традиция в отдельных случаях начинает действовать по чуждым ей прежде законам, расширяя (а порой и разрушая) традиционные представления о типологическом сходстве. Убедительным примером служат судьбы народного творчества в современном искусстве балканских стран. Задачей данной статьи является исследование искусства примитива в его связи с изобразительным фольклором в специфических условиях культуры Югославии.

Известно, что народное искусство сыграло важную роль в формировании художественной культуры балканского региона. В новое время по мере истощения запасов средневековой культуры здесь, в стороне от магистральных путей западноевропейского искусства, сформировалась самостоятельная модель художественного развития, некий „третий мир“ в рамках европейской общности. Это обстоятельство, получившее отражение в научной литературе, проявилось главным образом в устойчивости местных художественных форм, в постоянном взаимодействии „ученого“ искусства с народным, в наличии сильной фольклорной струи внутри профессиональной сферы.<sup>2</sup> На протяжении веков народный компонент в том или ином облике составлял центральный нерв региональной художественной традиции. Мощный пласт „низовой“ культуры оказывал решающее воздействие на смену историко-художественных фаз, пропуская через свой фильтр оригинальные и заимствованные концепции и целые стилевые формации.<sup>3</sup> Так было в эпоху барокко, чрезвычайно глубоко укоренившегося в недрах сознания балканских художников: „глас“ народного искусства оказался здесь созвучным открытому характеру этой эстетической системы. Так было и в период романтизма, когда народный элемент культуры стал существенным фактором подъема национального самосознания балканского славянства и одновременно провозвестником нового эстетического идеала, осью гигантского по своим социокультурным масштабам внестилевого потока. Фольклорный элемент сохраняет свое ведущее значение и в искусстве балканских народов XX в., однако в изменившемся художественном климате эпохи он меняет свой модус. Что и как было почерпнуто современной культурой из сокровищницы народного творчества на Балканах?

Очевидно, говоря о роли фольклорного компонента в формировании художественного облика Балкан, следует различать

<sup>2</sup> Полевой В. М. *Искусство Греции*. Новое время. М., 1975; Он же. *Романтизм и фольклор, исторические параллели в искусстве Латинской Америки и Средневековья первой половины XIX в.* В. кн.: Советское искусствознание 73. М., 1974. г. 185—192; Львова Е. И., *Изобразительное искусство Болгарии эпохи национального Возрождения*. М., 1975.

<sup>3</sup> Термин „низовая“ культура (или искусство) используется в том смысле, в котором он впервые был употреблен М. Бахтиным. См.: Бахтин М. М., *Творчество Франсуа Рабле*, М., 1965.

несколько функциональных аспектов народного искусства. Прежде всего это влияние собственно народного искусства на складывание того или иного стиливого направления в искусстве профессиональном при сознательном обращении мастеров к материалу фольклора, что, например, имело место в эпоху романтизма. Во-вторых, это факты синкретичного слияния „низовой“ и „высокой“ сфер искусства, давшего явление примитива — органического звена всей художественной истории балканских народов. Наконец, это роль народного искусства в образовании специфики балканского художественного темперамента, обусловленного извечной близостью к земле, крестьянскому труду и народному типу мышления художников Сербии, Богарии, Румынии. Народной духовностью с характерным отзвуком языческого пантеизма овеваны многие века культурной истории балканских славян. Народное сознание, определившее структуру традиции, оказало воздействие на характер протекания всего художественного процесса: им, с одной стороны, определилась инерционность в смене фаз, традиционализм как единый принцип художественной культуры на Балканах; с другой — оно обусловило подвижность отношений внутри отдельных этапов художественной истории, мобильность эстетических планов; взаимопретекание стиливых форм, обратимость значений стали в этих условиях нормой. Последнее наглядно проявилось в искусстве XX в.

В условиях развивающегося индустриализированного общества народное искусство в его традиционном понимании утрачивает социальную и духовную основу своего существования. Членение на народное и „ученое“ искусство уступает место делению на элитарную и массовую буржуазную культуру. Первая при этом включает фольклор в формах салонной экзотики, вторая образует пространство, где распадается сама социальная целостность народного искусства. В известной мере фольклор еще живет в искусстве народных промыслов. Однако и здесь диктат рынка столь велик, что, сталкиваясь с разновидностями массовой культуры, фольклорный элемент приобретает порой форму так называемой кич-культуры, которая принципиально противостоит художественности.

По существу, вступив в XX в., цивилизованное человечество навсегда распрощалось с изобразительным фольклором, хотя мы и находим порой его незримые следы в супер- и субкультурной „речи“ эпохи. Вместе с тем современная художественная культура явилась питательной средой для разнообразных проявлений народного искусства в сублимированном виде.

Чтобы представить себе механизм усвоения современным искусством югославских народов традиционного народного компонента и формы его преобразования, следует бегло очертить некоторые общие особенности европейской поэтики XX в. Это тем более уместно, что нынешняя эпоха, особенно период со-

циализма, способствовала выходу изобразительного искусства Югославии на международную арену: художники всех республик страны влились в единое русло интернационального художественного развития.

Переход от традиционных (в гегелевском понимании) эстетических представлений к новой, разомкнутого типа эстетике XX в. происходил на основе радикальной перестройки структуры всей художественной системы. Следствием коренных перемен явилось, в частности, расширение поля эстетического. Отринув греко-италийскую линию художественных ценностей, европейские живописцы обратились к экспрессивно-органическому пласту архаики и примитивных культур, что означало изменение понятий основных принципов отношения искусства к действительности. Круг народного искусства, произведения городского фольклора стали не только источником вдохновения для художников, искавших путей прямого выхода в мир, но и непосредственным предметом изображения, „мотивом для живописи“.<sup>4</sup> Присущая фольклору внеэстетическая функциональность совпала с переменами всей системы поэтики на основе введения в искусство внеэстетических факторов.<sup>5</sup> Благодаря этому произошло фактическое растворение народного творчества в урбанистической культуре, которая приняла его под свою кровлю естественно, но изменив его прежнее содержание.

Сказанное выше по поводу народного искусства и его места в современном художественном процессе было бы полностью приложимо и к искусству балканских стран новейшего времени, если бы уникальная модель развития этого региона не внесла в общую картину своего важного дополнения. Активность фольклорного компонента повлияла на сохранение народного искусства, а точнее, народного эстетического сознания — в виде субстрата, т. е. элемента остаточного фольклора. В этом отношении субстративный характер обнаруживает, на наш взгляд, поэтика югославского примитива.

Искусство так называемых „наивных“ художников, т. е. людей, занимающихся искусством без специальной подготовки, — характерное явление художественной культуры XX в. Особенность югославского примитива состоит в том, что это примитив по преимуществу крестьянский. Он создан жителями села, в чьем сознании крепко переплелись судьбы „низовой“ городской культуры и древнего народного ремесла. Картины, которые пишут крестьяне в свое удовольствие в свободное от хозяйственных забот время, напоминают о древнем искусстве

<sup>4</sup> См.: Поспелог Г. Г. М., Ф. Ларионов, В. кн.: *Советское искусствознание* 79. М., 1980, вып. 2, с. 248.

<sup>5</sup> В этом отношении интересен анализ поэтики XX в. в сравнении с барокко. См.: Смирнов И. П., *Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века*. — В. кн.: *Славянское барокко*. М., 1979.

бродячих художников, которые продавали в хорватских и словенских селах самодельные иконки на стекле.

Югославский примитив родствен народному искусству, но не сводится к нему, ибо основан на личном, индивидуальном переживании и способе выражения художника. Его следует отличать также от творчества художников-примитивистов профессионалов, намеренно стилизующих свои произведения под работы „наивных“. Югославскому примитиву нет прямой аналогии и в других странах: остаточная фольклористичность отличает его и от изысканного французского примитива, и от художников „воскресного дня“ американской провинции, и от польских самодельных живописцев.

Лишенный условностей школьной традиции, югославский примитив занимает периферийное положение в национальной художественной истории, но связан с ней узлами кровного родства. Его типологический прообраз определил собой весь ход художественного развития югославянства, несмотря на все различия судеб западной и восточной частей страны. Проникая в глубь эстетического содержания эпохи, примитив становился ее стержневым опорным звеном. Функционально-поэтическую модель примитива можно обнаружить в лапидарных рельефах богомильских надгробий — „стечков“ Боснии и Герцеговины, а также сербских каменных надгробиях, созданных руками средневековых умельцев, в росписях на пчелиных ульях Словении XVI в. Позднебарочный портрет в Хорватии и Словении, парсуна начала прошлого столетия в Воеводине относятся к кругу так называемых „пограничных“ художественных явлений, родственных русскому купеческому портрету. Своеобразным вариантом массовой художественной продукции допромышленного периода может служить уже упомянутая иконопись цеховиков приальпийских областей. Наконец, в живописи Джурю Якшича, сербского романтика XIX в. слились воедино элементы фольклора и „высокого“ стиля, рождая полные грубоватой экспрессии образы народных повстанцев. По-своему примитивны и явления стадиально-свернутого типа: „наивная“ повествовательность исторической живописи сербских художников Пайи Йовановича и Уроша Предича на рубеже веков, половинчатое новаторство хорватского стиля „модерн“, фигуративизм словенского импрессионизма.

Таким образом, хотя „наивное“ творчество современных крестьян Хорватии и Сербии — конкретно-исторический феномен, не выводимый из примитива прошлых веков как восходяще-нисходящего пласта культуры, своим возникновением он отражает логику общего процесса. Его принадлежность национальной и региональной традиции — в присущей ему глубокой народности как в плане социального функционирования, так и на уровне поэтического строения. Сама история его появления в искусстве Югославии XX в. и то, каким обра-

зом примитив утвердился в профессиональных кругах, проливает свет на важные свойства балканской художественной традиции.

Возникновение живописи примитива в Югославии связано с бурным периодом социальной борьбы конца 20-х — начала 30-х годов нынешнего столетия. В области изобразительного искусства это было время борьбы левоориентированной интеллигенции, в первую очередь художников группы „Земля“, за создание широкого и прочного фундамента национальной культуры, за смелое воплощение общественной проблематики в искусстве, за принципиальность политической позиции в эстетической мысли. Деятели художественной культуры Хорватии, вдохновленные прогрессивными социальными идеями М. Крлежи, обратились к творчеству сельских художников-самоучек в поисках основ национального художественного характера. Видя в утверждении самобытности своего народа „первые шаги в решении и формулировке... крупнейших и насущнейших художественных проблем“.<sup>6</sup>

Открытие живописи „наивных“ и приобретение ею статуса в глазах культурной общественности связаны с первым показом произведений художников хорватского села Хлебине И. Генералича и Ф. Мраза в залах загребского Павильона искусств в 1931 г., вызвавшим большой интерес публики. Активный организатор выставки член группы „Земля“ К. Хегедушич стал часто приезжать в Хлебине, где давал советы крестьянским мастерам по технике живописки, композиции, способам построения перспективы, показывал репродукции нидерландской живописи XVI в., созвучной по духу народному искусству. Хлебинская „школа“<sup>7</sup> повлияла на художественную практику самого учителя: в его живописи возникла „примитивная“ манера, изображение жизни хорватского села обогатилось социальной тематикой.

Пропаганда крестьянского искусства как символа национального сознания отвечала объективным потребностям демократизации художественной культуры в Югославии межвоенного двадцатилетия, расширения ее социальной базы, идейной актуализации творчества. Вместе с тем эстетических предпосылок для активного развития в этот период непрофессионального изобразительного искусства еще не было. Не случайно тип эпико-повествовательного реалистического изображения, давший свои яркие плоды в творчестве одного из талантливейших мастеров югославского примитива, Ивана Генералича (р. 1914),

<sup>6</sup> Depolo I., *Zemlja*, 1929—1935. — In: 1929—1950. *Nadrealizam. Socijalna umetnost*, Beograd, 1969, 41.

<sup>7</sup> Когда говорят о школах примитива в современной Югославии, имеют в виду скорее территориальные гнезда — отдельные села или группы сел, где особенно активно развивается творчество „наивных“.

был практически единственной формой манифестации „наивного“ эстетического переживания.

Подлинного расцвета искусство примитива достигло после войны, когда реакцией на упрощенное понимание социалистического реализма конца 40-х годов в народной Югославии явилось переосмысление в последующее десятилетие национальной традиции в плане поисков художественно полноценного решения фигуративного образа. В переломной художественной ситуации конца 50-х годов примитив обрел новое социальное значение: творчество „наивных“ как бы балансировало процесс взаимного смещения пластов культуры и переход профессионального искусства на новые эстетические рубежи. Круг создателей примитива расширился: кроме хорватов, в него вошли сербские, македонские, словенские мастера; к сельским художникам присоединились „наивные“ горожане. Возник примитив в скульптуре.

Искусство югославского примитива живой струей влилось в интернациональный художественный процесс и получило большую популярность на гребне „бума“ „наивных“ в Европе 60-х годов. Симптомами общественного признания стали создание в 1952 г. галереи живописи примитива в Загребе, а на мировой арене успехи югославских самодеятельных художников на Биеннале в Сан-Паоло (1955 г.), выставке в Брюсселе (1958 г.), международных смотрах примитива в Базеле и Баден-Бадене (1961 г.).

Особенностью искусства современной Югославии является наличие большого количества очагов крестьянского непрофессионального искусства, каждый из которых обладает характерной стилевой гаммой. По примеру Хлебине сельские живописные „школы“ возникли в самых разных областях страны. На весь мир прославились своими мастерами сербские села Опарич, Ковачица, Светозарево. В Обиличево — на Косово — организована даже целая художественная колония. Много талантов расцвело и в словенских селах.

Среди мастеров югославского примитива особенно выделяются три крупных дарования. Это Иван Генералич (р. 1914), представитель старшего поколения самодеятельных художников Хлебине, заслуженно снискавший славу „патриарха“ наивного искусства своей страны, выразитель эпически-сказочного начала крестьянской живописи. Кроме того, это Матия Скурени (р. 1898) из села Запрешич близ Загреба — тонкий лирик, певец романтических сновидений и нежной живописной фактуры. Наконец, это житель Хорватского загорья Иван Рабузин (р. 1921) — смелый фантазер и мечтатель, поклонник конструктивной четкости композиции и стройности философского осмысления жизни. Творчество названных художников представляет как бы целостную панораму югославского примитива

в концентрированном виде и потому является удобным материалом для нашего последующего анализа.

Народный по происхождению, социальной базе, массовый по характеру обращения, югославский примитив относится к тому роду феноменов современной культуры, в котором связь с национальной (и региональной) художественной традицией осуществляется на глубинном уровне, на уровне структуры поэтики, и не благодаря, а скорее вопреки лежащим на поверхности типологическим схождениям, которые прослеживаются в истории. Фольклорный тип мышления выразился как в иконографии, выборе тем, а точнее, их визуальной интерпретации, так и в построении самого зрительного ряда произведений „наивных“ художников.

В сравнении с тщеславным артистизмом „образованного“ искусства примитив весь обращен в себя, как бы создан „внутренней точкой зрения“ автора.<sup>8</sup> „Стилю“ или, точнее, индивидуальной манере, набору выразительных приемов „примитивного“ живописца свойственна высокая стабильность, опирающаяся на постоянство пластической концепции, которая живет в сознании „наивного“ мастера. Герметичность поэтики примитива поражает конструктивную жесткость, экономичность в отборе изобразительных средств, лапидарность содержательного плана. Так, при всем, казалось бы, безграничном разнообразии сюжетного репертуара нетрудно заметить относительное однообразие иконографической модели. Например, наиболее „фабульный“ из всех живописцев — Иван Генералич — демонстрирует широчайшее поле повествовательных возможностей картины, насыщая художественную ткань подробным бытописанием окружающей его жизни. Высокий горизонт, характерный для многих его композиций, взгляд как бы с конька крыши дает многофигурные панорамные изображения сезонных работ на селе, сцен деревенских бед и радостей на фоне родного пейзажа. И вместе с тем художник проявляет предельную монотонность в отношении оранжировки избранных мотивов, постоянно воспроизводя одно и то же драматургическое клише.

Столь же статично и композиционное мышление крестьянских художников, подчиненное строгой арматуре „наивной“ логики. Рационализм в организации изобразительного пространства прочитывается в жестком геометризме композиционной схемы картин И. Рабузина, тяготеющих к центрικής радиальной симметрии. Достаточно очевидна и симметрия в произведениях Матии Скурени, расстилающего изображение фризообразными рядами („Цыганская любовь“, 1966). Даже раскованные

---

<sup>8</sup> Об исторических типах искусства созданных „внутренней точкой зрения“, и о самом термине см.: Успенский Б. А., *Поэтика композиции*, М., 1975.

в своей натурной достоверности композиции Ивана Генералича подчинены острому членению на правое-левое, верх-низ; встречается и мотив геральдического предстояния в зеркальных отражениях „дүэтов“: две коровы на опушке леса, два вздыбленных жеребца на лужайке, совсем как на древних гербах хорватской знати.

Принцип симметрии свидетельствует о последовательной линейности эстетического мышления крестьянского живописца. Как и в искусстве архаических культур, симметрия призвана сообщить порядок и гармонию художественному пространству произведения примитива, противопоставив его хаосу окружающей среды. Этот принцип сближает примитив и с народным искусством, где структурная определенность композиции наделяет сакральной значимостью созданное рукой художника, включая изображение в символический мир непреходящих ценностей осознанного бытия.

Той же задаче служит и ритм, которым проникнута живопись примитива. Он сообщает космогоническую пульсацию „наивным зеркалам“ и убедительно раскрывает орнаменталистский способ художественного видения крестьянских мастеров, хранящих в глубинах своей памяти узорочье народных вышивок. Ритм достигается расчлененностью целого построения, плоскостностью планов с их декоративной игрой цветowych пятен и главное — приемом многократного умножения отдельной детали. Об этом говорит аккуратно выписанная листва в картинах И. Генералича, ковровые россыпи цветов у М. Скурени и особенно мозаичность произведений И. Рабузина, составленная из виртуозного сплетения пестрых кружков. Атомарная структура композиций в примитиве, очевидно, соответствует принципу тиражирования изобразительного элемента в фольклоре: народному художественному мышлению свойственно обозначать целое через часть, когда всеобщность мироздания явлена в его детали.

Конструируя пластический объем не столько по велению зрения, сколько тем единственным способом, которым он может передать суть вещи, „наивный“ мастер достигает непринужденной раскованности выражения. Радостный и серьезный мир живописи примитива проникнут — при всей индивидуальности таланта каждого автора — единым духом крестьянской культуры: угловатая экспрессия плотно сбитых фигур на картинах И. Генералича, аппликативно раскрашенных, напоминает глиняные народные игрушки; мерцание живописной поверхности картин М. Скурени, написанных дробным нервным мазком, сближает эти полотна с полихромией балканских ковров.

Наконец, областью, где мастера проявляют наибольшую близость фольклорному типу мышления, является образное строение искусства примитива. „Наивной“ живописи всех национальностей изначально присуща мифотворческая поэтизация

действительности, но только в мифах югославских мастеров тек сильно ощутимо звучание народного элемента национальной художественной традиции.

Поэтический дар И. Генералича сообщает интонацию лирической отрешенности в передаче чисто бытовых сцен, напоенных теплом патриархальной идиллии, и достигает символистической значительности в стихии сказки. Автор часто обращается к сюжетам народных легенд (об белом олене, о встрече в лесу с единорогом и т. п.), насыщая произведения духом языческих таинств. Художественная речь И. Генералича проникнута образностью праславянской демонологии, а в композиции и семантике его картин, в характерном приеме „кулисной“ перспективы и „сценичности“ изображения заметно влияние народного театра, который живет в народном сознании в синкретическом слиянии с ритуально-культурным началом<sup>9</sup>.

Отзвук коллективного творца ощутим и в философских фантазиях И. Рабузина: цветные „молекулы“ его картин складываются в кроны деревьев, облака и горы — в своеобразную пиктограмму — символ мироздания. Этот геометрически правильный мир озарен мифическим светом разумного, нездешнего обитания: гигантский цветок, в чаше которого уютно покоится село художника, излучает радостную гармонию слияния с миром. Столь же глобален и образ горы („Мой край весной“, 1969), символизирующий начало всеобщего единения, содержащееся и народной крестьянской духовной культуре. Бесконечность времени и отвлеченность пространства картин И. Рабузина передают поэтическое видение родных мест как края вечного совершенства, как мечту об утраченной первоизданности мирозерцания.

Мифотворческое воображение И. Рабузина, концептуальность образной системы „наивного“ мыслителя при всей „внекнижности“ исходной посылки как бы чреваты словом, стремятся заговорить. Эмблематичность сближает эту живопись с каноническим типом искусства.

Известная каноничность присуща и другим мастерам югославского примитива: „фразовая“ интонированность неторопливой речи И. Генералича — в постоянстве образных формулировок и повторяющихся мотивов, в дискретности сюжетных „сериалов“. В лирическом символизме М. Скурени звучат темы и образы народных песен, и этот своеобразный рефрен наделяет его произведения сходством с формой клишированного поэтического высказывания.

Однако в то время как традиционное каноническое искусство опирается на выразительные возможности стиля, при-

<sup>9</sup> О народном театре у южных славян см.: Толстой Н. И., *Элементы народного театра в южнославянской святочной обрядности*, В. Кн.: *Театральное пространство: (Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина)*, М., 1979, с. 308—326.

митив раскрывает себя более непосредственно — он говорит как бы на языке самого бытия. Тема как стиль, а стиль как сам образ жизни образуют сплошной изоморфизм поэтической конструкции. Нерасчлененность, синкретизм художественного мышления крестьянских живописцев служит одним из важнейших показателей фольклорного типа их самосознания.

Указанные совпадения примитива с народным искусством не должны заслонять от нас самобытности творчества „наивных“. Онтологичность примитива, свойственная ему редуцированность отношения „искусство — действительность“, создают ощущение первозданности художественного сознания непрофессионального автора, оригинальную непредвзятость его миропонимания. Активно-личностное начало властно доминирует в творчестве сельских мастеров, раскрывая свою принадлежность индивидуализированному искусству нынешней эпохи.

XX век нередко называют на Западе цивилизацией визуального знака: запечатлев свой лик в анонимном герое рекламы и плаката, в изображениях на экране телевизоров и на витринах супермаркетов, он часто дегероизирует собственный образ, обыгрывает собственную роль. Примитив активно взаимодействует с продукцией массовой культуры. В произведениях крестьянских художников видны следы знакомства со всевозможными проявлениями промышленного и народного кича. „Олени в лесу“ И. Генералича, вероятно, имеют простую родню — изображения на ковриках фабричной работы, которыми на селе любят украшать стены; недалеко ушел от своего прообраза — рыночной копилки — и „Кот со свечой“. Однако творческая сила одаренной личности перерабатывает впечатления в полнокровные художественные образы.

Вместе с тем бытование „наивного“ искусства в современной культуре не лишено определенной противоречивости. Интересно отметить, что, родившись в сельской тиши, где зрителем является сам же художник, искусство югославского примитива, обретя свою вторую жизнь в условиях городского „потребления“, по существу создало широкий круг публики. Любителей творчества „наивных“ можно в Югославии найти практически в любой социальной среде — от разношерстного массового зрителя до требовательных протагонистов новейших художественных концепций. Чем обеспечивается подобная всепроницаемость примитива в современном мире?

Чтобы не стать анахронизмом, самобытная целостность „наивного“ искусства в контексте XX в. реализует себя как объект динамического восприятия, отражая тем самым свойство высокой лабильности самой культуры наших дней. Примитив будто обретает качество прозрачности социального функционирования, отражая неоднородность эстетических сплетений новейшего времени.

Искусство нынешнего столетия, вырвавшись за пределы академизма, искало форм воплощения своего нового бытия для осознания постигнутого ее „пассионарного взрыва“<sup>10</sup>. Европейские художники потянулись к культуре „младшего собрата“: Гоцен — к первобытной чистоте Океании, Пикасо — к экспрессии африканской пластики. Полюбив Инородца, Пришельца, открыв третий мир своей собственной культуры — культуры массовых коммуникаций, — западное общество само оказалось в положении Постороннего. Рефлексирующее самосознание культуры „открыло себя“ во внерефлексивности примитива как явления, лежащего в стороне от колеи опыта художественного наследования, профессиональной образованности, эстетической мысли. Однако в круговерти иронического самоотрицания имперсональная, идущая от фольклора индивидуальность примитива приобрела известную двойственность. В последней нетрудно узнать приметы художественного восприятия, которым окрашена эпоха широкого движения поп-арта в западном искусстве 50—60-х годов.

Разумеется, прямого контакта мастеров югославского примитива с графикой Лихтенштейна или живописью Раушенберга быть не могло. Моменты схождения угадываются лишь в характере общественного „потребления“ примитива, в его несводимости к собственной визуальной данности. Классический станковизм примитива в среде разорванного урбанистического сознания обретает смысл как проявление образа действия, как сама деятельность.

Один из принципов поэтики авангарда в начале века — деэстетизация литературы и искусства при одновременной эстетизации жизни, — усвоенный позже всей западной художественной культурой, изменил соотношение понятий профессионального и непрофессионального творчества. Если способность к творчески волевому усилию, направленному на транссемантизацию реальности, объявлялась главным (и самодостаточным) критерием художественности, т. е. художником мог быть каждый, то и, наоборот, искусство художника-самоучки, лишённого академической выучки, наполняется эстетическим содержанием в силу того, что новая культура наделяет значением символа сам акт спонтанного жизнеизъявления.

Характерно и то, что в потоке продукции „наивных“ невычленимы качественные различия: здесь нет падений и взлетов „настоящего“ искусства. В обыденном сознании „наивных“ художник привлекателен уже одной своей „наивностью“, в сознании, опосредованном высокой культурой, он романтически равнозначен отпечатку самой эпохи, ее иносказательному истолкованию.

<sup>10</sup> Понятием „пассионарный взрыв“ А. Н. Гумилев обозначает эпохи резких скачков в историческом развитии см.: Гумилев А., *Пространство и Время Великой Степи*, Декор. искусство, 1979. № 5, с. 31—35.

Однако, коль скоро примитив по природе своей эстетической реализации ориентируется не на „текст“, а на нашу интерпретацию последнего, можно сказать, что он опирается на антиканон и, следовательно, апеллирует к трансформированной (анти-)традиции. В этом смысле искусство художников-самоучек образует нерасторжимое целое с породившей его культурой XX в. Югославский примитив как интернациональное явление демонстрирует открытый характер региональной художественной традиции на современном этапе, черпая живительные импульсы в народном искусстве.

Аналогичные судьбы изобразительного фольклора в художественной культуре XX в., его перерождение в массовую культуру индустриализированного общества, с одной стороны, и в продукцию разомкнутой эстетической системы — с другой, а главное — его проявление в форме современного примитива свойственны не только Югославии. Данный процесс можно проследить и на материале искусства Болгарии и Греции, что в пределах объема настоящего исследования не представляется возможным. Творчество „наивных“ в этих странах органически влилось в русло региональной традиции. Отражая развитие этой традиции на базе современной эстетической мысли, оно выступает убедительным свидетельством общности исторических судеб народов, населяющих Балканы, их самобытных культур.

## СУДБИНА НАРОДНЕ УМЕТНОСТИ У XX В. И БАЛКАНСКА УМЕТНИЧКА ТРАДИЦИЈА

### Резиме

Сличне су судбине живописног фолклора у уметничкој култури XX века, његово препорабање у масовну културу индустријализованог друштва с једне стране и у продукцију прекинутог естетичког система с друге, а што је главно — његово јављање у облику савремене наиве није својствено само Југославији. Наведени процес може да се прати и на материјалу бугарске и грчке уметности што није могуће у оквиру обима овога рада. Стваралаштво „наивних“ у овим земљама органиски се удио у ток регионалне продукције. Одражавајући развој те продукције на основу савремене естетичке мисли оно се појављује као убедљиво сведочанство историјских судбина народа који насељавају Балкан, њихових самосталних култура.

