

*Любов Анучина, Валентин Грицаненко, Оксана Стасевська
м. Харків, Україна*

РОЗДУМИ ПРО ФЕНОМЕН НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА

Погляд, звернений у минуле, здебільшого має прагматичні мотивування, бо ж для тверезого розуму надає можливість побачити проблематику раціонально вибудованого, технократизованого сьогодення рельєфніше, відчути в її чіткіших, так би мовити, еволюційно-динамічних константах.

Та часто-густо буває, що давнє, крите патинами й пліснявою часу, огортає очі нашого серця такими туманами, такими солодкими мороками, такими фата-морганами, що ми геть відкидаємо прагмати і безоглядно перетікаємо на ті метафізичні терени, на оті далекі сільські вигони, де... де нас, на жаль, уже нема...

Ці умоглядні території, що їх культурологічна наука красиво визначає як «мнемотичні» і які, кажуть, ще донедавна достоту засипані були емоційними артефактами, тепер уже всі поприватизовані напористими й цілеспрямованими «археологами-прагматиками» та метушливими й галасливими любителями-старателями. Прислужуючи якимсь щонайвищим доцільностям, вони вщерть позаповнювали спільні комори нашої пам'яті такою кількістю потрошеного, пошарпаного сумнівно-археологічного мотлоху, а найбільш такими Монбланами і Джомолунгмами «новоделів», що нам, пересічним мандрівцям-мрійникам, залишаються хіба що ілюзії пошуків...

Пошуків між забитим хламом стелажів та полиць картинкосховищ, бібліотек-пінакотек, факторій-територій, понапихуваних минулим...

Минулим, що відредаговано і прокоментовано іншими...

Нам залишається лише крихітні комірчини селянського раю та медитативні, сомнамбулічні блукання...

Бувають, зрідка трапляються поодинокі ентузіасти-сталкери, одинакі-диваки, що всерйоз дивляться на картинки з минулого не як на крам для торжищ, а як на себе самого, на того, хто проживає своє життя не лише «тут і тепер», але водночас живе уповні «там і колись».

Ще донедавна в колах високовчених інтелектуалістів і високоповажних поціновувачів художнього все наївно-ідилічне, мало усталене, безапеляційно-визначене, поблажливе (а бувало і зневажливе) мало наймення – примітив. Хоча траплялося, що декотрі з найтолерантніших, з найбільш розчухнутими душами в бік українського посполитства, зважаючи на напівселянське походження, архетипічність образного ряду, спрощеність пласти-

чних узагальнень, стилістичну і змістову фольклороподібність, анонімність, готові були, не без осмішечки, зрозуміло, покваліфікувати подібне картинкове видимо-марево як явище фольклорного кшталту.

Насправді не те щоб прискіпливець-інтелектуаліст, але й пересічний картинколюб не міг би не бачити, що картинко-видива і картинко-марева аж ніяк «не тягнуть» на первинність – первинну чистоту і первинні незакалумечені змісти фольклорної культури. Їх вторинність хоча б у тому, що продукувались вони вже в контекстах і в контактах зі зразками професійної навченості художнього картинкотворення, що найчастіше не в селах, а переважно на околах повітових чи губернських містечок, в осередках такого собі провінційно-міщансько-ремісничого урбанізму – Покотилівках, Москалівках, Іванівках та Журавлівках...

І відповідна думка – о, як далеко цьому наїву, як безкінечно далеко йому до «патріархальної величі», «епічної цілісності», «космогонічної зорієнтованості» та «принципово стверджуючого духу» фольклорної культури.

Можливо тому в текстах етнорозвідок академічної виваженості й ліберально-посконної коректності картинко-масив наївного малювання називали «народним примітивом» чи навіть запроваджували паліативну дефініцію – «другий фольклор».

Очевидною для пуританського ока була й інша «вторинність», вторинність у вимірах студійно-артистичної культури. Оцінки тут базувались позаконтекстно, позаісторично, на твердих доктринальних переконаннях про іманентне існування абсолютних критеріїв, таких собі ідеальних на всі часи мистецьких еталонів, досягнутих в античності й остаточно сформованих у добу Високого Ренесансу. Захмарність фахової навченості, технічної віртуозії, артистичної маестрії, а також сюжетно-академічна змістовна освіченість або ж місійна народницько-передвижницька затягість затуманювали оптику художнього поцінування, всіляко підштовхували до зверхнього, часом підкреслено відстороненого, спрощеного, безпроблемного, наївного і, «конєшно же», недолугого та варваризованого.

Дещо пізніше, налаштувавшись на методології культурологічних вимірів, «теоретизуючі во мистецтві» заговорили вже про «другу», декотрі з них навіть про «третю культуру», а хтось швиденько сподобився й на монографійку...

Проте... якось ураз, несподівано, може, навіть нагально, без паузи на мистецькознавчу адаптацію (для інтелекту визнаного і самодостатнього навіть образливо швидко) вторглися в контексти соціальних поцінувань картинки Піросмані і Т. Руссо, матінки Мозес й І. Генераліча, Никифора і Ю. Чеснякова, К. Білокур і М. Приймаченко...

Так нагально, що вже сьогодні не те що «Козака Мамає» чи іконки «загадкового поліського письма», чи народної картинки релігійного (напр., «Чудесне явлення ікони Божої Матері Озерянської»), або ж жанрового, побутового («Тікай, Петре, з Наталкою, ідуть мати з качалкою») спрямування, ба навіть завалящого автентичного килимка з лебідкою та лебедином ні на якому блошиному ринку не надібаш. Якщо тягнуть за руки, прихваляють, приговорюють-примовляють, віддають за півціни «лише Вам!» – не сумнівайся, читачу – «новодел»!

От, правда, для високовчених драгоманів-тлумачів малярських картин-косвітів – одні незручності й дискомфорти. Бо як же тепер нам роз'яснювати та витлумачувати оте, куди «приткнути» його? Чи до нижнього прошарку «високої» професійної культури, чи до верхнього прошарку культури «низової», тобто фольклорної? З яких полиць, високих чи низьких, набрать критеріїв-еталонів для оціночних потрактувань, де вишукувати технологічні паралелі, стилістичні аналогії та змістові контексти?...

А йдеться ж не лише про феномен кількісних накопичень «примітива» у візуально-культурних рядах XVII–XX ст., про таку собі навалу картинконаїву. Нині багато хто ладен покваліфікувати експансію означеного художнього масиву як культурний вияв латентної, початкової фази так званої «масової культури».

Ситуація системного розгардіяшу і контраверсійності (точніше, поліверсійності) щодо картинкотворення в цілому, а також місця, ваги та ролі в ньому картинконаїву породжує відчутні теоретичні неузгоди (для критиків), концептуально-творчу розгубленість (для художників), більшу чи меншу естетичну дезорієнтацію (для картинколюбів). Досить своєрідно це дається взнаки в спрямованості постмодерністського загалу на універсальну, тотальну систематизацію всього, що навколо нас і що в нас. Ідеться про ідеї, змісти буття, концепції, концепти, символи, конкретику життєвих ситуацій, феномени предметно-природного світу, а особливо опредмечені ілюзії-повтори цього, витворені мистецтвом. Людство кинулося самовіддано і до нестями влаштовувати ряди, шеренги, укладати списки, каталоги, преїскуранти, калькуляції, ранжири...

Умберто Еко стверджує, що це, може, одна із найприкметніших рис сучасної цивілізації. Цивілізації, яка у прагматах і раціях свого поступу стала надавати перевагу завершеним, стабільним, організованим системам. Коли ж їй доводиться зіштовхуватися з навалою розрізненого і деструктованого чи втрачати вестибулярні навички інтелектуально-емоційного прямиостояння в хаотичних динаміках безладу, вона (цивілізація) в пошуках кри-

теріїв, ціннісних орієнтирів, дороговказів починає гарячково вишукувати принципи усистемлення, вибудовувати ієрархії, укладати семантичні й семіотичні ряди тощо.

І все це – на шляху до ілюзії впорядкованості, усталеності буття, конформістського спокою, психологічного комфорту так званої передбачуваності і, може, навіть на шляху до спрощеної картинки дійсності.

Зрозуміло одне: перед нами явище масштабне, важкоохопне і грандіозне...

І мало хто може не погодитися з тезою: те, що ми обережно і делікатно, і дуже умовно називаємо «наїв» чи називаємо «примітив», у дуже багатьох своїх виявах у жодному разі не є примітивом. Таким собі похідним, другорядним, маргінальним епізодиком могутнього тексту-потoku світового малювання.

І звичайно ж, не є чимось невправним, неоковирним і недоладно зіпленим на узбіччях мейстриму.

Воно не є чимось таким, що може бути поясненим недовічністю чи малонавченістю, аматорською незграбністю чи інтелектуально-емоційною убогістю.

І навіть (незважаючи на особливу прихильність до ідеї культурних взаємодій як одного з основних джерел культуротворення) обґрунтовано й достеменно пояснити феномен художньо-пластичного наїву лише дифузійними культурних змісто-форм, тобто взаємодіями і перетіканнями з «високого» професійного до «низького» фольклорно-дилетантського чи навпаки – далєбі неможливо.

Тут узагалі хотілося б припуститися думки про хибність багатьох мистецьких ієрархій як таких. Зокрема, наголосити: поширена налаштованість пересічного мислення, а бува, й освячена в мистецтвознавстві методологічно, практика художньо-естетичних оцінок у контексті еволюційно-прогресивної динаміки може дезорієнтувати і деформувати наші культурницькі почуття. Проблема неоднозначності і відносності ціннісних зіставлень культурних змістів епох і різних за своєю природою мистецьких рефлексій стала в постмодерністських дискурсах чи не найпідступнішою. Одним з каменів спотикання тут є безапеляційно сформульована і тотально впроваджена в суспільну свідомість у ХІХ–ХХ ст. компліментарна для людини ідея прогресивного культурного поступу. Сьогодні ця підсвідома психологічна настанова набула статусу майже абсолютної очевидності й ґрунтується на спрощено-лінійній логіці – те, що було в минулому, є менш доладним і доконалим і, зрозуміло, менш значимим, а те, що існує в наші дні, є більш

довершеним і вартє більших поцінувань. Відповідно й свої ієрархії емоційно-художніх рефлексувань щодо мистецьких змістів минулого та теперішнього ми узвичаєно розгортаємо за схемами: архаїка – недолугість, примітив, ближче до нас – прогресивніше й вартісніше.

Ось і явище «примітиву-наїву», до якого з усіх сил намагаються ставитися неупереджено (хоча яка тут неупередженість, коли картинка зимового надвечір'я з садиноким подорожнім час від часу матеріалізується перед очима зі сріблитої порохні пам'ятесховищ грецької богині), звичайно ж, не може бути витлумачене в координатах графічних діаграм прогресистського кшталту, – бачте, «примітив» є малозначимішим лише тому, що архаїзований і не вмонтований у систему академічно-професійного малювання...

Виникає думка, виповнена протиріч і, може, зовсім для когось крамольна.

Чи не варто взагалі дещо відсунути методологічні висоти тлумачення або ж самим дещо передислокуватися і переорієнтуватися у наших пошуках того «дорогоцінного, яке неможливо купити ні за які гроші», того, що за Л. Толстим, «відрізняється як діамант від скла». Тобто відмежуватися від раціонально-логічної операціоналістики, від співвимірів, порівнянь, примірянь, від інструментарію, яким ми послуговуємося зазвичай для визначення міри відповідності художнього тексту еталонам, стандартам, зразкам, тенденціям, загалом усьому тому, що в суспільній думці склалося як достеменні ознаки належного, істинного, «високого». Усе те – освіченість, поінформованість, ерудиція і т. ін. – накопичувалось у нашій свідомості, залягло більш чи менш структурованою ущільненою масою «соціального раціо». Воно в головах кабінетних учених і галеристів, відвідувачів художніх музеїв та їх екскурсоводів, у головах художників, пересічних картинколюбів і ерудитів-знавців-інтелектуалістів. А вже скільки отого в поважних, високочолих головах докторів мистецтва...

Отож, може, дійсно відступимо на крок від раціоналістичної настанови, що наvertsє наші оцінки до порівняльних характеристик, а процеси картинотворення визначає як акти усвідомленого досягнення певного еталонного результату. Щонайчастіше еталонними є зразки технологічного кшталту, професійно-ремісничі маєстрії та віртуозії, у нашому ж випадку йдеться про націленість на вже існуючі пластичні зразки наїву, простодушності, щиросердя. У більшості «високих» малювальних практик ці характеристики і ці якості радше означаються, стилізуються, використовуються як художні засоби чи прийоми.

Спробуймо подивитися на наївну картинку очима серця її творця, людини витонченої душі, неупередженої формально-академічними настановами (у цьому сенсі, можливо, навіть професійного невігласа) і вивільненої від малювальних доктрин уяви, яка з особливим внутрішнім хвилюванням долучалася до найсокровеннішого, найголовнішого, усіма доступними їй засобами намагалася втілити щонайглибше приховані, як би ми тепер сформулювали, підсвідомо-чуттєві вияви архетипичного ідеального, власне, створювала ця людина особистісні й, водночас, кореспондентовані та співзвучні з ментальними рефлексіями загалу картини уявно-ідеального світу, такі собі «українські ідилії».

Список літератури: 1. Білокур Катерина. Малярство і проза. – К., 2009. 2. Грицаненко В. Метафізика «наївної» картини. – Х., 2010. 3. Полевой В.М. Двадцатый век. – М., 1989. 4. История красоты / под ред. Умберто Эко. – М., 1989.