

М. А. Марченко

«ДЕТСКОЕ» В ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА

*Работа представлена кафедрой русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Н. С. Кутейникова*

Статья посвящена одному из аспектов исследования авторской художественной игрушки в ее многоуровневых связях с искусством XX в. Выбранный ракурс высвечивает ориентиры авангардного искусства, повлиявшие на формирование авторской художественной игрушки как особой области современного искусства в ее видовой и жанровой специфике.

The article touches upon the artistic toy art in its multilevel connections with the art of the 20th century. The analysis of the basic reference points of the avant-garde art through creativity of its brightest representatives reveals those which have affected formation of the artistic toy as a special area of the modern art.

Мощные сдвиги, переживаемые цивилизованным миром, на рубеже XIX–XX столетий, касались всех сторон его жизни. С легкой руки шведской писательницы Элен Кей XX в. был объявлен «столетием ребенка». Тема «детство» стала одной из ключевых в его культуре, прочно войдя не только в педагогику и психологию, но и в философию, эстетику, литературу, моду, искусство. Отношения искусства и детства развивались в двух взаимосвязанных направлениях, которые можно обозначить тезисами: «художники – детям» и «дети – художникам». Первое отражает рождение и эволюцию новых эстетических установок в оформлении детского мира, связанных с изменением отношения к детству в XIX в. и выплеснувшихся на рубеже веков в движении художественного воспитания. Второе демонстрирует влияние мира детства, детского творчества на профессиональное искусство, отчетливо заявивший о себе в художественной культуре XX в.

Интерес к детскому творчеству проявился в конце XIX в. сначала со стороны психологов и педагогов. Когда в 1898 г. Альфред Лихтварк впервые организовал выстав-

ку детских работ, эта тема уже прочно стояла на повестке дня. Тема детства, не в смысле его внешней презентации, а с точки зрения осмысления его особого статуса, проявилась в литературе и изобразительном искусстве уже во второй половине XIX в. Некоторые художники и поэты, подобно Тлпферу, Бодлеру и Готье, уже в 1840–1850-е гг. восхищались детскими работами за их простоту и чистоту восприятия¹. Однако дистанция превосходства между взрослым и детским как в жизни, так и в искусстве оставалась незыблемой вплоть до XX столетия.

Стремление преодолеть ее отчетливо проявилось в искусстве модернизма. Его рождение сопровождалось жесткой борьбой с привычными постулатами и нормами. С одной стороны, оно стремилось дистанцироваться от реальной жизни, отвергая ее как объект искусства, с другой – пыталось найти в областях, кровно с ней связанных, источник вдохновения и основу для создания новой художественной реальности.

Таковыми областями стали детское творчество, народное искусство и примитив, художественный интерес к которым про-

снулся именно в эти годы. Общая установка раннего модернизма на простое и естественное искусство послужила главной причиной этого интереса. Как отмечает В. М. Полевой, это «нисходящее движение, идущее от «ученого» искусства к наивной непосредственности, объединило несколько тенденций, часть которых уходит дальше – в 20–30-е и последующие годы XX в.»² Стремясь освободиться от устаревших академических доктрин, мир глазами детей пытались увидеть Анри Матисс, Пабло Пикассо, Макс Эрнст, Пауль Клее, Жан Дебюффи. Известна фраза, сказанная Пикассо во время наблюдений за играми детей: «Когда я был в возрасте этих детей, я мог рисовать, как Рафаэль. Это продолжалось много лет, до тех пор, пока я не смог рисовать, как эти дети»³. Острый интерес к наивному искусству проявили русские художники: Василий Кандинский, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Марк Шагал, Илья Машков. Их увлечение провинциальными живописными вывесками, празднично-ярмарочной культурой и городскими лубочными картинками отчетливо проявилось в произведениях тех лет.

Изучение детского рисунка и народного искусства В. Кандинским было наиболее программным. Это демонстрируют многочисленные письма и статьи в издаваемом им в 1912–1914-е гг. альманахе «Синий всадник»: «Одаренный ребенок, помимо способности отвергать внешнее, наделен властью облачать оставшееся внутреннее в форму, обнажающую это внутреннее в форму с наибольшей силой и таким образом воздействующую (или говорящую)»⁴. В своем доме в Мурнау (Германия) В. Кандинский и его жена Габриэле Мюнтер собрали значительную коллекцию детских рисунков и произведений народного, в первую очередь немецкого и русского, искусства. Часть этой коллекции составляли традиционные игрушки. Увлечение В. Кандинского разделяли и члены созданной им в 1911 г. группы «Синий всадник»: Франц Марк, Лионель

Файнингер, Пауль Клее. В творчестве последних, помимо влияния на сложение индивидуального художественного стиля, оно выразилось в непосредственной работе для детской аудитории. Оба художника в той или иной форме обращались в своем творчестве к созданию игрушек, отразивших ведущие художественные тенденции времени и индивидуальность творческого почерка их создателей.

Перчаточные куклы П. Клее, созданные им в 1916–1925-х гг., стали результатом его давнего восхищения народным кукольным театром и сотрудничества с группой «Синий всадник». Он полностью разделял установку ее основателей на пропаганду нового искусства, которое должно включать «не только самые смелые эксперименты, но также и традиционное искусство, искусство “примитивных народов” и детское творчество». Швейцарец Клее сблизился с мюнхенской группой «Синий всадник» не только в желании приобщиться к движениям современного искусства, но также потому что нашел здесь подтверждение своим собственным идеям возрождения искусства через детское творчество. То, что в своих первых куклах он сделал прямую ссылку на иллюстрации «Синего всадника», используя типичную для них комбинацию образов старого и нового искусства, народного искусства и детских рисунков, может рассматриваться почти как творческая программа⁵. Однако создание кукол не было для Клее заранее продуманным творческим актом. Как и многие другие художники, он обратился к этой теме с изначальным желанием поучаствовать в игре собственных детей. Идея кукол для детского домашнего Касперл-театра (немецкий народный театр, аналогичный театру Петрушки) родилась, по словам Клее, из театральных представлений мюнхенской ярмарки. Кроме того, сам Мюнхен в то время был не только Меккой художников-авангардистов, многие из которых разделяли идеи П. Клее о плодотворности связи искусства и детства, но так-

же и европейской сценой кукольного театра, все больше привлекавшего профессиональных художников.

Куклы П. Клее до сих пор неоднозначно воспринимались исследователями творчества художника. Известно, что он сам отказывался экспонировать их на выставках, рассматривая как домашнее творчество. Куклы играли незначительную роль в историческом наследии Клее, включаясь в посмертные выставки и публикации лишь как необременительное дополнение. В их двойственности удивительным образом соединилась фантазия большого художника и восторг детской игры. Однако не к тому ли призывали в это время многие представители авангардного искусства?

Значимость кукол для творчества П. Клее подтверждает тот факт, что, появившись вначале в традиционном наборе образов Касперл-театра, вскоре они переросли его, расширив образный ряд портретами общественных деятелей, коллег и друзей художника, придуманными персонажами.

Неслучайно и то, что период создания первых кукол совпал с началом экспериментов П. Клее в скульптуре. Можно предположить, что они стали своеобразным опытным полем, где оттачивалась форма, адекватная создаваемому образу, и где художник стремился воплотить свои творческие устремления. Так, легко обнаруживается сходство между некоторыми небольшими пластическими работами этого периода (например, «Голова верблюда», «Смерть в маске мумии», 1915) и куклами.

Головы большинства кукол изготовлены из гипсовой массы, моделированной в марле. Это объясняет своеобразную фактуру лиц, которые покрывались типичным для Клее красноватым грунтом, затем белой лицевой краской, по которой уже писались детали. Особенностью почерка П. Клее стало использование под слоем основного материала самых различных предметов: от спичечных коробков до ореховой скорлупы. Причем эти материалы полностью не ка-

муфлировались, выступая как важная составляющая формы. Этим, а также той небрежностью, с какой художник замешивал массу и лепил, он подчеркивал рукотворность своих кукол, их «наивность» и видимое техническое несовершенство.

В период пребывания П. Клее в Баухаузе его типичное для искусства этого времени «игровое» отношение к материалам еще больше усилилось. Однако, по-прежнему используя в произведениях случайные готовые предметы, он работал с ними иначе, чем, например художники дадаизма, с которыми Клее познакомился в 1919 г. во время поездки в Цюрих. Последние, соединяя в своих ассамбляжах различные готовые предметы, в основном обрывки печатных листов, оставляли их неизменными и узнаваемыми. Это нововведение уподобляло их произведения своеобразному «документальному тексту», что придавало им особую провокационную привлекательность. Клее, преобразовывая предметы, приспособлял их к заранее намеченной цели. Так из электророзетки родилась «примитивная» маска «Беловолосого эскимоса», а из тонкой женской перчатки – дьявол с торчащими ушами. Смешанная техника, использование нетрадиционных материалов типичны в те годы для скульптурных опытов П. Клее, где он применял шелк и марлю для графики, где использовал пастозный алебастровый грунт. Воздействие дадаизма и творческая атмосфера Баухауза, вероятно, дополнительно стимулировали такое изобретательство.

Созданный в творчестве Пауля Клее мир населен марионетками, масками, гротескными причудливыми фигурами. В этой своеобразной интерпретации человеческого мира Касперл-театр, по мнению Тилмана Остервольда, обеспечивает художнику сцену, которая «позволяет ему объединить детство и взрослые представления о жизни»⁶. Проекция детства маскирует взрослый мир в подобных марионетке сущностях, которые воплощают спектр человеческих

характеров. Дети используют мир марионеток, чтобы почувствовать себя взрослыми, взрослые – чтобы ощутить себя детьми. Художник рано увлекся этой темой, создавая работы со сценами детской игры и жизни кукол: «Девочка с куклой» (1905), «Кукла на фиолетовых лентах» (1906), «Кукольная драма» (1939). Манера рисунка большинства из них напоминает детские каракули, а различия между куклами и детьми часто настолько стерты, что определить природу изображаемого помогает только название. Дихотомия «кукла-человек» всю жизнь остается в сфере главных интересов художника. Театральные куклы П. Клее вписываются в этот «марионеточный ряд», но выглядят при этом проще и ироничнее, наглядно выражая связь творчества художника с детским мироощущением.

В последние годы куклы Пауля Клее вызывают все больший интерес историков искусства. Несмотря на то, что сам художник не приравнивал их к своим живописным и графическим работам, их нельзя рассматривать как обычные игрушки, явившиеся результатом сугубо педагогических соображений. Его Касперл-театр стал местом исторической встречи высокого искусства, народного творчества и детской игры.

Коллега Пауля Клее по группе «Синий всадник» и Баухаузу Лионель Файнингер также неоднократно обращался в своем творчестве к игрушке. Его отношения с этой темой строились в двух направлениях. Уже в 1913 г., задолго до работы в Баухаузе, Л. Файнингер занимался проектированием игрушечной железной дороги из дерева по заказу фабрики игрушек Левенштайна. При этом он преследовал честолюбивую цель создать детскую игрушку, которая стала бы столь же популярной, как знаменитые строительные кубики «Anker» или конструктор «Marklin». В его «Скользящем бруске» (Gleitklotz) – так называлась спроектированная им железная дорога – даже в предполагаемом промышленном производстве он собирался сохранить руч-

ную роспись. Кроме того, каждый состав должен был получить собственное имя. Сама конструкция игрушки отличалась абсолютной новизной идеи. Даже после многочисленных оригинальных проектов деревянной игрушки начала XX в., предложенных в рамках конкурса Баварского музея ремесел 1903 г. или разработанными художниками для Дрезденских мастерских прикладного искусства, «железная дорога» Лионеля Файнингера кажется гениальной по простоте воплощения идеи и выразительности образа. Вместо подвижных колес он поставил вагоны на деревянные блоки, нарисовав колеса прямо на них. Вместе с общей условностью формы и чистотой росписи это придавало игрушке ту простоту, естественность и близость к народному мироощущению, за которые так ратовали близкие Л. Файнингеру художники (именно в это время он был связан с группой «Синий всадник»), а также апологеты движения художественного воспитания.

В то время, когда художественные проекты только начинали приспособляться к условиям промышленного производства, в своей «железной дороге» Л. Файнингер предугадал будущие идеи Баухауза. Поэтому удивительно, что художник, придя в Баухауз, не занимался дальше проектированием промышленной детской игрушки, создавая исключительно единичные художественные вещи. Он делал их для собственных троих сыновей или для детей друзей и коллег.

В этих игрушках выразилась характерная для творчества Л. Файнингера любовь к древней немецкой архитектуре. Его игрушечные деревянные домики появлялись на протяжении тридцати лет в Германии и США. В незамысловатой форме и яркой росписи игрушек легко угадываются черты хорошо знакомой Л. Файнингеру средневековой архитектуры Тюрингии, преобразованной в свойственной художнику условной, немного гротескной манере. При этом речь шла не только о домах и мостах, но и

о фигурах, выполненных из древесины и также ярко расписанных. Архитектурные игрушки Л. Файнингера напоминают строительные наборы венского художника Дагоберта Печа. Оба отказались от современных архитектурных представлений и не преследуют никакой педагогической цели. Однако, если у Д. Печа отдельный предмет – лишь часть строительного набора, то у Файнингера он приобретает характер самостоятельной пластической формы. Художник говорил: «Если это в тебе есть, можно быть монументальным даже в почтовой марке»⁷.

Как и его коллега Пауль Клее, Лионель Файнингер создал вместе со своей женой Юлией кукольный театр для собственных детей. Неизвестно, было ли это влияние Пауля Клее, но если это так, то произошло это до появления Клее в Баухаузе, так как первые «Черти и волшебницы» возникли уже в 1920 г., куклы «Сказок из Моргенланд» появились на четыре года позже. Это были не перчаточные куклы народного Касперл-театра, который привлекал П. Клее. В отличие от них марионетки Л. Файнингера имели мягкие набитые ватой тела и прекрасно выполненные костюмы.

Пабло Пикассо никогда не терял способности играть и серьезно относиться к детской игре. Для своих детей он создавал игрушки, которые изначально предназначались для детской игры, но при этом в свойственной Пикассо манере отражали настроения и чувства самого художника. Как полагают, его первая кукла из дерева возникла уже в 1907 г.⁸ После рождения его дочери Майи в 1935 г. появились куклы со странно удлиненными телами и подвижными конечностями. Кроме них художник создал целый миниатюрный мир – быстро вырезанные или просто вырванные из бумаги подвижную ласточку, кошку, козу и многочисленные фигуры клоунов, девочек и кукол. Это были не феи из детских сказок, а вполне современные образы с остро подмеченными характерными для времени чертами. Иногда художник раскраши-

вал их цветными карандашами и тушью. В 1950-е гг. он снова вернулся к этой теме, делая бумажных кукол для сына Клода и дочери Паломы. Примечательно, что способ бумажного моделирования Пикассо применял также для своих скульптур из жести.

Для Паломы художник вырезал куклы из деревянных поленьев. Как и бумажные игрушки, эти куклы отражали его творческое кредо: «уметь узнавать в куске древесины или комке глины птицу»⁹. Часто случайный предмет или линия давали ключ к идее. Стремление не «изготовить», а «изготовлять» подчеркнуто здесь в грубых, как волнистая бумага, поверхностях деревянных блоков, дающих ощущение незавершенности и естественности. У обеих больших кукол руки из выточенных балясин просто привязаны к телу, напоминая о древних марионетках и примитивных народных игрушках из дерева. Четыре куклы из семи вообще не имели рук и ног. Их столбообразная форма и сам образный строй напоминает о серьезном увлечении Пикассо в конце 1900-х гг. негритянской пластикой, что было откровенно продекларировано им в живописных полотнах «Авиньонские девицы» (1907), «Танец с покрывалом» (1907), пейзажах и натюрмортах тех лет. Интерес к примитиву, наивному искусству, оставшийся у Пикассо на всю жизнь, не мог не сказаться в его куклах, похожих на древних идолов. Интригует сам контраст крепкого блока тела с утрированно большой головой нарисованного толстощекого лица ребенка и странного недетской твердостью взгляда. Пастозная роспись с глубокими тенями создает выразительную пластичность при общей угловатости скупой проработанной фигуры. Те же тугие компактные формы можно увидеть в детском портрете «Клод и Палома» (1950). В них выражена сущность детской природы, активная решительность детской игры.

Для своих сыновей Пабло Пикассо делал машинки и фигурки животных, исполь-

зую все те же бумагу и дерево. Художник делал также песочные формочки из гипса, которые потом использовал для своих скульптур. Таким образом, он вдохновлялся не только детской игрой, но и игрушкой. Она становилась поводом для художественной игры, в которой все возможно, даже появление обезьяньей головы у маленького игрушечного автомобиля.

Как и Пауль Клее, Пикассо часто обращался к теме кукол в своих живописных и графических работах. Тема кукол в произведениях литературы и искусства этого времени приобретала в большинстве случаев мистико-философский аспект. Безвредная игровая кукла наполнялась сложным «недетским» содержанием, часто проецируя на себя человеческую боль, страх, эротические желания. Пикассо не прибегает к образу куклы как эрзацу действительности, опасному двойнику. Для него кукла остается детской игрушкой. Тот же характер свойственен и авторским куклам П. Пикассо, отразившим мощную игровую стихию его творчества, любовь к окружающему миру и умение посмотреть на него удивленными глазами ребенка.

Пауль Клее, Лионель Файнингер и Пабло Пикассо были не единственными художниками, создававшими игрушки для своих детей и близких. Новый век, изменивший

отношение к детству, впервые заставил посмотреть на детскую игру как на творчество, способное проявляться в самых неожиданных художественных формах. Игрушка как важное средство этой игры попала в круг повышенного внимания. В первую очередь к детской игре обратились те художники, чей интерес к детскому творчеству (а значит, и к игре) определялся, с одной стороны, желанием способствовать развитию творческих способностей детей через игру, с другой – насущной потребностью того времени в осмыслении сущности искусства, поиском его новых путей.

Сегодня авторская художественная игрушка уже не рассматривается как случайное, периферийное явление в творчестве художников. Вопрос, можно ли рассматривать ее как произведение искусства, вообще не ставится. В немалой степени это вызвано расширением ракурса искусствоведческих исследований, введением в них малоизвестных произведений больших мастеров. Сыграло свою роль и углубление изучения педагогических аспектов искусства, вопросов детского творчества. Думается, однако, что принципиальное значение здесь имеет факт повышения всеобщего интереса к игровой составляющей искусства и к его игровым формам, заметно актуализировавшимся в культуре постмодернизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Burton A. Children's Pleasures. London: V&A Museum, 1996. P. 52.*

² *Полевой В. М. Искусство XX века/ Малая история искусств. М.: Искусство, 1991. С. 107.*

³ *Read H. Leserbrief // The Teimes. 27.10.1956. Цит. по Kunst – ein Kinderspiel / Max Hollein und Gunda Luyken. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004. P. 40.*

⁴ Цит. по: *Богемская К. Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. С. 45.*

⁵ Информация о куклах П. Клее опубликована в каталоге *Paul Klee Hand Puppets / Hopfengart Christine. Bern: Zentrum Paul Klee, 2006*; статья: *Schlagheck I. Paul Klees liebster Geselle // Art. № 10/ 88. S. 60–66; Fulsing U. Wenn der Vater für den Sohn // Weltkunst. № 15, 2006. S. 52–55.*

⁶ *Osterwold T. My self is a dramatic ensemble / Paul Klee Hand Puppets / Hopfengart Christine. Bern: Zentrum Paul Klee, 2006. P. 33.*

⁷ *Feininger / Feininger, 1965. Цит. по Kunst – ein Kinderspiel / Max Hollein und Gunda Luyken. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004. S. 36.*

⁸ Здесь и далее информация из: *Kunst – ein Kinderspiel / Max Hollein und Gunda Luyken. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004. S. 40–42; Traumwelt der Puppen / Ausst. Kat. München: Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung und Hirmer Verlag GmbH, 1991. S. 42, 340–344; Spies Werner. Picassos*

Welt der Kinder / Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Staatsgalerie Stuttgart, München und New-York. Stuttgart, 1995. S. 11–55.

⁹ Pablo Picasso. Palomas Puppen. Kat. № 425, in Krafft 1991. S. 344 / Цит. по: Kunst – ein Kinderspiel / Max Hollein und Gunda Luyken. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004. S. 41.