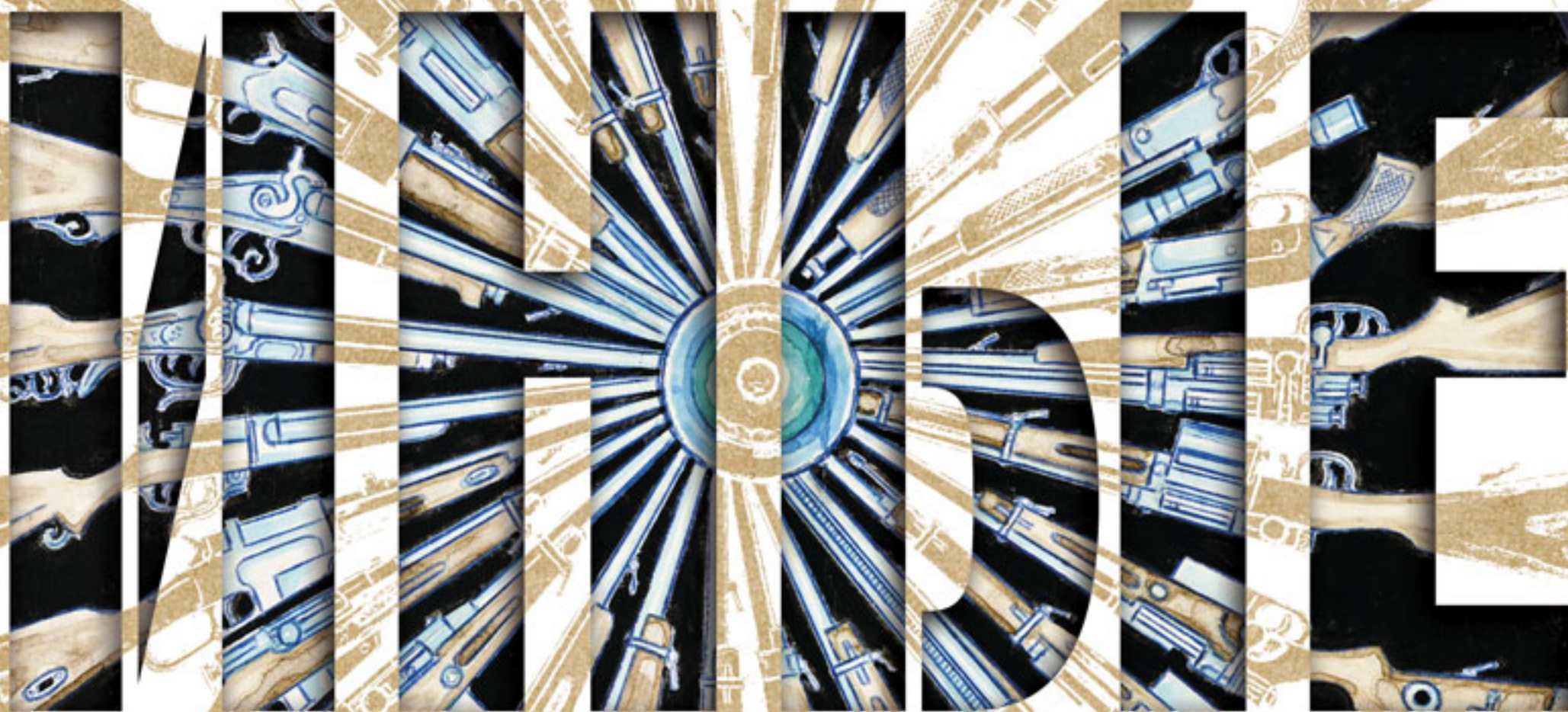


АУТСАЙДЕР АРТ:

КОЛЛЕКЦИЯ



КОЛЛЕКЦИЯ

АУТСАЙДЕР АРТ:

Владимир Гаврилов
Аутсайдер арт: коллекция «ИНЫЕ»

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ГЕОРГИЕВИЧ

Москва, 2017

УДК 7.07–055 (084) + 616 (084) + 379.8 (084)
ББК 85.103 (0), 022.80 я6 + 56.14 г + 85.101.11 я6
Г12

Автор – Гаврилов Владимир Вячеславович, ассистент кафедры психиатрии и медицинской психологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный медицинский университет» Минздрава России.

Научный редактор – Азов Андрей Вадимович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского» Минобрнауки России.

Консультант – Якушев Игорь Борисович, кандидат медицинских наук, доцент.

Издание осуществлено при поддержке «Союза охраны психического здоровья».

Аутсайдер арт: коллекция «ИНЫЕ»

Г12 Аутсайдер арт: коллекция «ИНЫЕ»/В.В. Гаврилов; науч. ред. А.В. Азов. – М.: ИД «Городец», 2017. – 504 с.

В альбоме представлены произведения авторов из коллекции «ИНЫЕ» (Ярославль), не ориентированные на классические или современные визуальные практики. Наряду с произведениями уже известных отечественных и зарубежных художников направления аутсайдер арт, можно познакомиться и с новыми именами, что позволяет составить более полное представление об этом искусстве и сопоставить его с работами психопатологической экспрессии.

В. Гаврилов – врач, коллекционер, основатель и куратор коллекции «ИНЫЕ», популяризатор и исследователь аутсайдер арт. Он размышляет о творческом процессе художников-дилетантов, учитывая особенности взаимовлияния искусства и психопатологии. В альбоме представлено более 650 работ около 130 авторов, размещённых в следующих разделах: исторические работы психопатологической экспрессии, ар брют, наивное искусство, «перекрёсток маргинального творчества», образцы спонтанной арт-терапии. Адресовано искусствоведам, музейным работникам, галеристам, культурологам, философам, психологам, психиатрам, арт-терапевтам и всем, кто интересуется искусством аутсайдеров.



ISBN 978-5-906815-79-8

© В. В. Гаврилов, автор, составитель, 2017
© А. Б. Николаев, дизайн, 2017
© ИД «Городец», 2017

Содержание

Введение

Гаврилов В., Реховских И. Коллекция «ИНЫЕ»: 30-летний путь 4

Епишин А. Творчество аутсайдеров в пространстве художественной культуры новейшего времени 7

Суворова А. В поисках сущности «странного искусства» 10

Гаврилов В., Реховских И. Коллекция «ИНЫЕ»: продолжение следует 12

Разделы

1. Больничные коллекции странностей.....14

 Академия Солнца 46

2. Ар брют.....66

 Феномен Александра Лобанова 160

3. Наивное искусство 202

4. Перекрёсток маргинального творчества.....238

5. Арт-терапевтическая экспрессия 398

 Тропинки художественного и психиатрического опыта 458

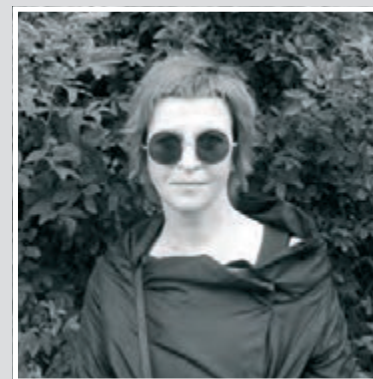
Коллекции «ИНЫЕ»: визуализация 494

Указатель имён 498

Благодарности 500



Владимир Гаврилов
врач-психотерапевт, основатель и куратор
коллекции «ИНЫЕ»,
вице-председатель СИПЭ-АТ / SIPE-AT
(Международного общества
психопатологии экспрессии и арт-терапии),
Ярославль



Ирина Руховских
искусствовед, куратор выставок коллекции
«ИНЫЕ» в 1997–99 гг., Ярославль

Коллекция «ИНЫЕ»: 30-летний путь

В. Гаврилов:

Суждения о характере и содержании феномена L'Art Brut и Outsider art правомерны с точки зрения не только гуманитарных, но и естественных наук. Рассмотрение этого вопроса в культурно-историческом контексте представляется наиболее продуктивным с использованием опыта психиатрии, но без стремления к чрезмерной медикализации. Учёт влияния психопатологических процессов на творчество, безусловно, расширяет поле междисциплинарных исследований. Да и обстоятельства сложились таким образом, что, естественно, первыми почитателями и коллекционерами больничных «собраний странностей», представляющих «искусство безумия» (art of the insane) или «искусство сумасшедших/помешанных/безумных» (mad art) [1] стал относительно узкий круг психиатров: Ч. Ломброзо/С. Lombroso, М. Симон /М. Simon, М. Режа (П. Монье)/М. Reja (P. Meunier), В. Моргенталер/W. Morgenthaler, П. Карпов, Л. Навратил (L. Navratil), Э. Вачнадзе, Р. Хайкин и др. В формировании и изучении самой известной коллекции творчества душевнобольных в клинике университета г. Гейдельберга принимали участие Э. Крепелин/Е. Kraepelin, Г. Принцхорн/Н. Prinzhorn, К. Ясперс/К. Jaspers. Именно эта коллекция стала одним из вдохновляющих примеров для некоторых направлений авангардной культуры.

И. Руховских:

Мишель Тевоз, преемник Жана Дюбюффе, обращал внимание на то, что интерес к искусству, подобному L'Art Brut, повышается в определенные периоды. Это короткие времена перехода от рационального, натуралистического – к иррациональному, фантастическому. «Такие произведения находятся в шатком положении между идущей к упадку культурой и культурой зарождающейся. Каково бы ни было ослабление исторического насилия по отношению к ним, они по-прежнему продолжают оставаться захваченными в культурную связь и преемственность», – писал он в 1995 г. В подобное промежуточное пространство попадает, к примеру, западноевропейский маньеризм XVI в., уже утративший гармонию рационального Ренессанса и ещё не об-

ретший силу иррационального барокко. В это же время происходит новый расцвет «гротеска» – фантастического орнамента, странные образы которого не поддаются реалистическому объяснению, но символически трактуют мир явлений.

Тот же процесс характерен и для перехода от радикального западноевропейского классицизма – к иррациональности романтизма на рубеже XVIII–XIX столетий. Социальные потрясения заставляли художников переживать жизнь более напряжённо, более патетично. Некоторые из них отправлялись в поисках портретной натуры даже в дома для душевнобольных. Так в 1822 г. Теодор Жерико создал выразительную портретную серию «Сумасшедшие».

Конец XIX – начало XX вв. ознаменованы новыми изобретениями, новыми революционными открытиями науки. Появление теории психоанализа З. Фрейда, получившей развитие в работах К. Юнга, стирает грань между реальностью и сновидением, сознательным и бессознательным, нормой и безумием. В 1920-х гг. в некоторых странах, в том числе и в России, проводились исследования творчества душевнобольных и лиц с неустойчивой нервной организацией. В итоге 90 лет назад был опубликован интереснейший труд психиатра П. И. Карпова [2]. Книга уже тогда вызвала острый интерес со стороны художников. Феномен «безумия» был прочувствован, изучен и взят на вооружение. Деятели искусства, очарованные антиакадемичностью, свободой от культурных клише, видели в спонтанной психопатологической экспрессии своеобразный протест против общепринятых представлений и стереотипов буржуазной культуры. В качестве исторического предшественника сюрреализма «безумие» как свобода воображения было озвучено в известном манифесте А. Бретона (1924 г.). Анализ изобразительного языка душевнобольных, нарушение семантических и синтаксических связей использовались как методология, что нашло своё отражение в работах сюрреалистов.

В. Гаврилов:

Постмодернизм пересматривает поиск границ реальности, провозглашая равноправное существование многих миров. «...В наши дни принципиально невозможно выделить из общего массива культуры ни творчество душевнобольных, ни какие-либо иные области или тенденции искусства – ничто не обладает автономностью, независимостью» (П. Горсен, 1997 г.).

В середине XX в. от древа маргинальных искусств даёт побег ветвь арбрют, наконец-то избавившись от дискриминирующей привязки к безумию. Примерно через полвека более ёмкий вариант этого направления –

аутсайдер-арт постепенно перемещается по отношению к культурному мейнстриму: из позиции «вне/out» – в позицию «внутри/in». Границы общепризнанного прирастают с краёв, т. е. раздвигаются за счёт периферии, и в данном случае этот процесс обеспечивается не силами художников, а исключительно благодаря промоутерам и поклонникам, заинтересованным в популяризации такого искусства. С 90-х гг. XX в. значительный вклад в дело популяризации маргинальной культуры сделал Александр Сергеевич Мигунов – профессор кафедры эстетики философского факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. А благодаря усилиям авторитетного искусствоведа Ксении Георгиевны Богемской аутсайдер-арт уже приживается в России и термин получает легитимный статус в кругу принятых категорий культуры.

И. Реховских:

В конце XX в. одновременно и независимо друг от друга стали формироваться два собрания произведений пациентов-творцов: на кафедре психиатрии Ярославского медицинского института (ныне – ЯГМУ) и в Москве, при Гуманитарном центре. Коллекционеры Владимир Гаврилов и Владимир Абакумов, первое время не имевшие представления о деятельности друг друга и используя зачастую различные подходы к презентации собственных собраний, практически одновременно переориентировались на художественный материал, соответствующий уровню Outsider art. В дальнейшем ими проводились и совместные выставочные акции (Ярославль, 2000 г.; Москва, 2001 г.; Киров, 2005 г.). В 2011 г. фонды Московского Музея творчества аутсайдеров «переехали» в г. Бар (Черногория), в «Центр Ар брют/Аутсайдер арт».

Ярославская коллекция творчества душевнобольных, с начала 80-х годов собираемая на основе архивов клиники и приумноженная за счёт работ спонтанной арт-терапии, с 1987 г. размещается в учебной комнате кафедры психиатрии медицинского института, а с 1994 г. там же создаётся «Музей арт-терапевтической экспрессии», который существует и поныне в кабинетном формате.

Первая публичная презентация коллекции за стенами клиники, состоявшаяся в 1997 г. в Городском выставочном зале им. Н. Нужина, определила стратегию развития и продвижения коллекции «ИНЫЕ». Тогда это был рискованный шаг, т. к. в стране ещё не существовало необходимых и достаточных объяснений и понимания маргинального творчества. Даже готовясь к, возможно, негативной реакции зрителя, нам не удалось избежать скандальных публикаций в некоторых СМИ, что спровоцировало неуместный ажиотаж. Однако в итоге проект «ИНЫЕ» стал заметным явлением, в первую очередь благодаря тщательно подобранному мате-

риалу, соответствовавшему уровню аутсайдер арт. Проект изначально планировался в междисциплинарном контексте и был успешно реализован усилиями самых разных специалистов, временно или постоянно работавших с коллекцией. Среди них были Игорь Гаврилов, Владимир Урываев, Владимир Шестаков, Андрей Азов, Лариса Полушкина, Марина Крылова, Тамара Дадиянова, Инна Ивенская, Елена и Михаил Макаровы, Евгений Тарабин, Алексей Олейников и Яна Подгорнова... На выставке вдохновенно трудились и студенты – волонтеры, сопровождавшие каждого посетителя, и нами скорее интуитивно разрабатывались новые формы музейной коммуникации со зрителем.

Исследования, связанные с коллекцией, продолжаются и сегодня, расширяя представления о необычном, странном. Предпринимаются попытки оценки художественного уровня коллекции в целом. Помимо врачей и психологов к исследованию подключаются российские философы, культурологи, искусствоведы, а также зарубежные эксперты. Научное осмысление коллекции продвигается вперёд от исходной точки – определения места «иного» искусства в системе современного культурного пространства, что, к сожалению, при нашей общей запоздалости больше походит на изобретение велосипеда, которое тем не менее имеет свою отечественную специфику.

В. Гаврилов:

Как правило, даже искусствоведы, устанавливая узкие терминологические рамки, акцентируют внимание на социальном статусе авторов работ. Психопатологическая экспрессия и даже аутсайдер арт – скорее термины из лексикона психиатра и социолога и малоэффективны при художественной оценке произведений.

Обобщение многочисленных биографий (anamnesis vitae) художников-аутсайдеров позволяет обнаружить некоторые закономерности их судеб. Художники-самоучки почти не имеют возможности получить художественное образование. Некоторые из них, как правило, переживают персональную драму, в результате которой нередко остаются одинокими и испытывают трудности коммуникации. Часть из них, за исключением авторов ар брют, могут стремиться к карьере художника, но не придерживаются определённой живописной школы и стиля, у них нет учеников. Однако все они отличаются желанием созидать, генерируя большое количество произведений (количественный аспект весьма специфичен для творчества этих авторов), к судьбе которых, как правило, остаются почти безразличными, как и к оценке своего творчества окружающими. Подчеркнём, что их биографические критерии являются исключительно факультативными.

Отсутствие в альбоме этапов биографии (исключая информацию об А. Лобанове и «академиках Солнца») продиктовано не только объективным дефицитом информации о персоналиях. Мы прежде всего стремились избежать обывательской трактовки проблемы, часто сводящейся к перепадам тематики психического расстройства, делинквентного (отклоняющегося от нормы) поведения и социального дрейфа людей, взявших в руки карандаши и кисти. Мифологизация как судьбы, так и искусства аутсайдеров в данном случае представляется неуместной.

И. Реховских:

Безусловно, основой коллекции «ИНЫЕ» являются работы мастеров середины XX в. Михаила Калякина, Фёдора Смирнова, Александра Лобанова, которые можно назвать историческими и «эталонными» с точки зрения изоляции и автономности художника, творящего безоглядно и неистово.

С начала XXI в. коллекция пополнялась работами отечественных наивных художников (П. Леонов, В. Романенков, А. Белых), известных европейских авторов (М. Неджар/М. Nediар, М. Грюненвальдт/М. Grunenwaldt, М. Пелози/М. Pelosi, М. Рашиди/М. Rashidi), оригинальными образцами психопатологической экспрессии (А. Хаткевич, М. Маломашина, А. Сахнов) и плодами творчества участников клуба «Изотерра» (Г. Филиппева, А. Цымбал, А. Вавилов). В Ярославле с 2003 г. при психиатрическом диспансере регулярно работает социо-реабилитационный клуб «Изотерра». Многосторонняя деятельность клуба под руководством В. Гаврилова показывает, что сегодня «Изотерра» вполне может рассматриваться как своеобразная лаборатория по изучению интимного диалога «безумия» и творчества, а также как неофициальная продюсерская площадка по продвижению искусства аутсайдеров.

[1] Феномен «безумия» со времён античности предстаёт в нескольких вариантах: медицинском (болезнь – сумасшествие, помешательство, умопомрачение) и философском («божественный дар» по Платону – вариант творческой одержимости, вдохновения, изумления). Для антипсихиатров «безумие» – упрощённые представления о временных нарушениях социальных норм: неразумие, безрассудство, взбалмошность, сумасбродство. Слово употребляется и в обывательской речи как обозначение некоего социо-культурного феномена, однако для врача «безумие» – устаревшее, архаическое название представлений о психических расстройствах с уничижительным оттенком. Поэтому нами термин приводится исключительно в кавычках.

[2] С биографией Павла Ивановича Карпова – автора монографии «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники» (М., Л.: Главнаука, Государственное издательство, 1926 г., 200 с.) – можно ознакомиться в статье: www.medpsy.ru/mpj/archiv_global/2013_1_18/nomer/nomer16.php



Андрей Епишин
– кандидат искусствоведения, член Союза
художников России,
член АИС (Ассоциация искусствоведов),
Москва

Творчество аутсайдеров в пространстве художественной культуры новейшего времени

Существование непрофессионального искусства нередко связывают с естественным стремлением человека к творческому самовыражению. Нет ничего удивительного в том, что простой обыватель, погружённый в рутинные дела и заботы, вдруг берётся за кисть и карандаш. Подобное незамысловатое искусство зачастую принадлежит только небольшому кругу его друзей и знакомых. Однако дилетанту подчас удаётся уверенно войти в художественный мир, обрести своё место среди щедро одарённых и социально активных профессионалов от живописи. Последние и сами нередко обдуманно упрощают свои произведения, придавая им вид детских рисунков или произведений первобытного искусства. И те, и другие «примитивные» полотна пользуются стабильным успехом: безыскусность образов и простодушная повествовательность льстят даже самому неискушённому зрительскому глазу. Просвещённая же публика, напротив, видит в таких простых, как бы первичных «структурах повседневности» концентрацию самых выразительных признаков существующей культуры – генотип, парадигму, пытается просчитать пути и пределы её будущего развития.

Стоит отметить, что творчество дилетантов и самоучек не вполне попадает под термин «примитивизм», поскольку последний всё-таки является стилизованной деятельностью профессионалов. С другой стороны, подобное искусство, всё чаще объединяет собой множество самостоятельных понятий: «Art brut», «Raw art», «Neuve invention», «Insit», «Outsider art» и других, подчёркивая тем самым сходные признаки весьма разнородных художественных феноменов.

Термин «art brut», введённый в обиход французским художником Жаном Дюбюффе в 1945 г., и синонимичный ему в англоязычных странах «Outsider art», автором которого стал в 1972 г. английский искусствовед Роджер Кардинал, служат для обозначения искусства одиноких, потерянных людей. Это может быть творчество душевнобольных или заключённых, отшельников и беспризорников, спиритов и медиумов. Все эти «художники поневоле» зачастую находятся на границе различных социальных групп, систем, культур, испытывая влияние противоречащих друг другу норм и ценностей. Они не осознают себя творцами в полном смысле этого слова и не могут участвовать в художественном процессе. Творчество не становится составляющей их обыденной жизни или досуга, скорее они сами оказываются неотъемлемой частью собственного художественного мира, своей индивидуальной мифологии.

Анализируя искусство аутсайдеров, исследователь невольно рискует смешать воедино некий миф, медицинский диагноз и бытовые полуфольклорные ожидания. Однако подлинный интерес здесь представляют вовсе не психиатрические нюансы, а связь этого странного творчества непосредственно с «высоким» искусством, которая при более пристальном рассмотрении кажется уже не столь очевидной.

Можно предположить, что «аутсайд» существовал всегда, но параллельно «большому» искусству, никак с ним не соприкасаясь и не корректируясь под его влиянием. Первая серьёзная встреча, очевидно, состоялась только на рубеже XIX–XX вв., когда европейское искусство лихорадочно искало новые изобразительные средства, отвергая урбанизацию и унифицированность массовой культуры. В это время, пожалуй, впервые в истории, некоторые дилетанты и самоучки получили признание в кругах рафинированной художественной элиты.

Уже с начала XX столетия авангардистские течения активно декларировали нарушение привычных стереотипов. Подобные призывы были равносвойственны и немецкому экспрессионизму, мечтавшему о возрождении первобытности, и французскому фовизму, обращавшемуся к опытам туземной пластики, и русскому кубофутуризму с его тягой к восточному лубку и народному примитиву. Художественный язык деятелей раннего авангарда неизменно обнаруживал сознательное усвоение наивных художественных средств и вместе с тем был близок к творчеству душевнобольных, у которых сами предметы и связи между ними выглядят не совсем так, как в сознании людей здоровых и адекватных. Примерами могут служить смелая деформация объектов, ортогональная перспектива и аксонометрия, чистые, локальные краски полотен.

Авангард активно призывал европейское сообщество отступить к первоначалам истории и бытию дорационального человека. Обращение к первобытности и «аутсайду» позволяло мастерам кисти подняться над профессиональной рутинной и существенно обогатить художественный язык высокого искусства. Тем более что пассионарность наивного творчества несла в себе мощный пластический потенциал, а маргинальные фантазии легко трансформировались в строительный материал для новой образности авангарда.

После Первой мировой войны контекст, в котором восприятие маргинального и безумного утверждалось как художественная потребность, был окончательно сформирован. В 1922 г. немецкий психиатр и собиратель искусства аутсайдеров Ганс Принцхорн опубликовал свою монографию «Художественное творчество душевнобольных». Книга была довольно холодно принята научным сообществом, однако в художественных кругах она быстро нашла своих читателей. Особый интерес проявили к ней радикальные новаторы модернистского искусства, у которых мораль и разум как организующие цивилизационные принципы стабильно вызывали неприязнь и отторжение. Один из «отцов сюрреализма» художник-дадаист Макс Эрнст, в прошлом вольный слушатель лекций при Боннском психиатрическом госпитале и активный собиратель рисунков пациентов, после выхода в свет книги Принцхорна стал своеобразным популяризатором его идей. Что касается автора первого (1924 г.) и второго (1929 г.) манифестов сюрреализма психиатра-любителя Андре Бретона, то он уверенно декларировал эстетическую ценность творчества медиумов, спиритов и сумасшедших. Дадаизм, а вслед за ним и сюрреализм утверждали, что создавать искусство возможно лишь посредством внеразумных, абсурдных импульсов и деяний. Лишь случай и подсознание лежат в основе искусства, а носителями чистого видения и объектами подражания должны стать дети, «дикари», душевнобольные. Европейская цивилизация выйдет из тупика, если признает, что миром правит не человеческое «я», а дочеловеческое «оно», а художник является лишь агентом этой безликой и могущественной силы.

В России эстетический интерес к творчеству аутсайдеров получил свое теоретическое обоснование также в 1920-е гг. Произошло это благодаря психиатру П.И. Карпову, являвшемуся с 1923 по 1932 год действительным членом Государственной академии художественных наук (РАХН/ГАХН). Научный труд П.И. Карпова «Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники» (1926 г.) обладал не только художественной, но и чисто теоретической ценно-

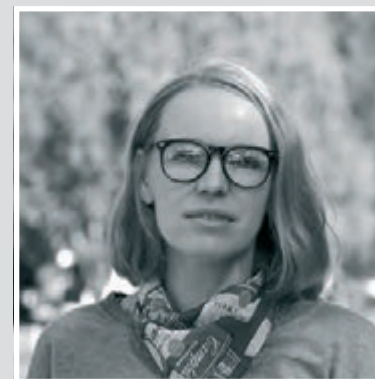
стью, особенно в контексте советской гуманитарной культуры. Вместе с тем деятельность Карпова вышла за пределы психиатрии, поскольку его исследования затрагивали вопросы воздействия искусства на под- сознание человеческой личности в целом. Подобные идеи несомненно сближали Карпова с основоположником абстракционизма В. В. Кандин-ским, занимавшим в своё время пост вице-президента РАХНа. В своих теоретических текстах Кандинский не раз высказывал мысль, что ис-кусство должно объединить «внешний» и «внутренний» мир человека, а художник, в свою очередь, понять, каким образом организуются свя-зи таких миров. Как и немецкие экспрессионисты, Кандинский класси-фицировал произведения душевнобольных как «параллельные фено-мены», способные помочь в реформации современного искусства. Что касается Карпова, то после 1930-х гг. любые упоминания о нём теряют-ся, а его идеи не находят какого-либо развития в отечественной науке. Отдельная страница в истории творчества аутсайдеров связана с по-слевоенной эпохой. Тягостные переживания и разочарования Второй мировой заметно трансформировали европейское художественное сознание в сторону поиска окончательно утерянного «я» среди «вну-треннего хаоса» и первобытных пластов психики. Возникли програм-мы и течения, позиционирующие искусство как дикое и стоящее вне цивилизации. Так французский художник и скульптор Жан Дюбюффе создал немало теоретических текстов, указывавших на необходимость преодоления «удушающей культуры» с помощью «сырого искусства». В своём исследовании творчества аутсайдеров – тех, кто фатально не вписывался в культурную парадигму и не стремился ей соответ-ствовать, – Дюбюффе отрицал психиатрический подход, настаивая на оценке художественного качества произведений, а не душевного здоровья его создателей. Посредством специальных выставок и пу-бликаций Дюбюффе стал создавать оригинальные подборки иску-ства душевнобольных, а в 1948 г. начал формирование собственной коллекции. Это вполне соответствовало антиэлитарным настроениям эпохи: искусством может заниматься каждый, а не только избранные «творцы». Благодаря Жану Дюбюффе к 1950-м гг. ар брют – «необра-ботанное» искусство, полностью свободное от влияния европейской культуры, – стало таким же атрибутом XX в., как и многочисленные мо-дернистские концепции.

Качественная переоценка русского «аутсайда», первая волна которо-го пришлась на 1960–1980 гг., была во многом связана с творчеством самодельных авторов, не получивших профессионального обра-зования и занимавшихся художественной деятельностью на досуге.

За данной областью практики закрепился многозначный в своей трак-товке термин «наивное искусство». Позже, в 1996–1997 гг., в Москве открылся Музей творчества аутсайдеров, где первоначально экспо-нировалось искусство пациентов психиатрических клиник. С сере-дины 1980-х гг. в Ярославле также накапливался и изучался материал коллекции «ИНЫЕ», стартовавший спустя десятилетие одноименным арт-проектом, успешно объединившим художественные экспозиции, научные диспуты и ряд психосоциальных акций. Именно с этого пе-риода в России прижились термины «Art brut» и «Outsider art», а пси-хопатологический акцент в подходе к «аутсайду» сместился в сторону социокультурного и искусствоведческого.

Наступившая эпоха постмодерна вновь актуализировала вопрос взаи-моотношений между творчеством аутсайдеров и высоким искусством, однако в совершенно иной, необычной констелляции. Одной из цен-тральных идей постмодернистской системы стал отказ от структурно-сти и иерархичности не только человеческого языка, но и самой реаль-ности. Новая ситуация всесвязанности позволила любым маргиналиям окончательно раствориться в «большом» искусстве, уравниваться с ним в правах и даже совсем заменить последнее.

Сегодня стоит признать, что искусство аутсайдеров обладает вне-временным характером, способностью самовозрождаться и находить место в художественной культуре различных эпох. Это своего рода первичный материал бытия – доступный и многообразный, пробужда-ющий в зрителе стихийную потребность сложной игры с визуальными мотивами, непрерывно обрастающий новой семантикой. Вместе с тем, творчество, маргинально оно или нет, в конечном счёте шире любой изобразительной системы. Оно задаёт бытийные вопросы и отвечает на них посредством того языка, который здесь и сейчас наиболее для этого пригоден, сам же язык искусства при этом обновляется, стано-вится богаче и многогранней.



Анна Суворова
– кандидат искусствоведения,
член АИС (Ассоциация искусствоведов),
Пермь

В поисках сущности "странного искусства"

Искусство аутсайдеров – и в российском, и в международном контексте – определённым образом сконструированное «поле», имеющее свои закономерности формирования и специфические характеристики. Совокупность историй «странных художников», коллекционеров и институций, которые возникли, переплетённые, вложенные друг в друга, становятся основанием достоверности знания об этом феномене искусства. Представление о достоверности аутсайдерского искусства поддерживается коллективной практикой и языком научных исследований.

Процесс интерпретации как практик, так и создаваемых объектов аутсайдерского искусства является многосторонним – в нём принимают участие не только исследователи искусства, но и сами художники-аутсайдеры и их ближайшее окружение. Что движет исследователями, коллекционерами, любителями искусства маркировать рисунки, записи, другие артефакты «странных художников» как что-то принадлежащее к полю искусства и описывать это с позиций искусства? Стремление описать объекты и практики как феномены искусства мы можем рассматривать как попытки интеграции этих людей в какое-либо, пусть и виртуальное, сообщество.

В мировом контексте поворот к «странному художнику» начинается более ста лет назад. Искусство авангарда привносит в культуру релятивизм эстетических ценностей. Образы и художественный язык странного, примитивного помещаются в число возможных паттернов искусства, равно как и поведенческая модель художника значительно меняется за счёт легитимации ещё недавно казавшихся странными действий. Происходит отказ от эталонов классического искусства и традиционной эстетики; эту ситуацию мы

можем рассматривать и как изменение/расширение профессиональным сообществом границ искусства. Здесь можно вспомнить широко известный пример легитимации в мире искусства Нико Пиросмани; его произведения отыскиваются и помещаются в контекст авангардной выставки именно представителями художественного сообщества, братьями Зданевич – литераторами, экспертами, а не булочниками или держателями скобяной лавки.

Ситуация с аутсайдерским искусством развивалась через большее преодоление, нежели с наивным искусством. Практики душевнобольных (идентифицируемые как творческие) и объекты, создаваемые в ходе этой деятельности, описанные Принцхорном и Карповым, не были введены в поле искусства: мы не видим упоминаний о таком искусстве в общих обзорах искусства первой половины XX в., оно не маркируется как какое-то направление искусства, оставаясь «чужим» феноменом для «высокой культуры».

Процесс легитимации творчества душевнобольных как явления искусства начинается позже. С подачи Дюбуффе происходит признание ар брют, он видит в творчестве душевнобольных уже имеющийся паттерн формальных характеристик искусства сюрреализма (отсутствие сюжета, алогизм, повторяющиеся детали, монтаж и т.д.) и практик художников этого круга (например, практику автоматического письма).

Таким образом, анализируя искусство аутсайдеров, мы стремимся увидеть его через призму категорий неклассической эстетики и опыта модернистского и постмодернистского искусства. Многократно в научной и научно-популярной литературе, документальных фильмах и телевизионных сюжетах мы встречаем сопоставления искусства художников-аутсайдеров с профессиональным искусством XX в. Например, очень показательное сопоставление объектов из ниток Джудит Скотт со скульптурами Генри Мура или рисунков Луи Серафин с полотнами Анри Матисса. Дают ли нам такие сравнения понимание истоков, мотивов рождения этих форм? Скорее эти формальные аллюзии направлены, в первую очередь, на легитимацию данных объектов в поле искусства. Увидев в условности форм «скульптур» Джудит Скотт пластику арт-объектов Генри Мура, мы получаем право рассматривать это с позиции искусства.

Переходя к исследованию корпуса артефактов, историй, текстов, принадлежащих аутсайдерскому искусству в России, мы видим, что они появляются на рубеже 1980-х – 1990-х гг., когда обнародуют свою деятельность коллекционеры и исследователи аутсайдерского искусства, организуются первые выставки.

Феномен аутсайдерского искусства в России начал конструироваться достаточно поздно, с отрывом от «западной» ситуации в несколько десятков лет. Одними из первых «точек роста» дискурса ар брют стали заработавшие в середине 1990-х гг. Музей творчества аутсайдеров под руководством Владимира Абакумова и общественная инициатива «Арт-проект ИНЫЕ» Владимира Гаврилова.

Достаточно специфическим оказывается дискурс аутсайдер-арт в отечественной науке. В научных исследованиях дискурс маргинального искусства часто конструируется за счёт обращения к признанным мастерам эпохи модернизма (например, вспоминается история жизни и творчества Винсента Ван Гога). Характерные черты искусства маргинальных художников сопоставляются с искусством признанных мастеров: «[...] нередки выходы в самые глубокие слои архетипичности, находящие своё выражение в завораживающе близких по “неумелости” к детям изображениям пропорций тела и в такой же “неумелой” и щемящей душу деформации предметов, которой в профессиональном искусстве достигали лишь столь большие мастера, как М. Шагал и П. Клее» (А.С. Мигунов).

Чем же характеризуется искусство аутсайдеров в России? Имеет ли оно свою специфику, если сопоставлять его с тенденциями европейского и американского искусства аутсайдеров? Чем инспирированы рисунки аутсайдеров в России?

Активизация аутсайдер арт в период с 1980-х гг. связана с поиском идентичности и кризисами идентификации как на индивидуальном, так и на коллективном уровнях. Изучая жизненные истории художников-аутсайдеров, исследователи часто описывают события, свидетельствующие о кризисах индивидуальной идентичности этого круга художников. Утрата личностью ощущения своей целостности, а также целостности восприятия собственной жизни и судьбы становится одним из характерным мотивов личных историй художников-аутсайдеров. Исследователи проблем идентичности указывают, что кризис проявляется в том, что «я» перестаёт отождествлять себя с некоторым определённым сообществом. В жизни многих художников-аутсайдеров мы видим наличие этой поворотной для личности точки.

Стремление противостоять хаосу внешнего миру подталкивает личность к конструированию личного микрокосма. Конструируя в рисунках, картинах, текстах собственный мир, художник-аутсайдер обретает чувство тождественности самому себе, ощущение целостности.

Социальные и политические сломы поздней советской и российской истории катализировали кризисы групповой и культурной идентич-

ности. Исследуя их, исследователи отмечают, что из духовного пространства общественной жизни и из культуры в целом исчез унифицирующий, интегративный компонент. Возникла сложная ситуация, когда в пространстве одной конкретной культуры одновременно начали функционировать диаметрально противоположные ценностные компоненты и координаты (Л. Л. Мельникова).

Рассматривая рисунки и картины аутсайдеров, мы часто видим конструирование субъективных религиозных систем, которые иногда включают отсылки к традиционным религиям – христианству, индуизму (парадоксально, но именно эти религии оказались наиболее включены в дискурс повседневности рубежа 1980-х – 1990-х гг. благодаря деятельности миссионеров и телевидению). Аутсайдеры «дополняют» религиозную догматику, часто комбинируя идеи христианства, наивное житейское философствование и хаосогенные образы, рождённые собственным сознанием.

Исследователи и популяризаторы, интерпретировавшие данный феномен в России 90-х гг., делали акцент на легитимации и конструировании границ аутсайдер арт. Так Анна Яркина (Музей творчества аутсайдеров) активно использовала следующие лексемы, отсылающие нас к некоему «возделыванию поля» аутсайдерского искусства в России: «выработать», «определение», «закрепит право»; «в перспективе позволит выработать некое единое определение искусства, с которым согласятся все специалисты», «окончательно закрепит право называться искусством за блоком работ, собранных без учёта требований традиционной эстетики».

Достаточно много публикаций, в которых давалось определение аутсайдерского искусства или ар брют, описывали границы данных феноменов. Большая часть этих объяснений была «калькой» с англоязычных источников, но встречались и оригинальные интерпретации. Например, три «изо»: изобретательность и изолированность изображающего рождает на свет творения, почерпнутые «исключительно из внутренних резервов, а не из штампов классического или модного искусства». Эти образные «изобретательность» и «изолированность» стали наиболее распространёнными в очерчивании границ аутсайдерского искусства в России. Одной из самых важных методологических проблем для «странного искусства» в России становится поиск «водораздела» между ар брют и аутсайдер арт.

Коллекция «ИНЫЕ»: продолжение следует

В. Гаврилов:

Для обозначения спонтанного творчества художников-самоучек мы нередко использовали определение «иное», по смыслу созвучное с описанием «аутсайдерского/маргинального искусства». «Иное» не обладает дискриминационным подтекстом, да и художники-аутсайдеры с их ИНАКОбытием и ИНАКОмыслием нередко не вписываются в одобряемую психосоциальную и художественную норму.

Многие исследователи разделяют распространённую точку зрения, согласно которой стержнем аутсайдер арт являются эстетически значимые образцы психопатологической экспрессии. При этом арт-критики и клиницисты соглашались, что наличие психических или поведенческих расстройств не является определяющим фактором для квалификации таких работ. Здесь нет противоречий. В первую очередь не психическое расстройство, а исключительно способности автора предопределяют результат творческого акта. В недалёком прошлом изучением творчества душевнобольных занимались только психиатры, и это обстоятельство предопределяло характер исследования. К сожалению, эта тенденция могла служить стигматизации модернистского искусства, например, в книге психиатра М. Нордау «Вырождение» (1892 г.), продолжающей разговор о т.н. «дегенеративном искусстве». Описывая формальные признаки рисунков, врачи чаще сопоставляли и увязывали артефакты с клиникой, а не с личностными особенностями их авторов. Типология Марселя Режа (1907 г.) уже прямолинейно увязывает распад реалистических навыков рисования с психическим расстройством. Психиатр выделял рисунки слабоумных (неумелые, бесформенные, бессвязные, хаотичные изображения); рисунки прикладного характера (однообразные, узорчатые, геометриче-

ские, декоративные мотивы) и более оригинальные символические рисунки с применением общепринятых техник графики и использованием персональных символических кодов.

Философ-экзистенциалист и психиатр Карл Ясперс (1913 г.) в изобразительном творчестве душевнобольных выделял «дефектные способности» – неумелые каракули; «искусство больных шизофренией» (со ссылкой на первые исследования Г. Принцхорна) – бессмысленный беспорядочный набор линий и предметов, хотя при наличии некоторого навыка в нём можно было выявить гротескные, странные, искажённые формы, символическое отражение картины мира. Позже Г. Принцхорн (1922 г.) увидел в произведениях своих пациентов «эстетически значимую экспрессию, отличающуюся первозданной силой». Типология П.И. Карпова (1926 г.), главным образом иллюстрировала особенности мышления больных шизофренией. Русский психиатр выделил изображения: «с неясно очерченными формами» (расплывчатость), «не связанные по идее» (разорванность), «со стереотипностью, символикой» и «разрывом ассоциаций» (в форме «бессмыслицы»).

В трёх прекрасно иллюстрированных альбомах «Изобразительный язык больных...» (1982–85 гг.) [3], подготовленных коллективом известных психиатров (Э.А. Бабаян, Г.В. Морозов, В.М. Морковкин, А.Б. Смулевич) с участием консультантов-искусствоведов Е.В. Завадской, Г.А. Никич-Криличевского, Е.Р. Юреновой, анализировалась зависимость содержательного и стилистического характера творчества от особенностей развития психопатологического процесса. Психиатры трактовали изобразительный язык больных шизофренией художников 1950–70-х гг. по трём модулям: естественная изобразительная форма; условная форма; её распад.

В. Гаврилов, И. Реховских:

В медицинских типологиях распад традиционных навыков рисования прямолинейно увязывался с прогрессивностью психопатологии художников. Впрочем, любителей маргинального творчества более интересуют не формальные типологии. Да и подобные взгляды не позволяли рассматривать произведения душевнобольных как нечто художественно цельное, самобытное, автономное, не давали возможности анализировать личностно значимое содержание работ.

Используя обобщающее понятие «аутсайдер арт», также включающее в себя и самобытные варианты спонтанной психопатологической экспрессии, мы выделяем и рассматриваем внутри его част-

ные искусствоведческие категории: ар брют и наивное искусство. В коллекции особо выделен и некий буферный раздел «перекрёсток маргинального», характеризующийся стилистическим полиморфизмом творчества.

Характер спонтанной изобразительной продукции художников-самоучек нами (В. Гаврилов, И. Реховских, 2004 г.) был соотнесён с их психопатологическими особенностями и социо-культурными характеристиками. Было введено ключевое понятие психиатрического опыта [4], по отношению к которому представилось возможным дифференцировать позиции творчества, осуществляющегося вследствие, вопреки или вне клинической составляющей.

Предложенная типология, разумеется, условна и отнюдь не претендует на законченность. Нет смысла навечно определять творчество автора по тому или иному разряду, приклеивая те или иные ярлыки. Художник может изменить манеру. Да и его клиническая симптоматика может стабилизироваться, редуцироваться либо усилиться, что приведёт к изменению социального статуса художника и, скорее всего, повлияет на манеру его творчества. В альбоме мы постарались придерживаться логики, ориентированной на данную типологию. Её относительность уже подчеркивается и тем фактом, что творчество некоторых художников фигурирует в нескольких разделах [5].

[3] Коллектив авторов – Бабаян Э.А., Морозов Г.В., Морковкин В.М., Смулевич А.Б. – выпустил три альбома: «Изобразительный язык больных шизофренией», Basle Switzerland, 1982 г.; «Изобразительный язык больных шизофренией с бредовыми и сверхценными образованиями (часть II)», Basle Switzerland, 1985 г.; «Изобразительный язык больного паранойей – часть III», Basle Switzerland [Б.г.].

[4] «Психиатрический опыт» – термин, взятый у авторов книги: К. Дёрнер, У. Плог «Заблуждаться свойственно человеку. (Учебное пособие по психиатрии и психотерапии)», СПб.: Санкт-Петербургский научно-исследовательский психоневрологический институт им. В.М. Бехтерева, 1997 г., 519 с.

[5] Все размеры представленных произведений будут указаны в сантиметрах.





1

Больничные коллекции странностей

Рисунки пациентов психиатрических приютов, лечебниц и богаделен, выполненные на бумаге, простыне, выцарапанные на стене, причудливо оформленные предметы обихода (посуда, игрушки, украшения, салфетки), фигурки из глины, хлебного мякиша, косточек, деревяшек и металлического хлама и тому подобное давно привлекали внимание врачей и персонала. С любовью украшенные незамысловатые артефакты в лучшем случае воспринимались как странные, курьёзные или любопытные именно благодаря обстоятельствам своего появления.

Одним из первых коллекционеров подобного творчества был итальянский психиатр Чезаре Ломброзо (1835–1909 гг.), автор известной книги «Гениальность и помешательство». Постепенно самопроизвольное творчество обитателей закрытых учреждений лечебного профиля начало интересовать представителей психиатрии уже не столько по причине оригинальности или привлекательности этих работ, а сколько в силу

«производственной необходимости». Психиатры XIX и начала XX вв., чей инструментарий познания души являлся весьма ограниченным, обратили внимание на тот факт, что рисунки, татуировки и поделки могут предстать и важными документами, позволяющими прояснить фабулу психопатологических страданий авторов.

Врачам-исследователям внутренних миров современников, заблудившихся в лабиринтах «безумия», иногда приходится исполнять роль «дешифровщика» изобразительных криптограмм их недугов. Для специалистов психопатологическая симптоматика выглядит достаточно банальной, если не сказать – рутинной. Для обывателей же картина психического расстройства и сопутствующих ему артефактов может предстать нестандартно – занятой, якобы косвенно свидетельствующей об особых способностях больных. Подобная точка зрения – эхо романтического и весьма упрощённого подхода к проблеме соседства «гениальности и помешательства». Как правило, не само расстройство, а интеграл жизненного опыта, зрелости субъекта и уровня его дарования отвечают как за оригинальность клинического оформления психопатологических переживаний, так и за форму и содержание его творчества. В ряде случаев именно психическая патология (но далеко не всякая!) способствует творческим порывам... При других вариантах, наоборот, она приводит к упрощению, примитивизации артефактов. Близость «безумия» и творчества носит частный характер. Хотя креативность и «безумие» представляют разные стороны психической деятельности, как правило, развивающиеся параллельно, но перекрёстные связи естественно случаются.

Именно сплетение этих факторов превращает стандартизованную историю страдания пациента, в которой описание из учебников сравнивается с реальным случаем из практики, в индивидуальную судьбу больного человека. Само собой разумеется, что различные клинические варианты «безумия» и фактические условия жизни и содержания пациентов оставляют персональный отпечаток на их работах, придавая артефактам аутентичность, а также странно-притягательный и эмоционально-завораживающий оттенок. Помимо часто воспроизводимой авторами темы остранинности, можно разглядеть и оттенки депрессивности – обратите внимание на деревянные фигурки мужчин с широко открытым ртом с симптоматикой нейролепсии (побочным эффектом передозировки психотропных препаратов). В представленной подборке переданы и радостно-эйфорические ноты: фрукты, женщины, павлины, лебеди – символы красоты, изобилия и свободы, выписанные с соответствующим старанием и возможностями авторов.

Иногда темой размышлений становится идеал интимного союза пациента с «генератором творчества», или музой, предстающим, например, в виде воображаемой женщины либо «лимонной птицы» у А. Шмелёва. Заслуживает внимания и эпистолярное творчество – многочисленные пиктограммы или тексты, имеющие свой месседж в форме манифестов, петиций, воззваний, посланий, философских эссе, инструкций, научных разработок и даже обвинений.

В дофармакологическую эпоху (до середины XX в.) жизнь пациентов в больнице текла однообразно, серо, скучно. Хронически больным оставалось самим заботиться о собственном развлечении: «плести» узоры из многократно сложенной бумаги и ниток, делать цветы из подручного материала, мастерить кукол из сучьев и тряпок, что-то рисовать – хоть веткой на земле, хоть пальцем по стене. Иногда авторы стремились не столько творить, сколько заниматься «тюнингом» монотонной жизни, бедной внешними событиями, украшая себя (татуировки) и интерьер «дома», где им приходится обитать. Но в учреждениях, старавшихся следовать современным научным предписаниям, помимо выполнения внутрибольничных хозяйственных работ, пациенты уже всё более регулярно привлекались к кустарной деятельности самого разного содержания: вышиванию, выпиливанию, выжиганию, плетению кружев... Эти занятия содержали и творческую составляющую, поначалу имевшую целью структурировать вынужденный досуг пациентов, но всё в большей мере становящуюся значимым фактором успокоения. Вовлечение больных в такое размеренное времяпрепровождение, по сути, предстаёт прообразом терапии занятостью. Далее постепенно формируется особый многообещающий терапевтический подход – арт-терапия.

В психиатрических больницах СССР режим больничных будней скорее препятствовал самостоятельным творческим устремлениям пациентов. Предполагалось, что бумагой и карандашами могут воспользоваться жалобщики, а ножницами и стёклами от очков – агрессивные и суицидально настроенные больные. Тем не менее в некоторых отечественных клиниках рисунки сохранялись (в крайнем случае – их копии) и с дидактической целью аккумулировались в «альбомах творчества душевнобольных» или иллюстрировали главы о галлюцинационно-бредовых расстройствах в студенческих учебниках. Изредка работами пациентов, обнаруживших художественные способности, оформляли интерьеры лечебных учреждений. Копирование больными картин известных художников нейтрального или умиротворяющего содержания (пейзажи, натюрморты) носило название «культур-



Фотография «Шесть истеричек за изготовлением бумажных цветов» из брошюры «Вологодская областная психиатрическая больница», 2007.

терапии»/«эстетотерапии». Больничные коллекции странностей, если они где-то создавались, скорее представляли собой некую кунсткамеру. Их творцы чаще оставались анонимными, работы не атрибутировались, за их сохранность мало кто отвечал, в результате эти артефакты по тем или иным причинам исчезали. До начала 1990-х гг. психопатологическая художественная экспрессия практически не покидала стен психиатрических больниц. В домашних условиях нередко сами авторы при обострении психопатологии и их родственники, дабы убрать напоминания о болезненном, «бесовском» увлечению близких, безжалостно уничтожали созданные работы.

Запретительно-ограничивающий патернализм медицины той поры показательно коррелировал с нормативными инструкциями государственно-административного контроля. Подобно диагностике, используемой врачами, руководители советского государства директивно «спускали» уже на художественные произведения свои заключения: формализм, идеологически невыверенные работы... «Неразумные» или «идеологически неустойчивые» (с точки зрения идеологов того времени) мастера искусств контролировались и «направлялись» партийной цензурой. Что касается пациентов психиатрических клиник,

они были и вовсе ограничены строгими больничными правилами. Не санкционированная свыше самодеятельность как в отношении самолечения, так и творческой активности, как правило, не допускалась. Артефакты спонтанного творчества пациентов, носящих клеймо «безумия», ожидала незавидная судьба: мусорное ведро или забвение в архивах истории болезни среди анализов крови и ЭКГ.

При этом отдельные психиатры (как в прошлом, так и в настоящее время), проявляя интерес и восхищение образцами оригинальной психопатологической экспрессии, часто становились поклонниками «созидательного творчества душевнобольных» (П.И. Карпов, 1926 г.). Уважительное и заинтересованное отношение к творческим способностям и «художественному вкусу безумцев», особенно тех, кого «безумие» сделало «художником», в русскоязычной литературе впервые встречается в монографии Николая Ваулина «Безумие, его смысл и ценность» (СПб., 1913 г., 230 с.), прокомментировавшего 24 рисунка. Поэтому совсем неудивительно, что основой большинства современных музейных собраний и коллекций ар брют/аутсайдер арт в Европе становились работы из так называемых «больничных собраний странностей».



Фрагмент на стр. 14
Шмелёв Александр

Я и действительность. 1960-е
Б., акв.
17x18,5

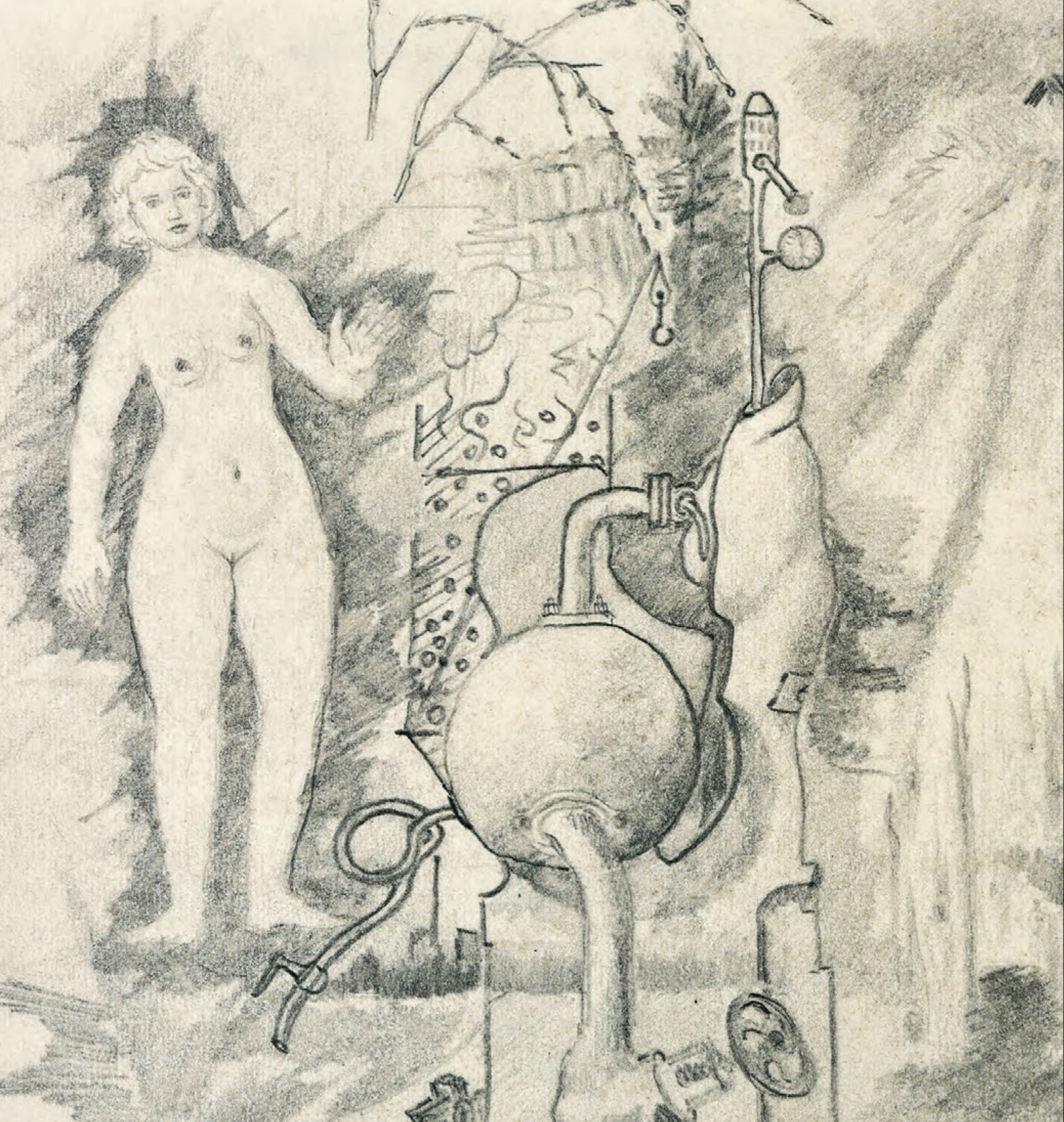
Неизвестный автор

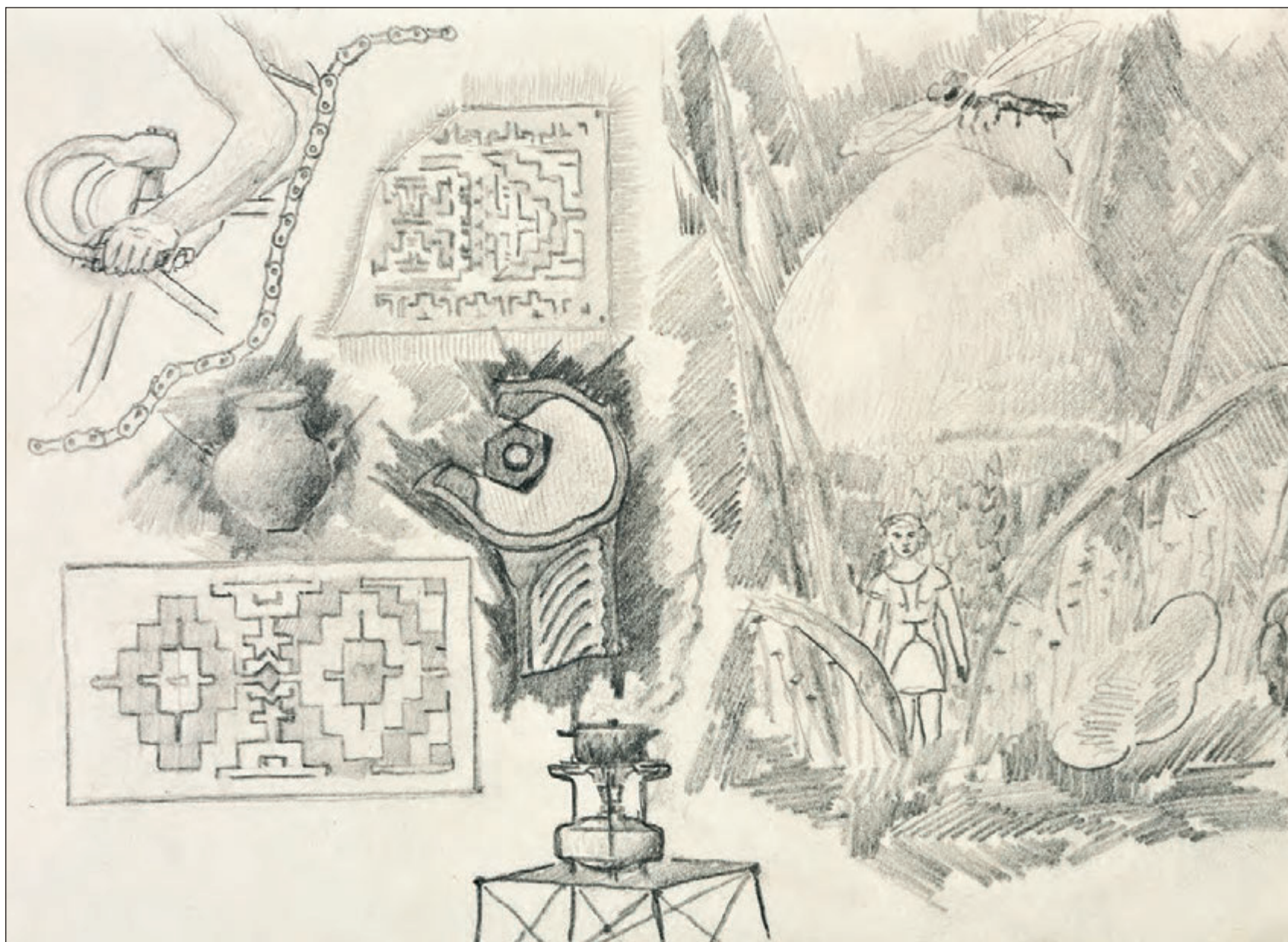
Голова. 1960-е
Дерево, резьба, м.
23,5x12



Неизвестный автор

Сидящий на стуле. 1960-е
Дерево, резьба, м.
34,5x13x20,5

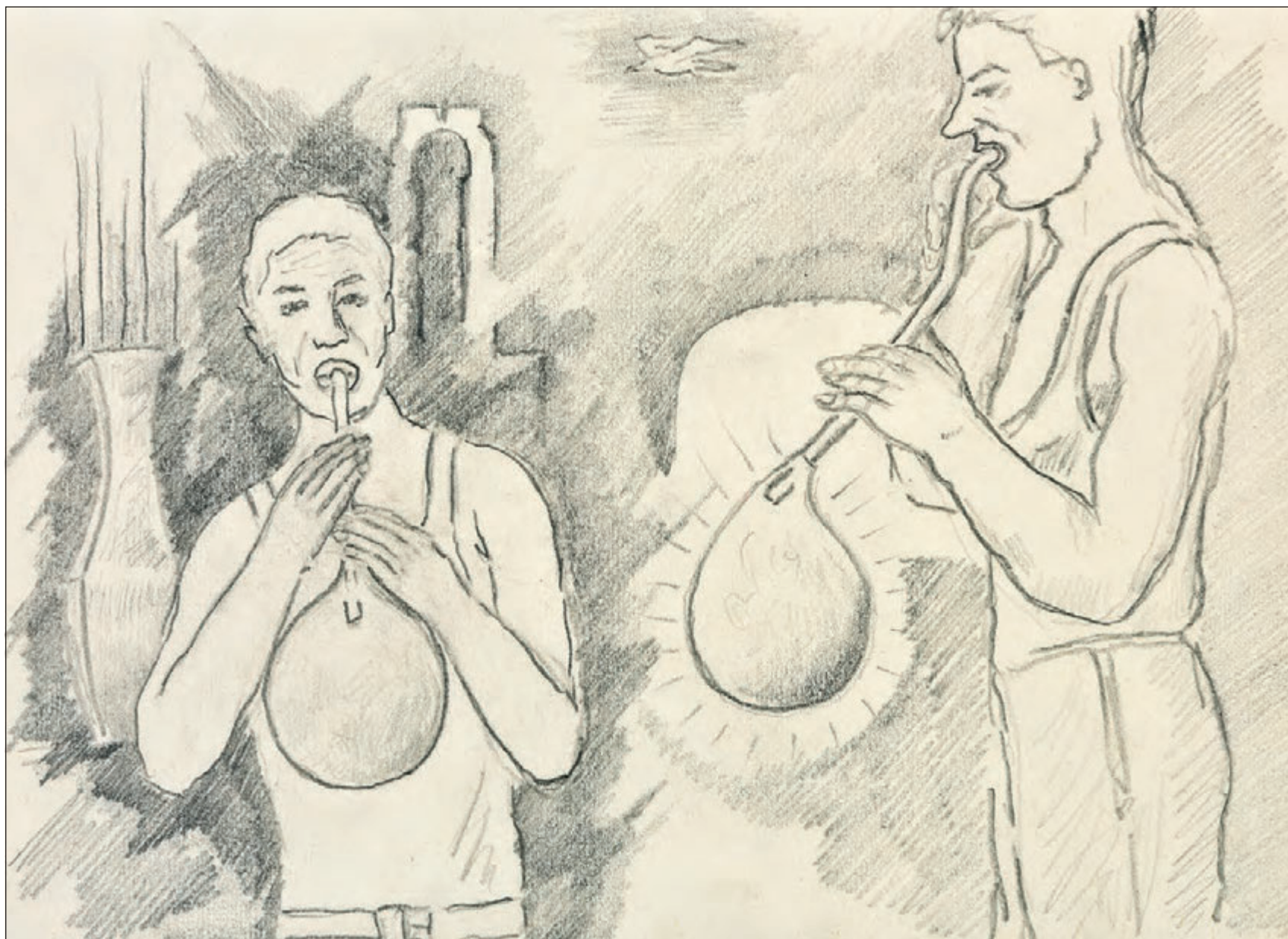




Шитров В.(?)

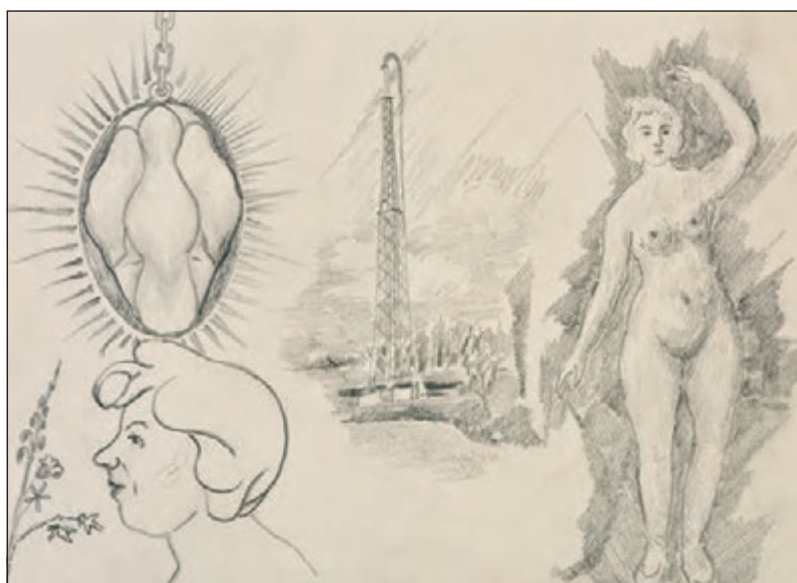
Слева:
Женщина – аккумулятор. 1960-е
Б., кар.
20x28,5

Без названия. 1960-е
Б., кар.
20x28,5



Шитров В.(?)

Без названия. 1960-е
Б., кар.
20x28,5



Шитров В.(?)

Только двое... 1960-е

Без названия. 1960-е

Без названия. 1960-е

Б., кар.
20x28,5





Шмелёв Александр

Слева:
Лики. 1968
Б., см. техника
20x19

Я и действительность. 1968
Б., см. техника
28,5x25





Шмелёв Александр

Слева:
Он знает смерть. 1968
Б., тушь
25,5х20,5

Сущность живописца. 1968
Б., тушь
22,5х26,5

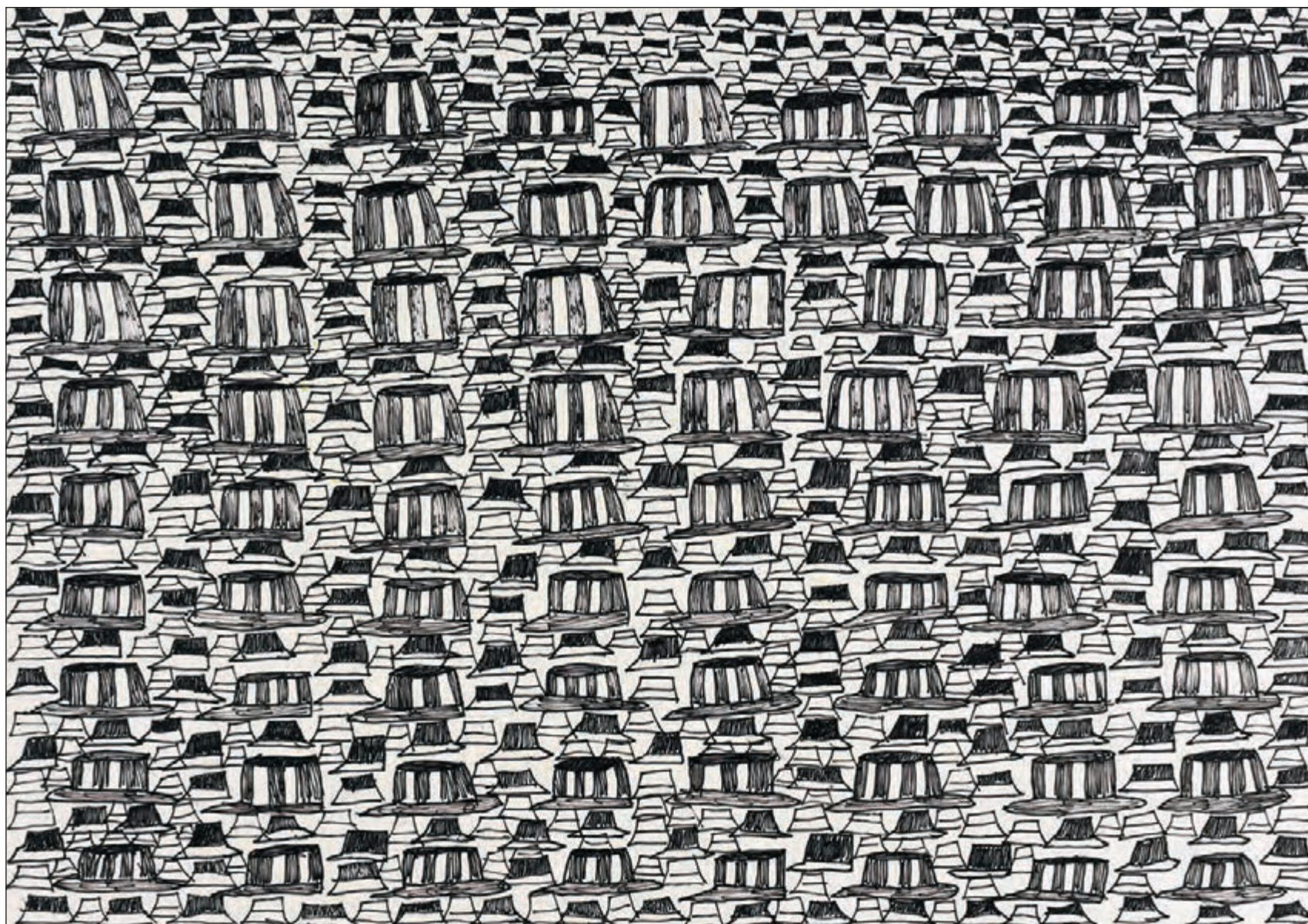


Шмелёв Александр

Портрет преподавателя
истины. 1968
Б., тушь
27x20



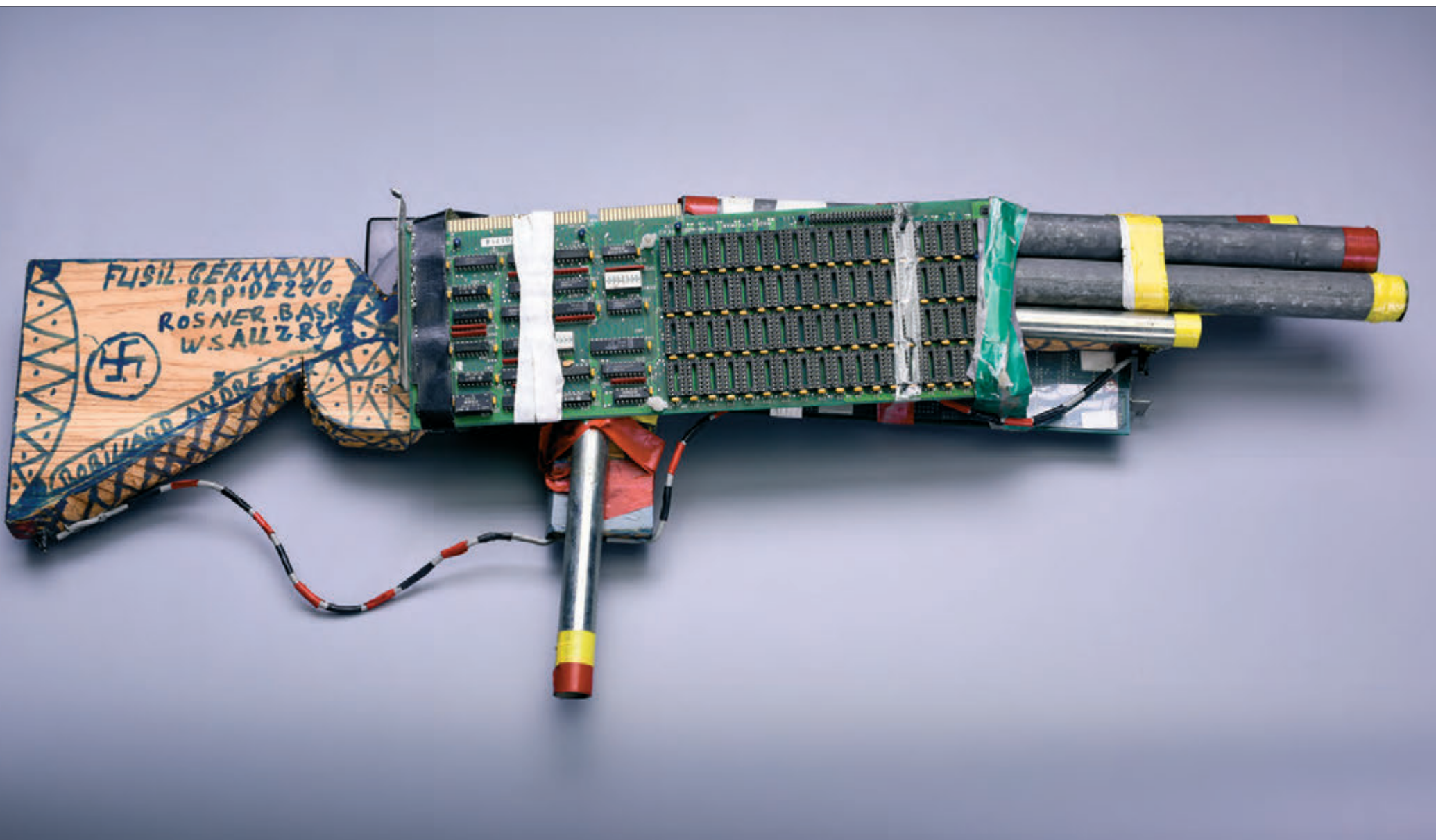




Марко, Рауджеи

Слева:
Индейцы. 1997
Б., фломастер
70x50

Эти красивые шляпы. 1997
Б., фломастер
35x50



Робийяр, Андрэ

Ружьё Берман, немецкое скорострельное... 1990-е
Дерево, металлические трубки, плата от ПК,
изоляционная лента, проволока, фломастер
78x28x8



Робийяр, Андрэ

Ружьё швейцарское огнестрельное...1990-е
Дерево, металлические трубки, диски от ПК,
изоляционная лента, проволока, фломастер
93x22x8

Ружьё США... Воздушных сил Америки... 1990-е
Дерево, металлические трубки, диски от ПК,
изоляционная лента, проволока, фломастер
70x23x9





Катюша

Фрагмент Б:
Обновлённая планета... 1990-е
Клеёнка, см. техника



Катюша

Фрагмент В:
Обновлённая планета... 1990-е
Клеёнка, см. техника





Емельянцев Эдуард

Слева:
Без названия. 2000-е
Б., см. техника
40x30

Хранительница времени. 2002
Б., см. техника
40x28,6





Маломашина Мария

Слева:
Экээрт. Превалирование человека
над горным миром. 2006
К., пастель
58x55,5

Тихий раут (Светская встреча). 2007
Металлический поднос, м.
Диаметр 47



Маломашина Мария

Ритуал. 2006
ДСП, см. техника
56x30,5

Автопортрет. 2000-е
ДСП, см. техника
47,5x42

