

Наивное ИСКУССТВО И КИТЧ

Основные проблемы
и особенности
восприятия



Сборник статей

**Наивное искусство и китч.
Основные проблемы и
особенности восприятия**

«Алетейя»

2018

УДК 7.011.2
ББК 85

Сборник статей

Наивное искусство и китч. Основные проблемы и особенности восприятия / Сборник статей — «Алетейя», 2018

ISBN 978-5-907115-00-2

Сборник включает статьи российских и зарубежных авторов, раскрывающие основные проблемы взаимоотношений наивного искусства, китча, любительского творчества и современной художественной деятельности. В него вошли материалы докладов, прозвучавших на научных чтениях памяти К. Г. Богемской (1947–2010), выдающегося исследователя примитива и наивного искусства. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся изобразительным, музыкальным, а также виртуальным непрофессиональным творчеством.

УДК 7.011.2

ББК 85

ISBN 978-5-907115-00-2

© Сборник статей, 2018

© Алетейя, 2018

Содержание

| | |
|--|----|
| В пространстве тотального китча | 6 |
| I. Наивное искусство и китч на пересечении народной и массовой культур | 14 |
| Предметно-материальный мир традиционной народной культуры в проектных формах прошлого и настоящего | 14 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 26 |

Основные проблемы и особенности восприятия. Сборник статей

*Посвящается памяти искусствоведа Ксении Георгиевны Богемской
(1947–2010)*

Печатается по решению Ученого совета Государственного института искусствозна-
ния

Рецензенты:

кандидат искусствоведения *М. А. Бусев*

кандидат искусствоведения *А. К. Флорковская*

*На обложке: Алена Киш. Расписной ковёр «Рай». Фрагмент. Холст, масло. 1930-е гг.
Историко-культурный музей-заповедник «Заславль». Белоруссия*

© Коллектив авторов, 2018

© Государственный институт искусствознания, 2018

В пространстве тотального китча

Ибо никто из нас не представляет собой сверхчеловека, чтобы полностью избежать китча. И как бы мы ни презирали китч, он неотделим от человеческой участи.

Милан Кундера

«Невыносимая легкость бытия»

Главной особенностью китча¹ является его постоянное ускользание от четкого определения: его нельзя ограничить какими-либо временными рамками – он существует параллельно любой культуре, нет четких эстетических критериев для его описания, нет отличающих его техник – китч использует любые материалы. Но есть одна общая черта: он оперирует штампами – некими устоявшимися в общественном сознании клише – словесными, изобразительными, музыкальными, – легко узнаваемыми представителями разных поколений и разных национальностей. Эта же черта роднит китч с наивным искусством и с массовой культурой, также опирающимися на готовые формулы, проверенные временем. Здесь же происходит его соприкосновение с народным искусством, призванным оберегать древние традиции. О различиях между китчем и массовой культурой у автора этих строк уже была возможность высказаться². Необходимо добавить, что китч может претендовать на звание предшественника массовой культуры и главного источника ее вдохновения. Очень часто китч становится частью массовой культуры, но не всегда тождествен ей. Массовая культура продолжает оставаться, прежде всего, социальным феноменом, при этом наиболее занимательные ее формы становятся предметом изучения искусствоведов и философов. Китч же является всего лишь массовой продукцией, окрашенной в яркий национальный колорит, и не может сопоставляться с массовой культурой – одним из главных орудий всемирной глобализации. В этом смысле произведения contemporary art в большей степени обладают признаками массового искусства, при этом их создатели активно пользуются средствами и методами китча. О новом витке изучения темы китча и современных телесно-ориентированных практик, связанных с индивидуальным восприятием, свидетельствуют проведенные в Москве выставки «Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве» (2012–2013, ГТГ) и «Удел человеческий» (2015, ГЦСИ).

Одной из задач при формировании данного сборника было выявление демаркационной линии между наивным искусством и китчем, что и отразилось в его названии. Проблема описания произведений наивного искусства состоит в том, что порой они ассоциируются с китчем. К сожалению, даже в текстах специалистов, публикуемых в научных и популярных изданиях, очень часто понятия *китча* и *наивного искусства* смешиваются и взаимно заменяются. Нечеткость определений вводит читателя в заблуждение, создает превратное впечатление как о категории китча, так и о наивном искусстве. Если на заре XX века представители профессионального искусства не делали различия между китчем, народным и кустарным (на продажу) творчеством (М.Ф. Ларионов называл все вместе «лубком»); также был распространен термин «примитив»), то для работ художников, подобных Анри Руссо, достаточно быстро был изобретен термин «наивное искусство». Однако в России в 1920–1930-е годы «наивное искусство» терминологически было замещено официальным понятием «самодетельное искусство», изна-

¹ Согласно действующим правилам транскрипции, эквивалентом немецкоязычного буквосочетания «tsch» является кириллическое «ч», а не «тч». Соответственно, правильный вариант написания слова – это распространенный до конца XX века вариант «кич». Вариант слова с буквой «т» получил массовое хождение еще в середине 1970-х, когда русскоязычное информационное пространство стало заполняться словами, калькирующими английское произношение.

² См., например: *Мусянкова Н.А.* Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века // *Искусствознание.* № 3–4. 2012. С. 564–591.

чально имеющим более широкое поле коннотаций и лишенным стилевой компоненты. Самодеятельность объединяла любые проявления любительского творчества, утверждала стилевое разнообразие и считалась первоначальной ступенью для профессионального овладения тем или иным видом искусства. В искусствоведческой литературе запрещалось употреблять термин «примитив», а в иных областях он мог применяться исключительно с негативным оттенком. Лишь в конце 1980 – начале 1990-х годов понятия «наивное искусство» и «примитив» были реабилитированы.

Существование китча поначалу никак не учитывалось, а само явление не описывалось, но во второй половине XX века оно начинает активно критиковаться как один из признаков буржуазной культуры потребления. Китч становится синонимом мещанства, под ним понимаются любые нефункциональные предметы интерьера – фабричного или ручного производства. Так, в этой категории оказались и предметы крестьянского быта, унаследованные их хранителями от предков, и картины неизвестных самоучек, случайно купленные на рынке, и массовая дешевая продукция для украшения дома. В 1990–2000-х годах о китче все чаще начинают говорить как о неизбежном атрибуте современной художественной культуры, стремясь объективно рассмотреть все его отрицательные и положительные стороны³. Но один неумолимый факт приходится признать и сторонникам, и хулителям китча: «искусство теперь повсюду, поскольку в самом сердце реальности теперь – искусственность»⁴.

Проблемы, кратко обозначенные выше, рассматриваются в статьях данного сборника. Книга складывалась в течение нескольких лет, по мере накопления материалов, которые постепенно составили три раздела, посвященные 1) проблемам китча, наивного и народного искусства, 2) особенностям копирования в народном и любительском творчестве, 3) вопросам реализации произведений любителей на художественном рынке.

В *первый раздел* «Наивное искусство и китч на пересечении народной и массовой культур» вошли статьи об общих проблемах рассматриваемой понятийной зоны, раскрывающихся не только на конкретных примерах российской культуры прошлого и настоящего, но и благодаря анализу творчества художников из Беларуси, Сербии, Хорватии, Мексики. Авторы с разных научных позиций объясняют семантическую и этимологическую природу китча, народного и наивного искусства, раскрывают их взаимоотношения с массовой культурой.

Трансформациям русской народной культуры в XX веке посвящен текст одного из авторитетных специалистов по народному и наивному искусству О.Д. Балдиной. Автор исследует замысел проектного конструирования новых идеологических концептов на примере развития народных ремесел до революции и в советский период. Формирование новой культурной системы, основанной на ценностях не красоты, но в первую очередь утилитаризма, повлекло значительные изменения существовавших веками традиций. Собственно, в процессе преобразования народного искусства и соединения его с городской культурой и рождается китч в его обиходном понимании.

История развития понятия «китч» в монографиях и статьях советских искусствоведов и социологов излагается в статье культуролога А.А. Суворовой. Подробно останавливаясь на позициях А.В. Кукаркина и А.М. Яковлевой, автор приходит к выводу, что в период 1970–1980-х годов в трактовках понятия «китч» выявляется семантический примитивизм, осуществляется привязка к буржуазной культуре, а явление в целом характеризуется крайне нега-

³ См.: *Дмитриева Н. А.* Китч // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М., 1979; *Чегодаева М.А.* Китч, китч, китч. М., 1990; *Яковлева А.М.* Китч и художественная культура // Знание. № 11. 1990. С. 42–68; *Яковлева А.М.* Китч и паракитч: рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. СПб., 2001. С. 252–263; *Конрадова Н.А.* Китч как социокультурный феномен. Дисс. ... канд. культурологии. Рукопись. М., 2001; *Поляков А.Ф.* Китч как феномен массовой культуры. Дисс. ... канд. культурологии. Рукопись. Улан-Удэ, 2005; *Поляков А.Ф.* Китч как феномен художественной культуры. Дисс. ... д-ра культурологии. Рукопись. Улан-Удэ, 2012.

⁴ *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / Перевод и вст. ст. С.Н. Зенкина. М., 2000. С. 154.

тивно. Семантическими парами понятию «китч» становятся «мещанство», «дурновкусие», «псевдоискусство» и даже «современное западное искусство». Указанные смысловые пары часто рассматриваются как инородные по отношению к концепту «советский». В 1990-е годы трактовка понятия «китч» теряет однозначность и отрицательную коннотацию. Стремление к объективности позволяет отмечать и положительное влияние китча, например, успокаивающее воздействие на психику потребителя этого феномена художественной культуры.

Китчевые формы в современной деревянной резьбе рассматривает в своей статье А.Г. Кулешов. Традиции народной резьбы, сохранившиеся во многих селах Владимирской области, оказались востребованы у местного населения. Современные мастера с удовольствием выполняют заказы на изготовление мебели для загородных домов платежеспособных клиентов. Наиболее популярной формой стали варианты царских тронов, в мотивах украшения которых повсеместно используются элементы эклектики.

В статье Е.П. Алексеева описывается формирование средствами массового искусства образа народного сказочника Павла Бажова. Образ стал складываться в советские годы, а в последнее время приобрел еще большую актуальность. Автор на ярких примерах показывает преобразование фольклорных архетипов бажовских сказов в формы современной сувенирной продукции.

Нина Крстич, директор Музея наивного и маргинального искусства из сербского города Ягодина, обобщив теории китча, выдвинутые ведущими европейскими философами XX века, раскрывает проблему взаимодействия массовой культуры и наивных и маргинальных художников своей страны. Озабоченность автора вызывает то обстоятельство, что с 1980–1990-х годов в некоторых селах наблюдается творческая стагнация, картины производятся поточным методом, искусство превращается в ремесло и служит лишь цели зарабатывания денег. В профессиональной музейной работе с произведениями мастеров, имеющих яркий индивидуальный стиль, в организации их выставок и презентаций, публикации серьезных исследований она видит панацею от китча, захлестнувшего информационное пространство постъюгославских стран. Н. Крстич с грустью признает, что очень часто художники подвергаются искушению повтора своих работ, постепенно теряя индивидуальность, растрачивая талант на создание серийных вещей низкого качества.

Л.В. Вакар, длительное время изучающая народную культуру Беларуси (Витебской области), раскрывает особенности образной системы популярных некогда расписных ковров. Украшавшие сельские и городские жилища, они создавались мастерами для заработка, но сохраняли архетипические основы традиционной народной росписи. При копировании классических образцов в результате фольклорной редукции изображенный персонаж часто теряет индивидуальные характеристики и персонифицирует природные силы либо социальные стереотипы. Исследовательнице удалось через отдельные фразы живой разговорной речи авторов расписных ковров выявить и донести до читателя особенности их отношения к собственному творчеству, своеобразие эстетического восприятия сельского жителя. Из презираемой некогда области китча самобытные изделия переместились в ранг своеобразного национального достояния, и сейчас продолжается активное изучение и собирание расписных ковров Беларуси.

Творчество российского наивного художника Василия Григорьева развивалось из клееночного промысла. По мнению искусствоведа О.В. Дьяконицыной, он выступал как талантливый импровизатор народной культуры, способный к саморазвитию и востребованный в XXI веке (в 2014 году в Перми и Москве прошли персональные выставки В.В. Григорьева, посвященные его 100-летию). Пример творчества этого художника дает возможность проследить развитие и статусное изменение на протяжении столетия конкретной художественной формы – народной живописной картинки.

Обращаясь к современным формам художественной культуры, Т.Н. Суханова проводит любопытный анализ развития народных мексиканских вотивных картинок ретаблос в среде

российских интернет-блогеров. Характерные для китча сентиментальность, надрызг и патетика, крикливость цвета, избыток декора, нарочитый эклектизм не чужды простодушному искусству народных ретаблос и уверенно пародируются современными анонимными авторами. К китчу как к провокации, насмешке, пародии осознанно обращаются и авторы, и зрители. Имитация и тиражирование устоявшегося формата дают основание к изобличению авторов/ публикаторов как циничных жуликов и халтурщиков, если не учитывать, что они сами радостно декларируют свою готовность к «подмене», за которой скрывается игра и горячая симпатия к мексиканским картинкам. В адаптации-присвоении этого искусства видится готовность к вдумчивому постижению другой культуры, пример уважения чужого как своего.

Свой оригинальный взгляд на классификацию современного обывательского китча предлагает И.П. Вовк. Автор стремится к фиксации всех социально-эстетических стереотипов, распределяя их на группы по возрастам и половой принадлежности. В его интерпретации модели поведения различных групп людей представляются различными формами китча.

Завершают раздел статьи этномузыковеды Е.А. Дороховой и Н.И. Жулановой, посвященные проявлениям китчевой эстетики в российской музыкальной повседневной культуре XX века.

Исследуя феномен жестокого романса, Е.А. Дорохова обращает внимание на то, что китч всегда возникает на стыке двух разных культурных традиций и в кризисные моменты существования традиционной мировоззренческой системы, когда в ней ослабевают структурно-функциональные связи. Выход текстов за пределы порождающей их культурной традиции, вследствие ее распада или столкновения с иной мировоззренческой парадигмой, всегда приводит к потере функциональности и утрате первичной семантики. Форма, утратив связи с содержанием, начинает терять свою изначальную пропорциональность; ее отдельные компоненты разрастаются, гиперболизируются и могут доходить до абсурда. Конечным результатом этого процесса неминуемо становится китч.

Болевые точки музыкальной фольклористики, связанные с репрезентацией народного искусства на современной российской сцене, освещает Н.И. Жуланова. Автор сразу определяет фольклор, звучащий со сцены (оперной, концертной или эстрадной), лишь как художественную интерпретацию. По ее мнению, фольклорный китч отличается агрессивностью, поскольку нацелен на завоевание рынка. Постулируя себя в качестве «подлинного фольклора», он стремится оттеснить и заменить истинное народное искусство. Сущность этой подмены связана с содержательной стороной художественного целого и поэтому трудно артикулируется, однако говорить о ней необходимо.

Второй раздел сборника составили тексты докладов, прозвучавших на круглом столе «Копирование в любительском и наивном искусстве», проведенном сектором фольклора и народного искусства в марте 2013 года. Повторение картин известных мастеров – это не только традиционный метод обучения начинающих художников, но и повод для самовыражения. Путь многих художников начинался с ученического копирования, а для некоторых это стало творческим методом. Реплики шедевров, выполненные любителями, вызывают не только улыбки и смех, но иногда наполняют новым, подчас неожиданным смыслом известные всем полотна.

Несмотря на то, что проблема взаимоотношения образца и копии лежит на поверхности, работ по этому вопросу не так много. В 1997 году НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств совместно с ГМИИ им. А.С. Пушкина провел конференцию, материалы которой опубликованы в сборнике «Проблема копирования в европейском искусстве» под редакцией Г.И. Вздорнова (М., 1998). В нем, пожалуй, впервые в отечественном искусствознании на материале разных видов искусства: живописи, гравюры, скульптуры, сценографии и архитектуры – было проведено всестороннее исследование этой темы от античности вплоть до 1990-х годов XX века. Здесь же была выявлена типология копирования, которая включает в себя: копирование как творческий метод худож-

ника (иконы, авторские повторения); воссоздание произведения искусства в других материалах (античность); пересоздание оригинала в стилистических формах более позднего времени (искусство второй половины XX века – Пикассо, Магритт, Дали и др.); копирование как учебный процесс; изготовление фальшивых произведений; массовое тиражирование произведений искусства. Наивные и любительские «вольные» копии Р. Кузьменко, А. Куплина, А. Пичугина, В. Шибаева (Аварры) с классических произведений были рассмотрены в докладе известного исследователя примитива А.В. Лебедева.

За последние годы вышло несколько изданий, среди которых – сборник немецкого автора Вольфганга Августина «Оригинал—копия—цитата произведений искусства в Средние века и Новое время: пути присвоения – формы предания» (Passau, 2010) и культурологическое исследование состояния современной культуры Михаила Веллера «Эстетика энергоэволюционизма» (М., 2011), в котором автор касается проблемы любительских копий и примитива. Летом 2012 года в Копенгагене была проведена конференция «Копирование, тиражирование и эмуляция живописи в XV–XVIII веках», центральной темой которой было изучение картин Босха и Брейгеля и их отношения к античным образцам. Многие наивные художники обнаруживают свои способности, желая повторить картину любимого кумира, и это становится для них первым импульсом к дальнейшему, уже самостоятельному, творчеству. Но эта проблема гораздо шире, что подтвердили подготовленные исследователями тексты.

Е.А. Воронина на примере деятельности отдела научной экспертизы⁵ Государственной Третьяковской галереи предлагает задуматься о значении широко употребляемых слов «копия», «имитация», «подделка». С течением времени обнаруживаются новые факты о вошедших в историю искусства произведениях с подобными ярлыками, что заставляет по-новому трактовать их значение для художественной культуры в целом.

Новый ракурс проблемы цитирования в наивном искусстве содержится в материале соискателя Отдела народной художественной культуры М.М. Артамоновой, где исследуется метод копирования с фотографии в творчестве Н. Пиросмани, А. Руссо и Е. Честнякова. Автору удалось найти и показать фотопрототипы живописных картин наивных мастеров. В частности, факт наличия у Е. Честнякова собственного фотоаппарата позволил по-новому взглянуть на его оригинальный стиль и творческий метод, многое прояснил в композиционном решении его картин. Фотография с момента своего появления стала среди профессиональных художников популярным вспомогательным материалом для создания живописных полотен. Артамонова впервые обобщила и наглядно продемонстрировала действенность этого метода в творчестве наивных художников.

О.О. Алиева показывает проблему взаимоотношения копии и образца на примерах современной уральской полихромной пластики из камня. Исследовательница подчеркивает, что в камнерезном искусстве Урала XVIII–XIX веков понятие «высокое искусство» воспринималось исключительно как искусство копирования, исполненное на высоком уровне (например, делались копии работ Фаберже). При анализе современной ситуации было выявлено использование прототипов живописных произведений, таких как «Рождение Венеры» С. Боттичелли, «Портрет Дениса Давыдова» О. Кипренского, «Поединок Пересвета с Челубеем на Куликовом поле» М. Авилова и других. Автор приходит к выводу, что в процессе перевода живописных произведений в камень неизбежно происходят изменения. Художник удаляется от образца, преобразуя его с учетом свойств материала и особенностей объемной лепки формы, и камнерезная работа приобретает самостоятельное авторское звучание.

О творчестве художника-самоучки из города Себежа Псковской области Константина Михайловича Громова (1917–2001) рассказывается в статье А.И. Струковой. Как оформитель, он долгие годы работал в местном краеведческом музее (делал диорамы, макеты, писал тема-

⁵ С 2016 года – отдел комплексных исследований.

тические картины), собирал экспонаты, водил экскурсии, писал статьи об истории и достопримечательностях родного края, занимался охраной природы и благоустройством города. Постоянным источником вдохновения для К.М. Громова служили массовые репродукции картин любимых им художников и фотографии из журналов «Огонек», «Работница», «Крестьянка», «Вокруг света», «Юный натуралист».

Необычно украшенная квартира самоучки из Ульяновска Григория Белокопытова дала повод для размышлений М.К. Смирновой об этической составляющей бытового китча. Созданные руками хозяев предметы интерьера превратили обычную городскую квартиру в домашний музей памятных вещей. На примере трансформации собственного восприятия автор показывает скрытые возможности интерпретации китчевых поделок.

Сюжеты росписей шкафов для инструментов в цехе № 82 Уралмашзавода, выполненные в конце 1980-х художником-оформителем Геннадием Власовым, стали предметом исследования М.В. Соколовской. Образцами для заводского художника служили открытки и альбомы репродукций картин А. Пластова, Б. Щербакова, И. Шишкина, И. Титова. Создавал он и собственные пейзажные этюды. Своеобразный музей художественных реплик воспринимался зрителями как собрание авторских работ Г. Власова, при этом их вторичная природа, как правило, игнорировалась. Для сторонних наблюдателей на первый план выходит история создания росписей, выстраивание художником галереи типичных русских пейзажей, ассоциирующихся с архетипом «рая».

Автор монографий и статей об отечественном искусстве Л.А. Кашук изучила развитие феномена любительской открытки, получившей распространение в послевоенное время. Будучи копиями немецких открыток 1920–1930-х годов, русские аналоги в большинстве своем полностью повторяли образец, немного варьируя детали. В 1980–1990 годы молодые художники начинают использовать подарочные открытки как источник вдохновения для собственного творчества. Среди них оказываются не только копии любовных открыток первой половины XX века, но и массовая продукция, выполненная по мотивам наиболее известных произведений русской живописи. Используя прием иронии, лубочного осмеяния, художники (А.Р. Брусиловский, Р.Е. Лебедев, А.О. Флоренский, К.В. Звездочетов, В.Е. Дубосарский и А.А. Виноградов и др.) возвращают китчевую продукцию в лоно высокого искусства, даря хорошо известным произведениям новые актуальные для общественности смыслы, возводя их в ранг искусства постмодернизма.

Специфике китча в современной культуре посвящена статья А.В. Володиной. Выставки молодого художника Е. Антуфьева (р. 1986), лауреата премии Кандинского (2009), использующего китч как художественную стратегию, стали отправной точкой для рассуждений автора статьи о функционировании китча в современном обществе и его философском осмыслении.

В *третьем разделе* сборника рассматривается проблема реализации произведений наивных художников и любителей на художественном рынке в XX – начале XXI века. Особое внимание авторов привлекает тема критериев оценки произведений наивного искусства в современной ситуации девальвации ценностей, а также роль пиара в продвижении любительского искусства на арт-рынке. Актуальными остаются вопросы вложения средств и приобретения произведений наивного и самодельного искусства. В статьях прослеживается попытка разобраться, какие факторы мешают или помогают росту популярности того или иного художника, чем является частная коллекция наивного и любительского искусства – ступенью к общественному признанию неизвестных гениев или прихотью собирателя.

О трудностях продвижения наивного и самодельного искусства на российском художественном рынке высказалась бывший главный хранитель Московского музея наивного искусства Л.Д. Ртищева. Главные, по ее мнению, проблемы кроются в эстетической невзыскательности покупателя и в его ориентации на предметы роскоши. Большинство рассматривает искусство лишь как способ вложения денег, а наивное искусство в этом плане не может соста-

вить конкуренцию антиквариату. Покупательский потенциал докладчик видит в образованной среде – в интеллигентных людях, которым, однако, не хватает денег для приобретения понравившейся картины. Для популяризации наивного искусства, по мнению автора, не хватает специалистов нужного уровня.

М.В. Удальцова повествует о трудной судьбе великой княгини О.А. Романовой (в замужестве – Куликовской), в течение всей жизни занимавшейся рисованием. После ее эмиграции в 1921 году продажа акварелей на благотворительных вечерах и аукционах Дании и Англии стала существенной статьёй дохода для нее и ее семьи. Произведения Ольги Александровны моментально продавались на ежегодных базарах, которые организовывала Русская православная церковь в Копенгагене. В 1934 году агент художницы Р. Педерсон устроил выставку ее работ в собственной галерее в датской столице. Выставка имела большой успех. В 1936 году картины великой княгини экспонировались в Лондоне в галерее Агню на благотворительной выставке в пользу русских беженцев, проживавших в Англии. Все ее работы были раскуплены в течение двух дней, их владельцами стали королевские семьи Великобритании и Норвегии, барон Ротшильд, премьер-министр Черчилль и др. Даже после переезда в 1948 году в Канаду О.А. Романова-Куликовская предпочитала отправлять свои картины на реализацию в Данию.

О губительном воздействии рынка на современное хорватское наивное искусство рассуждает С.А. Лагранская. По ее мнению, уже с начала 1980-х годов на территории бывшей Югославии в творчестве наивных художников наблюдается длительная стагнация. Искусство подстекольной росписи, заново открытое К. Хегедушичем для крестьян села Хлебине в 1930-е годы и принесшее невероятную популярность И. Генераличу, фактически исчерпало свои изобразительные возможности. Бесконечное варьирование одних и тех же сюжетов и композиций для удовлетворения нужд художественного рынка привело к выхолащиванию не только духовных смыслов этого вида искусства, но и практических приемов. В работах современных авторов утеряна уникальность, и они перешли в разряд китчевой сувенирной продукции.

В статье Н.А. Мусьянковой освещается деятельность галереи всемирного наивного искусства GINA, основанной в Тель-Авиве (Израиль) в 2003 году. Это единственная частная галерея, где можно приобрести произведения наивного искусства из любой страны мира. Помимо активной собирательской деятельности, галерея ведет регулярную выставочную работу, устраивая тематические групповые и персональные выставки наивных художников из разных стран, сопровождаемые изданием каталогов. В апреле 2012 года в галерее демонстрировалось наивное искусство Израиля, отличающееся специфическими религиозными сюжетами и сочностью колорита. Так, художники часто изображают сцены из ветхозаветной истории (Р. Бен-Исроэль «Адам и Ева») и основные еврейские праздники, например, праздник сбора урожая – Суккот (Р. Рубин) или окончание чтения годичного цикла Торы – Симхат-Тора (Н. Хебер). Кроме того, очень популярны образы современных городов и улиц (Р. Перетц «Звездная ночь в Тель-Авиве») и сюжеты из жизни в деревнях и кибуцах (М. Фолк «Сажая картофель», Г. Рон «Кибуц»). Галерея GINA сосредоточена на продажах «красивого» и «понятного» искусства – своеобразного варианта глянцево-парадной наивной живописи, против которого в свое время выступал английский искусствовед Роджер Кардинал. По его мнению, последователи этой линии наивного искусства в некотором смысле его дискредитируют, превращая в подобие китча.

Завершает сборник статья-послесловие, написанная сотрудником сектора фольклора и народного искусства П.Р. Гамзатовой, которая освещает деятельность К.Г. Богемской в процессе формирования рынка произведений современного российского искусства. Богатая эрудиция и разносторонние интересы позволили К.Г. Богемской быть не только ученым, начавшим анализировать сложные для артикуляции явления любительства, но и основать первую в Москве галерею наивной живописи «Дар», ярко заявившую о себе в середине 1990-х годов. Выставки галереи привлекли внимание к различным формам непрофессионального искусства,

раскрыли его взаимосвязи с произведениями современных художников, представили ряд «вечных» тем, лежащих в основе любого творчества.

Механизмы арт-рынка представляются нам неким загадочным айсбергом: можно наблюдать и анализировать лишь его вершину, в то время как истинные мотивы продавцов и покупателей остаются надежно скрытыми от посторонних глаз. Процесс продвижения произведений наивных художников, работ аутсайдеров и любителей на отечественном художественном рынке нуждается в планомерной и долгосрочной программе их популяризации в СМИ. При этом желательно дистанцироваться от смешивания наивного искусства, стремящегося к высоким идеалам, и китча, опирающегося на пошлость. Хотя надо признать, что в практической деятельности отличить одно от другого бывает трудно, особенно начинающим галеристам. Решение этих задач могла бы взять на себя специальная институция – новый центр наивного искусства, выполняющий координационные функции. Однако организация такого центра возможна лишь при государственной финансовой и правовой поддержке. Немногочисленные галереи наивной живописи выживают с большим трудом, хотя интерес публики к ней стабильно сохраняется. Наивное и любительское творчество в нашей стране вынуждено постоянно отстаивать право на свое существование не только на экономическом рынке и в области культурного менеджмента, но и на научном уровне, как объект специального искусствоведческого исследования. Надеемся, что наш сборник поможет разобраться в некоторых спорных вопросах, и если не даст окончательных ответов на них, то хотя бы обозначит основные направления существующих ныне дискуссий.

Н.А. Мусянкова

I. Наивное искусство и китч на пересечении народной и массовой культур

Предметно-материальный мир традиционной народной культуры в проектных формах прошлого и настоящего

**О.Д. Балдина
Москва**

Художественные изделия – матрешки, игрушки, платки, полотенца, скатерти, ковры, одежда, лаковые шкатулки, подносы, ювелирные изделия, иконки и мн. др. – предстают перед нами повсюду: на выставках народного искусства, ярмарках, приуроченных к «дням города» или праздничным датам, на фольклорных фестивалях, в витринах музеев и, конечно же, на прилавках магазинов, в сувенирных лавочках и на рынках. Все они, как правило, наделены характерной образностью, яркой красочностью, обладают единством стилевых приемов и словно несут на себе печать ушедшего времени. Ряд специалистов, не говоря уже о мало посвященном зрителе, относят вышеупомянутые изделия к традиционной народной культуре, нередко отождествляя ее с «изо-фольклором»⁶. Продукцию, создаваемую народными мастерами прошлого и нашими современниками в традициях крестьянских кустарей, мы будем рассматривать как *предметно-материальный мир традиционной народной культуры* (или, как еще его называют искусствоведы, *декоративное и изобразительно-пластическое народное искусство*).

Исследовательский интерес к народным ремеслам и промыслам, к традиционным крестьянским изделиям, возникший еще в XIX столетии, стал впоследствии основой целого научного направления в искусствознании – науки о народном искусстве. Как пишет Н.Н. Мамонтова, «результаты этого научного движения, накапливающиеся в течение столетия, могут быть рассмотрены в начале нового, XXI века, как специфическая научная система со всеми ее слабыми и сильными сторонами»⁷. Не вдаваясь в подробности историографии этого вопроса, отметим существенное: большинство из тех, кто писал или пишет о народном искусстве, чаще всего касаются особенностей художественной природы народной материальной культуры, ее семантики, сформировавшейся в прошлом. Они доказывают нам, как красиво, самобытно, радостно оно, как вдохновенно трудились наши предки – крестьянские мастера, в какой гармонии они жили с природой. В своей статье Н.Н. Мамонтова также отмечает, что одной из странностей такой научной позиции было следующее: современное народное искусство трактовалось так, как будто между ним и «классическими» формами крестьянской культуры не было никакого разрыва, словно оно перешло в XX век не потревоженным никакими социальными, культурными и политическими бурями. «Романтически окрашенное искусствоведение хотело видеть в народном искусстве сохранение в первозданном виде самых архаических, восходящих к незапамятной древности пластов творчества. В нем, по мнению искусствоведов, ничего не исчезает, традиция, на которой оно покоится, никогда не прерывается»⁸.

⁶ Проблемы народного искусства: Сб. статей. М., 1982.

⁷ Мамонтова Н.Н. Отечественная наука о народном искусстве: драма идей в системе национального романтизма // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 199.

⁸ Там же. С. 210.

Однако с определенного времени народная культура стала объектом экспериментирования самого общества, его прямого вмешательства, другими словами, его *проектной деятельности*. Мы используем термины «проект» и «проектирование» как ключевые понятия в изучении современных особенностей народной культуры и путей ее развития.

Эти термины были введены в XVIII столетии, хотя содержательно определены только во второй половине XX века. Проблематика проектирования еще не устоялась, ее цели, принципы, очертания только начинают произрастать в толще социального значения и действия⁹. Культурологи считают, что культурное проектирование способно пересмотреть и обновить предметную культуру, ее ориентиры, цели, типы, формы, технологию и инструменты, т. е. оно выступает одним из условий развития традиционной народной культуры. Однако все управленческие усилия по отношению к народной культуре должны походить более на работу садовода и земледельца, чем инженера-плановика или организатора конвейерного производства. Соответственно, вторгаясь в живую ткань художественной реальности (ибо это есть самая важная духовно-идеологическая среда формирования творчества), подчиняя ее внешней воле, мы должны понимать, что все это изменит ее собственный модус, разрушив «родовую суть этого явления»¹⁰.

В подтверждение этой мысли приведем высказывание А.А. Панченко, прозвучавшее на Первом Всероссийском конгрессе фольклористов в Москве в 2006 году, о том, что творческая сфера деятельности народа с давних пор никем не контролировалась и не санкционировалась. Однако постепенно она получила соответствующую общественную санкцию социальной и культурной элиты на существование и дальнейшее развитие. Она начала контролироваться профессиональным сообществом ученых, литераторов, художников, политиков, деятелей культуры, что, естественно, не могло не отразиться на особенностях и характере народной культуры. Речь может идти о формировании некоего проекта, участвующего в развитии народного творчества, другими словами – о его «контролируемости профессиональными сообществами»¹¹.

К кругу изделий, попавших в орбиту общественного интереса и заполнивших сегодняшней рынок, можно отнести те многочисленные предметы, которые выполнены в традициях народного искусства. При этом преобладающий в практике искусствоведов принцип исключительно «высокой художественности» в современной ситуации представляется нам не совсем объективным применительно к народной культуре в целом. Подобный критерий не учитывает сегодняшнюю реальность нашей жизни, выросшую из трудного опыта исторического развития страны со всеми ее переменами.

С проблемами сохранения, использования традиционной народной материальной культуры и элементами ее проектирования мы встречаемся на протяжении длительного времени – с начала XVIII века вплоть до наших дней. Это связано с рядом факторов. Первый состоит в том, что в России в начале XVIII века в некогда единой культуре формируется два блока: профессиональное («высокое» или «ученое») и народное («низовое») искусство. Подобное разделение привело к тому, что они стали развиваться параллельно, как два самостоятельных явления, почти не пересекаясь. Это разделение сохранилось и по сей день. Второй фактор – это выход крестьянских домашних изделий на рынок и организация кустарных промыслов, т. е. объединений крестьянских кустарей и умельцев. Процесс этот наметился давно и усилился в XIX столетии в связи с происходящими социально-экономическими преобразованиями в

⁹ Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы. Сб. научных трудов НИИ культуры. М., 1986. С. 5.

¹⁰ Генсаретский О.И. Социальное проектирование как средство активной культурной политики // Социальное проектирование в сфере культуры: методологические проблемы. М., 1986. С. 31.

¹¹ Панченко А.А. Фольклористика как наука // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 75.

России. Складывался новый рынок, ставший результатом новых общественных отношений, характерных для индустриального общества. Все ширившийся товарообмен не мог не способствовать превращению крестьянских изделий в рыночный товар, а самого крестьянина в мелкого предпринимателя. В этот период проектная деятельность российского общества не могла не столкнуться с формированием и функционированием в России этого нового типа рынка. Вот почему на фоне происходивших событий экономического характера еще сильнее и ярче проявилось стремление общества того времени сохранить культурное наследие. Стали зарождаться все новые и новые проекты, которые сыграли значительную роль в судьбах крестьянских кустарей. Нельзя не отметить и того, что именно в конце XIX столетия намечается подъем авторитета культуры России среди европейских стран (достаточно вспомнить об участии России во Всемирных выставках, о Русских сезонах в Париже и т. п.). Третий фактор в формирующемся проекте сохранения и дальнейшего развития народного искусства связан с тем, что в XX веке был сделан решительный шаг в сторону восстановления и своего рода моделирования всего крестьянского «производства», изменения его природы, функций и превращения в объект, поддающийся целенаправленным корректирующим воздействиям со стороны не только общественности, но и государственных организаций.

Различие между двумя субкультурами – дворянской и народной – в XIX веке становилось заметнее как в социальном, так и художественно-стилевом отношении. Постепенно, не без влияния такого нарождающегося направления, как ранний романтизм, приходит понимание того, что носителем национального своеобразия в культуре является не только образованный слой общества, но и народ в целом. Интерес к русской народности и «ученое» отношение к ней и всему, что создавалось народом, возникли после Отечественной войны 1812 года, хотя осознаны они стали позднее, в 1830-е годы. Ряд исследователей считают, что идеологической основой нового этапа поисков национального стиля в искусстве стала формула «православие, самодержавие, народность», сформулированная С.С. Уваровым в качестве национального проекта, как сказали бы мы сегодня (при этом понятие «народное» соответствовало национальному, русскому)¹².

Отношение к народной культуре, в частности к предметно-материальному миру, в разное время, на разных этапах его существования и изучения не оставалось неизменным. Так, Ф.И. Буслаев писал в свое время о трех видах отношения к произведениям народного творчества: 1. «Бессознательное, в котором состояло простонародье». 2. Практическое. (По его словам, «обыкновенный и наиболее распространенный способ практического отношения к русской народности состоит в порицании ее».) 3. «Ученое и именно историческое отношение... Это по возможности беспристрастное изучение всего, что в течение столетий выработала русская жизнь и что она переварила и усвоила из внесенного извне»¹³.

Во второй половине XIX века происходит как бы вторичное открытие народного предметно-материального мира. Не случайно также то, что между понятиями «народное» и «крестьянское» появляется знак равенства. Изделия крестьянских кустарей хотя порой именовались изделиями «простолюдинов», постепенно обретали статус предметов «национального» характера. Началась обширная и серьезная работа по сбору и изданию самих предметов крестьянского быта на всей территории России, круг интересов коллекционеров и исследователей постоянно расширялся. Авторы многочисленных трудов, появившихся в этот период, интересовали сами изделия «чистого быта», их происхождение, география мест изготовления, техника обработки и т. п. (среди них Е.И. Красноперов, И.А. Голышев, С.А. Давыдова и мн. др.). Если поначалу отношение исследователей носило несколько односторонний характер, в нем

¹² Гаевская Н.В. XX век и народная художественная культура. Социально-политические основы культурных процессов // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сб. докладов. Т. 1. М., 2005. С. 324.

¹³ Цит. по: Мишина Е.А. Термины «лубок» и «народная картинка» // Народная картинка XVII–XIX веков: Сб. статей. СПб., 1996. С. 22.

чаще всего сквозил чисто этнографический интерес, то позднее о многих изделиях заговорили как о созданиях народного искусства. Это был уже новый виток в понимании и оценке обществом «низовой» культуры.

К этому времени относится и расцвет ярмарочной торговли, свидетельствующий о развитии крестьянских и городских ремесел. Ярмарки поражали невиданным богатством и разнообразием товаров (хрусталя, фаянса, фарфора, шелков, ситцев, жемчуга, серебра, одежды и т. п.). Они проводились постоянно, почти до 1917 года¹⁴. Множились и мелкие сельские торги, базары на местах, всячески укреплялась торговля не только в больших городах, но и в малых селениях. Открывались и многочисленные книжные лавки «для народа», где продавались книги, эстампы, лубочные картинки и лубочные издания сказок. И здесь мы встречаемся с изданием целого ряда указов правительства, стимулирующих промышленную деятельность крестьян. Прежде этим занимались купцы и посадские люди. Впоследствии, как мы знаем, появились многие видные промышленники, которые были выходцами из крестьян (Морозовы, Щукины, Сытины и др.). В пореформенной России промысловая деятельность охватывала жителей целого ряда деревень, сел, небольших городков, таких губерний как Московская, Владимирская, Ярославская, Нижегородская и др. Среди наиболее популярных промыслов можно назвать иконописный, столярный, кузнечный, скорняжный, ткацкий, лубочный (раскраска листов), плотницкий, медночеканный, гончарный и др.

Наступало время, когда российское правительство, органы местного самоуправления, общественность акцентировали свое внимание на кустарных промыслах. Это было вызвано беспокойством за растущую экономику страны, а главное – проблемами трудоустройства большей части населения – крестьянства, которое составляло 80 % всего населения. Так, в 1872 году создается комиссия при Совете торговли и мануфактур Министерства финансов. Ей вменялось в обязанности систематическое изучение вопроса о состоянии крестьянских промыслов. Результатом деятельности этой комиссии стало издание 16 томов экспедиционных материалов, а также сбор коллекций, характеризующих состояние и развитие кустарного производства в России. И как важный итог – устройство в Петербурге Музея прикладных знаний. Обследования районов кустарного производства проводят и другие министерства, издаются статистические материалы, труды специальных комиссий. В них содержались сведения о промыслах, анализировалось их реальное положение и нужды. Другими словами, в России проводилось планомерное изучение промыслов.

В 1874 году издается многолетний труд «Свод материалов по кустарной промышленности в России» (авторы князь А.А. Мещерский и К.Н. Модзалевский). Во вступлении авторы подчеркивали важную для того времени мысль о том, что значение кустарной промышленности – «этой производительной силы» – не только в формировании материальной среды. Промыслы «содержали в себе духовное начало, которое формируется в глубинах народной жизни и его быта на основе народного коллективного самосознания и порождает творчество»¹⁵. Отмечалось, что условия России (тощая земля, малые наделы, длинные зимы, обилие лесов, гончарных глин, льноводство) издавна способствовали развитию ремесел как части сельского быта. Однако предназначенная сначала для удовлетворения местных нужд самого сельского населения «ремесленность эта» скоро приобрела значение самостоятельной формы производительности, так называемой кустарной промышленности. Кустари – не случайные работники. Работая на себя, на скупщика, на фабрику, они «держатся известных приемов, известного рынка, известных преданий». При этом «масса кустарной работы громадна, кустари существуют сотнями тысяч, производят на десятки миллионов рублей»¹⁶.

¹⁴ Рязина Т.М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII-XIX вв. М., 2003. С. 100.

¹⁵ Там же. С. 148.

¹⁶ Там же.

Известно, что большую поддержку производителям кустарной продукции оказывали земские организации, возникшие в итоге проведенных в России реформ самоуправления. Знакомство с их деятельностью на этом поприще дает основание утверждать, что в их работе уже содержались элементы проектирования крестьянского «производства». Земства инспектировали, анализировали и активно разрабатывали пути развития кустарных промыслов в России, другими словами, они не только заложили основы проекта, но и «запустили» его в жизнь. В качестве примера приведем один из малоизвестных архивных документов – доклад «К вопросу об организации земского содействия Кустарной промышленности Вологодской губернии», написанный в начале XX века. Первым делом его составители (к сожалению, своих имен они не оставили) сообщают, что еще с 1860-х годов под влиянием быстрого роста капиталистических форм обрабатывающей промышленности во многих губерниях России в обществе сложился взгляд на кустарные промыслы как на пережиток натурального хозяйства, обреченный на умирание. Без всякой поддержки со стороны государства и общества безграмотный, скудный материально кустарь-производитель в неравной борьбе с частным предпринимателем-скупщиком был предоставлен самому себе. К началу XX века судьба кустарной промышленности, этого «могучего экономического фактора», мало изменилась к лучшему. Труд кустарей был не организован, оплата труда была низка. По наблюдению авторов документа, техника промыслов не прогрессирует, наблюдается полная зависимость кустарей от частных предпринимателей, монополизировавших эту отрасль местного хозяйства¹⁷.

Что же предлагалось сделать губернским земствам в целях оказания помощи кустарям? Прежде всего предстояло выяснить «самый предмет содействия», т. е. что следует понимать под термином «кустарь». Заслуживает внимания и точка зрения на объект развития. Так, авторы доклада считали, что кустарная промышленность «заключает в себе признаки обрабатывающей промышленности – ремесленной и фабрично-заводской», но имеет свои родовые признаки, в «домашней промышленности»¹⁸. В этой связи предлагалось «принять» три признака кустарной промышленности: физическое участие в производстве предпринимателя; изготовление изделий не на заказ, а для рынка, для неопределенного покупателя; устойчивое существование производства. Примечательно еще одно разъяснение, в котором разводятся коренные (очень неясные и по сей день) понятия – это «ремесленник», «мастер» и «кустарь». Так, по мнению авторов, если мастер-ремесленник в создании форм и качестве изделий руководствуется требованиями и вкусами заказчика, то в работе кустаря эти формы и качество зависят исключительно от его индивидуального умения и приспособленности, т. е. от «личного творчества». Подобная трактовка совпадала с первоначальным значением эпитета «кустарь», произошедшего от немецкого *kunst* 'искусство', – термина, который появился еще в эпоху Алексея Михайловича и был принят в русском языке. Кустарь означает «искусный мастер», «мастер-художник» (но «художник» не в смысле профессионально обученного ремесленника, а творчески одаренный народный мастер своего дела). В целом *под кустарной промышленностью понималась совокупность обрабатывающих промыслов, производимых населением данного региона при условии личного участия предпринимателя, изделия которого изготавливались для рынка вне зависимости от требований определенных лиц*¹⁹.

Анализируя причины, тормозящие развитие кустарных промыслов в России, авторы доклада отмечали главные из них: «недостаточную личную оборудованность кустарей», низкий уровень их интеллектуального развития, безграмотность, «исключающую возможность пополнить свои знания сведениями о современных условиях и способах выгодного изобре-

¹⁷ К вопросу об организации земского содействия Кустарной промышленности: Доклад. (Цит. по: *Кутякина Н.А.* Вологодские кружева как феномен русской культуры. С. 3 (Рукопись).)

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 5.

ния», а также скудость их материальных средств, трудности сбыта товаров (кустарь, в лучшем случае, сбывает свои товары на ближайших базарах, торгах, ярмарках)²⁰. При этом цель личной наживы губительно отражалась на качестве изделий. Среди первоочередных мероприятий намечалось оказание кустарям материальной помощи в виде субсидий. Однако наиболее действенным средством воздействия на технику кустарных производств считалось создание учебных мастерских, так как крестьяне с большим недоверием относились ко всему новому, «опасаясь производить опыты за свой счет». Учебные мастерские – это такие учреждения, в которых можно было ознакомиться с приемами работы, свойствами материала, с орудиями производства, причем эти познания должны были передаваться учащемуся путем наглядного показа и «непосредственного воздействия на слабые его стороны»²¹. Для нас особенно важно подчеркнуть еще одно положение доклада: в процессе образования в мастерских, помимо обучения техническим приемам, отводилось место развитию в будущих ремесленниках художественного вкуса «в направлении и в духе национального искусства в данной отрасли кустарного производства»²². С этой целью предлагалось обучение элементарной графической грамоте: черчению, рисованию с натуры, лепке, знакомству с коллекцией образцов материалов данного промысла. Центр тяжести по выполнению всех этих задач приходился на институт специалистов-инструкторов (они же давали технические заключения по вопросам браковки и приема, поставке заказов на рынок и т. п.).

Подчеркнем, что постановка вопроса о воспитании вкуса у кустарей не была случайностью или чистой инициативой докладчиков. Как мы уже упоминали, «высокое», аристократическое искусство с XVIII века «задавало тон» и брало на себя роль воспитателя художественного вкуса народа. Вопрос о просвещении кустарей и в техническом, и художественном смысле не мог не ставиться в то время. Это означало, что в складывающемся проекте по развитию народного искусства уже намечалось явное вмешательство в творческий процесс мастера, его как бы хотели перевести в иную, не свойственную ему систему художественного мышления, что не могло не привести к переменам в творчестве кустарей.

Земские организации, как и многие другие учреждения по надзору за этой отраслью, проводили большую работу: обеспечивали кустарей сырьем и заказами, помогая им в сбыте продукции, заботились об условиях их работы, устраивали выставки в России и за рубежом, создавали губернские музеи кустарных промыслов. Последние собирали образцы изделий и предметы крестьянского быта, организовывали обучение кустарей. Но подобная опека и вмешательство в творческий процесс уже таили в себе опасность его выхолащивания. Казалось бы, творческая инициатива поначалу все же сохранялась за самим кустарем – в ряде проектов всячески подчеркивалось, что мастер не должен идти на поводу у покупателя, он остается самостоятельным. Однако в деятельности опекунов и проектантов уже просматривались тенденции, которые найдут свое дальнейшее развитие в целом ряде будущих проектов возрождения кустарных производств в России (в том числе и у отдельных деятелей культуры, искренне любящих народное творчество).

Чем дальше, тем все более очевидным становилось то обстоятельство, что кустарные производства не могли противостоять массовому производству промышленных и художественных изделий. Соответственно, последние, по общему признанию, действительно нуждались как в экономической, так и в творческой помощи и поддержке общества, в создании научных и «исторических» учреждений по «формированию национального самосознания и хорошего вкуса». Это прекрасно понимали все проектанты, организаторы – те, кто болел за судьбу народной культуры, кто пытался возродить ее. Художники и общественные деятели конца XIX

²⁰ Там же. С. 7.

²¹ Там же. С. 8.

²² Там же.

– начала XX века не только сохраняли памятники крестьянского искусства в музеях, но и использовали мотивы и особенности народного стиля в своих художественных произведениях, знакомили с ними общество через свои картины, скульптуры, освещали связанные с ними проблемы в разнообразных проектах, докладных записках, призывах.

В этой связи особый интерес представляет деятельность такого художественного очага, как Талашкино, в котором явил себя один из частных проектов по возрождению народных ремесел. Его создателем и устройтелем стала княгиня М.К. Тенишева (1867–1928), известная меценатка, поддерживающая художественные круги, в частности «Мир искусства», и субсидировавшая издание одноименного журнала. Центром ее деятельности стало имение в Смоленской губернии, в котором она попыталась «вызвать возрождение крестьянских ремесел» и которому она отдала многие годы своей жизни.

Центр возник благодаря идее возрождения русского стиля, который, по мнению М.К. Тенишевой, был несправедливо забыт, все смотрели на него как на что-то устаревшее или даже мертвое, неспособное занять место в современном искусстве. «Наши деды сидели на деревянных скамьях, спали на пуховиках, и, конечно, эта обстановка уже перестала удовлетворять современников, но почему же нельзя было построить все наши кресла, диваны, ширмы и трюмо в русском духе, не копируя старины, а только вдохновляясь ею?»²³ Тенишевой хотелось попробовать свои силы в этом направлении. Для этой цели она решила призвать на помощь художника «с большой фантазией, работающего тоже над этим старинным русским сказочным прошлым, найти лицо, с которым могла бы создать художественную атмосферу, которой... не доставало»²⁴ ей. В этом высказывании декларировано одно из направлений ее деятельности – создание предметов быта в русском стиле, но выполненных пока профессиональными художниками.

В процессе осуществления этой задачи перед М.К. Тенишевой встали и другие: необходимо было собрать и систематизировать изделия крестьянских кустарей (они собирались повсюду: в избах крестьян, среди антикварного хлама, в заброшенных церквях, покупались на аукционах), открыть школу для крестьянских детей, привлечь в мастерские не только известных художников, но и самих кустарей и др. В результате большой изыскательской работы в Талашкине образовался своего рода музей старинных предметов.

Он насчитывал около 10 000 экспонатов, где каждый памятник, как свидетельствовали современники, представлял огромную историческую и художественную ценность (его нередко сравнивали с собранием знаменитого коллекционера и мецената П.И. Щукина). Со временем его экспонаты стали «бесценным вкладом в русские государственные музеи»²⁵. Многие экспонаты из музея Тенишевой демонстрировались в Лувре, на первой за пределами России выставке русского народного искусства такого масштаба. Не случайно ее потом приравнивали к знаменитым «Русским сезонам» в Париже С.П. Дягилева.

М.К. Тенишева стремилась превратить музей не столько в хранилище, сколько в мастерские и своеобразный исследовательский центр. «Задачей моей, – вспоминала она, – было по возможности дать больше образцов, забросать рынок новыми формами, и потому чем больше у меня было сотрудников, а у них – инициативы, оригинальности, тем лучше выходили результаты. Мне не хотелось подражать другим мастерским, хотя бы Абрамцевской»²⁶. Кустарно-промышленное дело в Смоленске было поставлено гораздо шире абрамцевского, с большей затратой средств, с постоянным личным участием в деле, с высокими устремлениями в будущее. Не случайно продукция мастерских проникла не только на внутренний, но и на внешний рынок.

²³ Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. М.; Л., 1991. С. 29.

²⁴ Супрун Л.Я. Талашкино // Декоративное искусство. 1978. № 9. С. 38.

²⁵ Там же.

²⁶ Тенишева М.К. Указ. соч. С. 31.

В методике талашкинских художественных руководителей (среди них можно назвать С. Милютину, Н. Рериха и других «строгановцев»), с одной стороны, наметилось прямое использование крестьянских образцов в творчестве профессиональных художников, а с другой – создание образцов для их воплощения молодыми учениками и взрослыми кустарями из крестьян, посещавшими мастерские. Возрождая старину, предлагая для кустарей свои собственные образцы, «ученые» художники сами учились у кустарей их сноровке, мастерству, образному мышлению. Таким образом, в Талашкине сложилась и нашла свое воплощение одна из первых моделей проекта, отразившая устремления художественной общественности того времени по возрождению народного искусства. В конечном итоге именно она будет реализована в XX веке (в ней во главе всего дела встал профессиональный художник с именем, который стал впервые сотрудничать с кустарем, в ней будут использованы определенные формы, мотивы, образы и технические приемы кустарей прошлого). Таким образом, Тенишева делала шаг вперед по сравнению с Е. Поленовой в Абрамцево (последняя недооценивала творческой инициативы народных мастеров).

Вторая линия проекта М.К. Тенишевой проявилась в «насаждении», а точнее, в оживлении в Смоленской губернии кустарных промыслов с тем, чтобы дать возможность крестьянам, особенно женщинам, заработать в зимнее время. «Ведь крестьянки в длинные зимние месяцы, – писала Мария Клавдиевна, – перебиваются с трудом, проводя время в вынужденном бездействии, бросая семью, детей, что всегда губительно отражается на их здоровье и всем строе семейной жизни»²⁷. С этой целью Тенишева воспользовалась сохранившимся у смоленских крестьянок умением вышивать «по-старинному», снимать любой узор, работать без навязывания чужих вкусов и идей, окрашивать ткани и пряжу и стала применять их искусство к вещам городского обихода. Крестьянки сначала «туго поддавались», так как они вообще, по мнению устроительницы, консервативны и недоверчивы ко всяким новшествам, за все брались робко, с неохотой. В этом случае приходилось переплачивать с тем, чтобы привлечь мастериц, заинтересовать их. Опыт увенчался успехом, вскоре от мастериц не было отбоя, приходили за работой даже те, кто жил за пятьдесят верст. Так, зимой, не покидая избы, хорошие рукодельницы зарабатывали 10–12 и даже больше рублей в месяц. Княгиня М.К. Тенишева, говоря современным языком, проявила себя и как талантливый менеджер.

Среди мастериц оказались настоящие художницы, с врожденным вкусом, умением и фантазией, тонко видящие цвета и с полуслова понимающие, чего от них хотят. В результате стал меняться ассортимент: вместо салфеточек появились крупные вещи, например, драпировки на окна, обивка для мебели, скатерти, покрывала на рояли, отделки для платьев, подушек, полотенец и т. п. В целом к Талашкину было привлечено более 2000 крестьянок из более чем 50 деревень, они получали возможность зарабатывать значительно больше, чем на поденщине.

Не менее важным для устроительницы было стремление показать народные рукоделия как значительные образцы русской народной культуры. Так, для показа и продажи изделий своих мастерских она открыла магазин «Родник» в Москве и мечтала посылать изделия в Англию и Францию. После «мягких» материалов особую популярность мастерским неожиданно принесло изготовление и роспись народных инструментов, в частности балалаек. Вскоре публика «вошла во вкус», и уже во многих домах можно было увидеть мебель и убранство, скопированные с тех вещей, которые прежде вызывали «немое остоленение». Многое из задуманного было исполнено, однако очень скоро всем начинаниям был положен конец: события 1905 года в России нанесли удар по всей деятельности княгини. Рабочие и крестьяне, в том числе и те, кого она опекала в деревнях, выражали свое недовольство действительностью, происходили постоянные поджоги, школа и мастерские разрушались от «преступного и безнрав-

²⁷ Там же.

ственного отношения учителей»²⁸. В конечном итоге стало «не до работ» и экспериментов. В 1911 году М.К. Тенишева передает свой музей и все, что осталось от мастерских, городу Смоленску и уезжает в Париж, где закончила свое земное существование. Ныне в Талашкине восстановлен музей народного искусства, а исследователи время от времени обращаются к изучению трудов княгини.

Невозможно отделить начинания М.К. Тенишевой по возрождению крестьянского творчества от всех культурных мероприятий в России, прежде всего от начальной проектной деятельности в лице ее лучших представителей. По выражению Л.Я. Супрун, полная растворенность лидера в коллективном деле, которое он вдохновляет и ведет, невычленимость его из этого дела есть особенность творческих судеб таких деятелей культуры, как П.М. Третьяков, С.П. Дягилев, С.И. Мамонтов, Е.Д. Поленова и мн. др. Добавим, что все они причастны к зарождению проекта поддержки, сохранения, возрождения национальной культуры²⁹. Однако сегодня мы можем констатировать, что русское общество не было однородным, и ему, как, впрочем, и нынешнему, не было присуще единомыслие во многих вопросах, тем более в отношении народной, «низовой» культуры. В этой связи нельзя не отметить, что в начале XX века складывающийся проект, особенно вмешательство профессиональных художников в творчество кустарей, неоднократно подвергался критике. Так, например, в выступлениях участников Первой Всероссийской выставки кустарной промышленности в Петербурге прозвучало, что «выставка выражала «агонию русского народного духа», так как она не была «истинным выражением жизни кустарей», а попытки вернуться к народу в земствах и в кустарных мастерских носили «музейный характер», являясь игрой в народное»³⁰. На Всероссийском съезде художников 1911–1912 годов отмечалась необходимость творческих контактов профессиональных художников и кустарей, но слышались призывы к более тактичному взаимоотношению, к «чуткости подходов» к кустарю, необходимости прислушиваться к его самобытности и мн. др.

Таким образом, с одной стороны, были деятели, которые ратовали за народ, его достоинство, талантливость, много говорили о его благе, но которые с легким сердцем брались разрушать те немногие очаги культуры, которые существовали, внося свои собственные идеи и представления. Они считали, что народ необходимо просвещать, обучать, а главное – направлять и учить «хорошему вкусу». С другой стороны, известны отдельные люди, общества, объединения, деятельность которых отличал масштаб, но у которых не было понимания специфики народной традиционной культуры. Чаще всего в деятельности и тех и других «попечителей» народной культуры, как и в самих проектах, ключевыми словами стали не только «сохранить», «использовать», но и «направить», «научить».

На появление всевозможных проектов по сохранению и развитию народной материальной культуры повлияло не только общественное мнение (деятельность ученых, художников, меценатов и др.), но и рынок, который все более ширился. Общий экономический рынок в России стал важным рычагом и могучим способом актуализации художественной реальности в культуре, независимо от того, кто был его участником. Рынок был связан с мобилизацией культурного потенциала народа, а также с сохранением его как наследия и способа существования. Рынок послужил толчком и к сложению проектов, но он не стал фактором стимулирования теории и практики народного искусства.

XX век внес существенные коррективы в судьбы традиционной народной культуры, в ее аутентичные и исконные формы. На новом историческом этапе, наступившем в России после октябрьских событий 1917 года, политические, социальные, экономические и культурные перемены стали определяться на государственном уровне. Это касалось и такой области,

²⁸ Там же.

²⁹ Супрун Л.Я. Указ. соч. С. 38.

³⁰ Цит. по: Гаевская Н.В. Указ соч. С. 326.

как традиционная художественно-ремесленная культура. Весьма показательно, что сложение проекта (хотя никто из проектантов об этом даже не подозревал) шло как бы в двух плоскостях: по линии государственного аппарата, отразившего идеологические, политические, экономические принципы, и по линии общественной инициативы. Пересечение этих «плоскостей» на каждом историческом этапе представляет значительный интерес для исследователей, так как раскрывает проблему взаимоотношения новой советской общественности и государства (в лице членов правительства и чиновников аппарата), что не могло не отразиться на особенностях самого проекта.

В целом для 1920-х годов характерно одновременное формирование проекта как со стороны государства, так и революционной общественности. Общность этих проектов в значительной степени выразилась в совместной деятельности тех и других групп в отношении к кустарному производству: в организации специалистами выставок крестьянского искусства, в издании книг о нем, организации популярных лекций, докладов ученых, раскрывающих специфику творчества крестьянского производства и выявляющих художественные особенности самих изделий.

Так, большую огласку получила выставка «Русское крестьянское искусство», которая состоялась в декабре 1921 года в залах Российского исторического музея. Одним из главных ее организаторов был В.С. Воронов, искусствовед, исследователь крестьянского творчества, активный организатор музейного дела, автор и по сей день популярной среди специалистов, ставшей своего рода откровением книги «Крестьянское искусство» (1924). На выставке крестьянского искусства 1921 года – В.С. Воронов готовил ее несколько лет – впервые с такой полнотой были показаны орудия крестьянского труда, архитектурные сооружения (фрагменты деталей изб), утварь и одежда, «украшенные рукой крестьянского художника», никому почти не известные, «хотя достойные внимания», способные «указать новые пути нашему современному искусству», ибо были тесно «сплетены с жизнью и как бы выросли из нее»³¹. По словам ученого, впервые художественная культура деревни рассматривалась не только как художественное наследие прошлого, но и как исключительно важное «явление народного художественного творчества»³². В самих же изделиях крестьянских ремесленников открывалась «большая и активная творческая энергия народа, в них было претворено вековое идейно-символическое наследие в обновленных формах, образах, узорах»³³. Следом за этой выставкой, ставшей вехой в истории народной «вещной» культуры, уже в 1924 году состоялась еще одна – «Кустарь и революция» в Кустарном музее. По концепции Воронова, ей предстояло показать, что художественно-технические традиции сохранены, а новое содержание развивается по иному пути.

Подобные выставки (с крестьянским уклоном) в первые годы Октября не были случайностью в жизни Москвы, не противоречили они и политике самой власти. Это время отличалось особой активностью со стороны общественных деятелей, как бы еще продолжавших позицию своих предшественников – поклонников старой крестьянской культуры, к тому же оно отвечало пафосу революционных настроений. Так, например, с той же целью в Политехническом музее комитет Всероссийской художественно-промышленной выставки устраивал вечера народного творчества (декоративно-прикладного народного искусства, песни, сказки, музыки). В них принимали участие народные певцы, государственный квартет старинных русских инструментов, чтецы, сказители, актеры и др.

Из перечня мероприятий видно, что идеологи народного искусства (песенного, поэтического, музыкального, декоративного) отдавали большее предпочтение пропаганде достижений

³¹ Воронов В.С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., 1972. С. 50.

³² Там же. С. 13.

³³ Там же. С. 9.

народной культуры (во всех формах ее проявления), чем ее проектированию. Однако среди исследователей народной культуры было немало и таких, кто задумывался о ее судьбах в новых условиях, к их числу, бесспорно, относился В.С. Воронов. В его трудах были разработаны самые актуальные вопросы: о произошедших изменениях как исторически неизбежном факторе, изменившем природу народной культуры, о возможностях ее существования в новых условиях жизни, о необходимости наметить новое русло и с этой целью все усилия художественной общественности направить на то, чтобы мастера пошли не по пути внешнего подражания и повторения старых форм и декоративных элементов, а усвоения и переработки конструктивных орнаментальных начал, которые заложены в старом народном бытовом искусстве³⁴.

По сути, В.С. Воронова можно считать одним из «проектировщиков» народного искусства и художественных промыслов (эти темы постоянно звучали в его работах). Так, если сравнить проектные идеи Воронова с формирующимся государственным проектом, то отличие между ними будет на первый взгляд почти незаметно. Это и понятно, ученый еще не испытывал давления политической идеологии. (Не случайно и сегодня исследователи народного искусства считают разработки ученого 1920-х годов во многом определившими государственную политику³⁵.)

Воронов ввел понятие «крестьянское искусство», отождествив его с широким и емким «народное» и, таким образом, объединив в нем огромный массив не всегда однородных явлений народной культуры. Однако в переломную эпоху с последующей переориентировкой государства с села на город, с частника-единоличника на коллектив производства это определение оказалось не только емким, но и соответствующим данному моменту. При этом Воронов неоднократно предупреждал, что новое народное искусство хотя и должно было основываться (как и в былые времена) «на корнях крестьянского искусства», но было творчеством людей, вступивших в новую эпоху формирования быта деревни. В целом же путь народного искусства в XX веке Воронов видел в повышении художественной ценности изделий кустарного производства. Эта его позиция в какой-то степени нашла свое воплощение в будущем проекте развития кустарно-ремесленной сферы народного творчества, объявленной после 1917 года государственной собственностью. Работа на экспорт при этом была основной задачей традиционных промыслов, продукция которых составляла большую часть советского экспорта. Это был преимущественно традиционный ассортимент изделий, сложившийся еще в дореволюционные годы. На внутренний рынок поступала главным образом продукция с новой советской тематикой.

Начавшийся еще в прошлом веке процесс по дальнейшему сохранению и развитию народного искусства среди «особого типа промышленного населения», социально и сословно относимого к крестьянству, по существу, близился к своему завершению. Об этом свидетельствует и проект художественной общественности, а точнее, высказывания, труды, деятельность специалистов (В.С. Воронов, несомненно, был одним из выразителей этого проекта). Проект вобрал в себя характерную для XIX и первой четверти XX века модель развития кустарного производства в России (несмотря на отдельные критические замечания в адрес предшественников). Однако революционная эпоха предполагала и нечто новое, соответствующее времени: «чтобы народ оставался выразителем народного гения», нужна разработанная технология, материал и помощь художника-профессионала, но только под «определенным углом зрения». Другими словами, необходима художественная свобода, «без корректив»³⁶. Подобная модель была ориентирована и на условия советского времени – с рождением советского уклада

³⁴ Там же. С. 12.

³⁵ Гаевская Н.В. Указ соч. С. 328.

³⁶ Воронов В.С. Указ. соч. С. 31.

самой деревни; эстетическим воспитанием народных масс; выявлением новой роли изделий в быту, не теряющих своей целесообразности; обогащением искусства новыми темами и сюжетами и т. п.

И все же, несмотря на часто проводимые дискуссии о свободе художественного развития и самобытном художественном статусе крестьянского искусства, идеям (а следовательно, и самому проекту) общественных деятелей и специалистов в области народного искусства ни в тот период, ни в дальнейшем не суждено было осуществиться даже в том виде, в котором они задумывались поначалу. На его формировании и реализации не могла не отразиться вся сложность времени, а главное – противоречивость политики государства по отношению к крестьянской культуре.

Противоречие проявилось уже в том, что, с одной стороны, новое государство провозгласило особую значимость бывших угнетенных классов в противовес буржуазии. А с другой, произошло разрушение многоукладности российской экономики и всей ее структуры. В политической практике советской России крестьянское производство признавалось «темным», «полудиким», тормозящим развитие социализма и требующим коренных перемен. По-видимому, этим можно объяснить тот факт, что исконное крестьянское производство (в том числе и кустарное), особенно его частный сектор, осталось на периферии государственных интересов, а значит, и культурного проекта. В поле зрения оказалось не крестьянское искусство, не кустарь, не мелкое производство, а более известные старинные художественные промыслы, что вовсе не было случайностью. В этой связи стоит еще раз напомнить о том, что изделия промыслов стали важнейшей статьёй российского экспорта еще с конца XIX века.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.