

УДК 745/749(470)

doi: 10.17072/2219-3111-2017-2-63-74

«КТО МЫ, КУСТАРИ ИЛИ ХУДОЖНИКИ?»: ДИСКУССИИ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛАХ 1920–1930-Х ГОДОВ¹

Е. С. Березина

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
eliz.berezina@gmail.com

Рассматривается содержание публичных дискуссий о художественных промыслах 1920–1930-х гг. с целью проследить влияние разных типов знания об искусстве на принятие решений об управлении предприятиями кустарной художественной промышленности. В первой части работы через обращение к опубликованным за этот период исследованиям анализируется положение понятия «художественный промысел» в ряду близких по значению терминов. Делается вывод о том, что от понимания специфики этого типа художественного производства зависит характер участия государственной власти в его регуляции. Институциональный подход к истории промыслов позволяет разграничить интересы представителей торгово-экспортных организаций и искусствоведов, принимавших участие в (вос)создании художественных промыслов в СССР. Особое внимание уделено работе с промыслами Научно-исследовательского института художественной промышленности, в деятельности которого сочетались задачи развития промыслов как с художественной, так и с производственной точки зрения. Вторая часть статьи включает в себе опыт реконструкции дискуссии между двумя покровителями палехской «Артели древней живописи» – А.В. Бакушинским и Е.Ф. Вихревым. На основе архивных материалов удается проследить, как альтернативные взгляды на роль кооперации в развитии промыслов способствовали выработке различных моделей контроля этой сферы культурного производства. Так как к концу 1930-х гг. основополагающая роль в определении задач советского искусства переходит к государственным институтам, предлагается рассматривать дискуссии, анализ которых приведен в статье, как часть более широкого контекста, связанного с обсуждением вопросов автономии искусства.

Ключевые слова: художественные промыслы, художественная промышленность, советская лаковая миниатюра, Научно-исследовательский институт художественной промышленности, А.В. Бакушинский, Е.Ф. Вихрев.

Изучая институциональную и культурную историю советских художественных промыслов, я столкнулась с существованием в пространстве дискуссий об этом специфическом виде культурного производства «вечных вопросов», ни один из которых не получает окончательного ответа. Например, сохраняя свое значение полемика о характере связи художественных промыслов и народного искусства, о границах творческой и ремесленной работы в этом виде художественного труда. Постоянного переопределения требовала проблема поиска «современной социалистической тематики» в произведениях мастеров.

Представленный в статье анализ публичной дискуссии о промыслах ограничен 1920–1930-ми гг. Статья строится вокруг проблемы влияния искусствоведческого знания, публицистического и литературного дискурса на принятие решений об управлении предприятиями кустарной художественной промышленности.

В первой части затронуты аспекты становления научного языка описания и теоретических подходов к изучению художественных промыслов в системе советского искусствоведения. Здесь же кратко описана институциональная история государственного руководства промыслами в этот период. Тематически близкими к моему исследованию являются диссертация специалиста по теории народного искусства 1920-х гг. Т.Д. Зубовой [Зубова, 1977] и монография В.А. Гуляева о культурной политике советской власти в области художественных промыслов в послереволюционное десятилетие [Гуляев, 1985]. В своей работе «Русские художественные промыслы 1920-х годов» Гуляев выходит за рамки искусствоведческой проблематики и рассматривает социально-экономический контекст развития промыслов. Даже в случае обращения к вопросам эстетического ряда он подчеркивает важность изучения «стихийного влияния города» и «целенаправленного воз-

действия интеллигенции» на развитие художественных форм и сюжетики предметов промыслов. Эта работа, несмотря на время своего написания и определенную степень идеологической несвободы, свойственной некоторым исследованиям советского времени, остается и сегодня наиболее полным и актуальным по замыслу анализом политических решений в сфере управления промыслами².

Вторая часть статьи включает в себе опыт реконструкции публичной дискуссии 1930-х гг. между двумя популяризаторами искусства лаковой миниатюры – искусствоведом А.В. Бакушинским и писателем Е.Ф. Вихревым – по поводу положения и перспектив развития палехской «Артели древней живописи». Этот частный случай полемики о художественных промыслах поможет восстановить, как взаимодействовали разные типы знания об искусстве в публичном пространстве и какие альтернативы сложившимся в эти годы формам управления предприятиями художественной промышленности предлагались к реализации.

Вопросы развития художественной промышленности в Советском государстве стали предметом пристального общественного внимания. Осведомленности публики об этом секторе производства, объединявшем как фабрично-заводские, так и кустарные предприятия, способствовало экспонирование товаров на кустарно-промышленных выставках, а также успехи отдельных артелей на международных выставках, сообщения о которых регулярно появлялись в массовой печати. Значение художественной промышленности в структуре государственной экономики было определено А.В. Луначарским, который назвал ее «единственным сектором, потенциально способным выдерживать капиталистическую конкуренцию» на международном рынке (Первая всероссийская конференция..., 1920, с. 64).

В 1920–1930-е гг. благодаря публикациям искусствоведов, литераторов и журналистов оформляются представления о важности сохранения и развития художественной промышленности для решения задач молодого Советского государства. Помимо экономического аргумента подчеркивалась роль этого типа производства в создании нового быта и современного новому общественному укладу типа красоты (Первая всероссийская конференция..., 1920, с. 4–5; *Оршанский*, 1927, с. 3–4). Источником обновления художественных форм предметов повседневного быта была названа «народная культура», «переоткрытие» которой происходит в этом дискурсивном поле.

Следует отметить, что интерес к «крестьянскому искусству» (этот термин в 1920-е гг. часто использовали как синоним понятию «народное») не является особенностью советской эстетической программы. Судя по всему, он был унаследован от «эстетического национализма» второй половины XIX – начала XX в. [*Dianina*, 2013, р. 57–69; *Шевеленко*, 2017, с. 16–28], однако социальная ситуация послереволюционного времени и новый идеологический контекст меняют риторику легитимации обращения к «автохтонной», «народной» традиции в прикладном искусстве. В.А. Гуляев объясняет апелляцию к народному искусству идеологической необходимостью включить разнообразные проявления крестьянского творчества в социалистическую культуру [Гуляев, 1985, с. 4]. Действительно, во многих текстах интересующего меня периода можно встретить пассажи, где авторы рассуждают о роли революции не только в экономическом «освобождении крестьянства от капиталистического гнета», но и в раскрепощении его «творческой энергии» (Первая всероссийская конференция..., 1920, с. 58–59; *Воронов*, 1924, с. 5–16; *Некрасов*, 1924, с. 7–14; *Оршанский*, 1927, с.54–55). Следовательно, задача государственной политики по отношению к народному искусству состояла в правильном направлении этого движения, целью которого было соединение крестьянского кустарного творчества с художественной промышленностью.

«Расплывчатое понятие»: что мы имеем в виду, говоря о художественных промыслах?

В августе 1919 г. в Москве прошла Первая всероссийская конференция по художественной промышленности, организованная подотделом художественной промышленности отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Конференция и предшествующий ей конгресс объединили представителей производственных предприятий, профессиональных союзов и учреждений, занимающихся художественным образованием. Термин «художественная промышленность» употреблялся в 1920-е гг. для обозначения самых разных форм и типов производства, поэтому среди участников конференции были как руководители крупных предприятий, так и мастера небольших артелей. Дискуссия развернулась вокруг вопросов управления художественной промышленностью, организации центральных мастерских, художественно-промышленного музея, центрального склада снабжения и распределения готовых изделий (Первая всероссийская конференция..., 1920).

Проблемы, вынесенные на обсуждение конференции, эксплицитно носили производственный и организационный характер, однако ход прений позволяет обнаружить принципиальные расхождения в понимании базовых терминов, которыми оперировали дискуссанты. Например, очевидны разногласия в определении того, что представляет собой «кустарное производство» в области художественной промышленности, и в установлении его отношения к понятиям «народное творчество» и «искусство».

Выступавший от московского отдела изобразительных искусств Наркомпроса О.М. Брик выразил мнение о том, что «пресловутое кустарное творчество было выдуманно иностранцами; от развития его не было никакой пользы для России». Кустарное производство в его трактовке – не более чем копирование образцов, отбор которых осуществляется в угоду вкусу публики (Первая всероссийская конференция..., 1920, с. 30–31). На сходных позициях стоял заведующий художественно-промышленным подотделом И.В. Аверенцев, отметивший, что кустарное производство «не имело до сих пор настоящей художественной культуры ремесла» (Там же, с. 11). Возражения последовали со стороны руководителя абрамцевской художественно-ремесленной мастерской К.В. Орлова. Художник, выпускник Строгановского художественно-промышленного училища, он был наследником представлений о народном искусстве в духе романтического национализма не только по месту службы, но и по отстаиваемым убеждениям: «Для меня эти изделия [кустарных промыслов] тоже, что народные сказки, песни, былины». Орлов определил «кустарные промыслы» как производство, «содержащее в себе элементы искусства», «глубоко связанное с душой» (Там же, с. 58–59). Исходя из этого, главной задачей художественных мастерских и всей политики управления художественным производством, по его мнению, было содействие «проявлению народного творчества» в кустарном деле, которое должно осуществляться, «не навязывая ему чужого, несвойственного, оберегая индивидуальность» (Там же, с. 59).

Обсуждение вопросов культуры в 1920-е гг. не могло состояться без участия Анатолия Васильевича Луначарского. Позиция первого наркома просвещения, во многом определившая направление государственной политики по отношению к художественно-кустарному производству, зафиксирована в протоколах упомянутой конференции. Примечателен и текст его небольшой статьи «О крестьянском кустарном искусстве», впервые вышедшей как предисловие к книге «Русская крестьянская игрушка» Н.М. Церетелли (1933). Интересно отметить, что Николай Михайлович Церетелли не был профессиональным искусствоведам; сегодня его имя в первую очередь ассоциируется с рядом ярких ролей в раннесоветском кино. Нравнодушие Церетелли к народной игрушке – не только интерес коллекционера: его исследование не носит «знаточеского» характера. Он формулирует задачу своей книги как историко-социального исследования: представить «возможность научной истории игрушки» и утвердить важность «изучения игрушки для социологов искусства» (Церетелли, 1933, с. 13). Как следует из предисловия, в кустарном искусстве Луначарский находил источник формирования искусства социалистического, которое, «может быть, будет видеть между своими тенденциями и этим искусством больше родства, чем с искусством высокоразвитого капитализма» (Луначарский, 1933, с. 9).

Однако, как справедливо отмечал В.А. Гуляев, «интерес Луначарского к искусству кустарей-художников в большей мере был интересом государственного деятеля, понимавшего роль кустарно-художественной промышленности как основы будущей художественной индустрии» [Гуляев, 1985, с. 94]. Не случайно Луначарский настаивал на торгово-экономической и экспортной значимости кустарных товаров (Луначарский, 1933, с. 9) и, говоря о кустарной продукции, оперировал терминами «ремесленно-художественное производство» или «кустарное художественное производство». Понятие «народное искусство» в его статьях встречается не так часто, а его значение меняется в зависимости от контекста: иногда «народное» синонимично «кустарному» и характеризует тип организации производства, в других случаях «народное» понимается как «национальное» (Луначарский, 1921, 1933, 1967). Термин «крестьянское искусство» Луначарский употреблял лишь с определенными оговорками. По его мнению, говорить о существовании единого крестьянского искусства невозможно, так как крестьянство представляет собой очень неоднородную социальную общность и подвергается влиянию городского мещанства (Луначарский, 1933, с. 10).

Параллельно со спорами «управленцев» о кустарно-художественной промышленности как об одной из форм круга явлений народного искусства начинают говорить искусствоведы. В работах исследователей 1920-х гг. постепенно вырабатывается категориальный аппарат «науки о крестьян-

ском искусстве» как самостоятельного раздела искусствознания (Воронов, 1924; Некрасов, 1924; Оршанский, 1927; Бакушинский, 1934) [Зубова, 1977]. Определение соответствующих понятий во взаимном отношении друг к другу было одним из способов структурирования меняющегося поля искусства, действующими лицами которого оказались вдруг не только выпускники Академии художеств и художественных училищ, но и кустари, обученные «из-под руки», чье образование ограничивалось несколькими классами церковно-приходской школы. Однако в этой области знания так и не была преодолена терминологическая неопределенность. В.А. Гуляев в 1985 г. напишет, что «сложилась парадоксальная практика, когда специалисты изучают круг явлений, обозначаемых только частично совпадающими по смыслу терминами – "народное искусство", "крестьянское искусство", "художественное ремесло", "изобразительный фольклор", "художественные промыслы", не определив точно и предмет исследования» [Гуляев, 1985, с. 4].

На мой взгляд, ясный терминологический аппарат предложил Лев Григорьевич Оршанский. Этот автор заслуживает отдельного упоминания, так как, возможно, он известен коллегам-историкам как специалист совсем другой области знания. Л.Г. Оршанский получил степень доктора медицины, его профессиональной специализацией стала психиатрия. В своей автобиографии он писал: «...В течение многих десятков лет я проводил значительную часть моего дня в общении с тяжелыми преступниками и безумными, а часы глубокой ночи в изучении искусства, сначала в его сложных, а потом – в его простых, детских формах» (цит. по [Греков, с.135]). Обращение к проблеме истоков художественного творчества способствовало возникновению у него интереса к народному и примитивному искусству. Первая книга Оршанского об игрушке как произведении народного искусства вышла в 1923 г. Несколько годами позже издательство Академии художеств заказало ему работу «Художественная и кустарная промышленность СССР 1917–1927» (Оршанский, 1927).

Для Оршанского «родовым понятием» является «художественно-прикладное творчество», что подчеркивает важность связи вырабатываемых предметов с бытовым укладом жизни. Видовыми понятиями по отношению к нему являются

1) крестьянское (деревенское или народное) искусство, «обслуживающее только обиходные интересы крестьянина-художника» (Оршанский, 1927, с. 4);

2) «кустарничество, вступившее на путь профессионализации и специализированных промыслов и рассчитанное на рынок». Кустарничество в трактовке Оршанского максимально близко к понятию «художественный промысел», так как автор отмечает важность места бытования этого типа производства, обращение к традиционным формам выразительности, а также высокую степень специализации труда мастеров (Оршанский, 1927, с. 4, 20–21);

3) «ремесло всех видов, постепенно отщепляющееся от деревни и срастающееся с жизнью города»; ремесленник в отличие от кустика ориентируется в первую очередь на стандарты «высокого искусства», преодолевает «народный вкус». Оршанский подчеркивает, что ремесленничество несовместимо с земледельческим трудом, так как требует тонкой выучки мастера (Оршанский, 1927, с. 4, 68–69);

4) художественная промышленность, отличающаяся массовым характером производства и высокой степенью механизации (Оршанский, 1927, с. 4).

В указанной монографии Л.Г. Оршанский часто использует термин «художественно-кустарные промыслы», выделяя среди разнообразных кустарных занятий те, в которых производство предметов достигает не только исключительного качества исполнения, но и ставит перед мастером эстетические задачи. Возможно, именно благодаря работе Оршанского понятие «художественный промысел» закрепилось в своем значении и стало общеупотребимым в 1930-е гг.

К концу 1920-х гг. теоретическая и практическая линии в изучении разнообразных типов художественного производства сближаются. Знания о художественных промыслах систематизируются, и постепенно исследования этого вида творческой деятельности формируют самостоятельное направление в советском искусствознании (о чем свидетельствуют, например, создание ученого совета при НИИ художественной промышленности и открытие в 1947 г. профильной аспирантуры). В 1930-е гг. искусствоведы В.С. Воронов и А.В. Бакушинский непосредственно участвуют в организации работы отдельных артелей [Музей народного искусства ..., 1972, с.73–99]. Именно этот период имеет особое значение для институциональной истории художественных промыслов. В это время сложилась система поддержки и управления предприятиями, относящимися к художе-

ственной промышленности, и эта система будет подстраиваться под меняющиеся идеологические контексты и реагировать на экономические и административные реформы [Народные художественные промыслы ..., 1982, с. 5–27].

Стоит отметить, что совершенно различные по специфике и масштабу производства предприятия художественных промыслов были объединены системой промкооперации, в которой создавалась основная масса потребительских товаров. Это институциональное положение способствовало тому, что предприятия художественных промыслов рассматривались государством в первую очередь как субъекты экономики. В практике работы с промыслами на протяжении 1930-х гг. боролись два взгляда, которые можно условно назвать «художественным» и «коммерческим». В определении задач развития художественных промыслов придерживающиеся первого взгляда (как правило, это были искусствоведы и публицисты) исходили из требований искусства, а «хозяйственники» (представители торгово-экспортных организаций) видели в работе кустарей-художников прежде всего средство удовлетворения запросов покупателя, по преимуществу зарубежного.

Примирить эти подходы и стать своеобразными «бифокальными очками», которые бы позволили контролировать работу промыслов как с художественной, так и с торгово-производственной точки зрения, был призван Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Институт был организован в 1931 г. в качестве художественного отдела в составе Научно-экспериментального института промысловой кооперации, с 1932 г. известен как Институт художественной кустарной промышленности (ИХКП). В 1935 г. он получает самостоятельный статус, а с 1939 г. называется Научно-исследовательским институтом художественной промышленности (НИИХП) (ГАРФ. Ф. А643. Оп. 1. Д. 18, 26).

Старшим научным консультантом института был Анатолий Васильевич Бакушинский (1883–1939), искусствовед, профессор Московского университета, заведующий отделом графики Третьяковской галереи. Его исследовательские интересы и профессиональный опыт определяли направления работы института в 1930-е гг. Главным объектом покровительствующего внимания Бакушинского стали художественные артели лаковой миниатюры в селах Палех, Мстера, Холуй (где кооперацию поддерживали бывшие иконописцы) и Федоскино (*Бакушинский*, 1934; *Бакушинский, Василенко*, 1934). В кустарном искусстве миниатюрной живописи он видел инструмент «художественной организации индивидуальной и социальной психики» и потенциал «активного метода агитации и пропаганды» (ОРГТГ. Ф. 15. Оп. 1. Д. 178. Л. 1–2). Бакушинский организовал научные командировки сотрудников института в артели, во время которых проводились лекции и консультации художников по вопросам производства и художественного творчества, создания композиций на новую «советскую тематику». С течением времени принципы работы Бакушинского распространились на все виды производств, которыми занимался институт.

К концу 1930-х гг. НИИХП становится ведущей организацией в области практического и теоретического знания о художественных промыслах. При институте существовали производственные лаборатории, задачей которых было совершенствование технологического процесса выработки изделий. Интенсивно работал научно-исследовательский сектор, который занимался «изучением и обследованием производственного, художественно-стилистического и организационного состояния, а также социально-экономических условий художественных промыслов, установлением перспектив [их] дальнейшего развития» (ГАРФ. Ф. А643. Оп. 1. Д. 18. Л. 1).

Усилению организующей роли института в сфере художественной промышленности способствовал ряд внешних обстоятельств. В турбулентный период рубежа 1920-х и 1930-х гг. проблемы управления художественными промыслами оказались зоной пересечения внимания нескольких групп, представляющих различные интересы государственной власти. Эти проблемы выносились в пространство публичного обсуждения через публикации научных исследований, очерков и на открытых лекциях, сопровождающих выставки. Достаточно взглянуть на список дискуссантов, приглашенных правлением Всекохудожника (Всероссийского кооперативного объединения «Художник») на доклад Е.Ф. Вихрева по случаю открытия выставки «Русские художественные лаки», чтобы получить представление о том, встрече каких людей и столкновению каких позиций способствовало это событие. В письме от Всекохудожника, которое получил А.В. Бакушинский, указано, что «к участию в дискуссии приглашены: т. А.М. Горький, Ганецкий Я.С., Томский М.П., Халатов

А.Б., Бухарин Н.И., Емельян Ярославский, Пильняк Б.А., Зарудин Н.Н., Касаткин И.М., а также художники и искусствоведы» (ОРГТГ. Ф. 15. Оп.1 Д. 565. Л.1)³.

НИИХП оказался более приспособленным к переменам в сравнении со Всекохудожником, историю деятельности которого восстановила Г.А. Янковская в монографии «Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма» [Янковская, 2007]. Согласно результатам ее архивных исследований к концу 1930-х гг. Всекохудожник «вынесло на периферию сталинской системы изобразительного искусства», а многие его функции перешли к Союзу советских художников и Художественному фонду [Там же, с. 164]. Мое внимание в настоящей статье было сосредоточено именно на роли НИИХП в системе организации художественных промыслов в силу специфики института в регулировании этой сферы художественного производства. Он просуществовал до конца советского периода и был ликвидирован только в начале 1990-х гг.

Помимо институциональных изменений, которые претерпевала система управления и поддержки художественных промыслов в 1920–1930-е гг., последним штрихом к характеристике рассматриваемого периода будет указание на изменение типа коммуникации между центром и периферией, между представителями власти и художниками. Опыт работы с архивными документами подсказывает, что на рубеже десятилетий спорные вопросы, возникавшие между центральными органами и артелями на местах, обсуждались с участием художников и решались «по договоренности». Сходные наблюдения фиксирует Г.А. Янковская, объясняя «несчастливую» архивную судьбу Всекохудожника, который «появился в драматичную эпоху (1929 г.), когда многие решения никто не брал "на карандаш" и канцелярским свидетельствам не придавали большого значения» [Янковская, 2007, с.9]. К концу 1930-х гг. отношения между управляющими организациями и артелями стали более формальными, утвердились нормы отчетности, которую предоставляли предприятия. Коммуникация, основанная на доверии, превратилась в общение под знаком взаимного подозрения.

Между двух огней: культурные герои Палеха

Для уточнения спектра вопросов, характерных для дискуссий 1930-х гг., обратимся к истории палехской «Артели древней живописи». Выбор этого кейса не произволен: логика развития принципов руководства предприятиями художественной промышленности привела к тому, что лаковые производства стали показательными для всей системы художественных промыслов. Не имея возможности останавливаться на обстоятельствах организации артели, я хочу отметить, что в советской и современной литературе нарратив о её создании и первых годах существования приобретает мифологические черты. «Миф о Палехе», канонизированный как в научных исследованиях, так и в публицистике, был мифом о создании нового мира, новых советских людей, мифом о «пробуждении сознания» (см. Пильняк, 1935). Культурными героями этого мифа, функцией которых являлось привнесение социального порядка, преодоление хаоса и направление людей в процессе цивилизации, могут быть названы искусствовед А.В. Бакушинский и писатель Е.Ф. Вихрев.

Анатолий Васильевич Бакушинский являлся ярким представителем историко-культурного типа «универсальной личности» начала XX в. В этой статье уже были упомянуты Л.В. Оршанский и Н.М. Церетелли, чьи интересы также превосходили потребности их профессиональных повседневных задач. Широка взглядов Бакушинского и наличие определенной идейной программы в его работах позволяют сравнить его с «героем-демиургом», предлагающим новые основания общественного устройства. Наследие искусствоведа требует отдельного изучения, однако даже беглое знакомство с его сочинениями и архивом дало возможность сделать вывод о том, что усилия Бакушинского были направлены на утверждение представлений о культуре и искусстве как средстве воспитания особого типа творческой личности, способной к социальному созиданию (ОРГТГ. Ф. 15) [Бакушинский, 1981, с. 69–70]. Принимая во внимание масштабы его устремлений, можно сказать, что Палех был в некотором смысле лабораторией исследователя, где под его наблюдением должно было появиться подлинное искусство, понятное и близкое широкому массам (Бакушинский, 1934, с. 241–242).

Как у любого культурного героя, у Бакушинского есть «мифологический близнец». В «палехском мифе» им был писатель Ефим Федорович Вихрев (1901–1935). Во второй половине 1920-х гг. Вихрев начинает публиковать очерки и заметки о Палехе в прессе, в 1930 г. выходит первое издание его книги «Палех», куда вошли цикл очерков об артели художников «Цветы есть видоизмененные листья» и несколько тематически близких рассказов (Вихрев, 1930). Самая известная работа Вихрева – изданная в 1934 г. книга «Палешане», литературная обработка автобиографий палехских

художников, подготовленных ими по просьбе писателя (Вихрев, 1934). В предисловии к одному из изданий вихревских очерков автор вступительной статьи профессор П.В. Куприяновский замечает, что «Вихрев не был учёным-искусствоведом и не претендовал на роль наставника палешан» [Вихрев, 1974]. Действительно, сохранившаяся в архиве писателя переписка с художниками позволяет сделать вывод, что их взаимоотношения носили не только деловой, но и дружеский, эмоциональный характер (РГАЛИ. Ф. 94. Оп.1. Д. 65, 80, 99).

Парадоксально, но в исследовательской литературе «культурные герои» Палеха чрезвычайно редко рассматриваются как субъекты высказывания в пространстве одной дискуссии. Может сложиться мнение, что сюжеты, связанные с покровительством Палеху этих интеллектуалов, практически не пересекались. Я хотела бы предложить реконструировать дебаты начала 1930-х между Е.Ф. Вихревым и А.В. Бакушинским, чтобы выявить альтернативные взгляды на задачи и место художественных промыслов в системе искусства и, следовательно, на принципы управления ими. Американский исследователь Эндрю Дженкс предпринимает такую попытку в своей диссертации, однако фрагмент, где он анализирует конфликт мнений Вихрева и Бакушинского, не вошел в изданную по итогам работы книгу [Jenks, 2002, р.308–301; 2005]. Ни в личном архиве писателя, ни в архиве искусствоведа не сохранилось свидетельств о существовании их переписки, однако их включенность в диалогические отношения не вызывает сомнений: Вихрев и Бакушинский являлись друг для друга «значимым другим». Они пересекались в составе жюри по приему изделий палехской артели, реагировали на статьи и публичные выступления оппонента, подчеркивали разницу своих позиций в заметках и письмах третьим лицам (ОРГТГ. Ф. 15. Оп.1. Д. 580, 582).

Дальнейшие рассуждения служат пониманию основных противоречий, которые послужили причиной спора Е.Ф. Вихрева и А.В. Бакушинского. Эта задача сопряжена с рядом трудностей, так как свидетельства о противостоянии «титанов» крайне фрагментарны. Стенограммы конференций и заседаний жюри велись не всегда, а если они и попадают среди архивных дел, то рассчитывать, что все реплики и формулировки в них зафиксированы точно и в полном объеме, не приходится. В своем исследовании я делаю предположения о расхождении во мнении Вихрева и Бакушинского исходя из их записных книжек, черновики, личной переписки с художниками палехской артели.

Взаимное напряжение, существовавшее между ними, настолько обращает на себя внимание даже в тех немногочисленных доступных нам свидетельствах, что Э. Дженкс задается вопросом, не являлись ли поводом к конфликту двух интеллектуалов не только профессиональные разногласия, но и личные причины? [Jenks, 2002, р. 311]. На мой взгляд, такая постановка вопроса вполне легитимна, так как Палех, безусловно, был важным культурным явлением 1930-х гг. и вытеснение оппонента означало бы монополию одного из них на знание об артели.

Основные противоречия между позициями искусствоведа и писателя проявлялись в ходе обсуждения вопросов о том, кто является субъектом художественного творчества и какова роль мастера в системе художественно-кустарного производства. На практике эти вопросы касались артельной организации промыслов, идеологического и творческого руководства предприятиями со стороны вышестоящих организаций.

В архиве А.В. Бакушинского сохранена вырезка статьи Ефима Вихрева, опубликованной 27 октября 1933 г. по случаю открытия в залах «Всекохудожника» на Кузнецком мосту выставки «Русские художественные лаки» (ОРГТГ. Ф. 15. Оп.1 Д. 566. Л.1). В заметке, озаглавленной «Кустари и художники», Вихрев описывает современное состояние артелей, производящих предметы с художественной лаковой росписью, и создает их иерархию на основании близости к «большому искусству» (Вихрев, 1933). Например, по мнению Вихрева, расписные жостовские подносы не являлись произведениями большого искусства, так как их живопись имела в первую очередь прикладное значение, а «художник здесь познается только в более или менее чутком понимании цветовых отношений» (Там же, с. 4). На следующей ступени на пути к искусству находилась федоскинская артель: подняться выше им не давала «украшенческая функция» росписи изделий, отсутствие своего стиля и оригинальных композиций; «следующей, еще более высокой ступенью, является работа мастеров Мстёрь» (Там же). Вихрев видел значимость работы А.В. Бакушинского с *кустарами* этих артелей в том, что «она вплотную поставила вопрос о творческом отношении к своему делу». Искусством писатель считал работы мастеров палехской артели: «здесь от кустарности не осталось уже и следа. Палешане выросли в настоящих художников (курсив мой. – Е.Б.)» (Там же). Для Вихрева «приметами» искусства являлись независимость живописи от утилитарного назначе-

ния и формы вещи («здесь коробочка имеет значение лишь удобного пьедестала, она лишний раз подчеркивает самостоятельную ценность живописи на крышке») и выраженность стилистической манеры каждого художника (Там же).

Тезисы статьи были развернуты в ходе дискуссии «О русских художественных лаках», организованной 28 октября 1933 г. Всекохудожником. Специальное приглашение с приложением перечня вопросов доклада и «настоятельной просьбой принять участие в дискуссии» было направлено А.В. Бакушинскому (ОРГТГ. Ф. 15. Оп.1 Д. 565. Л.1). Искусствовед реагирует на позицию Вихрева 30 октября 1930 г. на производственном совещании во Всекохудожнике (ОРГТГ. Ф. 15. Оп.1 Д. 178. Л. 1–9). Бакушинский довольно резок в выражениях: «отрыжкой старого, дореволюционного отношения к малым формам искусства», восстановлением «махрово-буржуазных» тенденций он называет «вредное разделение на кустарей и художников», которое допускает Вихрев (ОРГТГ. Ф. 15. Оп.1 Д. 178. Л.1). Бакушинский продолжает атаку: «Он [Вихрев] делит [артели лаковой живописи] на нечистых “козлиц”-кустарей и возлюбленных овец-чистых “художников” <...> Овцы – Палех, козлицы – все остальные. <...> Все это неверно!» (ОРГТГ. Ф. 15. Оп.1 Д. 178. Л.2). Искусствовед настаивает на том, что «художественная промышленность не менее важна, чем станковая картина», что дихотомия «высокого искусства» и кустарничества в новом обществе должна быть преодолена, так как «и то и другое должно быть результатом творчества, выражать образ, обладать мастерством, организовать в должном направлении психику» (Там же. Л. 3). Под «организацией психики» личностью имеется в виду достижение самостоятельности в оценке окружающих явлений: «появилась острая и непосредственная реакция на собственные переживания, на огромные события внешней и внутренней истории революции» (Бакушинский, 1934, с. 199). В этом процессе особую роль Бакушинский отводит «коллективности» как необходимому условию нового типа творчества, чему соответствует артельная форма организации художественных производств (Там же, с.128–130).

По мнению Вихрева, объединение художников в артель, принципы руководства предприятиями через систему заказов и необходимость выработки плана, напротив, «только губят дело»: «что получилось бы, если бы собрали группу писателей и сказали им: пишите только новеллы и пишите на столько-то и столько-то строк? <...> Конечно, так глупо с писателями никогда не поступали и не поступят. Но почему же с лучшими представителями современного мирового искусства поступают так глупо, так беспощадно?» «Народу стало у нас больше, а получается хламистее», «Связала нас эта кооперация» – в подтверждение своей позиции Вихрев записал слова художника Ивана Михайловича Баканова (РГАЛИ, Ф. 94. Оп. 1. Д. 50, Л. 22).

Конфликт мнений «культурных героев» Палеха привел художников в смятение: осознание зависимости от обоих покровителей не позволило им выбрать сторону в этом споре. Художник Николай Михайлович Зиновьев обращается к Вихреву: «Давно вам не писал, никак не приду в себя от выступления в Москве на дискуссионном совещании. Я не мог определить вывода из вашего и Бакушинского докладов» (РГАЛИ. Ф. 94. Оп.1. Д. 141, Л. 19). Зиновьев присутствовал на дебатах и был приглашен выступить в прениях от артели, однако расхождения в позициях Бакушинского и Вихрева лишили художника всякого ориентира: «...В такой важнейший момент мы не смогли обрисовать Палех как большое художественное лицо, отстоять свои права, разгромить наших врагов. Все шансы на это у нас были. Но, увы, этого мы не смогли (Там же).

О сложности положения артели «между двух огней» писал Вихреву в январе 1933 г. другой палехский художник, Иван Петрович Вакуров. Он выражал недовольство работой председателя правления артели А.И. Зубкова, искренне недоумевал, как действовать в ситуации, когда Палех попеременно то хвалят, то ругают: «...Вся моя жизнь кажется сплошной мрак неизвестности <...> Я как-то ко всему сделался равнодушен. Что пишут про нас или про меня, ведь это только слова. На самом деле я кустарь, как и все 60 человек. Вы, конечно, против этого, и Б. [Бакушинский], конечно, с вами не согласен» (Там же. Д. 99. Л.19–20).

Противостояние «культурных героев» прекращается внезапно и трагически: 2 января 1935 г. умирает Ефим Вихрев. Отношения А.В. Бакушинского с палешанами после резких заявлений искусствоведа в 1933 г. становятся напряженными и дистантными, а в 1934 г. заканчиваются «разрывом»: «причины разрыва созданы Палехом и его отношением ко всей моей прошлой работе с ним» (ОРГТГ. Ф.15. Оп. 1. Д.1. Л.1). С этого момента упоминания Палеха в отчетах по обследованию лаковых производств и других в документах НИИХП, где работал Бакушинский, пропадают

(ГАРФ. Ф. А643). Управление и контроль за деятельностью артели будет осуществляться через Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств и, впоследствии, Художественный фонд СССР. Принципы работы этой организации несколько не отвечали задачам НИИХП и были меньше ориентированы на производственные показатели: большее внимание уделялось вопросам ученичества, подготовки мастеров в «традиции» промысла, художественному развитию мастерских.

Сохранившиеся свидетельства некогда оживленных дискуссий дают возможность разложить многоголосье экспертов, профессиональных искусствоведов, равнодушных интеллектуалов и самих художников на отдельные партии и обратить внимание на созвучия и диссонансы их позиций. Анализ позволил выявить основные вопросы, вокруг которых разворачивались дебаты о художественных промыслах в 1920–1930-е гг. Появление в дискурсе о художественной промышленности понятия «художественный промысел», его положение в ряду сходных терминов являются отражением не только разнообразия мнений («о предмете»), но и столкновения представлений о том, какую роль может играть государство в управлении этим видом культурного производства. В итоге постепенно утверждаются две модели поддержки художественных промыслов, одну из которых реализовывал НИИ художественной промышленности, а другую – Художественный фонд СССР.

Дискуссия, ставшая объектом анализа в настоящей статье, может быть рассмотрена как часть более широкого контекста, связанного с обсуждением вопросов автономии искусства. На основании доступных источников можно сделать вывод о том, что противоречия между инстанциями власти в области организации художественной жизни в Советском государстве в целом и в политике управления промыслами в частности возникали по поводу определения задач искусства в новом обществе. Если акцент в трактовке понятия «художественный промысел» смещался в сторону понимания этого типа творческого труда как производства предметов с торгово-экономической ценностью, то «искусство» было ориентировано на решение внехудожественных задач. Там, где доминировал «художественный дискурс», предполагалось, что промыслы вписаны в контекст развития народного искусства, продолжение традицией которого и составляет первоочередную необходимость.

Однако в границах советского режима культуры эта «художественная автономия» была весьма условной. К середине 1930-х гг. единственным сувереном в определении задач и метода искусства стало «государство в лице партии». Ярким маркером происходивших перемен можно назвать решения Первого съезда советских писателей в 1934 г., хотя тенденция выстраивания иерархии, во главе которой находился институт государственной власти, проявлялась и раньше. Алексей Александрович Вольтер (1889–1973) в конце 1920-х гг. руководивший Кустарным музеем ВСНХ СССР, писал в 1928 г. А.В. Луначарскому: «В настоящее время удачная деятельность палеховских кустарей вызывает нездоровый ажиотаж и спекуляцию как в части сбыта <...>, так и в части неограниченного желания отдельных художников... руководить и направлять художественное творчество палеховцев в целях приобщения своего имени к славе коллективного творчества кустарей. Эти посягательства отдельных лиц при наличии государственного органа (музея), удачно разрешившего проблему применения искусства палеховцев к современным запросам жизни, могут быть весьма чреваты вредными последствиями» (цит. по [Музей народного искусства ..., 1972, с.73–99]). Спор между А.В. Бакушинским и Е.Ф. Вихревым по поводу противоречий в артельной организации промыслов также может быть интерпретирован как реакция на усиление государственной монополии в области культурной политики 1930-х гг. Анализ позволил установить связи между подходами к определению понятия «художественный промысел», вопросами управления производствами и постепенным утверждением руководящей роли государственных институтов в определении того, на какие «внутренние вызовы» и внешние социальные и идеологические задачи должно отвечать советское искусство.

Примечания

¹ Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2017 г.

² Например, автор формулирует цель своего исследования следующим образом: «проследить *благодарное* влияние мер Советской власти, предпринятых по отношению к художественно-кустарной промышленности...» (курсив мой. – Е.Б.).

³ Ганецкий Яков (Якуб) Станиславович (1879–1937, член президиума ВСНХ, ранее возглавлявший Наркомат внешней торговли), Томский Михаил Павлович (1880–1936, поддерживал профсоюзное движение, заведовал

Объединением государственных книжно-журнальных издательств), Халатов Артемий Багратович (1894–1938, председатель правления Госиздата), Бухарин Николай Иванович (1888–1938), Ярославский Емельян Михайлович (1878–1943, член Центральной контрольной комиссии, председатель «Союза воинствующих безбожников»). Писатели: Горький Алексей Максимович (1868–1936), Пильняк Борис Андреевич (1894–1938), Зарудин Николай Николаевич (1899–1937), Касаткин Иван Михайлович (1880–1938).

Список источников

- Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. А643. Оп. 1. Д. 18. Л. 1–3; Д. 26. Л. 1–13.
- Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОРГТГ). Ф. 15. Оп. 1. Д. 1. Л. 1; Д. 178. Л. 1–9; Д. 565. Л. 1–3; Д. 566. Л. 1; Д. 580. Л. 1–24; Д. 582. Л. 1–3.
- Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ). Ф. 94. Оп.1. Д. 50. Л. 1–22; Д. 65. Л. 1–9; Д. 80. Л. 1–17; Д. 99. Л. 1–34; Д. 141. Л. 1–31.
- Бакушинский А. В., Василенко В. М.* Искусство Мстёры. М.;Л.: КОИЗ, 1934. 102 с.
- Бакушинский А.В.* Искусство Палеха. М.: Academia, 1934. 266 с.
- Вихрев Е.Ф.* Кустари и художники // Известия. 1933. № 263, 27 окт.
- Вихрев Е.Ф.* Палешане: Записки палехских художников о их жизни и творчестве. М.: Московское товарищество писателей, 1934. 400 с.
- Воронов В.С.* Крестьянское искусство. М.: Госиздат, 1924. 139 с.
- Луначарский А.В.* Вместо предисловия [О крестьянском кустарном искусстве] // Церетелли Н.М. Русская крестьянская игрушка. М.: Academia, 1933. С. 7–11.
- Луначарский А.В.* Народное искусство. По поводу предстоящей выставки в Дрездене // Об изобразительном искусстве. М. : Советский художник, 1967. Т. 2. С. 234–239.
- Луначарский А.В.* Наши задачи в области художественной жизни // Красная новь. 1921. № 1. С. 149–151.
- Некрасов А.И.* Русское народное искусство. М.: Госиздат, 1924. 163 с.
- Оршанский Л.Г.* Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917–1927 / Изд. Академии художеств. Л., 1927. 84 с.
- Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. М.: Первая государственная типография, 1920. 120 с.
- Пильняк Б.* Созревание плодов // Собр. соч. в 6 т. М.: Терра, 2004. Т. 6. С.37–250.
- Церетелли Н.М.* Русская крестьянская игрушка. М.: Academia, 1933. 261 с.

Библиографический список

- Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М.: Сов. художник, 1981. 352 с.
- Вихрев Е.Ф.* Палех / вступ .ст. П. Куприяновского. Ярославль: Верхне-волж. кн. изд-во, 1974. 229с.
- Греков А.У. Л.Г.* Оршанский – первый исследователь зарубежной игрушки в России // Первые Бартрамовские чтения. Сергиев Посад, 2004. С. 128–135.
- Гуляев В.А.* Русские художественные промыслы 1920-х гг. Л.: Художник РСФСР, 1985. 160 с.
- Зубова Т.В.* Изучение народного искусства в 20-х–30-х гг. (В.С. Воронов, А.И. Некрасов, А.В. Бакушинский): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Изд-во МГУ, 1977. 23 с.
- Музей народного искусства и художественные промыслы. Сборник трудов НИИХП / под ред. Л.К. Розовой. М.: Изобр. искусство, 1972. 293 с.
- Народные художественные промыслы. Теория и практика. Сборник научных трудов к 50-летию НИИХП / под ред. А.И. Дедова. Щербинка, 1982. 168 с.
- Шевеленко И.Д.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М.: Нов. лит. обозрение, 2017. 336 с.
- Янковская Г.А.* Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма / Перм. гос. ун-т. Пермь, 2007. 312 с.
- Dianina K.* When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2013. IL. 399 p.
- Jenks A.L.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. Northern Illinois University Press, 2005. 274 p.

Jenks A.L. *Russia in a Box. The Production of Russian and Socialist Identity, 1814–2001*: PhD dissertation. Stanford University, 2002. 581 p.

Дата поступления рукописи в редакцию 08.02.2017

“WHO ARE WE, CRAFTSMEN OR ARTISTS?” DEBATES ON ARTS AND CRAFTS IN THE 1920s AND 1930s

E. S. Berezina

National Research University “Higher School of Economics”, Myasnitskaya str., 101000, Moscow, Russia
eliz.berezina@gmail.com

The article delineates some characteristic features of public debates on arts and crafts taking place in the Soviet Russia in the 1920s and 1930s. It demonstrates how the different types of knowledge concerning art impacted the governmental cultural politics. The author analyzes how the concept of “arts and crafts” was related to the alternative accounts. The institutional regulation of that domain was shaped by an understanding of the specific nature of “arts and crafts” as a cultural production. The author applies institutional approach to differentiate the interests of stakeholders engaged into regulation of the artistic industry in the USSR. The attention is paid to the Research Institute for Art Industry that brought together artistic and manufacturing responsibilities. In the second part of the paper, the author reconstructs the discussion between Anatoly Bakushinsky and Efim Vihrev, who were the patrons of “The Palekh Artel of Ancient Painting”. The archival materials help to disclose their struggling opinions on the development of the artels of arts and crafts. As the author argues, Bakushinsky and Vihrev’s views represent the opposite approaches to the control of that sphere of cultural production. Furthermore, their discourse incorporated a dispute over the autonomy of art.

Key words: arts and crafts, art industry, Soviet lacquer miniature, The Research Institute for Art Industry, Anatoly Bakushinsky, Efim Vihrev.

References

- Bakushinskiy, A. V., Vasilenko V. M. (1934), *Iskusstvo Mstyory* [The Art of Mstyora], KOIZ, Moscow-Leningrad, Russia, 102 p.
- Bakushinskiy, A.V. (1934), *Iskusstvo Paleha* [The Art of Palekh], Academia, Moscow, Russia, 266 p.
- Bakushinskiy, A.V. (1981), *Issledovaniya i stat'i. Izbrannye iskusstvedcheskie trudy* [Researchs and Articles. Selected Works], Sovetskiy hudozhnik, Moscow, Russia, 352 p.
- Dianina, K. (2013), *When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia*. Northern Illinois University Press, DeKalb, USA, 399 p.
- Gosudarstvennyy arhiv Rossiyskoy Federatsii (GARF). F. A643. Op. 1. D. 18. L. 1–3.
- Grekov, A.U. (2004), “L.G. Orshansky – The First Researcher of Foreign Toys in Russia”, in *Pervye Bartramovskie chteniya* [First Batramov readings], Sergiev Posad, Russia, 128–135 pp.
- Gulyaev, V.A. (1985), *Russkie hudozhestvennyye promysly 1920-h godov* [Russian arts and crafts in 1920s], Hudozhnik RSFSR, Leningrad, Russia, 23 p.
- Jenks, A.L. (2002), *Russia in a Box. The production of Russian and socialist identity, 1814–2001*. PhD dissertation. Stanford University, USA, 581 p.
- Jenks, A.L. (2005), *Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution*. Northern Illinois University Press, USA, 274 p.
- Lunacharskiy, A.V. (1921), “Our tasks in the field of artistic life”, in *Krasnaya nov'*. № 1. 149–151 pp.
- Lunacharskiy, A.V. (1967), “Folk art. Concerning the forthcoming exhibition in Dresden”, in *About Art*, Vol. 2. Sovetskiy khudozhnik, Moscow, Russia.
- “Museum of folk art and the art crafts” (1972), in *Sbornik trudov NIIHP* [Collection of works of the Research Institute for Art Industry], Izobrazitelnoye iskusstvo, Moscow, Russia, 293 p.
- “Folk art crafts. Theory and practice” (1982), in *Sbornik nauchnykh trudov k 50-letiyu NIIHP* [Collection of scientific works dedicated to the 50th anniversary of the Research Institute for Art Industry], Shcherbinka, Russia, 168 p.
- Nekrasov, A.I. (1924), *Russkoe narodnoye iskusstvo* [Russian Folk Art], Gosizdat, Moscow, Russia, 163 p.
- Orshanskiy, L.G. (1927), *Hudozhestvennaya i kustarnaya promyshlennost' SSSR. 1917–1927* [Art Industry and Arts and Crafts in USSR. 1917-1927], Izdanie Akademii hudozhestv, Leningrad, Russia, 84 p.
- Pervaya vserossiyskaya konferentsiya po hudozhestvennoy promyshlennosti* [The First All-Russian Conference on Industrial Art] (1920), *Pervaya gosudarstvennaya tipografiya*, Moscow, Russia, 120 p.
- Pil'nyak B. (1935), *Sozrevanie plodov* [Fruit Ripening], Moscow, Russia, p. 37–250.

- Shevelenko, I.D. (2017), *Modernizm kak arhaizm: natsionalizm i poiski modernistskoyj estetiki v Rossii*. [Modernism as Archaism: Nationalism and the Quest for a Modernist Aesthetic in Russia], Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow, Russia, 336 p.
- Tseretelli, N.M. (1933), *Russkaya krest'yanskaja igrushka* [Russian Peasant Toy], Academia, Moscow, Russia, 261 p.
- Vihrev, E.F. (1933), "Artisans and artists", in *Izvestiya*. № 263. 27 okt.
- Vihrev, E.F. (1934), *Paleshane. Zapiski palehskih hudozhnikov o ih zhizni i tvorchestve* [Notes of Palekh Artists about Their Life and Work], Moskovskoe tovarishhestvo pisateley, Moscow, Russia, 400 p.
- Vihrev, E.F. (1974), *Paleh* [Palekh], Verhne-Volzh.kn.izd-vo, Yaroslavl', Russia, 229 p.
- Voronov, V.S. (1924), *Krest'yanskoe iskusstvo* [Peasant Art], Gosizdat, Moscow, Russia, 139 p.
- Yankovskaya G.A. (2007), *Iskusstvo, den'gi i politika: hudozhnik v gody pozdnego stalinizma* [Art, Money and Politics: artist in the late Stalinist Era], Perm. gos. un-t, Perm, Russia, 312 p.
- Zubova, T.V. (1977), *Izuchenie narodnogo iskusstva v 20-h–30-h gg. (V.S. Voronov, A.I. Nekrasov, A.V. Bakushinskiy)* [The Study of Folk Art in the 1920s and 1930s. (V.S. Voronov, A.I. Nekrasov, A.V. Bakushinsky)], MGU, Moscow, Russia, 23 p.