

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА
NATIONAL ART INDUSTRY
IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

DOI 10.15826/izv2.2024.26.3.050
УДК 94(470)“19” + 75(470)“1911/1912” +
+ 7.036.1 + 73/76:005(470) + 75.025

Е. П. Алексеев
Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия

**ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ
В МАТЕРИАЛАХ ВСЕРОССИЙСКОГО СЪЕЗДА ХУДОЖНИКОВ
(1911–1912)**

В статье рассматривается деятельность отдела художественной промышленности и кустарного дела на Всероссийском съезде художников (1911–1912, Санкт-Петербург). Делегаты съезда (С. С. Голоушев, М. Н. Дитрих, П. П. Марсеру, Л. Г. Оршанский, П. П. Пашков, Н. Ф. Роот, П. С. Философов, А. П. Эйсер и др.) имели богатый опыт в деле организации художественно-промышленных учебных заведений и кустарных производств, хорошо знали специфику декоративно-прикладного искусства, были знакомы с образцами народного творчества и процессами, которые развивались в западноевропейской художественной промышленности. В «Трудах Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911– январь 1912» (в 3 томах, 1915) содержится обширная информация о конкретных промыслах (керамическом, кружевном, столярном и пр.), о быте и специфике работы кустарей, об особенностях рынка и системе подготовки мастеров художественной промышленности. Кроме докладов были опубликованы дискуссии, позволяющие осознать актуальность обозначенных проблем и противоречивость подходов к их решению. Различные мнения по отдельным вопросам не помешали разработке общих позиций. Участники мероприятия полагали, что важно неуклонно сохранять национальную самобытность кустарной продукции, при этом широко пропагандировать народное искусство с помощью выставок, музейных экспозиций и печатных изданий, доносить до чиновников на местах необходимость всемерной поддержки промыслов. Кроме того, подчеркивали, что нужно обучать ремесленников основам художественной грамоты, привлекать к работе с кустарями опытных и понимающих специфику кустарного дела художников-педагогов. В то же время докладчики не видели перспектив художественного конструирования и пытались противопоставить массовой промышленной

продукции изделия художественных народных промыслов. В советский период ряд участников съезда продолжили свою деятельность и активно выступали за развитие кустарных промыслов в новых социально-экономических условиях.

К л ю ч е в ы е с л о в а: художественная промышленность; Россия начала XX века; Всероссийский съезд художников; кустарные промыслы

Ц и т и р о в а н и е: Алексеев Е. П. Проблемы художественной промышленности в материалах Всероссийского съезда художников (1911–1912) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2024. Т. 26, № 3. С. 195–208. <https://doi.org/10.15826/izv2.2024.26.3.050>

Поступила в редакцию: 01.02.2024

Принята к печати: 08.07.2024

Evgeny P. Alekseev
Ural Federal University
Ekaterinburg, Russia

PROBLEMS OF THE ART INDUSTRY IN THE MATERIALS OF THE ALL-RUSSIAN CONGRESS OF ARTISTS (1911–1912)

This article examines the activity of the Art Industry and Handicrafts Department at the All-Russian Congress of Artists (1911–1912, St Petersburg). The congress delegates, including S. S. Goloushev, M. N. Dietrich, P. S. J. Marcerou, L. G. Orshansky, P. P. Pashkov, N. F. Root, P. S. Filosofov, A. P. Eisner and others, possessed considerable expertise in the organisation of art and industrial educational institutions and handicraft industries. They were highly knowledgeable about the nuances of decorative and applied art and had a keen understanding of folk art and the developments that occurred within the Western European art industry. The *Proceedings of the All-Russian Congress of Artists in Petrograd*, December 1911–January 1912 (in 3 vols, 1915) contains a wealth of information pertaining to specific crafts (ceramic, lace, carpentry, etc.), the lives and work of artisans, the characteristics of the market and the training system for master craftspeople. In addition to the reports, discussions were published that enabled the identification of the relevance of the issues raised and the inconsistency of the approaches proposed to address them. Despite differing opinions on individual issues, common positions were developed. The participants of the event considered it crucial to maintain the national identity of artisanal products while widely promoting folk art through exhibitions, museum displays and printed publications. They also emphasised the importance of communicating to local officials the necessity of providing comprehensive support to crafts. Furthermore, they highlighted the necessity of imparting artistic literacy to artisans and involving experienced artists and educators who possessed a comprehensive understanding of the nuances associated with handicrafts in their collaboration with artisans. Simultaneously, the speakers perceived no potential for artistic design and attempted to differentiate mass industrial products from handicrafts. During the Soviet era, several congress participants would persist in their endeavours and would vigorously

promote the advancement of handicrafts in the context of evolving socio-economic circumstances.

Key words: art industry; Russia of the early twentieth century; All-Russian Congress of Artists; handicrafts

For citation: Alekseev, E. P. (2024). Problemy khudozhestvennoi promyshlennosti v materialakh Vserossiiskogo s"ezda khudozhnikov (1911–1912) [Problems of the Art Industry in the Materials of the All-Russian Congress of Artists (1911–1912)]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 26(3), 195–208. <https://doi.org/10.15826/izv2.2024.26.3.050>

Submitted: 01.02.2024

Accepted: 08.07.2024

Всероссийский съезд художников (27 декабря 1911 г. — 5 января 1912 г., Санкт-Петербург) вызвал у современников противоречивые чувства и оценки. Г. Ю. Стернин, рассматривая это мероприятие в рамках отечественной художественной жизни начала XX в., отмечал: «Съезд привлек к себе внимание общественных кругов, так или иначе связанных с искусством, с его острейшими идейными, творческими и социологическими проблемами. Он собрал представительную аудиторию...», но в то же время резюмировал: «Особенно крупным событием в художественной жизни той поры съезд сам по себе не стал» [Стернин, с. 142]. Историк искусства полагал, что причиной тому стали «острые противоречия в самых разных сферах социального бытования искусства», а также кардинальные различия во взглядах на изобразительное искусство представителей академических кругов, сторонников передвижничества, символистов и поклонников авангарда. Для таких мастеров как И. Е. Репин, В. В. Матэ, А. Н. Бенуа, В. В. Кандинский, Н. И. Кульбин съезд стал трибуной пропаганды личных творческих установок и позиций. О выработке каких-либо общих положений или программ не могло быть и речи. В то же время участники съезда достаточно продуктивно обсудили проблемы, связанные с охраной памятников старины, организацией музеев и выставок, а также с художественным образованием. Отдельная секция рассмотрела вопросы художественной промышленности и кустарного дела. Стернин приходит к выводу: «Самое же главное заключается в том, что съездовские дискуссии выявили такие важные проблемы русской культуры, которые обычно остаются за пределами научных занятий историков изобразительного искусства» [Там же, с. 144].

Проблемы художественной промышленности и кустарного дела в конце XIX — начале XX в. приобрели особую остроту. Государственных чиновников, промышленников, коммерсантов, художников декоративно-прикладного искусства и ремесленников волновали вопросы производства и конкурентоспособности изделий на отечественном и европейском рынке. Особенности организации производства, выбор модельного ряда, введение новых технологий и продвижение продукции на рынок обсуждались на съездах деятелей ремесленной (1900)

и кустарной (1910) промышленности. Всероссийский съезд художников не мог остаться в стороне от столь актуальных проблем, при этом художественные критики и мастера декоративно-прикладного искусства делали акцент на повышении эстетического уровня изделий.

Стоит отметить, что среди выставок, организованных непосредственно к съезду, функционировала и экспозиция с образцами художественной промышленности и кустарного дела (устроители Н. В. Глоба, П. П. Марсеру, В. К. Розвадовский). Участниками мероприятия были преподаватели Центрального училища технического рисования барона Штиглица, Строгановского художественно-промышленного училища, художественно-промышленных школ и ремесленных мастерских из Киева, Харькова, Иваново-Вознесенска, Костромы. Только от Екатеринбургской художественно-промышленной школы в работе съезда участвовали В. А. Алмазов, Н. А. Вьюнов, Л. П. Жуков, Е. К. Маркевич, В. Ф. Ульянов. В 1914–1915 гг. были изданы три тома «Трудов Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911— январь 1912». Важно, что кроме докладов были опубликованы и дискуссии по многим выступлениям, а значит, можно понять, насколько обстоятельно обсуждали каждую проблему, стремясь прийти к наиболее выверенному заключению.

После завершения Всероссийского съезда специально избранная комиссия обратилась в Главное управление землеустройства и земледелия, а также в Министерство торговли и промышленности с ходатайством провести в жизнь разработанные в процессе дискуссий положения по дальнейшему развитию художественной промышленности. Судя по документам, государственные чиновники внимательно отнеслись к просьбам комиссии и даже начали внедрять отдельные предложения¹. Впрочем, революционные катаклизмы прервали этот процесс и, возможно, поэтому материалы Всероссийского съезда художников долгое время не являлись предметом изучения историков искусства. Не были проанализированы и озвученные на съезде проблемы художественной промышленности, как и предложенные пути их решения. Между тем многое из того, что обсуждалось в 1911–1912 гг. оказалось актуальным и в последующие десятилетия.

Отдел художественной промышленности и кустарного дела был достаточно представительным. Заседания возглавляли П. П. Марсеру — крупный коммерсант, владелец столичного магазина фарфоровых и фаянсовых изделий, инициатор создания журнала «Художественные сокровища России», архитекторы Альберт Н. Бенуа и П. Ю. Сюзор. С докладами выступили как художественные критики (С. С. Голоушев, М. Н. Дитрих), так и художники

¹ Так, был учрежден «Ежегодник Министерства торговли и промышленности по вопросам художественно-промышленного образования» (1913); выделены средства на издание альбомов «Русские древности со снимков И. Ф. Борцевского» (в 15 вып., 1915) и «Церковно-исторические памятники и вклады Дома Романовых Московского периода» (1915); открыты 36 рисовальных классов; приобретены для средних учебных заведений таблицы с видами городов и произведений искусства; оказана поддержка по устройству выставок и конкурсов.

декоративно-прикладного искусства (Н. Ф. Рот, А. П. Эйсер, П. В. Безродный), преподаватели (П. П. Пашков, А. Н. Смирнов), коллекционеры (Л. Г. Оршанский), организаторы кустарных промыслов и художественных производств (Е. Н. Половцова, П. С. Философов). В дискуссиях участвовали З. Н. Алафузова, Л. М. Антокольский, В. А. Апухтин, Ф. П. Бирбаум, Н. И. Верхотуров, Я. В. Гурецкий, С. Г. Недлер, В. К. Розвадовский, К. Ф. Цейдлер, П. С. Шереметьев и др. На заседаниях присутствовали члены Русского художественно-промышленного общества.

Устроители съезда отмечали, что деятельность отдела «была столь разнообразна, столь значительна, что его нельзя не признать одним из самых важных Отделов Всероссийского съезда художников» [Труды..., с. 211].

Серьезную проблему художественного вкуса поднял в своем докладе «О вырождении русской художественной промышленности» крупный публицист Серебряного века С. С. Голоушев (псевдоним Сергей Глаголь). Он напрямую заявил, что в кустарном деле «гибнет художественное чутье», безвозвратно уходит в прошлое самобытное народное искусство, и это происходит в том числе по вине художественно-промышленных школ, которые пропагандируют «эклектическое искусство», являющееся «отголоском Запада» [Там же, с. 212]. В качестве примера критик приводит увиденную им на Казанской международной торгово-промышленной выставке (1909) выполненную кружевницами работу «Три богатыря» (по мотивам картины В. М. Васнецова «Богатыри»). «Ее вышивали 1½ года, и это было отвратительное подражание. Когда я обратился к представителям школы, они смотрели на меня с удивлением: как, — это не великолепно!?» — сетует Голоушев. Далее он замечает, что только в Екатеринбургской художественно-промышленной школе и в Костромском промышленном училище «преследуют художественные цели» [Там же]. С точки зрения докладчика, художественной промышленности грозит «гибель и вырождение», ведь «единственное, что привлекает, и обеспечивает кустарный сбыт за границей — это наличие в них настоящего русского характера» [Там же, с. 213]. Сообщение Голоушева вызвало оживленный обмен мнениями. П. Марсеру отметил, что основным рынком для кустарной продукции является заграничный, а значит, национальный колорит и самобытность работ должны присутствовать. П. Пашков полагал, что положение могут спасти местные художники, которые знают и любят народные традиции. Говорили о необходимости создания в городах художественно-промышленных музеев, экспонаты которых демонстрировали бы высокий вкус. Прозвучали и предложения о необходимости образовать центральный художественный Совет по делам кустарного промысла. Организатор Екатеринбургской школы кружевниц (г. Скопин, Рязанская губ.) и сотрудница Кустарного отдела Главного управления землеустройства и земледелия Е. Половцова заметила, что «наши школы очень много ходят впотьмах, не умеют направить дела, как следует» [Там же, с. 214], но имеется немало примеров, когда кружевные вещи делали по старинным образцам, и эти работы были отмечены на зарубежных выставках.

Проблема, озвученная Голоушевым, будет вызывать споры и в советский период. Так, В. С. Воронов, размышляя в 1920-х гг. о судьбе кустарно-художественного дела, замечал, что как только профессиональный художник начинает руководить мастерами из народа, «изделия народных художников постепенно теряют черты тонкого своеобразия, естественной оригинальности... <...> Руководство профессионалов художников все настойчивее отодвигает на второй план художественный почин кустарей и выдвигает на первое место свое субъективное, одностороннее, часто неправильное толкование и понимание русского народного искусства <...> Подлинная художественная ценность кустарного творчества разрушается именно теми, кто призван был и хотел ее сохранить и поддержать» [Воронов, с. 178–179]. В то же время искусствовед понимал, что в кустарных промыслах необходимо преодолевать «сонный консерватизм» и развивать новое художественное содержание. Как выстраивать подобный процесс без ущерба для народной самобытности, будут размышлять в 1930–1970-е гг., отмечая в различных государственных постановлениях необходимость сохранять и одновременно — развивать. Выход из сложной ситуации видели в создании творческих групп, в которые входили бы как профессиональные художники и искусствоведы, так и мастера народного искусства.

Важным оказался и доклад Н. Роота — художника декоративно-прикладного искусства и директора художественно-промышленной школы в Каменце-Подольском. Хорошо знакомый с европейским опытом развития промышленного искусства докладчик заявил, что необходимо изучать и использовать зарубежные наработки: «мы... остановимся на примерах мероприятий, какими пользуются для этих целей Германия, Франция, Англия и другие страны... где прикладное искусство и его творцы, художники, ценятся во всех отношениях...» [Труды..., с. 219]. Роот полагал, что в России необходимо создавать максимально благоприятные условия для мастеров художественной промышленности и кустарного производства, и видел основную проблему в том, что многие государственные деятели и авторитетные представители культуры дистанцировались от проблем прикладного искусства. Так, из его сообщения следует, что Императорская Академия художеств, располагающая значительными средствами для поддержки мастеров изобразительного искусства, ничего не выделяет для приобретения прикладных работ, а имеющиеся в стране музеи не создают отдельных экспозиций для демонстрации образцов современной художественной промышленности². Докладчик констатировал: конкурсы проводятся, но не пользуются популярностью, ввиду незначительности вознаграждений, дипломированные художники прикладного искусства часто лишены возможности заниматься по профессии и идут в учителя рисования. Совсем иное отношение к мастерам художественной промышленности, по мнению Роота, сложилось в Европе:

² Исключением из правил, по мнению Н. Ф. Роота, являлся музей при Центральном училище технического рисования барона Штиглица, но и он возник только благодаря частной инициативе.

Мы видим в Лейпциге два раза в год грандиозную ярмарку, главным образом, произведений прикладного искусства и художественной промышленности. На этих ярмарках находят себе место керамика, стекло, ювелирное искусство, ткани, металл, дерево... <...> Лучшие фирмы, мастерские, заводы различных стран шлют сюда образцы производства... и весь коммерческий агентурный мир съезжается и закупает для всех стран света этот товар. <...> Во Франции произведения прикладного искусства, наравне с произведениями чистого искусства, покупаются ежегодно страной на большие суммы и создаются таким путем новые, богатые музеи прикладного искусства. <...> Всем известный английский комфорт только и мог развиваться на характерной утилитарности тенденций к искусству и особенного внимания к его применению и в промышленности... [Труды..., с. 219–220].

Достижения европейцев в промышленном искусстве Роот объясняет как более высоким общим культурным уровнем населения, так и заинтересованностью государства. Для художественно-эстетического развития народных масс и повышения графической грамотности кустарей в России докладчик предложил ввести преподавание рисования во всех низших и средних школах страны, а в средних и высших учебных заведениях — общеобразовательный курс «Всеобщая история изобразительных искусств». В ремесленных и художественно-промышленных школах курс рисования должен быть связан с будущей деятельностью учеников и с конкретным производством. Кроме того, государственные учреждения (в первую очередь Императорская Академия художеств) и власть на местах должны всячески поощрять развитие прикладного искусства и повышать престиж его создателей в обществе.

Большинство слушателей согласилось с мнением с Н. Роота, но нашлись и критики. Так, В. Апухтин заметил, что у российского кустаря достаточно художественного вкуса, он готов учиться и повышать эстетические качества вещи. Беда заключается в политике скупщиков (делающих ставку на дешевый ходовой товар), от которых напрямую зависят кустари. Кроме того, большинство ремесленников не имеют финансовой возможности обучать своих детей в художественных или обычных школах, так как уже с восьми лет ребенка привлекают к работе. Апухтин полагал, что необходимо создавать такие «художественно-ремесленные мастерские, которые одновременно бы обучали и давали заработок» [Там же, с. 227].

Коллекционер и знаток русского народного искусства Л. Оршанский предложил не смешивать понятия: прикладная промышленность это одно, а кустарное дело — совсем другое. По его словам, несколько десятков лет назад на Западе также пытались повысить интерес потребителя к самобытному искусству и тем самым поднять художественное производство:

Однако, оказалось, что этого недостаточно. Как ни поставить прикладное искусство, какие великолепные образцы ни дать, все-таки от машины совершенно освободиться нельзя... <...> в художественно-прикладном деле эти машины и дальше будут играть огромную роль. <...> в Германии появляется целый ряд таких художественных школ, которые стараются создать образцы, которые машины в состоянии были бы выполнить... [Там же, с. 228].

Оршанский, рассказав о своем посещении художественно-промышленных школ Германии, о подготовке художников для производства, сделал вывод:

Только при таком художественном развитии <...> ремесленного, и машинного, и народного кустарного искусства, только в создании общественного художественного надзора за всем производством заключается единственная возможность создать то блестящее прикладное искусство, которое имеется в Германии [Труды..., с. 228].

В дальнейшем Оршанский развивал свои положения, издал труд «Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917–1927» (1927), в котором, кроме обзора различных промыслов и производств, была попытка анализа сложившейся ситуации. Основную проблему отечественной художественной промышленности он видел в том, что она связана «с крестьянским искусством, сохраняет очень часто черты кустарного производства, редко и с трудом получает характер машинного производства и резко отличается от западно-европейского художественного ремесла, как по своей слабой профессиональной организации, которая не дошла до цехового оформления, так и по недостаточно ярко выраженной технической специализации» [Оршанский, с. 68].

На Всероссийском съезде художников много говорили и о том, что в деле развития прикладного искусства большую роль должны сыграть городские власти. По мнению одного из организаторов художественно-промышленного образования в России П. Пашкова, администрации Петербурга, Москвы, Киева, Одессы и других крупных российских городов должны уделять самое серьезное внимание организации художественно-промышленных учебных заведений (выделять средства на строительство учебных корпусов, закупки инвентаря, бесплатное обучение особо талантливой молодежи, заграничные командировки), выставок и конкурсов. Таким образом, городские чиновники смогут повлиять на развитие конкретных промыслов и ремесел, исконно существовавших в данной местности, и выстроить взаимовыгодную систему отношений между художником и потребителем. Формирование когорты высокопрофессиональных мастеров художественной промышленности в конечном счете положительно скажется на благосостоянии города.

Художник С. Недлер, дополняя доклад Пашкова, заметил, что важно выработать определенную инструкцию для городских властей, приведя в пример чиновников Ростова-на-Дону, которые желали организовать местные мастерские, но не знали, как правильно подойти к этому делу. О слабой заинтересованности и ограниченности в вопросах искусства чиновников на местах говорил В. Розвадовский.

Дискуссии развернулись и по поводу организации конкурсов для мастеров художественной промышленности. Все соглашались, что их условия должны отличаться от общепринятых. Представитель Русского художественно-промышленного общества А. Н. Смирнов (сделавший доклад на эту тему) полагал, что в условиях конкурса нужно прописывать «предельную заготовительную стоимость проектируемых изделий», а победившие проекты следует публиковать

с указанием фамилии автора [Труды..., с. 242]. По мнению Л. Антокольского, важны конкурсы, на которых представлены готовые образцы художественной промышленности. П. Пашков ратовал за разнообразие конкурсов и конкурсных заданий, главное, чтобы подобные мероприятия были востребованы обществом и приносили конкретные результаты.

Оршанский, прочитав краткий обзор истории народной игрушки на Западе и в России, остановился на проблеме «переноса» моделей традиционных изделий из кустарного дела в фабричное производство. Отмечая большую заинтересованность в этой области в Европе, он высоко оценил вклад немецких, австрийских и французских мастеров прикладного искусства в создание новых образцов «национальной» игрушки, упомянув о художественных конкурсах и музейных собраниях. Между европейскими странами, по мнению докладчика, развернулась нешуточная борьба не только за рынки сбыта, игрушки стали частью пропаганды национальной самобытной культуры: «Теперь вся Европа стремится выделить из спорной смешанной культуры последних двух столетий те элементы самостоятельности, чтобы увидеть “свою” физиономию. Эта национализация вкуса — лучший путь к развитию личных дарований отдельных народов» [Там же, с. 253]. Оршанский замечает, что в России сложилась иная ситуация. С одной стороны, «русская игрушка в своих лучших произведениях всегда была чисто народная, самобытная, деревенская, чутко отражающая и природу, и быт, и материал...» [Там же, с. 250]. С другой — возможности кустарей и в плане увеличения производства, и в плане повышения художественного уровня изделий очень ограничены. Проблему решит привлечение в эту сферу талантливых художников-прикладников, хорошо знающих народное искусство и черпающих в нем вдохновение для разработки новых форм и образов:

Простота исполнения, вымысел, очень близкий к жизни, всегда что-то занимательное, веселое, сразу нравящееся в игрушке — все это сближает такую новую художественную игрушку с исторически переданной нам народной игрушкой с ее многовековыми традициями. Традиция и современность — объединение их ручаются за жизнеспособность игрушки, обновленной на почве народного искусства [Там же].

О кустарном промысле как хранителе народной самобытности говорила М. Дитрих — председатель «Союза русских женщин в помощь самобытному кустарному делу» и издатель журнала «Кустарь». Она была убеждена: «Вся помощь кустарю должна быть основана лишь на усовершенствовании его техники, которое повлечет за собой и широкий сбыт и улучшение качества вещи» [Там же, с. 256]. Свою солидарность с этой позицией высказала Е. Н. Половцова, представившая доклад «О степени вмешательства интеллигентных художников в народное творчество». Об активном участии женщин из высшего света в развитии художественной промышленности писал А. А. Федоров-Давыдов:

Мода на декоративное, «прикладное» искусство становится всеобщей; ручной труд в качестве развлечения проникает в высшие круги общества. В 1882 г. основывается великосветский «Первый дамский художественный кружок», где наряду

с художественным рукоделием старого типа (вышивание и т. п.) занимаются металлопластикой, выжиганием, и т. п. Появляется новый тип женщины-художницы из обеспеченных кругов общества, являющейся зачастую организатором художественно-кустарной промышленности... [Федоров-Давыдов, с. 218–219].

Докладчики обращали внимание на развитие художественных промыслов в отдельных регионах, на внедрение в заводскую практику новых технологий, а также на проблемы, связанные с авторским правом. Так, исследователь декоративно-прикладного искусства Закавказья А. Эйснер высказал мысль о необходимости создания в регионе отдельного комитета, который бы решал проблемы местных кустарей.

Специалист по технологии керамики П. С. Философов поделился результатами своих опытов по производству мягкого фарфора — материала более удобного для декорирования (после обжига краски сохраняют основной тон). Отметив, что мягкий фарфор в России еще не вошел в заводскую практику, докладчик предложил начать с Императорского фарфорового завода, что стало бы «толчком к развитию нашей художественной промышленности» [Труды..., с. 288].

П. П. Марсеру ратовал за то, чтобы декоративно-прикладные работы (*objets d'art*), выполненные самими художниками по их замыслу, без ограничений допускались на художественные выставки, наряду с произведениями «чистого» искусства (живописи, графики, скульптуры).

Проблемы рынка искусства и авторского права волновали П. В. Безродного, выступившего с предложением учредить международное общество регистрации купли-продажи художественных произведений. Он полагал, что наличие у каждого произведения документа с подробным описанием, указанием автора и цены, а также снабженного фотографией и целым рядом отметок (печатей, штампов, подписей) нанесет удар по спекулянтам и обезопасит покупателя от подделок. Кроме того, как отмечал Безродный, международное общество регистрации будет со временем обладать информацией обо всех произведениях искусства, появившихся на художественном рынке, любая вещь обретет провенанс и имя автора не канет в лету. Свою идею о международном обществе регистрации докладчик планировал вынести на обсуждение Международного художественного конгресса.

Все делегаты съезда имели богатый опыт в деле организации художественно-промышленных учебных заведений и кустарных производств, хорошо знали специфику декоративно-прикладного искусства, были знакомы с образцами народного творчества и процессами, которые развивались в западноевропейской художественной промышленности. В опубликованных докладах содержится обширная информация о конкретных промыслах (керамическом, кружевном, столярном, игрушечном и пр.), о быте и специфике работы кустарей, об особенностях рынка и системе подготовки мастеров художественной промышленности. Выступавшие, анализируя сложившуюся ситуацию, стремились быть объективными и убедительными.

Различные мнения по отдельным проблемам, заявленные во время дискуссий, не помешали разработке общих позиций по развитию отечественной художественной промышленности. Участники мероприятия полагали, что важно неуклонно сохранять национальную самобытность кустарной продукции, при этом широко пропагандировать народное искусство с помощью выставок, музейных экспозиций и печатных изданий, доносить до чиновников на местах необходимость всемерной поддержки промыслов (идея о создании Центрального художественного совета по делам кустарного промысла и подобных советов при каждом земстве). В то же время подчеркивали, что нужно обучать ремесленников основам художественной грамоты, вводить курсы рисования во все мастерские и школы, привлекать к работе с кустарями опытных и понимающих специфику кустарного дела художников-педагогов. Не менее сложная задача, по общему мнению, заключалась в художественном воспитании населения, в подъеме общего культурного уровня народа, как и экономической культуры России [Труды..., с. 211].

Материалы Всероссийского съезда художников демонстрируют, насколько серьезно изменилось отношение к художественной промышленности, мастеров которой ранее всегда ставили ниже представителей «высокого» изобразительного искусства. И хотя делегаты съезда сетовали, что до настоящего равенства еще далеко, но в то же время считали, что роль прикладников в отечественном искусстве будет только возрастать.

Показательно, что для многих критиков проблемы отечественной художественной промышленности были неразрывно связаны с кустарным делом. По их мнению, фабричные технологии должны были лишь облегчать труд ремесленников, но ни в коем случае не нарушать традиционную художественную систему. То, что машинные изделия, разработанные художником специально для производства, превзойдут по эстетическим качествам вещи ручного труда, вызывало сомнения. Хотя находились докладчики (Л. Оршанский), которые заявляли, что художественная промышленность является совершенно независимой от кустарного дела отраслью и должна развиваться по принципиально иной программе.

Активно обсуждалась и проблема «национального» в прикладном искусстве. Бытовало мнение, что именно традиции народного искусства должны стать основой отечественной художественной промышленности. Критики полагали, что таким образом, с одной стороны, сохранялось «исконно русское творчество», а с другой — фабричные изделия приобретали национальный колорит, столь важный в европейском культурном контексте начала XX в. Имелся серьезный опыт профессиональных художников (В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, С. В. Малютина, В. Д. Поленова, Е. Д. Поленовой и др.), которые в столярных и керамических мастерских Абрамцево и Талашкино, ориентируясь на народные образцы, разрабатывали эстетику «неорусского стиля». Деятели Всероссийского съезда в подавляющем большинстве положительно оценивали этот процесс, полагая, что чем больше талантливых мастеров «пройдет школу народного искусства», тем значительнее станет уровень отечественной художественной

промышленности. В то же время отдельные критики уже замечали, что акцент на «национальное» серьезно ограничивает развитие прикладного искусства. Об этом, в частности, писал И. Э. Грабарь:

Ошибочно думать, что мы ближе подойдем к духу народа, к старой Руси, если мебель будет несколько топорна, тяжела и, в сущности, адски неудобна <...> только тогда мы создадим истинно прекрасную и вполне русскую мебель, когда перестанем себя насиловать и всяческими условностями связывать, а просто попробуем делать ее так, как нам кажется красивым и как она может быть удобной [Грабарь, с. 51].

Как показало время, установка на возрождение народных художественных промыслов и «национального стиля» художественной промышленности в целях создания товаров массового потребления оказалась ошибочной. Исследователь истории отечественного дизайна С. О. Хан-Магомедов отмечал:

В России в конце 19 — начале 20 века, когда возрождались и даже создавались заново художественные промыслы, среди художников господствовало убеждение, что эти промыслы призваны внедрить в широкие слои народа высокохудожественные изделия. На деле же оказалось, что продукция этих промыслов <...> нашла спрос не столько в народной среде, сколько среди культурных слоев городского населения; изделия эти стали элитарны по спросу [Хан-Магомедов, с. 24].

В настоящее время очевидно, что участники съезда, искренне ратовавшие за развитие прикладного искусства и предлагавшие различные, на первый взгляд, вполне обоснованные проекты, заблуждались в своем представлении о будущих реалиях художественной промышленности. Не стоит судить представителей отдела художественной промышленности и кустарного дела за консерватизм и непонимание задач художественного формообразования.

В том-то и дело, что художники, даже представители левых течений, в своем подавляющем большинстве не видели художественных возможностей формообразования в чисто инженерных изделиях промышленности. <...> Профессионалы-художники здесь меньше всего были обеспокоены развитием и, так сказать, эстетизацией новых инженерно-технических форм. Эти формы они не считали художественными. <...> они не стремились тогда доводить новые инженерно-технические формы до художественного уровня, они пытались противопоставить нехудожественной массовой промышленной продукции продукцию художественных народных промыслов [Там же, с. 29].

Представители советской власти быстро осознали необходимость решать проблемы художественной промышленности и кустарного дела. Сотни тысяч ремесленников, занятых в этой сфере испытывали серьезные трудности с материалами и рынками сбыта, с другой стороны — население страны остро нуждалось в предметах массового потребления. Уже в августе 1919 г. в Москве прошла Первая всероссийская конференция художественной промышленности, на которой выступили А. В. Луначарский, Н. Н. Пунин, Д. П. Штеренберг. В изданном отчете было заявлено, что прикладное искусство должно быть связано с новым

общественным и бытовым укладом [Оршанский, с. 74]. В 1920-х гг. велись бурные дискуссии о путях развития художественной промышленности, сторонники конструктивизма призывали отказаться от «изобразительности» и «кустарной эстетики»: «В производственном мастерстве “содержанием” является утилитаризм и целесообразность вещи, ее тектонизм, которыми обуславливается ее форма и конструкция и оправдывается ее социальное назначение и функция. <...> Производственное мастерство создается у машины, и деятелями его являются художники-инженеры и художники-рабочие...» [Тарабукин, с. 18]. На этих установках будет складываться система образования ВХУТЕМАС-ВХУТЕИНа.

В свою очередь, значительная часть деятелей культуры, среди которых были и участники Всероссийского съезда художников (Н. Д. Бартрам, А. И. Некрасов, Л. Г. Оршанский, П. П. Пашков, П. С. Философов, А. П. Эйсер и др.), выступали за преемственность традиций и развитие кустарных промыслов в новых социально-экономических условиях:

Несомненно, что в самом нашем подходе к народному творчеству должна произойти перемена <...> мы должны направить это творчество в русло более развитой техники <...> мы обязаны сберечь эту живую энергию художественной самодетельности народа — вплоть до того момента, когда благодаря завоеваниям техники и художественно-технического образования, наше народно-кустарное производство перейдет в производство массовое [Тугендхольд, с. 278–279].

Сторонники выстраивания художественной промышленности на основе кустарных промыслов, как и ранее, занимались пропагандой прикладного и народного искусства, проводили работу по восстановлению отдельных промыслов, участвовали в организации выставок и музейных экспозиций, активно сотрудничали с Музеем кустарных изделий и Научно-экспериментальным кустарным институтом³. Можно отметить, что их взвешенная позиция в значительной мере повлияла на государственную политику по развитию народных промыслов и ремесел.

Источники

Грбарь И. Э. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве // Мир искусства. 1902. № 3. С. 51–56.

Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 — январь 1912 : в 3 т. Т. 2. Петроград : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915.

Исследования

Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. М. : Сов. художник, 1972.

³ Основан в 1931 г., в 1932 г. реорганизован в Научно-исследовательский институт художественной промышленности.

Оршанский Л. Г. Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917–1927. Л. : Изд. Академии художеств, 1927.

Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М. : Искусство, 1988.

Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М. : Работник просвещения, 1923.

Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. М. : Сов. художник, 1987.

Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М. : ГАХН, 1929.

Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М. : Галарт, 1995.

References

Fedorov-Davydov, A. A. (1929). *Russkoe iskusstvo promyshlennogo kapitalizma* [Russian Art of Industrial Capitalism]. Moscow: GAHN.

Han-Magomedov, S. O. (1995). *Pionery sovetskogo dizaina* [Pioneers of Soviet Design]. Moscow: Galart.

Orshansky, L. G. (1927). *Khudozhestvennaia i kustarnaia promyshlennost' SSSR. 1917–1927* [Art and Handicraft Industry of the USSR. 1917–1927]. Leningrad: Izdanie Akademii khudozhestv.

Sternin, G. Yu. (1988). *Khudozhestvennaia zhizn' Rossii 1900–1910-kh godov* [The Artistic Life of Russia in the 1900s–1910s]. Moscow: Iskusstvo.

Tarabukin, N. M. (1923). *Ot mol'berta k mashine* [From the Easel to the Car]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniia.

Tugendhold, Ya. A. (1987). *Iz istorii zapadnoevropeiskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva. Izbrannye stat'i i ocherki* [From the History of Western European, Russian and Soviet Art. Selected Articles and Essays]. Moscow: Sovetskii khudozhnik.

Voronov, V. S. (1972). *O krest'ianskom iskusstve. Izbrannye trudy* [About Peasant Art. Selected Works]. Moscow: Sovetskii khudozhnik.

Алексеев Евгений Павлович

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории искусств и музееведения
Уральский федеральный университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: ev-alex@yandex.ru

Alekseev, Evgeny Pavlovich

PhD (Art Studies), Associate Professor
Department of Art History and Museum
Studies
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Ekaterinburg, Russia
Email: ev-alex@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0003-3460-6679>