

Суворова Анна Александровна

**САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА 1920-Х - 1930-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ДИСКУРСА
ВЛАСТИ**

В статье в перспективе властного дискурса рассматривается репрезентация самодеятельного художника в материалах специализированных журналов 1930-х годов, выявляется специфика самодеятельного искусства этого времени. Опираясь на указанные публикации и произведения художников-любителей конца 1920-х - 1930-х годов, в статье анализируются тематические приоритеты и стилистическая специфика самодеятельного искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/43.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 1. С. 151-153. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hists@gramota.net

УДК 7.077

Искусствоведение

В статье в перспективе властного дискурса рассматривается репрезентация самодеятельного художника в материалах специализированных журналов 1930-х годов, выявляется специфика самодеятельного искусства этого времени. Опираясь на указанные публикации и произведения художников-любителей конца 1920-х – 1930-х годов, в статье анализируются тематические приоритеты и стилистическая специфика самодеятельного искусства.

Ключевые слова и фразы: советская культура; самодеятельное искусство; любительское искусство; самодеятельное творчество; дискурс власти; *linguistic turn*.

Суворова Анна Александровна, к. искусствоведения, доцент
Пермский государственный национальный исследовательский университет
suvorova_anna@mail.ru

**САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КОНЦА 1920-Х – 1930-Х ГОДОВ
В КОНТЕКСТЕ ДИСКУРСА ВЛАСТИ**

Властный дискурс имеет ключевое значение в процессах советского искусства 1930-х годов, он реализуется посредством распоряжений, инструкций, приказов, программ, резолюций. Борис Гройс в своей книге «Коммунистический постскрипtum» пишет, что власть превращает язык в медиум, посредством которого «надстройка получает власть непосредственно формировать базис» [2, с. 64]. В контексте изобразительного искусства, в том числе самодеятельного, эти медиумальные характеристики языка проявляются двунаправленным образом: власть посредством различных инструментов (поощрения, критики, запрета) становится в своем роде одним из соавторов художественного произведения, но одновременно и образы искусства, «вправленные» и отобранные властью, становятся этими медиаторами властного дискурса, ретранслируя их. Задача данного микроисследования – выявить специфику дискурса власти в самодеятельном искусстве указанного периода.

Самодеятельное искусство в период конца 1920-х – начала 1930-х годов, после периода критики Пролеткульта, становится одним из идеологически важных направлений работы, картинки самодеятельных художников репрезентуются «на страницах советской печати» как голос народа, который искренне должен рассказывать о победах и свершениях. Каким же образом формируется дискурс самодеятельного искусства?

Программным изданием, посвященным самодеятельному искусству, стал журнал «Народное творчество», который издавался несколько лет в конце 1930-х годов. Большая часть статей журнала, как ни парадоксально, была посвящена советам профессиональных актеров и музыкантов творцам-самоучкам; многие статьи посвящались разбору «теоретических проблем» народного творчества. Любопытно проанализировать, как конструируется история любительского искусства. В статье Л. Варшавского «Былое и настоящее» (1937) любительское изобразительное искусство связывается с темой крепостничества, автором проводится эмоциональный обзор жизненных историй Тараса Шевченко, Ивана Аргунова, Василия Тропинина (которые, нужно отметить, получили профессиональное образование, учась в Академии художеств и индивидуально у российских и иностранных мастеров). Причем в этом обзоре делается акцент на том, что талантливые художники прошлого были крепостными и несмотря на свое дарование терпели самодурство своих владельцев [1].

Вторым важным аспектом дискурса художника-любителя становится особая искренность и непредвзятость. Акцент на этих качествах является одним из наиболее устойчивых в характеристиках самодеятельного художника, они будут упоминаться и в поздний советский период. Л. Варшавский, делая обзор Второй всероссийской выставки работ самодеятельных художников колхозов и совхозов, фактически воспроизводит мотивы бесконечных передовиц того времени: «Вглядываясь в их картины, вы как бы засматриваете в самые глубины колхозного художника и читаете его сокровенные чувства и мысли. Ему обо всем хочется поведать зрителю: и о том, какой небывалой радостью явилась первая борозда (“Первая борозда” Морозова), и о том, как зажиточно, весело и культурно протекает жизнь колхозника (“Зажиточная колхозная семья” З. Аркерыяна), и о том, как прекрасно выглядит наша смена (“В пионерском клубе” Боровикова и “За уроками” Н. Гончарова)» (*авторская орфография*) [Там же, с. 55].

В статьях журнала «Народное творчество» также используется характерный для советской прессы риторический прием, когда положительные с точки зрения идеологии качества описываются через недостаточность этих качеств у других. Так, в статье Н. Соболевского «Выставка самодеятельного изо-искусства» обращается внимание на непосредственность художников-любителей. Самодеятельные художники определяются как те, кто «непосредственной, страстней и быстрее, чем художники-профессионалы, откликаются на любой животрепещущий вопрос, который ставится жизнью, и откликаются, прежде всего, как художники реалистического мировосприятия» [5, с. 66]. Более того, умению «так горячо и непосредственно откликаться на большие, боевые темпы современности» следовало бы поучиться и профессионалам [Там же].

Но риторика власти направлена не только на конструирование личностных качеств передового художника-самоучки. Отмечаются и положительные формальные качества картин, их точность и реалистичность, которая также описывается через противопоставление профессиональному искусству (причем в цитате мы

видим также отголоски борьбы с формализмом): «Колхозному художнику формализм чужд. Он не приносит сюда формотворчества, что нередко позволяют себе художники-профессионалы» [1, с. 55].

Каковы же темы и художественный язык самодеятельного искусства 1930-х годов? Наверное, одним из программных произведений 1930-х годов становится своеобразный диптих С. Чижина, включающий картины «Старая деревня» и «Новая деревня». Любопытно и описание этих картин, которое приводится в журнале «Народное творчество»: «Пусть несколько примитивны и тусклы по краскам картины 60-летнего колхозника села Шуметь С. Чижина, но это – его живописный диалект, почерк, которым он очень понятно говорит, пишет о старой и новой деревне. Когда смотришь на его картины, невольно напрашивается сравнение с известным грузинским художником Пиросманишвили. Картины того и другого различны по темпераменту, краскам и творческим приемам, но очень близки друг к другу по самому отношению к задачам художника» [Там же]. Это упоминание о Пиросмани может показаться крайне неожиданной аллюзией левого искусства, т.к. картины художника при его жизни показывались в контексте авангарда. Но скорее, отсылка к Пиросмани обусловлена именно фактором его большой популярности и «классово правильного» происхождения.

Изображаемые на картинах сюжеты сверхлапидарны: на картине «Старая деревня» «голодная, оборванная мать» в стужу ведет за руку девочку, оставив за собой лежащую в снежных сугробах деревню с покосившимися избами. Рядом художник показывает и другую картину – «Новая деревня». Композиция картины та же, и здесь мать с дочерью. Но их лица сияют, «они тепло одеты, довольны» [Там же]. У матери в руках портфель, – она спешит на работу, дочь идет в школу. Вдали хорошие каменные дома, телеграфные провода. Изменились люди, изменился деревенский пейзаж. Стилистически картины написаны в подражание профессиональному искусству: самодеятельный художник использует приемы пропорционального построения фигур, линейную перспективу, стремится к композиционному равновесию.

Нужно отметить, что репродуцируемые картины мыслятся некоторым каноном самодеятельного искусства. Тематически произведения связаны с дискурсом власти: на картинах художников-любителей воспроизводятся новые «положительные» социальные явления: дети идут в школу, «чуждые социальные элементы» стоят в очереди, вызванные строгим уполномоченным, в заводском общежитии студенты вечером читают газету, на колхозных полях работает трактор, а идиллические золотые поля сияют под голубым небом. Все произведения выполнены с акцентом на следование принципам реалистического искусства (линейная перспектива, предметное видение пропорций, светотеневая моделировка).

Важной для «текста» советского самодеятельного искусства 1930-х годов становится и картина художника-любителя П. Кудрявцева «В школу» (1936) – позднее она неоднократно воспроизводилась в журналах. Картина демонстрирует домашнюю идиллию новой, ленинской эры на селе. В чистой избе с покосенными обоями за столом за книжкой сидят двое детей, мать семейства провожает старшего ребенка в школу, заботливо повязывая ему шарф. Картину идиллического утра дополняют чистые полы, уютная печка, календарь и электрическая лампа. За картиной нового советского быта наблюдает Ильич, ласково смотрящий с большого портрета на стене. Произведение написано с четким следованием принципам линейной перспективы, автор как будто тренирует свое умение рисовать различные предметы в линейном сокращении, акцентируя геометрию бытовых предметов: стола, стоящего на переднем плане табурета и лавки. В построении картины, ее колорите, нарративных деталях присутствует также и определенная «насмотренность» автора, знание произведений классиков бытового жанра.

Идеальный советский быт демонстрируют и другие картины. Так, Л. Бахман в работе «В заводском общежитии» (конец 1920-х) изображает уголок образцового заводского общежития и работниц, которые так же образцово, читая газеты, проводят свой вечерний досуг. В линейно нарисованном пространстве комнаты мы видим аккуратно застеленные металлические кровати, ярко светящую лампу, картину, полку с книгами и неизменного Ленина, надзирающего со стены за строительством социализма.

О новом на колхозных полях рассказывает столь же аккуратно написанная картина М. Уткина «Дубовский колхоз» (начало 1930-х). Формально работа построена аналогично с ранее анализируемыми – то же следование принципам линейной перспективы, почти симметричная композиция, педантично выписанные детали. Конечно, это формальное сходство говорит не столько о стереотипности самодеятельного искусства этого периода, а, скорее, о принципах отбора, которых придерживались при работе с художниками-любителями в эти годы. Картина М. Уткина повествует «о жизни колхозной деревни» в тех идиллических интонациях, которых требовал властный дискурс: аккуратные колхозники на золотых нивах собирают урожай, пользуясь самой передовой техникой.

Но любопытно, что нарратив власти, требующий акцента не только на достижениях, но и на недостатках, в картинах самодеятельных художников 1930-х годов также находит свое выражение. Работа Точкина (имя художника в источниках не приводится) «Лишenci» (конец 1920-х) демонстрирует следование одному из призывов власти. На картине под красным советским лозунгом «ЦАРСКИМ СЛУГАМ ГЕНЕРАЛАМ ФАБРИКАНТАМ ПОМЕЩИКАМ ПОПАМ КУЛАКАМ НЕТ МЕСТА В СОВЕТАХ» (*орфография художника*) в очереди к что-то пишущему уполномоченному в военной форме стоят те самые «чуждые элементы», о которых кричит лозунг: поп с крестом, грузно опирающийся на палку, партикулярный чиновник, кулак с окладистой бородой, генерал. Похожий формальный прием: сочетание текста в виде лозунга и иллюстрирующей картинки используется и в работе Аксенюка (также нет упоминания имени в источниках) «У завода» (начало 1930-х). На ней лозунг «ВРЕДИТЕЛЯМ ВОРАМ ДЕЗЕРТИРАМ ПЬЯНИЦАМ ПРОГУЛЬЩИКАМ НЕТ МЕСТА НА ЗАВОДЕ» (*орфография художника*) как бы разделяет пространство завода с дымящими трубами и улицу, на которой о написанном толкуют люди.

Идея критики «чуждых элементов» появляется и в другой картине начала 1930-х годов – А. Семькина «Прогульщики» (1931). Картина композиционно выглядит несколько неожиданной, в ней заметна апелляция к иному кругу визуальных источников, нежели у художников, перечисляемых ранее. Поле картины имеет несколько другое масштабирование (все предыдущие работы – скорее вариации на тему «большой картины» с множеством персонажей), в этой картине большую часть холста занимает дощатый забор с хулиганскими надписями и рисунками. Главные персонажи картины – прогульщики – лежат на земле, около них валяются пустые бутылки. Сам характер живописи экспрессионистически-подвижный, эмоциональный, в отличие от сухой анемичной прорисовки цветом, характерной для «нормативных» картинок художников-любителей 1930-х годов.

Анализ текстов 1930-х годов, посвященных самодеятельному искусству, и картин художников-любителей помогает выявить специфику дискурса самодеятельного искусства этого времени. В нормативном дискурсе власти художник-самоучка является частью «трудового народа», который претерпевал страдания, но обрел свободу и блага благодаря советской власти. Любитель более искренен и непосредственен, чем профессионал; ему чужд формализм. Собственно произведений, которые выбираются как репрезентация «голоса народа» редакторами журналов и критиками как релевантные, полностью соответствуют некоторому синопсису власти: новый идеальный мир, из которого изгоняются чуждые элементы. Язык любительского искусства также следует ведущей установке власти – ориентации на визуальные коды реализма.

Список литературы

1. **Варшавский Л.** Былое и настоящее // Народное творчество. 1937. № 1. С. 52-56.
2. **Гройс Б.** Коммунистический постскрипtum. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 112 с.
3. **Лазыкин А. А.** Социальная тема в творчестве народных живописцев // Декоративное искусство СССР. 1970. № 4. С. 46-51.
4. **Орешкин Д.** Выставка самодеятельного изо-искусства // Народное творчество. 1937. № 8. С. 20-24.
5. **Соболевский Н.** Выставка самодеятельного изо-искусства // Народное творчество. 1937. № 2-3. С. 63-66.

AMATEUR ART OF THE END OF THE 1920S – THE 1930S IN THE CONTEXT OF POWER DISCOURSE

Suvorova Anna Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Perm State National Research University
suvorova_anna@mail.ru

The article, in the aspect of power discourse, examines representation of the amateur painter in specialized magazines of the 1930s, identifies specifics of amateur art of this period. Relying on the mentioned publications and works of amateur painters of the end of the 1920s – the 1930s the author analyzes thematic priorities and stylistic specificity of amateur art.

Key words and phrases: soviet culture; amateur art; amateur creativity; power discourse; linguistic turn.

УДК 94:39(571.54)

Исторические науки и археология

В статье рассматриваются особенности культовой практики в бурятской улусной общине во второй половине XIX – начале XX в. Религиозно-обрядовая деятельность в бурятском улусе показана на примере общественных тайлаганов. На основе архивных, литературных и собственных полевых материалов автор выделяет разные – родовой и локальный – форматы бытующих в бурятском обществе обрядовых практик, отмечает сезон их проведения и связь с сельскохозяйственным циклом работ, фиксирует главных акторов обрядовой жизни, показывает вневременную устойчивость традиционных обрядов.

Ключевые слова и фразы: буряты; улус; община; род; культовая практика; тайлаганы; обряды.

Сыденова Римма Прокопьевна, к.и.н., доцент
Бурятский государственный университет, г. Улан-Удэ
rsydenova@mail.ru

КУЛЬТОВАЯ ПРАКТИКА В БУРЯТСКОЙ УЛУСНОЙ ОБЩИНЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В.

Одной из форм общинности у бурят во второй половине XIX – начале XX века являлась группа людей, объединявшихся для совместного отправления культовых обрядов. Такая культовая общность совпадала с родовой, локальная часть которой образовывала структурную единицу улусной общины. В этом смысле улусную общину можно рассматривать как субъект культовой практики. Сама практика, как отражающая этнокультурные ценности народа и его идентичность, представляет актуальную тему в историко-этнографических исследованиях бурят.

Особо значимыми в жизни бурят, как и многих других народов, являлись такие моменты, как конец одного и начало другого вида хозяйственных работ, которые обычно совпадали со сменой времен года