Кривда Егор Михайлович

К ВОПРОСУ О САМОДЕЯТЕЛЬНОМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (В РАМКАХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛЕНИНГРАДСКОГО ИЗО РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ)

Статья посвящена взаимосвязи самодеятельного и профессионального искусства, а также дефиниции "самодеятельное искусство" в контексте деятельности Ленинградского ИЗОРАМа в 1920-1930-е гг. Основная сложность заключается в выделении стилевых и художественных особенностей любительского, наивного и самодеятельного искусства как самостоятельных критериев. В статье сделана попытка определения самодеятельного искусства на основании текстов современников и исследователей творчества Ленинградского ИЗОРАМа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/9/23.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 9(71) С. 95-100. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/9/

© 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: hist@gramota.net

Именно поэтому вселяет надежду взятый с недавних пор курс российского правительства, демократический по своей направленности, на выбор в качестве приоритета государственной политики усовершенствований в области образования, науки и всевозможных межкультурных взаимосвязей и межэтнических взаимодействий.

Список литературы

1. **Александр Блок, Андрей Белый. Диалог поэтов о России и революции** / сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. М.: Высшая школа,1990. 687 с.
2. **Александр Блок и Андрей Белый. Переписка** // Летописи государственного литературного музея. М.: Литературный музей, 1940. Кн. 7. 444 с.
3. **Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка.** СПб.: Феникс, 1998. 733 с.
4. **Белоус В. Г.** Андрей Белый и его роман «Москва» в эпистолярном наследии Р. В. Иванова-Разумника 1930-х гг. // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 440-551.
5. **Белый А.** Восток или Запад // Эпоха. М.: Мосполиграф, 1918. Кн. 1. С. 163-210.
6. **Белый А.** Дневник писателя // Записки мечтателей. Петербург: Алконост, 1919. № 1. С. 119-132.
7. **Белый А.** Душа самосознающая. М.: Канон+; ОИ «Реабилитация», 1999. 560 с.
8. **Белый А.** О Блоке / вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии А. В. Лаврова. М.: Автограф, 1997. 608 с.
9. **Белый А.** О смысле познания. Мн.: Полифакт, 1991. 64 с.
10. **Белый А.** Письмо к Э. Метнеру от 26 декабря 1912 г. // Белый А. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 511-522.
11. **Белый А.** Против музыки // Весы. М.: Скорпион, 1907. № 3. С. 57-60.
12. **Белый А.** Символизм как миропонимание / сост. вступ. ст. и примеч. Л. С. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
13. **Долгополов Л.** На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: Советский писатель, 1985. 352 с.
14. **Таран Е. Г.** Вокруг «Алконоста». М.: Аграф, 2011. 224 с.
15. **Чистякова Э. И.** Жизнь по законам вечности // Белый А. Душа самосознающая. М.: Канон+; ОИ «Реабилитация», 1999. С. 539-557.
16. **Энциклопедия мистицизма** / гл. ред. А. Семенов. СПб.: Литера; Виан, 1997. 480 с.

“NEW COMMUNITY” CONCEPTION IN ANDREI BELY’S PHILOSOPHY

Krasil'nikova Mariya Vladimirovna, Ph. D. in Philosophy
Joint Stock Company “Ramenskoye Instrument-Engineering Design Bureau”
marikras123@yandex.ru

The article examines “new community” conception developed by the major representative of symbolism in Russia Andrei Bely. Such an approach represents, firstly, his creative purpose to form the social culture as a culture of spirit and, secondly, the humanistic value and personal conceptions of purpose and essence of social transformations in the society. Over the poet’s creative life this conception has been clarified and supplemented with the symbolic, anthroposophical, revolutionary and concrete-idealistic interpretations.

Key words and phrases: new community; individual; community; individualistic communism; theurgy; non-class brotherhood; anthroposophy; self-consciousness.

УДК 7.036
Искусствоведение

Статья посвящена взаимосвязи самодеятельного и профессионального искусства, а также дефиниции «самодеятельное искусство» в контексте деятельности Ленинградского ИЗОРАМа в 1920-1930-е гг. Основная сложность заключается в выделении стилевых и художественных особенностей любительского, наивного и самодеятельного искусства как самостоятельных критериев. В статье сделана попытка определения самодеятельного искусства на основании текстов современников и исследователей творчества Ленинградского ИЗОРАМа.

Ключевые слова и фразы: ИЗО рабочей молодежи (ИЗОРАМ); самодеятельность; профессиональное искусство; любительское искусство; художники; терминология; производство; клубы; кружки.

Кривда Егор Михайлович
Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (РАХ)
krivdae@yandex.ru

К ВОПРОСУ О САМОДЕЯТЕЛЬНОМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (В РАМКАХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛЕНИНГРАДСКОГО ИЗО РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ)

Появление Ленинградского ИЗОРАМа во многом обусловлено социально-экономическими преобразованиями и реформами в области культуры, а также сменой эстетических взглядов и поисков в области искусства. Зародившийся в середине 1920-х гг. в среде самодеятельных рабочих клубов этот коллектив

в начале 1930-х гг. стал известен практически на всей территории советской России. Изорамовские проекты позиционировали группу не только как оформительский комбинат, способный изготовить тематический агитационный материал и предметы быта, будь то плакаты, настенные панно или конструктивные модели мебели, но и украсить Ленинград к массовому городскому празднику.

Началом ленинградского ИЗОРАМа следует считать 1926 г., когда под эгидой Губполитпросвета в мастерские «повышенного» типа руководителем был назначен М. С. Бродский. Количество мастерских в период 1927-1929 гг. возросло с трех до пяти: декоративно-монументальная (руководитель – М. С. Бродский), плакатно-фотомонтажная (И. Г. Чашник), иллюстрационно-графическая (Д. Е. Загоскин), театрально-монтировочная (Л. И. Каратеев), модельно-проектировочная (Э. М. Криммер) [5, с. 58-68]. В них проводились занятия по гравюре и композиции, фотомонтажу и плакату, разрабатывались декоративные панно, оформлялись стенгазеты, а также чертежи и модели мебели. Помимо специальных курсов для участников мастерских велся общий курс под руководством И. Г. Чашника, читались лекции по истории и социологии искусства А. С. Гущиным [20, д. 1, л. 3 – 3 об]. Выставка 1929 г. в Русском музее под названием «ИЗО рабочей молодежи Ленинграда» (давшая название коллективу – ИЗОРАМ) открыла для объединения возможности экспонирования своих вещей практически по всей Советской России, а также и за рубежом. Но главным достижением самодеятельных художников следует считать оформление площади Урицкого (Дворцовая площадь в 1918-1944 гг.) к майским и октябрьским праздникам 1931-1932 гг. под названием «Борьба двух миров».

Одним из принципов коллективной работы Ленинградского ИЗОРАМа была анонимность его произведений. Из-за этого исследователи истории объединения не задавались целью выявить круг его авторов. Благодаря ряду документов Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб) нами был решен вопрос авторства некоторых сохранившихся плакатов ИЗОРАМа [9].

Несмотря на то, что ИЗОРАМ развивался в рамках самодеятельного искусства, было решено перейти к новому профессиональному творчеству путем открытия учебного заведения ИЗОРАМ-техникума, основной целью которого стала подготовка мастеров, работающих над созданием нового быта. Таким образом, искусство, в особенности профессиональное, должно было не только нести элементы «красоты», декоративности, но и стать поистине полезным во всех сферах жизни. Творчество ленинградского коллектива во многом зависело от природного таланта участников и грамотной подготовки его руководителей, отчего проблема самодеятельного и профессионального искусства стояла в течение всей истории его существования довольно остро.

К области профессионального искусства относились выпускники художественных училищ и Академии художеств, а также мастера, сделавшие творчество основным видом своей деятельности. Это были люди, получившие специальные навыки и теоретические знания, работавшие в исторических рамках развития искусства. Их знания и умения лежали в основе профессионального творчества. Эти навыки не только позволяли авторам работать в том или ином виде искусства, но и формировали эстетические вкусы общества и определенный стиль эпохи. Поэтому некоторых мастеров, не имеющих специального художественного образования, но работающих в рамках развития художественно-стилистических особенностей своего времени, относили к профессиональному искусству.

Со второй половины XIX в. мастера-профессионалы обращают свои взоры на положение дел в обществе, стараются как можно ближе отразить в своем творчестве социальное неравенство и связанные с этим проблемы. Последующее развитие искусства, появление импрессионизма, а впоследствии и авангарда, отходит от традиций реалистического восприятия мира и направляет его в русло чувственного экспрессивного содержания. Этим профессиональное творчество отдаляется от массового зрителя и для его понимания уже необходима не только подготовка художника, но и зрителя. В советское время в рамках развития марксистко-ленинской эстетики такая ситуация рассматривалась как отдаление от основных задач развития искусства, произошедшее по вине заложенного социального неравенства [7, с. 620].

Преподаватели ленинградского ИЗОРАМа были представителями именно среды профессиональных художников, многие из которых являлись членами общества «Утвердители нового искусства» (УНОВИС), имевшего представительства во многих городах России. Это такие мастера искусства, как: Д. Е. Загоскин, Л. И. Каратеев, Э. М. Криммер, И. Г. Чашник и др.

Согласно всему вышесказанному, руководителя ленинградского ИЗОРАМа Моисея Соломоновича Бродского смело можно отнести к среде профессиональных художников. Родился в 1896 г. в Полтаве, получил специальное образование в Одесском художественном училище. Профессионально занимался искусством, участвовал в выставках Общества независимых художников Одессы с 1918 г., являлся одним из организаторов Союза ремесла и творчества, в рамках деятельности которого также выставлял свои работы. После переезда в Петроград в начале 1923 г. состоял в «Обществе художников-индивидуалистов». Несмотря на то, что впоследствии он стал более известен как один из лидеров самодеятельного искусства, как и многие его будущие коллеги по ИЗОРАМу, на начальном этапе своей карьеры М. С Бродский прочно влился в ряды профессионалов [16, с. 109].

На сегодняшний день изучение проблемы развития самодеятельного и профессионального искусства в контексте деятельности ленинградского ИЗОРАМа можно проследить в ряде исследований. Условно их следует разделить на две группы: первая – это монографии и статьи участников самодеятельного движения и близких к нему ученых-современников, вторая – это исследования представителей последней четверти XX – начала XXI в.

В итоге такого разделения к первой группе следует отнести монографию активного участника изорамовского движения искусствоведа А. С. Гущина «Самодеятельное искусство» (1931 г.) [4], историка искусства, тесно связанного с ленинградским коллективом, А. А. Федорова-Давыдова и его статью к каталогу выставки

«ИЗОРАМ и самодеятельное искусство» (1929 г.) [5], монографию И. И. Иоффе «Новый стиль» (1932 г.) [6], написанную в духе формально-социологического метода, приверженцем которого был автор исследования, а также небольшое издание искусствоведа И. Л. Мацы «Ленинградский ИЗОРАМ» (1932 г.) [13].

Во вторую группу входят статьи одного из первых исследователей творчества ленинградского ИЗОРАМа В. П. Мартыненко [10-12], выпущенные им в 1980-х гг., а также очерки К. Г. Богемской «Декоративно-прикладное и изобразительное искусство» [18] и диссертация Н. А. Мусянковой [15] 2000-х гг., где самодеятельное объединение является одним из объектов исследования.

Первые исследователи-современники стараются отразить максимально положительные стороны самодеятельного движения, с небольшими критическими замечаниями и кратким анализом изорамовских проектов. При этом, отмечая его достоинства выше или, по крайней мере, на уровне профессионального творчества, избегают прямого с ним сравнения. Более поздние исследователи стараются дать наиболее объективную оценку творческого пути ИЗОРАМа. Проводят анализ некоторых известных изорамовских работ, сравнивают с организациями-современниками (К. Г. Богемская, Н. А. Мусянкова).

Вопрос терминологии для определения самодеятельного искусства во многом до сих пор остается нерешенным. Дефиниции понятий «любительство» и «самодеятельность» являются настолько трудноразличимыми, что могут выступать практически синонимами друг друга. А ведь еще в первой четверти XX в. были сделаны попытки проведения между ними отчетливой грани. Даже современный автор, известный своими трудами в области наивного и аутсайдерского искусства, искусствовед К. Г. Богемская в своем основном труде по этому вопросу «Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке» не стремится дать четких границ изучаемого предмета. И причин такой терминологической неразберихи несколько. Во-первых, попытки дать определения «самодеятельности» и «любительству» были сделаны еще в советское время, но так и не были приняты ученым сообществом. Во-вторых, границы между этими понятиями слишком размыты, из-за чего весьма сложно ввести критерии определения одного и другого. «Любительское перерастает в профессиональное, наивное вписывается в систему функционирования самодеятельного, примитив становится стилистическим приемом», – пишет К. Г. Богемская в отношении попыток дать дефиницию предмету исследования, а именно самодеятельности [3, с. 5]. Бесспорно, можно отметить только одно, что художественная самодеятельность в первые десятилетия советской власти, в особенности периода 1920-х – начала 1930-х гг., носила ярко выраженный агитационно-пропагандистский характер. Начальный период характерен также отрицанием станковой живописи как формы отражения любительского искусства буржуазии.

Появление самодеятельного искусства во многом связано с политическими революционными преобразованиями, произошедшими в России в 1910-е гг. Оно стало, наравне с авангардом, своеобразной альтернативой творчеству профессиональных мастеров, которые использовали многолетние традиции развития искусства. Таким образом, была сделана попытка практически коренным образом переделать художественную отрасль, привнести в нее то, что ранее казалось совершенно недопустимым. Под этим понималось предоставление возможности непрофессиональному творцу создавать новый идеал, не будучи обремененным багажом старых знаний. Главным было сделать искусство более полезным обществу, отсюда многочисленные лозунги и призывы к созданию нового быта, работы над образцами мебели, посуды, одежды.

Известный русский философ Н. А. Бердяев, говоря об искусстве революционном, в довольно резкой форме замечал: «…творчество – аристократично, оно есть дело лучших, оно не терпит власти худших, господства толпы… Творчество не терпит равенства, оно требует неравенства, возвышения… Дух революции, дух людей революции ненавидит и истребляет гениальность и святость, он одержим черной завистью к великим и величию, он не терпит качеств и всегда жаждет утопить их в количестве» [2, с. 26-27]. В подтверждение слов мыслителя в предреволюционное время, а в особенности после октября 1917 г., произошел всплеск культурной активности, который затронул все виды искусства. Общество требовало реформ, что отразилось и в среде творческой интеллигенции. Но поскольку профессиональное искусство в полной мере не могло, в силу своей консервативности и обремененности традициями, полноценно откликнуться на запросы эпохи, ставка была сделана на представителей авангардных течений и самодеятельность.

При этом предпочтение отдавалось самодеятельному искусству. Причин тому может быть несколько. Во-первых, произведения представителей самодеятельности были более понятны основной массе потребителей. Во-вторых, авторами являлись выходцы из рабочего класса, что делало их произведения более ценными в рамках проводившейся классовой борьбы. При этом, как не парадоксально, руководителями самодеятельных кружков и объединений чаще всего выступали представители профессионального искусства, в основном авангардных течений, способность к творческим экспериментам и исканиям в среде которых несравненно была выше, как и готовность к переменам.

Несмотря на достаточно низкий уровень образования среди представителей самодеятельного творчества, высокая идейная составляющая их произведений в полной мере отражала пролетарскую идеологию. Во многом характеризуя начальный период становления самодеятельности, в своей поэме «Облако в штанах» В. В. Маяковский писал: «Улица корчится безъязыкая – ей нечем кричать и разговаривать» [14, с. 10].

При этом возникала довольно парадоксальная ситуация в творческом методе становления самодеятельного искусства, одни (В. В. Маяковский) заявляли о «немоте улицы», другие (К. С. Малевич: «Взорвать институт старых архитекторов и сжечь в крематории остатки греков, дабы побудить к новому, дабы чист был новоскованный образ нашего дня» [17, с. 53]) призывали отринуть весь накопленный художественный опыт и начать все с «белого листа». По мнению французского писателя Р. Роллана, становление нового искусства

возможно лишь в обществе, не обремененном постоянной нуждой и заботой о хлебе насущном [Там же]. Но история развития русского искусства первой трети XX в. показала, что стремление к утопической идее является продуктивным и способным к развитию, несмотря на отсутствие житейских благ. Этот феномен 1920-1930-х гг. до сих пор привлекает к себе новых исследователей.

Проблема самоопределения самодеятельного искусства была связана с тем, что к середине 1920-х гг. ряд теоретиков искусства, в частности А. И. Пиотровский и Г. А. Авлов, сходились на том, что на примере любительского театра самодеятельное искусство в итоге перерастет в новое профессиональное пролетарское искусство. При этом такая тенденция намечалась не только в отношении театрального искусства, но также и в области изобразительного.

Довольно подробно об этих теоретических проблемах рассуждал один из деятельных участников Ленинградского ИЗОРАМа искусствовед А. С. Гущин в своей монографии «Самодеятельное искусство» (1931 г.). По его мнению, с одной стороны, разницы между любительским искусством и искусством самоучек не существует, что во многом объясняется социальным развитием капиталистического общества. С другой – отличия между ними и «самодеятельным искусством рабочих масс» все же существуют, и относятся они к категории «качественного порядка» [4, с. 17]. На основании «Немецкой идеологии» Карла Маркса А. С. Гущин выделяет любительское искусство как категорию подражательства и свободного времяпрепровождения в часы досуга, которым занимаются обеспеченные слои населения. В итоге этот вид творчества оторван от производства. А поскольку ниша профессионального искусства, рожденная индивидуализацией творчества, в условиях разделения труда в капиталистическом обществе занята художниками-профессионалами, свободной самодеятельности в таком обществе быть не может. «Основной, в корне противоположной любительскому искусств, чертой специфики художественной практики самодеятельного искусства пролетариата является его неразрывная связь со всеми трудовыми производственными процессами, со всей социальной практикой и бытом своего класса» [Там же, с. 25-26]. «Самодеятельное искусство… есть новая коллективная форма художественного творчества пролетариата как субъекта своего нового массового искусства» [Там же, с. 27].

Несмотря на то, что любительство и самодеятельность позволяют индивиду не делать творчество основным видом своей жизнедеятельности, А. С. Гущин в этом видит качественное отличие одного от другого. Самодеятельное искусство является неким оружием борьбы за социалистическое будущее, а самодеятельный художник «прежде всего производственник, активный участник стройки социалистического фундамента и вместе с тем он классовый боец, общественник, агитатор… художник» [Там же, с. 30]. А профессиональное искусство, по мнению автора, отомрет, поскольку оно является «исторической категорией», свойственной лишь времени и обществу. Таким образом, стремление к самодеятельности заложено в массах рабочих и является естественным процессом.

Еще один близкий изорамовскому движению советский искусствовед А. А. Федоров-Давыдов в своей статье «ИЗОРАМ и самодеятельное искусство», говоря о самодеятельности, отмечал, что его «не следует смешивать с так называемым искусством самоучек… а рассматривать… как личное дело отдельного рабочего» [5, с. 10]. Таким образом, он четко разграничивал самодеятельное искусство и творчество художников самоучек и любителей. По словам теоретика искусства, творчество самоучек было следствием их необразованности, а некая оригинальность и чистота их произведений являлись скорее мифом, отражением «природного дарования, примитивизма и воздействия дурного современного искусства», нежели достижением творческого умения. Для смещения этого порыва в сторону самодеятельного искусства любительскому творчеству необходимо «противопоставить коллективную клубную работу, общественно-организованную и общественно-направленную» [Там же, с. 13]. И заниматься этим вопросом в первую очередь должна одаренная молодежь, которая могла бы использовать все достижения современного профессионального искусства. При этом, по мнению автора, самодеятельность не должна быть чем-то второстепенным по отношению к профессиональному искусству, а должна являться мощной конкурирующей с ним силой.

«Самодеятельное искусство – не безответственное любительство, но огромной культурной и общественно-политической важности явление в классовой борьбе на фронте изоискусства» [Там же]. Для А. А. Федорова-Давыдова важно, чтобы рабочие, прошедшие школу самодеятельного творчества, в частности ИЗОРАМа, не «профессионализировались» в итоге отойдя от интересов своего класса, а решали свои общественные и политические задачи. Искусство рабочих, таким образом, становилось, выражаясь языком того времени, боевой единицей на фронте изобразительного искусства [Там же].

Вопросы профессионального и самодеятельного искусства становились предметом обсуждений, в том числе и на совещаниях. 12 марта 1931 г. состоялось заседание дискуссионного клуба при Центральном Доме искусств на тему «Профессиональное и самодеятельное искусство», где основным докладчиком выступил руководитель Ленинградского ИЗОРАМа М. С. Бродский [20, д. 99, л. 1-25].

Доклад пробудил бурное обсуждение на заявленную тему. Недоумение у присутствующих вызывал тезис ликвидации профессионального искусства. Альтернативой этому мог послужить принцип художественной самодеятельности, высказанный одним из участников дискуссии, который заключался в организации коллектива, способного на своем участке отразить «политические, производственные и общественные задачи, которые стоят перед рабочим классом в целом» [Там же, л. 23 об.]. «Методом самодеятельного искусства должно стать активное вмешательство художественных кружков в общую борьбу за выполнение производственных и художественно-политических задач вообще завода или цеха» [Там же, л. 24]. Вопрос самодеятельного искусства был весьма проблематичен и вызывал немалые споры. Но при этом стоит отметить общность взглядов

М. С. Бродского и А. С. Гущина, основных представителей Ленинградского ИЗОРАМа, в вопросе о будущем профессионального искусства, которое на определенном этапе развития общества должно было уступить место рожденному на базе самодеятельности новому социалистическому (пролетарскому) творчеству.

Современные исследователи (С. Ю. Румянцев, А. П. Шульпин) условно разделяют специфику самодеятельного творчества на несколько типов: «творческий», «просветительский», «досуговый» [18, с. 24].

Благодаря «творческой» концепции в искусствоведении был закреплен термин «самодеятельное искусство», именно внутри нее развивается идея противопоставления самодеятельного творчества как профессиональному, так и любительству. Многие теоретики искусства рассматриваемого периода придерживались именно этого направления (А. А. Федоров-Давыдов, Г. А. Авлов, А. И. Пиотровский, А. С. Гущин и др.). В рамках как раз «творческого» типа развиваются студии при клубах Пролеткульта, разрабатывается идея единых художественных кружков (ЕХК), а самое важное, вырабатывается дальнейший путь становления пролетарского искусства и эстетики, основной принцип построения которой заложен в противопоставлении всему старому, дореволюционному.

Идея ЕХК получила свое развитие в апреле 1921 г. во время работы Первой конференции политпросветработников Петрограда [1, с. 43]. Смысл ЕХК заключался в следующем: все разрозненные до этого момента кружки, работавшие под эгидой рабочего клуба, должны были объединяться единой работой и связываться единой целью. Конкретные цели такого объединения были следующими: воспитание зрителя, «пробуждение» творческого начала (стремление к самостоятельной творческой работе), создание нового революционного быта, вовлечение рабочих в клубную деятельность, образование кадров, обслуживающих праздничные мероприятия, и т.д. [Там же, с. 43-46]. Таким образом, обучающиеся в рабочих клубах могли получить начальное художественное профессиональное образование и в дальнейшем продолжить его в специальных учебных заведениях. Выпускникам впоследствии предоставлялось право создавать новую эстетику, новый быт и новое производство. Как говорилось тогда, кружки должны были «химически» соединены друг с другом, то есть, в нашем понимании, работа таких кружков была настолько органичной, что индивидуальные отличительные особенности этих групп не выделялись из общего состава клубов. Кружки рабочих клубов могли быть нескольких направлений – театральные, литературные, изобразительные, физкультурные, музыкальные и др. Основным в системе ЕХК должен был стать кружок политический, он и задавал всем остальным главное направление работы. Смысл такого «химического» соединения сводился к тому, что политический кружок давал основную тему для разработки всем остальным кружкам, а те в рамках своей компетенции должны были её максимальным образом проработать. Получалась такая ситуация, что по предложенной теме литературный кружок прорабатывал совместно с политическим кружком сценарий на основе заданной темы. Театральный, в свою очередь, занимался постановкой этого сценария на сцене. Изобразительный – обслуживал оформительскую сторону постановки, а физкультурный решал возможные трюковые и зрелищные задачи согласно сценарию. В конечном итоге должна была получиться единая постановка в рамках заданной темы, подготовленная всем клубом, работавшим в рамках ЕХК.

«Просветительский» тип самодеятельности сделал своим кредо воспитание эстетического начала рабочих масс, приобщение их к мировому культурному наследию. Во многом такое направление деятельности должно было подстегнуть индивида к самообразованию. При этом воспитание художественного вкуса у трудящихся должно быть неразрывно связано с политическим. Благодаря такому положению дел возникло понятие «художественная политпросветработа». В рамках этой трактовки принципа просвещения «проводилась борьба с неграмотностью, производственная, политическая и антирелигиозная агитация и пропаганда» [18, с. 35-36]. Такое толкование позволяло приобщить трудящихся к наследию мировой культуры, благодаря чему разрабатывались специальные репертуары и методики культурно-просветительской работы, проводилась подготовка кадров клубной и художественной деятельности. Во главе этого направления стоял Главный политико-просветительский комитет (Главполитпросвет) Народного комиссариата просвещения – основной орган руководства массовой (в т.ч. художественной) работой [Там же, с. 35].

«Досуговая» концепция, в свою очередь, имела ориентацию на различные виды клубного и коллективного отдыха, досуга. Благодаря этому направлению к середине 1920-х гг. развиваются многочисленные дома культуры. Рабочие клубы становятся центрами пропаганды новых принципов общения, через них прививается образ коллективной жизни, как в быту, так и на предприятии. Во многом большую роль в становлении нового образа проведения досуга сыграли развернутые «красные уголки», оформлению которых уделялось весьма пристальное внимание. Все эти факторы должны были в итоге повлиять на поведенческие привычки рабочих, на формирование нового быта и новых нетрадиционных форм досуга.

В подтверждении существования «творческой» и «просветительской» концепции развития самодеятельного искусства следует упомянуть статью М. С. Бродского в вечернем выпуске «Красной газеты» от 27 июня 1925 г. «Кружки ИЗО рабочих клубов» [20, д. 61, л. 2]. В ней автор критически рассматривает работу ИЗО кружков сквозь призму отчетной выставки нескольких клубов Центрального и Выборгского районов Ленинграда. М. С. Бродский отмечает работу кружков в рамках деятельности ЕХК по созданию плакатов, лозунгов и фотомонтажей в процессе обучения. По его мнению, главным в их работе должно стать наличие элементарных знаний, а не только интуиция и наличие вкуса обучающегося. Проблема частой смены учащихся в большей степени оправдывает существование кружка, давая хотя бы элементарные творческие навыки большему кругу рабочих. А вот часть наиболее талантливых кружковцев должна быть организована в специальные

мастерские, где те без отрыва от производства могли бы реализовать свои навыки и стать впоследствии руководителями самодеятельности. Эти идеи М. С. Бродского к концу 1920-х гг. приведут к созданию ИЗОРАМа и техникума при нем.

Если термин «профессиональное искусство» понятен практически на интуитивном уровне, выявить дефиницию «самодеятельность» весьма непросто. Во многом этот вид творчества тесно переплетен с любительством и наивным искусством. При этом стоит отметить, что самодеятельные произведения, особенно периода 1920-1930-х гг., отличаются острой политизированностью и стремлением к изменению общественного порядка (борьба с алкоголизмом, с «прогульщиками» и т.п.).

На сегодняшний день практически забытым остается один из главных принципов самодеятельного творчества – неразрывная связь с производством, под которым понималось, что самодеятельный автор в первую очередь труженик завода, а уже затем художник. Таким образом, он как создатель новых произведений искусства находится в более привилегированном положении по отношению к другим мастерам, поскольку сам непосредственно знает потребности общества, являясь одним из их потребителей. Отсюда и происходит утопическая идея о промежуточном состоянии самодеятельности, как своеобразного этапа на пути становления нового профессионального искусства.

Во многом именно связь с производством указывает на принадлежность того или иного произведения к предметам самодеятельного творчества. Исходя из этого, следует отметить, что при отнесении какой-либо работы, особенно периода 1920-1930-х гг., к разряду самодеятельного искусства следует пользоваться не только определением ее стилевых и художественных особенностей, а в большей степени заниматься изучением биографии ее автора.

Список литературы

1. **Авлов Г. А.** Клубный самодеятельный театр. (Эволюция методов и форм). Л. – М.: Теакинопечать, 1930. 312 с.
2. **Бердяев Н. А.** Философия неравенства / сост. и отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2012. 624 с.
3. **Богемская К. Г.** Понять примитив: Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб.: Алетейя, 2001. 185 с.
4. **Гущин А. С.** Самодеятельное искусство: монография. М. – Л.: Огиз – Государственное издательство изобразительных искусств, 1931. 262 с.
5. **ИЗО рабочей молодежи Ленинграда**: каталог / вступ. ст. А. А. Федорова-Давыдова, С. И. Исакова, М. С. Бродского. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1929. 68 с.
6. **Иоффе И. И.** Новый стиль: монография. М. – Л.: Изогиз, 1932. 156 с., илл.
7. **Каган М. С.** Лекции по марксистско-ленинской эстетике / Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. 766 с.
8. **Ковтун Е. Ф.** П. Н. Филонов и его дневник // Павел Филонов. Дневник. СПб.: Азбука, 2000. С. 51-52.
9. **Кривда Е. М.** Безымянные плакаты Ленинградского ИЗОРАМа как один из способов выражения самодеятельного искусства // Научные труды / Российская академия художеств. Институт имени И. Е. Репина. СПб., 2014. Вып. 28. Проблемы развития отечественного искусства. С. 156-168.
10. **Мартыненко В. П.** В традициях Маяковского // Ленинградская панорама. 1988. № 2. С. 28-30.
11. **Мартыненко В. П.** Из опыта наглядной агитации // Декоративное искусство СССР. 1984. № 8. С. 23-24.
12. **Мартыненко В. П.** Изорам – художественный агитпром комсомола // Техническая эстетика. 1982. № 8. С. 23-26.
13. **Маца И. Л.** Ленинградский ИЗОРАМ. М. – Л.: Огиз-Изогиз, 1932. 42 с., илл.
14. **Маяковский В. В.** Облако в штанах. Тетраптих. Л.: Художественная литература, 1978. 72 с.
15. **Мусянкова Н. А.** Художники и институции (самодеятельное творчество в СССР 1920-1930-х гг.): дисс. … к. искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. М., 2008. 269 с.
16. **Общество независимых художников в Одессе**: библиографический справочник / сост. О. М. Барковская; Одесская национальная научная библиотека им. М. Горького. Одесса, 2012. 216 с.
17. **Пинегина Л. А.** Советский рабочий класс и художественная культура (1917-1932). М.: Изд-во Московского университета, 1984. 240 с.
18. **Самодеятельное художественное творчество в СССР: очерки истории, 1917-1932 гг.** СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 535 с.
19. **Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.** Золотой век художественных обществ в России и СССР (1820-1932). СПб.: Чернышева, 1992. 400 с.
20. **Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга** (ЦГАЛИ СПб). Ф. 719. Оп. 1.

ON AMATEUR AND PROFESSIONAL ART (BY THE EXAMPLE OF LENINGRAD IZORAM ACTIVITY)

Krivda Egor Mikhailovich
I. Repin Saint Petersburg State Academy of Painting, Sculpture and Architecture
krivdae@yandex.ru

The article considers the interaction of amateur and professional art and proposes the definition of the concept “amateur art” in the context of Leningrad IZORAM activity in the 1920-1930s. The author focuses on identifying the stylistic and artistic peculiarities of unprofessional, naïve and amateur art as the specific criteria. Relying on the contemporaries’ memoirs and experts’ views the paper analyzes the Leningrad IZORAM creative work and concludes on amateur art conception.

Key words and phrases: IZORAM; amateur activities; professional art; amateur art; painters; terminology; production; clubs; societies.