

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ:
ВЛАСТЬ ИНСТИТУТОВ И РЕСУРСЫ
ГРУППОВОЙ АДАПТАЦИИ

Т. М. Трошина

Трошина Татьяна Михайловна (Екатеринбург, Россия) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музееведения и прикладной культурологии, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; Email: t.m.troshina@urfu.ru

ПЕРЕФОРМАТИРОВАНИЕ ГРАНИЦ КОНФОРМИЗМА И
НОНКОНФОРМИЗМА ПОСЛЕ «ОТТЕПЕЛИ»: СТУДИЯ Н. Г. ЧЕСНОКОВА

В статье предлагается осмысление опыта творческой деятельности студии Н. Г. Чеснокова в Свердловске на фоне переформатирования границ конформизма и становления нонконформизма. Статья содержит проекцию в прошлое и настоящее творческих организаций изобразительного искусства.

Ключевые слова: творческие союзы, цикличность истории, конформизм и нонконформизм, оттепель, бидермайер, суровый стиль.

T.M. Troshina

Tatiana Troshina (Yekaterinburg, Russia) – PhD in Study of Art, Associate Professor at the Ural Federal University; Email: t.m.troshina@urfu.ru

REFORMATTING BORDERS BETWEEN CONFORMISM AND NON-
CONFORMISM AFTER THE "THAW": STUDIO OF N. G. CHESNOKOV

The article offers interpretation of creative activity of the studio of N. G. Chesnokov in Sverdlovsk within the context of reformatting borders of conformism and development of non-conformism. The article reflects on the past and present of creative organizations in the field of fine art.

Keywords: creative unions, historical cycles, conformism and non-conformism, the Thaw, biedermeier, Severe style

«Творческие союзы как голос сообщества» — дискуссия на эту тему прошла в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ) в прошлом году в рамках программы «Искусство, память, история». Дискуссия в ГЦСИ показала кризис АИС (Международной ассоциации искусствоведов), обнаружила сложности диалога разных поколений искусствоведов. Конец прошлого века и начало нового тысячелетия для Академии художеств и Союза художников как правопреемников институций СССР были периодом значительных преобразований. ГЦСИ, основанный в 1992 году, показал возможности слаженной и целенаправленной работы молодой творческой организации приобретающей все более развернутый сетевой характер. Так, например, Уральский филиал ГЦСИ — активно работающая площадка, где про-

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ:
ВЛАСТЬ ИНСТИТУТОВ И РЕСУРСЫ
ГРУППОВОЙ АДАПТАЦИИ

ходят значимые мероприятия в области современного искусства: выставки, лекции, семинары, арт-лаборатории. Организованная им Уральская индустриальная биеннале современного искусства существенно сблизила традиционные музеи, университетскую науку и актуальное искусство.

Полемика вокруг актуального и традиционного искусства, новая политика финансирования культуры, ситуация нового разворота в деятельности творческих организаций делает актуальным тезис о цикличности русской истории, повторяемости ситуаций в истории и культуре России: «...повторяемость культурных форм — показатель дискретности культурно-исторического процесса, распадающегося на замкнутые циклы с волнообразной динамикой» [6]. Переформатирование границ конформизма и неконформизма происходили в истории русского искусства многократно на фоне кризисов и подъемов страны и культуры. Появление первых творческих союзов в России произошло, когда после блистательного расцвета романтизма в середине XIX столетия наступило затишье, а затем кризис академического искусства. «Сознательный эклектизм» (Даниэль) [3] академической системы преподавания и творчества оказался несозвучным пореформенному времени «Заученные формы и остаются заученными формами в продолжение всей жизни художника — столетняя история нашего искусства это доказывает. Дай бог поскорее отделаться от этих заученных форм, забыть их» писал В. Стасов в 1861 году [13]. «Бунт четырнадцати», произошедший в Академии художеств в 1863 году, продемонстрировал невозможность для наиболее талантливых и перспективных студентов дальнейшего конформизма и следования академическому методу. Эти первые в России «неконформисты» образовали Артель свободных художников по образцу коммун из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», ставшую первым опытом независимого творческого объединения. Опыт Артели показал сложность «коммунистического» сосуществования творческих людей. Преобразование артели в Товарищество передвижных выставок (1870 — 1925) стало не только более целесообразным творческим союзом, но и прорывом в арт-маркетинге.

Эти события стали катализатором процесса размежевания академического и салонного искусства с новыми демократическими устремлениями культуры. Наступает время когда «оппозиция гения и вкуса столь абсолютна, что всякие попытки совместить «приятное» с «подлинным» обречены на провал» [17]. На фоне продукции салонного вкуса особое значение приобретают работы передвижников контрастирующие с мастеровитой, внешне привлекательной академической живописью. И. Н. Крамской иронически замечает о Г. И. Семирадском: «Талант этот не из тех, которые незаметно входят в интимную жизнь человека, сопровождают ее всегда, и чем дальше, тем делаются все необходимее; нет, этот налетит, схватит, заставит рассудок молчать, и потом вы только удивляетесь, как это все могло случиться» [7, с. 175]. Процесс, ухода от академических норм, стимулировавший проявление творческой индивидуальности, привел к полной свободе художественных исканий, плюрализму формы и в дальнейшем к нарастающему разнообразию художественных объединений начала XX века. В этом процессе складывался авангард, радикально изменивший как искусство, так и статус художника.

Новый заморозок периода «сталинского ампира» сделал главной фигуру художника-конформиста. Соцреализм стал своего рода ширмой или маской, когда «...граница между жизнью и искусством нарушается принципиально, и именно беспрестанное колебание между ними оказывается востребованным» [12]. Способом выживания экс-авангардистов становится художественная тематика и стилистика, вписывающаяся в доктрину соцреализма, одобренного в 1932 году партийными органами в литературе и искусстве. Параллельно созданию Союза советских художников и других творческих союзов в советский период формируется феномен

**СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ:
ВЛАСТЬ ИНСТИТУТОВ И РЕСУРСЫ
ГРУППОВОЙ АДАПТАЦИИ**

художественной самодеятельности. Изорам (ИЗО рабочей молодежи) разрабатывал экспериментальные формы декоративно-прикладного искусства во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов [10]. Вместе с тем в Изораме как одном из направлений клубной самодеятельности проходила реализация сценария новой культуры в области изобразительного искусства.

К концу 1930-х гг. часть институций, занимавшихся обучением самоучек, была закрыта, а другая часть подчинена централизованной системе творческих союзов, руководствовавшихся единой для всех идеологией. После 1932 года до начала 1950-х годов самодеятельное искусство рассматривается как подготовка к дальнейшему профессиональному обучению. В конце 1950-х гг. основная часть произведений самоучек из Третьяковской галереи была передана в Московский областной Дом народного творчества и в Загорский музейный фонд [8]. На этот период приходится формирование в Свердловске изостудии Николая Гавриловича Чеснокова. В своих мемуарах он вспоминает, как в течение пятнадцати лет руководил изостудией при Свердловском Доме Культуры железнодорожников (в народе более известной как «студия Чеснокова»).

В 1959 году художники Геннадий Калинин и Евдокия Евдокимова пригласили Чеснокова в этот ДК [16]. Постепенно рядовая изостудия стала превращаться в детище «оттепели» — клуб неангажированного самодеятельного народного творчества, центр дополнительного образования студентов творческих специальностей и место подготовки к вступительным экзаменам в художественные учебные заведения. В Москве в Центральном ДК железнодорожников ежегодно проводились выставки подведомственных студий. После успеха в Москве выставки учеников Н. Г. Чеснокова экспонировались в Будапеште, Париже, Вене, Хельсинки. В разные годы в них принимали участие В. Чурсин, Г. Калинин, С. Васькина, С. Тарасова, Н. Коротовских, А. Карагяур и др. профессиональные и самодеятельные художники. В обсуждении выставок принимали участие Г. Мосин, В. Волович, М. Брусиловский, Е. Гудин, С. Киприн и другие ведущие художники Свердловска. Как пишет Н. Г. Чесноков, «я не неволил учеников, поэтому наряду с поклонниками соцреализма свободно экспериментировали и любители авангарда: А. Таршис, Е. Арбенин, В. Гаврилов, В. Дьяченко [15]. Это были будущие основатели «Уктусской школы».

Студия Чеснокова была отчасти аналогом Экспериментальной студии живописи и графики Элия Белютина, которая в 1962 году стала жертвой посещения Н. С. Хрущёвым выставки неоавангардистов. Через 100 лет после Бунта Четырнадцати возникла ситуация публичного конфликта власти и художников. Экспозицию, организованную Белютиным и художниками его студии, запретили и убрали из Манежа. Вместе с ней критике подверглись художники Эрнст Неизвестный и другие художники, чьи произведения расходились с официальным вкусом. Эти события стали катализатором формирования советского андеграунда.

Более устойчивое развитие студии Чеснокова можно объяснить не только нестоличностью ее положения, но прежде всего тем, что она была частью дворца культуры. Клубная культура — особый феномен советского периода. Советские дворцы культуры были продолжателями традиций российских народных домов, появившихся в 1880-х годах. Клубы народной культуры осуществили идею, рожденную Пролеткультом, «Культуру — в массы!». В роскошных зданиях, богатом антураже дворцов культуры, театральных, музыкальных, технических студиях зримо воплотилась идея прекрасного будущего. Финал романа «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова навеян заметкой в газете «Гудок» о том, как руководство клуба вместо того, чтобы приобрести радиоприемник с громкоговорителем, закупило дорогие стулья.

В Свердловском ДК железнодорожников, одном из самых красивых зданий города, Чесноков получил просторное помещение для самодеятельных художников. Здесь происходило

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ:
ВЛАСТЬ ИНСТИТУТОВ И РЕСУРСЫ
ГРУППОВОЙ АДАПТАЦИИ

художественное развитие людей разных возрастов и уровней подготовки, сторонников традиций и неформалов, будущих представителей нонконформизма. Специфика изостудии того времени была в том, что туда также как в самодеятельный театр или другой кружок мог прийти любой рисующий человек и воспользоваться возможностью общения с опытными педагогами, вместе со всеми работать в мастерской, обсуждать классическое или современное искусство, поехать на этюды. Несколько выходцев из студии Чеснокова оказались среди участников «Уктусской школы» (1964 — 74 гг.) инициировавшей «второе пришествие концептуализма на российскую землю» [15]. Так, Анна Таршис (она же Ры Никонова) занималась визуальной поэзией, мэйл-артом. В. Дьяченко определил себя как гиперреалиста с уклоном в концептуализм. По словам Таршис, Дьяченко был первым советским концептуалистом. Нонконформизм выходцев из студии Чеснокова по мнению исследователей, отмечающих «бум альтернативной культуры в Свердловске», явление своеобразное, независимое от столичных влияний [4].

Н. Г. Чесноков называет атмосферу своей студии — «...наше свободное вероисповедание» и вспоминает как оно обратило на себя внимание отдела агитации и пропаганды обкома КПСС [17], после чего в Екатеринбурге начал формироваться апт-арт. Квартирные выставки в 1970-е годы, как своего рода пародия на Товарищество передвижников, «хождение в народ» в XX веке, происходили параллельно передвижным выставкам из столичных музеев периода «музейного бума» 1960 — 80-х годов. Эти яркие проявления «оттепели», также как театральное студийное движение, обусловили вклад студийной культуры 1960 — 70-х годов в подготовку профессионалов в разных сферах искусства. Поэтому в преобладающем большинстве из студии ДКЖ вышли неординарные художники. Наталья Утгоф (Заикина), стала архитектором и основателем первого в Екатеринбурге частного архитектурного бюро «Утгоф и К», Любовь Петрова — художником Томского театра кукол, создавшим вместе с Романом Виндерманом яркий театр, объездивший мир, Ирина Мотыль — художником по костюмам кино и матерью известного представителя младшей линии концептуализма Аркадия Насонова, внука Владимира Мотыля. А. Вохменцев, С. Тарасова, В. Чурсин, Б. Шапко, В. Липец и многие другие известные художники не нуждаются в комментариях.

Живопись «оттепели» в творчестве Г. Н. Калинина, А. Н. Коровкина и наивных неопримитивистов — это еще один аспект, который просматривается в истории студии Чеснокова. Он вписывается в эволюцию стилистики и тематики советского искусства 1950–1970-х годов от оттепельного искусства, точно определенного А. Бобриковым как мир «бидермайера» [1], к суровому стилю, который, в свою очередь, формируется параллельно с нео-авангардом. Творческий метод самого Чеснокова в этот период эволюционирует от картин в духе бидермайера («Девушка на камушке», «Заочница») к суровой романтике северных пейзажей в духе Рокуэла Кента. Инфантильность мироощущения, характерная для времени оттепели, точно вписалась в мир наивной самодеятельной живописи и осталась доминирующей в творчестве С. Тарасовой, Н. Коротовских и особенно А. Н. Коровкина, имя которого вошло во «Всемирную энциклопедию наивного искусства» [18]. В творчестве студийца Г. Н. Калинина проявилась традиция учителя Н. Г. Чеснокова бубновалетовца А. Осьмеркина. Суровый стиль в творчестве студийцев оказывается созвучным Уралу, его природе и индустриальным традициям.

Уникальность опыта студии Чеснокова в гармоничном сосуществовании чудаков и прагматиков, основанном на уважении к художнику как творческой личности, на идее необходимости искусства как самовыражения человека в релевантном мире. Плюрализм формы, возможный в самодеятельности может проявить себя как в следовании традиционному академическому или традиционному народному, фольклорному, так и в выражении своей субъект-

**СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ:
ВЛАСТЬ ИНСТИТУТОВ И РЕСУРСЫ
ГРУППОВОЙ АДАПТАЦИИ**

ности, индивидуальности. Не прижилось в студии, пожалуй, только салонное и красивенькое. Самовыражение не предполагает в качестве основной цели понравиться публике. В условиях социализма «продаться» не главная задача художника. Отсюда отсутствие в творческих результатах студийцев полюсов официального и оппозиционного, крайностей красивенького или брутального нонконформизма и конформизма. Естественная неформальность студийного искусства воплощала утраченную в середине XX века советскую идею свободы.

Проявленный в студийном искусстве позитивный имидж власти, определяемый, кроме прочего, заботой о развитии культуры в массах, идеей освобождения труда, нашел свое продолжение в культурной политике конца 1980-х — начала 1990-х. В какой-то мере идеи освобожденного творческого труда воплотились в деятельности общества «Картинник», созданного в 1987 году поэтом и «панк-скоморохом» Б.У.Кашкиным, согласно мнению которого искусство — не материальное произведение, которое должно и можно продать, но акт коммуникации, безвозмездного обновления восприятия мира в голове конкретного индивида.

Изобилие салонных художников, всплывших на волне коммерциализации, уравновешивалось в 1990-е годы искусством аккумулируемым Государственным центром современного искусства, который стал играть заметную роль культурной жизни России. Сегодня, ГЦСИ продолжает деятельность, направленную на развитие и популяризацию отечественного современного искусства, его продвижение к зрителю. Уральская индустриальная биеннале современного искусства, направившая свое внимание на развитие новых стратегий и способов репрезентации, стремится сегодня вовлечь в художественный процесс работников предприятий, ставших площадками проектов. И в этом, пожалуй, есть отзвук опыта, рожденного наиболее гуманистическими идеями социализма, ярко проявившегося в сложный переходный период отечественной культуры.

Проблема творческих союзов и объединений становится в наши дни особенно актуальной. Феномен изостудии как студиоло — места для гуманистических занятий, родившийся в культурной парадигме эпохи Возрождения, открывшей мир человека-творца, перевоплощался в разных социально-культурных ситуациях в творческих объединениях и группах. В этой эволюции сохранились феноменологические черты студии: осмысление наследия и творческий эксперимент, расширение кругозора и общность интересов, сосуществование консервативного и либерального, коллективные действия профессионалов и любителей...

Библиография

1. Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. № 51/52. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo> (дата обращения: 12.02.2015).
2. Вентенале «Сурикова 31» в Екатеринбургском музее изобразительных искусств // Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/N30056> (дата обращения: 11.02.2015).
3. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. — М.: Искусство, 1986. — 220 с.
4. Жумати Т. П. Художественный андеграунд 1960–1980-х гг. столицы и провинция // Известия Уральского университета. 2005. № 35. — С. 170 – 182.
5. Квартирные выставки 1956–1979 гг. Мемориальная выставка в музее «Другое искусство». URL: <http://other-art.rsu.ru/kv-art/kvartiry.html> (дата обращения: 14.02.2015).
6. Кондаков И. В. О механизмах повторяемости в истории русской культуры // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. — М., 2002. — 270 с.

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ: ВЛАСТЬ ИНСТИТУТОВ И РЕСУРСЫ ГРУППОВОЙ АДАПТАЦИИ

7. Крамской И. Н. Письма. Статьи. В 2-х т., т. 1. / подгот. к печати и примеч. С. Н. Гольштейн. — М.: Искусство, 1965. — 627 с.
8. Мусьянкова Н. А. Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920-1930-х гг. 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/khudozhniki-i-institutsii-samodeyatelnoe-tvorchestvo-v-sssr-1920-1930-kh-gg#ixzz3TKtvz55Y>
9. Олюнин В. Записки «культуртрегера» восьмидесятых годов прошлого столетия // Урал. 2007. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/4/ol4.html> (дата обращения: 15.02.2015).
10. Савицкий С. Было ли пролетарским ИЗО рабочей молодежи? URL: <http://www.nlobooks.ru/node/4624> (дата обращения: 18.02.2015).
11. Соколова М.В. Русская культура в период хрущевской оттепели. URL: <http://gallerix.ru/lib/russkaya-kultura-v-period-xrushevskoy-ottepeli/> (дата обращения: 16.02.2015).
12. Софронова Л. А. Маска как культурный концепт // Маски: от мифа к карнавалу. Випперовские чтения-2007. Выпуск XXXVIII. — М., 2008. — С. 13 – 21.
13. Стасов В. В. Г-ну адвокату Академии художеств // Стасов В. В. Избранные сочинения в 3 томах. Живопись, скульптура, музыка. Том первый. — М.: Искусство, 1952. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1871_perevdizhnaya_vystavka.shtml (дата обращения 08.06.2015)
14. Стасов В. О значении Брюллова. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1861_o_znachenii-brullova_i_ivanova.shtml (дата обращения: 18.02.2015).
15. «Уктусская школа». URL: http://www.gif.ru/people/uktus/view_print/city_266/fah_268/ (дата обращения: 18.02.2015).
16. Чесноков Н. Г. Претворенная в жизнь мечта. — Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2000. — 316 с.
17. Ямпольский М. Вкус и Гений // Стенгазета. 18 Мая 2006 года. URL: <http://stengazeta.net/?p=10001467> (дата обращения: 17.02.2015).
18. World Encyclopedia of Naive Art. A Hundred Years of Naive Art / O. Bihalji-Merin; N.-B. Tomasevic (editors). — L.: Frederick Muller, 1984. — 736 p.

References

1. Bobrikov A. Surovyi stil': mobilizatsiia i kul'turnaia revoliutsiia // Khudozhestvennyi zhurnal. 2003. № 51/52. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo> (data obrashcheniia: 12.02.2015).
2. Ventennale «Surikova 31» v Ekaterinburgskom muzee izobrazitel'nykh iskusstv // Muzei Rossii. URL: <http://www.museum.ru/N30056> (data obrashcheniia: 11.02.2015).
3. Daniel' S. M. Kartina klassicheskoi epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi XVII veka. — М.: Iskustvo, 1986. — 220 s.
4. Zhumati T. P. Khudozhestvennyi andegraund 1960–1980-kh gg. stolitsy i provintsii // Izvestiia Ural'skogo universiteta. 2005. № 35. — S. 170 – 182.
5. Kvartirnye vystavki 1956–1979 gg. Memorial'naia vystavka v muzee «Drugoe iskusstvo». URL: <http://other-art.ruh.ru/kv-art/kvartiry.html> (data obrashcheniia: 14.02.2015).
6. Kondakov I. V. O mekhanizmax povtoriaemosti v istorii russkoi kul'tury // Iskustvo v situatsii smeny tsiklov: Mezhdistsiplinarnye aspekty issledovaniia khudozhestvennoi kul'tury v perekhodnykh protsessakh / otv. red. N. A. Khrenov. — М., 2002. — 270 s.
7. Kramskoi I. N. Pis'ma. Stat'i. V 2-kh t., t. 1. / podgot. k pečati i primech. S. N. Gol'shtein. — М.: Iskustvo, 1965. — 627 s.
8. Musiankova N. A. Khudozhniki i institutsii: samodeiatel'noe tvorchestvo v SSSR 1920-1930-kh gg. 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/khudozhniki-i-institutsii-samodeyatelnoe-tvorchestvo-v-sssr-1920-1930-kh-gg#ixzz3TKtvz55Y>
9. Oliunin V. Zapiski «kul'turtregera» vos'midesiatykh godov proshlogo stoletii // Ural. 2007. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/4/ol4.html> (data obrashcheniia: 15.02.2015).

**СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ:
ВЛАСТЬ ИНСТИТУТОВ И РЕСУРСЫ
ГРУППОВОЙ АДАПТАЦИИ**

10. Savitskii S. Bylo li proletarskim IZO rabochei molodezhi? URL: <http://www.nlobooks.ru/node/4624> (data obrashcheniia: 18.02.2015).
11. Sokolova M.V. Russkaia kul'tura v period khrushchevskoi ottepeli. URL: <http://gallerix.ru/lib/russkaya-kultura-v-period-xrushevskoy-ottepeli/> (data obrashcheniia: 16.02.2015).
12. Sofronova L. A. Maska kak kul'turnyi kontsept // Maski: ot mifa k karnavalu. Vipperovskie chteniia-2007. Vypusk XXXVIII. — M., 2008. — S. 13 – 21.
13. Stasov V. V. G-nu advokatu Akademii khudozhestv // Stasov V. V. Izbrannye sochineniia v 3 tomakh. Zhivopis', skul'ptura, muzyka. Tom pervyi. — M.: Iskusstvo, 1952. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1871_perevzihnaya_vystavka.shtml (data obrashcheniia 08.06.2015)
14. Stasov V. O znachenii Briullova. URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1861_o_znachenii_brullova_i_ivanova.shtml (data obrashcheniia: 18.02.2015).
15. «Uktuskaia shkola». URL: http://www.gif.ru/people/uktus/view_print/city_266/fah_268/ (data obrashcheniia: 18.02.2015).
16. Chesnokov N. G. Pretvorenaia v zhizn' mehta. — Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta, 2000. — 316 s.
17. Iampol'skii M. Vkus i Genii // Stengazeta. 18 Maia 2006 goda. URL: <http://stengazeta.net/?p=10001467> (data obrashcheniia: 17.02.2015).
18. World Encyclopedia of Naive Art. A Hundred Years of Naive Art / O. Bihalji-Merin; N.-B. Tomasevic (editors). — L.: Frederick Muller, 1984. — 736 p.