

Людмила А. Кривцова

„Чужие” в лаковой миниатюре Палеха 1920–1940-х годов: случай Польши

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 207-212

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и история
 Том II

Людмила А. Кривцова

Ивановский государственный химико-технологический университет, Иваново

„Чужие” в лаковой миниатюре Палеха 1920–1940-х годов: случай Польши

Появление в 1920-х годах в СССР нового вида изобразительного искусства – палехской лаковой миниатюры – логично укладывается в общераспространенные экспериментальные поиски художников того времени. Однако сложившийся под идеологическим влиянием стереотип Палеха как народного искусства¹ мешает понять истинную суть художественного явления. Данная статья является попыткой понимания, расширяющей через контекстуальный анализ и ряд других методологических подходов смысловое поле произведений палехской лаковой миниатюры. Методология, на которой основано исследование, заключается в следующих положениях: явление искусства есть часть общего культурного и исторического контекста данного времени, поэтому семантика, изобразительный язык произведений искусства обусловлены во многом прагматикой искусства, в том числе культурными, политическими, экономическими факторами; изобразительное искусство является символическим ресурсом и средством про-

цессов национальной идентификации, наряду с другими символическими ресурсами культуры.

Рассмотрение произведений палехской лаковой миниатюры как символических средств процесса национальной идентификации уже предпринималось.² Однако, сосредоточив свое внимание на русской-советской идентичности, исследователь оставил в стороне проблему визуализации Чужого в этом виде искусства. Общеизвестно, что в изобразительном искусстве самым эффективным средством социального воздействия является сатирическая графика и агитационный плакат, способные исказить, гипертрофировать образ для усиления эмоционального воздействия на зрителя, и представляющие собой массовые, общедоступные изобразительные формы. Палехская лаковая миниатюра не обладает ни одним из этих качеств. Изобразительный язык этого искусства основывается на традиционных приемах русской иконописи.³ Нельзя палехское искусство назвать массовым – большая часть произведений художников шла на

¹ Исследования искусства палехской лаковой миниатюры см.: Гушин (1929); Бакушинский (1926); Бакушинский (1934); Жидков (1937); Соболевский (1958); Некрасова (1978).

² Jenks (2005).

³ Специальный анализ формирования изобразительного языка палехской лаковой миниатюры см.: Кривцова (2011: 197–207).

экспорт, небольшая часть выставлялась на все-союзных и международных выставках и была востребована в качестве эксклюзивных подарков для высших партийных и государственных деятелей. Содержание палехского искусства 1920–1940-х годов определяется сюжетами народных песен, сельскохозяйственного труда, социалистического строительства, композициями, созданными по мотивам литературных произведений русских и иностранных писателей и поэтов,⁴ сюжетами из истории России и СССР.⁵ Как видно, художники создают, а точнее конструируют визуальный образ своего народа, его истории, повседневности и культуры.

Произведения, в которых появляются образы Чужих, существуют в очень незначительном количестве. Скорее всего, это работы, сделанные для художественных выставок или подарочные экземпляры с заданной темой. Сложившийся искусствоведческий подход к исследованию искусства Палеха видит во всех художественных решениях палехских мастеров выражение истинно народного (подразумевается – крестьянского) взгляда. Так ли это? Попробуем на примере анализа образа Чужого ответить на ряд вопросов. Кто для палехских художников 1920–1940-х годов Чужие? Как решаются образы Чужих? Чем опосредован выбор этих образов?

Образ Чужого, необходимый для конструирования национальной идентичности, не гомогенен в культурах и может колебаться от просто „Другого“, не похожего на Своего, до крайне негативного „Врага“. Для русского человека, далекого от политики, в первые послереволюционные годы определение Своих и Чужих было довольно сложным, часто неоднозначным. Противоборство двух сил – новых революционных и старых монархических – предстало на черных фонах палехских произведений как поединки красных и белых всадников, как борьба красноармейцев и белогвардейцев. Яркими иллюстрациями служат произведения И. И. Голикова, Д. Н. Буторина. Интерпретация гражданского противостояния в духе конных поединков как нельзя лучше ложилась на „преображенный“ язык иконописного искусства. Символический потенциал таких композиций уже был заложен в культурные смыслы нового языка, перешедшие

от иконописи, содержащей архетипы русского мировоззрения. Интересно, что образ социального Чужого – белогвардейца, буржуя, царя, помещика – у палехских художников не приобретает однозначно негативных черт и только по характерным атрибутам ясна их классовая принадлежность. Зачастую в битвах и поединках единственное, что различает соперников – это цвет коней. Красноармеец и белогвардеец для художника равнозначны. Это битва достойных друг друга соперников. Такая трактовка внутреннего Врага кардинально отличается от приемов сатирической графики, поэтому можно говорить о восприятии палехскими художниками своих соотечественников, противостоявших революции, не как Врагов, а как менее Своих, без радикального проведения символической границы.

Иным представляется образ этнического Чужого. Этнический Чужой в коллективной идентичности советских людей 1920-х годов не был однозначен: к национальному различию не просто добавлялось социальное разделение на класс трудящихся и эксплуататоров, а чаще классовость становилась основной категорией. Несомненно, советский политический дискурс 1920-х годов отличался яркой образностью, особенно в описании Врага, который наделялся негативными качествами вплоть до абсолютной дегуманизации. Одними из самых востребованных образов врага стали образы змеи и гидры: „гидра контрреволюции“ в плакате В. Маяковского,⁶ „гидра национализма“ в докладе И. В. Сталина.⁷ В композиции 1931 года *Советский Союз в империалистическом окружении* палехский художник И. В. Маркичев выстраивает оппозицию Свой – Чужой, обращаясь к противопоставлениям человеческого – нечеловеческого, природного – цивилизационного, архаического – современного. В центре композиции на корме ладьи изображен силуэт Ленина, указывающий на светящийся город с фабричными трубами. На той же ладье под парусами Сталин, руководящий гребцами. Море вокруг кишит змееными головами гидры, нападающими на ладью. Символично-аллегорическое решение сюжета

⁴ Некрасова (1978: 145–185).

⁵ Некрасова (1978: 217–251).

⁶ Рисунок и текст В. Маяковского: „...А у гидры – голова наново. Идите! Мурло отшибем паново“. „Окно РОСТА“, 89, май – июнь (1920). Доступно: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms3/ms3-0941.htm>, дата обращения 10.09.2012.

⁷ Сталин (1948: 88–100).



Илл. 1.

П. Д. Баженов, *Советский Союз – оплот мира, фашизм – это война*, 1935, коллекция Музея лаков, г. Мюнстер (Германия)

перекликается с плакатами и художественными открытками 1918–1920 годов, где змея представляла капиталом, поверженной монархией, международным империализмом. Интересно, что изобразительный язык этих произведений продолжает традицию символично-аллегорических композиций на политические темы, широко распространенных до революции.⁸ С начала 1920-х годов изобразительный язык советской пропаганды трансформируется под влиянием идей авангардного искусства. Палехская лаковая миниатюра в силу своего „происхождения” не менялась столь радикально, поэтому символично-аллегорические решения политических сюжетов сохранялись до 1930-х годов. Например, композиция П. Д. Баженова *Советский Союз – оплот мира, фашизм – это война* 1935 года (илл. 1), визуализирующая идентификационную оппозицию „русское богатырство – западное рыцарство”, которая сформировалась во второй половине XIX века и особенно ярко проявила себя во время Первой мировой войны.⁹ Однако новым выглядит архаизация образа „фашизма – западного рыцаря” в сопоставлении не с богатырем, а с фигурой В. И. Ленина. Красный силуэт вождя венчает абрис Дома Советов, вздымающегося над главными достижениями Советской России – метро, фабриками, аэропланами, стройками новых заводов. Смена интерпретационного подхода происходит постепенно с середины 1930-х годов в русле общей

смены культурной парадигмы.¹⁰ К началу Великой Отечественной войны в палехской лаковой миниатюре, как и во всей культуре Советского Союза утвердился соцреалистический метод, не предполагавший символично-аллегорических решений. Тем не менее, несмотря на то, что в военное время в произведениях палехских художников фашизм как главный Враг приобретает конкретные антропоморфные черты и атрибуты, сохраняется символичность изображения через противопоставление в композициях черного Врага и Красного Воина, как на работе 1943 года Ф. И. Ключкиной *Последний час* (собрание Д. Тернера).

Особый интерес для нашего исследования представляет работа И. П. Вакурова 1924 года *Белопанскую гадину – вон от границ СССР* (коллекция А. Добровинского, илл. 2).¹¹

Среди значимых Других для русской и советской идентичности Польша занимает особое место. Визуальная история взаимных преду-

¹⁰ Паперный (1996).

¹¹ Доступна: http://www.agitlak.ru/trading_palekh.html, дата обращения 10.09.2012.

В коллекции А. Добровинского данная работа относится к 1924 г., однако, по стилистическим особенностям, в частности, сравнение манеры мастера: момент поиска в 1924 году в первых произведениях и сложившаяся манера художника к 1926 году, можно предположить, что данная работа, скорее всего, относится к 1926 году – периоду обострения советско-польских отношений после прихода к власти Пилсудского и его заявлений о возвращении Польши границ 1772 года. Обострение отношений нашло широкое отражение в советском политическом плакате тех лет. См.: В. Дени, *Буйный психоз*, 1926; Б. Ефимов, *Пилсудский точит зубы на СССР*, 1926. (С характерной цитатой на плакате: „Польша не должна и не может оставаться в своих нынешних границах, а должна искать расширения своих владений на Восток (Из газет Пилсудского)”.

⁸ Об этой особенности см.: Яблонская, Сарабьянов (1979: 298).

⁹ Рябов (2007).



Илл. 2.
И. П. Вакуров, *Белопанскую гадину – вон от границ СССР*, 1924, коллекция А. Добровинского, официальный сайт коллекции: http://www.agitlak.ru/trading_palekh.html

беждений русских и поляков нагляднее всего представлена в сатирической графике.¹² Произведение палехского художника нельзя отнести к сатирической графике и агитационному искусству, поэтому интересно понять, в чем особенность представления польского Врага палехским мастером и чем обусловлена специфичность этой трактовки.

На композиции Вакурова представлен красноармеец сражающийся с „белопанской гадinou” – обвинившей тело коня и воина змеей с конфедераткой на голове. Воин одет в форму Рабоче-Крестьянской Красной Армии символического красного цвета. Без сомнения, этот образ восходит к иконографии сюжета „Чудо святого Георгия о змие”. Однако, представление о том, что палехский художник „механически” перерисовал старый сюжет на новый лад слишком, на наш взгляд, просто. Иконография святого Георгия – конного воина с копьём – широко использовалась во время русской агитационной кампании времен Первой Мировой войны. Символ борьбы добра со злом, он выступал как архетип защитника, победителя. Этот образ претерпевает значительные метаморфозы на открытках и плакатах того периода: начиная с традиционного, почти иконного святого воина на благотворительных открытках¹³ до компози-

ций в стиле модерн.¹⁴ Примером сатирического решения может служить открытка 1916: Илья Муромец с картины И. Репина *Богатырская застава* представлен как Георгий, победивший многоголовую гидру – тело змеи и отрубленные головы врагов: Турции, Германии, Австро-Венгрии и Италии – лежат под копытами богатырского коня.¹⁵ Особое место занимают открытки, плакаты и лубки, посвященные народному герою Первой мировой казаку Козьме Крючкову. Популярность этого персонажа выразилась в создании и тиражировании „визуальной” легенды казака Крючкова, во множественной визуальной интерпретации его подвига.¹⁶ Казак Крючков изображался как с копьём, что соответствует нарративу о его подвиге, и совпадает с иконографией Георгия Победоносца, так и с саблей – главным оружием казаков. Таким образом, уже во время Первой мировой войны утвердилась „осовремененная” визуальная интерпретация Георгия-змееборца – архетипа защитника, существовавшего в русском национальном сознании. То, что И. П. Вакуров хорошо был знаком с художественным контекстом дореволюционных лет, не может вызывать сомнения. Начиная с 1914 года, он работал в Москве, где познакомился с художественными тенденциями того времени.¹⁷ В силу этого иконография кон-

¹² См.: Токарев (2006), Невежин (2006), Голубев (2003: 125–169), Рябов (2006: 275–285), Lazari (2004: 52–54). Подробный анализ приемов сатирической графики, используемых для формирования образов поляков и русских, рассмотрение основных этапов развития этих образов стали целью создания книг: Лазари, Рябов (2007); Lazari, Riabow (2008).

¹³ Илл. 235. Р. Браиловская, *Граждане Москвы, оденьте беженце*, 1915; илл. 262. Янковский, *Военный 5 ½% заем*,

1915–1916 [в:] Чапкина (1993).

¹⁴ Илл. 244. Б. Романовский, *Георгий Победоносец*, 1916 [в:] Чапкина (1993).

¹⁵ Илл. 237. Неизвестный художник, 1916 [в:] Чапкина (1993).

¹⁶ Открытки с изображением Козьмы Крючкова: Я. Розенталь, *Козьма Крючков*, 1915; К. Говояров, *Прискакал он на песчаный...*, 1914–1916; Г. Нарбут, *Казак Крючков*, 1914.

¹⁷ Вакуров (1954: 30).

ного воина у палехского художника была скорее не изображением святого, а продолжением традиции дореволюционной репрезентации Своих-защитников.

Не столь однозначно и представление Польши в образе змеи. Безусловно, святой воин борется со змием – воплощением зла как в христианской традиции, так и в древней мифологии славян, где Змей – Тугарин издревле был воплощением Чужого.¹⁸ Однако рассмотрим сюжет работы в контексте процессов идентификации советского общества 1920-х годов. Одним из ключевых механизмов сплочения нации является конструирование образа Врага. В 1920-х годах одним из таких врагов была Польша. Неоднозначность русско-польских отношений в течение нескольких столетий привела к формированию довольно стойких предубеждений, выражающихся в восприятии друг друга. Сатирическая графика дала массу примеров образа польского Врага, которые можно привести к двум основным типам. Во-первых, доставшийся от предыдущих столетий взаимной неприязни образ „польского пана” с характерными атрибутами польскости – пузо, усы, конфедератка, жупан – теперь носящие не только национальные черты, но и социальные.¹⁹ Во-вторых, дегуманизированный Враг в облике не-человека, зверя. В советской и польской сатирической графике этот прием использовался довольно широко. Польская сторона традиционно видела Россию в образе медведя. В свою очередь Польша представляла в образах человека-хищника Пилсудского, свиньи, собаки, хищной птицы. Таким образом, общие механизмы конструирования Чужого давали аналогичные решения в контексте политического видения друг друга. Сходство представления Чужих в визуальных текстах обусловлено не только стереотипизацией, но и глубокой общностью мировосприятия, единством архетипов мифологического мышления польского и русского народов.²⁰ В силу этого становится понятным польский плакат J. P. *Do broni! Wstępujcie do Armji Ochotniczej! (К оружию! Вступайте в Добровольческую армию!)* 1920 года, на котором польский воин противостоит красному трехголовому змею. Враг не

персонифицирован, он – зверь, и только цвет маркирует Чужого.

Таким образом, выбор образа Чужого в палехской лаковой миниатюре соответствовал с одной стороны, общим тенденциям конструирования русской-советской национальной идентичности, а с другой стороны, продолжал традицию русского изобразительного искусства начала XX века, что свидетельствует о включенности палехских миниатюристов в контекст эпохи, как художественный, так и социальный.

Библиография

- Бакушинский 1926 = Бакушинский, А[натолий] В.: *Палехские лаки*, Госиздат, Москва 1926.
- Бакушинский 1934 = Бакушинский, А[натолий] В.: *Искусство Палеха*, АСАДЕМІА, Москва–Ленинград 1934.
- Вакуров 1954 = Вакуров, И[ван] П.: „Жизнь в искусстве” [в:] *Палех*, Г. И. Горбунов (ред.), Ивановское книжное издательство, Иваново 1954.
- Голубев 2003 = Голубев, А[лександр] В.: „Межвоенная Европа глазами советской карикатуры”, *Европа*, 3 (2003): 125–169.
- Гущин 1929 = Гущин, А[лександр] С.: *Палеховские кустари-художники*, Общество поощрения художников, Ленинград 1929.
- Жидков 1937 = Жидков, Г[ригорий] В.: *Пушкин в искусстве Палеха*, Государственное Издательство Изобразительного Искусства, Москва – Ленинград 1937.
- Иванов, Топоров 1965 = Иванов, В[ячеслав] В., Топоров, В[ладимир] Н.: *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*, Наука, Москва 1965.
- Кривцова 2011 = Кривцова, Л[юдмила] А.: „Искусство Палехской Артели древней живописи: реконструкция языка и конструирование смысла” [в:] *Семіосфера радянської культури: знаки і значення. Вип. 2 (Семіосфера советской культуры: знаки и значения. Вып. 2)*, В. Хархун (ред.), Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Видавель ПП Лисенко М., Київ – Ніжин 2011: 197–207.
- Лазари, Рябов 2007 = Лазари, А[нджей] де, Рябов, О[лег] В.: *Русские и поляки глазами друг друга: Сатирическая графика*, Иван. Гос. Ун-т, Иваново 2007.
- Невежин 2006 = Невежин, В[ладимир] А.: „Образ Польши в советской карикатуре периода Второй мировой войны” [в:] *Polacy i Rosjanie – przezwyciężanie uprzedzeń – Поляки и русские – преодоление предубеждений*, A. de Lazari, T. Rongińska (ред.), Łódź 2006.

¹⁸ Иванов, Топоров (1965: 158).

¹⁹ Рябов (2005: 229–232).

²⁰ Иванов, Топоров (1965).

- Некрасова 1978 = Некрасова, М[ария] А.: *Палехская миниатюра*, Художник РСФСР, Ленинград 1978.
- Паперный 1996 = Паперный, В[ладимир]: *Культура „Два“*, НАО, Москва 1996.
- Рябов 2005 = Рябов, О[лег] В.: «Польский пан» в сатирической графике дореволюционной России: История образа” [в:] *Россия – Польша: Филологический и историко-культурный дискурс*, С. Г. Шулежкова (ред.), Сборник статей участников международной научной конференции (Магнитогорск, 18–19 ноября 2005), МаГУ, Магнитогорск 2005: 229–232.
- Рябов 2006 = Рябов, О[лег] В.: „Образ врага в советской политической карикатуре межвоенного периода: Случай Польши” [в:] *Polacy i Rosjanie – przewzięczenie uprzedzeń – Поляки и русские – преодоление предубеждений*, А. de Lazari, Т. Rongińska (ред.), Łódź 2006: 275–285.
- Рябов 2007 = Рябов, О[лег] В.: „Россия – Матушка”. *Национализм, гендер и война в России XX века*, Ibidem, Stuttgart, Hannover 2007.
- Соболевский 1958 = Соболевский, Н[иколай] Д.: *Искусство советского Палеха*, Советский художник, Москва 1958.
- Сталин 1948 = Сталин, И[осиф] В.: „Об очередных задачах коммунизма в Грузии и Закавказье. Доклад общему собранию тифлисской организации коммунистической партии Грузии 6 июля 1921 года” [в:] *Сочинения*, Т. 5, ОГИЗ Государственное издательство политической литературы, Москва 1948: 88–100.
- Токарев 2006 = Токарев, В[асилий] А.: „Польская тема (1939) за пределами «Правды»: Советская сатирическая графика в столичных и провинциальных изданиях” [в:] *Polacy i Rosjanie – przewzięczenie uprzedzeń – Поляки и русские – преодоление предубеждений*, А. de Lazari, Т. Rongińska (ред.), Łódź 2006.
- Чапкина 1993 = Чапкина, М[ария]: *Художественная открытка. К столетию открытки в России*, Галарт, Москва 1993.
- Яблонская, Сарабьянов 1979 = Яблонская, М[юда] Н., Сарабьянов, Д[митрий] В. (ред.): *История русского и советского искусства*, Высшая школа, Москва 1979.
- Jenks 2005 = Jenks, Andrew L.: *Russia in a box. Art and identity in an age of revolution*, Northern Illinois University Press, DeKalb 2005.
- Lazari 2004 = Lazari, Andrzej de.: „Między młotem a sierpem: Polsko-sowieckie wojny propagandowe”, *Polityka*, 18 (2004): 52–54.
- Lazari, Riabow 2008 = Lazari, Andrzej de, Riabow, Oleg: *Polacy i Rosjanie we wzajemnej karykaturze*, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2008.

Ludmila A. Krivcova

“The Others” in the palekh lacquer miniature of 1920–30 years: the case of Poland

The palekh lacquer miniature appeared in 1924 year. It was named “the miracle born by Revolution”. In the article this art is considered as the one of the symbolic ways of construction of national identity. The images of the Others have become the main object of our analyses. There were several kinds of such images. Firstly, it was the social Enemy. The art represented the ideological conflict in post-revolution Russia. Secondly, there were the ethnics Others. The ethnics Others were often marked as the political Enemies, first of all the capitalists. Majority countries of Europe belonged to them.

In 1920–40th years palekh artists used the way of dehumanization of Enemy as the soviet official discourse did. Also palekh artists addressed to symbolic and allegorical forms for representation of the Others.

Poland plays a particular role in the construction of Russian and Soviet identity. The image of the Polish Enemy occupies an important place in the soviet political graphics especially in the interwar period. In the palekh art such the example was the representation of Poland as a snake in Vakurov’s work *Belopane reptile out from the borders of the USSR* by 1924 year.

The choice of images of the Others in this art corresponded with main trend of construction of Russian-Soviet identity and on the other hand continued the tradition of Russian art of the beginning of the XX century. This fact demonstrates that palekh artists were inside into the art and social context of the epoch.