

КОЛЛЕКТИВНОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СООБЩЕСТВЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА)

К. В. Рафикова

Статья посвящена исследованию феномена художественного сообщества в контексте теории коллективной деятельности и коллективного субъекта. Поднимается проблема типологии художественных сообществ. Тема рассматривается на материалах отечественных художественных объединений второй половины XIX века. Подчеркивается значимость неформального общения в формировании данных объединений как оппозиционных официальным художественным институтам «лабораторий социальности», создающих новые художественные стили, новые социальные формы и модели взаимодействия художников.

Ключевые слова: художественное сообщество, коллективные действия, коллективная деятельность, коллективный субъект.

Теория коллективной деятельности и художественное творчество

Размышляя на тему «Коллективные действия в искусстве», нельзя не вспомнить арт-группу «Коллективные действия», созданную московскими концептуалистами в 1976 году. Коллективные акции группы создавали художественную среду, оппозиционную официальным институтам и художественным нормам, способствуя тем самым институционализации нового художественного порядка [Бобринская, 1998]. Название группы символизирует начало так называемого «социального поворота» в современном искусстве, смещающего акцент с художественного произведения на процесс его создания во взаимодействии индивидов и сообществ.

Теории коллективных действий формируются в те же 1970-е годы в связи с необходимостью осмысления контркультурных явлений, оппозиционных социально-политических движений, процессов самоорганизации и институциональных изменений.

История искусства демонстрирует процессы самоорганизации художников в борьбе с устоявшимися художественными нормами и официальными институтами. Она неотделима

*Об авторе:
Рафикова
Катерина Владимировна*

*канд. культурологии,
доцент кафедры социологии
и культурологии
Самарского национального
исследовательского университета
им. академика
С. П. Королева.*

*Адрес для переписки:
Россия, 443011, г. Самара,
ул. Ак. Павлова, 1, корпус
226, ауд. 315.*

E-mail: alyakina@mail.ru

*ББК 71.0
УДК 7.067*

от истории художественных сообществ как точек притяжения и оттапливания творческих индивидуальностей.

Однако художественные сообщества интересуют искусствоведов в первую очередь с точки зрения их эстетических программ. Коммуникация внутри данных сообществ и способы их организации остаются второстепенными. Анализ характера коллективной деятельности художественных объединений лежит в междисциплинарной плоскости, требует обращения к социологическим, социально-психологическим и культурологическим концепциям и подходам.

Как указывает П. Штомпка, адекватную интерпретацию могут дать лишь многие теории или многомерная теория, учитывающая связь между внеинституциональными индивидуальными и структурными аспектами социальных движений [Штомпка, 1996, с. 365]. Такой междисциплинарной основой может быть комплекс взаимосвязанных теорий коллективного действия, коллективной деятельности и коллективного субъекта. Теория коллективного действия объясняет широкий круг экономических, социальных и политических процессов. Художественные движения, к сожалению, пока не рассматриваются в данном контексте.

Согласно базовому определению, под коллективными действиями понимаются действия, совершаемые двумя или более людьми ради достижения одного и того же общественного блага. В центре внимания классиков теории коллективного действия находятся, прежде всего, формализованные организации, которые играют ключевую роль и наиболее эффективны в достижении общих задач. Однако в отношении творческих организаций этот тезис не является однозначным.

Теории коллективной (совместной) деятельности и коллективного субъекта охватывают более широкий круг явлений. Категория коллективного субъекта в социологии связана с идеей совместного действия индивидов, в котором возникает новое системное качество коллективности, не сводимое к простой сумме свойств отдельных индивидов, при этом совместность индивидов не тождественна их одинаковости.

К основным характеристикам коллективных субъектов, согласно И. А. Климову [Климов, 2006, с. 95] относятся: 1) наличие самоидентификации участников, внутригрупповой солидарности; 2) обладание институционализированным статусом, наличие более или менее постоянного состава участников; 3) существование (или отсутствие) лидера; 4) осознание общих целей сообщества; 5) наличие общего культурного контекста, воспроизводящих практик и ритуалов, подтверждающих статус субъекта; 6) признание субъекта партнерами по социальному взаимодействию.

При этом И. А. Климов подчеркивает, что отсутствие той или иной характеристики не означает отсутствие качества субъектности у общности. Наоборот, это создает ее своеобразие [Там же, с. 96]. Такая достаточно широкая трактовка понятия коллективного субъекта позволяет применять его к самым разным моделям художественных объединений. Представленные критерии субъектности могут быть использованы в типологии художественных сообществ. Так, на основе временного критерия

рия можно выделить постоянные и временные сообщества, по степени формализации – свободные, неформальные содружества и сообщества, имеющие организационную структуру. В качестве основы самоорганизации художников могут выступать как общие профессиональные и экономические интересы, так и идеологические и эстетические предпочтения.

Нерешенным остается ключевой вопрос: при каких условиях понятие коллективного субъекта применимо к художественным сообществам? Всякое ли художественное объединение обладает качествами субъектности?

В социально-психологическом подходе присутствует как расширительное, так и узкое толкование категории «коллективный субъект». В первом случае любое художественное объединение, проявляющее себя через те или иные совместные формы деятельности и взаимодействия, проявляет себя как коллективный субъект. Во втором случае данная категория указывает на качественную характеристику субъектности, которой разные коллективы могут обладать в разной степени [Кимберг, Налетова, 2006, с. 19].

Однако сами критерии субъектности пока недостаточно разработаны. В ее основу могут быть положены следующие характеристики коллективной (совместной) деятельности, представленные Д. Б. Казариновой [Казаринова, 2011]. Во-первых, это единое пространственно-временное функционирование участников. Во-вторых, это признание общих целей, т. е. таких целей, которые значимы для группы или общества в целом, которые могут быть достигнуты участниками лишь сообща, и, соответственно, присутствие общей мотивации на их достижение. В-третьих, это наличие функциональной структуры взаимодействий в группе, при которой обнаруживается взаимодополнительность и взаимозависимость участников группы друг от друга, что создает сам феномен совместности. В-четвертых, это наличие результата, общего для участников коллективной деятельности.

Последний критерий, на мой взгляд, является наиболее значимым для характеристики художественных сообществ. Деятельность творческих сообществ обладает значимыми социальными эффектами. Результатом их деятельности являются культурные блага – идеи, новые художественные стили и направления, социальные технологии и модели взаимодействия, которые обладают значением для общества в целом, становятся источником социокультурных изменений.

Коллективное и индивидуальное в искусстве

Сфера художественного творчества редко рассматривается с позиций коллективной деятельности. Для классического представления характерна высокая оценка роли индивидуального начала в искусстве. Исключением является народная культура и фольклор, произведения которых анонимны, являются результатом коллективного творческого процесса.

Однако анонимность художника в традиционной культуре не стоит абсолютизировать. Проблема личности и индивидуальности в средние века стала предметом многочисленных дискуссий западных и отече-

ственных медиевистов. Среди наиболее значимых исследований этой проблематики следует указать книгу А. Я. Гуревича «Индивид и социум на средневековом Западе» [Гуревич, 2005]. Анализируя многочисленные литературные источники, А. Я. Гуревич исследует проявления индивидуальности в средневековой культуре.

О. В. Субботина вслед за рядом авторов ставит проблему многослойности понятия авторства не только в средневековой литературе, но и в изобразительном искусстве [Субботина, 2016]. Она указывает на средневековый феномен коллективного авторства, основанный на традиционной профессиональной организации труда художников и ремесленников – гильдий, братств и цехов.

Становление индивидуального авторства происходит в эпоху Возрождения, порождая и новый тип творческого сообщества. Кружки гуманистов, объединяющие людей разных статусов и профессий, существуют как неформальные общности единомышленников, вне рамок существующей социальной структуры. Как замечательно показал Л. М. Баткин, сущность ренессансного диалога была основана на признании ценности индивидуальности – «столкновении разных умов, разных истин, несходных культурных позиций» [Баткин, 1995, с. 160].

Процесс рождения индивидуального автора был связан с изменением роли художника, превратившегося из ремесленника в творца, а также распространением станковой живописи и скульптуры. В культуре модерна художник – это, прежде всего, творец-одиночка. Для XIX века коллективное творчество авторов не рассматривается как факт искусства, достойный уважения. Редкие примеры соавторства носят характер исторических анекдотов, таких, например, как стертая П. М. Третьяковым подпись К. А. Савицкого на картине И. И. Шишкина «Утро в сосновом лесу», забытое авторство И. Е. Репина в картине И. К. Айвазовского «Прощание А. С. Пушкина с Черным морем» или дорисованная Н. К. Чеховым женская фигура в картине «Осенний день. Сокольники» И. И. Левитана.

В современном искусстве феномен коллективной художественной деятельности вновь становится актуальным. Изменение отношения к коллективному творчеству начинается на рубеже XIX–XX веков. Художники национально-романтического направления стиля модерн стремились возродить средневековую модель ремесленного труда и цехового творчества. Новоевропейскому художественному индивидуализму они противопоставили идею коллективного творчества. Художественные объединения эпохи воплощали мечту о содружестве художников, работающих сообща. Они были частью эстетической программы модерна, включавшей ориентацию на создание целостной художественно-предметной среды, идею органического единства искусства и жизни, преобразования общества и человека эстетическими средствами.

Одним из ярких примеров стало объединение «Движение искусств и ремесел», созданное в процессе строительства и декорирования У. Моррисом и его друзьями дома У. Морриса в Бекслихите в 1858–1860-е годы. Форма данного сообщества тяготела к средневековому братству ремесленников. Согласно первоначальной идее

У. Морриса художники должны были не только работать вместе, но и жить в одном доме одной коммуной, подобной средневековому братству [Грей, 2000]. Эта утопическая идея не осуществилась, но коллективный результат данного объединения известен – это весомый вклад в историю искусства и дизайна: утверждение идей синтеза искусств, разрушение барьеров между изобразительным искусством, архитектурой и декоративно-прикладным творчеством. В основе взаимодействия художников были экономические взаимоотношения, общность социальных взглядов, выполнение индивидуальных и коллективных художественных работ, требующих объединения усилий мастеров разных видов искусства.

Говоря о коллективной деятельности в художественном творчестве, следует учитывать два аспекта. Во-первых, это собственно коллективное творчество, под которым понимается создание целостного художественного произведения каким-либо (большим или меньшим) коллективом. Во-вторых, это индивидуальное авторство художников в условиях какой-либо кооперации или ассоциации с другими авторами.

Художественные объединения второй половины XIX века в России как коллективные субъекты

Что заставляет художников кооперироваться, если перед ними напрямую не стоит задача создания общего, синтетического произведения искусства? Исходя из логики теории коллективных действий, эта необходимость возникает перед членами любой группы благодаря осознанию потребностей, удовлетворить которые они способны только сообща – это потребность в общении, оценке своего творчества. Искусство невозможно без коммуникации, а художественное творчество без художественной среды.

Сущность инновационных процессов в культуре заключается в трансформации инновации в традицию, переходе событий индивидуального творчества в институционализированные формы. Новые идеи появляются в результате индивидуального творчества. Но обрести всеобщий смысл, стать социальным явлением продукты личностной самореализации, согласно М. Б. Туrowsкому [Туrowsкий, 1997], могут, лишь выдержав «экспертизу социальности» в лице какой-либо общности, чаще микрогруппы. Поэтому оптимальной средой зарождения, отбора и утверждения инноваций являются небольшие неформальные творческие общности. Большею частью такие творческие объединения организуются вне существующих социальных структур. Это связано с тем, что данные творческие общности актуализируют маргинальные культурные явления, которые не входят в актуальную культуру общества и не воспроизводятся социальными институтами.

Современный тип художественного сообщества неотделим от идеи новизны, противопоставления его другим сообществам, устоявшимся традициям и официальным институтам. Творческие объединения организуются в условиях смены культурных парадигм, эпох и типов художественной культуры.

Потребность заявить новую эстетическую позицию, противопоставить себя существующим институтам и художественным направлениям

приводит к поиску новых форм художественных сообществ. Показательно, что новые объединения появляются вдали от столиц как воплощения регламентации жизни и унифицирующего влияния официальных художественных академий. Первыми подобными примерами в истории западноевропейского искусства являются община «назарейцев» («Союз Святого Луки»), созданная в 1810 году в римском монастыре выпускниками Венской академии художеств, «барбизонская колония» – неформальное сообщество французских художников 1830-50-х годов в деревне Барбизон, ставшее предтечей импрессионизма и источником новой концепции реалистического пленэрного пейзажа. В отечественной культуре это знаменитый «бунт четырнадцати», а также создание альтернативных художественных объединений, первыми из которых стали Санкт-Петербургская артель художников и Товарищество передвижных выставок.

Выступая против существующих институтов, художники лишаются материальной поддержки. Особенно это актуально для России в силу слабой развитости художественного рынка. Потому немаловажной причиной объединения художников становится экономический фактор. Так, Петербургская артель художников как первая в России независимая от Императорской Академии художеств организация, основанная в 1963 году по инициативе И. Н. Крамского, имела своей целью извлечение прибыли и оказание взаимопомощи ее участникам. Артель не была неформальным сообществом: у нее был официальный устав, четкий список членов, правила денежных взносов. Благодаря объединению художники не только получали необходимые для их творчества ресурсы, но и попадали в столь нужную для творчества среду свободного общения. Объединяющим началом были и досуговые практики. Всей Москве были известны «Четверги» – открытые вечера в Артели. В своих воспоминаниях И. Е. Репин так описывал будни Артели: «Каждый чувствовал себя в кругу самых близких, доброжелательных, честных людей. Каждый артельщик работал откровенно, отдавал себя на суд всем товарищам и знакомым. В этом почерпал он силу, узнавал недостатки и рос нравственно. В этом общегитии выигрывалась масса времени, так бесполезно растрачиваемого жизнью в одиночку» [Репин, 1982, с. 73].

Несмотря на финансовое благополучие, после 1870 года Артель распалась. Принятый в Артели уравнительный принцип распределения доходов создавал предпосылки для разногласий [Рогинская, 1989, с. 12]. Но основной причиной стал идеологический конфликт: Н. Д. Дмитриев-Оренбургский втайне получил пенсионерство – право на поездку за границу при финансовой поддержке Академии художеств. Утопическая идея оппозиционного братства художников тем самым была разрушена, и идейный вдохновитель и организатор сообщества И. Н. Крамской, «дока» как называли его художники, вышел из него. Лишившись своего лидера, Артель постепенно пришла в упадок. Этот факт говорит в пользу того, что идеологическая основа – идеи утопического социализма, а также личностные отношения участников сообщества были первостепенны для его существования. Обладала ли Артель статусом коллективного субъекта? Ответ не является однозначным. Артели не удалось устроить ни одной выставки, т. е. она не имела самостоятельного коллективного высказывания. Но результатом ее дея-

тельности стало не столько новое художественное явление, сколько социальная инновация – создание первой независимой организации художников.

Второе отечественное художественное объединение, оппозиционное официальным институциям, Товарищество передвижных художественных выставок, созданное в 1870 году, помимо профессионально-экономических целей имело, как известно, четкую эстетическую программу и социальную позицию. В уставе Товарищества были прописаны как профессиональные («облегчение для художников сбыта их произведений»), так и социально-значимые задачи («доставление жителям провинции возможности знакомиться с русским искусством» и «развитие любви к искусству в обществе») [цит. по: Рогинская, 1989, с. 411].

В историю искусства передвижники вошли в качестве коллективной художественной силы. Так, на Нижегородской выставке 1896 года Товарищество полностью продемонстрировало свою XXIV выставку, выступив как самостоятельный творческий коллектив. Деятельность объединения была достаточно формализована: оно имело устав, правление, официальное членство участников. Правление достаточно жестко выполняло функцию отбора членов и экспонентов, отстаивая идеологию реалистической живописи и «дух передвижничества». Формализация вплоть до бюрократизации, иерархические отношения и противостояние между «старыми» членами и молодыми экспонентами привели к тому, что в середине 1990-х годов сообщество передвижников утратило свой творческий потенциал и по существу занималось лишь консервацией собственной художественной традиции.

Равенство, отсутствие иерархии и формализации – важная предпосылка создания эффективных творческих сообществ и плодотворной творческой среды. К этому идеалу приблизилось известное художественное объединение этого времени – Абрамцево, названное Ю. В. Стерниным «группой творчески заинтересованных друг в друге талантов» [Стернин, 1987, с. 205]. Феномен Абрамцевского кружка, по его мнению, возник благодаря особой системе неформального межличностного общения, основанного на общности миропонимания. Э. Пастон также указывает на то, что разных по творческому подчерку художников объединило «непреодолимое желание свободного творчества, не регламентированного Академией, каким-либо существующим товариществом, вкусами публики» [Пастон, 2000, с. 576].

Сходным образом формируется и другой знаменитый художественный центр – Талашкино. Как и Абрамцево, Талашкино поражает существованием в нем ярких художественных индивидуальностей, объединенных идеей возрождения национальных традиций. Наиболее ярко характеризуют Талашкино как неформальную творческую общность и уникальное культурное явление, сравнимое с кружками гуманистов Возрождения, воспоминания Б. К. Яновского: «Роскошная природа, полная свобода действий, веселье, шум – все дышало жизнью и притом не могло не отразиться на настроении. К тому же общество, где первенствующую роль играли художники, артисты, музыканты, споры и разговоры об искусстве...» [Яновский, 1963, с. 250].

Формирование данных сообществ тесно сопряжено с мировоззрением и деятельностью меценатов – владельцев усадеб – супругов Мамонтовых (Абрамцево) и княгини М. Тенишевой (Талашкино). Моделью, избранной С. И. Мамонтовым и М. К. Тенишевой для создания художественных центров, стали традиции отечественной усадебной культуры, неотъемлемыми элементами которой были неформальное общение и спонтанное творчество. «Для того чтобы люди объединились и уединились в общей духовной работе, – исследуя деятельность С. И. Мамонтова, пишет Е. Р. Арензон, – нужна не только определенная степень комфорта, нужно ощущение историчности места, преемственности судьбы и дела» [Арензон, 1983, с. 378].

Музыкальные вечера, театральные постановки, вечерние чтения, ученые беседы, преобразование окружающего ландшафта – все это объединяло стиль жизни творческих центров с усадебным образом жизни и вместе с тем реализовывалось в художественном творчестве. При этом процессы эстетизации повседневности становились основой поисков в профессиональном художественном творчестве.

Отличие двух художественных центров заключается не в принципе их функционирования, а в стилистических акцентах. Так, для мамонтовского Абрамцево актуален творческий поиск, выраженный в коллективных экспериментах по эстетизации повседневности, а для тенишевского Талашкино – деятельность по исследованию и систематизации национального наследия, сопряженная с индивидуальным поиском архитекторов и живописцев. Каждое из них – это уникальное явление, занимающее промежуточное положение между двумя типами художественных сообществ: общностью колониального, «барбизонского» типа, который предполагал индивидуальную работу при постоянном творческом обмене, и сообществом «усадебного» типа, реализующемся в коллективном творческом поиске. Данные типы художественных объединений, характерные как для отечественного, так и западноевропейского художественного национально-романтического движения второй половины XIX – начала XX века, выделены отечественным искусствоведом Э. Пастон [Пастон, 2000, с. 577]. Сложность типологизации подобных социальных движений обусловлена, прежде всего, тем, что они существуют на неинституциональном уровне, находятся в стадии поиска новых форм социальной организации художников и моделей их взаимодействия.

Коллективные субъекты Абрамцево и Талашкино возникли вне формальных социальных структур, в условиях неформального межличностного общения. Разность художественного видения их участников являлась основой свободного творческого диалога, в котором индивидуальный опыт становился частью опыта коллективного. Уникальное сочетание «коллективного» и «индивидуального» в данных сообществах приводит к тому, что они становятся «месторазвитием» сразу нескольких культурных явлений: нового художественного стиля (неорусского стиля), нового типа художника (универсального художника), а также нового типа мецената и новой формы художественного объединения.

Таким образом, вторая половина XIX века – это период становления художественных сообществ нового типа, ставших основой современных

форм свободного творческого взаимодействия: художественных колоний, сквотов и резиденций.

В поиске оптимальных способов взаимодействия художники создают новые, порой утопические формы самоорганизации, заимствуя их модели из прошлого (ремесленные гильдии, коммуны, усадебные центры). Тем самым главной формой их деятельности становится выстраивание самого сообщества как творческого микросоциума со своими принципами, программой жизни и взаимодействием творческих индивидуальностей.

Существуя на границе «индивидуального» и «коллективного», художественные сообщества разных типов могут рассматриваться как своеобразные «лаборатории социальности», исследование которых может стать ключом к пониманию социокультурных изменений.

Список литературы

- 1 Арензон Е. Р. От Киреева до Абрамцева. К биографии Саввы Ивановича Мамонтова (1841 – 1918) // Панорама искусств. Вып. 6. – М.: Советский художник, 1983. – С. 359-382.
- 2 Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1995. – 448 с.
- 3 Бобринская Е. «Коллективные действия» как институция // Художественный журнал. – 1999. – №23. – С. 15-18.
- 4 Грей Р. П. Уильям Моррис и «Движение искусств и ремесел» // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2000. – С. 75-86.
- 5 Гуревич А. Я. Индивид и социум на средневековом Западе. – М.: РОССПЭН, 2005. – 424 с.
- 6 Казаринова Д. Б. Теория коллективных действий: политические импликации // Вестник РУДН. Сер. Политология. – 2011. – №3. – С. 71-78.
- 7 Кимберг А. Н., Налетова А. С. Концепты индивидуального и коллективного субъектов // Человек. Сообщество. Управление. – 2006. – №3. – С. 17-24.
- 8 Климов И. А. В поисках субъекта деятельности // Социальная реальность. – 2006. – №12. – С. 92-97.
- 9 Пастон Э. К вопросу о типологической идентификации Абрамцевского художественного кружка среди европейских художественных колоний // Стиль жизни – стиль искусства. Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2000. – С. 576-585.
- 10 Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. Альбом. – М.: Искусство. 1989. – 174 с.
- 11 Репин И. Далекое близкое. – 8-е изд., перераб. и доп. – Л.: Художник РСФСР. – 518 с.
- 12 Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с.
- 13 Субботина О. В. Между анонимностью и индивидуальностью: проблема авторства в европейском искусстве средних веков // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2016. – Т. 17. – № 1. – С. 128-136.
- 14 Туровский М. Б. Культура, личность, история // Туровский М. Б. Философские основания культурологии. – М.: РОССПЭН, 1997. – С. 333-344.
- 15 Штомпка П. Социология социальных изменений / пер. с англ.; под ред. В. А. Ядова. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 416 с.
- 16 Яновский Б. К. Воспоминания о Врубеле // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой. – Л.; М.: Искусство, 1963. – С. 248-253.