

МИР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 74
ББК 85.12

М.А. Марченко

ИГРУШКА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕФОРМ НАЧАЛА XX ВЕКА

Рассматривается круг вопросов, связанных как с историей изобразительного искусства, так и с историей педагогики, редко пересекающихся в рамках одного исследования. Анализируется мало известный материал по истории художественной игрушки, до сих пор остающейся маргинальной областью российской гуманитарной науки.

Ключевые слова:

декоративно-прикладное искусство, дизайн, игра, коллекционирование, кукла, художественная игрушка

Начало XX века – время кардинального пересмотра накопленного художественного опыта. Кризис культуры и распространение реформаторских художественно-педагогических идей активизировали интерес к национальным корням и поиски истоков «живого искусства» в новых областях. Открытие народного искусства как источника гениальных в своей выразительной простоте форм привлекло внимание художников к одному из наиболее ярких его проявлений – традиционной игрушке. С конца XIX века она погибала в непосильной конкуренции с дешевой промышленной продукцией. С другой стороны, в начале нового столетия передовой европейской общественностью, поддерживающей революционные идеи переустройства мира через воспитание красотой, было инициировано массо-

вое обращение профессиональных художников к оформлению детского, в том числе игрового, мира.

Содействие искусству, ремеслу и промышленности было целью ремесленных музеев, открывшихся в последней трети XIX века. Одним из них, Баварским ремесленным музеем в Нюрнберге, в марте 1903-го года был организован интернациональный конкурс проектов новой «художественной игрушки» среди профессиональных художников. Впервые игрушка стала темой соревнования в области искусства. «Каждое время имеет те куклы, которые оно заслуживает», – писала австрийский реформатор Берта Цукеркандл, призывая деятелей культуры к ответственности¹.

Огромный интерес к теме продемонстрировали прошедшие одна за другой интернациональные выставки: «Женская выставка» (Лондон, 1900), «Ребенок в перспективе времени» (Париж, 1901), передвижные выставки «Искусство в жизни ребенка», показанные во многих европейских странах и в России в первое десятилетие XX века, «Детский мир» (Санкт-Петербург, 1903–1904), Художественная выставка в Вене (1908), «Искусство для детей» (Париж, 1913) и др.

«Новейшая история игрушки» началась в Дрездене. В становлении художественной игрушки как самостоятельной области декоративно-прикладного искусства и дизайна важную роль сыграла деятельность Карла Шмидта, основавшего в 1898-м году в Дрездене фирму по производству мебели и домашних аксессуаров (позже Дрезденские мастерские прикладного искусства), где с 1902-го года начали производить игрушки по проектам художников. Уже в 1906-м году «игрушка от художников» была впервые продемонстрирована на дрезденской Выставке прикладного искусства. В каталогах фирмы впервые в истории игрушки под иллюстрациями стояли имена проектировщиков. Шмидт сознательно использовал их репутацию в рекламе своих изделий.

С самого начала авангардная «дрезденская игрушка» активно обсуждалась в газетах и в художественных журналах: «Ребенок и искусство», «Искусство», «Декоративное искусство», «Искусство и ремесло». Историческая значимость явления не осталась незамеченной современниками. Незвестный автор писал в декабрьском номере журнала «Ребенок и искусство» за 1905 год: «Если в более поздних десятилетиях или столетиях историк будет рассматривать наши игрушки, то он сможет понять через них дух нашей культуры и сделать некоторые интересные выводы. Наряду с безвкусной и бесполезной игрушкой он... сможет проследить формирование особого искусства игрушки. Эти игрушки отличаются от тех, которые еще преобладают на рынке, в первую очередь, замечательной простотой. Кому не бросается в глаза, что равная тенденция наблюдается в прикладном искусстве в целом... Искусство вошло в индустрию игрушек, будущий искусствовед объяснит это также знаком нашего времени, в котором искусство распространялось на все области жизни»².

Сложно свести все многообразие новой игрушки начала XX века к общему стилю, хотя определяющими в творчестве большинства ее создателей

были установки модерна. Так же очевидно, что большинство участвующих в этом процессе художников получило образование в академиях художеств или школах прикладного искусства в Дрездене, Карлсруэ, Мюнхене и Вене. Их стимулировал реформаторский культурный климат этих городов. При этом не было никаких установленных канонов форм – «искусство игрушки» возникало из сравнения, видоизменения и эксперимента. Среди материалов безусловное предпочтение было отдано дереву, а выбор тем и форм реформ-игрушки однозначно связывает ее с традиционной народной игрушкой.

Вплоть до Первой мировой войны художественная деревянная игрушка большей частью ориентировалась на мотивы игрушки XIX века до времени упадка традиционных игрушечных промыслов в последней трети столетия в связи с усилившейся индустриализацией общества. В своем отказе от натуралистического оформления художники пытались создать новую эстетику игрушки, которую отличали подчеркнутая образность, стилизация и упрощение естественных форм до характерного точно найденного силуэта или симметричной круглой токарной формы. Эффективными эти принципы стали там, где современная эстетика и рациональные методы изготовления счастливо соединялись, как, например, в плоской игрушке. В результате «новая художественность» возникала не в привычных объемных формах, а в выразительных силуэтах плоских фигур. Этому способствовало и влияние новых педагогических теорий, доказывающих, что игрушка для маленьких детей не может быть сложной и слишком реалистической. Плоская игрушка идеально соответствовала этим новым требованиям.

На оформление игрушки влияли самые различные течения искусства начала XX века, что доказывают отчетливые параллели с художественной книжной и журнальной графикой модерна или просматриваемые в отдельных проектах черты нового авангардного искусства. Новая игрушка соединила в себе элементы художественного ремесла, декоративно-прикладного искусства и зарождающегося дизайна. Большинство проектировщиков (братья Гайгенбергер, П. Ной, Э. Либерман, К. Зофель и др.) были дипломированными живописцами или графиками, работавшими как иллюстраторы или специалисты по рекламной графике. Их интерес к плоскому изображению закономерен.

В игрушках Р. Кулля, К. Вайдемайера и Г. Урбана явно просматриваются признаки кубизма и экспрессионизма. Было ли это результатом влияния модернистских направлений изобразительного искусства или итогом самостоятельных экспериментов, остается неясным. В любом случае они характерны для поколения художников, находившихся в активном поиске новых форм художественного выражения как в прикладном, так и в изобразительном искусстве.

Важное место в реформ-игрушке занимали жанровые игры, которые приветствовались движением возрождения и защиты народной культуры. Прежде всего, это спроектированные архитекторами города, деревни,

замки и усадьбы в духе типичных национальных ландшафтов. Они должны были нести родную культуру в детские комнаты. Их проектировали К. Шмидт, К. Вайдемайер, Г. Шаале, О. Швиндрацхайм и др. Эти архитектурные игрушки соседствовали с пастушескими сценками и идеализированными крестьянскими домами. Здесь заметны параллели с работами живописцев из движения возрождения народного искусства. Не удивительно, что такая игрушка воспринималась последними как образцовая и особенно ценная.

Однако промышленной массовой игрушке художественные реформаторские проекты не могли составить серьезную конкуренцию. Большая часть их так и не была внедрена в производство, оставшись проектом на бумаге или уникальным художественным произведением. Среди них оказались и работы лауреатов Нюрнбергского конкурса 1903-го года: И. Пухонни, Б. Хальбрайтера, М. Эберляйна, П. Майенфиша, Й. Бауера и многих других. Все же главной заслугой конкурса можно считать серьезный общественный резонанс, привлекая к игрушке внимание художников различных регионов и стран.

Ставшие широко известными мюнхенские зальцман-куклы по типу русской матрешки наряду с другими игрушками А. Зальцмана, В. фон Бекерата и Э. Вайгельт были впервые представлены на выставке прикладного искусства в Чехии в 1904-м году. Декорированные веселой росписью и выжигой игрушки вызвали бурный восторг не столько детей, сколько взрослых, о чем сообщала местная пресса. Не случайно некоторые художники (П.Л. Троост, Л. Холвайн) использовали их в оформлении интерьеров. Теряя функцию игры, игрушка начала создаваться как деталь оформления. Эту линию продолжили П.Ф. Мессершмидт и Ф. Рингер, чьи стоящие на подставках-ящичках выточенные деревянные куклы в форме традиционных немецких «докен» являются еще одним примером этой новой тенденции прикладного искусства, которая сделала совершенно расплывчатыми границы между игрушкой и декоративным предметом. С того времени декоративная и игровая функции игрушки становятся равноправными. Игрушка окончательно поселилась во взрослом мире.

Особая элегантность и рафинированность отличала художественную игрушку Вены. Выточенные фигуры К. Мозера, Ю. Цимпеля или ранние работы Ф. Андри, конечно, радовали эстетов, однако едва ли были предназначены для детских рук. Большинство венских художественных игрушек созданы для выставок и витрин. Как подтверждают иллюстрации в многочисленных журналах прикладного искусства, именно эти игрушки часто находили применение как элементы оформления и предметы коллекционирования в домах крупной буржуазии. Дорогие, богато декорированные в стиле модерн фантазийные животные Д. Пехе – настоящие шедевры декоративно-прикладного искусства. Той же линии придерживались Й. Хофман, К.О. Кцешка, М. Маутнер фон Маркхоф, М. фон Ухатиус, М. Роллер, И. Хольман, Р. Ваксман, чешские художницы Ф. Харлфингер-Цакука и М. Подхайска.

Реформаторский климат Вены был похож на мюнхенский. Часто употребляемый термин «венский художественный стиль», охватывающий целый комплекс духовных феноменов того времени, включает в себя и область художественного творчества, направленного на ребенка. Большинство исследователей склонно считать именно Вену центром реформаторского художественно-педагогического движения.

Усилия австрийских художников были направлены, прежде всего, на привнесение в мир ребенка творческих игровых элементов и, больше, чем где бы то ни было, соотносились с народной традицией. Старые формы народного искусства, почти забытые техники и материалы открывались по-новому и адаптировались для изготовления игрушки. Высокий эстетический уровень и качество используемых материалов стали главными требованиями, предъявляемые к новой игрушке. Школа прикладного искусства, открывшаяся в 1899-м году под руководством Ф. фон Мирбаха, стала местом рождения молодого авангарда, а основанные в 1903-м году Венские мастерские, с их высоким художественным потенциалом, сделали решающий шаг на пути претворения в жизнь интернациональных реформаторских стремлений.

Во Франции игрушки, вдохновленные современностью, появились уже на конкурсе, организованном Лепином в 1901-м году (Ф. Мартэн, М. Келлерман). Однако вплоть до Первой мировой войны игрушка здесь оставалась в традициях французского прикладного искусства, все чаще получая упреки в чрезмерной изощренности. «Лучше, чем здесь, отсталость французского прикладного искусства не увидишь нигде, идет ли речь о книжных переплетах, вышивке, женских украшениях, или, как в этом году, об искусстве для ребенка», – пишет анонимный автор в статье о выставке декоративно-прикладного искусства 1913-го года в Париже³.

Реформы во Франции были ускорены войной, которая исключила немецкий импорт и усилила патриотизм. Каран д'аш (Э. Пуаре) был одним из первых художников, начавших делать деревянную игрушку. Родившийся в России Э. Пуаре известен, в первую очередь, своими юмористическими рисунками, в которых, как и в игрушках, он эффектно использует выразительность силуэта. Его добродушные львы, собаки и жирафы, похожие на телеграфные столбы, забавны и элегантны одновременно. Уже в 1882-м году Пуаре, тогда капрал форты Бисетр, вырезал из дерева солдат, а в 1907-м году он выставил свои деревянные фигурки на Салоне юмористов. Вероятно, их успех привел Каран д'аша в игрушку, которая продавалась в художественных магазинах под именем художника и сопровождалась рекламным текстом «Это игрушка и, в то же время, произведение искусства»⁴. Примеру Пуаре последовали Ж. Онфрей де Бревиль, А. Элле и Б. Рабье.

Несколько позже присоединилась к реформаторскому движению Швейцария. Приходу художников в индустрию игрушки способствовал основанный в 1913-м году Швейцарский заводской союз, организовавший ряд выставок и конкурсов. Их большим достижением можно считать актив-

ное внедрение премированных проектов в производство и высокие требования не только к художественному, но и к технологическому качеству. При этом швейцарские художники остались верны собственной традиции резьбы и росписи круглых фигур (А. Ислер, П. Хуглер, Й. Фюльшер, Й. Керли-Хубер).

В русле общих поисков современных форм через возвращение к «народности» работали художники-реформаторы Венгрии (М.У. Спрингольц, А. Юхаз, Л. Инотай, Г. Маркус) и Чехии (Ф. Закука, М. Подхайска).

Вопросы новой эстетики игрушки активно обсуждались в России, в первую очередь, в статьях Н.Д. Бартрама и Л.Т. Оршанского. В докладе Оршанского «Игрушки и прикладное искусство» на Всероссийском съезде художников 1912-го года прозвучал призыв бороться с «рыночным хламом» средствами искусства⁵. При этом у русских художников было свое, несколько отличное от западноевропейского понимание художественной игрушки, которая, по их мнению должна «строиться на скульптурной круглой конструкции, потому что это лучший и более исчерпывающий способ выражения форм»⁶.

Так же как для западноевропейских реформаторских кругов, основополагающим для прогрессивных деятелей российской культуры в те годы было обращение к истокам национальной культуры, к народному искусству во всех его видах и жанрах. Мощный патриотический подъем на рубеже веков – с одной стороны, и продолжающийся под натиском фабричного производства упадок деревенских кустарных промыслов – с другой, создали почву, на которой родились идеи возрождения русского искусства, позже повлиявшие на идеи эстетического воспитания в России. Деятельность художников, объединившихся вокруг центров Абрамцево и Талашкино, – еще один пример попытки вывода искусства из тупика, в котором оно оказалось в конце XIX века. Как и их зарубежные коллеги, русские художники обратились при этом к народному творчеству, увидев в нем свежий незамутненный источник, правду жизни.

Уже в 1890-е годы в российской профессиональной художественной среде был замечен особый интерес к созданию игрушки подчеркнуто национального характера. Высокая профессиональная культура абрамцевских художников, «привитая к засыхающему стволу московского художественного стиля, создала новую ветвь, сохранившую русскую сердцевину»⁷. Создаваемые ими проекты новых игрушек в национальном стиле изготавливались сергиевскими кустарями, с 1891-го года объединенными в Учебную игрушечную мастерскую, созданную Московским губернским земством по типу художественно-промышленных школ в Западной Европе. Готовые игрушки поставлялись в московские магазины, например, в основанную С.И. Мамонтовым мастерскую-магазин «Детское воспитание» или Магазин русских работ. В отличие от абрамцевских игрушки из Талашкино не выпускались серийно, являясь ценными произведениями декоративно-прикладного искусства, созданными не столько для детской игры, сколько для коллекции.

В магазине «Детское воспитание» рядом с так называемыми этнографическими куклами, одетыми в праздничные костюмы различных губерний и уездов России, стали появляться художественные игрушки, в которых наряду с национальными чертами стал все отчетливее проявляться характер стиля модерн. В 1998-м году здесь появилась первая матрешка, изготовленная активным поборником «русского стиля» в искусстве С. Малиутиным и токарем В. Звездочкиным. После международного признания в 1900-м году на Всемирной выставке в Париже она начала выпускаться многочисленными артелями в промысловых игрушечных центрах, став в результате редким примером «народной» игрушки, созданной профессиональным художником, а главное, подтверждением нетщетности усилий прогрессивных деятелей того времени вдохнуть новую жизнь в традиционное искусство.

Трудно переоценить роль Н.Д. Бартрама как педагога, художника, коллекционера и исследователя игрушки. Результаты его деятельности до сих пор практически не рассматривались в общем русле международного реформаторского движения, а потому недостаточно оценены зарубежными исследователями.

В 1910-м под руководством Н.Д. Бартрама в Кустарном музее был образован отдел образцов, в котором предусматривалась должность художника по игрушке – факт, наглядно демонстрирующий изменившееся отношение передовых кругов к этой области культуры и к детству целом. Уже три года спустя в Музее был открыт зал игрушки, в экспозиции которого проглядывались первые попытки использования нового «игрового» моделирования музейной среды за счет включения сюжетных групп в виде мизансцен (прием, получивший широкое распространение в будущей музейной практике). Параллельно в теоретических трудах Н.Д. Бартрама заметна тенденция преодоления типичного в те годы для России сугубо эстетического взгляда на игрушку, главным образом как на носителя традиций народной культуры, в ущерб ее воспитательной функции. В его статьях «Игрушка – радость детей», «Игрушки и начатки ручного труда» рассматривается функциональная игровая ценность игрушки как средства освоения культуры и развития личности ребенка. Высказанные в них новые представления об игрушке нашли свое практическое воплощение в разработанном Н.Д. Бартрамом проекте первого российского музея игрушки.

Начало XX века стало временем рождения первых специализированных музеев игрушки и детства, что логично вписывается в круг «детских интересов» времени. До этого коллекции игрушки были частью этнографических и художественных музеев (первая обширная коллекция была представлена в лондонском Музее Виктории и Альберта уже в конце XIX века). Первый музей игрушки открылся в 1901-м году в Зоннеберге, центре игрушечной индустрии Германии. За ним последовали музеи в других городах Германии и в Великобритании. К моменту открытия московского музея сложился полифункциональный подход к игрушке, предполагающий не только ее экспонирование как этнографического предмета или

произведения декоративно-прикладного искусства, но и представление как важного элемента детской культуры, средства воспитания и обучения, не теряющего этой функции даже в музейной среде.

При всем сходстве ситуаций, в которых происходило развитие западной и российской художественной игрушки, зарубежная испытала более мощное влияние профессионального искусства. В создании российской художественной игрушки приняли участие такие разные художники как С. Коненков, С. Крандиевская, Е. Беякова, К. Кузнецов, С. Малютин. Как и за рубежом, предпочтение было отдано дереву, но применялись и другие материалы, например, папье-маше (В. Ватагин), глина (И. Жуков), бумага (Н. Бартрам, С. Исаков, И. Ефимов, Н. Симонович-Ефимова, В. Голубкина). Однако почти никто из пришедших тогда в игрушку профессиональных художников в будущем не связал с ней свою творческую жизнь. В то время, когда в Западной Европе над созданием игрушки работали уже сотни профессиональных художников-прикладников, живописцев, графиков, скульпторов и архитекторов, в России была сделана ставка на обучение и повышение художественного уровня ремесленников-кустарей, которые должны были стать разработчиками новых современных образцов.

В целом, великие идеи возрождения искусства и эстетического воспитания в России, как и за рубежом, оказались востребованными лишь узкими кругами. Кроме того, педагогическая составляющая движения была здесь менее значительной, чем в ведущих европейских странах. Поэтому, оставшись локальным периодом в истории художественного ремесла и декоративно-прикладного искусства, русская художественная игрушка не стала отправной точкой становления дизайна игрушки, источником новых идей, определивших ее будущее, пусть даже отброшенное войной почти на десятилетие, как это случилось в Западной Европе.

Сам факт рождения художественной игрушки в западной исследовательской традиции прочно связан с реформаторским движением начала XX века. Как цельное явление реформ-игрушка принадлежит истории декоративно-прикладного искусства и дизайна, хотя рождение последнего обычно связывают с деятельностью объединения «Де Стил» и Баухауза. В рассмотрении видовой принадлежности реформ-игрушки нельзя не учитывать специфику времени становления промышленного искусства. Первыми проектировщиками игрушки были деятели искусства самых различных творческих специальностей: архитекторы, живописцы, графики, скульпторы, художники декоративно-прикладного искусства. В своих проектах они преследовали, в первую очередь, творческие задачи, связанные с общими художественными тенденциями времени, меньше заботясь о педагогической или игровой функции игрушки, плохо ориентируясь в технологиях серийного производства. Вопрос определяющего в дизайне единства функции и формы, подчиненной возможностям массового промышленного изготовления, еще только ставился на повестку дня. В большинстве своем авторы мыслили категориями прикладного искусства, ориентированного на единичность и ручную работу, что стало одной из

причин несостоятельности проекта реформирования игрушечной индустрии в начале XX века. Кроме того, именно в это время, увлекшись темой, художники начали создавать игрушки единично или собственноручно в малой авторской серии, делая их для детей или рассматривая как самоценное художественное произведение.

Реформаторское движение начала XX века замечательно уже тем, что впервые в истории игрушки к ней обратилось так много мастеров из всех областей изобразительного и прикладного искусства. Несмотря на то, что максималистские идеи движения художественного воспитания, предполагающие полное реформирование жизни с целью создания нового человека через красоту, потерпели фиаско, само движение оставило после себя новые педагогические представления, в том числе и об игрушке, которые в своих главных тезисах актуальны по сей день. Именно с того времени мир искусства стал серьезно интересоваться игрушкой, причем в стремлении не только улучшить детский мир, но и повлиять на мир взрослых.

¹ Цит. по: Hansen T. *Kunst und Spiel – Wiener Werkstätte / Spielzeug, Spiel und Spielereien* / Ausst.-Kat. Niederösterreichischen Landesmuseums, 1987. – С. 22.

² Цит. по: Latus U. *Kunststücke. Holzspielzeugdesign vor 1914* / Ausst.-Kat. Spielzeugmuseum Nürnberg, LGA Bayern. – Nürnberg, 1998. – С. 110.

³ L. D. Kind und Kunst in Frankreich // *Dekorative Kunst*. – № 17, 1913. – С. 145–152.

⁴ Burckhard M. *Jouets d'artistes* // *CEil*, № 389, 1987. – С. 70–73.

⁵ Зильберштейн Н. На Всероссийском съезде художников // *Труд и искусство*. – 1912. – № 3. – С. 9–10.

⁶ Бартрам Н.Д. *Игрушка* / Указ. соч. – С. 51.

⁷ Шацков В.С. *Жизнь замечательных детей. Очерки по истории мировой игрушки*. – М., 1991. – С. 207.