

ББК 85.1
М 63

Мириманов В.Б.

Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности / Российский государственный гуманитарный ун-т. М., 1995.— 64 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 13. Современные процессы в культуре)
ISBN 5-7281-0087-2

Препринтное издание

Виль Борисович Мириманов

Русский авангард и эстетическая революция XX века.
Другая парадигма вечности

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 020219, выд. 25.09.91
Подписано в печать 10.10.95.
Формат 60х90/16. Печ. л. 4. Тираж 2000 экз.

ISBN 5-7281-0087-2

@ Российский государственный
гуманитарный университет, 1995

Во все времена искусство изображало не мир, но картину мира. Её Центральный образ формулирует доминанту мифологических представлений. В книге В.Б. Мириманова «Искусство и миф» исследуется генетическая связь художественного творчества и мифологического сознания. На обширном изобразительном материале — от палеолитических изображений до артефактов постмодернизма — автор прослеживает историческую трансформацию картины мира — её центральных сюжетов в искусстве. Мир символов постепенно превращается в мир фактов. Торжество науки и эрозия традиционных религиозных представлений не отменяют мифологической основы картины мира. Став доминантой представления, человек тем самым принял на себя мифологическую функцию.

В публикуемой главе рассматриваются распад и попытки реставрации антропоцентрического мифа.

Если оставить в стороне увядающие реликты — академические и этнические художественные традиции, — то окажется, что действительно новые течения в искусстве, принадлежащие XX веку, относятся к двум типам. Прежде всего, это широкий диапазон различных форм изобразительной и околоизобразительной деятельности, берущий начало у истоков европейского авангарда. В соответствии с его основным принципом это искусство можно определить как антинормативное, а по его практике — как диссоциированное. Второй — во многом противоположный тип, появляющийся вначале в СССР и затем сопутствующий централизованным государственным структурам повсеместно от Испании до Северной Кореи, — дает несколько вариантов нормативного этактизированного искусства.

Связь между эстетической революцией и потрясениями XX века очевидна и заслуживает пристального внимания. Русский авангард, ненадолго переживший социалистическую революцию, был, безусловно, одним из ее ферментов. С другой стороны, первенец нормативного идеологического искусства, советский социалистический реализм явился прямым продуктом этой революции. Его изобразительная система, внешне напоминающая искусство XIX века, в действительности представляет собой специфическое явление. На глазах одного-двух поколений оно проходит полный цикл — от момента становления до распада.

Если человек — это экспансия, то в XX веке экстенсивное и интенсивное освоение посредством искусства внешнего и внутреннего миров обретает новые формы. С одной стороны, это дезинтеграция изобразительности, позволившая специализировать различные прикладные формы — от промышленной эстетики, дизайна до визуализации футурологических моделей и манипулирования виртуальной реальностью, с другой — принимающее всё более герметичный и изошренный характер стремление к самовыражению, к максимально адекватной проекции внутреннего мира индивидуума,

его разнообразных состояний. Ничего этого не знала классическая традиция, истощившая себя в таких шедеврах позднего модерна, как дома-скульптуры Гауди или картины Климта, выполняющие функцию драгоценных украшений.

XX век открывают роденовские «Врата Ада», представленные на знаменитой парижской выставке 1900 года вместе со ста пятьюдесятью другими его работами. Это итоговое произведение великого скульптора венчает фигура «Мыслитель», увеличенная копия которого была в 1906 году установлена перед Пантеоном. «Мыслитель» — одно из последних прямых воплощений Центрального сюжета в русле классической традиции. Здесь это и апофеоз, и трагедия Человека (заметим, что первая постановка горьковской пьесы «На дне» состоялась в 1902 году). Очень скоро этот образ трансформируется. Персонажи Нольде и Кирхнера, Гончаровой и Ларионова, Шиэля и Кокошки не имеют ничего общего ни с роденовским «Мыслителем», ни с видениями Климта. Между ними пропасть, позволяющая видеть, что эти последние, несмотря на скандалы, сопутствовавшие их появлению, принадлежат несомненно и целиком материку классической традиции. Их можно было бы поставить в ряд с ласкающими глаз произведениями Бугро и других «помпье».

В действительности ничто не объясняет появление авангарда, и наоборот: можно понять Леона Жерома, ставшего в дверях, чтобы преградить путь президенту Франции, прибывшему на выставку французского искусства в «Гран Пале», с криком: «Остановитесь, господин президент, это бесчестит Францию!» Универсальная выставка 1900 года на авеню Николая II была первой официальной выставкой, включавшей работы Мане, Моне, Ренуара и других импрессионистов, а также Гогена и Сезанна, которому был отведен один из лучших залов.

Начало века — это апогей таких художников, как Бёклин и Ходлер, закат «ориенталистов», академической живописи, признание импрессионистов, Сезанна, Гогена. Это время, когда из тени выходят Майоль, Матисс, становятся всё более популярными графические и живописные работы Мунка, а Бурдель создает своего экспрессивного романтического «Бетховена».

В 1904 году в Германии была показана живопись Сезанна, Гогена и Ван Гога. Показ здесь этих художников, быть может самых зажигательных во всей истории искусств, имеет, безусловно, прямое отношение к возникновению в Дрездене союза, инициаторы которого (Э.Л. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлюфф, Ф. Блейль) решили порвать со всеми официально признанными направлениями от академизма и «берлинского импрессионизма» до влиятельнейшего югендстиля. В то время как смерть Бугро и Жерома совпадает с за-

катом их славы, со смертью Гогена (1903) и Сезанна (1906) влияние их творчества, их популярность безмерно возрастают.

С 1905 по 1910 год в западноевропейском искусстве происходит радикальная смена эстетических установок: французские фовисты и немецкие экспрессионисты (1905) полностью пересматривают отношение к цвету и рисунку, кубизм (1907) освобождает живопись от повествовательности и «эмоциональности», абстракционизм (1910) — от предметности, футуризм (1909), чьи инновации находятся за пределами собственно изобразительности, вносит в искусство дух прагматизма и агрессии. Состояние, в котором в конечном счете оказывается изобразительное искусство XX века, можно назвать перманентной эстетической революцией. Место действия так же очевидно, как и время: это Париж — непререкаемый авторитет в сфере художественной культуры. Даже Ф. Маринетти, при всех его националистических амбициях, публикует свой знаменитый манифест в парижской «Фигаро» (20 февраля 1909 г.). Отметим, что немаловажную роль в упрочении этого авторитета сыграло здесь официальное — осененное национальными знаменами и правительственными актами — признание новых течений в искусстве, в частности такие события, как водворение в Лувр «Завтрака на траве», отвергнутого Осенним салоном 1863 года. В 1906 году картина Эдуарда Мане уже в вестибюле встречала посетителей музея. В том же году, преодолев сопротивление консерваторов, «Мыслитель» занял почетное место под портиком Пантеона¹.

К середине 10-х годов едва ли не внезапно роль авангарда в искусстве переходит к России. С этого времени всё самое смелое, новаторское создается в России или выходцами из России. Еще за несколько лет до этого ничто в русском искусстве не предвещало столь резкого поворота: в конце XIX—начале XX века русская официальная живопись оставалась в академических рамках. Вероятно, поэтому творчество традиционных по западным меркам художников: Борисова-Мусатова, Серова, Коровина — рассматривается как новаторское. Первым шагом к эмансипации русского зрителя было восхищение техническим мастерством, виртуозностью (качество, не характерное для русского искусства) таких художников, как А. Цорн и М. Фортунни.

При этом обратим внимание на два момента: первый — это то, что образ простого человека (народ), к этому времени на Западе приобретающий всё больше черты *просто человека*, становится абсолютным смысловым центром русского искусства и литературы, и тема эта достигает здесь такого накала, какого никогда не знал Запад; второй — это обостряющийся до предела интерес к инновациям в западном искусстве.

Народ. «Народ» — одна из ипостасей Центрального сюжета, мифологизированный образ Человека. С какого-то момента всё совершается именем народа и для его блага. Его вопрошают и за него отвечают.

Ф.М. Достоевский склонен считать, что впервые поворот к народу совершается в раннем творчестве Пушкина. Причем это явление в широком плане, по его мнению, имеет не столько интеллектуальные, сколько собственно художественные истоки.

В 1876 году Достоевский писал: «Но обращусь лучше к нашей литературе: всё, что в ней есть прекрасного, то всё взято из народа <...> Поворот его (Пушкина. — *В.М.*) к народу в столь раннюю пору его деятельности до того был беспримерен и удивителен, представлял для того времени до того неожиданное новое слово <...> вспомним Обломова, „Дворянское гнездо“ Тургенева <...> За литературой нашей именно та заслуга, что она почти вся целиком, в лучших представителях своих и прежде всей интеллигенции, заметьте себе это, преклонилась перед правдой, признала идеалы народные за действительно прекрасные.

Впрочем, она принуждена была взять их себе в образец отчасти даже невольно. Право, тут, кажется, действовало скорее даже художественное чутье, чем добрая воля»².

Действительно, нигде литература и искусство не предавались с таким самозабвением «служению народу», нигде эта коллективная ипостась человека не была вознесена так высоко, как в России.

Наиболее полно и органично в литературе эта тенденция воплотилась в Л.Н. Толстом, в изобразительном искусстве — в «передвижниках». В той мере, в какой он является мифологическим, образ народа воплощает идею спасения. Понятие «народ» тесно сопряжено с национальной идеей (народ — это всегда мой народ), которая и есть элементарная парадигма спасения.

На рубеже веков, когда всё больше размываются границы словесного и национального, Центральный образ, сакральное начало, воплощающее идею спасения, смысла, радикально трансформируется. Обращение человека к самому себе (как к последней инстанции, воплощающей Бытие) в XX веке принимает всё более изощренные формы. Западная и российская литература и искусство начинают выходить из традиционного русла (обнаружившего к этому времени гораздо больше общеевропейского, нежели локального) в двух направлениях — к общечеловеческому и личностному, по-своему отражающих идею спасения: в одном случае — через поиски универсальных структур, в другом — через адекватное запечатление «души»³, специфического рисунка личности.

В этом смысле М. Пруст, погружающийся в глубины своей человеческой неповторимости, не противостоит Толстому, но продолжает классическую линию в ее центростремительном движении. Развитие противоположной тенденции представляет та часть авангарда, которой принадлежит В. Кандинский, считающий, что искусство должно «выйти из национального в общечеловеческое».

Дальше других по этому «общечеловеческому» пути ушел российский авангард: отталкивание от старого здесь было таким же мощным, как и притяжение нового.

В российском искусстве рубежа веков продолжает господствовать тема народа. Этот универсальный сюжет выражает два противоположных комплекса: вины и превосходства. В изобразительном искусстве эта коллизия российского общественного сознания выражена нагляднее, чем в литературе. С одной стороны, это мрачные экспрессивные образы униженных и оскорбленных (А. Архипов, С. Иванов, И. Репин, И. Крамской и др.), с другой — почвенно-мажорные полотна В. Васнецова, А. Рябушкина, Б. Кустодиева, Н. Рериха. В конце 90-х годов XIX века народно-национальное направление настолько влиятельно, что захватывает на какой-то момент даже такого яркого нонконформиста, как М. Врубель. В исторических картинах В. Сурикова и символических — М. Нестерова совмещение этих состояний создает драматический эффект. В 1890—1910 годах появляются грандиозные многофигурные композиции, воплощающие образ «народа». В числе последних заметных работ этого рода — «На Руси. Душа народа» М. Нестерова (1914—1916) и картина З. Серебряковой «Беление холста» (1917). В обоих случаях очевиден кризис сюжета. Нестеровское полотно перенасыщено повествовательно-литературным материалом и не воспринимается как единое живописное и пластическое целое. Картина же Серебряковой настолько захватывает своим ритмом, пластикой и колоритом, что вообще не нуждается в каком-то дополнительном, внеэстетическом прочтении. Дальнейшее измельчание темы, проявление ее всё чаще в виде банальных штампов свидетельствует о том, что антропоцентрический миф в его моноэтнической, моноконфессиональной ипостаси исчерпал себя.

1900-е годы в русском искусстве, открывая совершенно новые (и в конечном счете абсолютно неожиданные) горизонты, в то же время подводят итог тысячелетнему периоду российской культуры и многовековой истории русского искусства. Так, в частности, видится теперь «Историко-художественная выставка русских портретов», организованная С. Дягилевым при участии А. Бенуа, Л. Бакста и М. Добужинского в Таврическом дворце в Петербурге в марте 1905 года.

Показ лучших работ таких замечательных мастеров портретного искусства, как Ф. Рокотов, В. Боровиковский, Д. Левицкий, О. Кипренский, К. Брюллов, вызвал большой интерес российской общественности, о чем свидетельствуют восторженные отзывы (в частности, И. Грабаря, Е. Лансере, К. Станиславского).

В книге «Художественная жизнь России 1900–1910-х годов» Г. Стернин пишет: «В.В. Стасов, всегда ожидавший от дягилевских предприятий всяких бед для русского искусства, на этот раз счел необходимым подчеркнуть большую важность устроенной выставки. Но в самом ее составе он увидел больше плохого, чем хорошего <...> Разобрав портреты с точки зрения социально-сословного положения их моделей <...> Стасов приходил к выводу о том, что организаторы выставки слишком увлеклись демонстрацией царских портретов, старинной русской аристократии, служилых людей и чиновников и вообще начальников штатских и военных. Однако здесь же он специально подчеркивал важность присутствия в экспозиционных залах портретов таких людей, как Радищев, Новиков, Чаадаев, Герцен, Никита Муравьев...»⁴.

Чтобы дополнить общую картину, приведу выдержку из статьи, посвященной той же выставке, в журнале «Зритель». Сравнивая «старые» портреты с «новыми», автор заметки пишет: «...какая разница в отношении старых и новых мастеров к своим моделям! Старики верили в мундир и искренне вдохновлялись им <...> Что ни портрет, то шедевр и благоговение. Все эти сановники, министры, деятели, их жены и дочери — всё это дышит мощью земледержавия и мундирностью. Не то новые художники ближайшего к нам времени. Мундир тот же <...> Но вдохновляющего благоговения к мундиру нет. Есть лицо в мундире, обыкновенное, немощное, человеческое лицо»⁵. Это уже не «кесарь» и не «герой». Печальное человеческое лицо — предвестник неизвестных крутых перемен (знать что-то наперед о превращениях этого «печального лица» можно было бы, ответив на вопрос, что для нас важнее: образ или реальность, кажимость или действительность, «красивая ложь» или «горькая правда»).

Середина 1900-х для России — момент истины. Яснее всего обнаруживают это искусство и литература тем, что они окончательно перестают быть функцией государства. Широко известно выступление С. Дягилева на обеде, связанном с организацией выставки русского портрета и закрытием «Мира искусства», опубликованное в журнале «Весы» под заголовком «В час итогов».

«Не думаете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей

истории <...> с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России.

И именно после этих жизненных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов... Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними мальми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот когда я совершенно убедился, что мы живем в страшную пору перелома; мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика... Я могу смело и убежденно сказать, что не ошибается тот, кто уверен, что мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникает, но и нас же отметет. А потому, без страха и неверия, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов! Так же как и за новые заветы новой эстетики»⁶.

Запад. Поворот к новой эстетике в России происходил с запозданием, зато и с нарастающей интенсивностью.

Москвичи впервые знакомятся с новейшим европейским искусством — немецким вариантом стиля модерн (югендстиль) — в конце 1900-х годов. В феврале 1909 года в залах Строгановского училища открывается выставка Мюнхенского Сецессиона. В центре внимания — глава Мюнхенской школы Ф. Штук. Впечатление смелости и новизны работам этого художника придавали широкая манера письма, загадочность и эротическая окраска. В это время авторитет художника был достаточно высок, и в какой-то момент перед московскими художниками действительно возник вопрос: Мюнхен или Париж? Во всяком случае, Кандинский, который обратился к живописи под влиянием увиденной им работы К. Моне, поступает в 1900 году в Мюнхенскую академию, где его первым учителем становится Ф. Штук.

Однако показателен не успех югендстиля со всеми знакомыми соблазнами немецкого романтизма, а то, что уже в этот период в России, где нарастающее антиакадемическое движение имеет политическую (главным образом демократическую) окраску, предпочтение отдается в конечном счете не немецкой, а Парижской школе — не Штуку, а Сезанну — явлению более глубокому и сложному. Дух французского искусства, впрочем так же как французский миф («Свобода на баррикадах»), отвечал в этот момент нарастающим в России революционным настроениям.

В то же время поворот к новой эстетике означал разрыв с передвижничеством, которое изначально шло скорее в фарватере не-

мецкой живописи⁷. К концу XIX века, когда эстетическое начало становится доминирующим в искусстве, Париж окончательно утверждается как центр художественной жизни. С начала века русско-французские художественные связи приобретают двусторонний характер. В 1900 году Репин входит в состав жюри Всемирной парижской выставки, на которой экспонируются его работы. Годом раньше в Петербурге Дягилев основывает журнал «Мир искусства», который объединяет художников, выступающих за обновление русского искусства. Среди них: А. Бенуа, К. Сомов, М. Добужинский, Л. Бакст, М. Врубель. Вначале, и особенно в Петербурге, это движение по инерции сохраняет пронемецкую ориентацию. Новое искусство таких художников, как Э. Мунк, Ф. Штук или А. Цорн, пробивало брешь в традиционном восприятии, подготавливая его для поворотов более крутых.

Импрессионисты, Сезанн, Гоген, Ван Гог входят в художественную жизнь России почти одновременно. Эстетическая переориентация, решение вопроса: Париж или Мюнхен — в пользу Парижа как-то связаны с переходом инициативы к Москве.

В 1906 году в Москве начинает выходить журнал «Золотое руно». Создатель и владелец этого журнала Н. Рябушинский, несомненно вдохновленный дягилевским «Миром искусства», пытается собрать вокруг своего журнала лучшие силы Москвы и Петербурга. Первое время в журнале сотрудничали А. Бенуа и его единомышленники. Л. Бакст, характеризуя журнал, писал: «...по проектам „Руно“ — это более новый „Мир искусства“ <...> Мы уже все там. Сомов, Лансерре, Остроумова, Бакст <...> весь „Мир искусства“...»⁸.

«Золотое руно» изначально появляется как проводник новой эстетики. Здесь публикуются материалы, знакомящие русского читателя с наиболее заметными явлениями западного искусства, прежде всего с динамикой французской живописи. Французская часть журнала находилась в ведении А. Мерсеро — известного в то время искусствоведа и литератора, одного из основателей парижского союза интеллектуалов — «Крестейское аббатство». Благодаря Мерсеро здесь раньше, чем во Франции, появились обстоятельные статьи о Матиссе, а также его собственные «Записки художника». В 1908 году здесь публикуется серия статей Ш. Мориса о новых тенденциях французского искусства. При этом журнал был ориентирован прежде всего на инновации в русском искусстве. Первый номер этого роскошного издания посвящен Борисову-Мусатову и Врубелю, в трех следующих великолепно воспроизводятся работы Сомова, Бенуа, Бакста; в дальнейшем новейшее русское искусство продолжает занимать большое место в представляемых журналом материалах.

В то же время под эгидой «Золотого руна» одна за другой организуются выставки французской и русской живописи. В марте 1907 года на средства Рябушинского открывается знаменитая «Голубая роза». Вероятно, эта выставка по своему содержанию, составу, оформлению (которое служит не просто фоном или обрамлением, но как бы продолжением экспонатов) стала высшей точкой русского модерна.

Художники «Голубой розы», находившиеся под влиянием В. Борисова-Мусатова⁹, создали своеобразную, зыбкую, бесплотную, фантастическую живопись, которая должна была являть собой, по выражению А.М. Эфроса, «живопись души». «Живопись души» — это российский вариант перехода от сюжетности (от взгляда на себя извне) к взгляду «внутри себя». Эта тенденция, уводящая изобразительное искусство от прямого воспроизведения предметного мира к его интерпретации (импрессионизм) и дальше — к использованию внешнего для передачи внутреннего, достигает всей полноты у В. Кандинского — в его практике и теории. «Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают паденьем, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя, — пишет Кандинский и продолжает: — Художник, не видящий цели, даже в художественном подражании явлениям природы является творцом, который хочет и должен выразить свой внутренний мир. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве. Отсюда берут начало современные искания в области ритма и математической абстрактной конструкции»¹⁰.

Подчеркнем здесь то, как безошибочно Кандинский определяет доминанту сенсуалистического направления нового, основанного на «внутренней необходимости», «законах души», искусства, которое в известном смысле им же исчерпывается.

Контрапунктом абстракционизму Кандинского является супрематизм, основатель которого К. Малевич уже утверждает: «Я пишу энергию, а не душу». К тому же выводу ведет второе, противоположное «музыкальной абстракции» направление, которое уясняется у Сезанна и в конце 1900-х годов кристаллизуется в кубизме¹¹.

Петербургский «Мир искусства», московское «Золотое руно», оживившие художественную жизнь в столицах, показали, что новое решительно вошло в российское искусство. Если необходимо выявить исток, найти детонатор, взорвавший в общем провинциальную художественную атмосферу, сохранявшуюся здесь вплоть до начала века, придется сказать, что новое в Россию (так же как в

Польшу или Португалию, США или Мексику) приходит из Западной Европы — из Франции, Австрии, Германии. Действительно, «смена вех» в русском искусстве происходит в момент обострения интереса к инновациям в западном искусстве. Эстетика югендстиля проникает в Россию с иллюстрациями в западных и местных периодических изданиях, с дизайном и бытовыми изделиями, наконец, непосредственно с произведениями искусства: выставками и частными коллекциями¹². Многие ведущие мастера русского авангарда — это художники, либо испытавшие мощное влияние, либо вообще вошедшие в искусство через знакомство с произведениями западного искусства, прежде всего с французской живописью. Подавляющее большинство их в момент профессионального становления провели какое-то время во Франции или в Германии¹³.

Переориентация российского искусства, выходящего на «столбовую дорожку мировой цивилизации», и переход художественной инициативы в Москву тесно связаны между собой. На первой выставке «Золотого руна», открытой в 1908 году, представлена широкая панорама французского искусства от импрессионизма до последних работ Матисса, Брака, Боннара, Дерена, Ван Донгена, Руо, Руссо и др. В январе — феврале 1909 года открывается вторая выставка «Золотого руна», на которой вместе с французами экспонируют свои работы русские художники. Третий салон, открывшийся в декабре 1909 года, был уже целиком занят русским авангардом — преимущественно работами Н. Гончаровой и М. Ларионова.

В 1910 году Мерсеро по просьбе только что сформировавшейся группы «Бубновый валет» способствует организации совместной выставки, на которой рядом с работами бубнововалетцев Ларионова, Бурлюков, Поповой, Малевича, Кандинского, Фалька, Кончаловского, Машкова и др. впервые экспонируются кубистские полотна Пикассо, Матисса, Глеза, Метценже, Леже, Делоне, Гриси и других известных французских живописцев.

Выставки ведущих мастеров европейского авангарда, с середины 1900-х годов более или менее регулярно открывающиеся в Москве, проходят также в Петербурге, Киеве, Одессе, Харькове. В то же время московские выставочные залы быстро наполняются свежими и все более смелыми работами молодых русских художников.

Выставки, так же как и периодические издания, играли важную роль в приобщении русского искусства к европейскому процессу, однако еще большее значение имели открытые для публики непрерывно пополняемые частные коллекции новейшего западного искусства — знаменитые собрания Сергея Шукина и Ивана Морозова¹⁴. По-разному оценивая его последствия, явление это признавали все. Я. Тугендхольд называет собрание Шукина «академией левого

искусства». Вспоминая о том, как молодежь была охвачена «безразборным влиянием позднейшей французской живописи, эпидемически заполнившей Москву», К. Петров-Водкин уточняет: «зараза шла со Знаменского переулка, от Щукина».

Эти московские коллекции справедливо считаются важнейшими катализаторами процессов, происходивших в 1900–10-е годы в московской художественной среде. Уже тогда говорили, что пополнение щукинской коллекции сразу же сказывалось на работах молодых живописцев: по мере того как левела коллекция, левели московские художники.

Представляется вполне справедливым замечание о том, что «во второй половине девятисотых годов обе коллекции (в особенности щукинская) стали не столько отражать, сколько активно формировать идею о главенстве французских мастеров в европейских художественных делах нового века, об их ведущей роли в смене различных художественных направлений. Семнадцать морозовских „Сезаннов“, шестнадцать щукинских „Гогенов“, несколько десятков его же „Матиссов“ и „Пикассо“ — такова была необычайная сила аргументации в пользу художественного авторитета Франции»¹⁵.

При этом отчетливые западные истоки русского авангарда не снимают вопроса о его возникновении, а только заостряют проблему. Почему далекая периферия Европы внезапно высветилась в ее художественном пространстве как самое яркое пятно? Очевидно, что кроме внешних должны были существовать и внутренние интенции этого явления.

Местные истоки русского авангарда. Для коллекционеров дощукинского времени: для мамонтовых, морозовых, не говоря уже о русских аристократах более раннего времени, приобретавших произведения зарубежных мастеров, западное искусство — это хотя и близкое, но тем не менее другое искусство — голландское, немецкое, французское. Щукинское же собрание, состоящее почти исключительно из французской живописи, претендует на статус искусства-как-такового. Если в прежние времена картины, украшавшие дома русских аристократов, свидетельствовали о вечном и непреходящем значении традиционных ценностей, подчеркивали высокий социальный, имущественный статус, то экстравагантная для своего времени щукинская коллекция, ориентированная главным образом на художественную среду, играла прямо противоположную роль, создавая ее владельцу репутацию едва ли не чудака и безумца.

Благодаря компетентным консультантам и своему собственному вкусу Щукин оказался в числе первых обладателей самых новаторских холстов Пикассо, Гогена, Матисса, Брака. Еще более порази-

тельно, что он стал одним из первых коллекционеров африканской скульптуры¹⁶.

Пытаясь разгадать, каким образом этот представитель купеческой семьи (ведь русское купечество было оплотом традиционных ценностей) оказался среди инициаторов самого головокружительного эстетического переворота, можно указать на довольно простую комбинацию, в которой не так уж много места остается случаю. Богатый провинциал, не лишенный снобизма, воспитанный матерью и ее интеллигентными родственниками Боткиными¹⁷ в духе уважения к западной культуре, входит в художественные круги Парижа и благодаря заменитому маршалу Дюран-Рюэлю, создавшему себе имя поддержкой импрессионистов, знакомится с молодыми художниками — будущими лидерами мирового авангарда. С 1903 года Шукин приобретает лучшие, а также и самые новаторские работы, которые не признаны парижской публикой, но для москвича освящены своим парижским происхождением. После приобретения (теперь они имеют уже очевидную в глазах публики материальную ценность) эти вещи выставляются для всеобщего обозрения в одном из богатейших столичных особняков¹⁸.

Для того чтобы подобное стало возможным, недостаточно авторитета Парижа и высокой компетентности такого маршала, как Дюран-Рюэль. Быть может, самый важный элемент — это эстетическая толерантность и, возможно, наследственная коммерческая прозорливость Шукина, который мог угадать, что в недалекой перспективе приобретение произведений новейшего искусства окажется самым рентабельным вложением капитала¹⁹.

Толерантность не только Шукина, но и московской художественной среды, вероятно, важнейшее из всей суммы условий. Смена эстетических установок, отход от традиционных норм в России происходит быстрее, радикальнее и решительнее, чем где бы то ни было. (Американцы, например, проявили значительно больший консерватизм. Можно вспомнить, какую ярость у нью-йоркской публики вызвала в 1913 году знаменитая Armory Show — выставка, на которой американцы впервые увидели работы фовистов, кубистов, экспрессионистов, абстракционистов.) Активная открытость русского общества (не официальная политическая, но сугубо внутренняя, культурная), его традиционная обращенность к Западу была в этот момент многократно усилена снятием государственных препонов и идеологических пут.

Если нужно было бы особо выделить какой-то наиболее заметный (если не первичный) фактор становления авангарда, то во Франции это — сама художественная практика; в Германии — философские, эстетические, психологические теории; в России же

первичной в этом смысле придется признать революционную атмосферу, деятельность меценатов, толерантность энтузиастов, направляющих художественную жизнь в русло европейской культуры.

Усилиями С. Дягилева и его сподвижников русское искусство «прорубает окно в Европу». Первая большая выставка русского искусства (750 произведений), организованная Дягилевым и включающая, кроме произведений пятидесяти трех художников, коллекцию из 35 икон и художественных изделий XVII–XVIII веков, была призвана, по мысли устроителя, «показать французам настоящую Россию». Как стало очевидно позднее, значение этой выставки, имевшей относительно скромный успех²⁰, состояло в том, что она показала русским художникам недостатки и достоинства их искусства — обнаружила и относительную стагнацию художественной культуры, и ее скрытый потенциал.

П. Жамо в «Газетт де бозар» отмечает влияние основных направлений французского искусства на русских художников. Наиболее отчетливо и органично оно выразилось в работах Явленского, самыми смелыми в этом отношении были здесь произведения Ларионова и Гончаровой, соблазнительными — Сомова, подлинно оригинальными — Врубеля²¹.

Кроме Парижа выставка была показана в Берлине и Венеции. Устроенный затем концерт в театре на Елисейских полях (в котором участвовали крупнейшие русские музыканты и исполнители) положил начало знаменитым «Русским сезонам».

С 1909 года в программу включаются балетные постановки, которые сразу же выходят на первый план, и центральными фигурами «сезонов» становятся И. Стравинский, М. Фокин, А. Павлова, В. Нижинский. Уже после первой балетной постановки (19 мая 1909 г.) восторженные высказывания захлестнули парижскую прессу.

Огромный успех дягилевской антрепризы, о которой писали как об открытии новой эры в искусстве А. Франс, М. Метерлинк, О. Роден, К. Дебюсси, М. Равель, Р. Роллан и многие другие, дал мощный импульс новому искусству в России.

Несомненно, успех «Русских сезонов» в Париже был подготовлен на сценах Москвы и Петербурга спектаклями, шедшими в декорациях Головина, Серова, Коровина, однако верно и то, что состоявшееся в Париже не могло состояться в России. Нельзя не согласиться с тем, что «сотрудничество артистов, балетмейстеров, художников и музыкантов, которое образовало что-то вроде режиссерского „штаба“ и обеспечило успех „Русских сезонов“, стало возможно лишь тогда, когда частная антреприза вырвала русское искусство из тисков казенщины правительственных театров»²². Бенуа писал о том, что в коллективе «Русских сезонов» в Париже не

было ни одного чиновника, а все участники — люди, близкие к искусству. Это высказывание важно для понимания того значения для русского искусства, которое получило в это время «окно в Европу». Само же дягилевское предприятие стало возможно в результате ослабления государственного контроля над инициативой в сфере культуры.

Появляются сильные творческие индивидуальности, преодолевающие традиционные препоны. Содружества таких личностей обретают в новых условиях то, о чем мечтали явно и тайно поколения русской интеллектуальной элиты, — право на творчество²³. В начале века в России это еще не столько права, сколько возможности, открывающиеся тем, «кто каждый день идет за них на бой». Один из определяющих моментов становления русского авангарда — изменение политического климата, ослабление цензурного надзора в России²⁴.

Живопись, как дело индивидуальное, осуществляемое целиком самим автором, раньше всех воспользовалась этим состоянием, прорывая с рутинной, решительнее и дальше других уходя от принятых эстетических стереотипов²⁵. Направление этого движения — переход от натурализма к условности, от изысканности к опрощению, от модернистской изошренности к примитивизму — было тем же, что и в европейском искусстве. В этом смысле — сколько бы мы ни искали — истоки новой тенденции обнаруживаются за пределами российской художественной традиции. Верно то, что пионеры русского авангарда, как, например, Гончарова и Ларионов, уже к 1910–1911 годам оказываются в русле новейших европейских течений на уровне самых смелых живописных решений.

Если же искать точность (а здесь это имеет решающее значение), нельзя согласиться с тем, что «„живописный взрыв“ происходит одновременно во Франции, в Германии и России»²⁶. Самые новаторские «крестьянские» холсты Гончаровой появляются не одновременно, а после «негритянских» работ Пикассо. Есть нечто, в чем Запад первичен. Это отвлеченная антропоморфная структура, которая возникает у Пикассо в его подготовительных этюдах к «Авиньонским девицам» и, может быть, чуть раньше предваряется в работах Матисса. Для понимания эстетической метаморфозы опрощение формы — ключевой момент, поскольку это общая исходная позиция двух противоположных тенденций в искусстве и вообще в культуре XX века, в которых выражена как никогда остро дихотомия Универсального и Специфического.

Заметим сразу, что обе тенденции вызревают в русской культуре на протяжении всего XIX века. Через примитивистский этап прошли почти все художники нового поколения: московские бубново-

валетцы, петербургские члены Союза молодежи и все входившие в различные союзы и группировки. Эта тенденция, появляющаяся в начале 10-х годов, может выглядеть как русский аналог немецкого экспрессионизма. Однако сходство это в большинстве случаев поверхностное. В России, как в конечном счете во Франции, в Германии и повсюду, это не однолинейная тенденция. В повороте к примитивизму уже изначально более или менее различаются две разные и во многом противоположные тенденции. Первая — та, которая имплицитно несет идею опрощения (в руссоистском смысле) и соответствует понятию «примитив». Вторая — неотличимая на раннем этапе, также выражает себя в обобщенных, условных формах, однако целью ее является лаконичная форма как таковая, универсализация формы, ее *упрощение*. В первом значении примитивизм нашего авангарда имеет основания в русской ментальности, в специфике ее крестьянского уклада, в мифологизации собственного народа, в толстовских проповедях опрощения...

Несходство как с немецким, так и с французским вариантами очевидно. Там это начинается с мечтаний экзотического свойства, с обращения к океанийскому и африканскому «примитивному» искусству. Здесь — с «мечтаний о себе». Образ боготворимого народа трансформируется в национальную идею и воплощается вначале в теории и практике передвижничества, а затем в обращении к различным формам русской традиционной художественной культуры: к городскому фольклору, обрядам, национальной одежде, архитектуре, лубку, народной игрушке и т. п. Эти элементы по-разному используются такими художниками, как Билибин, Нестеров, Григорьев, Кустодиев, Малявин, Архипов, Петров-Водкин, Кузнецов, Ларионов, Гончарова, Удальцова и др.

Образы крестьян у Гончаровой и Малевича имеют общую исходную точку²⁷. Однако дальнейшая судьба направлений, в русле которых развивается творчество этих художников, позволяет видеть, что сходство их ранних работ обманчиво. Это эмбриональное сходство. Одно направление — а именно то, которому принадлежат работы Гончаровой, — апеллирует к традиции, к искусству прошлого, к мифологическим образам (лубок, икона), другое же — тяготеет к конструированию принципиально нового (супрематизм Малевича, проуны, архитектонки Лисицкого и т. п.). При этом создаваемые ими совершенно разные по сути — антропоморфные, предельно обобщенные, геометризованные — структуры могут оказаться так же близки друг другу (и далеки от образов классического искусства), как традиционный африканский идол и робот, созданный по канонам современной промышленной эстетики (напомним, что несколько раньше варианты этих тенденций

обнаруживает западный авангард: немецкий экспрессионизм и французский кубизм).

Различия, которые при всем их стилистическом сходстве постепенно выявляются в произведениях Гончаровой и Малевича (в работах, посвященных, казалось бы, одному и тому же сюжету), выражают, очевидно, фундаментальное расхождение, коренящееся в конечном счете в представлении о природе изображаемого, о доминанте (поскольку изображают они фигуры крестьян — важнейшую ипостась Центрального образа). Трудно обнаружить основы глубже и контрастнее тех, которые выражены в этом расхождении. У Гончаровой это — существо природное и почвенное (конкретное, страдающее, смертное, уповающее), у Малевича — культурное и космополитическое (бесстрастное, абстрактное, вечное, созидающее).

Крестьянские циклы 1908, 1911 годов занимают едва ли не центральное место в творчестве Гончаровой. Анализируя их, можно было бы указать на связь тех или иных элементов композиции, пластики, колорита с различными формами народного искусства, русской иконописной и фольклорной традицией, связь с монументальной и, конечно, новейшей французской живописью, однако здесь интересны не изобразительные средства, но авторское видение сюжета, которое доносится до нас этими средствами. Картина, датированная 1911 годом, под названием «Продавщица хлеба», изображает женскую сутулую фигуру в белом платке, желтой кофте и синей юбке, с синими глазами на темном изможденном лице. Тяжелые руки неуклюже сжимают каравай хлеба. Лаконичными средствами автор передает свое отношение к изображенному сюжету: аскетическая окаменелость лица, натруженность рук... Это не отвлеченная пластическая модель, но именно русская крестьянка — человек деревни, с которым ассоциируется представление об образном, изнуряющем труде, покорности судьбе, органической вживленности в среду обитания.

«Танцующие» и «пирующие» крестьяне из «Сбора винограда» (1911), выполненные в еще более условной манере, так же тяжело-весны, неуклюжи, мрачно-сосредоточенны. Их лица — лики, одежда — одеяния иконописно плоскостны, строги, лаконичны. «Иконописная» форма у Гончаровой вторична. Первична здесь сакральность самого сюжета.

Не случайно крестьянские серии перемежаются такими вещами, как «Спас в Силах» (1910–1911), «Апокалипсис» (1911). Этот период завершается созданием тетраптиха «Четыре евангелиста», который считается ее лучшей работой. Опрощение, огрубление стиля в этих вещах в большей мере, нежели сюжет, указывает, где находится «точка Омега» ее творчества.

Фигуры крестьян — наиболее заметное и из того, что мы знаем о раннем периоде К. Малевича. Те, которые практически неотличимы от аналогичных вещей Гончаровой (в числе самых ранних — «Шагающий», «Купальщик»), датированы 1911 годом.

Но уже «Косарь», «Жница» и другие аналогичные работы 1912 года приобретают совершенно иной и вполне определенный характер. Абстрактные цилиндрические формы, из которых складывается антропоморфная фигура, — руки и ноги, верхняя и нижняя части фигуры — как бы взаимозаменяемы. Яйцевидная голова, глазные щели, брус носа также геометризованы, скульптурны по пластике, архитектурны по построению и воспроизводят конструкцию антропоморфной ритуальной маски. Поскольку близкие варианты этой формы появляются значительно раньше у Пикассо (в частности, в его подготовительных работах к «Авиньонским девицам», причем несколько таких работ находилось в шукинском собрании), можно с большой долей вероятности предполагать, что здесь эта форма связана не с африканской скульптурой, а с кубистскими работами, в которых она используется.

Кубистский период Малевича начинается вскоре после создания описываемых вещей, продолжается относительно недолго (1913–1914) и предваряет его геометрическую абстракцию (супрематизм). «По произведениям Малевича, — пишет С. Хан-Магомедов, — мы можем проследить весь процесс формообразования в его творчестве: видно, как он входит в кубизм, затем в футуризм, как идет процесс формирования всех трех стадий плоскостного супрематизма»²⁸. (Любопытны свидетельства бывших учеников Малевича о том, что в Витебских художественных мастерских под его руководством «выполнялись работы в духе Сезанна, кубизма, футуризма»²⁹.)

Судьба кубизма в России — своего рода модель. Здесь это направление, захватившее почти на два десятилетия художников во всем мире, было освоено скорее в теории, чем на практике, хотя ему отдали дань в той или иной степени живописцы революционного поколения. Вместе с тем то, что является подлинно оригинальным созданием русского авангарда, — в частности, супрематизм Малевича, контррельефы Татлина, проуны Лисицкого и др. — реализовалось благодаря новой эстетической ситуации, созданной пионерами кубизма. Можно сказать, что в России кубизм послужил трамплином для броска в новое качество (не всегда как продолжение, а чаще как развитие — К. Малевич, В. Татлин — или как момент отталкивания — М. Матюшин).

В 1913–1914 годах Малевич впервые выходит за пределы имитационной системы, варьируя и развивая живописные идеи кубизма и футуризма, что проявилось в его работах «Женщина с ведрами»,

«Голова крестьянской девушки» и др. Даже в тех произведениях этого периода, где еще в полной мере сохраняется фигуративность, как, например, «Англичанин в Москве», «Авиатор», «Жизнь большой гостиницы», «Композиция с Монной Лизой» (все — 1914), нарастает то качество, которое сам художник позже (в статье «О новых системах в искусстве», 1919) определял словом «алогизм», считая его специфической особенностью русского кубизма. «Заумь», алогизм — инструменты деструкции. Творческая эволюция Малевича, как и его теоретические высказывания, свидетельствуют о том, что преодоление традиционного видения потребовало от него большого напряжения, нежели само создание новой изобразительной системы.

Эта система, практически, сложилась уже в 1913 году, в ходе работы над декорациями и эскизами костюмов для персонажей оперы А. Крученых и М. Матюшина «Победа над солнцем». Можно предположить, что последним толчком к созданию Малевичем теории супрематизма послужила его работа над иллюстрациями к первому изданию либретто «Победы над солнцем» (1913–1914). Здесь, на обложке, изображен супрематический квадрат, который фигурирует тут в качестве квадрата рампы или занасеса. Чисто же абстрактные супрематические работы художника, в частности, один из вариантов «Черного квадрата на белом фоне», датируется рубежом 1914–1915 годов.

В 1914 году Малевич выходит из Союза молодежи и тем самым утверждает свою независимость по отношению к левому направлению нового русского искусства. Работая в глубокой тайне, он делает свое философско-художественное открытие, которое отвечало проекту научно-индустриальной цивилизации — ее ориентации на универсальные ценности.

Впервые свои супрематические картины Малевич показал на «Последней футуристической выставке картин 0,10», состоявшейся осенью 1915 года в Петрограде. В том же году вышла его знаменитая брошюра-манифест «От кубизма к супрематизму», которая начиналась словами: «Пространство есть вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество. Пусть же я поставлю свою творческую форму».

С конца 1913 года во всех слоях русского общества, в том числе и в среде творческой интеллигенции, нарастают патриотические настроения. Высшего накала они достигают с началом войны. Уже в 11 номере «Северных записок» за 1913 год можно было прочесть: «Подобно тому, как интеллигент в романе Андрея Белого „Серебряный голубь“ влюбляется в рябую бабу Матрену, потому что в синих очах ее „святая душа Отчизны“, так современные русские ху-

дожники влюбились в каменную бабу, крестьянскую куклу, народные картинки в надежде обрести твердую почву под ногами». А в 1914 году А. Айналов отмечает, что „никогда еще интересы широких кругов не были с большой любовью обращены на нашу художественную старину и наше недавнее художественное прошлое“, и подчеркивает: «Это знамение времени...»

В творчестве Н. Гончаровой, М. Ларионова и других нео-примитивистов обращение к народному творчеству в конечном счете выливается в условные формы, отвечающие новой эстетической парадигме. Национальная идея воодушевляет и таких мастеров, как Б. Кустодиев и И. Билибин, на создание сказочного псевдо-русского стиля, в котором используются различные этнографические материалы. Сохранившиеся образцы графического дизайна того времени: разнообразные этикетки, рекламы, афиши, плакаты, почтовые открытки и книжное оформление 1900–1910-х годов, — свидетельствуют о том, что этим стилем пользовались десятки художников. Лучшее из того, что было создано в этом роде, — ранние живописные работы Н. Рериха, а в книжной графике — билибинские иллюстрации к сказкам.

Патриотические настроения художников старой реалистической школы из «Союза русских художников» и «Товарищества передвижных художественных выставок» выражаются в создании крупных живописных серий на темы русского фольклора, — пример чему полотна В. Васнецова, выглядевшие непомерно увеличенными иллюстрациями к былинам и сказкам, — или в выполнении огромных композиций на исторические и религиозные сюжеты. Самые известные из них — это написанные в 1914 году картины В. Сурикова «Благовещение» и М. Нестерова «На Руси. Душа народа».

Гордость за национальную культуру, уверенность в высоком предназначении русского искусства, вплоть до веры в его мессианскую роль, сочетаются со стремлением завоевать признание на Западе, поскольку такое признание считается надежным критерием оценки художественных явлений. В июне 1914 года в Париже открылась персональная выставка картин М. Ларионова и Н. Гончаровой. Она проходила в галерее Поля Гийома. Предисловие к ее каталогу написал Г. Аполлинер. В том же году состоялось еще несколько зарубежных выставок, в которых участвовали русские художники. Так, на «Первой свободной международной футуристической выставке» в Риме, организованной Ф. Маринетти, показали свои работы В. Розанова, А. Экстер, А. Архипенко, Н. Кульбин. А в марте — апреле 1914 года в «30-м Салоне независимых художников» выступили А. Архипенко, А. Экстер, братья Бурлюки, М. Шагал, К. Малевич, И. Пуни и др.

Заметным событием художественной жизни Москвы и Петербурга в это время были выступления Ф. Маринетти. Реакция на них московских кубофутуристов была крайне резкой. В знак протеста против этих выступлений К. Малевич и М. Матюшин проводят эпатажные акции, прогуливаясь на Кузнецком мосту с деревянными ложками в петлицах. Антизападные заявления делают В. Маяковский, В. Шершеневич, М. Ларионов.

В конце лета 1914 года начавшаяся война круто изменила общую ситуацию: В. Кандинский в Берлине организует последнюю выставку «*Blauë Reiter*» и возвращается в Москву; приезжает в Россию и М. Шагал (так начинается последний российский 8-летний период его творчества); работавшие же в это время в России М. Ларионов, В. Чекрыгин, В. Фаворский, В. Ватагин и многие другие художники оказываются призванными на военную службу.

В годы войны А. Лентулов, Д. Бурлюк, В. Маяковский делают агитационные антинемецкие рисунки в лубочном стиле для издательства «Сегодняшний лубок». Среди них есть любопытный рисунок В. Маяковского, с очевидной симпатией изображающий Николая II, который сечет розгами орущего, противного немецкого императора. Сохранились также десятки военно-агитационных рисунков К. Малевича, стилизованных под лубок. Лаконичный стиль лубка, обобщенные фигуры, окрашенные в один-два цвета, статичная композиция вполне согласуются и со стилем плаката, и с его собственной манерой.

Вскоре после призыва в армию М. Ларионова Н. Гончарова создает серию литографий «Мистические образы войны» в стиле русской иконы. Б. Кустодиев, К. Коровин, А. Лентулов, В. Васнецов рисуют плакаты на военную тему, Велимир Хлебников пишет и издает «Учение о войне».

Эти «плоды войны» в искусстве гораздо менее значительны, чем те, которые породило ее предчувствие: тревожная, напряженная атмосфера конца целой исторической эпохи — некая звенящая нота прощания, ощущение приближающейся катастрофы — то, что прозвучало в выступлении С. Дягилева «В час итогов».

Связь времен еще не распалась, но 1914 год — это момент, когда в русском искусстве и в целом — в культуре явственно обозначился перелом. Резче всего это выразилось в творчестве авангардистов: В. Татлина, К. Малевича и художников их окружения.

Переход к нефигуративной, беспредметной изобразительности — так можно охарактеризовать суть этого перелома, который происходит в русском искусстве в 1914–1915 годах. Это момент, когда в России закладывается фундамент тех направлений, что впоследствии станут господствующими сначала в европейском, а затем и в мировом искусстве.

На первых порах разрыв культурных художественных связей с Западом, изоляция, в которой оказался творческий потенциал России с 1914 года, в какой-то мере, вероятно, способствовали более глубокому «погружению в себя» и, в конечном счете, появлению здесь абсолютно аутентичных направлений в искусстве. (В дальнейшем, в советское время, та же изоляция способствовала удущению авангарда.)

«Контррельефы» В. Татлина открывают эру конструктивизма чуть раньше, чем появляется — о чем уже говорилось — плоскостная геометрическая живопись К. Малевича, которой он дает название «супрематизм». Значение этого слова трактуется по-разному. Н. Харджиев, с которым мне доводилось беседовать, утверждает, ссылаясь на самого К. Малевича, что в основе этого слова не «suprem», а «suprematie».

В первом случае термин нужно было бы понимать как «высшая стадия живописи», а во втором — как акцент на главенстве цвета в живописи. Можно добавить, что практика супрематизма наводит на мысль о первичном уровне — разложении живописи на элементарные «кирпичики». Все эти три интерпретации не противоречат друг другу: опыт супрематизма утверждает приоритет цвета и элементарные формы как первичные составляющие живописи. В то же время это преодоление кубизма — выход в беспредметность.

Беспредметное искусство понималось Малевичем как освобождение художественного творчества и вообще искусства от всякого подчинения. Это проекция высшей точки социального равенства, отказ от господства над искусством какой бы то ни было идеологии.

В своей записной книжке Малевич в 1924 году писал о том, что «разного рода вожди, стараясь подчинить искусство своим целям, учат, что искусство можно разделить на классовые различия, что существует искусство буржуазное, религиозное, крестьянское, пролетарское <...>

В действительности происходит борьба двух классов, и у той и у другой стороны есть то искусство, которое отражает и помогает тому и другому <...> Ну, а новое, беспредметное искусство ни тем, ни другим не служит, оно им и не потребно».

Далее в той же записной книжке мы читаем: «Искусство не знает ни света, ни темноты, и то и другое равно прекрасно <...> Нет ни белого, ни черного, ни левого, ни правого, нет ни переда, ни зада, ни фасада, оно, искусство, всюду равно.»

Несколько десятилетий спустя эти положения легли в основу теории и практики самых влиятельных течений европейской живописи.

Думается, что радикальные перемены в искусстве — переход к подлинной абстракции в станковой живописи — начинается не с лирической («музыкальной») беспредметности В. Кандинского, не с «неопластицизма» П. Мондриана, но с теории и практики супрематизма.

Супрематизм — это претворение в искусстве проекта рационалистического мироустройства. В соответствии с тем местом, которое к концу XIX века заняла наука (а она в конечном счете заняла место, во все времена принадлежавшее сакральному началу), художники теперь все чаще ищут научное обоснование своим устремлениям. Научный подход требует, чтобы теория опережала практику. Соответственно, эстетическое (как и этическое) перестает быть критерием истинности и само нуждается в верификации. Если судить по манифестам художественных группировок, которые появляются во множестве в 10–20-х годах на Западе и в России, каждый раз речь идет об открытии неких «основных» закономерностей искусства.

Век науки также и век коммерции. И в этом смысле манифесты — это выкрики торговцев, рекламирующих свой товар. Но это особый товар. В нем утверждение новых символов веры.

Теоретики абстракционизма, дивизионизма, симультинизма, лучизма, кубофутуризма, конструктивизма, оп-арта так или иначе апеллируют к науке. В большинстве случаев на первом месте здесь не практическая необходимость науки, но ее непререкаемый авторитет.

Во многих случаях теории, отсылающие к исследованиям восприятия цвета, движения и т. п., попытки найти «математические формулы изобразительного искусства»³⁰ скорее позволяют систематизировать то, что всегда существовало в искусстве, нежели открывают новое. Прежде всего, они призваны санкционировать феномен авангардизма, что еще раз указывает на сакральную функцию науки в системе научно-индустриальной цивилизации.

С другой стороны, можно указать случаи, когда теория действительно опережает практику. В частности, В. Кандинский, работавший с 1900 года в Германии и всегда проявлявший повышенный интерес к научным открытиям, не мог пройти мимо работы В. Воррингера «Абстракция и вчувствование»³¹, изданной в 1907 году, в которой автор, сопоставляя условные формы готического искусства с натурализмом Ренессанса, ставил вопрос о значении абстракции для человеческого сознания и писал, что «тенденция к абстракции — следствие глубокой взволнованности человека перед миром, который в своей гордыне познания оказался таким же беспомощным, как первобытный человек перед открывшейся ему картиной мира».

Беспредельное могущество науки, авторитет научного знания особенно ощутимы на его периферии, в сферах, не имеющих к науке прямого отношения.

Образ всецельной науки — один из прямых вдохновителей русского авангарда. Так же как преклонение перед народом (равное лишь унижению того же народа), вера в науку в России превосходит всё существующее в это время в Европе. Одним из убедительных свидетельств тому может служить философия «общего дела» Н. Федорова — вероятно, самого русского из российских философов. Очевидно также, что и идеи научного социализма нигде не могли найти для себя более благодатной почвы.

Не обязательно в связи с последними здесь же возникает проект научно-эстетической реорганизации мира на основе идей универсальной гармонии. Работа идет в этом направлении необычайно интенсивно и в широком спектре: от универсальных костюмов А. Родченко, дамских сумок О. Розановой и Н. Удальцовой и т. п. до установок на космические преобразования (Малевич), плавающих в космосе проунов Эль Лисицкого.

Художники этого направления, представленного конструктивизмом А. Веснина, В. Татлина, А. Родченко, супрематизмом К. Малевича и его учеников и последователей (И. Клуна, И. Чашника, Н. Суетина и др.), кубофутуризмом, рационализмом и другими направлениями, понимают творчество прежде всего как рациональное переустройство «в планетарном масштабе». Это подлинные творцы Утопии — ее зримого образа, формообразующей модели нового миропорядка.

В Витебских мастерских ускоренно пройдены уроки западного авангарда. «Динамизм формы, осознанный кубизмом, нашел полное выражение в футуризме, вывел цвет <...> к супрематизму»³². Объективный характер методов, отличающих науку, становится идеалом художественного творчества³³, искусство превращается в специфическую отрасль науки (радикальное «освобождение от чувства» — это то, к чему стремился Пикассо «негритянского» периода). Антропоморфные фигуры собираются из тех же деталей, которые служат для моделирования мира вещей; всё выглядит так, как если бы в их ряду человек был первым среди равных. Он еще в центре, но его образ приобретает очертания металлического изделия. Малевич «ищет лицо нового человека». Однако при этом он знает, что «человек-форма — такой же знак, как нота, буква, и только»³⁴. В самом «человеке-форме» все просто — это один из знаков. Но за дверью в будущее находится некое таинственное, еще не означенное Новое. Теория здесь едва ли не важнее практики. «Тайна — творение знака, а знак — реальный вид тайны, в котором постигаются таинства Нового»³⁵.

Это высказывание Малевича дает ключ к самосознанию авангарда, в частности к пониманию им творчества как Творения. Отношение между художником (супрематистом, кубистом и т. д.) и реальностью едва ли не буквально воспроизводит идею Маркса о диалектическом взаимодействии познающего и познаваемого. Если традиционный материализм считал восприятие-познание пассивным процессом, в котором на познающий субъект воздействует познаваемый объект, то, по Марксу, активная сторона — познающий субъект. Объект — сырой материал, подвергающийся трансформации в процессе его познания (отсюда идея о целенаправленности познания как трансформации мира)³⁶. «Мы можем, я полагаю, — пишет Б. Рассел, — интерпретировать здесь Маркса в том смысле, что процесс, который философы называют поисками знания, не является, как думали раньше, процессом, в котором объект постоянен, а изменения (adaptations) осуществляются познающим. Напротив, и субъект и объект, и познаваемое и познающий участвуют в непрерывном процессе взаимного изменения»³⁷.

Теория и практика супрематизма исходят из представления об универсальных («супрематических») элементах, о точных живописных формулах и композициях. Идеальная конструкция из геометрически и хроматически правильных элементов — так можно сформулировать в самом сжатом виде «руководящую идею» художников этого направления. Точно так же образ рациональной конструкции как идеально упорядоченного организма, математически выверенной гармонии вдохновляет и известные социально-политические утопии. Авангардистов и утопистов-революционеров объединяет и восторженное, страстное отношение к проекту идеального будущего, и отвращение к прошлому, к реальному прошлому в жизни и искусстве. В конце концов, этот союз идеалистов³⁸ существовал только при жизни Утопии и только в ее материальном пространстве.

Едва ли не на следующий день после Октябрьского переворота на улицах Петрограда и Москвы появились транспаранты, выполненные профессиональными художниками. Судя по плакатам, афишам, открыткам, в период между двумя революциями в массовой художественной продукции господствовали банальные натуралистические формы, иногда с окраской модерна или лубка.

Однако уже к первой годовщине Октябрьского переворота в монументально-декоративном искусстве побеждает единый стиль. Энергичные монолитные формы кубофутуристического стиля как бы призваны компенсировать нарастающий распад социальных, экономических и прочих структур. И Царь и Бог повержены; крушение традиционной картины мира означает торжество новой, которую готовил *Siecle de lumieres*.

1 мая 1918 года здания на Дворцовой площади, Мариинский дворец, здания Городской думы и Публичной библиотеки в Петрограде были украшены огромными живописными композициями. Образы рабочего, крестьянина и солдата монументальны, обобщенны. На фотографии отчетливо видны украшения Мариинского дворца. На центральном панно с надписью «Стройте Красную Армию» — лубочное по стилю изображение солдата и крестьянина. В левой части — сложная композиция, выполненная в кубофутуристической манере. На фасаде Зимнего дворца со стороны площади — обобщенные монументальные фигуры рабочего и солдата, выполненные В. Козлинским, со стороны набережной — молотобоец Д. Штеренберга³⁹.

Рассказывая о подготовке к празднованию первой годовщины революции и 1 Мая, А.В. Луначарский писал: «И с каким восторгом молодежь отдалась своей задаче! Многие, не разгибая спины, работали по 14–15 часов над огромными холстами. И, написав великана крестьянина и великана рабочего, выводили потом четкие буквы: „Не отдадим Красного Петрограда“ или „Вся власть Советам“. Тут несомненно произошло слияние молодых исканий и исканий толпы»⁴⁰.

Художники, работавшие над оформлением панно, оказались вовлеченными в это дело не только в силу личной склонности и собственной доброй воли. Выход на авансцену в момент революции русского авангарда — результат естественного отбора. Его, так сказать, выбрала ситуация (чтобы не сказать — революция), а не вожди и не «широкие народные массы»⁴¹.

Многие из панно, украшавших здания на площадях Москвы и Петрограда, если судить по фотографиям, были настоящими шедеврами монументальной живописи, которые могли бы стать центральными экспонатами нынешних музеев современного искусства... Однако ни народ, ни сами вожди (мы знаем их высказывания об искусстве⁴²) не были готовы к тому обновлению, которого требовала от них Утопия.

Из всего предлагаемого уличей многообразия форм (от натуралистических и ампирно-героических до югендстиля) Утопии был ближе всего, конечно, стиль, сложившийся на почве авангарда. Это, кажется, понимали единицы. Среди тех, кто его оценил, был Луначарский. То, что при этом он как бы ищет оправдание, свидетельствует о том, что в действительности никто не был готов к принятию Нового. Говоря о майском убранстве Петрограда 1918 года, он пишет: «От кубизма и футуризма оставались только четкость, мощь общей формы да яркость, столь необходимая для живописи под открытым небом, рассчитанной на гиганта зрителя с сотнями тысяч голов»⁴³.

Любопытно сравнить эту реакцию образованного революционера-чиновника с замечанием А. Блока в его записной книжке от 1 мая 1918 года: «Утром под военную музыку ходят образцовым строем Николая II солдаты и матросы с аккуратными красными плакатами»⁴⁴. Последний явно уже видит торжество вчерашней рутины там, где первый — очевидно, избыток свободы. Однако извиняющаяся интонация Луначарского понятна, так как газеты в это время в резких выражениях сообщали о «явной неудаче „левых“», о том, что празднество городского пролетариата было скомпрометировано «футуристическим кустарничеством» («...а Луначарского сечь за футуризм» — это Ленин). «Никогда пропасть взаимного непонимания, разделявшая художника и зрителя, не была более глубокой, чем в настоящее время. Над этим не мешает призадуматься», — писал Л. Пумпянский в журнале «Пламя» в январе 1919 года⁴⁵. Призадумавшись, уже тогда можно было бы понять, что реальность и утопия обременяют друг друга. В особенности торжествующая Утопия и порождаемая ею реальность.

Можно спорить о том, в какой момент нашей истории стало ясно, что сложившийся социум не имеет ничего общего с «царством свободы и разума», с идеей научной организации общества. Эта идея умерла гораздо раньше, чем принято думать, и дата ее смерти известна: это дата, отмечающая конец русского авангарда. Конец авангарда — это и есть конец Утопии.

К 1921 году стало ясно: мировая революция не состоялась (см. материалы III конгресса Коминтерна). Доктрина построения социализма в одной отдельно взятой стране, сформулированная Сталиным в 1924 году, означала крах Великого интернационального проекта. «Левые движения, которые были полезны в период военного коммунизма, теперь полностью отвергнуты»⁴⁶, — пишет в 1926 году из Москвы Уолтер Бенжамин. Может быть, и нет оснований говорить о прямой связи между авангардом и левой оппозицией, однако в главном они не расходились: и левый фронт искусства, и троцкистская оппозиция не принимали нэп и партийную культурную политику.

Уже в мае 1922 года Маяковский писал: *Свистит любой афиши плеть: / — Капют Октябрю! / Октябрь не выгорел! — / Коммунисты / толпами / лезут млеть / В Онегине / В Сильве / В Игоре... / На месте ваших вчерашних чайний / в кафах, / нажравшись пироженью рвотной, / коммуну славя, расселись мещане.*

В 1923 году Асеев пишет: «Волны нэпа захлестывали революционный корабль». Западным коммунистам, приезжавшим в это время в Россию, всё казалось рухнувшим. В действительности так оно и было. Высвободившаяся энергия не позволяла пресечь сразу «не-

нужные» процессы. У У. Бенжамина были в это время все основания писать из Москвы: «Жизнь здесь удивительно насыщена и полна смысла...»⁴⁷. Агония продолжалась до конца 20-х годов. История угасания журнала «Леф» показывает еще раз одновременное сворачивание проектов социального и эстетического.

Ситуация нэпа обнажила драматическое противоречие между свободой экономики и свободой культуры. Улучивший свой час, родившийся в краткий миг той свободы, имя которой — анархия, авангард теперь оказался между Сциллой пошлости и Харибдой диктатуры. В финале он ушел без боя. Практически это было самоубийство: изменив идее свободы (изначально многие футуристы были анархистами), принес ее в жертву солидарности в мнимой борьбе с мещанством, приняв сторону идеологического диктатора, авангард проиграл обоим чудовищам.

В том смысле, в каком авангард видел в нэпе победу старого, нэп никогда не был упразднен. Его отмена означала окончательную победу коллективного нэпмана — партийно-государственного аппарата. В образованном нэпом культурном пространстве возродились анахроничные формы искусства, литературы, театра, кино. Они-то и дали структурную основу художественной культуре социалистического реализма.

В начале 1930 года у Маяковского были все основания сказать: «Итак, то, против чего ты боролся в течение двадцати лет, теперь победило»⁴⁸. Мифическая диктатура пролетариата сменилась реальной «диктатурой секретариата».

В истории мирового искусства русский авангард являет собой последнюю ступень, которой достигла классическая изобразительная традиция. В советское время эта традиция была пресечена не по схеме диктаторского «укрощения искусств» властями, боящимися правды. Стремления супрематистов лежали в иной плоскости. («Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не созданного, — пишет Малевич. — Новая моя живопись не принадлежит Земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара Земли»⁴⁹.)

Аскетическая эстетика конструктивизма коррелирует с этикой раннего большевизма. В конце концов именно авангард создал образ человека-функции, представление о безличном человеческом факторе.

Как формообразующее начало авангард 20-х органично включен в индустриально-урбанистический процесс. Взаимодействие смелой художественной интуиции с высокоцентрализованной наукой и техникой могло дать в дальнейшем непредсказуемые результаты. Ко-

нечно, при одном допущении — совместимости Утопии с реальностью. Еще в начале 20-х годов несложно было вообразить такую реальность, которая стала бы питательной средой для проектов и фантазий Малевича, Родченко, Лисицкого, Чашника, Чернихова; которая строилась бы по супрематическим законам, порождающим идеально правильный, математически выверенный⁵², совершенный мир.

Искусство супрематизма, конструктивизм, убеждает своим холодным бесстрашием и безупречной генеалогией, показывающей, как органично, подобно кристаллу, вырастает этот стерильный мир, населенный бессмертными антропоморфными знаками.

Конец авангарда, фактический крах Проекта означали переход от мифа планетарного строительства к режиму самосохранения Империи: установку на автаркию, мощь государственной машины, стабилизацию которой обеспечивали «холодная» и «горячая» экспансия, а экспансию — стабилизация, перешедшая со временем в стагнацию, означавшую крах системы.

К середине 20-х годов в идее Будущего умерло все живое. Мечта гуманистов XVIII века неожиданно воплотилась в советском социуме с его натужной индустриализацией, холуйским менталитетом, дегенерировавшей эстетикой. Искусство авангарда не нашло места в контексте этой новой цивилизации, поскольку он, как и питавшая его Утопия, не был — как принято думать — началом новой реальности, но — концом старой мечты, эпилогом классической традиции. Творчество, ставившее своей целью моделировать будущее, конструировать жизнь, должно было уступить место искусству, имитирующему жизнь. На эту роль во всех отношениях подходили художники старой, академической и передвижнической школ. В нужный момент они пришли из прошлого⁵¹.

Однако еще до полного подчинения творчества государственному контролю появляются признаки несовместимости метафизических интенций, свободного формотворчества с этатизированной культурой.

Кажется, только в краткий миг между двумя диктатами («злата» и «булата») мог произойти этот не корректируемый вчуже и ничем не угнетенный всплеск чистой духовности. Уже в 1919–1920 годах Малевич и его окружение вынуждены были ссылаться на экспериментальную функцию художественного творчества для оправдания своей деятельности.

В это время рождаются концепции конструктивизма, имеющего больше шансов на выживание в новых условиях. От искусства, находящегося теперь на содержании у государства, требуется практическая отдача; тот, кто призывал отвергнуть «все изображенное работниками искусств как ложь, закрывающую действительность», и

видел в самой жизни только «подсобный харчевой путь главному нашему движению», теперь должен был думать о практическом применении своего искусства⁵².

С середины 20-х годов усиливается консолидация художников реалистической школы. Процесс этот поддерживается Наркомпросом. Этанализация искусства проводится, по-видимому, более или менее планомерно и включает несколько последовательных акций⁵³. Таким образом, после ожесточенной борьбы, которую вели между собой многочисленные художественные союзы и группировки, победа достается АХРР⁵⁴ — преемнику передвижнической традиции. Входившие в эту ассоциацию художники⁵⁵ мастеровито «отображали» несуществующую реальность, создавая в изобразительном искусстве (так же, как другие деятели советской культуры — в литературе, театре, кино) соблазнительный образ Советской страны с ее мудрыми вождями и счастливым населением. «Гордый и свободный человек труда» занимает в этой картине центральное место. Его особенности: функциональная означенность и романтическая приподнятость. Здесь, в России, он накладывается на исторически не изжитый образ героя эпохи романтизма и отчасти принимает его черты.

Вождь — это, конечно, средоточие и мифологического, и человеческого — миф о Человеке: вождь — это «самый человеческий человек», и в этом смысле он вбирает в себя все возможные уровни и формы сакрального, вплоть до первичного (зооморфизм).

Мир, созданный искусством социалистического реализма, некоторые авторы еще и теперь рассматривают как отражение, следствие некоего восторженного состояния художника. Во вступительной статье к альбому «1920—1930. Живопись» читаем: «Событийный оптимизм настойчиво поощрялся руководителями художественного процесса <...> Эстетика триумфа и оптимистического конформизма была почти тотальной, и ей подчинялись далеко не всегда по принуждению: в художественном сознании размывались границы между суровой реальностью и „сказкой“, обращенной в быль. „Колхозный праздник“ А. Пластова (1937) — наивно-искренняя картина избыточного изобилия и безудержной радости, картина-миф — написана с увлечением, с точно подобранными типами, широко и свободно. Но какой непростительной ошибкой было бы подозревать художника в элементарной конъюнктуре! Ведь это было время действительно поражающих воображение трудовых побед, настоящего энтузиазма»⁵⁸.

К середине 30-х годов колхозная тема стала обязательной. При чем можно видеть, как ее трактовка, по мере приближения к периоду массовых репрессий, становится все более «жизнеутверждаю-

шей». Колхозные сюжеты первой половины этого десятилетия отличаются от картин на ту же тему (иногда тех же художников), написанных двумя-тремя годами позже.

Мрачный черно-коричневый колорит, грубо обобщенные фигуры «Колхозной бригады» А. Дейнеки, написанной в 1934 году, резко контрастируют с его большой мажорной картиной на колхозную тему, написанной всего годом позднее («Колхозница на велосипеде», 1935).

В конце 30-х уже не может быть и речи о том, чтобы отделаться такими названиями, как «Герои у нас», «Голосуют за исключение кулака из колхоза» или «В штабе колхоза перед штурмом прорыва» (С. Адливанкин), которые в 1931 году еще спасали от полного подчинения формы сюжету.

В изобразительном искусстве «социалистический реализм» воспринимается обычно как победа натурализма, утверждение миметической формы. В действительности существо дела состоит в победе идеального сюжета, в радикальном изъятии сюжетов, не работающих на идеологию. Когда сюжет утвердился, нужная ему форма «явилась сама». Конкретный, детально проработанный сюжет покончил со всякой недоговоренностью. «Жить стало лучше, жить стало веселее» — это слова вождя под его Образом, парящим в небе и осеняющим праздник Еды на упомянутой картине Пластова. Именно этот образ кровавого тирана указывает источник «безудержной радости» колхозников и «энтузиазма» художника.

Из чего все-таки возникают подобные «картины-мифы»? Что лежит в их основе? «Восторг» и «влюбленность» или страх и трепет? На этот раз, кажется, можно было бы всмотреться в ускользающий миг рождения нового вАдения. А. Пластов — деревенский житель — мог по-мужицки схитрить, но С. Герасимов — бывший член «Мира искусства» и «Маковца» — пишет тогда же, в 1937-м, картину с таким же названием («Колхозный праздник»), в той же манере «событийного оптимизма». Так же как у Пластова, здесь «широко и свободно» дается картина «избыточного изобилия», тот же праздник Еды с самоваром и всевозможной снедью.

Соцреалистический стиль складывается поразительно быстро. Идеологический штамп прочитывается идеопластически, поверх сюжета — через мажорный колорит, композицию, пластику фигур, выражение лиц. Колхозная идиллия может воспеваться даже через картину кормления младенцев женщинами во время полевых работ. Этот сюжет художник ухитряется подать в том же оптимистическом жанре «праздника Еды» (Т. Гапоненко. «На обед к матерям», 1934).

Менее чем за десятилетие изобразительный язык советского искусства становится настолько единообразным, что прежние прин-

ципы классификации, опирающейся на различные направления, теряют смысл. Теперь определяющим моментом становится тема. В станковом искусстве появляется обязательный набор тем: революционная, колхозная, производственная, военная, спортивная, празднично-триумфально-героическая, парадно-портретная и др. В числе допустимых — сентиментальные жанровые сцены, патриотический пейзаж, а также натюрморт и портрет, «правдиво отражающие картину советской действительности, образ советского человека».

Стилистическое единообразие и набор обязательных сюжетов — признаки мифологического искусства. В отличие от традиционного мифологического искусства, которое отражает картину мироздания, искусство социалистического реализма навязывает эту картину⁵⁷.

Псевдонатуралистическая система образов на много десятилетий погружает страну в атмосферу строго регламентированного маскарада: нищета являет себя в образе всеобщего изобилия, страх и отчаяние — в виде безудержной радости, тираны — в образе мудрых человеколюбцев и т. д. Мы жили в нарисованном мире. «В головах людей» — не только в нашей стране, но и за ее рубежами — этот мир успешно конкурировал с реальным. Ни документы, ни живые свидетельства о трагической судьбе миллионов рабочих и колхозниц не могли поспорить с гипнотической силой мухинского монумента (Всемирная выставка 1937 г.).

Может быть, внимательный анализ когда-нибудь позволит разобраться и понять, что в конечном счете определило тот или иной поворот в судьбе таких разных, равно талантливых художников, как ушедшие из страны В. Кандинский, Н. Гончарова, М. Ларионов, М. Добужинский, Д. Бурлюк, Б. Григорьев, З. Серебрякова, П. Мансуров, А. Экстер, И. Пуни, оставшиеся и «замолчавшие» или творчески переродившиеся К. Малевич, Н. Альтман, А. Осмеркин, В. Лебедев. И наконец, такие, отнюдь небесталанные, как А. Герасимов, Б. Иогансон, И. Бродский, А. Дейнека, Н. Томский, В. Мухина, по видимости органично вписавшиеся в систему...

Десятки творческих личностей превращаются за три-четыре года в ремесленников-исполнителей, работающих в рамках утвержденных канонов; другие тоже пытаются, но безуспешно. Очевидно, что «органично вписавшиеся» — это профессионалы, удовлетворяющиеся формальным выполнением задачи: так работает И. Бродский, одинаково мастерски выписывающий и ножки стола, и голову вождя; так работает блестящий стилист А. Дейнека, которому удалось, по-видимому не слишком деформируя себя, в пограничных сюжетах сохранить свою упругую манеру и безукоризненную пластичность. Другие — как А. Герасимов или Б. Иогансон — откровенно выполняют заказы. Остальные, не способные отделить

ремесло от творчества, обречены на прозябание. Высокоодаренные творческие личности (вчерашие супрематисты, кубофутуристы, неопримитивисты) пытаются выжить, стараясь «быть как все». Виртуозный беспредметник И. Клюн пишет в 30-е годы беспомощные, серые картины на колхозную и испанскую темы («Косцы», «Налет. Испания»); тонкий колорист П. Кузнецов — участник выставок «Мира искусства», «Золотого руна» и «Голубой розы» — создает кровавые тематические картины («Пушбол», «Строительство нового квартала в Ереване»); А. Пахомов занимается несвойственной его жанру производственной темой («Ночной сев», «Тракторист», «Ударница»); А. Лентулов пытается придать колхозно-радостный колорит овощным натюрмортам; С. Лучишкин, всегда тепло относившийся к своим забавным персонажам, превращает их в единообразный стаффаж, из которого утомительно-угрюмо составляет эмблему «серп и молот» (пятичастная картина «День Конституции»).

Если «Новоселье. Рабочий Петроград» (1937) К. Петрова-Водкина (при некоторой ее слащавости, в общем несвойственной работам этого художника) как-то вписывается в общую канву его творчества, то натуралистические работы Малевича начиная с 30-х годов производят удручающее впечатление. Ничто не объясняет эту поразительную метаморфозу, внезапное моральное разрушение людей талантливых, порой гениальных, фанатически преданных своему делу. Массовое перерождение, стерилизацию творческой личности, безоговорочное подчинение ее воли и интеллекта внешней силе нельзя объяснить ни хорошо организованным насилием («мегамашина» тоталитарной культуры), ни, в конце концов, специфической массовой паранойей⁵⁸.

Не менее поразительным считается жанровое и определенное морфологическое сходство художественных образов, генерируемых разными идеологически противостоящими одна другой тоталитарными системами. «Самым глубоким и самым невероятным общим их проявлением, — пишет У. Хафман, — надо признать отрицание человеческой свободы и выработку одних и тех же эстетических концепций и жанров официального искусства»⁵⁹.

Действительно, общим для них является более или менее определенный набор сюжетов и возврат к подобию натурализма, существовавшего в европейском искусстве в первой половине XIX века. Что касается собственно эстетической концепции, то было бы неверно не видеть того, что именно в этом плане отличает советское искусство от искусства «Третьего Рейха». Не менее любопытны и локальные особенности в искусстве коммунистических стран, поступающие вопреки нивелирующим идеологическим схемам и канонам. Различия в искусстве СССР, Польши, Китая (не говоря о

таком исключительном явлении, как Куба) так же показательны, как жанровое и сюжетное сходство фашистской и коммунистической живописи и скульптуры.

О глубоком структурном сходстве этих последних сказано теперь уже предостаточно. Напомним, что набор перечисленных выше тем, обязательных для советского искусства, становится начиная с 30-х годов каноническим и для искусства фашистской Германии. Совпадают не только тематические наборы, но и отдельные сюжеты, вплоть до композиционных построений. Каждому типологическому ряду и едва ли не каждой «идейно насыщенной» картине или скульптуре, созданной у нас в 30–40-е годы, можно найти аналог в немецком искусстве тех же десятилетий. Несмотря на совпадение образов, сходные сюжеты получают своеобразную окраску. Произведения официального немецкого и советского искусства отличается особая интонация. Эта специфичность проявляется прежде всего в психологической трактовке.

Трудно идентифицировать работы, в которых человек отсутствует или играет роль стаффажа: индустриальные темы в работах 30-х (П. Котова, Р. Гесснера, Н. Дормидонтова) или изображения морских, танковых сражений и т. п. немецких и советских художников практически неотличимы. Здесь повторяются не только сюжеты, но и технические приемы: особенности рисунка, лепка формы, отчасти колорит. Даже авторские манеры некоторых художников настолько сближаются, как будто они были прилежными учениками одного учителя.

И там и здесь — выполненные в грубоватой, «реалистической» манере сцены назидательного характера, изображающие труд на стройках, в полях, на заводах, массовые сцены с участием вождя (или фюрера) в ипостасях Триумфатора, Предводителя, Провидца и т. п., а также некоторое количество сентиментальных сюжетов. Всё это разрабатывает, конкретизирует, доносит до масс идею Нового человека. Этой идее также служат монументальные полотна и изваяния, воплощающие собирательный образ Победителя, Строителя нового мира. С одной стороны, это мрачные арийские атлеты Ж. Торака и А. Брекера, с другой — полные оптимизма, не менее мускулистые пролетарии В. Мухиной, Е. Вучетича и др. То, что составляет своеобразие этих изображений, плохо поддается описанию в терминах искусства, так как лежит почти целиком в плоскости идеологии, диктующей не только сюжет, но и его трактовку со всеми допустимыми вариациями. Только внимательный анализ может различить собственно эстетические нюансы, которые вносятся, вопреки самоцензуре, художественным подсознанием.

Таким образом, если оставить в стороне спонтанные проявления (индивидуальные эстетические предпочтения и т. п.), то нужно признать, что и общие и специфические черты в данном случае определяются тем, что есть общего и отличного у теории «социалистического реализма» с «принципами фюрера», которыми с середины 30-х годов руководствовались художники «Третьего Рейха»⁶⁰.

Подчинение искусства сопровождается уничтожением всех течений, непригодных для утилизации их государственной машиной. С одной стороны, это обычная послереволюционная ликвидация ликвидаторов, с другой — как во всех иных сферах, замена спонтанного процесса искусственным, попытка воздействовать на мир через манипуляцию картиной мира.

Параллельные документы, подборку которых приводит И. Голомшток в книге «Тоталитарное искусство»⁶¹, обнаруживает полностью идентичные установки, которыми руководствуются чиновники в Москве и Берлине, управляющие художественной культурой. И там и здесь искусство обязано нести в массы не только общую руководящую идею, но и вдохновлять отдельные проводимые партией кампании (индустриализация, борьба за расовую чистоту, помощь фронту и т. п.). И там и здесь внедрение новых стереотипов, утверждение новых символов веры требует от изображения непосредственно узнаваемой, имитативной формы. И в том и в другом случае абсолютная власть проецировала на искусство личные вкусы вождей СССР и «Третьего Рейха»⁶². Общность художественной структуры определяют: общая утилитарная функция, адаптация к массовой аудитории, партийный контроль, агрессивная сущность обеих идеологий. В центре искусства находится образ нового человека, две его элитарные (классовая и расовая) разновидности. Искусство Германии (как и СССР) должно было явить миру «новый тип человека ослепительной красоты».

«Авангардистский концепт создания нового человека, — пишет И. Голомшток, — стал позднее эзотерической миссией тоталитарной культуры... Конечно, футуристический образ этого нового человека не полностью совпадает с тем образом, который появляется в бесконечных картинах, скульптурах, романах и кинофильмах Германии 30–40-х годов и Советского Союза 40-х и 50-х: светловолосый, голубоглазый герой, преданный, альтруистичный, беззаветно храбрый и мускулистый.»⁶⁵ Это несовпадение авангардистской концепции нового человека с той, которая вырастает на почве тоталитарной культуры, в конечном счете в числе прочих причин привело к тому, что последняя радикально отторгла творческое наследие авангарда.

С середины 20-х годов авангардистские течения сворачивались отнюдь не потому, что они были непригодны для целей массовой пропаганды. В свое время кубофутуристы в СССР делали эту работу вполне успешно⁶⁴. С конца 20-х годов новая задача искусства — подмена реальности — требует реставрации классической изобразительной системы. Кубизм, экспрессионизм, дадаизм суть отрицание выпренности, пафоса — всего того, чем перегружены и мухинский монумент, и вамперовский «Гений победы», и порождающие их идеологии. Более того, в самой эстетической подоснове тоталитарных идеологий с их апелляцией к образу Человека заложено отрицание нового искусства, которое трактуется ими как разлагающее, «декадентское», «растленное», «дегенеративное» и т. п. и которое в действительности лишь обнаруживает трансформацию картины мира, разложение ее Центрального образа. Показательна в этом смысле советская реакция на работы Отто Дикса и Георга Гроса, экспонированные первый раз в Москве в октябре 1924, затем 1925 года на выставке «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия» и весной 1926-го — на выставке «Революционное искусство Запада».

Несмотря на «прогрессивную идеологическую направленность», критики новой формации единодушно отвергли острые, убийственные метафоры немецких экспрессионистов. Почему? Ведь это было искусство братьев по классу, так сказать разившее общего врага. А потому, что искусство экспрессионистов *отражает распад не капиталистической системы, но антропоцентрической картины мира*. Потому, что оно позволяет себе глумиться над священным образом Человека как такового. А. Федоров-Давыдов, ставший впоследствии одним из ведущих советских искусствоведов, писал о том, что советский зритель потрясен «„всеобщим отрицанием“, представшим перед ним даже на полотнах коммунистических художников из Красной группы и Ноябрьской группы <...> рабочие часто изображаются тупоумными уродами»⁶⁵.

Так же как авангард по природе своей не мог участвовать в реставрации классической изобразительной системы, так и господствующая идеология не могла признать то, что объективно являл собой авангард: *крушение антропоцентрической картины мира, поиски вечности за пределами жизни, бессмертия — за пределами человека*.

Пресечение авангарда в СССР означало изоляцию от мирового художественного процесса, чреватую омертвлением искусства и культуры в целом (ибо искусство — это и есть авангард культуры). С этого момента идеи супрематизма, конструктивизма продолжают свою жизнь только на Западе. Эти идеи, имеющие там свои корни,

инициируют соответствующие художественные течения уже в начале 20-х годов. Магистральные для искусства своего времени, они разрабатываются в творчестве Н. Габо, А. Певзнера, Т. ван Дусбурга, Л. Мохоли-Наги. В русле этих идей возникают такие объединения, как «Де стейл» и «Неопластицизм» П. Мондриана, «Пуризм» Ле Корбюзье и А. Озанфана, «Баухауз» В. Гроппиуса, «Круг и квадрат» М. Сефора.

Новая эстетическая парадигма меняет саму структуру картины мира. Нас не может ввести в заблуждение антропоморфность персонажей этой новой становящейся картины мира: ни симулякры социалистического реализма, имитировавшие форму для сокрытия реальности, ни знаки, адекватно отражающие эту новую реальность и демонстрирующие принципиальную несовместимость нового стиля с уникальным рисунком человеческой личности и с самой фактурой жизни, ее звенящей прерывистой линией.

Условно-антропоморфный облик новых сущностей: от кубистских манекенов и конструктивистских роботов до аборигенов виртуальной реальности — свидетельствует о том, что становящаяся парадигма вечности имеет все меньше общего с ветхой сциентистской мечтой об индивидуальном бессмертии⁶⁶.

Современное изобразительное искусство в действительности уже не занято человеком, оно генерирует эстетические феномены и модели, эстетические структуры, определяющие не только облик, но в значительной мере и само содержание современной цивилизации. Уходящие традиционные верования и идеологии обнажили первичные эстетические основы бытия. Тоска по совершенству, составляющая интенцию всякого развития, предполагает высшим критерием в конечном счете эстетическую оценку. Эстетическая реакция предваряет наше суждение и уходит последней.

Став безрелигиозным, сознание остается открытым архитектурно-пластическому, музыкально-поэтическому воздействию религиозного комплекса. Независимо ни от чего могут впечатлять и экстастика парадных ритуалов, и изначальная эстетическая безупречность и древней, и новой символики. С другой стороны, провал нашего социализма был очевиден ввиду его полной эстетической несостоятельности (здесь можно вспомнить замечание А.Д. Синявского, сводящееся к тому, что советская власть неприемлема эстетически). Подавление творческого (а значит — этического) начала, самодержавие, вынужденное рядиться под народовластие, бедность в образе изобилия и богатство, маскирующееся под бедность, «над простотой глумящаяся ложь» и, наконец, приблизительно с 60-х годов едва ли не всеобщее отвращение к происходящему — такой «потерявший лицо» социум не может иметь адекватной эстетической фор-

мулы. Он вынужден был имитировать, заимствовать новые формы — от архитектурных конструкций автомобилей до галстуков и обоев. Узнаваемой советскую продукцию делала именно ее близость. Эстетическая несостоятельность — момент первичный; здесь и диагноз, и приговор.

Стиль есть язык мифа. В момент становления нового мифа эстетическое пространство выглядит как его прямая проекция. Таким был аутентичный стиль, сложившийся в СССР в 20-х годах в архитектуре (К. Мельников, И. Жолтовский, А. Щусев), в театре (Вс. Мейерхольд, Е. Вахтангов), в кино (С. Эйзенштейн, А. Довженко, Д. Вертов), в графике и оформлении книги (В. Фаворский, В. Лебедев, Д. Митрохин, Н. Альтман), фарфора (С. Чехонин, Н. Данько), текстиля (Л. Попова), моделей одежды (А. Родченко, В. Степанова, А. Экстер). К середине 30-х годов бледные отголоски этого стиля были уже светом умершей звезды.

Вторая половина XX века. Параллельные процессы: зарождение новых форм и распад старых — в современном искусстве неразличимы. При этом распад прежней изобразительной системы и классической парадигмы в целом (как схемы взаимодействия символических структур и системы мышления) очевиден. То, что происходит в искусстве второй половины XX века — нарушение целостности, единства художественного феномена, отрицание его границ, радикальная дезинтеграция самой изобразительной структуры, ее составляющих элементов, — свидетельство небывалой по глубине и масштабам трансформации Представления. Судьба центрального сюжета, по-видимому, указывает на то, что в складывающейся картине мира человек вновь займет скромное место.

Вначале экспансия цивилизации, научные и географические открытия и самое большое из них — открытие другого человека — обнаружили несостоятельность традиционной иерархии культур, они имели в ряду последствий конец существующей системы ценностей, а позднее — и иерархии как основы системного видения.

До того, как появилось понятие «постмодернизм», в самом начале 50-х, группа парижских интеллектуалов основала «College de Pataphysique». В их манифесте под названием «На пороге патафизики» говорится: «Новое учение не только не принимает никакого окончательного научного объяснения, но также не считает ценной никакую ценность, какой бы она ни была: моральной, эстетической или др.; оно рассматривает эти ценности просто как определенные точки зрения. Принцип всемирной эквивалентности и обращения противоположностей сводит мир как патафизическую реальность к исключительно частным случаям <...> Патафизика не проповедует ни бунта, ни подчинения, ни аморальности, ни моральности, ни

реформизма, ни консерватизма и тем более не обещает ни счастья, ни несчастья. К чему все это, если все одинаково?»⁶⁷

Обратим внимание на то, что недоверие к иерархической структуре углубляется в момент, когда противостоящая Западу коммунистическая система достигла своего апогея и отдает все силы на совершенствование и упрочение партийно-государственной машины. Ее представление о себе воплощают помпезные скульптурные и архитектурные композиции, высотные здания, сооруженные в конце 40-х — начале 50-х годов (в это время, в частности, сооружается ансамбль Московского государственного университета — образец строго централизованной архитектоники).

Дезорганизованное антинормативное постклассическое видение разрушает иерархическую структуру картины мира. Распад традиционной символической системы, растворение искусства в жизни — следствие того, что можно назвать абсолютным релятивизмом. До сих пор разрушение одной иерархии предполагало утверждение другой. «Окончательное решение» проблемы центра и периферии есть разрушение Храма как такового.

Этот момент изменения конфигурации Представления по значению можно сравнить только с переходом от цикличной континуальности к линейному, дискретному мышлению.

В конце 40 — начале 50-х годов тенденция к дезорганизации, децентрализации проявляется в американской живописи, обозначаемой английским термином «all over». Это преимущественно абстрактные полотна: от однотонных до более или менее единообразно заполненных живописными или графическими элементами (мазками, штрихами, знаками и т. п.), — не имеющие выраженной композиции, центра, верха/низа. Живопись производит впечатление произвольно выкроенного фрагмента. По словам К. Гренберга, этот стиль предполагает, что «все элементы и все зоны картины эквивалентны с точки зрения акцента и значимости»⁶⁸. Это направление является самым представительным в послевоенной Америке, которая, после того как туда эмигрировали Дали, Шагал, Бретон, Эрнст, Мондриан и другие европейские художники, стала мировым центром искусства. В Европе художественное творчество в годы Второй мировой войны не было полностью парализовано⁶⁹, однако судьбоносные для искусства события в это время происходят в США. Здесь, где военная атмосфера была не такой удушающей, как в Европе, и благодаря тому, что сюда переместились художники, представлявшие целые направления (в конечном счете — свою эпоху), в послевоенное время завершается изобразительная традиция, развивавшаяся в русле, проложенном авангардом, конец которой был манифестирован еще в 1915 году «Черным квадратом» Малевича⁷⁰.

Кончина в 1944 году двух пионеров абстракционизма: Кандинского в Париже и Мондриана в Нью-Йорке — совпадает с подъемом абстрактного искусства. Первая выставка Джексона Поллока открылась 9 ноября 1943 года. Элементы автоматизма, присутствующие уже в этих ранних работах, позднее разовьются в ту разновидность экспрессионизма, которая ставит живопись на последнюю ступень дезинтеграции — в том смысле, в каком последним условием картины является исчезающая здесь композиция (ср. абстрактные работы 1950–1953 годов другого американского художника — Ада Рейнхардта, — которые по отношению к композиции можно поставить между неопластицизмом Мондриана и «жестикующей» живописью Поллока).

Символично, что «вулканический», «искрящийся», «неукротимый» — как его характеризуют — талант Поллока, освобождающий живопись от каких бы то ни было устоев, появляется в Нью-Йорке. Эта живопись не имеет целью какое бы то ни было отображение. Она есть прямой факсимильный отпечаток индивидуального действия.

«Для каждого американца, — писал Г. Розенберг, — наступает момент, когда холст предстает перед ним как поле свободной деятельности <...> То, что должно быть здесь произведено, — это не образ, но действие <...> Новая американская живопись — это не „чистое“ искусство: ее целью не является эстетический объект. Всё, связанное с традиционными представлениями о картине, должно исчезнуть: ничто не должно препятствовать живописному действию. В этой манипуляции материалами эстетики сама она отходит на второй план. Форма, цвет, композиция, рисунок не имеют самостоятельного значения, они теперь не более чем равнодействующие...»⁷¹ Ад Рейнхардт, работающий в более традиционной манере, развивающий в своих красных и черных полотнах идеи Малевича и Мондриана, говорит, что его живопись — «без дыхания, без стиля, вне времени, вне границ, без жизни, без смерти».

Та же тенденция становится основной в Европе. Взгляд на искусство как на свободный эксперимент или игру, в которой реализуется творческий потенциал и где все равно всему, изложен в «Резолюции» группы „Кобра“⁷², которая заявляет о себе в ноябре 1948 года. Один из ее членов — бельгиец Кристиан Дотреамон, — формулируя установки группы, говорит о творчестве как едином процессе, в котором неразличимы «ни организованность, ни дезорганизованность, в котором едины форма и содержание, цель и средства, безобразное и прекрасное, цвет и рисунок, внутренние творческие импульсы и импульсы, идущие извне от окружающей действительности».

Один из основателей этой группы — Асгер Йорн — еще в 1941 году опубликовал статью, в которой излагал идеи, очень близкие к тем, которые легли в основу Резолюции «Кобры»: «Мы не знаем, — писал он, — эстетических законов, и старая идея о различии между прекрасным и безобразным <...> мертва для нас, для которых прекрасное также и безобразно, а всё безобразное обладает своей красотой <...> Не существовало и не существует ни различных стилей, ни различия между живописью и скульптурой <...> в искусстве всё равно всему, так как это лишь разные средства, ведущие к художественной цели»⁷³.

В искусстве послевоенного времени различимы некоторые общие установки.

«Резолюция „Кобры“» свидетельствует о том, что европейское искусство начинает с этапа, на котором оно остановилось, будучи «заморожено» войной⁷⁴. К середине 50-х годов в Европе и Америке искусство, сохранявшее до тех пор основные традиционные параметры, приходит к той степени дезинтеграции, за которой начинается самостоятельная жизнь его составляющих. Распад классической изобразительной системы открывает новое измерение в пространстве культуры.

Деконструкция классической модели — будь то «Менины» Веласкеса или «Ночной дозор» Рембрандта — обнаруживает множество элементов, способных стать ядром экспериментально-художественной деятельности. Расщепление может происходить на все более и более глубоком уровне. Некоторые инсталляции И. Бойса на первый взгляд не содержат ни одного элемента, напоминающего о классической изобразительной системе. Но это только на первый взгляд. Родоначальник подобных инсталляций — знаменитый дюшамовский писсуар — это просто писсуар, купленный в магазине. Жизнь этого предмета в новой эстетической ситуации обеспечивает всего лишь один момент классического художественного комплекса, а именно экспонирование. В данном случае только этот компонент (при отсутствии всех иных принимающий гипертрофированный характер!) обеспечивает эстетическую маркировку явления, определяет его принадлежность к художественному пространству. Конечно, это — новое художественное пространство. В отличие от прежней эпохи, когда произведением искусства считалось нечто «сделанное по правилам», теперь само это пространство создают творцы собственных правил⁷⁷. Но при этом каждое новое явление рождается из элементов распада прежней системы. Сбалансированное соотношение этих элементов, которое обнаруживает анатомия любого произведения искусства, создавало изобразительную систему, которую мы здесь называем классической. Распаду предшеству-

ет нарушение этого «естественного» равновесия, усиление одних компонентов системы при подавлении других, появление диссонансов. Пока такие колебания происходили на уровне стиля, они были жизнью классической системы, определяли ее эволюцию («история стилей»).

По-видимому, впервые нестилистические изменения в европейскую живопись вносит импрессионизм, резко нарушивший равновесие живописи и рисунка — в пользу живописи. Здесь происходят уже не морфологические, но структурные изменения. И все же мы еще находимся в пределах классического художественного пространства, из которого не выведен ни один из составляющих его компонентов. Отличие в том, что один из них (он может быть назван гиперкомпонентом) нарушает классическую гармонию, претендуя на самодостаточность, подавляя или вытесняя другие элементы изобразительной системы.

Если в импрессионистической живописи цвет используется для создания свето-воздушной среды, отодвигая на второй план рисунок, конструкцию, то гиперкомпонентом кубизма являются пластика, статика, композиция (второстепенны: цвет, сюжет); футуризма — в плане изобразительном — динамика. При этом его основная функция — деструктивная (абсолютизированная дада) — не оставляет без внимания ни одного аспекта культуры. Супрематизм радикально углубляет этот процесс. Сюжет, рисунок, пространственная перспектива (в традиционном их понимании) отсутствуют, за счет чего лаконичный набор: геометрическая форма, открытый цвет — позволяют создавать предельно ясные, математически выверенные абстрактные композиции. Конструктивизм — в тех его проявлениях, которые еще остаются на почве собственно изобразительного творчества, — идет еще дальше: контррельефы Татлина — это некие образцы чистой архитектоники, реализуемой в естественных материалах.

Малевич, одним из первых покончивший с человеком (вначале с человеком индивидуальным, затем с абстрактным и, наконец, с антропоморфизмом), создает универсальный строительный материал, адекватный парадигме научно-индустриально-урбанистической цивилизации. Конструктивизм — и особенно русский конструктивизм, — стремящийся к органическому слиянию искусства и промышленности, творчества художественного и научно-технического, проявляет имплицитно присутствующий (и здесь!) миф реинкарнации, скрытую «точку Омегу» коммунистической утопии. «Летатлин» как одно из воплощений идеи преобразования принадлежит тому же ряду, что и множасьи ныне антропоморфные кинообразы «бессмертного тела».

Конечно же, есть своя логика в том, что классическая изобразительная система не работает там, где картина мира лишена ясных очертаний. Состояние, в котором она находится («кризис репрезентации»), есть отражение кризиса Представления. Сегодняшнее беспрепятственное отношение к Бытию, размывание границ между утилитарным и художественным, реальностью и текстом, беспрецедентность как критерий подлинности в искусстве свидетельствуют о радикально изменившемся состоянии мифологического и — шире — метафизического начала, начала каждой отдельной культуры и культуры как таковой. Впервые за всю историю своего существования искусство — источник гармонии — становится генератором хаоса. Распад изобразительной системы есть следствие исчезновения субстанции, породившей эту систему. Проект воплотился: реальность (человек) стала мифом. Миф, став реальностью, оставил ничем не заполненную пустоту. Сегодняшняя цивилизация, утверждающая своей конечной целью комфорт, разоблачает своего творца как своекорыстного узурпатора⁷⁶.

Современное искусство — больше, чем когда-либо, — полифункционально; при этом невообразимо разнообразная современная художественная деятельность проникнута идеей свободной самореализации личности — духом самости. В этой деятельности, которую инициирует мираж «абсолютной свободы», реализуется и изживается миф Человека.

В морфологическом плане современный художественный процесс: многочисленные течения, поименованные и безымянные группировки и направления так или иначе в конечном счете призваны выполнять те функции, которые выполняло классическое искусство, и, как уже говорилось, какими бы экзотическими ни казались новые явления, это всегда получившие самостоятельную жизнь элементы распада. Взглянув с этой точки зрения на течения 60–80-х годов: «гигантизм», «эксцентрикарт», «сюппорт-сюрфас», «процессарт», «флюксус», различные виды «перформанса», «хеппенинга», — не трудно увидеть, какие именно аспекты художественной системы являются в том или другом случае предметом разработки.

Одна из таких форм, «лэндарт» — прямое художественное освоение природы, — акцентирует неангажированную всеобщую значимость художественного акта. С другой стороны, ближе всего к традиционной форме «гиперреализм», абсолютизирующий технику натуралистического воспроизведения фактуры. Как справедливо отмечает в своей последней книге А. Безансон: «Гиперреализм воспроизводит на манер мадам Тюссо облик нашего мира, но облик удручающий, так как натура возвращается как призрак убитого. Пафос этой живописи — в выставлении напоказ абсурдности натуральных форм,

непристойность или пустота которых не вызывает никаких добрых чувств <...> Подобное искусство предлагает нам образцы абсолютно профанные <...> смысл которых, как считает автор, в удовольствии, которое может давать качество исполнения.»⁷⁷

Провозглашающее абсолютную спонтанность, современное искусство тем не менее подчиняется логике художественного процесса. «Новый реализм» 60-х годов с его хеппенингами, поп-артом, инсталляциями появляется как реакция на абстракционизм; итальянский «трансавангард» конца 70-х годов — как попытка реставрации традиционной изобразительной системы и т. д. Можно сказать, что каждое новое художественное явление в той или иной мере если не инверсия, то реакция на преобладающую тенденцию. Многие явления современного искусства инициированы дизайном, рекламой, масс-медиа и объективно служат для них своего рода лабораторией. Это очевидно по крайней мере в отношении «концептуального искусства», «минимализма», «оп-арта», «поп-арта», «миорализма», «граффитизма», «арт-брют», «арт-анформаль» и т. д. Новейшие явления, часто не имеющие иной цели, кроме соблазнения и провокации: такие, как «нюажизм», «функ-арт», «грав», «арте-повера», «антропометрия», — могут появляться и исчезать бесследно или эволюционировать, как, например, «арт-корпорель» или «арт-наив».

Разумеется, что и в этом новом художественном пространстве творческий потенциал может реализоваться в разной степени и на разных уровнях, а результаты могут быть талантливы, бездарны или вовсе пусты.

Последнее чаще относится к периферийным имитациям форм современного западного искусства, которые, будучи продуктом далеко ушедшей постиндустриальной цивилизации, могут в иных случаях оказаться более чем неуместны (безвкусно экспонировать грязь и мусор в грязном помещении, заваленном мусором). Не только в развивающихся странах, но и у нас они нередко напоминают известный «культ карго».

Когда художественное творчество и его продукт становятся товаром *par excellence*, выход на мировой рынок есть условие выживания. Тут простой имитацией не обойтись. Чтобы достичь требуемого («мирового») уровня, новичкам придется преодолеть расстояние не меньшее, чем то, которое отделяет австралийского аборигена от авиадиспетчера, чьи действия он пытается имитировать.

Правда, Россия отличается тем, что здесь всегда едва ли не во всех областях существовали группы, а в самое тяжелое время — хотя бы личности, далеко отстоявшие от общей массы и официального уровня. Авангардные формы искусства, «не работающие» в новых условиях, делали при советском режиме больше, чем может обычно

сделать искусство. Они нарушали герметичность, вносили элемент брожения в стерильную атмосферу. В значительной мере это была «работа молотом».

В 60-е годы, несмотря на отсутствие выставок и прессы, все сколько-нибудь интересовавшиеся искусством были знакомы с работами Б. Свешникова, В. Вейсберга, А. Зверева, Д. Краснопевцева, Э. Штейнберга, В. Яковлева, М. Шемякина, Э. Неизвестного. В конце 50-х И. Глазунов привлек к себе внимание тем, что одним из первых показал на официальных выставках вполне реалистические работы, изображавшие советскую действительность в неприглядном виде. Были и такие, как Н. Котанджян, которые, уйдя из официального искусства, стали создавать вещи эстетически совершенные, но неприемлемые для цензуры из-за их близости к абстракции.

До начала 80-х годов создание абстрактной картины было актом мятежа⁷⁸ и для карьеры профессионального художника могло иметь тяжелые последствия (в начале 60-х искусствовед, в коллекции которого была обнаружена абстрактная живопись, был уволен с работы и вскоре скончался, доведенный до инфаркта). В то же время перерождение началось и внутри официального «манежного» искусства.

Первые проявления его, вызвавшие бурную реакцию на самом высоком уровне, выразились в нарушении идеологического канона в изображении советского человека. Особым нападкам подверглись показанные на выставке, посвященной 30-летию МОСХ (1962), работы П. Никонова и Н. Андропова, приемлемые по сюжету, но с точки зрения социалистического реализма чрезмерно обобщенные, суровые по колориту, мрачные по характеристике изображенных персонажей.

Ярость тогдашнего генсека Н.С. Хрущева объяснялась тем, что «Геологи» Никонова, «Сплавщики леса» Андропова, причудливая антропоморфная пластика Неизвестного были кощунственным посягательством на Центральный образ коммунистического мифа. Бог живой — «простой советский человек», преображающий Вселенную, — предстал здесь как существо измученное, подавленное, деформированное. Эти и многие другие работы, нарушившие гладкое течение советского официального искусства (в частности, некоторые работы Г. Коржева, В. Попкова, В. Иванова и др.), не были акцией идеологического, политического порядка, как представлялось чиновникам, выполнявшим охранительные функции. Это было явление стилистическое, утверждавшее эстетический символ, более отвечающий Представлению, нежели стиль, генерирующий образы мудрых вождей, лучезарных колхозниц и атлетов рабочих.

Еретические работы возвращали живопись далеко назад — к первой половине 20-х годов, к моменту насильственного пресечения традиции, к тому перекрестку, где произошло выпадение российского искусства из мирового художественного процесса.

Последовавшие репрессивные меры (впрочем, не столь кровавые, как в 30-е или 40-е годы) не могли остановить идеологическую катастрофу. Распад специфической антропоцентрической картины мира, которую поддерживало и создавало искусство социалистического реализма, завершившийся в бывшем СССР и восточноевропейских странах, начался в конце 80-х годов в Китае, где уже принял радикальные формы⁷⁹.

На Западе нынешний повышенный интерес к художественному творчеству в бывших коммунистических странах — едва ли не бум нового русского искусства — объясняется не одной только новизной этого явления. Искусство и творческий процесс в целом, вырвавшиеся из идеологического капкана, сейчас переживают «момент истины». До того, как эта мощная струя растворится в рассеянном пространстве «постмодерной» культуры конца нашего века, она в своих аутентичных проявлениях может внести некие новые параметры в расслабленный, утративший ориентиры мировой художественный процесс⁸⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Решение об установке «Мыслителя» не было единодушным: член муниципального совета Лампюйе заявил энергичный протест против «этого питекантропа, оскорбляющего благородный портик нашего национального Пантеона». Густав Климт, выставивший в ноябре 1904 года среди других произведений эскизы фресок для университета, подвергся обвинениям в порнографии.

² *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 30-и томах. Т. 22. Л., 1972–1988. С. 43–44.

³ Замечено, что уже у Ф. Тютчева «душа» называется чаще, чем что-либо иное. Что касается М. Пруста, то его творчество — это, в сущности, жизнь души, погруженной в себя. В 1899 году в Париже проходит выставка работ Э. Мунка под названием «Восемнадцать картин из жизни души». Авторитетный в это время Б. Кроче называет искусство, творческий акт «внешним проявлением души».

⁴ *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 33.

⁵ Цит. по: *Стернин Г.Ю.* Указ. соч. С. 198.

⁶ *Дягилев С.П.* В час итогов... // *Весы.* 1905. № 4. С. 46–47.

⁷ Успех в 1860–70-х годах национальной Дюссельдорфской школы, отличавшейся строгой скрупулезностью в воспроизведении природы, сделал ее уже тогда оплотом реализма, противостоящим «парижскому вольнодумству». Влияние немецкой системы образования в Российской академии художеств усилилось после 1829 года, когда академия была передана в ведение Министерства Двора.

В статье «Было ли передвижничество самобытным и национальным», опубликованной в 5–6-м номере журнала «Искусство» за 1916 год (с. 3–5),

приводятся данные, подтверждающие тезис о немецкой ориентации художественной школы, из которой вышло русское передвижничество.

«Немецкое влияние, — пишет автор статьи Вл. Денисов, — стало преобладать у нас уже после 1812 года, всё более усиливалось (например, бр. Брюлловым, командированным в 1822 г. за границу, был запрещен въезд во Францию) и по вступлении на престол Николая I стало исключительным.

Относясь после декабрьских дней подозрительно ко всему, что носило следы „вольтерьянства“, и набирая себе надежных слуг из немцев, государь и в искусстве отдавал предпочтение последним...» Далее следует длинный перечень немецких профессоров, приглашенных для преподавания в Академию художеств.

⁸ Цит. по: *Думова Н.* Московские меценаты. М., 1992. С. 122–123.

⁹ Участники выставки: С. Судейкин, П. Кузнецов, П. Уткин, М. Сарьян, Н. Сапунов, Н. Крымов, А. Фонвизин, Н. Миллиоти, А. Арапов — выпускники Московского художественного училища — дебютировали в 1904 году в Саратове (выставка называлась «Алая роза»). Их учитель и кумир — Борисов-Мусатов, признанный родоначальник русского модернизма, — находился под влиянием западной — французской и итальянской — живописи: прежде всего Пюви де Шаванна, Дени, Вюйара, Боннара. Провел в конце XIX века несколько лет в Париже, учился в академии Кормона.

¹⁰ *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 28, 38.

¹¹ В 1910 году Кандинский, в действительности подводящий живопись к пределам того пространства, в котором еще внятно звучит «внутреннее», писал: «В настоящее время можно лишь предчувствовать подобную грамматику живописи, когда она будет не столько на основе физических законов (как это уже пытались и даже и теперь пытаются делать: „кубизм“), сколько на законах внутренней необходимости, которые можно спокойно назвать законами души» (*Кандинский В.В.* О духовном... С. 62).

¹² Выставки западного искусства в Петербурге и Москве более или менее регулярно организуются с 1901 года (1901 — выставка импрессионистов, Петербург; 1903 — французская живопись, Петербург; 1908, 1909 — новейшая французская живопись, Москва, «Золотое руно»; 1912, 1913, 1914 — отделы новейшего западного искусства на выставках «Бубнового валета», Москва, и др.).

¹³ Примером неодолимой тяги российских художников на Запад может служить молодой студент художественного училища К. Петров-Водкин,

который, за неимением средств, отправился в Европу на велосипеде. Этот одаренный мастер прибыл в Мюнхен, чтобы поступить в обучение к Ашбе, у которого тогда и позднее училось много знаменитых русских художников (среди них И. Грабарь, М. Добужинский, В. Кандинский).

Приведем здесь только самые ранние посещения Парижа художниками, профессиональное становление которых связано с их более или менее длительным — нередко многократным — пребыванием на Западе, включая такие случаи, как А.С. Голубкина, обучавшаяся в течение нескольких лет в мастерской Родена (с 1895), или С.Т. Коненков, лишь коротко побывавший в Париже в молодые годы (1897); Н.И. Альтман — с 1910; Н.А. Андреев — с 1900; Ю.П. Анненков — с 1911; А.П. Архипенко — с 1908; Л.С. Бакст — с 1893; А.Н. Бенуа — с 1896; В.Э. Борисов-Мусатов — с 1895; Л.А. Бруни — 1912; И.И. Бродский — 1909; Д.Д. Бурлюк — 1902; Н.А. Габо — с 1912; А. Гюрджан — с 1906; М.В. Добужинский — с 1907; В.Н. Домогацкий — с 1896; И.С. Ефимов — с 1908; П.П. Кончаловский — с 1897; Е.С. Кругликова — с 1908; П.В. Кузнецов — с 1906; Е.Е. Лансере — с 1896; М.Ф. Ларионов — с 1907; С.Д. Лебедева — с 1914; А.В. Лентулов — 1911; А.Т. Матвеев — 1906; В.И. Мухина — с 1912; А.П. Остроумова-Лебедева — с 1898; Л.С. Попова — с 1912; И.А. Пуни — 1914; Н.К. Рерих — 1900; В.А. Серов — 1889; К.А. Сомов — с 1897; С.Ю. Судейкин — с 1912; В.И. Суриков — 1883; В.Е. Татлин — 1913; П.П. Трубецкой — с 1906; Н.А. Удальцова — с 1912; П.Н. Филонов — 1911; Н.М. Чернышев — 1910; М.З. Шагал — с 1910; И.Д. Шадр — с 1910; А.В. Шевченко — с 1905; Л.В. Шервуд — с 1899; Д.П. Штеренберг — с 1906; А.А. Экстер — с 1908; Г.Б. Якулов — 1913.

Германия в начале века утратила свою притягательность для русских художников. Среди тех, кто совершенствовал здесь — главным образом в Мюнхене — свое мастерство, И.Э. Грабарь (с 1896), М.В. Добужинский (с 1899), В.В. Кандинский (с 1897), Л.О. Пастернак (с 1885) и некоторые другие.

¹⁴ Уже к 1914 году коллекция Сергея Щукина насчитывала 50 работ Пикассо, 38 — Матисса, десятки работ Гогена, Дерена, а также первоклассные произведения Мане, Ренуара, Сезанна. Не столь внушительная коллекция Ивана Морозова тем не менее включала работы Вламинка, Боннара, Майоля, Синьяка, Сислея, Гогена, Ван Гога, Ренуара и Матисса.

¹⁵ *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь... С. 125.

¹⁶ Произведения африканской скульптуры из коллекции С. Щукина воспроизведены в кн.: *Мириманов В.Б.* Искусство Тропической Африки. Типология. Систематика. Эволюция. Табл. III, XII, XIII, XXXI, XXXVII.

¹⁷ Мать С.И. Шукина — Е.П. Боткина, сестра известного литератора В.П. Боткина. Два других ее брата, Дмитрий и Михаил, были тесно связаны с изобразительным искусством: первый — председатель Московского общества любителей художеств, второй — исследователь творчества А. Иванова, член Академии художеств. Боткины известны как знатоки и коллекционеры русского, западного и античного искусства.

¹⁸ Дом С.И. Шукина в Знаменском переулке — бывший дворец Трубечких, построенный в екатерининские времена. Куплен И.В. Шукиным в 1882 году.

¹⁹ В течение нескольких десятилетий стоимость картин импрессионистов непрерывно возрастала, доходя до 800% в год.

²⁰ См.: *Bouyer R. L'Art russe au Grand Palais // Le Bull de l'art ancien et moderne*, 1906, 3 nov., № 216. P. 270–271; *Danilowicz C. de. A l'exposition russe // L'Art et les Artistes*. Oct. 1906 — mars 1907. T. IV. P. 313–320; *Jamot P. Le Salon d'Automne. L'exposition de l'art russe // Gazette des Beaux-Arts*, 1907, 1er semestre. P. 43–45.

²¹ По своим взглядам Врубель остается романтиком, утверждающим соответствующие духовные ценности; формально его творчество развивается в русле господствующего в это время модерна. Его предпочтения в искусстве не отличаются глубиной, если исходить из его увлечения Фортуни. Несмотря на все это, его высочайший профессионализм, его технические достижения в области цвета и особенно пластики далеко опережают всё существующее в это время в России. В конце XIX — начале XX века Врубель здесь едва ли не единственный художник, воспитанный академической и передвижнической традициями и в то же время идущий своим собственным путем. При этом его стиль свободен от заимствований. Метод лепки формы четкими плоскостями напоминает Сезанна, однако европеизм Врубеля явление органичное — это результат большого труда, подлинного профессионализма; его техника — плод его собственных исканий. Поразительным образом этот необычайно взыскательный художник, многократно переписывавший свои картины, приходит к кристаллическим структурам (например, «Сидящий демон», 1890), в которых можно видеть прообраз того поворота в эстетике европейского авангарда, который воплотился прежде всего в кубизме. В связи с этим можно напомнить о том, что работы Врубеля, экспонировавшиеся в 1906 году в Париже, были Пикассо отмечены особо. «В зале Врубеля, где никого не было, я и Ларионов неизменно встречали

коренастого человека, похожего на молодого Серова, который часами простаивал над вещами Врубеля. Это был Пикассо. Ларионов и я, мы оба можем констатировать, что все основы кубизма, конструктивизма и сюрреализма были начаты и обоснованы Врубелем. И несмотря на наше уважение к Пикассо, началом начал современной живописи был Врубель», — писал в своих воспоминаниях С.Ю. Судейкин (см.: *Врубель М.А.* Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 295).

²² *Пожарская М.Н.* Русские сезоны в Париже 1908–1924. М., 1988. С. 10.

²³ Говоря о ядре дягилевского коллектива, Пожарская пишет: «Все это были личности, своеобразные художественные индивидуальности. Каждый участник имел свои пристрастия, свою точку зрения и по конкретным частностям, и по существеннейшим вопросам развития современного искусства. Позднее противоречия между различными взглядами обнаруживались, иногда становясь непримиримыми. Но в период подготовки сезонов и в первые годы их существования все, что разъединяло, — сглаживалось. Всех сплачивало страстное желание бороться с рутинной за обновление сценического искусства, и в частности балета, новыми выразительными средствами» (*Пожарская М.Н.* Русские сезоны... С. 11).

²⁴ Обычные для России жесткие цензурные ограничения, господствовавшие в сфере культуры (с 1828 г. в состав Главного цензурного комитета наряду с президентом Академии художеств, Академии наук и др. входил глава III охранного отделения), уже в 80–90-х годах прошлого века во многом оказывались неэффективными. С середины 1904 года (после поражений на фронтах русско-японской войны) наступает состояние «цензурной анархии», которое уже не могло быть преодолено до Февральской революции, официально уничтожившей общую цензуру в России.

²⁵ Ни театр, как сложный и бюрократизированный организм, ни литература, связанная с находящейся под контролем типографией, не обладают такой мерой независимости, мобильности, как художник, работающий в своей мастерской. Уже эскизы Ларионова для театра (в частности, для дягилевских постановок) выполнены в более традиционной манере, нежели его живописные и графические работы того же времени.

²⁶ См.: *Поспелов Г.Г.* «Бубновый валет». М., 1990.

²⁷ В работах К. Малевича, представленных на выставке «Бубнового валета» в 1910 г., ощутимо влияние того своеобразного примитивизма фовист-

ской окраски, который характерен для творчества Н. Гончаровой 1900-х годов. Некоторые работы (например, «Идущий», 1910) позволяют говорить о влиянии Гончаровой на Малевича в этот ранний период.

²⁸ Хан-Магомедов С.О. Новый стиль, объемный супрематизм проуны // Л.М. Лисицкий. 1890—1941. М., 1990. С. 39.

²⁹ Там же.

³⁰ «Мы еще не знаем, — писал Мечислав Гольберг в 1904 году, — математических формул изобразительных искусств, но можем отметить некоторые непреложные законы <...> Уже в геометрии находят точные указания для эстетических построений <...> То же относится к линии черепа, дуге рта, тысяче других кривых, сочленений, пересечений, строящих человеческую архитектуру и общий характер материала: вида, расы, личности.

Взгляните на крестьянина с равнин Бос, на его выгнутую спину, линию носа, узловатые члены и сравните их с коренастыми бретонцами или нервными горцами. Вы должны будете склониться перед законами, которые, так сказать, предписывают лепку форм, их соотношение, их появление, их протяженность» (*Golberg M. La morale des lignes. Paris, 1908*).

³¹ *Worringer W. Abstraction und Einfühlung. München, 1907.*

³² Розанова О.В. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард. М., 1992.

³³ В 1919 году Н. Пунин писал о том, что молодые художники стремятся найти такие методы работы, которые позволили бы им создавать независимо от личного влияния «объективные, более или менее устойчивые и более или менее обязательные для всего человечества» художественные формы.

³⁴ Малевич К.С. О поэзии // Искусство. 1918. № 1. С. 33.

³⁵ Там же. С. 34.

³⁶ «Вопрос о том, обладает ли человеческое мышление предметной истинностью, вовсе не вопрос теории, а практический вопрос. В практике должен человек доказать истинность, т. е. действительность, своего мышления» (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 3. С. 4*).

³⁷ Рассел Б. История Западной философии. Нью-Йорк, 1981. С. 799.

³⁸ Я имею в виду «идеопоклонников» с их фанатической преданностью идее, вплоть до готовности к человеческим жертвоприношениям.

³⁹ Пумпянский Л. Октябрьские торжества и художники Петрограда // Пламя, 1919, № 35. С. 14.

⁴⁰ Луначарский А.В. Воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 209.

⁴¹ «Октябрьские празднества 1918 года, — писал А. Сидоров в газете «Рабочий мир», № 18, за 24 ноября 1918 года, — были настоящим торжеством краски. Можно сразу сказать, что живопись со своей задачей справилась успешнее скульптуры. Многие огромные „плакаты“ — их приходится так называть — были поистине превосходны... Именно здесь хотелось бы коснуться вопроса, в свое время весьма волновавшего художественную Москву: о „покровительстве“, оказываемом Советской властью левым художественным течениям, в ущерб как будто всем иным.

Многое, конечно, основано здесь на всяческих недоумениях, о которых мы не будем здесь говорить. Руководители советской художественной политики неоднократно заявляли, что рады поддержать всякое живое творческое направление в искусстве, но некоторая связь, по существу, между „левым“ искусством и революционным строительством жизни сказалась в том, что художники — „футуристы“, „супрематисты“ — их набралось ныне неимоверное число — священной целью своей ставили „революционизировать“ зрение, как это делает с сознанием нашим всякая революция. Не будем опять-таки останавливаться на вопросе об искусстве, предназначенном для народа, демократическом или пролетарском. Хотелось бы указать только, что попытка украшения города исключительно „левым“ искусством успеха не имела».

⁴² Едва ли не важнейшим свойством искусства В.И. Ленин считал его мемориально-образовательную функцию и, соответственно, доходчивость и выразительность, доступность широким массам. «Я назвал бы то, о чем я думаю, — говорил он Луначарскому, — монументальной пропагандой <...> Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы <...> важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза...» (цит. по: Ленин и изобразительное искусство. М., 1977. С. 320).

⁴³ Луначарский А.В. Воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 208. Эта мысль повторяется в различных беседах, докладах и заметках (см., например, высказывания Ленина об искусстве в кн.: Цеткин К. Воспоминания о Ленине». Т. 5. М., 1969; Луначарский А.В. Революция и искусство. М., 1941). То же самое у Н.К. Крупской: «Задачей искусства было как можно ближе подойти к массам, найти формы наиболее доступные, понятные низам» (Крупская Н.К. Педагогические сочинения. Т. 7. М., 1959).

⁴⁴ Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 404.

⁴⁵ Пумпянский Л. Октябрьские торжества... С. 12.

⁴⁶ Benjamin W. Moscow Diary. October, 35 (Winter 1985). P. 40.

⁴⁷ Benjamin W. Moscow Diary... P. 72.

⁴⁸ Цит. по: Pike C. Introduction // The Futurists, The Formalists and Marxist critique. London, 1979. P. 19.

⁴⁹ Письмо К.С. Малевича к М.В. Матюшину. Июнь 1916 г. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1976. С. 192.

⁵⁰ В супрематическом манифесте, изданном в связи с выставкой «0,10», Малевич, излагая творческие установки супрематизма, говорит о том, что «степень совершенства художественного произведения, созданного по законам беспредметного искусства, измеряется не умением сочетать формы и краски, не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, а на основании веса, скорости и направления движения».

⁵¹ Что бы ни думали вдохновители Октябрьского переворота, как показала история, он явился успешным восстанием против Будущего, того Будущего, которым взорвалась Февральская революция. Это было фактически восстание против дезинтеграции Империи, против освобождения ее народов, против бурно нараставших новых капиталистических форм собственности и новых интенсивных способов производства. Поздние большевики уничтожили сначала носителей революционных идей в экономике, а затем и в культуре.

⁵² Первый документ, в котором говорится о недопустимости «чистого формотворчества», появился в Москве в конце 1921 года за подписью пяти художников — сотрудников Института художественной культуры. Задачей искусства они провозглашали производство или проектирование материальных благ.

⁵³ В 1922 году Наркомпрос ликвидирует Комиссию по созданию Музея живописной культуры, в которой с 1919 года работали В. Кандинский, В. Татлин, Р. Фальк, Н. Альтман, А. Родченко. В 1924 году создается новая комиссия, которой поручено разобрать работы, приобретенные ранее. Новая комиссия, возглавляемая Н. Машковцевым, А. Федоровым-Давыдовым, П. Вильямсом и др., часть этих работ (в том числе О. Розановой, В. Кандинского, П. Кончаловского, А. Лентулова) общим числом около 500 предписывает уничтожить.

В 1927 году была организована I Всесоюзная выставка изобразительного искусства.

В 1930 году Наркомпросом была сделана первая, неудавшаяся попытка создания всеобщего единого союза советских художников (ФОСХ — Федерация объединений советских художников).

В 1932 году за это дело взялась партия. ЦК ВКП(б) принимает решение о роспуске всех существующих в это время художественных организаций. Одновременно объявляется о создании на всей территории СССР единых творческих союзов. Руководство искусством передается последователям академической традиции. На должность президента Академии художеств СССР назначается И. Бродский.

В 1934 году на I Всесоюзном съезде писателей сформулирован и утвержден метод «социалистического реализма» — отныне единственный дозволенный метод отображения действительности.

⁵⁴ Ассоциация художников революционной России основана в 1922 г. в Москве, Ленинграде и некоторых других городах (с 1928 года — АХР, Ассоциация художников революции). Инициаторы — художники С. Малютин, Е. Кацман, Б. Яковлев, П. Котов, А. Григорьев, П. Радимов и др.

В числе первых выставок объединения: «Из жизни и быта Р.-К. Красной Армии», «Жизнь и быт рабочих» (1922, Москва), «Жизнь и быт детей Советского Союза» (1929) и т. п.

Входившие в это объединение художники последовательно утверждали известные «принципы социалистического реализма» — стандарты советского этатизированного искусства. Художникам революции предлагалось делать все «для выполнения пятилетнего плана», «рисовать портреты героев борьбы за промфинплан, бичевать в карикатурах лодырей, рвачей, прогульщиков, летунов» и, предвзято массовые репрессии 1937-го, «выявлять вредителей» (Искусство в массы. 1930, № 8. С. 9).

⁵⁵ В числе наиболее влиятельных М. Авилов, В. Бакшеев, И. Бродский, А. Герасимов, М. Греков, Б. Иогансон, Е. Кацман, П. Котов, М. Манисер, С. Меркуров, Г. Ряжский, А. Рылов, И. Шадр, К. Юон и др.

⁵⁶ Герман А.Ю. Вступительная статья // 1920–1930. Живопись, альбом. М., 1989. С. 11.

⁵⁷ Драматична судьба ОСТА, обвиненного в «формализме», «буржуазном индивидуализме» и т. п. В начале 1931 г. общество распалось, а оставшаяся от него «Бригада художников» (Ю. Пименов, П. Вильямс и др.) выступила с

обвинениями в адрес своих недавних товарищей и заверениями в том, что отныне они будут «за публицистику в искусстве как средство обострения образного языка искусства в борьбе за боевые задачи рабочего класса».

В той же программе «Бригады» содержится публичное покаяние, в котором, в частности, говорится: «Наша прежняя практика, протекавшая в условиях старого ОСТА, носила в себе элементы мелкобуржуазного и буржуазного влияния. Это выразилось в замкнутой кастовости группы, в эстетствующем формализме, в оторванности от задач социалистического строительства. Порвав с другой частью ОСТА, признав свои ошибки, перед нами стоит задача (так в тексте. — *В. М.*) изгнать недостатки <...> По линии творческо-организационной мы против выставок, стихийно дающих разрозненную продукцию отдельных художников <...> Мы за выставки, имеющие единую целевую идейную направленность» (Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.; Л., 1933. С. 579).

⁵⁸ Очевидно, что любая «воодушевляющая» идея имеет, в той или иной мере, навязчивый характер. Идея, «овладевшая массами», многократно наращивает свой потенциал. При этом качественные последствия, такие, как физическое устранение «неохваченных» ведет (через страх и т. п.) к повышению «навязчивости» (так всё и идет по кругу). Но как быть с «категорическим императивом», с тем, что «человека можно уничтожить, но не победить», со всечеловеческим пантеоном мучеников и героев? Правда, есть объяснение А. Кестлера (см. его роман «Слепящая тьма»), но там он говорит о трагедии «охваченных». В романе с достаточной убедительностью показана трагедия людей, оказавшихся беспомощными и растерянными перед репрессиями, направленными против них их же собственной партией.

⁵⁹ *Hafmann W.* Painting in the Twentieth Century. London, 1976.

⁶⁰ «Конечно, — говорит Гитлер, — искусство всегда трактовало также и трагические противоречия жизни, и оно всегда показывало, используя их в своих творениях, борьбу между добром и злом, то есть между полезным и вредным. Но не для того, чтобы соглашаться с торжеством вредного, а всегда для того, чтобы доказывать необходимость полезного. В функции искусства не входит рыться в мусоре ради мусора, изображать человека в состоянии распада, рисовать кретинов, якобы символизирующих материнство, и предлагать нам абсолютно кривых идиотов в качестве образцов мужественности» (*Hitler A.* Discours au Congrès de Nürenberg // *Richard L.* Le Nazisme et la Culture. Paris, 1978). Тот факт, что на обложке каталога вы-

ставки «Дегенеративное искусство» фашистские идеологи репродуцировали скульптуру Отто Фрейндлиха «Новый человек», также косвенно демонстрирует внимание к Центральному сюжету.

⁶¹ См.: *Golomstock I. L'art totalitaire*. Paris, 1991. P. 87–132.

⁶² Ни Ленин, ни Сталин не посещали художественных выставок. Однако об их эстетических вкусах свидетельствуют не только отдельные высказывания, но еще очевиднее — результаты санкционированной ими культурной политики.

Гитлер лично занимался вопросами искусства. После прихода к власти одной из первых его акций была закладка Дома германского искусства в Мюнхене — главного выставочного зала «Третьего Рейха». Первая *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (аналог Всесоюзной художественной выставки), открывшаяся 18 июля 1937 года, была организована по прямому указанию Гитлера — как образец, указывающий путь спасения немецкой культуры. В конечном счете эта выставка, ставшая ежегодной, отражала личные вкусы фюрера, так как единственным членом «жюри» был назначенный им Генрих Гофман, который в сентябре 1935 года жестко и точно определил задачи искусства, его место в национальной культуре «Третьего Рейха».

⁶³ *Golomstock I. L'art...* P. 38.

⁶⁴ При жизни Утопии власть не видела необходимости в прямом вмешательстве в художественный процесс. В декабре 1918 года А.В. Луначарский писал: «Десятки раз я заявлял, что Комиссариат просвещения должен быть беспристрастен в своем отношении к отдельным направлениям художественной жизни. Что касается вопросов формы — вкус народного комиссара и всех представителей власти не должен идти в расчет. Предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам! Не позволить одному направлению затирать другое, вооружившись либо приобретенной традиционной славой, либо модным успехом!.. <...> Не беда, если Рабоче-крестьянская власть оказала значительную поддержку художникам-новаторам: их действительно жестко отвергали старшие. Не говоря уже о том, что футуристы первые пришли на помощь революции, оказались среди всех интеллигентов наиболее ей родственными <...> Но было бы бедой, если бы художники-новаторы окончательно вообразили бы себя государственной художественной школой, деятелями официального, хотя бы и революционного, но сверху диктуемого искусства!» (Искусство коммуны. Пг., 1918, № 4, 29 декабря).

⁶⁵ Цит. по: *Зумпф Г.* Выставки немецкого искусства в Советском Союзе в середине 20-х годов и их оценка советской критикой // *Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры.* М., 1980. С. 186–187.

⁶⁶ Ф. Арьес пишет: «Начиная с первой трети XX века, а в США даже раньше <...> возобладали идея, что власть техники беспредельна и над человеком, и над природой. Появилась иллюзия, будто техника может в некотором смысле подавить смерть.

Наша сегодняшняя модель смерти, таким образом, родилась и получила развитие там, где особенно сильна была первоначальная вера в природу, как бы устранившую смерть из повседневной жизни, а затем вера в технику, приходящую на смену природе и вытесняющую смерть еще более надежно» (*Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 289).

Напомним, что самая радикальная из прогрессистских идей преодоления смерти — федоровское учение — родилась приблизительно в конце 50-х годов прошлого века.

Вера в научно-технический прогресс приводит Маяковского к идее физического бессмертия. Вернувшийся в 1922 году из-за границы Р. Якобсон рассказал ему о научных исследованиях на Западе, об общей теории относительности. «...Освобождение энергии и проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени, — всё это захватило Маяковского, — пишет Якобсон. — Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. — А ты не думаешь, — спросил он вдруг, — что так будет завоевано бессмертие? <...> Я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых...» (*Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. II. М., 1939. С. 569). Эта простодушная, вполне соответствующая культурно-историческому контексту мысль об индивидуальном физическом бессмертии, которое нам по нашей вере обеспечат наука и техника, имела в это время статус суеверия. Идеология замалчивала смерть.

Мечта о телесном бессмертии, вера в возможность соединения в вечности материального и духовного, по мнению философа Л. Карасева, одно из наиболее устойчивых проявлений русской ментальности, нашедшее опору в коммунистической идее светлого будущего. «Русская мечта, — пишет он, — состояла в том, чтобы соединить вместе <...> и тело, и Небо. Бессмертие, но бессмертие в пределах Небесных, превращение жизни земной в небесную.»

«Символы русских космистов, — пишет далее Карасев, — „полет“, „свобода“, „бессмертие“. Циолковский мыслил людей, покинувших земную

колыбель, как людей бессмертных или почти бессмертных. Их тела не знают болезней, они питаются, но питаются энергией солнечного света <...> Бессмертные люди, парящие в космических просторах: это ли не вечная жизнь во плоти, и к тому же жизнь в прямом смысле на „небе“» (*Карцев Л.В. Русская идея (Символика и смысл) // Вопросы философии. 1992, № 8. С. 97, 98).*

⁶⁷ *R. Shattuck. Au seuil de la 'Pataphysique. Collège de 'Pataphysique. ХС. Р. 60.*

⁶⁸ Родоначальником этой живописи и техники, получившей название «drifting», считается Джексон Поллок. Однако у него были предшественники (работы середины 30-х годов М. Тобейя, 40-х — Х. Миро и др.). Можно также обратить внимание на то, что неопластицизм Пита Мондриана обладает такими качествами «all over», как отсутствие центра, верха/низа, определенных границ. Между прочим, в момент создания своего стиля Поллок был близок с Мондрианом, жившим тогда в Нью-Йорке. «All over» участвует в живописной революции, которая разрушает «кадр» картины, ее композицию, предлагая взамен поток энергии и превращая холст либо в цветное поле (эта разновидность абстрактной живописи получила название «colour field painting»), либо в монотонную поверхность («минимал-арт», «хард эдж»).

⁶⁹ В оккупированной Франции — кроме таких сомнительных явлений, как выставка А. Брекера, — «ваятеля героических образов немецкой молодежи», или встреча французских художников с официальной художественной элитой «Третьего Рейха», — открываются первые выставки Вазарели и Дюбюффе; Фотрие создает свою знаменитую серию «Заложники»; Пикассо, покинувший Париж и обосновавшийся в Руайане (Шарант), экспериментирует с нетрадиционными материалами, варьирует тему бычьего черепа в графике, живописи и скульптуре.

⁷⁰ Тот факт, что «Квадрат» на полвека опережает «минимализм», возникающий в середине 60-х и остающийся едва ли не самым влиятельным течением в искусстве 80-х—начала 90-х годов, наводит на мысль, что мир жил бы в совершенно иной художественной среде, если бы «великий эксперимент» в искусстве не был насильственно прерван и русский авангард продолжил свою деятельность. Другой вопрос, смог ли бы вообще русский авангард творить на руинах Утопии...

⁷¹ *Rosenberg H. La tradition de Nouveau. Paris, 1962 // «L'aventure de l'art au XX siècle». Р. 493.*

⁷² Аббревиатура от: Копенгаген, Брюссель, Амстердам (столицы стран, которым принадлежат основатели группы: датчанин А. Йорн, голландец К. Аппель, бельгиец Ж. Нуаре и др.).

⁷³ *Jorn A. Les Banalites Intimes* (цит. по: *L'aventure de l'art au XX siècle*. Paris, 1988. P. 455).

⁷⁴ Нечто в этом роде произошло с советским искусством в конце 50-х — начале 60-х годов, когда впервые была ослаблена художественно-идеологическая цензура.

⁷⁵ Жан Луи Лиотар, отвечая на вопрос, что такое «постмодерн», пишет: «Художник, писатель постмодерна находится в ситуации философа: текст и произведение, создаваемые ими, не руководствуются уже установленными правилами, их нельзя оценивать, исходя из существующих категорий. Эти правила и эти категории — искомое текста и произведения. Таким образом, художник и писатель творят без правил и для того, чтобы установить правила того, что будет создано» (*Lyotard J.L. Réponse à la question: qu'est-ce que le postmodernité? // Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, 1988. P. 27).

⁷⁶ «Смысл жизни — это комфорт», — сказала мне недавно одна американка. Я привожу здесь это суждение потому, что оно принадлежит полномочному представителю современной цивилизации, университетскому профессору, философу (специалисту по «деконструкции»).

⁷⁷ *Besançon A. L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris, 1994. P. 510.

⁷⁸ Рядом с современными формами — такими, как куча грязи с набросанными поверх нее досками (экспонат выставки «Черная грязь» одной из московских галерей), — абстрактная живопись может выглядеть едва ли не академичной. Во всяком случае, ее принадлежность к классической изобразительной системе не вызывает сомнения. При этом очевидно, что в свое время переход к абстракции явился радикальным сдвигом в искусстве. Нельзя не согласиться с замечанием А. Безансона о том, что абстракцию «неверно рассматривать как одну из формул или как одно из течений наравне с другими — в том же плане, что пуантилизм, фовизм или кубизм. Стоявшие у ее истоков видели в абстракции революцию, более того — мутацию, и не только в живописи» (*Besançon A. L'image interdite... P. 508*).

⁷⁹ См.: *Solomon A. Not Just a Yawn but the Howl that Could Free China // New York Times Magazine*. December 19, 1933. P. 43–72.

⁸⁰ Вместе с тем я считаю, что нет основания для чрезмерного оптимизма. Сравнение нынешнего состояния с моментом становления русского авангарда 10–20-х годов выявляет существенные различия. Русская художественная традиция на протяжении столетий развивалась в европейском русле, то есть творческий взрыв 10–20-х годов произошел на территории той же художественной культуры. Советское же искусство существовало в искусственной атмосфере и вскармливалося как антитеза Западу.

Послереволюционная ситуация (в период 1917–1925 гг.) была в каком-то смысле диаметрально противоположна послеперестроечной. Художественное воображение авангарда возбуждали идеи метафизического порядка: небывалого обновления, тотального переустройства мира (Вселенной!), ощущение абсолютного могущества соединенных сил науки, техники и художественного творчества — иное, дальнейшее видение — победа над реальностью, над «старым миром». Для сегодняшнего художника цель перестройки — «быть как все», для почвенника — возврат к старым традициям России, «которую мы потеряли».

На следующий день после революции 1917 года искусство (картины, транспаранты, макеты, скульптура) оказалось на улицах. Сегодня в Москве искусство также выплеснулось на улицы, но на этот раз не как воплощенный миф, а как валютный товар.