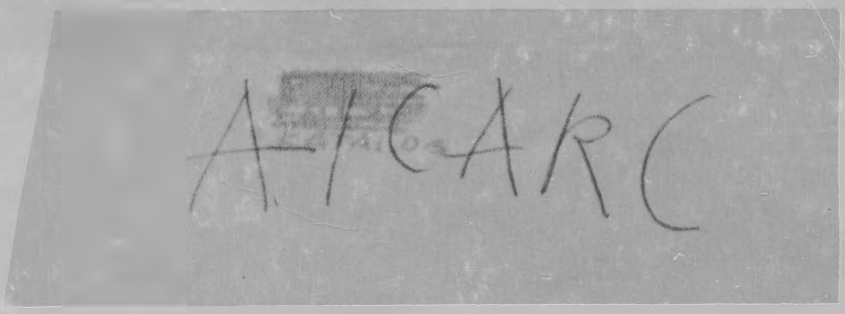


Бюллетень Международной ассоциации художественных критиков (АИКА)

1989

Тема выпуска:
Новые реальности
в советском искусстве
и художественной критике
Выпуск приурочен к XXIII
конгрессу АИКА (Москва —
Тбилиси, сентябрь 1989)

А И К А Р К

Архив АИКА издается под покровительством ЮНЕСКО. Редакция: Центр АИКАРК, Швейцарский институт искусствознания, Цюрих

дожественная борьба ведется не двумя сторонами. Их больше. И официальные, и неофициальные силы (если есть смысл в таком делении сегодня) претерпевают процесс расслоения. Прежняя монолитность уступает место многообразию. И далее, существует третья сила — назовем ее на парадоксальный манер «третьим крылом».

Не будучи официальной или оппозиционной, эта сила очень многообразна сама по себе, хотя бы потому, что она включает в себя не только представителей Москвы и Ленинграда (П. Никонов, Н. Нестерова, М. Кантор, Л. Табенкин, Л. Наумова, М. Берзинг). В том же списке находят себе место художники из прибалтийского региона (Дж. Скулме, С. Вейверите, Ф. Кирке, А. Кесккюла и другие), а также южных регионов (Т. Сильваши, В. Рыжих, Ф. Халилов, М. Аветисян, Т. Огобаев). Может быть, нужна дальнейшая дифференциация в соответствии с национальными традициями?

Итак, реальность не есть мифология. Это кажется таким ясным и бесспорным теоретически, отвлеченно. Но как быть с иррациональной, «невероятной» реальностью жизни? Возможно ли выделить особую ментальность России, которая не только не уничтожена реальностями советской истории, но приобрела еще более законченные формы? Во всяком случае, нельзя не учитывать эти сложные общие аспекты в разработке проблем искусства нашей страны.

85.103(2)7
Н 76

Выпущено по заказу
Союза художников СССР

Москва
Советский художник
1989

ISBN 5-269-00452-6

Новые реальности
в советском искусстве
и художественной критике

Бюллетень Международной
ассоциации художественных критиков.
АИКА

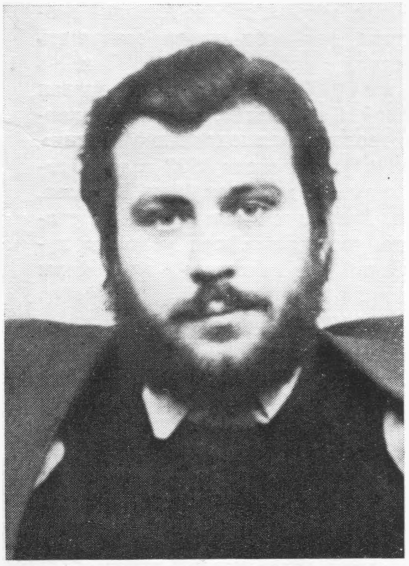
Авторы статей:
Вадим Михайлович Полевой,
Александра Семеновна Шатских,
Гаяне Владимировна Алибегашвили,
Нодар Шалвович Джанберидзе,
Андрей Алексеевич Ковалев и др.

Составитель:
Александр Клавдианович Якимович

Редактор Н. И. Недбаева
Художник Е. Н. Семенов
Художественно-технический редактор
Г. К. Кочеткова
Корректоры Е. С. Володина,
Е. Н. Куткина

Сдано в набор 23.06.89
Подписано в печать 10.08.89
Формат 60×90/8
Бумага мелованная
Гарнитура шрифта литературная
Печать высокая
Усл. п. л. 7. Уч.-изд. л. 7,883
Тираж 500. Зак. 559. Изд. № 11-8950
Бесплатно
Заказное
Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а
Типография изд-ва
«Советский художник»
129327, Москва, Ленская ул., 28

Парадокс об авангардисте



Андрей Ковалев
Москва
Родился в 1958. В 1985 закончил Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Научный сотрудник Института искусствознания в Москве. Интересы и публикации посвящены советскому искусству 1920-х годов и современному искусству.

Новая волна всеобщего интереса к раннему русскому модернизму вызывается целым рядом причин, качественно различных на Западе и в Советском Союзе. Основной побудительный мотив такого обостренного внимания к русскому авангарду, несомненно, политического свойства и связан с установившейся на Западе модой на все русское и советское, которая в свою очередь спровоцирована серьезными изменениями, происходящими сейчас в нашей стране. У нас же интерес к авангарду, долгое время бывшему предметом эзотерических (и весьма небезопасных!) занятий небольшого количества энтузиастов и подвижников, подогревается происходящим сейчас процессом, который можно назвать «восстановлением имен». Общественное сознание ныне как никогда снисходительно к гонимым некогда художникам, к «забытым именам», заинтересовано — причем на всех уровнях — в восстановлении конкретности исторического и художественного процесса. Гораздо сложнее дело обстоит по части восприятия художественного значения наследия ранних периодов модернизма. Наши сегодняшние экскурсы к его истокам носят качественно иной оттенок, нежели во времена Камиллы Грей. Место искусства, которое героически провозглашало себя Новым искусством, modern, занято постмодернизмом, в самом названии которого довольно двусмысленно совмещены противоречивые временные характеристики. В системе постмодернистской ментальности производятся новые исторические модели, и модернизм, до сей поры осознававшийся как своего рода «перпетуум мобиле», неостановимое движение вперед, имеющее некий первотолчок, но не могущее остановиться, становится замкнутым и хронологически определенным образованием, обретающим форму, подобно другим историческим стилям прошлого. Неостановимый марафон изобретения новых форм, старт которому был дан в первые десятилетия XX века, сегодня выглядит историческим эпизодом. Исследователь получает не вполне осознанную пока возможность произвести акт остранения, избежав искушения подхватить из рук уставших марафонцев символический факел и продолжить безостановочное движение. Я не очень уверен в том, что со мной кто-либо готов солидаризироваться, но я не могу уже воспринимать без улыбки суждения о том, что именно за ранним авангардом — будущее. Для меня это — прошлое, прекрасное и далекое, как Античность или Ренессанс, и с этой точки зрения авангард принадлежит и прошлому, и будущему. В безусловной и безоговорочной проекции авангарда в будущее усматривается некая временная ловушка, устроенная его хитроумными творцами, футуристами и будетлянами, — ведь ни у кого не поворачивается язык говорить о том, что Пракситель и Караваджо принадлежат будущему, между тем как это общепринято полагать по отношению к Казимиру Малевичу, Александру Родченко или Павлу Филонову (и гораздо реже — Пикассо, Матиссу или Клее). Последнее рассуждение, касающееся национальной специфики именно русского модернизма, позволяет сделать вывод о том, что его идеология отличалась особым перспективизмом, экспансией в будущие времена, в грядущее тысячелетнее царство Нового искусства. Эта непреклонная воля к завоеванию, захвату пространства и времени обострялась традиционным для России мессианизмом, что находилось в известном несоответствии с установкой модернистского сознания на непрерывное изобретательство, новаторство, ибо всякий мессианизм эсхатологичен, а эсхатология, по своему определению, есть учение о Пределе. Более того, упомянутая установка, сопровождаемая принципиальным нежеланием, а может быть, и неспособностью узреть в завтрашнем дне какую-либо эволюцию, законосообразность спонтанных изменений, создавала ситуацию, которую можно описать как «парадокс об авангардисте»: художник — изобретатель и провидец, творящий модель Грядущего, как бы застывает в позе оранта перед его величием, в то время как быстротекущее естественное Время неумолимо движется вперед, независимо от него создавая все новые и новые конфигурации. Ноуменальная идея как бы «обгоняется» чередой быстротекущих феноменов, и тот, кто был впереди, в авангарде, оказывается объективно позади реальности. Близкий к авангардным кругам Роман Якобсон писал в 1921 году: «Классики футуризма» — оксюморон, исходя из первой концепции футуризма, тем не менее, он к классикам, либо к нужде в них пришел»[1]. И если в 1921 году Якобсон, друг Маяковского и автор первого исследования о Хлебникове, совершает жест дистанцирования по отношению к футуристам, то девятью годами позже в известной книге «О поколении, растратившем своих поэ-

тов» (1930) он уже полностью ассоциирует себя с футуристами. Описывая своего рода ловушку под названием «Будущее», в которую он был затянут, Якобсон говорит уже о трагедии «поколения утративших», «тех, кому между 30-ю и 45-ю»: «Мы слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое. Порвалась связь времен. Мы слишком жили будущим, думали о нем, верили в него, и больше нет для нас самодовлеющей злобы дня, мы растеряли чувство настоящего. <...> Будущее, оно тоже не наше. Через несколько десятков лет мы будем жестоко наказаны — люди прошлого тысячелетия. <...> У нас были только захватывающие песни о будущем, и вдруг эти песни из динамики сегодняшнего дня превратились в историко-литературный факт. Когда певцы убиты, а песню волокут в музей, пришпиливают к вчерашнему дню, еще опустошеннее, сиротливей да неприкаянней становится это поколение неимущее в доподлинном смысле этого слова» [2].

Мы подошли к важному в контексте выяснения исторических судеб раннего русского модернизма вопросу — о его хронологических границах. Вопрос этот, как и все «пограничные» вопросы, к примеру, о том, кого же в конце концов можно причислять к авангардистам, запутан до крайней степени как ими самими, так и последующей традицией, особенно устной. В этом смысле широко распространено суждение о том, что авангардизм был разрушен сталинской репрессивной системой. Следует подчеркнуть, что к началу 30-х годов, то есть ко времени развертывания репрессий, авангард как художественное течение был уже по крайней мере на излете. Поэтому можно говорить скорее о том, что непосредственно пострадали от репрессий не авангард, а авангардисты: большинство из них попросту было выкинуто на самое социальное дно, предано ритуальному поруганию и официальному забвению. Эти действия, как и большинство ритуальных пассов тоталитарного режима, сохраняли свое последействие вплоть до самого недавнего времени, что в свою очередь поддерживало миф о разрушенном авангарде. Таким образом, в основе указанного мифа лежит одновременно как решительное стремление тоталитарной системы к моральному и психологическому уничтожению всех возможных соперников в идеологической сфере, так и стремление продолжателей и почитателей тех, кто объявлял себя властелинами времени, представить дело таким образом, что любимое ими течение не было естественным путем замещено следующим, а было разрушено чудовищными внешними силами, прервавшими самореализацию Великой утопии (хотя здесь скорее следует говорить о тех самых *не*-возникших и *не*-пришедших на смену художественных явлениях, сама идея о возникновении которых была загублена в зародыше, вследствие чего русская культура, так блистательно сделавшая «Великий скачок», внезапно, словно остановленная непреодолимой стеной, застыла, не пройдя целого ряда необходимых этапов развития).

Таким образом, если мы можем указать на ряд санкций со стороны государства конца 20-х — начала 30-х годов, насильственным образом прекративших общественное функционирование «левого» искусства (разгон ИНХУКа в Москве и ГИНХУКа в Ленинграде, запрещение выставки П. Филонова и т. п.), то некоего реального срока завершения деятельности левых течений мы попросту не имеем возможности назвать сколько-нибудь точно. При этом начальные этапы возникновения и разнообразных превращений, всегда чрезвычайно радикальных, авангардистского движения — неопримитивизм, кубофутуризм и др. — известны с точностью почти до месяца. Более того, буквально по дням можно проследить наиболее резкий перелом, произошедший в недрах Московского Института Художественной культуры зимой 1921—1922 года, когда «двадцать пять передовых мастеров левого искусства под напором революционных условий современности отказались от «чистых» форм искусства, признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность как только живописцев — бесцельной» [3]. Идеология авангарда, в своих истоках столь чуждая какой-либо утилитарности, в короткий срок преобразилась, декларировав переход на рельсы абсолютной утилитарности, отказа от искусства, совершенного с чисто русской безоглядностью, заставляющей вспомнить описываемых Плинием гиперборейских поэтов, любимцев Аполлона, бросающихся в море от избытка эстетических чувств (ср. у пролеткультовского поэта Алексея Гастева: «Тысяча лучших поэтов бросится в море» [4]). Грандиозный рывок за пределы искусства сопровождался непрерывным процессом размежевания между теми, кто имел волю двигаться дальше, в неизведанное, и теми, кто не находил возможным для себя лично совершать очередной акт разрушения. Так, из того же ИНХУКа сначала был изгнан Василий Кандинский, не поддержавший идеологии «самодовлеющей вещи», а затем, уже к осени 1922 года, и такие левые художники, как Королев, Клюн, Древин и Удальцова. Примечательно, что дальнейшее развитие художников, «выпавших» из сферы авангардного сознания выглядело как движение «обратно» по стадиальной шкале европейского искусства, как «забывание» совершённых открытий. Характерно, что при этом качественный уровень их произведений вовсе не всегда понижался, — так, беспредметные опусы Александра Древина в какой-то степени уступают его же более поздним пейзажам.

Таким образом, мы сталкиваемся не только с невозможностью хронологически определить рамки изучаемого явления. Практически невозможно составить также и список действующих лиц непосредственных участников авангардного процесса. Если по отношению к более традиционным направлениям это требует только определенной усидчивости и способности отделить лидеров течения от второстепенных его участников, то дело обстоит гораздо сложнее, когда мы обращаемся к авангардистскому движению. На всех этапах его развития присутствует, несомненно, небольшое количество фигур, которые определяют своей индивидуальной эволюцией общую эволюцию движения, но основную массу его участников составляют художники, которые только небольшой отрезок пути прошли вместе с общим течением, перейдя затем к более традиционным формам, а впоследствии даже к крайне консервативным, как то случилось, скажем, с группой участников первой выставки «Бубновый валет» — Петром Кончаловским, Ильей Машковым, Аристархом Лентуловым, участвовавшими в начальном, неопримитивистском этапе модернизма и постепенно, на протяжении 10-х годов отстававшими от своих более радикально настроенных товарищей, чтобы уже в 20-е оказаться, как Машков, в наиболее консервативных группировках вроде АХРР или, как Кончаловский, довольно естественно войти (до определенного предела, конечно) в нормативную структуру сталинского искусства 30-х и 40-х годов. Так что в русском искусстве мы встречаемся не только с великими примерами рывков вперед, но и с совершенно необычайными приме-

рами «заднего хода», который совершил к концу жизни даже Казимир Малевич, один из самых несгибаемых апостолов эксперимента в искусстве, причем такого рода реверсивные пассажи почти никогда не обставлялись концептуально, как, например, неоклассический период Пикассо или хорошо продуманный неотрадиционализм итальянских метафизиков.

Резкие, внекаузальные переломы индивидуальных судеб почти каждого из творцов и участников авангардного движения совершенно невероятным образом искажают общую картину, делают крайне трудным объективное, научное изучение процесса, при котором за вопросом «как это было?» несомненно должен следовать вопрос «почему это происходило?». Единый художественный процесс как бы расщепляется на два непересекающихся и несообщающихся потока, каждый из которых развивается по своим собственным законам и в своем собственном ритме, и переход из одного в другой возможен только в результате кардинального изменения индивидуальной судьбы конкретного художника. Все это создавало и создает нетривиальную — по сравнению с другими историческими периодами — ситуацию, когда каждый исследователь может создать непротиворечивую и достаточно логически обоснованную историю, используя только часть материала и отвлекаясь от всего остального, вследствие чего созданы две почти никак не скоординированные истории русского искусства первой трети XX века.

Явственно наблюдаемая неустойчивость, удивительная нечеткость, труднообъяснимая изменчивость художественного процесса несомненно объясняются тем ускоренным прохождением исторических этапов, на которые указывает Д. В. Сарабьянов, и создают труднопреодолимую путаницу в терминологии. Дело в том, что термин «авангард», «авангардизм» применим здесь лишь условно, ибо не был самоназванием, равно как и «модернизм», который представляется более корректным термином для обозначения всего явления в целом. Что же касается автохтонных самонаименований, то наиболее широкое бытование имел термин «футуризм», а после революции — «левое искусство», породивший затем официальное название группы ЛЕФ — «Левый фронт». Самоопределение в среде авангардистов, которых мы все-таки условимся именно так называть, ибо любой термин есть условность, происходило в форме самоотождествления и принятия этого отождествления всей группировкой. Николай Пунин, практически единственный профессиональный искусствовед, связавший себя с авангардными течениями, в статье для массового журнала «Жизнь искусства»[5] смог определить, кого же можно называть «левыми» художниками (то есть авангардистами, в нашей терминологии), только через тавтологию: «Левым» в искусстве будет все то, что «левые» художники назовут «левым». Такое определение было дано уже на излете существования авангардизма как структурной общности, превращения его в обыкновенную совокупность художников, объединяемых только сходством стилистической манеры. В более ранние периоды авангардное сообщество самоотождествлялось без каких-либо дефиниций, в него, похоже, принимался без какой-либо инициации всякий, кто соблюдал «правила игры», вся суть которых заключалась в том, что они находились в непрерывном изменении. «Своим» считался тот, кто успевал следить за этими изменениями и понимать их смысл. Попадавший в авангардистскую общность, для внешних наблюдателей выглядевшую как эзотерический клан, должен был уметь выполнять ритуальные действия, которые выполняют все члены общности; при этом идеи, возникавшие у идеологов, лидеров общности, моментально становились всеобщим и лишенным индивидуального происхождения достоянием. Одномоментность и большая скорость восприятия новых идей постоянно создавали ситуацию совершенно параллельного и одновременного изобретения тех или иных стилистических ходов. Именно так следует объяснять, как мне кажется, описанное еще Камиллой Грей соперничество Казимира Малевича и Владимира Татлина, которые подозревали друг друга в плагиате. Все эти наблюдения, особенно характерные для раннего периода развития авангардного течения, замечательно описываются в терминах, предложенных британским антропологом Виктором Тэрнером, — «лиминальность», то есть приниженное, внеструктурное состояние, и «коммунитас» — внеструктурная общность, противостоящая структуре[6]. В такой системе понятий оказывается значимым фактор, что подавляющее большинство лидеров авангардизма — провинциалы, происходящие из семейств со средним уровнем образованности, что, несомненно, делало их при вхождении в культуру больших городов в определенной степени «метеками», чужаками, маргинальными личностями. И далее: желтые кофты, «пощечины общественному вкусу», для сторонних наблюдателей выглядевшие как бессмысленное кривлянье и опасное разрушение основ гуманитарной цивилизации, были ритуальным жестом, преследующим цель возвышения через уничтожение. Хепенинги футуристов, столь эпатировавшие не только и не столько буржуазию, сколько «людей культуры» типа А. Бенуа, были первыми опытами «переклассификации действительности и отношений к обществу, природе и культуре». Старая институционализованная структура раскачивалась с шумом и треском, и охранители культуры совершенно резонно видели в диких, оскорбительных жестах молодых бунтарей последнее проклятие их уходящей культуре, провозвестие Смутного времени.

Среди творцов «нового искусства» меня привлекают две фигуры — Казимир Малевич и Павел Филонов. Странные, темные пророки, говорящие на каком-то неуклюжем, но полном экстатического вдохновения языке... Носители откровения, облечения харизматической властью, они стояли особняком среди довольно бедных молодых людей, которым было так весело разрушать старое, отжившее, умирающее. То, что для их спутников было почти единственным смыслом жизни, для них было только эпизодом, поэтому почти курьезно выглядит совсем не склонный к гаерству Малевич, разгуливающий по Кузнецкому мосту в котелке и с деревянной ложкой в петлице, ибо его дело было проповедовать, учить, возглашать. Супрематизм, как и идеология «аналитического искусства», не просто очередной изм в бесконечной череде измов двадцатого века. Это пророчества и откровения, далеко выходящие за рамки того, что мы привычно считаем искусством. Горячий ветер Откровения возвышает и без того довольно замкнутого человека над его спутниками; рамки течения становятся ему узкими, недаром Малевич в конце 10-х годов удаляется в Витебск, словно апостол — к варварам, и окружает себя преданными учениками, которые будут послушно внимать Учителю. Тот пафос учительства, который обуял футуристов совсем недавно, ни о чем таком не помышлявших, а сразу же после революции рьяно начавших строить здание нового художественного образования, выглядит явлением вовсе не случайным.

Между временами

Однако школы, которые образовали вокруг себя и Малевич, и Филонов, стоят несколько особняком — в них происходил не обыкновенный процесс обучения, передачи знания, а как бы передача некоего «учения». Об этом свидетельствуют необыкновенное последействие и жизнестойкость этих школ, а само общение учителя с учениками описывается в духе традиционной агиографии.

Несомненно, что тип авторитарной личности, столь ярко высветившейся и в Малевиче, и в Филонове, которые, пусть весьма различно, манипулировали сознанием своих учеников, планируя распространять свое влияние до бесконечности, до пределов всего человечества, не может не вызывать некоей неприязни у плюралистически настроенного человека конца XX века. Однако их тяжеловесные озарения, начисто лишенные всякой кокетливой игры, полные серьезности и внутреннего величия, продолжают притягивать к себе, и в этом, наверное, и заключается их внутренний непреходящий смысл и значение. Но при этом каждый раз, разглядывая прорастающую, биологическую живопись Филонова, мне на ум приходят те гекатомбы, которыми окружала его безжалостная история, а изображение всемирно знаменитого 4-го блока Чернобыльской АЭС живо напоминает мне «будущие планиты для землянитов», сопровожденные трогательным комментарием Малевича: «Система планита дает возможность держать его в чистоте, он моется без всякого для этого приспособления».

Примечания:

1. Якобсон Роман. Работы по поэтике. Сост. и общ. редакция М. Л. Гаспарова. М., 1987, с. 431.
2. Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов.— В кн.: Якобсон Р. Святополк-Мирский. Смерть Владимира Маяковского, 1975, с. 33—34.
3. Институт художественной культуры (Отчет о деятельности ИНХУКа. 1923). — В кн.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под ред. И. Маца. М.—Л., 1923, с. 143.
4. Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1926, с. 31.
5. Н. Пунин. Государственная выставка работ петроградских художников всех направлений. Обзор.— Жизнь искусства, 1923, № 21, с. 14—15.
6. См.: Тэрнер В. Символ и Ритуал. М., 1983. Пер. с англ.

Евгений Барабанов
Москва

Родился в 1943. Получил художественное образование. В 1971 закончил Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, отделение истории искусства. С 1974 преследовался властями за участие в неофициальном литературном издании (уволен с работы, потерял возможность публиковаться в СССР). Занимался изучением раннехристианской эстетики, религиозной философии, русской философии XIX—XX веков. Доктор теологии Тюбингенского университета (ФРГ). Автор книг и статей о современном московском авангарде.

Еще совсем недавно искусствовед, изучавший мир московского авангарда, мог бы начать все исследование первой строкой одного из рассказов Хорхе Луиса Борхеса: «Открытием Укбара я обязан сочетанию зеркала и энциклопедии...»

Блаженные времена! Сегодня эту заново переоткрытую страну без устали колесят толпы деловых людей и любопытствующих туристов. Уточняются топографические карты, натуральный обмен сменяется упорядоченной торговлей, устные предания и легенды обретают контуры героического эпоса. И хотя многое уже прояснилось, каталогизировалось и, подчинившись череде рутинной повседневности, стало частью колониального артбизнеса — тревожное чувство неадекватности, парадоксальности, фантасмагоричности не покидает ни пришельцев, ни коренное население этой ни на что не похожей, неустанно пересматривающей свои границы экзотической страны.

Это чувство тревоги вряд ли случайно; оно — у самых истоков открытия: в судьбоносном «сочетании энциклопедии и зеркала». Именно отсюда — из предваряющего знания и отраженного взгляда — берут свое начало наши уверенность, любопытство и деловитость, обреченные в конце концов уступить место неизбежным, порой всеразрушающим сомнениям.

И может ли быть иначе? Разве любая энциклопедия не есть прежде всего язык, нуждающийся в нашем понимании, а зеркало — отражение, убедительность которого жива лишь мерой его узнаваемости. А если это так, не является ли порожденная ими реальность Orbis Tertius'a (впрочем, не только третьего, но, как уверяли древние пророчества, также и Последнего Рима и мира) оборотной стороной тривиальности? И принимая вызов иного, не попадаем ли мы в ловушку привычного — привычных слов, привычного удивления, привычных соответствий и не менее привычных ожиданий?

Мы говорим: «выставка», «зрители», «критические отзывы», «художественный рынок», «коллекционеры», «музеи», «известность». Но с чем соотносятся эти привычные для уха слова? На какие реальности указывают? Чего ждут от нас? Можно ли всерьез называть «выставкой» один или два десятка картин, развешенных по стенам чьей-то однокомнатной квартиры, «зрителями» — кружок приятелей, «критическими отзывами» — дружеские похлопывания по плечу, «коллек-