

АВАНГАРД ВЧЕРА И ЗАВТРА

Н.Н. Александров

Ситуация 1920-х годов

Мы будем говорить о прошлом столетней давности, имея в виду будущее. Ни для кого не секрет, что сегодня мы стоим на пороге социального взрыва, который может принять как управляемую, так и неуправляемую форму. И никто даже вообразить не хочет, что в этой ситуации вялотекущего кризиса уходят из-под ног основания этой цивилизации. А между тем это так. Но и век назад, в 1913 году русской интеллигенции казалось, что все не так уж плохо – и темпы развития высокие, и «серебряный век» цветет и т.д. Но прошло три-четыре года, и налицо была ситуация обрушения.

Вот почему мы снова всматриваемся в ситуацию перелома 1920-х.

Новая власть начинала свою жизнь в обстановке гражданской войны. Страна раскололась на два лагеря, хотя центров силы в тот момент было несколько. Стихия и анархия разрушения, ненависть к угнетателям и к их искусству выливались в массовое уничтожение культурных ценностей.



Рис. 1. Уничтожение портретов царей.

Пока экстремизм был обуздан, казалось, что культура будет уничтожена вообще. У Александра Блока большевистская революция не зря ассоциировалась со стихийным мятежом, «русским бунтом», по Пушкину, жестоким и бессмысленным. Возникало даже сомнение относительно самой возможности существования в стране культуры и искусства.

Художественная интеллигенция была поставлена перед выбором: с какой Россией идти – с той, которая хотела реставрации, или с той, которая рвалась в будущее, пока еще вполне утопическое. Часть ее эмигрировала, часть была выслана, немало погибло на фронтах с обеих сторон.

На этом *отношении ко времени* произошло роковое размежевание: старые художники придерживались принципа: «Будущее русского искусства – его прошлое», о том же говорили и «сменовеховцы». А у значительной части художественной молодежи существовала противоположная крайность – восторженное принятие «стихийности» революции и вера в ослепительное будущее: это была линия «левых» в искусстве. Само это разделение на «левых» и «правых» не носило строго политического характера, оно как раз характеризовало отношение ко времени: «левые» рвались в будущее, а «правые» хотели возврата к прошлому (в очень разных вариантах), многие просто выжидали. Но, как писал тогда Маяковский, «к прошлому нет возврата» – во что верили, надо сказать, очень немногие. Но элита – это и есть немногие. Этих немногих отличает ясность цели и наличие программы действий.

В 1920-е годы вся пестрота художественной жизни, собственно, и проистекала из наличия этих полюсов художественного процесса, обозначенных еще не столь явно. В стране все еще оставались академики старой Академии художеств, бывшие передвижники и мирискусники, но старый институт культуры уже был полностью парализован – у него более не было ни потребителя, ни заказчика. Образовался вакуум, который спешно заполнялся новыми организационными формами, и мы о них поговорим. Ведущие места в этих формах сплошь занимали деятели авангарда.

Выживание художников в этих условиях требовало от них немалой изобретательности, и то, что тогда было изобретено, не лишено интереса по сей день. Речь идет не только о проектах новой власти, но и о том, что придумывали для выживания сами свободные художники, поэты и артисты. В нынешней ситуации это даже трудно представить, но то, что эта тема актуальна для скорого будущего – это несомненно.

За короткий период в два-три года в стране было создано громадное количество новых художественных объединений самых разных ориентаций. Они группировались по двум обозначенным направлениям – «традиционные» и «левые». Создавались они повсеместно, особенно с активизацией деятельности Пролеткульта, и носили характер временных художественных объединений со своими программами и различным отношением к задачам художественной культуры. Сегодня их эволюция более-менее подробно описана в массе выходящих исследований и диссертаций, а также отражена в потоке мемуарной литературы. Уже многократно рассмотрены и первые, и вторые лица, и пришел черед третьестепенных – такого интереса к теме авангарда и ситуации 20-х в целом не было никогда. Думаю, скоро появится обобщенный труд, который все это академически канонизирует. По крайней мере, уже есть ряд многотомников, претендующих на это.

Напоминало все это движение и бурление картину дарвиновской эволюции видов. Постепенно происходило не только деление, но и естественное слияние художественных групп во все более крупные художественные группировки, пытавшиеся отстоять свои интересы перед лицом новой власти, а потом – перед лицом нового заказчика, нэпмана.

Интересно отметить, что эту эволюционирующую картину уже в 20-х внимательно и детально отслеживали теоретики левых: Арватов, Чужак и другие. Поскольку они делали это почти десятилетие, им удалось построить эволюционные «деревья» направлений и групп – и теперь это один из главных источников информации о том времени. По крайней мере, их схемы приводятся во многих западных источниках. Речь о них впереди.

Провинция в этом потоке не отставала от столиц и процесс их взаимодействия был очень своеобразным, достаточно вспомнить роль провинциального Витебска, откуда вышли и Шагал, и Малевич с учениками (Лисицкий, Суетин, Чашник). Сейчас искусствоведы «открывают» Украину и Беларусь, теперь это модные темы арт-галерей. Наконец-то они открыли для себя и Василия Ермилова, который дважды с разрывом в 30 лет преподавал в харьковском институте, где я учился, и с которого начиналась моя история узнавания конструктивизма и авангарда. Но это так, попутно.

В обстановке голода и разрухи, особенно в период «военного коммунизма», надо было попытаться спасти кадры художественной интеллигенции от элементарного вымирания. Ни о каком художественном рынке или заказах тогда не могло быть и речи, но тем не менее пара идеологически важных программ была запущена – это были праздники и план монументальной пропаганды. Стараниями наркома А.В. Луначарского был создан ряд не очень понятных для прочей власти государственных организаций: ЖИВСКУЛЬПТАРХ, ИНХУК, ВХУТЕМАС (впоследствии реорганизован во ВХУТЕИИ). Но самое важное место в этом процессе «спасения интеллигенции» занимал Пролеткульт – в его кружках работали и левые, и традиционалисты. Кроме массы современных книг на эти темы, в интернете есть простейшие словарные сведения обо всех этих организациях, поэтому повторять их в этой статье нет смысла. Что характерно, отзвуки глухой борьбы, о которой мы писали в первой главе, еще слышны в текстах.

Фактически за время гражданской войны в рамках этих организаций ядро будущих новаторов-авангардистов выжило. И не просто выжило, но и создало ряд исключительно интересных работ как в искусстве, так и в архитектурно-дизайнерском проектировании. По многочисленным современным публикациям можно судить, что это были лаборатории фантастических идей и утопий. Именно оттуда протягиваются нити к достижениям конструктивизма и учебным программам Вхутемаса-Вхутеина. Характерно, что проходившая в 1992-1993 гг. в США, Западной Европе и Москве выставка

русского авангарда 1915-1932 гг. была названа «Великая Утопия». В предисловии к каталогу выставки пишется: «утопия двигала историю России и заключала в себе несоответствие действительности». Что и говорить, убогая трактовка, если учесть, что было на выходе этой «утопии».

Напряженные дискуссии начала 1920-х поражают глубиной обобщений и прозрениями – мы поговорим об этом как-нибудь отдельно, поскольку для нашего времени это очень важно. Жаль, что от них мало что сохранилось из текстов, а особенно невелик визуальный материал раннего периода.

Лекции этого этапа тоже тщательно реконструируются и до сих пор поражают своей широтой и богатством обобщений. Чего стоят хотя бы классические лекции о пространственности, пропорциях и перспективе отца Павла Флоренского, преподававшего во Вхутемасе в его золотой период. Дорости до понимания глубин Флоренского и Фаворского достаточно трудно и сегодня, а каково было тем, кого они учили моделям пространственности и законам композиции. Да еще и параллельно с заданиями Родченко, Лисицкого и прочих титанов раннего модернизма, достижения которых подробнейшим образом рассмотрел С.О. Хан-Магомедов и его школа.

Интересно было бы реконструировать формирование мировоззрения того студента, который учился в таком Вхутемасе: это ведь как невидимая накачка фотонами лазера – потом возникает ослепительный луч. А был ведь еще и момент конкуренции – в том же времени параллельно происходил почти такой же процесс в немецком Баухаузе, где практически все преподаватели были выдающимися художниками и архитекторами.

И в том, и в другом случае потенциал выпускников пришлось применять в совершенно иной исторической ситуации – и это тоже очень важная закономерность истории. Выпускники Вхутемаса в 1930-х поневоле осваивали сталинский ампир, а Баухауза – ампир нацистский.

В мастерской Ермилова, которую я видел и начале 1970-х, и которого сейчас называют нашим местным Пикассо, почти не оставалось работ периода конструктивизма, но были аккуратно упакованы эскизы оформления

«ленинских комнат и красных уголков» сталинского периода – красный бархат с кистями и темно-золотые буквы. А потом шли эскизы росписей и панно послесталинского этапа, – занятие, хорошо мне знакомое по армейской практике. Выживание в промежуток между 1930-ми и 1960-ми ничего другого не предполагало. И каково им было жить с этим потрясающим потенциалом в щелях «под плинтусом» имперской истории.

Но вернемся к теме 1920-х.

Постепенно жизнь входила в какую-то организованную колею. Появились разнообразные формы выживания художественной культуры, в том числе возрождались и некоторые вполне традиционные. А само движение всеобщего поиска в искусстве в начале 20-х по сути только разворачивалось – новое содержание искало свою форму в напряженных дискуссиях. В том числе, оно модернизировало и подходы дореволюционных живописцев. Кустодиев после купчих пишет гигантских пролетариев и революционные праздники вместо маслениц. А бывшие члены «Бубнового валета», «Мира искусства» и «Голубой розы» на словах обращаются к формальным проблемам, но на деле сохраняют эталонность высокой художественной культуры предшествующего периода. Поэтому, например, объединение «4 искусства» (1924 – 1931) включало в себя самых разнородных художников очень высокого класса: К. Петров-Водкин, М. Сарьян, П. Кузнецов, А. Остроумова-Лебедева, В. Фаворский, А. Кравченко, В. Лебедев, П. Митурич, Н. Тырса, А. Карев, Н. Ульянов. И через десять лет к ним перейдет доминанта, хотя и их самих тоже будут делить на «чистых и нечистых».

Вот почему на художественных выставках тех первых лет могли одновременно выставляться как ярые футуристы, так и вполне традиционные живописцы – многие крупные мастера еще не уехали в эмиграцию. Полемика между ведущими группировками носила характер яростных споров о назначении искусства и его формах. Зачастую незначительные расхождения у очень схожих направлений приводили к тому, что эта полемика переходила в открытые бои, иногда доходившие до кулачных. Вот как об этом времени

свидетельствует современник И. Эренбург: «Юные фанатики, кое-как добравшиеся из Витебска или из Перми до ворот Вхутемаса, объявляли искусство упраздненным». Это он, кстати, пишет о Малевиче (из Витебска) и Родченко (из Перми). Поток манифестов множества новых художественных объединений в прессе того времени уникален. Но хорошо бы понять, на что реально воздействовал этот поток, или это просто был артистический шум?

Процветал максимализм, и его хочется назвать юношеским, но со взрослыми последствиям – художники и артисты не просто надевали кожаные тужурки и кепки комиссаров, как Вс. Мейерхольд, но иногда буквально расправлялись с конкурентами с помощью расстрелов, тюрем и ссылок.

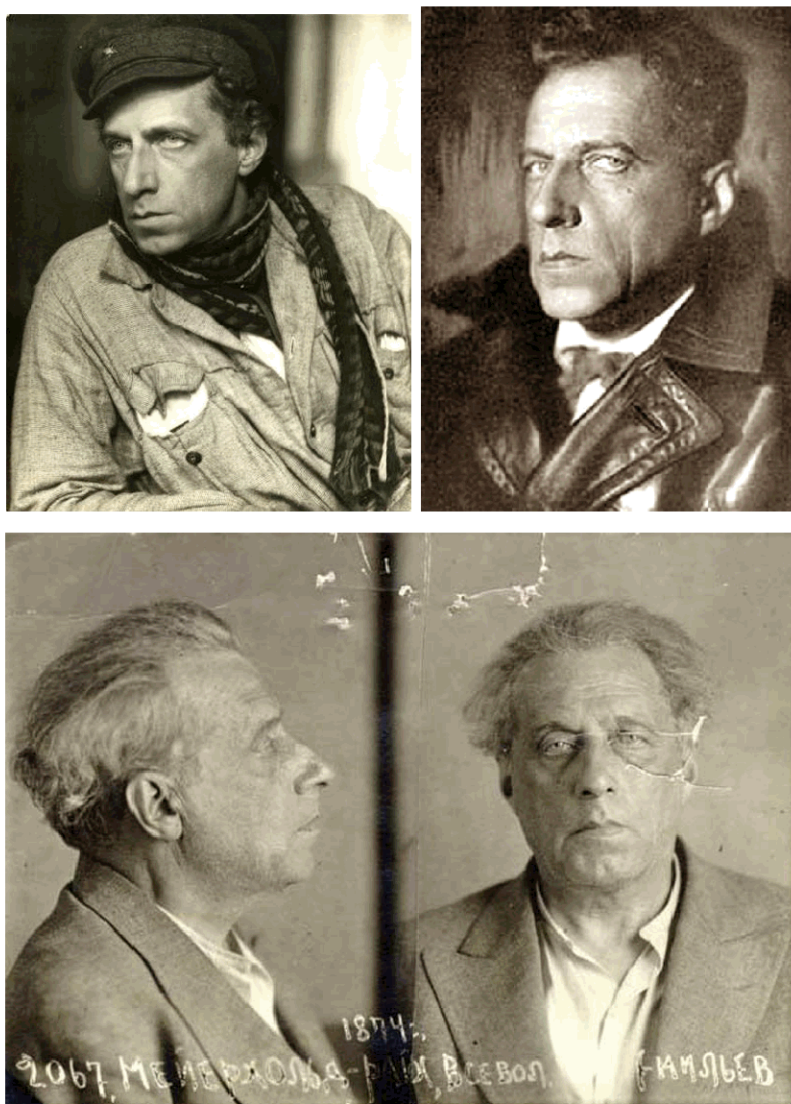


Рис. 2. Комиссар и заключенный Вс. Мейерхольд.

Сначала это делали некоторые «левые», а через десятилетие это же проделали с левыми так называемые «традиционалисты». Определить, где тут правые и виноватые сегодня просто невозможно – другие мерки были в том времени: ослепительная интенсивность художественной жизни имела место в условиях кардинальных социальных перемен и полнейшей неустроенности – голода, холода, отсутствия материалов и условий для работы.

И опять-таки, перед нами главный вопрос наступающего будущего. А как поведет себя в ситуации наступающего полухаоса нынешняя элита? У Алексея Толстого есть большая трилогия «Хождение по мукам» – романы, прослеживающие судьбы русской интеллигенции накануне, во время и после революционных событий 1917 года: «Сёстры» (1921—22), «Восемнадцатый год» (1927—28) и «Хмурое утро» (1940—1941). При всех недостатках и заказной тенденциозности эта трилогия говорит правду о ситуации того поколения: воспитанные в рафинированном предреволюционном декадансе люди попадают в ситуацию архаики трагического – эпоху войн и революций. О том же и «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» Михаила Булгакова, но интонация немного иная – тут безвыходность. Ситуация смены не просто строя, а ментальных миров – мировоззренческих оснований общества – вот коллизия этих произведений. Придет время, и кто-то напишет роман о моем поколении, которое выросло в декадансе прекрасного, но попало в архаику низменного, где было предано все, на чем стояло предыдущее общество. А главное, «ни за чем» предано, безо всякой великой идеи – не считать же его «золотого тельца».

Для 1920-х характерно присутствие максимализма, здесь каждое художественное объединение провозглашало свои взгляды единственно правильными и истинно революционными. Футуристы, конечно же, были в восторге, а традиционалисты чувствовали себя в этой атмосфере весьма и весьма неуютно. Им ничего особенно менять не хотелось бы, а старое искусство, как им поначалу показалось, уже не могло их прокормить. Некоторое время такие популярные до революции живописцы как Коровин

или Малявин пытались наладить отношения с новой властью, но, почувствовав свою ненужность, эмигрировали под разными предлогами. Надо сказать, что власти их не очень-то и задерживали – нарком просвещения и культуры А.В. Луначарский нередко помогал им это проделать, хотя весьма страдал от этого бегства. Воспоминания свидетельствуют, что он относился к этому процессу метаний старых мэтров весьма болезненно. Но реальных ресурсов у него в распоряжении тогда было крайне мало.

К великим художникам прошлого, еще жившим в России и рядом, отношение у остальной власти было скептическое, а иногда и совершенно наплевательское: у Васнецова отняли его личную мастерскую – построенную на его же деньги – в пользу конструктивиста, а о великом Репине в газетном некрологе только упомянули, что «новому миру он не пригодится». Удивляться этому не следует: если посмотреть на фамилии тех, кто занимал ключевые посты во всех важнейших официальных организациях первых лет после революции, это были сплошь деятели предреволюционного авангарда. Кстати, и из них многие вскоре эмигрировали.

Сейчас все больше пишут о репрессиях, но тем не менее, состояние открытой войны между «правыми» и «левыми» в их манифестах и дискуссиях отнюдь не мешало им выставляться вместе. Причина проста до банальности – а выбора не было. Для иллюстрации можно обратиться к любому каталогу любой выставки того времени.

На 1-й дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства 1924 года участвовали:

1. Группа «Быт».
2. Группа «Объединение 3-х».
3. Конкретивисты.
4. Конструктивисты.
5. Группа проекционистов.
6. 1-я рабочая группа конструктивистов.
7. 1-я рабочая организация художников.
8. Персонально Чайков.

Что характерно, коллективизм побеждает и здесь, воюют друг с другом, как правило, небольшие группы.

Не меньшим разнообразием отличалась, если так можно ее назвать, искусствоведческая литература. Большую ее часть составляли манифесты, которые, по традиции манифеста футуризма Маринетти, у левых начинавшиеся с отрицаний. Приведем характерную цитату из брошюры – манифеста К. Малевича «О новых системах в искусстве»:

«Новую меру пятую, оценки и определения современности искусств и творчеством объявляю экономию. Под ее контроль вступают все творческие изобретения систем техники, машин, сооружений, так и искусств: живописи, музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения иллюзорного в мире осязания». В пункте 18) этой брошюры Малевич грозно требует *«Созвать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого мира. Витебск, 15 ноября 19 года».*

Традиционные живописцы тоже не отставали в патетическом чистописании. Из декларации АХРР: «Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания».

Из популярнейшей книги основателя абстракционизма и экспрессионизма В. Кандинского «О духовном в искусстве», которая несколько десятилетий была новой библией в среде авангардной молодежи: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом из художника».

Из программы-платформы «Нового общества живописцев» – НОЖ: «Мы – пионеры невиданного возрождения в русской живописи».

А вот приватные строки из письма того же харьковского художника Василия Ермилова: «Задачами этого времени станковая живописная форма отметалась начисто». Это пишет блестящий живописец, а в том момент лидер украинского конструктивизма из Харькова, тогда столицы Украины.

Особой нетерпимостью отличалась полемика в печати, которая была представлена в большом разнообразии, хотя и выходила малыми тиражами. Документальные свидетельства – газеты, статьи, манифесты и сборники, журналы и продукция частных издательств самого невообразимого пошиба создают картину пестрого водоворота. Вряд ли в то время было возможно все это прочитать, да и многие писавшие предпочитали больше пропагандировать собственные идеи, чем изучать чужие.

Тем не менее, такие авторы как Араватов, Чужак и Брик умело просеивали все это разнообразие и давали великолепные обобщения ситуации прямо изнутри ее гущи. Их стоит почитать, поскольку и содержание, и стиль их работ того стоят. Это та самая школа, которую до сих пор обзывают «вульгарно-социологической», здесь правильно только второе слово, а до уровня их «вульгарности» критика советских времен никогда не доросла.

Отличный набросок системного видения этого этапа принадлежал Борису Арватову. Ряд его книг, а особенно коротких статей, несомненно воздействовал на общественное сознание первого послереволюционного десятилетия. В 1990-х я нашел его книгу по МБА – тогда это было возможно – и отксерил «Социологическую поэтику» (М., 1928) – ясная методология, отличная литература, острая, умная, наблюдательная. А вот одна из последних его книг «Об агит- и прозискусстве»:



Рис. 3. Книга Б. Арватова, обложка А. Родченко

Битвы шли не только в столицах, но и на периферии, причем там они приобретали еще более скандальный характер. Об этом остался ряд блестящих воспоминаний (см., например, Б. Мартынов «Воздушные фрегаты»). Охватить всю эту картину в целом наверное невозможно, хотя сейчас она постепенно проясняется. Происходившее может показаться хаосом, особенно если читать газетные и журнальные публикации того времени. Но время все расставило по своим местам. В этом хаосе шло движение по прокладыванию русла нового искусства в яростной борьбе со старыми формами. Официально победят «старые формы», хотя победа эта окажется пирровой. У истории свои пути, и родившееся новое все равно пробьется – мы в нем живем.

Отчего так интересен нам это этап? Именно в силу великолепного и не повторявшегося больше в истории XX века невиданного разнообразия и энергетического ментального напора. Энергетика того момента времени – она так точно неповторима. Но! Мы сегодня стоим на пороге нового энергетического ментального взрыва и он может оказаться даже сильнее предыдущего по своей мощности.

Исследователи настоящего и будущего непременно нарисуют картину всех течений, направлений и групп, рано или поздно издадут все сохранившиеся документы и т.п. Этот процесс идет. Но он мало что уже прибавит мне: в моем личном опыте и отношении: все началось с потерянного альбома вырезок и потому останется в базисе своем там – грубая синяя картонная основа, на которую наклеено множество пожелтевших бумажек, вырезанных ножницами из периодики. Я что-то конспектировал оттуда и потом искал эти иллюстрации где мог. Разумеется, в цвете они другие, но впечатление менялось не принципиально. Например, «Окна РОСТА» – они все так же излучали мощную энергию с их новаторской формой то ли лубка, то ли насмешливого супрематизма. Эти работы – отпечаток ментального хронотопа, и в принципе не важно, что формальные поиски там нагружены агитационной задачей. В тех же рекламах Родченко для нэпманов эта энергетика сохраняется – уже как стиль.

Интересно отметить, что крупнейшие фигуры авангарда в группировки не входили. Ни Татлин, ни Кандинский – а это ключевые фигуры эпохи, – никогда не примыкали надолго к каким-либо группировкам, хотя последующие искусствоведы просто изнывали от желания их куда-либо вписать для ясности. Малевич создает школу, но как художник он всегда сам по себе. По его следам идут многие, но их никак не назовешь группировкой, это работа по одной большой программе, исходящей от одного автора. Поэтому как ни странно, в группы объединялись или для решения общих организационных и педагогических задач – как конструктивисты и их ответвления, либо для выживания на художественном рынке, как большинство живописцев. Например, живописцам бренд какого-нибудь НОЖа, ОСТА, АХХРа и т.д. был полезнее, чем их личный бренд.

А уж личные взаимоотношения левых и правых и вовсе соизмерялись чем-то совершенно другим. Например, как пишет М. Герман, «И. Бродский высоко ценил П. Филонова и считал полезным и необходимым, чтобы тот преподавал в Академии. В свою очередь и Филонов с похвалой отзывался о профессиональных и человеческих качествах Бродского».

То, что известно нам сейчас о рассматриваемом периоде из опубликованного и рассказанного очевидцами, оставляет после себя потрясающее впечатление бьющего творческого родника. Как писал С.О. Хан-Магомедов, «Мы, к сожалению, еще плохо знаем, какое поистине неисчерпаемое богатство оставил нам советский архитектурный авангард». Как вам такое из уст ключевого автора нашего искусствоведения? И еще «Всем давно ясно, что на первом этапе развития советского искусства (1917-1932) художественное творчество бурно развивалось, стремительно выйдя на самые передовые позиции в мире. Именно тогда в нашем искусстве расцвело творчество блестящей плеяды мастеров мирового класса. А в последующие этапы развития советского искусства, т. е. за три раза более длительный срок, мы дали миру мастеров такого класса в несколько раз меньше».