

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 008+76.03

И. А. Бастров

Проблемы декодирования авангардного искусства в до- и постреволюционной России

Статья посвящена проблеме декодирования авангардного искусства. Анализируются два периода в истории русского авангарда, ключевым различием которых является статус и аудитория. Рассматриваются особенности восприятия и отношение разных социальных групп к авангардному искусству.

Ключевые слова: русский авангард, декодирование, социальная инженерия, социальный заказ.

Bastrov I. A. Decoding the Avant-Garde Art in Pre- and Post-revolutionary Russia.

The paper focuses on the problem of decoding the avant-garde art. It analyses two periods in the history of Russian avant-garde whose key difference is the status and the audience. The paper examines particular qualities of perception and the attitude of different social groups towards the avant-garde art.

Keywords: Russian avant-garde, decoding, social engineering, social mandate

Значимость феномена «русский авангард» для нашей истории трудно переоценить — это один из немногих периодов, когда культурные практики и новаторство в искусстве повлекли за собой перемены в мировой культуре, стали значимы для мирового сообщества. К сожа-

лению, тема русского авангарда изучена в основном с искусствоведческих позиций, и очень мало в отечественной исследовательской литературе работ, которые бы анализировали теоретические и идеологические аспекты явления. Нельзя такого сказать, например, о похожих исследованиях в Европе и Америке, которых гораздо больше.

При большом объеме работ, посвященных художественной ценности и значимости феномена авангарда для истории культуры России и всего мира, совсем незначительные их эпизоды обращены к проблеме декодирования авангардного искусства в России.

Русский авангард как явление начала XX века развивался вместе с технической революцией, появлением средств массового тиражирования искусства, массовых медиа и приобретением большого веса модернистских, новых идеологий (коммунизма, фашизма, национал-социализма). Новые идеологии, которые были ориентированы на мобилизацию больших масс населения, активно применяли современные искусства для пропаганды и распространения своих идей. Более того, многие художники и поэты были страстными приверженцами той или иной идеологии, буквально её носителями. При этом русский авангард, почти все его составные части и производные являются новым языком искусства, сложным для восприятия не только для масс, но и для многих представителей богемы и светского мира, о чем свидетельствуют постоянные прения вокруг «нового искусства».

После Октябрьской революции многие представители авангарда от лица государственных учреждений стали формировать культурное пространство нового государства, с чем связана любопытная веха в истории Советской России. Однако утопические идеи по преобразованию человека с помощью культуры, выработки особой пролетарской культуры и эстетики воплощены не были.

Таким образом, предмет настоящего исследования — проблема декодирования массами авангардного искусства до и после революции.

Этому вопросу посвящено крайне мало работ или всего лишь незначительные отступления в исследованиях. В советской историографии приводятся несколько эпизодов, когда рабочие громили «чуучела футуризма», даются ссылки на постановления Ленина или заметки советских критиков, где критикуется «новое искусство» и подчеркивается его «антинародность».

С дореволюционным авангардом наблюдается более прозрачная ситуация ввиду отсутствия соразмерной с СССР цензуры и относительной замкнутостью богемных кругов, где процветала культура «нового искусства». Иными словами, в огромном количестве присутствуют зафиксированные эпизоды с критикой авангардизма в самых различных формах. При этом об отношении масс к художникам и поэтам авангардизма говорить тяжело ввиду незначительной их известности.

Разберем для примера конкретный эпизод. Одним из самых видных произведений русского авангарда является опера «Победа над солнцем». К её созданию приложили руку такие столпы авангардного искусства, как Велимир Хлебников, Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Казимир Малевич. Опера была написана и поставлена в 1913 году в Санкт-Петербурге. «Авторы «Победы над Солнцем» воспевали идею строительства нового будущего, которое может быть построено только после разрушения старого. И каждый из них достигал этого собственными средствами: Малевич — супрематическими построениями, Крученых — заумью, а Матюшин — диссонантностью музыкальной ткани» [11]. Опера выступает очень ярким примером синтеза авангардных практик и «левых» идей, в то время витавших в воздухе.

Если основная идея ясна и прозрачна — разрушение старых ценностей для установления новых, то приемы, посредством которых она передается, для того времени были явно радикальными и выступали скорее в качестве раздражителей, «пощёчиной общественному вкусу», чем инструментом для оптимального донесения послания. Существует приличное количество сообщений о первой постановке, которые дают представление о трудностях восприятия художественного текста и самого представления: «Спектакль шел в атмосфере непрекращающегося скандала. Публика разделилась на два лагеря — бурно возмущавшихся и приветствовавших оперу. Последних было меньшинство» [8]. «...Речь героев спектакля, говоривших на языке зауми, тяжело воспринималась зрителями, и опера представлялась им набором малопонятных сцен на тему борьбы с Солнцем. Но сюжет все-таки существовал, просто он, подобно тексту Апокалипсиса, был скрыт от поверхностного взгляда семью печатями» [11].

В знаменитой работе «Дегуманизация искусства» Хосе Ортега-и-Гассет приводил хорошо иллюстрирующую чувство эстетического и должное восприятие «нового искусства» метафору с окном, имея в виду современное ему модернистское искусство. Понятно, что соотношение понятий «авангард» и «модернизм» — дискуссионное, но эта метафора вполне может быть применена и к представителям русского авангарда. Гассет писал, что искусство подобно пейзажу за окном. Обыватель (массовый человек) соотносит себя с произведением, не замечая оконного стекла: «...зритель говорит, что пьеса “хорошая”, когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему “милым”, если он достаточно привлекателен как место для прогулки» [10]. Модернисты «заштриховывают окно», делая максимально тяжело различимыми и мало угадываемыми образы и объекты, заключенные в произведении, вырывая таким образом массового зрителя из соотношения себя с произведением, при этом заставляя обратить внимание на «чисто эстетическое», на язык передачи, на инструмент и метод.

«Победа над солнцем» — характерный пример подобного столкновения с барьером, но далеко не единственный. «Российский авангард рождался под перекрестным огнем фельетонов и ругательных рецензий» [9]. Например, И. В. Клюн в своей автобиографии «Мой путь в искусстве» писал о развязавшейся в прессе травле футуризма в начале 10-х годов [11]. Общеизвестны факты неприятия поэзии Маяковского, Бурлюка, Каменского, Хлебникова. Одна из первых акций в русском авангарде, проводимая в 1914 году в Санкт-Петербурге Малевичем и Моргуновым, которая заключалась в невинной прогулке с деревянными ложками в нагрудных карманах, попала на страницы всех газет и зачастую сопровождалась критикой. В литературной среде также присутствует критика и сатира в отношении авангардного искусства. Например, в 1913 году был опубликован рассказ Аверченко «Крыса на подносе», который повествовал о гражданине, который пришел на выставку «современного искусства», после чего пригласил художников, там выставившихся, к себе домой, где уго-

щал их, по его мнению, симметричными их искусству угощениями, в том числе «крысой на подносе» [1].

Абсолютно явственно вырисовывается картина, где даже просвещенная светская общественность не всегда принимала новые веяния в искусстве.

С 1917 года ситуация сильно меняется и авангард в искусстве становится отрядом на фронте борьбы за распространение новой идеологии.

Мы можем разделять авангард на дореволюционный и послереволюционный. Если первый характеризуется стремлением к индивидуализации искусства, склонности к некоему анархизму и независимости, радикализму и эпатажу публики, то авангард постреволюционный во многом сливается (или стремится к этому) с государственным механизмом, нацеливается на пропаганду и использование властных институтов.

«...Наиболее активная группа не устояла перед «искушением властью» грандиозного утопического проекта социализма и шансом занять освободившееся реальное политическое пространство, образовавшееся после распада старых иерархий, попытавшись установить собственные механизмы управления искусством в согласии с новым политическим порядком: так были организованы секция по искусству (Изо) при большевистском Наркомпросе, в которую вошли в основном авангардисты, многочисленные комиссии и комитеты, в частности по руководству Музея художественной культуры в Петрограде и Музея живописной культуры в Москве, ВХУТЕМАС и проч.» [6].

Постепенно получавшая становление командная система вводила принципиально новые отношения между властью и художником. Так называемый социальный заказ подводил также новые принципы в подходах к работе и самовыражению, а равно и задачи. Если раньше, в условиях рыночной экономики, художник выступал самостоятельным индивидом или представителем какой-то группировки, объединения или мастерской, которая занималась поиском заказов или воплощала свои идеи на личные средства или средства спонсоров, то теперь художник обеспечен целой системой поддержки, и деятельность его перерастает в деятельность по модифицированию мира.

«В русском послереволюционном искусстве футуризм, конструктивизм и производничество, по сути, выступали как одно явление, лишь обозначающееся разными именами. Различия между ними отступают на второй план перед общностью тех целей, которые они ставили перед собой: переделка мира средствами искусства» [5, с. 28].

Однако, несмотря на перемены в области статуса и положения творческой элиты, язык нового, постреволюционного авангарда не сильно отличался от языка предшествующего ему периода. Изменились только статус художника и его миссия.

Очень хорошо передавал новые настроения термин «социальная инженерия», который был введен А. Гастевым, видным революционером и организатором пролеткульта. Он (термин) означал радикальную перестройку средствами искусства не только всей социальной жизни, но и психики человека.

Ключевым для нас вопросом является отношение пролетариата к «новому искусству». Исследователь природы тоталитарного искусства И. Н. Голомшток считает, что именно в расчете найти культуру для массы [пролетарскую культуру] шел поиск новых форм языка и изобразительного искусства. Особенно это касается абстрактного искусства. В работе «Тоталитарное искусство» он приводит слова конструктивиста Л. Лисицкого: «Формы недвусмысленные и сразу узнаваемые — это геометрические формы. Никто не спутает квадрат с кругом и круг с треугольником» [5, с. 34]. Лисицкий был автором общеизвестного плаката гражданской войны «Клином красным — бей белых». Исходя из логики повествования Игоря Наумовича подобные образы просты и логичны, смысл, в них закладываемый, понятен простому человеку. «Понятность» авангардного искусства объясняется народной, крестьянской традицией, в которой превалирует образность, гиперболы, гротеск и которая берет свое начало ещё от иконописи и русского лубка. Также Игорь Наумович приводит слова Маяковского в письме Луначарскому: «А старое искусство понятно? Не потому ли рвали на тряпки гобелены Зимнего дворца?» [5, с. 34].

Последнее утверждение только укрепляет предположение о том, что пролетариату не было понятно современное ему революционное искусство. Маяковский скорее соглашается с Луначарским и утверждает, что для рабочих и крестьян ни новое, ни старое искусство не несет ценности. К тому же массовое уничтожение и разграбление куль-

турного достояния России после октября 1917 г. свидетельствует не о его обесценивании в глазах рабочих и солдат, а скорее об общей революционной эйфории, в которой утрачиваются многие моральные устои и ценностные ориентиры.

Утверждение о том, что образное мышление наличествует у русского народа в форме, ускоряющей адаптивность культуры авангарда и вообще способствующее ей (адаптивности), очень дискуссионное.

Многие русские авангардисты обращались к русским традициям, фольклору, иконописи и т. п. У Василия Чекрыгина, близкого друга Маяковского, оформившего его первый сборник стихов и обучавшегося в Киево-Печерской лавре, встречаются работы, схожие с образцами¹. У Натальи Гончаровой, известной русской авангардистки, тоже присутствуют работы на евангельские темы, тяготеющие к иконописи. Михаил Ларионов «открыл» для авангарда русский лубок, возведя его в ранг высокого искусства. Кандинский занялся разработкой абстрактной живописи, причем под впечатлением от декоративного искусства коми-зырян. Однако подтверждения всенародной любви к вышеперечисленным примерам перенимания практик «из народа» найти очень сложно.

Наконец, утверждение о специальной разработке унифицированного и понятного языка пролетарской культуры, безусловно, является верным, однако так же верно, что этот эксперимент потерпел поражение, иначе партийная номенклатура советов не развязала бы «борьбу за реализм», а позднее и вовсе стала репрессировать авангардистов.

Голомшток сравнивает плакат Лисицкого с плакатом Моора «Ты записался добровольцем?» и утверждает, что Лисицкий «был, очевидно, более понятен бойцам». Однако, если мы вернемся к теории Хосе Ортеги-и-Гассета о современном искусстве и уберем текстовое послание с обоих плакатов, то, скорее, «более понятным» бойцам будет вариант Моора.

Город Витебск занимает особенное место в истории советской культуры. Основавший там художественную школу Марк Шагал пригласил Малевича для работы в ней. Малевич обнаружил в Витебске

¹ В частности, в собрании Национальной галереи Республики Коми есть работа под названием «Голова», которая выполнена с помощью приемов иконописи.

оформление к годовщине революции в виде «синих лошадей и зеленых коров» [12, с. 100], объявил подобное творчество «несоответствующим революционному духу», сместил Шагала, а сам занял его место. В 1919 году начинается история одного из самых радикальных и амбициозных художественных образований в истории постреволюционного авангарда УНОВИС («Утвердители нового искусства»). В 1920 году члены УНОВИСА отправились на конференцию «учащих и учащихся искусству» в Москву, на которой были озвучены два очень важных для нашего исследования момента. Во-первых, близкий друг Маяковского, живописец Алексей Алексеевич Моргунов, знаменитый также как участник знаменитой прогулки по Кузнецкому мосту с деревянными ложками на пару с Малевичем, член «Бубнового вала», заявил, что «новое искусство кажется пролетариату пугалом» [12, с. 100]. На что ему тут же возразил Малевич, мол, в Витебске новое искусство отнюдь не пугает пролетариат. Во-вторых, И. В. Ключ, приверженец супрематизма, в своем выступлении сказал: «Путь к новому искусству есть путь к искусству беспредметному. Со временем у нас будет пролетарское искусство, но оно примет определенную форму только тогда, когда пролетариат выработает свою собственную эстетику». (Что характерно, последнее предложение зачеркнуто в стенограмме.) Таким образом, запечатлены заявления столпов авангарда, один из которых сам называет авангард «пугалом для пролетариата», другой говорит о об отсутствии своей эстетики у пролетариата.

В 1962 году выходит сборник «Борьба за реализм в изобразительном искусстве» [2, с. 61], во вступительной статье к которому П. И. Лебедев описывает зарождение и борьбу «реалистического» направления в раннем Советском Союзе. Несмотря на крайнюю идеологизированность работы и пафос в изложении, статья раскрывает некоторые любопытные эпизоды. Художники, которые стремились к реализму, были в опале в среде творческой элиты. Писать в реалистичной манере считалось признаком «некультурности и отсталости». Однако, несмотря на это, в начале 20-х начинают появляться идейные художники, которые предпочитают реализм «беспредметщине». Причем многие из них выходцы из старой гвардии авангардистов, а некоторые аргументируют свой выбор именно желанием быть «ближе к народу». Самым крупным художественным объеди-

нением, отстаивавшим реализм, была АХРР («Ассоциация художников революционной России»). Опираясь на наследие передвижников, считавших, что в картине дидактическое содержание намного важнее художественной ценности и «искусство должно быть понятно народу», ассоциация целенаправленно создавала полотна, которые не вызывали бы отторжения массовой аудитории (в целом необразованной) своей сложностью. Одним из компонентов стала абсолютная реалистичность живописи, вторым — выбор тем, который опирался на социальный (и партийный) заказ — революция, советский быт и труд. Партийная номенклатура в последующем сделала ставку на АХРР, которая в итоге переродилась в Союз художников.

Что касается новой советской литературы, то здесь тоже есть ряд наглядных примеров, которые характеризуют отношение ответственности к «новому искусству». В то время как общее количество изданий Демьяна Бедного в 20-е годы перевалило за 2 миллиона, Ленин в записке от 6 мая 1921 года отмечал: *«Как не стыдно голосовать за издание “150000000” Маяковского в 5000 экз.»* *«Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность. По-моему, такие вещи лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и чудаков»* [2, с. 87]. В этом сообщении отражается не только художественная консервативность вождя мирового пролетариата, но и общее положение дел авангардистских поэтов. Если для такого маститого и известного пролетарского поэта, как Маяковский, тираж в 5000 экземпляров считается неприемлемо огромным, то можно сделать заключение о непопулярности подобной литературы в обществе.

Стоит обратиться к теоретику авангарда Клементу Гринбергу. Гринберг в статье «Китч и авангард» утверждает, что авангард является не столько чем-то новым и радикальным, хотя, безусловно, почти все идеологи авангардного искусства именно таковыми себя и считали, сколько повторением предыдущих этапов «высокого искусства». Авангард для Гринберга — это не попытка создать новую цивилизацию и новое человечество, но попытка «имитации имитирования» шедевров, унаследованных модернизмом от великого европейского прошлого [3]. Удачное произведение авангардного искусства обнажает приемы, посредством которых создавались шедевры прошлого. В этом отношении авангардного художника можно сравнить с хорошо обученным знатоком: он интересуется не столько сю-

жетом индивидуального произведения искусства (потому что, как утверждает Гринберг, сюжет произведения чаще всего диктуется художнику извне, культурой, в которой этот художник живет), сколько «искусством и литературой как дисциплинами и процессами» [4]. Все видные представители русского авангарда были большими знатоками культурных практик. Многие разрабатывали свои концепции по восприятию и т. п. На выходе их «продукт» требовал серьезного анализа, неудивительно, что многие произведения сопровождались манифестами. Иными словами, авангард становится не столько источником эстетического удовольствия, сколько источником знаний, сложным конструктом, декодирование которого — не легкий процесс.

Таким образом, встает вопрос о том, кто может стать целевой аудиторией подобного искусства. Статья была написана в тридцатые годы, и Гринберг воочию убедился в утопичности советского проекта.

Партийная номенклатура отвернулась от деятелей авангарда, обратившись к более близкому для народа реализму.

Вопрос о соотношении культуры русского авангарда и его восприятия массами до конца не изучен. Однако факт остается фактом: авангард как форма новой массовой культуры не прижился. Хотя отдельные эпизоды влияния утопического эксперимента прослеживаются в истории Советского Союза (например, архитектура конструктивизма). Гипотеза предполагает, что причина неприятия новым советским обществом авангардного искусства заключается в его сложном восприятии, необходимости аналитики, завуалированности образов, сложности отождествления себя и образов.

Русский авангард, существовавший и развивавшийся до революции, находился в совершенно отличных от авангарда постреволюционных условиях. Это был революционный по духу, но тем не менее оставшийся в рамках искусства феномен. Многообразие и пестрота течений, школ и авторов, нацеливая свое искусство на преобразование мира, оставались все же поэтами и художниками, а не дирижёрами в процессе модификации общества. Хорошим примером отсутствия у дореволюционных авангардистов, писавших революционные манифесты, черт, опасных для существующих норм в обществе, является практически полное отсутствие цензуры в их адрес. Единственным, наверно, обратным примером является случай с

Натальей Гончаровой, некоторые работы которой были арестованы после обвинения их в якобы порнографичности.

После революции ситуация резко изменяется, и многие из представителей радикальных течений в искусстве, поддержав октябрьские события и даже участвуя в них, получили официальный статус создателей новой культуры пролетариата.

С энтузиазмом взявшись строить новое общество, создавать культуру и эстетику, не щадя при этом своих коллег по цеху, авангардисты вскоре лишились поддержки властей, после подверглись критике и нападкам, а затем и вовсе были изолированы или даже репрессированы.

* * *

1. Аверченко Н. А. Крыса на подносе. URL: http://royallib.com/book/averchenko_arkadiy/krisa_na_podnose.html (дата обращения: 21.03.2014).

2. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов / под ред. Н. И. Матвеева. М., 1961. С. 61.

3. Гринберг К. Китч и авангард. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/> (дата обращения: 22.03.2015).

4. Гройс Б. Авангард и китч сегодня. URL: <http://os.colta.ru/art/events/details/34423/> (дата обращения: 22.03.2015).

5. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 34 с.

6. Гурьянова Н. Авангард и идеология. URL: http://hylaea.ru/pdf/nina_gurianova.pdf (дата обращения: 5.03.2015).

7. Ключ И. В. Мой путь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Дневники. М.: RA, 1999.

8. Ковтун Е. Победа над Солнцем — начало супрематизма // Наше наследие. 1989. № 2.

9. Ненарокомов М. Романтика русского авангарда. URL: <http://silverage.ru/nenarokomov/> (дата обращения: 15. 03. 2015).

10. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. URL: http://royallib.com/read/ortegaigasset_hose/degumanizatsiya_iskusstva.html#0 (дата обращения: 15.03.2015).

11. Толкачева Л. И. Синтез искусств в опере кубофутуристов «Победа над Солнцем» // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35.

12. Шатских А. С. Витебск. Жизнь Искусства. 1917—1922. М.: Языки русской культуры, 2001. 700 с.