

И РЕВОЛ  
ДЖОН  
БЕРДЖЕР

ИСКУССТВО  
И РЕВОЛЮЦИЯ

ДЖОН  
БЕРДЖЕР

ИСКУССТВО  
И РЕВОЛЮЦИЯ

ЭРНСТ  
НЕИЗВЕСТНЫЙ  
И РОЛЬ  
ХУДОЖНИКА  
В СССР

Джон Бёрджер

**Искусство и революция.  
Эрнст Неизвестный и  
роль художника в СССР**

«Ад Маргинем Пресс»

1969

УДК 730.071.1(47+57)(092)Неизвестный Э.  
ББК 85.133(2=411.2)6-8Неизвестный Э.

**Бёрджер Д.**

Искусство и революция. Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР / Д. Бёрджер — «Ад Маргинем Пресс», 1969

ISBN 978-5-91103-420-7

Известный британский художественный критик, прозаик и эссеист Джон Бёрджер (1926–2017) анализирует с художественной и историко-политической точек зрения творчество русского скульптора Эрнста Неизвестного (1925–2016), предстающее в этом эссе как оригинальное явление антисоветского и вместе с тем антикапиталистического модернизма.

УДК 730.071.1(47+57)(092)Неизвестный Э.  
ББК 85.133(2=411.2)6-8Неизвестный Э.

ISBN 978-5-91103-420-7

© Бёрджер Д., 1969  
© Ад Маргинем Пресс, 1969

## Содержание

1	6
Конец ознакомительного фрагмента.	19

# Джон Бёрджер

## Искусство и революция. Эрнст Неизвестный и роль художника в СССР

© John Berger, 1969 and John Berger Estate

© Кротовская Н., перевод, 2018

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2018

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2018

*Памяти И. Д.,  
блистательного учителя, работы которого я читал, – ныне  
умолкнувшего.*

*Эта книга не была бы создана без заинтересованной помощи Жана Мора, приехавшего вместе с нами в Москву и сделавшего фотографии многих работ Неизвестного. Мне хотелось бы от всей души его поблагодарить. Я также хотел бы поблагодарить Говарда Дэниэла за поддержку, помощь в изысканиях и несметное множество книг, которыми он меня снабдил.*

**Дж. Б.**

*Также выражаю признательность за любезно предоставленные иллюстрации сэру Кеннету Кларку, Камилле Грей, Эрику Эсторику, Олафу Форссману, компании Lund, Humphries & Co Ltd, музею Лувра, Музею Родена в Париже, Музею современного искусства в Нью-Йорке, Государственному Русскому музею в Ленинграде, Государственной Третьяковской галерее в Москве, Городскому музею в Амстердаме.*

# 1

Я пишу это в июне. К востоку от Одера, вдоль железной дороги, ведущей в Москву, должно быть, буйствуют дикие люпины, и белые акации, наверное, в полном цвету. В этом пейзаже поезда напоминают корабли, плывущие меж островков в далеком море.

Здесь множество еловых посадок. Деревья выстроились ровными рядами, и у смотрящих из окна возникает странная оптическая иллюзия: просветы между деревьями кажутся им поперечными лучами невидимого маяка.

Возможно, образы моря приходят на ум из-за того, что этот пейзаж так далеко от моря...

По краю посадок то и дело встречаются березы. Из поезда кажется, что их серебристые стволы выкрашены белой краской и обозначают границу.

Посадки сменяются пастбищами и полями – пшеничными, картофельными, но в основном пшеничными. В такой высокой пшенице легко затерялся бы ваш пес. Пшеница – рыже-бурого звериного цвета, но с легкой прозеленью и сиреневым отливом вокруг оболочки зерна.

Небо огромно, и свет разливается по нему так широко, что кажется, будто он, растянувшись, истончился. Кусты шиповника у железнодорожной насыпи похожи на багровые пятна на бледно-зеленом холсте – так велика неопределенность, безграничность и бескрайность равнинного света.

Женщина присматривает за пасущейся коровой. На светло-зеленой полотняной траве лежит парочка. Две лошади тянут повозку по прямой ухабистой дороге. Мужчина склонился над какими-то овощами, раздумывая, не пора ли их сорвать. На дальнем краю пшеничного поля, словно движущийся столб, виднеется велосипедист.

Буг – не такая большая река, как Одер. Но, переправившись через него, вы попадаете в Россию. Люди сидят на траве у края железной дороги, словно это река или канал. Цвета их летней одежды – яркие и прозрачные, как цвета автобусных билетов.

На станции в Белоруссии за зданием вокзала сидит, несомненно, женщина в белом комбинезоне и платке, под который убраны волосы с разгоряченного лица, и продает квас из большой бочкообразной цистерны на колесах. Квас делают из ржаного хлеба, воды и дрожжей, которые ненадолго оставляют бродить. Он цвета мокрого картона. Вкус кваса еще долго чувствуется на нёбе после того, как его выпьешь: вкус хлеба, лета, плоской равнины и утоленной жажды.

В это время года московские дворы придают городу четвертое измерение. Десятки или сотни тысяч дворов. Не похожих на сады и парки.

Две женщины развешивают выстиранное белье и болтают. Вокруг – высокая трава и густая листва деревьев на фоне неба. Земля и пыль под ногами непостижимым образом напоминают о деревне: как земля на вытоптанной тропинке к сельской железнодорожной станции. Женщины одеты по-крестьянски. Развесив корзину белья, одна из них садится на деревянную скамью у дощатого забора и выставляет вперед прямые ноги, как будто едет на санях.

За деревьями высятся здания. На окне висит клетка с птичкой. Окно то и дело заслоняют ноги девочки, качающейся на качелях, которые прячутся в деревьях.

Худой, как спичка, человечек читает, сидя на скамейке. Руки у него как у девушки. Он в очках. В одной руке он держит книгу, другой кладет себе что-то в рот. На скамейке рядом с ним лежит свернутый из газеты кулек с горохом. Человечек вынимает стручок, проводит по его краю ногтем, вставляет в рот, словно крошечную зеленую флейту, откусывает сырые горошины и ест их. По другую сторону от себя он складывает аккуратной горкой пустые стручки.

Когда женщины перестают болтать, можно различить очень слабый, отчетливый и начисто лишенный эха звук быстро перекидываемого мячика для пинг-понга. Неподалеку от качелей стоят два теннисных стола. В глубине, за звуком мячика, слышится неясный гул, который

вскоре сливается с тишиной. До одного из самых оживленных перекрестков улицы Горького меньше двухсот ярдов.

\* \* \*

Враги называют его едва ли не бандитом. Нет ничего более далекого от истины, однако, с учетом их предвзятости, такое мнение легко понять. Он приземист, широкоплеч и похож на быка. Его руки, несомненно, очень сильны. Движения кажутся неловкими, потому что он не старается придать им легкость и плавность. Однако достаточно увидеть, как он завязывает шнурки или берет что-то вкусное с блюда, чтобы убедиться в его изяществе и утонченности. Но если видеть в нем только врага, он кажется грубым, дерзким и несговорчивым.

Хуже того: поскольку нельзя не заметить, что он умен, недоброжелатели принимают его ум за коварство. И вновь основанием для этих ложных выводов служит его манера поведения. Он производит впечатление глубоко компульсивного человека, который, тем не менее, замечает всё вокруг. Человека, который осмотрительно, но неуклонно преследует свои цели. Он беспокоен, он постоянно в движении, постоянно начеку. Он мало спит. Когда он бодрствует, то каждые несколько часов внезапно принимает какие-то решения, из-за которых тут же прерывает разговор или дело, которым занят. Может показаться, что он постоянно что-то замышляет. На самом деле эти внезапные смены настроения объясняются тем, что на него обрушивается такое множество идей, что он зачастую вынужден срочно, внезапно что-то предпринять, чтобы ослабить напряжение. Но особенно его врагов раздражает то, что его, похоже, трудно испугать. Не то чтобы он совсем не ведал страха – страх испытывают все. Но в результате определенных событий, которые он постоянно прокручивает в памяти, чтобы они не потускнели и не исказились, он не может забыть, что смотрел в лицо смерти. И поэтому он равнодушен ко многим угрозам.

Эрнст Неизвестный родился в 1925 году. Его фамилия по-русски означает «тот, кого не знают». В первой половине XIX века в России было принято забирать еврейских мальчиков из семьи, крестить в православную веру, давая им новые имена, и отправлять в военные школы и лагеря в отдаленных частях страны, чтобы затем определить на нестроевые должности. Нередко им присваивали нелепые ироничные фамилии: например, Непомнящий, то есть «тот, кто не помнит». Так три поколения назад появилась фамилия Неизвестный.

Эрнст вырос на Урале, его отец был врачом, мать научным сотрудником. В тех краях было много ссыльных интеллигентов, как с коммунистическими, так и с антикоммунистическими взглядами. Напряженная интеллектуальная и политическая обстановка глубоко повлияла на него.

«Моя война, – говорит он, – началась в раннем детстве и никогда не кончалась. Я всегда чувствовал себя на передовой. Теперь я достиг той точки, когда я чувствую себя по-настоящему хорошо, только испытывая напряжение. Ну, конечно, сегодня это может быть напряжение от работы...»

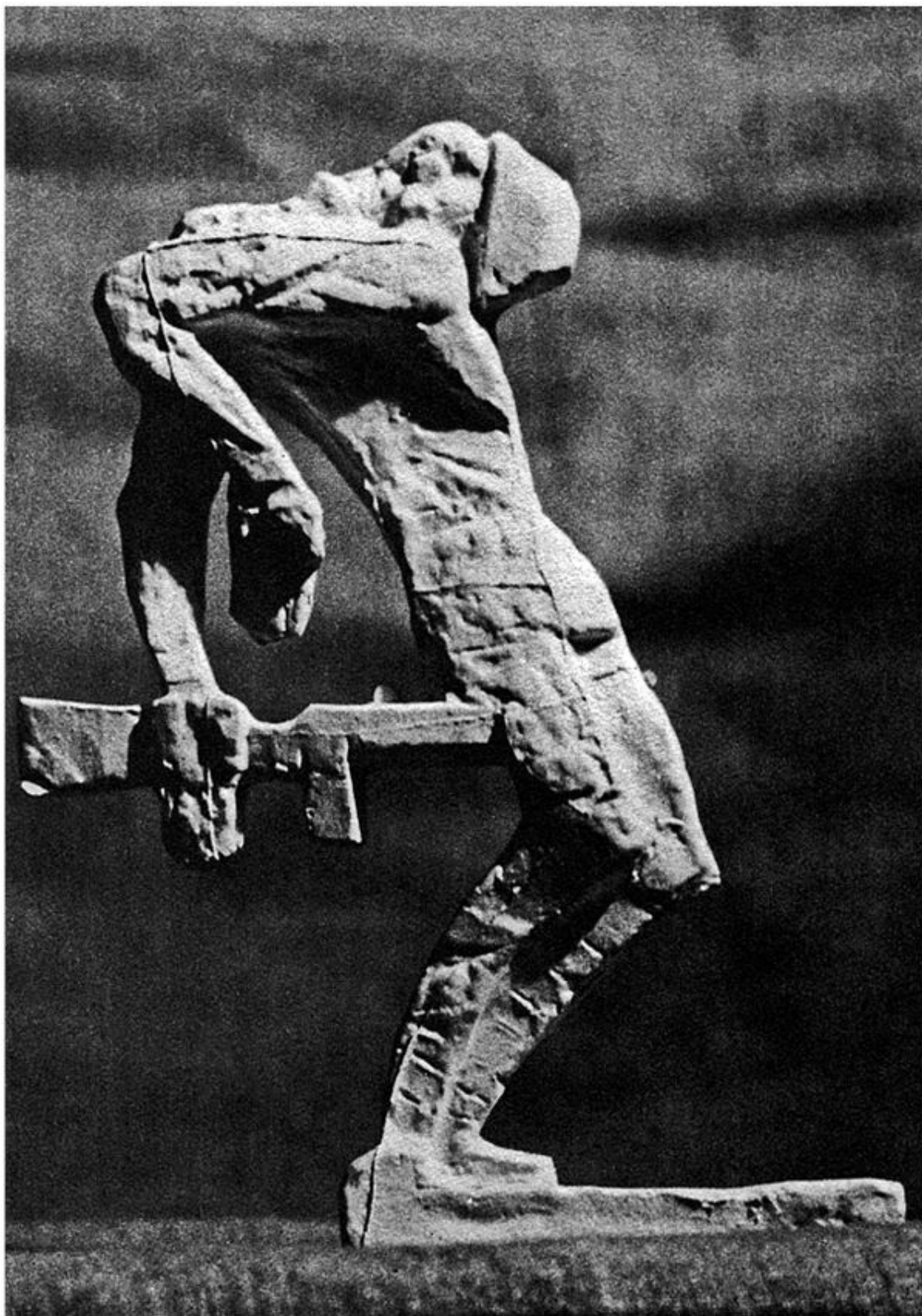
В 1942 году, шестнадцатилетним, он ушел добровольцем на фронт. Получил звание младшего лейтенанта в подразделении воздушно-десантных войск. Его часть забросили в тыл к немцам. Стихотворение, написанное им в то время, имеет документальную ценность солдатского письма:

Полностью погиб батальон.  
Гвардейская не прошла пехота.  
Недоступный в земле и бетоне укрепрайон  
Штурмовала вторая штрафная рота.  
После боя тишина необъятная, ночь тиха.

Крепко обнявшись, спят трупы.  
На небе играет окровавленная луна...  
Мой Мишенька-друг разорван от позвонков  
до пупа, не поймешь, где живот, где спина.  
Даль тревожная не видна. <...>

Вскоре после описанной здесь ночи Неизвестный был тяжело ранен. Пуля, войдя в грудь, разорвалась в спине, и он остался лежать на земле без видимых признаков жизни. Невероятно, но он выжил.





Эрнст Неизвестный. Солдат, пронзенный штыком. Бронза. 1955

Двадцать лет спустя за участие в этом бою ему вручили орден Красной Звезды. Всё это время никто не усматривал связи между лейтенантом Неизвестным, без вести пропавшим патриотом, числившимся в списке убитых, и знаменитым, официально непризнанным, «непатриотичным» скульптором-декадентом с той же фамилией.

\* \* \*

Вплоть до начала XVIII века искусство в России было византийским по стилю и средневековым по духу. Светского искусства не существовало, а роль религиозного искусства полностью сводилась к богослужебной функции. Живописи маслом тоже не было. Иконы писались темперой на дереве. Практически не было и скульптуры, если не считать резьбы на предметах церковного обихода и некоторого количества народной деревянной скульптуры на Севере. В сущности, на протяжении шести веков традиция в искусстве оставалась неизменной. В ней отсутствовал сознательный эксперимент, а икона никогда не рассматривалась как плод воображения. Она была религиозным объектом.

Эта русская традиция отстоит от европейской дальше, чем, к примеру, китайская. Древнекитайское искусство, тоже очень традиционное, изобилует отсылками к чувственному миру. В русской иконе нет ни времени, ни пространства. Она адресована глазу, но такому глазу, который смежается в молитве, и потому образ иконы – предстающий мысленному взору – отрешен от мира и глубоко одухотворен. Однако иконописные образы не интроспективны, иначе они приобрели бы личные качества; мистическими в привычном смысле слова их тоже не назовешь: спокойное выражение их лиц не предполагает никакого исключительного опыта.

Это образы святых, представших перед нами в небесном свете, в который люди верят для того, чтобы найти *оправдание* видимому миру, который их окружает. Гораздо позднее то же понимание функции веры можно будет встретить у Достоевского:

Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевают или уничтожаются в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслию так<sup>1</sup>.

Русские иконы – вероятно, наименее противоречивые религиозные изображения из всех, которые когда-либо были созданы. К тому же они выражают глубинные черты национального характера. Этот характер, хотя и претерпевший изменения в ходе социального переустройства, трансформируется нескоро и не до конца. Рудименты «отрешенности от всего земного», запечатленной на иконах, по-прежнему заметны в некоторых чертах русского характера. Эту отрешенность не следует идеализировать; она определяется подобным образом только в противовес «приземленности» конкурентного индивидуализма в буржуазном обществе.

Сегодня русская «отрешенность» имеет мало общего с кодифицированной добродетелью и еще меньше – с организованной религией. Она имеет отношение к смыслу, который человек придает своей жизни. Русский человек не склонен верить в самодостаточность смысла своей жизни и, следовательно, в бесцельность своего существования. Он склонен полагать, что его предназначение не сводится к его непосредственным интересам.

Поэтому упор в искусстве делается не на эстетическом наслаждении, а на истине и цели. Русские хотят, чтобы их художники были пророками, ибо они представляют себя – и всех людей – объектами пророчеств.

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Соч. в 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1958. С. 401.

\* \* \*

В XVIII веке, когда Петр Великий решил привести Россию, чтившую иконы, в Европу, чтившую Ньютона, ему пришлось проводить свои преобразования деспотически, путем диктата. Для развития искусств он создал Академию наук и художеств, которая сразу же взяла под контроль всю художественную деятельность в России. Образцом для нее послужили Французская академия наук, основанная Кольбером при Людовике XIV, и возникшая в Париже чуть раньше Королевская академия живописи и скульптуры. Монарх обратился к художникам-академикам со следующими словами: «Я вручаю вам самую драгоценную вещь на земле – мою славу».

Это замечание дает нам ключ к пониманию природы академизма в искусстве. Академии были и остаются орудием государства. Их функция – управлять искусством в соответствии с государственной политикой. Не тиранически, с помощью диктата, а с помощью набора правил, способных обеспечить прочное существование единообразной художественной традиции, отражающей государственную идеологию, будь она консервативной или прогрессивной. Однако во всех академических системах теория всегда отделена от практики. Всё начинается с правил и ими же кончается.

Поначалу может показаться, что эта ситуация не слишком отличается от прежней. Разве искусство не всегда руководствовалось тем или иным набором правил, даже когда служило религиозным или магическим целям? Разумеется, это так. Но всё же разница огромна.

Когда искусство сведено к ремесленной деятельности, правила неразрывно связаны с *практикой* работы на основе прототипов, которые варьируются от места к месту, как варьируются способности подражателей и принципы мастеров. Таким образом, здесь всегда есть место частному, которое в конце концов может изменить общее правило. А сквозь брешь частного может проникнуть необычное, новое.

Академия, напротив, централизует художественную деятельность, твердо устанавливая все стандарты и принципы. (Деятельность, имеющая более скромный характер и не подпадающая под контроль академии, отвергается как примитивное, или «народное», искусство.) Вместо того чтобы выводить правила из конкретных примеров или образцов, находящихся под рукой, академия вводит их в качестве абстракций, которые схематизируют и сдерживают воображение художника еще до того, как он приступает к работе.

Академизм – это попытка навязать искусству конформизм и единообразие, тогда как в силу социальных и художественных причин оно естественным образом стремится к децентрализации и разнообразию. В определенных случаях академизм может показаться прогрессивным, но для искусства он всегда губителен.

Несмотря на то что Французская академия изящных искусств без малого двести лет исправляла и оглупляла большую часть французского искусства (официальный Салон конца XIX века был ее детищем), она никогда не была всемогущей. За ее пределами всегда творили оппозиционные художники. Во Франции никогда не было единой публики и единого круга потребителей искусства; перед революцией их составляли королевский двор и средняя буржуазия, после революции – правящая буржуазия и радикальная интеллигенция, находившиеся в постоянной оппозиции. К тому же, вне рамок Академии всегда была жива традиция реалистического искусства. Она хранила верность принципу, согласно которому искусству следует стремиться к открытиям, то есть к интерпретации тех сторон действительности, которые до сих пор оставались незамеченными, исключались из рассмотрения или получали неадекватную трактовку. В наиболее чистом виде этот принцип возник в эпоху раннего Возрождения и получил дальнейшее развитие во фламандском и немецком искусстве. Художники этой традиции, признавая достижения прошлого, вдохновлялись еще не достигнутым, тем, что еще не

стало искусством, и это превратило их в непримиримых врагов академизма. Уже в XVII веке во Франции творили выдающиеся художники-реалисты: братья Ленен, Жорж де Латур, Калло. Именно из этой традиции впоследствии вышли Шарден, Жерико и Курбе.

Всё это не относится к России, где Академии пришлось создавать публику с нуля и эта искусственно созданная публика осталась конформистской и невежественной. Традиции реалистического искусства здесь не существовало. До конца XIX века художники могли рассчитывать только на покровительство Академии.

(Иконопись сохранилась, но теперь как «низшее», «примитивное» народное искусство.) Таким образом, на протяжении жизни четырех или пяти поколений живописцев и скульпторов российская Академия художеств могла признать, подавить или разрушить будущий талант.

С течением времени система правил, предписываемых Академией, менялась: неоклассицизм сменился умеренным романтизмом, тот выродился в нечто вроде сюжетного натурализма. Не менялся лишь упор на теорию, в противовес практике. Все русские художники XIX века, еще не зная, *что* они напишут, знали, *как* они будут писать. Поэтому на их полотнах раскрывался *выбор* предмета, но не сам предмет. Предмет в искусстве раскрывается лишь тогда, когда он заставляет художника приспособить к нему свой художественный метод, выразить своими формальными средствами его уникальность.

Наконец, в 1863 году, через два года после отмены крепостного права, разразился первый открытый мятеж против Академии – политический мятеж против заданного сюжета. Тринадцать выпускников Академии, допущенных к соревнованию за первую золотую медаль, отказались писать картину на тему «Пир богов в Валгалле» и потребовали заменить ее славянской темой. Их исключили, и, чтобы выжить – поскольку получить заказы без академических дипломов было невероятно сложно, – они основали артель, впоследствии преобразованную в товарищество художников, назвавшихся передвижниками, так как, организуя передвижные выставки своих работ, они рассчитывали познакомить жителей провинции со своим искусством и, вместе с тем, поднять уровень их общественного сознания.

Среди типичных картин передвижников – «Бурлаки на Волге» Репина и «Всюду жизнь» Ярошенко. На последней изображены узники арестантского вагона на пути в Сибирь, бросающие крошки голубям сквозь зарешеченное окно.

Однако, какими бы смелыми ни были намерения передвижников и как бы их ни перевозносили (при Сталине) в качестве предвестников революционного искусства, они писали свои полотна почти так же, как написали бы «Пир богов в Валгалле». Пойдя на риск ради новой свободы, передвижники так и не сумели осознать, что теперь они вольны отказаться от теоретических ценностей академической традиции или переработать их. Им не приходило в голову, что *акт* живописи, *процесс* создания изображения допускает любые решения с их стороны, в том числе самые радикальные. Они относились к живописи как к инструменту, который может служить различным целям, но используется одним определенным способом. Таким образом, русский академизм восторжествовал даже над теми, кто век спустя после его зарождения решительно выступил против Академии и абсолютистского самодержавного государства, которое она поддерживала!

\* \* \*

В начале XX века характер русского искусства резко изменился. Чем были вызваны эти перемены?

Отмена крепостного права в 1861 году обеспечила приток пролетариата в промышленность. Возникли предпосылки для развития капитализма. Власть капитала всё еще была серьезно ограничена интересами помещиков и абсолютистского государства: экономические условия в деревне сдерживали рост внутреннего рынка; большинство крупных промышленных

предприятий зависели от государственных заказов – для железной дороги или армии. Тем не менее, в стране появился класс богатых промышленников, и некоторые из них стали первыми независимыми покровителями русского искусства. В 1870–1880-х годах передвижники и другие художники получили поддержку железнодорожного магната Саввы Мамонтова; он основал в своей загородной усадьбе «колонию» художников, поощрял изучение древнерусского искусства и, получив особое разрешение царя, открыл в Москве частную оперу.

В 1890-х годах развивающийся русский капитализм стал теснее взаимодействовать с европейским, в первую очередь французским, капиталом. Соответственно изменился и стиль покровительства художникам, став более европейским и более публичным.

Меценаты, подобно Мамонтову, финансировали журналы, устраивали международные выставки и начали коллекционировать произведения современных европейских художников, особенно работавших в Париже, с которым у них установились тесные финансовые связи.

Среди новых коллекционеров особенно выделяется Сергей Щукин. В 1897 году он купил своего первого Моне, а к 1914 году был владельцем более двухсот картин, в том числе полотен Сезанна, Дега, Ван Гога, Таможенника Руссо, Гогена, Матисса и Пикассо, включая его последние кубистические полотна. Коллекция была постоянно открыта для публики и художников<sup>2</sup>. Таким образом, в качестве отправной точки молодым русским художникам было впервые предложено вместо академических теорий современное западное искусство. Одновременно эти художники получили возможность выбирать себе покровителей. В искусстве самодержавная централизация власти была уничтожена раньше, чем в политике.

Но почему изменения были такими радикальными? Почему за несколько лет до и после 1917 года в русском изобразительном искусстве возникло движение, которое по креативности, уверенности в себе, вовлеченности в жизнь и силе обобщения до сих пор не имеет себе равных в истории модернизма? Почему некоторые произведения и идеи, возникшие в России между 1917 и 1923 годом, и сегодня, в 1968 году, имеют отношение к будущему?

До 1917 года Россия оставалась абсолютистским государством, лишенным демократических свобод. Она по-прежнему ждала преобразований, которые в других промышленных странах явились следствием буржуазной революции. Однако русская буржуазия в целом была робкой, нереволutionной и ждала от самодержавия всего лишь умеренных реформ. (То, что некоторые интеллигентные промышленники покровительствовали искусству в таких масштабах и с такой дальновидностью, возможно, объясняется слабостью буржуазии в целом и отсутствием у нее перспектив; будучи представителями класса, сила которого вселяла бы в них веру, они, вероятно, направили бы свою дальновидность и энергию в политическую и финансовую сферы.)

В то же время российский пролетариат, сформировавшийся на относительно немногочисленных (в сравнении с Западной Европой), но очень крупных фабриках и в индустриальных центрах, стремительно становился одним из самых боевых и революционных в Европе. События 1905 года показали, что по своей революционной сознательности рабочие догнали и обогнали буржуазию прежде, чем та успела создать условия, необходимые для смены режима. Через двенадцать лет две революции 1917 года окончательно это подтвердили.

В этот период художники как часть русской интеллигенции были по определению озабочены политическим и духовным будущим своей страны. Самые дальновидные из них представляли это будущее социалистическим. Они понимали неизбежность краха самодержавия и не хотели, чтобы в России установился беспощадный и бездушный западный капитализм. В том, что и какими средствами нужно делать, их мнения расходились. Одни связывали свои надежды с русским крестьянством, другие – с индустриализацией, третьи – с перманентной

---

<sup>2</sup> Для более детального ознакомления с рождением современного искусства в России см. новаторскую информативную книгу Камиллы Грей: *Gray C. The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. London: Thames & Hudson, 1962.

революцией, четвертые – с неортодоксальной религией, но все осознавали особую динамику русской ситуации: отсталость России стала главным условием овладения будущим, позволявшим оставить Европу позади. Возникла возможность вырваться за рамки европейского настоящего, в котором властвовала бездушная буржуазия. Вместо настоящего у русских художников было прошлое и будущее, вместо компромиссов – максимализм, вместо ограниченных возможностей – вдохновенные пророчества.

На этом фоне интересы художников оказались вполне предсказуемыми: они с восторгом открывали заново доевропейское искусство своей страны и в то же время искали самые передовые, самые современные выразительные средства.

(Может показаться, что на Западе действовали те же приоритеты – энтузиазм в отношении «примитивного» искусства наряду с изощренными инновациями. Но для Запада понятие «примитивного» связывалось с чужими, экзотическими культурами, а потому интерес к нему не сопровождался чувствами преемственности и исторической неизбежности.)

Современные выразительные средства были предложены кубизмом. Более полное исследование исторического значения кубизма содержится в другой моей работе<sup>3</sup>. Здесь я ограничусь указанием на то, что кубизм отверг тот образ видения, тот подход к действительности, который сформировался в эпоху Возрождения и с тех пор служил основой для искусства. Иными словами, кубизм по-своему озаменовал конец эпохи капитализма, буржуазного индивидуализма и утилитаризма, которую русские художники России собирались преодолеть, еще не успев в нее вступить. Он озаменовал этот конец не ностальгически, а с ликованием, открыв для себя новые, более плодотворные и более сложные возможности.

В 1914 году Аполлинер писал:

Где юность умерла моя  
Там будущее занялось  
Так знай сегодня на весь мир  
Я о рожденье возвещу  
Искусства прорицания<sup>4</sup>.

А вот что писал в 1919 году Малевич: «Кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни <1>1917 года»<sup>5</sup>.

Соединение кубизма и революционных условий – вот что сделало русское искусство этого периода уникальным.

\* \* \*

Можно возразить, заявив, что русское искусство того времени было выдающимся, но не уникальным. Начиная с 1905 года, чувство радикальных перемен воодушевляло художников-авангардистов в других странах: футуристов в Италии, группу «Де Стейл» в Голландии, объединение «Синий всадник» в Германии, вортицистов в Англии. Однако их основные цели были совершенно иными, прежде всего потому, что русские художники не воспринимали свою буржуазию как серьезное препятствие. Следовательно, у них не было нужды ни шокировать буржуазию, ни принимать ее стандарты. Русским было чуждо деструктивное неистовство итальянских футуристов. (Так называемый русский футуризм воодушевлялся совсем иным,

---

<sup>3</sup> Berger J. The Moment of Cubism // New Left Review. No. 42. 1967.

<sup>4</sup> Из стихотворения «Холмы» (между 1913 и 1918; сборник «Каллиграммы»; пер. В. Моисеева). – Примеч. пер.

<sup>5</sup> Малевич К. С. О новых системах в искусстве // Малевич К. С. Соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 164. – Примеч. пер.

гораздо более рациональным и конструктивным духом.) Русских художников не затронула тенденция к моральному абсолютизму, отличавшая голландское движение. К тому же они почти не обращались к интроспекции, в дурном смысле слова, как это делали немцы; не избегали воздействия политики, отступая внутрь себя.

Работы Малевича, Лисицкого, Кандинского, Татлина, Певзнера, Родченко существенно отличаются друг от друга по духу. На одном полюсе Татлин отрицал различие между искусством и любой другой производственной деятельностью; на другом Кандинский доказывал, что настоящее искусство следует только загадочной и идеалистической «внутренней необходимости». Однако, несмотря на все различия, этих художников объединяла одна установка, и в тот период именно ее можно назвать типично русской. Все художники твердо верили в сильнейшее воздействие искусства на личное и общественное развитие, в социальную роль искусства. Однако их социальное сознание было скорее утверждающим, чем критическим. Они уже видели себя представителями освобожденного будущего. Это освобождение означало стирание всех различий между классами, профессиями, дисциплинами и бюрократическими преградами прошлого. Произведения русских авангардистов, подобно распашным дверям, соединяли одну деятельность с другой: искусство с техникой, музыку с живописью, поэзию с дизайном, живопись с пропагандой, фотографию с книгоизданием, диаграммы с практикой, мастерскую с улицей и т. п.

Идеологически особняком стоял Кандинский, но вот что он позднее писал о чувствах, которые испытывал, работая в Германии в начале 1910-х годов:

Мне не давало покоя порочное отделение одного вида искусства от другого и, более того, «искусства» от народного и детского искусства, от «этнографии», возводившее прочные перегородки между тем, что я считаю связанными или даже идентичными проявлениями, словом – синтетическими отношениями. Сегодня может показаться странным, что долгое время я не мог найти ни соратников, ни средств, ни просто достаточного интереса к этим идеям<sup>6</sup>.

Многое из созданного или задуманного около 1917 года было утеряно. Многое оказалось недолговечным.

Однако уцелевшие конструкции и картины тех лет; само понятие художника-инженера; политехническое обучение и исследовательские программы, разработанные Кандинским (сначала в Москве, а позже для Баухауса в Германии); поразительные по новизне и формату книги и плакаты; образцы соединения поэзии и визуальных образов; такие образцы идеограмм, как «Клином красным бей белых!» Лисицкого; эскизы монументов, которые так никогда и не были возведены из-за нехватки ресурсов; сценография в театре Мейерхольда; отчеты агитационных поездов, в которых художники разъезжали по стране, чтобы графически и словесно объяснять, что происходит в стране и что необходимо предпринять; оригинальные эксперименты с выставочными техниками; художественное оформление публичных праздников, например инсценировка революции в октябре 1918 года перед Зимним дворцом; экстремизм таких художников, как Татлин, который, столкнувшись с насущными для страны проблемами выживания, оставил искусство, чтобы направить свой ум и визуальный опыт на изготовление печей (максимум тепла при минимуме топлива); энергия, стягивающая и разрывающая стихи Маяковского:

В диком разгроме  
старое смыв,  
новый разгромим

---

<sup>6</sup> Das Kunstblatt. XIV. 1930. S. 57 (из статьи «„Синий всадник“: взгляд назад»).

по миру миф.  
Время-ограду  
взломим ногами.  
Тысячу радуг  
в небе нагаммим.  
В новом свете раскроются  
поэтом опоганенные розы и грезы.  
Всё  
на радость  
нашим  
глазам больших детей!  
Мы возьмем  
и придумаем  
новые розы —  
розы столиц в лепестках площадей<sup>7</sup>,

— всё это, воспринятое как угроза одними и как освобождение другими, возвестило остальной Европе, что в грядущем мире роль художника станет совсем другой.

Некоторые из «левых» теорий легко обвинить в чрезмерном упрощении. Художник-инженер — всего лишь одна из разновидностей художника, бывают еще и художники-философы. Произведения искусства и машинные изделия — строго говоря, не одно и то же. Однако в контексте того времени переоценку роли машин легко понять; идея индустриализации вызывала восторг: казалось, она предоставляет возможность перешагнуть через целый исторический период, вместо того чтобы терпеть и страдать. Та же восторженность слышится в лозунге Ленина «Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны».

Пророческое видение было важнее левых преувеличений. Кубисты разрушили существовавшие ранее формальные выразительные средства в искусстве — внутренние категории картины или скульптуры. Левые продолжали разрушать более широкие категории, разделявшие различные виды искусства и обособлявшие художника и публику. Никогда прежде художники не жили и не работали так, как тогда. На их фоне *профессиональные* живописцы и скульпторы (профессиональные в смысле принадлежности к одной из свободных профессий среднего класса) стали казаться такими же отставшими от своего времени, как представители богемы *fin-de-siècle*<sup>8</sup> или *artiste maudit*<sup>9</sup>:

Это что — корпеть на заводах,  
перемазать рожу в копоть  
и на роскошь чужую  
в отдых  
осоловелыми глазками хлопать.  
Довольно грошовых истин.  
Из сердца старое вытри.  
Улицы — наши кисти.  
Площади — наши палитры.  
Книгой времен

---

<sup>7</sup> Из поэмы «150 000 000» (1919–1920).

<sup>8</sup> Конца века (*франц.*). — Примеч. пер.

<sup>9</sup> Проклятый художник (*франц.*). — Примеч. пер.



тысячелистой  
революции дни не воспеты.  
На улицы, футуристы,  
барабанщики и поэты!<sup>10</sup>

Их видение критиковали за наивную отдаленность от социальной действительности.

Какой смысл мог усмотреть крестьянин с деревянной сохой в татлинском памятнике Третьему интернационалу? Большинство советских людей были крестьянами с крайне низким уровнем культуры. Что означало существование Третьего интернационала – даже безотносительно к любому памятнику – для такого крестьянина? Люди часто склонны ожидать от художника волшебного решения проблем, которые решаются увеличением числа фабрик, школьных учителей, дорожных рабочих, радиоинженеров и т. д.

Будь радиостанция Габо построена, монумент Татлина скорее обрел бы смысл.

Всегда существует опасность того, что относительная свобода искусства сделает его бессмысленным. Но та же свобода позволяет искусству, ему одному, выразить и сохранить глубочайшие ожидания времени. Человеку свойственно ожидать большего, чем он может незамедлительно достичь. Его ожидания всегда связаны с необходимостью, но *необходимое не следует путать с безотлагательным*.

Искусство имеет дело только с тем, что есть, и в силу обостренности своего видения извлекает из настоящего образ будущего, выражающий суть того, что должно быть, – если это извлечение произведено правильно<sup>11</sup>.

Академизм неизбежно опирается на иерархию общепринятых категорий, чтобы иметь возможность применить свои общие, чисто теоретические законы. Он также нуждается в них административно для выработки системы поощрений и ограничений.

В течение нескольких лет после 1917 года условия, в которых находилось русское искусство, разительно отличались от тех, в каких оно развивалось почти два века до этого. «Мы взяли штурмом Бастилию академии», – заявляли студенты. Несколько лет художники служили государству по собственной инициативе в условиях максимальной свободы. Вскоре им вновь был навязан академизм, мало отличавшийся от прежнего.

В 1932 году живопись и скульптура были взяты под централизованный контроль Союза художников СССР. Была вновь создана Всероссийская академия художеств, директором которой стал Исаак Бродский, выпускник старой, Императорской Академии, еще до революции известный резким неприятием всей постимпрессионистской живописи. Однако в действительности конец левому искусству положило не государственное давление. Дух этого искусства был ослаблен плохой организацией, личными ссорами и прочими неурядицами, но уничтожили его другие факторы – отрицание равенства и введение привилегий, необоснованная жестокость, с которой проводилась коллективизация, а также некоторые временные, но страшные последствия форсированной индустриализации. Художники более не могли верить в то, что изображают освобожденный мир. Им пришлось отказаться от реализации всеобъемлющих пророчеств и сделаться послушными исполнителями в отдельно взятой производственной отрасли. Татлин занялся сценографией и керамикой, Лисицкий – организацией выставок, Родченко – оформлением книг и фотомонтажом, Малевич вообще отошел от публичной деятельности.

---

<sup>10</sup> Из стихотворения В. В. Маяковского «Приказ по армии искусства» (декабрь 1918).

<sup>11</sup> O'Connor Ph. Journal (готовится к печати в издательстве Jonathan Cape, Лондон).

\* \* \*

Новый академизм, предписанный художникам под именем социалистического реализма, получил официальное одобрение на том основании, что он популярен в народе и отвечает запросам широких слоев новой публики, при социализме получившей право на искусство. Однако весьма сомнительно, что какая-либо из картин или скульптур, созданных в СССР после 1930 года, когда-либо становилась по-настоящему популярной. Либо идеологический оптимизм этих произведений слишком грубо контрастировал с повседневной жизнью, либо, если это были «чистые» пейзажи, они не выдерживали сравнения с образцами XIX века. (Некоторые полотна, например портрет Ленина в Смольном работы Бродского, завоевали место в человеческих сердцах в качестве «хроники» минувших событий.) Но, хотя эти произведения не пользовались настоящей популярностью, политика в области искусства, частью которой они были, оказала глубокое влияние на восприятие искусства массами. Прежде чем изучить это влияние, рассмотрим теоретические понятия, которыми характеризуется это «популярное» академическое искусство. Эти понятия остаются в силе и поныне.

Прежде всего, нам следует провести различие между натурализмом и реализмом. Натурализм не избирателен. Вернее, избирателен лишь настолько, насколько это требуется для того, чтобы придать изображаемой сцене максимальную достоверность. За пределами настоящего момента у натурализма нет основы для отбора; его идеальная цель – создать точную копию настоящего и тем самым его сохранить. Но это утопия, так как искусство может существовать лишь в рамках ограничений, задаваемых его средствами (медиумом). Поэтому натурализм полагается на иллюзионистские трюки, чтобы отвлечь внимание от медиума (разговорный язык, точный диалог, неожиданные факты, а в живописи – гладкопись, световые эффекты и т. д.)

Реализм избирателен и стремится к типическому. Однако типичность ситуации проявляется только в ее развитии относительно других развивающихся ситуаций. Таким образом, реализм производит отбор, чтобы сконструировать целое. В реалистической литературе человек олицетворяет собой всю свою жизнь – хотя порой в произведении описывается только малая ее часть, – и эта жизнь воспринимается или ощущается как жизнь его класса, общества и мира. Отнюдь не маскируя ограничения своего медиума, реалист нуждается в них и их использует. В силу того что этот медиум ограничен, он может содержать внутри себя собственные правила и создавать целостность из того, что в жизни представляется безграничным. Медиум становится осязаемой моделью для упорядочивающего сознания художника.

(Ограничения искусства относятся к его содержанию так же, как смерть относится к жизни. Если, полностью осознавая неизбежность смерти, мы сможем целиком сконцентрироваться на жизни, наш опыт приобретет качество произведения искусства.)

Различие между натурализмом и реализмом весьма удачно применялось к литературе, особенно Лукачем. Это различие между двумя видами отношения к опыту, которые формируются в основном образным или интеллектуальным пониманием происходящего, то есть изменений в этом мире: между рабским преклонением перед событиями просто потому, что они происходят, и уверенным включением их в лично выработанное, но объективно верное мировоззрение. Такое различие следовало бы применить и к визуальному искусству, но до сих пор никто не сделал этого достаточно убедительно.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.