

Критическая деятельность художников русского авангарда первой половины XX в.

В статье рассматривается одно из важных направлений творчества русских художников – представителей авангарда – критическая деятельность. Почти все крупнейшие мастера авангарда, будучи выдающимися теоретиками искусства, занимались проблемами критики и высказывали свое отношение к искусству как своих предшественников, так и современников и разрабатывали методологические принципы современной им критики. *Ключевые слова:* художественная критика; искусство авангарда; абстрактное искусство; теория искусства; методология.

S. M. Gracheva

The Critical Work of Russian Avant-Gardes Artists of the First Half of the XX Century

The author of this article analyses the materials of the art critique of Russian avant-gardes artists. Everybody outstanding avant-garde artists were both important theoreticians of art and they studied problems of the art critique. Avant-gardes artists elaborated the methodological principles of the modern art critique.

Key words: the art critique; the avant-garde art; the abstract art; the theory of art; a methodology.

1910-е годы в русском искусстве ознаменованы возникновением художественного авангарда. Феномен авангардного искусства

состоит в том, что творец становится не только создателем художественного произведения, но и автором теоретического обоснования, выраженного в форме трактата, манифеста или программы. При этом заметно меняется роль художественной критики, поскольку чрезвычайно важной становится не только и не столько рефлексия по поводу художественного произведения, сколько – почти одновременное «вписывание» его в художественный контекст, стремление тут же закрепить за ним определенное место и повлиять на стремительное изменение художественных ценностей. Иногда критик-художник стремится даже опередить собственно художника, как бы вторгаясь не на свою территорию, поскольку далеко не всегда возможно в этот период оценить новейшее искусство с прежних эстетических позиций импрессионистической или эссеистской критики и необходимо все время адаптировать зрительское восприятие под новые формы искусства.

Язык авангардного искусства потребовал создания и использования критикой совершенно особой терминологии, основанной на новых теоретических подходах к искусству. Можно сказать, что одной из главных тенденций в отечественном искусствознании 1910–1920-х гг. становится сциентистская. Немалую роль для формирования языка критики сыграли теоретические труды крупнейших русских художников начала XX в.: Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, В. Кандинского, Н. Кульбина, К. Малевича, М. Матюшина, М. Ларионова, П. Филонова, К. Петрова-Водкина, А. Шевченко и других.

Даже самые блестящие историки искусства и критики начала XX в. оказались подчас не способны объективно оценить достижения новейшего искусства. Чаще всего наблюдалось острое непонимание ими различных сторон современного художественного процесса. Многие установки искусства Серебряного века, «катастрофически перетекшего в авангард» [10; с. 19], стремительно устаревали. Теперь, в условиях авангардного движения, даже такой журнал как «Аполлон» выглядел вполне традиционным и даже в чем-то консервативным художественным изданием.

Осознавая необходимость обновления критического языка, сами художники выступали в авангарде критической и теоретической

мысли. Заметно меняется и роль критика: теперь он не просто человек, пишущий об искусстве, но и активный создатель новых концепций, реализатор художественных идей, без которого невозможно порой понять смысл произведения. Критика начинает претендовать на роль самого искусства. Не случайно именно в это время критикой занимаются почти все выдающиеся художники.

Один из создателей абстракционизма, величайший художник XX века Василий Васильевич Кандинский предстает не только как выдающийся мастер живописи, но и глубокий теоретик и художественный критик.

Свою искусствоведческую деятельность Кандинский начал с критики. Первые заметки в виде писем из Мюнхена художник присылал сначала в «Мир искусства», а затем в «Аполлон». Это в первую очередь обзоры различных выставок и описания событий художественной жизни Мюнхена. Уже в этих заметках он проявил истинный талант критика. В них есть и острота мысли, и изящество, и даже едкая ирония. К тому же написаны эти отчеты легко и красиво. Критический дар в дальнейшем пригодился Кандинскому, часто обращавшемуся к анализу современных художественных явлений, но как таковой этот дар выявился прежде всего в его критических заметках первого десятилетия XX в. [см.: 16].

В своей ранней статье «Критика критиков» (1901 г.) он рассуждает о предназначении художественной критики. По его мнению, критики должны: «1) уметь найти ценное в работе того или другого художника и 2) указать это ценное другим – открыть слепым глаза...» Критики должны «понимать то, что художник берет из природы и силою своего таланта и знания очищает от ненужных примесей, претворяет в художественное произведение. ... Только обладающий в должной мере острой чуткостью и знанием может быть критиком, только такой критик может быть желателен и полезен» [6; с. 379]. В этой статье Кандинский поднимает важные проблемы профессионализма критических выступлений, терминологической точности критиков, их ответственности за сказанное слово. Причем для Кандинского становится важным не только

умение критика интерпретировать произведение, но и его способность стать как бы на одну ступень с художником, распознать тайны мироздания, к познанию которых стремится художник, и приблизиться к магии творчества.

Знаменитое программное теоретическое произведение – «О духовном в искусстве» Кандинский написал в 1910 г. в Мюнхене, на немецком языке. Русские художники ознакомились с ним на своем съезде в Петербурге в 1911 г. в изложении Н. И. Кульбина. Работа «О духовном в искусстве» оказала влияние на формирование принципов абстракционизма и авангарда в целом, была переведена на многие языки и многократно опубликована в разных странах в XX столетии. Это была одна из первых попыток обратить внимание на необходимость выявить объективные особенности восприятия основных элементов искусства.

В ней В. Кандинский, основываясь на теософском учении Е. Блаватской, теории цвета И.-В. Гете, учениях европейских и русских символистов, открытиях современного искусства, обосновал необходимость возникновения абстрактного искусства и его глубинную природу. Много внимания автор уделил первоэлементам абстрактной живописи: цвету, краске, форме, и особенностям абстрактных композиций. Он формулирует принцип внутренней необходимости художника, без понимания которого затруднительна и деятельность критика.

Кандинский, как и символисты, полагал главным предметом постижения не внешние проявления реальности, а их внутренний, глубинный смысл. «Живопись, – писал позднее Кандинский, – есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, – оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [7; с. 43]. Именно с таких позиций и следует, по мнению Кандинского, рассматривать произведение, поэтому рационалистический подход интерпретатора может исказить изначальный замысел мастера.

Важное место в этой книге занимает созданная Кандинским теория цвета. В ней обобщены самые разные подходы к цвету, приняты попытки объединить цветовые теории И.-В. Гете, О. Рунге с идеями синтеза искусств с новейшими теософскими доктринами. Автор подробно характеризует свойства каждого цвета, каждый из которых особым образом «затрагивает человеческую душу». Он заключает, что «цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль», художник же при помощи тех или иных клавиш «целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» [4; с. 45]. Кандинский выносит за пределы цветового круга белый и черный цвета: «Белое – это Ничто, которое юно или, еще точнее – это Ничто доначальное, до рождения сущее. Так, быть может, звучала земля в былые времена ледникового периода. Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды» [4; с. 72–73]. Теоретические размышления художника могут быть положены, да и собственно легли уже, в основу критического анализа многих произведений не только абстрактного искусства XX в., став своего рода азбукой и для художников, и для искусствоведов. Хотя, безусловно, каждый по-прежнему вкладывает в его слова разный смысл.

Он называет свои живописные произведения «импрессиями», «импровизациями» и «композициями», опираясь на различные источники возникновения. «Импрессии» созданы на основе прямого впечатления от «внешней природы», получающего выражение в рисуночно-живописной форме. «Импровизации» – это впечатления от «внутренней природы». В «композициях» же «преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность. Но решающее значение придается всегда не расчету, а чувству» [4; с. 107–108].

В 1912 г. в Мюнхене вышел альманах «Синий всадник» – программный документ авангардистов, объединивший художников разных стран (Ф. Марк, В. Кандинский, Н. Кульбин, Д. Бурлюк, А. Шёнберг, Р. Аллар, А. Макке, Ф. фон Гартман, Э. фон Буссе, Л. Сабанев, В. Розанов). Сборник был посвящен новейшему искусству, его

авторы провозглашали, что пришло время отказаться от ложных понятий и суждений в искусстве и «убрать темные портьеры с окон и впустить настоящее искусство» (Д. Бурлюк).

Составителем сборника вместе с Францем Марком был Василий Кандинский, кроме того, переводивший тексты на русский язык. Они выступал за утверждение единства поисков новых путей в искусстве, поисков духовного в мире тьмы. Выделяя особым образом понятие духовности в искусстве, составители обозначают два равнозначных полюса в развитии искусства – «великая реалистика» и «великая абстракция». В. Кандинскому в «Синем всаднике» принадлежит несколько публикаций: «К вопросу о форме», «О сценической композиции», «Желтый звук. Сценическая композиция». Он определяет форму как «внешнее выражение внутреннего содержания», но, по его мнению, не нужно обожествлять форму и искать в ней, одной-единственной, некую святыню [17; с. 50].

Наряду с утверждением основ абстрактного искусства, Кандинский размышляет и над проблемами критики. Идеальным критиком, в его представлении, мог бы стать тот, который не ищет «ошибки», «заблуждения», «отклонения», «невежество», а тот, кто, «попытавшись почувствовать, как действует та или иная форма внутренне, затем сообщит свое впечатление от нее в целом». Для этого критик должен «обладать душой поэта, способной чувствовать объективно, для того, чтобы выразить свое субъективное чувство» [17; с. 60]. Второй выпуск альманаха «Синий всадник» был подготовлен Ф. Марком и В. Кандинским в 1913 г., но не был напечатан.

В. Кандинский неоднократно выступал в более определенной роли критика, обращаясь к анализу творчества своих современников, в частности, к живописи А. Шёнберга, который был достаточно близок ему. Он дает весьма точную оценку своему коллеге: «В каждой работе Шёнберга мы обнаруживаем внутреннее желание художника говорить на языке адекватной ему формы. Как и в музыке, ... так и в живописи Шёнберг отказывается от всего лишнего (следовательно, вредного) и идет непосредственно к главному (следовательно, необходимому). Всеми “украшательствами” и утонченностями

он пренебрегает» [5; с. 204]. Используя современную ему терминологию, над которой он сам и трудился, приемлемую при анализе абстрактного искусства, он стремится дать всестороннюю характеристику таланту этого уникального композитора и художника.

Работу Кандинского «Текст художника. Ступени», написанную в Мюнхене в 1913 г. и опубликованную в Москве в 1918 г. называют автобиографической. Свою биографию он рассматривает в русле собственной уникальной эстетики. Он считает все, произошедшее с ним, не случайным, имеющим глубокие последствия. И пытается дать объяснение многим интенциям своего творчества с позиций своей теории. Книга начинается с воспоминаний детства – ощущений цветов, звуков, запахов. Например, «обворажительный, серьезный и строгий запах скипидара», возбуждающий особое звучное состояние, состояние ответственности. Автор делится своими впечатлениями от Италии, Мюнхена, Москвы. Самые мощные события, наложившие печать на жизнь Кандинского – это выставка импрессионистов в Москве (особенно «Стог сена» К. Моне) и постановка Вагнера в Большом театре «Лоэнгрин». Художник описывает свой путь от предметности к абстракции, когда он понял, что, когда пишешь, нужны «десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру», а не как было прежде – «один взгляд на холст, полвзгляда на палитру и десять – на натуру» [7; с. 43].

Создание произведения искусства, по Кандинскому, есть мироздание. «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, он проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер» [7; с. 43].

Его книга «Точка и линия на плоскости» вышла в Мюнхене в 1926 г. Она стала своеобразным подведением итогов его исследовательской деятельности в области художественных наук. В ней он подробно анализирует два основных элемента живописной фор-

мы – точку и линию. Кандинский занят исследованием разных средств художественной выразительности, способов их воздействия на зрителя и особенностями зрительского восприятия. С подачи этого теоретика становится возможным более глубоко рассматривать первоэлементы изобразительного искусства в пределах критических работ, чем и занимались многие авторы в последующий период.

В числе реформаторов искусства и методологии художественной критики следует назвать представителей кубофутуризма. Отцом русского футуризма называют Давида Давидовича Бурлюка. Он принимал участие во многих мероприятиях – в выставках, лекциях, диспутах, отстаивая интересы нового искусства, эпатируя публику, привлекая к себе всяческое внимание. Одной из главных идей его творчества становится стремление к самопрезентации: «Новое искусство ... нас учит любить не только картины художников, но и его самого...» [См.: 2].

Традиционные формы искусства, связанные с реалистической традицией, он не приемлет и соответственно отвергает принципы прежней критики, опирающейся, по его убеждению, на бытовые вкусы. Выпустив листовки с заголовком «Голос импрессиониста в защиту живописи», Бурлюк порицал в них творчество И. Репина, К. Маковского, И. Айвазовского и «дягилевцев».

В сборнике «Пощечина общественному вкусу» (М., 1912), изданном на оберточной бумаге, был опубликован манифест, подписанный Д. Бурлюком, В. Маяковским, А. Крученых и В. Хлебниковым. Будучи автором манифеста, Д. Бурлюк утверждал, что в настоящее время не быть теоретиком живописи – это значит отказать от ее понимания. Он говорит о живописи как о стихии, не поддающейся рациональному контролю, и вместе с тем пытается создать некую классификацию живописных фактур.

Призывая отказаться анализировать живопись с позиций пересказа сюжета, он стремится дать формулировки, приемлемые для характеристики новейшего искусства: делит плоскость картины на «ровную» и «неровную». Ровная поверхность, по его мнению, может быть: блестящая, сильно блестящая, мало-блестящая и мерцающая.

Блеск поверхности характеризуется следующими качествами: металлический, стеклянный, жирный, перламутровый, шелковистый. Неровная же поверхность бывает занозистой, крючковой, землистой (матовой и пыльной), раковистой. Эти определения, данные Бурлюком, демонстрируют его попытки поместить в определенные рамки стихию живописной фактуры и создать новую современную искусствоведческую терминологию, применение которой становится необходимым и в критических работах при оценке и анализе произведений. Действительно, характеристика художественного произведения с точки зрения преимущественно содержания, как это было принято ранее, становится затруднительной, поскольку на первый план выдвигается проблема формы.

В 1912 г. состоялись диспуты в Политехническом музее, в Москве, «оформившие» распрю между «Бубновыми валетами» и «Ослиным хвостом». На нем прозвучал доклад Кульбина «Свободное искусство как основа жизни». Д. Бурлюк выступил с докладом «О кубизме и других направлениях в живописи». О диспуте вспоминает Б. Лившиц в «Полутораглазом стрелце»: А. Бенуа опубликовал статью «Кубизм или кукишизм?», в которой обрушивался на авангардистов с критикой [См.: 12; с. 352–357]. В свою очередь, Д. Бурлюк и Н. Бурлюк опубликовали памфлет «Галдящие “бенуа” и “новое русское национальное искусство”» (СПб., 1913), в котором упрекали Бенуа за то, что он обзореваает картины по сюжетам: «...то, что вы говорите о содержании, об одухотворенности, об идейности (как фабуле – пристегнутой философии) – есть высшее преступление перед истинным искусством» [Цит. по: 3; с. 20]. Братья Бурлюки считали, что в основу новейшей истории живописи будет положен иной метод – последовательности художественных принципов, независимо от сюжета, до сих пор отождествлявшегося с содержанием картины. С этим спорила Н. Гончарова, утверждая, что во все времена было и будет безразлично, «что» изображать, наряду с тем, «как» изображать. Тем не менее, художники испытывают острую необходимость именно в формальных характеристиках их произведений и сами стремятся заполнить существующие методологические лакуны.

На втором диспуте «Бубнового валета» о современном искусстве Д. Бурлюк представил доклад «Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики» (1913). В нем он разделил искусство на «казенное» (тех, кто учился в Академии художеств) и искусство личной инициативы.

В «Первом журнале русских футуристов» Д. Бурлюк опубликовал выдержки из разгромных газетных рецензий в адрес кубофутуристов под названием «Позорный столб российской критики». Среди высказываний оппонентов приведены и слова А. Бенуа: «Жалкие подражатели Бурлюки, Ларионовы, Гончаровы только копируют своих учителей, французов, упрощая и доводя до абсурда их тезисы и приемы» [Цит. по: 3; с. 20–22]. Таким образом, все сильнее и острее становилось противоречие, существовавшее между традиционным методом импрессионистической критики и новейшими подходами к анализу современного искусства.

Один из выдающихся деятелей русского авангарда, создатель особого направления в искусстве – «лучизма», Михаил Ларионов не был в привычном смысле этого слова теоретиком искусства или художественным критиком. Ларионов изложил свои новые творческие принципы в виде манифестов, совершая при этом демонстративные действия. Своим творчеством он как бы сформировал модель художника нового типа.

Главными противниками Ларионова были художники «бубнововалетцы». И на публичных диспутах, и в печати Ларионов упрекал их в том, что они повторяют пройденные им этапы (см. все статьи сборника «Ослиный хвост и Мишень»). Теорию лучизма Ларионов изложил в статье «Лучистая живопись» в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» [См.: 11]. Он же сформулировал принципы нового искусства, опубликовав в 1913 г. в Москве манифест «Лучизм», став основоположником этого направления. Он разработал теорию лучизма как одного из первых опытов абстрактного искусства в 1912–1915 гг. Его труды «Лучизм» и «Лучистая живопись» стали теоретическим обоснованием лучизма. Он также один из авторов манифеста «Лучисты и будущники» (1913), подписанного группой художников. По мнению автора, «стиль

лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника». Живопись по Ларионову, должна жить по своим собственным законам, «освобождая» свою форму, цвет и тембр. Так же как и его коллеги, при анализе произведения искусства Ларионов считает приоритетной проблеме художественной формы.

Он предпочитал печатать свои манифесты в прессе, стремясь добиться широкой популяризации своих идей. Так, он много сотрудничал с «Московской газетой». Он печатал на ее страницах рецензии на выставки, интервью, рисунки. А в сентябре 1913 г. вышел целый подвал газеты со статьей «Раскрашенный Ларионов» [См: 14].

В своих трудах Ларионов рассматривает эволюцию европейской живописи за последние 40–50 лет, от импрессионизма к кубизму и футуризму. Он пытается вывести теорию лучизма из всего опыта развития искусства, утверждая, что «новый стиль создается прежде всего в искусстве, так как через него преломляются все прошлые стили и жизнь» [11; с. 90].

По мнению Ларионова, живопись должна строиться по своим собственным законам, так же как и музыка строится по своим собственным музыкальным законам. К законам живописи, принадлежащим ей одной, он относит: цветную линию, фактуру, цветную поверхность. Ценитель искусства, по его мнению, главным образом обращает внимание не на те предметы, которые изображены, – его интересует, как эти предметы изображены, какие положены краски и как положены. Так, фактуру, например, он характеризует как тембр живописи. О нематериальном свойстве фактуры писал и В. Марков, подробно разработавший теорию фактуры. В дальнейшем идеи Маркова и Ларионова о фактуре развивал Н. Пунин в своем курсе лекций о современном искусстве.

Ларионов ратует за создание национального направления внутри мирового авангарда, он против рабского подражания творчеству западных художников. Он выступает за расширение базы национальных художественных традиций, на которые могут опираться новато-

ры. В первую очередь – это широко понимаемое «восточное» искусство и народные примитивы. Ларионов отвергает иерархию искусства в любых ее проявлениях, в том числе он предлагал делать все для стирания границ между манерами, стилями, направлениями.

Казимир Северинович Малевич – создатель одного из крупнейших направлений авангарда – супрематизма, не обошел своим вниманием проблемы художественной критики. В письме к А. Бенуа он писал: «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов, и я – не похож на них. И я – ступень» [13; с. 33]. Свои художнические идеи Малевич обогащал глубоким знанием трудов русских мыслителей конца XIX – начала XX в.: Н. Федорова, Н. Бердяева, П. Успенского. Он увлечен таким понятием как «четвертое измерение», фигурировавшее в трудах П. Успенского. «Четвертое измерение» есть некая истинная реальность, которая может быть постигнута лишь на более высокой ступени развития, чем у жителей Земли. Окружающая нас действительность не может быть измерена привычными способами, например, такие явления как идеи, образы, представления, воспоминания, сновидения, творческая фантазия и прочее. Они имеют другое измерение и какое-то неизмеримое «Протяжение». Успенский предлагает использовать понятие «высшая интуиция», дорогу которой могло проторить искусство. В подписях к своим живописным произведениям Малевич использовал такие определения как «живописные массы в двух измерениях», «красочные массы в четвертом измерении».

Для философии Малевича важнейшими являются понятия «разум» и «интуиция». Причем на первое место в этот период автор ставит разум: «Интуиция не могла бы выразить все подсознательное в реальном виде особых форм. Интуиция могла лишь находить новые красоты в предметах уже созданных (кубизм). Разум, цель, сознание выше интуиции. Он творит из ничего форму совершенно новую, или же совершенствует первичную. От двуколки к паровозу, автомобилю, аэроплану» [15; с. 192].

Малевич размышляет о проблемах нового пути, по которому должно пойти новейшее искусство. Это иные способы освоения

реальности и новый реализм живописи. Он формулирует основные принципы супрематизма в брошюре-манифесте «От кубизма к супрематизму в искусстве. К новому реализму живописи как абсолютному творчеству» (1915): «Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепощены формой натуры и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических измерений жизни...» [15; с. 191]. Малевич как апологет новейшего искусства заявляет, что «передвижничество раскрашивало горшки на заборах Малороссии и старалось передать философию тряпок», молодежь же рубежа веков, по его убеждению, «занялась порнографией и превратила живопись в чувственный похотливый хлам» [15; с. 191].

Изо всех новейших направлений в искусстве художник считает наиболее совершенным – супрематизм, изобретенный им самим. Все остальные течения, по мнению Малевича, лишь подготавливали почву для супрематизма: «Футуризм, через академичность форм, идет к динамизму живописи. Кубизм – через уничтожение вещи к чистой живописи». Однако усилия футуризма не увенчались успехом, так как «он не мог разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы, ради достижения динамики». Поскольку и футуризм, и кубизм оказались недостаточно состоятельны в борьбе с прежними устоями, то они стали лишь предтечей супрематизма. Они «в своей сути стремятся к супрематизму в живописи, к торжеству над целесообразными формами творческого разума» [См.: 15; с. 191–195]. С появлением же супрематизма «искусство пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, которая впоследствии превратилась в скорлупу раковины, за которой не видно самого существа», – напишет Малевич в работе «Супрематизм» уже в 1927 г. [15; с. 348].

Для Малевича форма художественного произведения есть нечто самоценное, абсолютно самостоятельное, однако не противоречащее природе. Он видит творчество лишь там, где в картинах появляется форма, не заимствованная у натуры, но которая определена приро-

дой самой живописи, ее фактурой, ее стихией, ощущением ее массы, не повторяя и не утрируя форм натуральных предметов.

Нужно отметить, что К. Малевич находился под впечатлением от работ русского философа Н. Бердяева, в первую очередь от его книг «Смысл творчества (М., 1916) и «Кризис искусства» (М., 1918). Исследователи находят у Малевича перекличку с идеями Н. Бердяева, высказанными в брошюре «Кризис искусства». Н. Бердяев отмечает коренные изменения, произошедшие в современном искусстве: «В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. ...В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность. ...В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется... Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства» [1; с. 9]. То, что Бердяеву представлялось кризисом и началом конца, для К. Малевича было новацией в искусстве и началом нового. Он утверждает самоценность живописи, эмансипирующей от предметности. Развоплощение, распредмечивание мира происходит посредством «распыления» твердой оболочки вещей.

Критический очерк «От Сезанна до супрематизма» вышел в 1920 г. в Петрограде. В нем был дан блестящий анализ художественных систем Сезанна и Ван Гога (как предшественников кубизма и футуризма) и живописной фактуры «Соборов» Клода Моне.

Над «Введением в теорию прибавочного элемента», которое он считал одной из своих важнейших теоретических работ, Малевич трудился с 1923 г. по 1926 г. Она имеет непосредственную связь с его педагогической практикой, с его изучением искусства прошлых эпох, с его лабораторными занятиями по анализу цвета, формы и пространства, а также с изучением восприятий и реакций художников в психофизическом плане. Прибавочным элементом в живописи Малевич называет тот элемент, «который произвел реакцию на существующий строй чувства к ощущению живописи, в силу чего живописное отношение меняется» [13; с. 35].

Одним из заметных теоретиков русского искусства стал Иван Васильевич Клюн (Клюнков), русский живописец, график, скульптор, теоретик искусства, самобытный представитель авангарда. В 1906 г. Клюн познакомился с К. Малевичем, оказавшим колоссальное влияние на его творчество, развивающееся с этого времени в русле кубофутуризма. В своих заметках об искусстве 1910-х гг. Клюн рассуждает о природе творчества, о происхождении искусства, о специфике современного искусства. По его мнению, в современной живописи, которая наконец-то стала самостоятельным искусством, на первом месте стоит организованный цвет, в отличие от прежних времен, когда в картине главную роль играл предмет [8; с. 216]. Одной из главных сил искусства является интуиция. Клюн считает ошибочным утверждение, что творчество бессознательно: «чувство неосознанное не имеет оформления». В настоящее время интуиция победила разум, который долгое время господствовал в творчестве, и «привела человечество к восприятию цвета, звука как самостоятельной реальности» [8; с. 217–218].

Поддерживая идеи К. Малевича, Клюн считает футуризм исчерпавшим себя и завершившим многовековой этап развития сюжетной живописи. Будущее искусства он видит в беспредметности. Он, как и Кандинский, сравнивает живопись с музыкой, утверждая, что «каждое искусство ценно своей собственной формой, которая ни в какой зависимости от форм натуры не находится» [8; с. 254].

Критическое отношение к искусству предшественников высказывает Павел Николаевич Филонов в статье «Канон и закон» (1912), написанной при участии М. Матюшина. Он отмечает отрицательное влияние на свое искусство кубофутуризма и творчества Пикассо. Он выступает в сознательной оппозиции кубизму, считая, что кубофутуризм пришел в тупик от своих механических и геометрических оснований. Сущность кубофутуризма, по Филонову, – в изображении объема и движении вещей во времени, а следовательно, и в пространстве, механических признаков движения, ... а не органически создающей движение жизни, пронизывающей, видоизменяющей и сказывающейся такой в любой момент покоя или движения. Филонов в этой статье делает первое

изложение принципов аналитического искусства. Кубизму он противопоставил аналитический метод творчества. Художник видит два пути создания картины: «предвзятый» (канон) и «органический» (закон): «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступить сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т.е. предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое – канон; или органическое – закон» [18; с. 28]. Логическое, рациональное начало, преобладающее в кубизме, волевое построение формы отталкивало Филонова. Это путь канона, который ему не близок.

Разрабатывая аналитический метод, он предполагает путь от частного к общему, путь органического роста произведения: «По существу, чистая форма в искусстве – есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т.е. с ежесекундным претворением в новое» [18; с. 30].

Филонов разрабатывает принцип «сделанности», выпуская манифест «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков “Сделанные картины”» (1914). «Принцип сделанности» он формулирует следующим образом: организм произведения должен расти, как растет все живое в природе. Каждая точка – «единица действия». Он декларирует: «Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом».

Позднее, в 1923 г. П. Филонов представляет «Декларацию “Мирового расцвета”», в которой он снова возвращается к проблеме своего творческого метода: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуитую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманацій, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, – то я отрицаю вероучение современного реализма “двух предикатов” и все его право-левые секты как ненаучные и мертвые, – начисто» [18; с. 54].

Наука искусства, по Филонову, сводится вот к чему: «Творчество есть сделанность, рисунок – есть сделанность, форма и цвет – есть сделанность. Форма делается упорным рисунком. Каждая линия должна быть сделана. Каждый атом должен быть сделан, вся вещь должна быть сделана и выверена. Основа живописи – сделанный рисунок и выявленный цвет, живопись – есть упорная работа цветом, как рисунком, над формою. Живопись есть вывод из рисунка. Живопись – есть цветовой вывод из раскрашенного рисунка».

Принципом мастера должен быть лозунг: «Я могу делать любую форму любой формой и любой цвет любым цветом, а произведение искусства – есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности» [9; с. 13].

Каждый из мастеров авангардного искусства предложил свою оригинальную концепцию творчества, основанную на новаторских методах, что потребовало и новой методологии художественной критики. Теоретическое обоснование художественного произведения и процесса его создания становится подчас важнее самого артефакта. Постепенно в искусстве XX века контекст возобладавал над текстом.

Русский авангард стал выдающимся явлением в художественной культуре XX века, повлиявшим на многие сферы жизни. Безусловно, под влиянием теоретических трудов, манифестов, деклараций и собственно творчества представителей авангардного искусства складывались и новые принципы анализа художественных произведений, основанные преимущественно на современных формальных методах. Это оказало воздействие и на художественную критику, постепенно уходившую от литературной эссеистики в сторону более глубокого научного, аналитического, комплексного исследования структуры художественного произведения и закономерностей творческого процесса.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бердяев Н.* Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
2. *Бурлюк Д., Бурлюк Н.* Его творчество // Союз молодежи. СПб., 1913. 82 с.

3. Давид Бурлюк. 1882–1967. Выставка произведений из ГРМ, музеев и частных коллекций России, США, Германии. СПб.: Palace Edition, 1995. 128 с.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 107 с.
5. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901–1914. М.: Гилея, 2001. 429 с.
6. Кандинский В. Критика критиков // В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901–1914. М.: Гилея, 2001. С. 377–390.
7. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2005. 232 с.
8. Клюн И. В. Мой путь в искусстве : Воспоминания, статьи, дневники. М.: «РА», 1999. 560 с.
9. Ковтун Е. Павел Филонов и его дневник // Павел Филонов. Дневники. СПб.: Азбука, 2001. 672 с.
10. Колдобская М. Живопись и политика. Приключения абстракционистов, в том числе в России // Космополис. 2003. № 2. С. 19–22.
11. Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. 153 с.
12. Ливищ Б. Полутораглазый стрелец. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.
13. Малевич К. О теории прибавочного элемента в живописи / Предисловие Е. Ковтуна // Декоративное искусство СССР. 1988. № 11. С. 33–35.
14. Поляков В. Книги русского футуризма. М.: Гилея, 1998. 303 с.
15. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. М.: Искусство, 1993. 414 с.
16. Сарабьянов Д. В., Турчин В. С. Предисловие // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901–1914. М.: Гилея, 2001. 429 с.
17. Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; перев., коммент., статьи З. С. Пышновской. М.: Изобраз. искусство, 1996. 192 с.
18. Филонов П. Н. : Каталог выставки. Л.: Аврора, 1988. 112 с.