

*С. Т. Смирнова***РУССКИЙ АВАНГАРД:
КОЛЛИЗИИ ПОНИМАНИЯ И НЕПОНИМАНИЯ**

Москва конца 1980-х годов открыла современному человеку, не искусственному в перипетиях художественных исканий первой четверти XX века, русский авангард. Персональные выставки А. Лентулова, В. Кандинского, П. Филонова, произведения К. Малевича, и в первую очередь его нашумевший «Черный квадрат», потрясали воображение как подготовленного, так и неподготовленного к восприятию этих произведений зрителя. Первый приветствовал долгожданную свободу видеть шедевры искусства, признанные во всем мире, второй переживал состояние шока от непонятного, а поэтому и неприятного «видения». Испанский философ и эстетик Х. Ортега-и-Гассет в статье «Дегуманизация искусства» объяснял феномен «травматического шока» у большинства зрителей, не принимавших новое искусство, тем, что непонимание рождает в человеке ощущение униженности, несостоятельности, неполноценности. Эти чувства компенсируются «возмущенным, яростным самоутверждением перед лицом произведения» [9, с. 87]. Философ затрагивает ряд важных аспектов проблемы понимания авангардного искусства. Так, он отмечает, что «произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей. <...> Слепая прихоть нашего индивидуального вкуса может поместить нас и среди тех, и среди других. Но в случае нового искусства размежевание это происходит на уровне более глубоко, чем прихоти нашего индивидуального вкуса. Дело здесь не в том, что большинству публики не нравится новая вещь, а меньшинству нравится. Дело в том, что большинство, масса просто не понимает ее... Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое...» [Там же].

Необходимо принимать во внимание время расцвета авангардного искусства — начало XX века. Как отмечает Т. Д. Марцинковская, «в России он был особенно ожидаем, так как здесь всегда было распространено мнение о значимости именно просветительской роли искусства и важности содержания художественных произведений» [7, с. 83]. Исследователь-психолог делает акцент на социально-психологических причинах возникновения авангарда. Во-первых, авангардное искусство рассматривается как «абсолютно новое явление, которое существенно отличается, прежде всего, с точки зрения соотношения формы и содержания» — «в содержании выходит на первый план не объективный знак (значение), но субъективная и закрытая (понятная только для посвященных) символика» [Там же]. Во-вторых, это искусство оценивается как своеобразный протест против социальной роли искусства, выразившийся в полном или почти полном игнорировании содержания. В-третьих, авангардное искусство становится «одной из наиболее адекватных художественных форм отражения мировоззренческого слома, произошедшего на рубеже XIX—XX веков». Эту мысль развивает Е. Бобринская, она от-

мечает: «...поиски совершенно новых контуров искусства в мире машин и массового общества часто были связаны с радикальными экспериментами с традиционным художественным языком» [3, с. 8]. В-четвертых, авангардное искусство стало ответной реакцией на расширение представлений о научной картине мира, когда «кроме ньютоновской механической модели мира... наука обнаружила к концу девятнадцатого столетия своего рода метамир — децентрализованный, многомерный, текучий мир энергий, волн, излучений и сил» [Там же]. Человеческие реакции на такие ошеломляющие изменения передаются, в частности, во многих абстрактных работах В. Кандинского. Хуго Балл так описывает произведения художника: «Твердь бесследно исчезла. Исчезли камень, дерево, металл. Великое стало мелким, а мелкое достигло гигантских размеров...» (цит. по: [3, с. 136]).

Не менее значим такой аспект понимания искусства, как «эстетическое восприятие». Оно предполагает, что «радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим несовместима со строго эстетическим удовольствием», зависящим от «оптической проблемы» [9, с. 89]. Х. Ортега-и-Гассет приводит уникальный пример. Он пишет: «Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент он смотрит в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет — это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что останется от него — это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло — это две несовместимые операции... Соответственно, тот, кто в произведении ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии, Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового» [Там же]. Такой рационалистический подход к восприятию художественного произведения не всегда может удовлетворить познавательный интерес потенциального зрителя. Большинство любителей искусства часто задаются вопросом, что вообще испытывают люди, подвергаясь воздействию искусства? Варианты ответов находим у И. А. Бунина: «Очарование от человеческой умелости, силы? Возбужденное желание личного счастья, которое всегда, всегда живет в нас и особенно оживает под влиянием чего-нибудь, действующего чувственно, — музыки, стихов, какого-нибудь образного воспоминания, какого-нибудь запаха? Или же это радость ощущения божественной прелести человеческой души... Вот я что-нибудь читаю, — иногда даже что-нибудь ужасное, — и вдруг говорю: Боже, как это прекрасно! Что это значит? Может быть, это значит: как все-таки прекрасна жизнь!» [4, с. 40].

Изменение образа мира рождало и новые способы его восприятия. Отметим общепринятую точку зрения, согласно которой «тенденции к абстракции, уходу от содержательного наполнения появились в музыке раньше, чем в живописи», поэтому вполне сопоставимы способы процессов восприятия музыкального произведения и произведения, например, абстрактного. Пресловутый «Черный квадрат» Малевича фигурирует практически во всех ис-

следованиях, посвященных анализу восприятия авангардного искусства, как наиболее действенный, очевидный пример. Не стала исключением в этом плане статья Т. Д. Марцинковской. Автор неоднократно обращается к произведению Малевича. В частности, Т. Марцинковская обращает внимание на то, что «Черный квадрат» может «заворожить» зрителя, вызвать определенные эмоциональные переживания, которые могут опираться «на знание, но не знаков, а символов, существующих не только (и не столько) в сознании, но и в бессознательном людей» [7, с. 88], таким образом свидетельствуя об архетипическом наполнении абстрактной живописи. В данном контексте «Черный квадрат», по мнению автора, «связан с классическими архетипами страха, бездны, начала-конца и сходными с ними символами» [Там же].

Запрет на авангард в Советской стране — явление парадоксальное, тем более что он последовал за почти десятилетним периодом тесного сотрудничества советской власти с художниками русского авангарда. На данное обстоятельство повлияло множество факторов, в том числе личные пристрастия руководителей культурным строительством; революционный заряд авангарда, роднивший его с революцией 1917 года; общий ход развития мировой художественной культуры, связанный с переходом от объект-субъектной линии в искусстве к субъект-объектной, сменой эстетической парадигмы и т. д. Так, первым комиссаром по делам изобразительных искусств был художник Давид Штеренберг. Нарком просвещения А. В. Луначарский был поклонником его творчества. Сам же художник вошел в историю советского искусства как идеолог творческого объединения «Общество станковистов».

«Художника оставила красота», — так один из современников определил содержание авангардного искусства. В реалистической традиции красота созданного Богом земного мира и человека в этом мире выступала одним из основных объектов художественных творений. Художник-авангардист стал балансировать, как эквилибрист, между предметностью и беспредметностью, между материальным и духовным мирами, переходя грани дозволенного традицией. Привычный мир преображался волею творца из образного в безобразный (образный только для художника — создателя нового образа). Согласимся с позицией Е. Бобринской, что «вероятно, ни одно столетие в истории Нового времени не было отмечено такими радикальными трансформациями привычного для европейского человека облика искусства, какие принес с собой ушедший двадцатый век» [3, с. 5]. Без специального кода (шифра) понять и воспринять такой образ практически невозможно. Важнейшей составляющей этого кода выступало теоретическое кредо художника. В. Кандинский признается: «Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства совершенно, органически и мирозаконно различны и одинаково велики, а значит, и одинаково сильны...» [6, с. 131]. Субъективированный взгляд художника на предмет, окружающий мир, Вселенную, таким образом, дополнялся формальными экспериментами, поисками новых средств выразительности, первоэлементов искусства, сознательным расширением его границ. К примеру, Казимир Малевич в ответ на резкую критику его «Черного квадрата» отмечал, что его «Квадрат» не был пустым квадратом, а «чувствительностью, ощущением отсутствия предметности» (цит. по: [2, с. 219]).

Свой путь к беспредметности В. Кандинский описывает так: «Я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрелищем.

Сумерки надвигались. Я возвращался домой с этюда, еще углубленный в свою работу и в свои мечты о том, как следовало бы работать, когда вдруг увидел перед собой неописуемо прекрасную, пропитанную внутренним горением картину. <...> ...Это была моя собственная картина, прислоненная к стене и стоящая на боку. <...> ...Мне стало в тот день, бесспорно, ясно, что предметность вредна моим картинам» [6, с. 137]. Приведенный пример может служить своеобразной иллюстрацией к рассмотрению так называемого принципа случайности в искусстве. Случайность определяется исследователями как важнейший элемент в эстетике дадаизма, как существенный — в абстрактном экспрессионизме и т. п. Так, Е. Бобринская отмечает, что «в русской культуре существовала особая визионерская мифология случая» [3, с. 194]. Она приводит хрестоматийные примеры: «...случайно увиденная на снегу ворона стала для Сурикова импульсом при создании образа боярыни Морозовой... Малевич утверждал, что создал “Черный квадрат” под впечатлением такой же визионерской случайности — мальчик с черным школьным ранцем на фоне снежного поля...» [Там же]. Исследовательница заключает: «Это неустойчивое состояние искусства, в которое внесен “вирус” случайного, вынуждает постоянно балансировать между экзальтацией субъективизма и вторжением в творческий процесс внечеловеческих, “элементарных сил”, между рациональным планом, замыслом, методом и спонтанностью, мгновенной вспышкой озарения» [3, с. 197].

«Лебеди иных миров» — так канадская исследовательница Шарлотта Дуглас определила предназначение художников русского авангарда [5]. Художники-авангардисты дереализировали и депопуляризировали искусство. Они создавали элитарное искусство, при восприятии которого важно четкое разграничение переживания от произведения и художественного наслаждения, эстетического удовольствия, получаемого зрителем при созерцании картины.

«Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других», — отмечал Х. Ортега-и-Гассет [9, с. 88]. В этом плане показательное отношение широкой российской общественности начала XX века и конца XX века к русскому авангарду: оно практически одинаково, даже определения, оценки данного явления формулируются прямолинейно негативно. Среднестатистический зритель перед картиной художника-абстракциониста испытывает чувство агрессии, недовольства от увиденного «безумия», и ему невдомек, что искусство — это сказка, игра, фантазия, форма духовного творчества. Вспоминаются строки из стихотворения Зинаиды Гippiус: «Игра загадочней всего / И бескорыстнее на свете. / Она всегда — ни для чего, / Как ни над чем смеются дети».

Известнейший идеолог и художник русского авангарда В. В. Кандинский писал в автобиографическом монологе-исповеди «Ступени»: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение и технически возникает 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» [6, с. 138]. Вот так просто художник настежь открывает дверь в свой волшебный внутренний мир, в мир импрессий, импровизаций и композиций. И поэтому Москва Кандинского, вращающаяся вокруг золотых куполов церквей

как вокруг солнца, становится узнаваемой. Заметим, что художник называл Москву своим «живописным камертоном», исходной точкой своих исканий.

Искусство русского авангарда, являясь зашифрованным, предполагает «другого зрителя» — зрителя, наделенного развитым абстрактным мышлением, творческими задатками, имеющего желание выступать в роли соавтора художественного произведения.

Популярную «антиметодику» восприятия абстрактного произведения описал писатель-сатирик А. Аверченко в рассказе «История одной картины». Его герой опытным путем «осмысливает» абстрактную картину: «Я попробовал взглянуть на картину в кулак: впечатление сконцентрировалось, и удивительная картина стала еще непонятнее... Я пустился на хитрость — крепко зажмурил глаза и потом, поболтав головой, широко раскрыл их... Одностороннее солнце по-прежнему пузырилось выпуклой стороной и закорючки с утомительной стойкостью висели — каждая на своем месте» [1, с. 225—226]. Писатель абсолютно точно нарисовал портрет человека, не понимающего современное искусство, а также зафиксировал в художественной форме стереотип отношения «человека здорового и неизвращенного вкуса» к этому искусству. Ирония в отношении современного искусства отражена и в рассказе французского писателя Андре Моруа «Рождение знаменитости». Герои рассказа — писатель Поль Эмиль Глэз и художник Пьер Душ — решили разыграть публику. Писатель предложил художнику привлечь внимание к своему творчеству таким образом: «Есть одно средство вывести из спячки тупиц: решиться на какую-нибудь дикую выходку... Создай какую-нибудь новую школу. Отрицай движение или, наоборот, покой, белое или черное, круг или квадрат — это совершенно все равно... Всякий раз, как тебя попросят что-либо объяснить, ты, не торопясь, молча зажги свою трубку, выпусти облако дыма в лицо любопытному и произнеси эти слова: “А видели вы когда-нибудь, как течет река?”». Прошло время. Друзья встретились на очередной выставке. Писатель, глядя на картины художника, недоумевал. Художник же «помолчал немного, затем, выпустив из своей трубки густое облако дыма, сказал: “А видел ли ты когда-нибудь, как течет река?”» [8, с. 88—91].

Проблема понимания или непонимания «нового искусства» нашла отражение даже в анекдотах. В перестроечное время популярным был следующий анекдот о советских управленцах. Выставка в Манеже. Ленин и А. Луначарский делятся впечатлениями от увиденного. Ленин — Луначарскому: «Ничего не понимаю», Луначарский — Ленину: «Я тоже». И голос за кадром: «Это были последние руководители Советского государства, которые хоть что-то не понимали в искусстве».

Противостояние сторонников и противников русского авангарда продолжается по настоящее время, несмотря на огромное влияние этого культурного феномена на мировую художественную культуру в целом, прикладные области искусства. Сложившаяся ситуация объясняется не только государственной политикой в области культуры, психологическими, образовательными и воспитательными факторами, индивидуальными особенностями и личными эстетическими пристрастиями людей. В значительной степени это вызвано неразвитостью у людей художественного сознания, связанного с отсутствием целостного представления о художественной картине мира и ее трансформациях во времени и пространстве.

Современный человек потребляет современную культуру, формируется ею, окружает себя предметами быта, культа, произведениями искусства, в том

числе и авангардного стиля, является продуктом культуры и в то же время дистанцируется от нее как от чего-то инородного. Возможно, преобладание потребительского отношения к искусству в современном мире, «необычность» современного искусства, размытость его видов, жанров, в определенной степени узость художественного кругозора, отсутствие представлений о механике творчества не позволяют человеку видеть, чувствовать духовное начало, «органическое развитие, органический рост прежних истин» (по В. Кандинскому) в художественном творчестве великих художников-авангардистов.

Русский авангард, «остановленный на бегу», в советской России забытый, а потом возвращенный в мир и трансформированный современностью конца XX столетия, вполне может рассматриваться современным российским зрителем как старинная миниатюра неизвестного автора, на которую чем больше и внимательнее смотришь, тем интереснее, и в каждом фрагменте — загадка или открытие.

Библиографический список

1. *Аверченко А.* Кривые углы. М., 1989.
2. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Л., 1991. Т. 2.
3. *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М., 2006.
4. *Бунин И. А.* Неизвестный друг // Собр. соч. : в 4 т. М., 1988. Т. 3.
5. *Дуглас Ш.* Лебеди иных миров : Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Сов. искусствознание. М., 1991. Вып. 27.
6. *Кандинский В.* Ступени // Смена. 1991. № 1.
7. *Марцинковская Т. Д.* Психология восприятия абстрактного искусства // Вопросы психологии. 2008. № 6.
8. *Моруа А.* Фиалки по средам. М., 1991.
9. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Человек. 1990. № 2.