

Салиенко А.П.¹

Судьба «Серебряного века» в 1920-е годы. Выставки непролетарского искусства

Аннотация. Какое место наследие «Серебряного века» занимало в советском искусстве 1920-х годов, какой была реакция художественных критиков и зрителей и какие были перспективы у этого искусства в условиях нового режима – тема данного доклада.

Ключевые слова: Серебряный век, искусство 1920-х, выставки, зрители.

УДК 7(091)+7(47)"1920/..."

Abstract. This report is focused on the meaning of the Silver Age inheritance for the art of the 1920s, on how the art that was in keeping with it was rated by the contemporaries and what perspectives there could be.

Key words: the Silver Age, the art of the 1920s, Exhibitions, viewers.

На протяжении послереволюционного десятилетия стержнем всех дискуссий об искусстве, как в научной среде, так и среди художественных критиков, являлась тема «пролетарского искусства» – искусства победившего класса, что породило наше представление об искусстве 1920-х годов, как искусстве пролетарской диктатуры. Борьба за «истинно пролетарское искусство» к середине 1920-х перерастает в борьбу за реализм и завершается его победой в конце 1920-х. Вторая ключевая битва десятилетия – противостояние конструктивистов, объявивших «смерть картине», как «пережитку буржуазного прошлого», и художников, отстаивавших право традиционной станковой картины на существование.

Главным достижением русского искусства 1920-х годов справедливо принято считать конструктивизм. С конструктивизмом, в свою очередь, связан ЛЕФ – Левый Фронт Искусства – деятельность которого началась в 1922 году. Всё, что было сделано Родченко, Лисицким, Татлиным и другими художниками, давно заслужило признание и известность в мире.

¹ *Салиенко Александра Петровна* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства, исторический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: alsalienko@mail.ru)

Однако не только конструктивисты, многие русские художники в то время пребывали в поисках нового языка искусства, соответствующего интересам и задачам нового советского государства. От этого зависела судьба не только каждого отдельного мастера, но судьба профессии.

Художественные критики тех лет (Николай Пунин, Алексей Сидоров и др.) выделяют три ведущих направления 1920-х годов: «левые», «правые» и «центр».

«Левые» - авангард. «Правые» - художники, говорящие о современности на языке реалистического искусства, восходящего к традициям второй половины XIX века, такие как АХРР (Ассоциация художников революционной России) или совсем другие – такие как ОСТ (Общество станковистов), всеми силами стремящееся ответить на вызов времени поисками новых форм искусства.

Мой короткий доклад посвящен направлению, которое критики тех лет называли «центральным». Помимо конструктивизма и реализма, занимающих ключевые полярные позиции, а также авангарда, представленного мастерами, прославившимися еще в 1910-е, мы можем выделить наследие течений, связанных в нашем представлении с «Серебряным веком», то есть, расцветом русского искусства рубежа XIX-XX веков и начала XX века – прежде всего, это модерн, символизм и французский постимпрессионизм. Художников этого «центрального» направления отличает интерес не к идеологии «пролетарского искусства», а к художественному качеству произведений.

Итак, какое место наследие «Серебряного века» занимало в советском искусстве 1920-х годов, какой была реакция художественных критиков и зрителей и какие были перспективы у этого искусства в условиях нового режима – тема моего доклада.

После революции одно из крупнейших объединений **«Мир искусства»**, с деятельностью которого связан расцвет русского искусства рубежа XIX и XX веков, организовало четыре выставки в Москве и три в Петрограде. Последняя выставка этого объединения в России состоялась в 1924 году. Художественные объединения **«Голубая роза»** и **«Бубновый валет»** соответственно в 1925 и 1927 годах провели в залах Государственной Третьяковской галереи ретроспективные выставки. Примечательно, что художники «Голубой розы» показали только ранние символистские работы, тогда как мастера «Бубнового вальса» продемонстрировали свою эволюцию - от ранних вещей до современных.

Молодые наследники «Мира искусства» собираются в объединении **«Жар-цвет»** (1923-29), которое провело в Москве пять выставок, неизменно привлекавших внимание критиков. В составе четвертой выставки была устроена юбилейная экспозиция Константина Богаевского, известного своими Кимерийскими (Крымскими) пейзажами. Художественное объединение **«Четыре искусства»** (1924-31), собравшее мастеров старшего поколения, входивших в свое время в «Мир искусства» и «Голубую розу», устроило три выставки в Москве и одну выставку в Ленинграде. Единственное в 1920-е годы духовно ориентированное объединение **«Маковец»** (1921-26), названное в честь холма «Маковец», на

котором стоит Троице-Сергиева лавра, показало четыре выставки. В составе первой выставки была устроена последняя экспозиция лидера объединения - молодого талантливой художника Василия Чекрыгина, погибшего под колесами поезда.

Одновременно художники «Бубнового валета» («московские сезаннисты»), заложившие основы «московской школы живописи», во многом определившей дальнейшую судьбу русского искусства XX века, ведут активную выставочную деятельность совместно со своими учениками, которые организуют молодежные объединения «Бытие», «Крыло», «Цех живописцев», «РОСТ».

В 1923 и 1924 состоялись выставки основателей «Бубнового валета». В 1925 бывшие «бубновалетцы» образовали сначала общество «**Московские живописцы**», а затем в 1927 - **Общество московских художников (ОМХ)** и провели две отчетные выставки и несколько передвижных выставок в клубах рабочих районов Москвы и Московской области.

«**Бытие**» (1921-30) – ученики П. Кончаловского и И. Машкова - устроили семь выставок. Самой представительной стала четвертая выставка, в ней приняли участие представители старшего поколения: А. Куприн, А. Осмеркин, П. Кончаловский. «**Крыло**» (1926-28) – ученики Александра Осмеркина - устроили одну выставку. «**Цех живописцев**» (1926-30) – ученики Александра Шевченко - провели три выставки. «**Рост**» (1928-30) – ученики Роберта Фалька - устроили две выставки, обе в рабочих клубах.

После победы Октябрьской революции из всех представителей творческих профессий, художник находился в самом тяжелом и уязвимом положении. Художник не имел ни денег (система меценатства была разрушена Революцией), ни коллекционера, ни покупателя, ни государственной поддержки, ни материалов для работы (краски, кисти, холсты), ни зрителя. Многие мастера, пик творчества которых связан с «Серебряным веком», к середине 1920-х годов покидают Россию (Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Константин Сомов, Лев Бакст, Сергей Судейкин, Василий Кандинский, Марк Шагал, Давид Бурлюк, Александра Экстер и другие). Напомню, Михаил Ларионов и Наталия Гончарова уехали еще до революции вместе с «Дягилевскими сезонами». Здесь важно отметить: не столько новая идеология, сколько профессиональная невостребованность стала основной причиной эмиграции русских художников.

Увлеченные революционными идеями критики, сами с трудом разбиравшиеся в том хаосе, что царил в современном искусстве, подвергали критике всех - и старших, и младших, и «правых» - реалистов АХРР, и мистиков объединения «Жар-цвет», культивирующих традиции символизма, и, наконец, наследников Сезанна - за их интерес к неактуальным натюрмортам и пейзажам. Это было время полемик и дискуссий, доходивших до настоящих ссор и столкновений. Спорили все: художественные группировки спорили между собой, художники спорили с критиками, а критики с художниками, художественные критики вступали в длительные дискуссии друг с другом.

Все разговоры об изобразительном искусстве 1920-х годов вращаются вокруг выставок художественных объединений. Отчеты о выставках регулярно публикуются в газетах и журналах. Однако традиционная форма взаимодействия художника со зрителем через выставку не оправдывала себя. Жившие на окраинах пролетарии не посещали выставки, которые устраивались в центре города. В лучшем случае, они организованно ходили в музеи, преимущественно, в составе экскурсионных групп. Исключение составляют выставки АХРР, но это отдельная тема. По-прежнему, художественные выставки посещала в основном образованная интеллигенция. При этом каждая художественная группировка имела свою немногочисленную публику.

То было время, когда элитарная культура «Серебряного века» уступила место новой, массовой культуре, находящейся еще в стадии становления. Если раньше выставка была ориентирована на образованного интеллигентного зрителя, то теперь зритель становился массовым. Предполагалось приучить к искусству рабочего и крестьянина, которые никогда раньше не имели подобного опыта. Из «праздной забавы» для избранных искусство должно было превратиться в мощное средство агитации народных масс.

Из всех художественных музеев Москвы наибольший интерес у послереволюционного зрителя вызывала Государственная Третьяковская галерея. В 1920-е годы при активном участии Абрама Эфроса формируется экспозиция Отдела новейшей живописи Галереи. В экспозицию входят работы мастеров объединений «Мир искусства», «Голубая роза», «Бубновый валет», а также беспредметное искусство. К концу десятилетия к собранной коллекции прибавятся произведения современных молодых мастеров.

Тетради отзывов посетителей Третьяковской галереи² свидетельствуют о том, что зритель (а это: рабочие, служащие, учащиеся, красноармейцы, крестьяне) оставался равнодушным к символизму «Голубой розы» и категорически не принимал искусство «Бубнового валаета», «футуризм» и беспредметное искусство. Особое раздражение у публики вызывало творчество Марка Шагала. Ни форма, ни содержание этих картин, знаковых для расцвета русского искусства начала XX века, не соответствовали представлениям нового пролетарского зрителя о том, каким должно быть современное искусство. Главный аргумент зрителя – это искусство непонятно. Зрителю нравился реализм «передвижников», в первую очередь: Илья Репин, Василий Суриков, Иван Шишкин, Иван Айвазовский. Лидером симпатий публики была картина Репина «Иван Грозный убивает сына своего, царевича Ивана». В то же время, опрос, проведенный на выставке молодых художников объединения «Рост» в рабочем клубе, показал, что неискушенному рабочему зрителю нравятся пейзажи и натюрморты. Простой зритель хочет, чтобы искусство было «ясным», «доступным», «понятным», отражало «действительно переживаемую эпоху», запечатлеvalo труд и быт современного рабочего человека.

² Рукописный отдел ГТГ. Тетради отзывов посетителей ГТГ. 1930 (8/II, ед. хр. 440-452)

Большинство зрителей хочет натуралистического изображения предметов, чтобы на картине было «похоже» на то, что человек видит вокруг себя, но это «похожее» хотят видеть изображенным в ярких тонах. Нравится определенность и четкость рисунка. Большое недоумение зрителей вызывают импрессионистические картины с неясными контурами и недостаточно четко прорисованными деталями. Проблема художественного качества произведения остается закрытой для массового зрителя.

Однако и с пролетарским искусством всё обстояло не так благополучно. В 1930 году в залах Третьяковской галереи разместилась выставка, имеющая название «Выставка социальной и революционной тематики». На выставке были показаны работы, созданные в 1920-е годы самыми разными художниками. Эта выставка вызвала неоднозначные оценки специалистов и не понравилась массовому зрителю, на которого была ориентирована. Об этом свидетельствуют протоколы заседаний музейных работников, художников и искусствоведов Москвы, а также книги отзывов посетителей выставки. В этом смысле примечательно высказывание Анатолия Бакушинского: «Выставка производит впечатление, как будто задачей ее было показать, как плохо советское искусство вообще, а революционное в особенности»³. Большинство выступивших на обсуждении выставки отмечали слабость художественного уровня произведений, а также обращали внимание на сложности, связанные с поисками и отбором работ для выставки. Заведующий Отделом новой русской живописи Третьяковской галереи и организатор выставки Алексей Федоров-Давыдов объясняет все недостатки материала тем, «что живопись слабо отразила октябрьскую революцию, а Государственная Третьяковская галерея в прошлые годы не сумела собрать то, что было в этой области ценного. ... Обилие слабых произведений на выставке объясняется тем, что лучших нет. Главным критерием при отборе экспонатов была тематика, а не качество»⁴.

Революционное, пролетарское или, как его еще называли, марксистское искусство во многом осталось утопией, порожденной идеалистическими мечтами искусствоведов и художников. Большинство организованных в 1920-е годы выставок показали, что многие художники по-прежнему предпочитают работать в традиционных жанрах пейзажа, натюрморта, портрета. Наследие символизма, импрессионизма и постимпрессионизма, особенно Сезанна, всё еще оставалось актуальным для художников того времени. Тогда как вынужденные попытки отразить революционную тематику не всегда завершались успехом. В качестве наглядного примера такой откровенной подмены и «спекуляции на революции» для критиков послужила картина Петра Кончаловского «Купание красной конницы» 1928 года, на которой изображены обнаженные юноши, купающие коней. Критики с досадой отмечали: о том, что на картине «красная конница» говорит только ее название.

³ Рукописный отдел ГТГ. Протокол собрания, посвященного диспуту о «Выставке советской и революционной тематики» от 24.05.30. Материалы к выставке «Социальная тематика» в ГТГ, 1929-30 (ф. 8/II, №293).

⁴ Там же.

Новые формы искусства, обретенные в годы революционных исканий, оказались непонятны советскому массовому зрителю. А свободные экспериментальные формы дореволюционного искусства не соответствовали конъюнктуре, не выдерживая новой сюжетики. Если в первой половине 1920-х художников «Бубнового валета» критики хвалили за живописную культуру и мастерство, то во второй половине 1920-х их искусство будут называть идеологически чуждым наследием «буржуазного прошлого».

В 1927 году Николай Пунин писал: «Сейчас в России в отношении искусства большой застой; новых сил почти нет, к старым – пренебрежение. Вообще не до искусства»⁵.

Конфликт между художниками и художественными критиками к концу десятилетия привел к тому, что перспективы существования станковой формы картины были поставлены под сомнение теперь уже не только конструктивистами, но и такими авторитетными приверженцами социологического метода в искусстве, как Альфред Курелла и Иван Маца.

Противопоставление двух методов - «формального» и социологического - в конечном итоге привело официальное марксистское искусствознание к самому простому из всех возможных компромиссу – этим компромиссом стало идеально доступное для понимания неискушенного массового зрителя реалистическое искусство, что отбросило культуру России более, чем на полвека назад. В 1930-е на этой почве вырос социалистический реализм. Но это уже другая тема.



Ил.1. А.Моргунов. Зрители. 1929 X., м. 43,5х79 (Государственный музей искусств имени И.В. Савицкого, Нукус). Опубликовано в кн. Авангард XX века. Из собрания Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан. Ташкент, 2003

⁵ Из письма Н.Н. Пунина Н.С. Гончаровой. 7 июля 1927 года. Н. Пунин. Дневники. Письма. М., 2000. С. 293