

RU

Нефигуративное искусство раннего русского авангарда
в зеркале отечественной критики 1910-х – 1980-х гг.

Дроник М. В.

Аннотация. Цель исследования – обосновать необходимость анализа процесса становления научного дискурса в отношении произведений нефигуративного искусства раннего русского авангарда в отечественном искусствознании 1910-х – 1980-х гг., а также выявить основные векторы критики. В статье представлен обзор исследований отечественных искусствоведов указанного периода, посвященных беспредметному и абстрактному искусству раннего русского авангарда. Приводятся характеристики произведений К. Малевича, В. Кандинского и других художников, исследуется динамика критического отклика в отношении них. Научная новизна состоит в том, что впервые систематизирован критический отклик советских исследователей в отношении данного явления. Отмечается, что вектор критики в отношении нефигуративного искусства постоянно менял свое направление. В результате исследования было выявлено, что обвинение в отсутствии коммуникативного потенциала беспредметного искусства появляется только в 1930-е гг., что говорит о том, что в момент рождения этого искусства наличие некоего объединяющего контекста не вызывало сомнений.

EN

Non-figurative art of the early Russian avant-garde
as reflected in domestic criticism (1910s-1980s)

M. V. Dronik

Abstract. The aim of the study is to substantiate the need for an analysis of the emergence of scholarly discourse regarding non-figurative art of the early Russian avant-garde within domestic art history from the 1910s to the 1980s, as well as to identify the primary vectors of criticism. The article provides an overview of research by domestic art historians during this period concerning the non-objective and abstract art of the early Russian avant-garde. The study characterizes the works of K. Malevich, W. Kandinsky, and other artists, and explores the dynamics of the critical response to them. The scientific novelty lies in the first systematic compilation and analysis of the critical reception of this phenomenon by Soviet researchers. It is noted that the vector of criticism toward non-figurative art underwent constant shifts. The research reveals that the accusation concerning the lack of communicative potential in non-objective art emerged only in the 1930s, which suggests that at the moment of this art form's inception the existence of a unifying context was not in doubt.

Введение

Актуальность обращения к исследованию отклика советского критика в отношении первого нефигуративного искусства в России обоснована рядом причин. Во-первых, в современном искусствознании произведениям беспредметной живописи раннего русского авангарда до сих пор нередко отказывают в образности, также не рассматривается вопрос принадлежности их единому смысловому полю, общей содержательной программе. Обращение к исследованию ранней критики (1920-х гг.), современной процессу омассовления нефигуративного искусства, может пролить свет на некий объединяющий контекст, суть которого так плохо улавливалась впоследствии. Изучение советской критики 1930-х – 1980-х гг. позволяет отделить надуманные, искусственно созданные обвинения по отношению к «новому искусству» от вполне конструктивных вопросов, которые советский критик не мог не задать и ответы на которые неочевидны до сих пор.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- отобрать и систематизировать исследования советских искусствоведов, посвященных нефигуративному искусству раннего русского авангарда 1910-х – 1980-х гг.;
- выявить основные направления критики нефигуративного искусства раннего русского авангарда в отечественной традиции 1910-х – 1980-х гг.

Методы исследования: в работе использован метод критического анализа, направленный на выявление и оспаривание предположений, лежащих в основе аргументации советского критика, а также оценку логической последовательности рассуждений. Помимо этого, в исследовании задействован метод сравнительного анализа, нацеленный на сопоставление позиций критиков каждого десятилетия в рамках указанного периода.

Материалом для исследования послужили монографии (Крусанов, 2010), критические статьи в журналах (Луначарский, 1927; Можнягун, 1958; Пунин, 1923) и газетах (Бенуа, 1913; 1916), энциклопедии (Всеобщая история искусств, 1965; 1966) и каталоги выставок (Казимир Малевич, 1989; Сарабьянов, 1981).

Теоретическую базу исследования составляют научные труды по теории и истории отечественного искусства первой трети XX века (Сарабьянов, 1982; Карасик, 2023; Бобринская, 2003; 2006; 2015; 2025; Гирин, 2013; Органика. Беспредметный мир..., 2000), а также философско-эстетические концепции, посвящённые осмыслению художественных процессов начала XX века (Тарабукин, 1923; Worringer, 1997; Юнг, 1991; Беньямин, 1996; Выготский, 1986), и труды, раскрывающие проблемы анализа нефигуративного искусства (Крючкова, 1979; 1985; 2010).

Практическая значимость исследования состоит в возможности его использования в качестве учебно-методического материала для лекционных курсов, семинарских занятий, связанных с изучением искусства XX столетия и анализом произведений нефигуративной живописи.

Обсуждение и результаты

С момента появления первых авангардных объединений в России начали активно издаваться журналы, манифесты и брошюры, проводились скандальные диспуты и лекции, на которых оглашались последние результаты художественных опытов и велись ожесточённые споры относительно их обоснованности (Крусанов, 2010). При этом ввиду того, что в отечественной критике 1910-х гг. ни лучизм, ни абстракционизм, ни супрематизм какое-то время не рассматриваются отдельно от футуризма (Крусанов, 2010), оценка критиков, как правило, касается представленных на выставке произведений отдельно взятого художника или объединения (Крусанов, 2010).

С начала 1930-х гг. авангардистов фактически отстраняют от художественной жизни. Ключевым событием, повлиявшим на положение авангардистов, стало постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» (1984, с. 392-393). После ликвидации творческих объединений (фактически – лишения авангардистов жизненного пространства) начинает ускоренно формироваться враждебное отношение к авангарду в целом и к беспредметному искусству в частности, что закономерным образом приводит к торможению процесса научного осмысления этого явления.

На наш взгляд, сегодня сложилась противоречивая ситуация: пересмотр в 1980-е гг. позиции отечественного критика по отношению к нефигуративному искусству, давший старт активному исследованию беспредметных и абстрактных произведений в широком историко-культурном контексте, с точки зрения стиля привел к укоренению представления о том, что оппонировать большинству тезисов критики конца 1920-1970-х гг. сегодня бессмысленно, несмотря на то, что часть из них до сих пор не опровергнута. Анализируя критический отклик советских искусствоведов, исследователи, как правило, ставят задачу прояснения модели взаимоотношений между властью и культурой в СССР и выявления политического смысла высказываний советских критиков (Брут, 2022; Руцинская, 2023). Исследователями почти не принимается во внимание тот факт, что некоторые тезисы из этих враждебных нефигуративному искусству исследований (Бескин, 1993; Можнягун, 1958; Кеменов, 1969; Стойков, 1964) часто содержат любопытные критические утверждения и задают те «неудобные вопросы», которые современной критикой как бы вынесены «за скобки». В частности, критика 1940-1960-х гг. регулярно поднимает вопрос невозможности «прочтения» нефигуративного искусства (Можнягун, 1958; 1961; 1974). Представление о том, что беспредметные произведения лишены коммуникативного потенциала (один из главных доводов советской критики) и образности, остается актуальным и по сей день: один из главных исследователей творчества Малевича А. Шатских (2019) характеризует беспредметность Малевича как внеобразную и асимволическую (вероятно, имеет место инерция), а в монографии Игоря Голмштока (2004) «Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке» параграф, посвящённый методу Кандинского, привычно помещён в главу под названием «Мир без образа». Кроме того, некоторые критические тексты за ширмой марксизма-ленинизма несут в себе вполне объективный искусствоведческий анализ (Стойков, 1964). Эти тексты представляются очень важными в контексте решения давно стоящей задачи создания подходов к анализу произведений нефигуративного искусства. При этом анализ критики 1920-х гг. должен продемонстрировать, насколько впоследствии изменился дискурс, и пролить свет на то, в какой степени понятным виделось это искусство современнику.

Первые выставки футуристов были восприняты критиками очень остро. Сотрудники периодических изданий «День» (В. А. Денисов, О. Л. Д'Ор), «Петербургский листок» (Дубль-вз), «Биржевые ведомости» упражнялись в остроумии и публиковали многочисленные негативные отзывы о новом искусстве (Крусанов, 2010). Более или менее спокойно, без раздражения принимали новое искусство такие критики, как И. И. Ясинский, А. А. Ростиславов, О. Г. Базанкур (в целом консервативно настроенные, но особенно тепло, как и И. Е. Репин, принимавшие живопись Кульбина и его группы «Треугольник») (Крусанов, 2010).

Показательной видится ситуация, возникшая в связи с открытием скандальной выставки Гончаровой в художественном бюро Н. Е. Добычиной в Санкт-Петербурге в 1914 году и последовавшей за этим разгромной

статьей авторства непримиримого критика футуристов Дубль-вэ в «Петербургском листе» (Крусанов, 2010). Интересно, что в защиту Гончаровой выступили вице-президент Академии художеств граф И. И. Толстой, художник М. В. Добужинский и хранитель Эрмитажа барон Н. Н. Врангель, мнения которых были опубликованы в печати (Крусанов, 2010). Еще раньше А. Н. Бенуа (1913, с. 4), писавший в отношении других новаторов много нелестных критических отзывов (никогда при этом не используя иронический тон, всегда относясь к левому искусству очень серьезно), посвятил искусству Гончаровой текст, полный искреннего восхищения художественными достоинствами ее работ. Тот факт, что искусство футуристов было оценено по заслугам профессионалами из академической среды, говорит о том, что при всем его новаторстве оно соответствовало определенным критериям качества. Таким образом, уже в 1914 г. почва для еще более радикального искусства была хорошо подготовлена.

На выставке «Трамвай В» (1915) уже были представлены произведения нефигуративного искусства, такие как «Композиция № 1» А. Моргунова (1915), «Композиция номер 15» И. Пуни (1915), «Мышеловка» В. Каменского (1915), «Пробегающий пейзаж» И. Клюна (1915), «Живописные рельефы» В. Татлина (Иванова М. К. Первая футуристическая выставка «Трамвай В»). К этому времени уже созданы лучистские произведения М. Ларионова и абстрактные произведения В. Кандинского. Критика постепенно привыкает к чудачествам авангардистов. Однако после открытия «Последней футуристической выставки картин – 0,10» (1915-1916), где Малевич представил на суд публики первые супрематические работы, Клюн – скульптуру, часть которой в каталоге фигурирует как «Летучая скульптура», а Татлин впервые продемонстрировал угловые контррельефы, вектор враждебной критики внезапно поменял направление (чем себя и разоблачил). Теперь футуристы обвиняются в том, что свойственная им экстравагантность отныне утрачена, выставка ничем не отличается от предыдущей, а художники работают по старым шаблонам (Крусанов, 2010). Некоторые нейтрально настроенные критики ностальгируют о «весёлом футуризме», хотя оставались и те, кто всё ещё занимал воинствующую позицию, отзывался о выставке с безразличием (Крусанов, 2010). Однако для профессиональных обозревателей стал очевидным тот факт, что эксперимент футуристов привёл искусство к новым границам, которые ещё предстоит исследовать. У профессионального сообщества не осталось возможности отмахнуться от нового искусства – переход к беспредметности уже тогда казался закономерным.

В это же время была задана новая парадигма интерпретации беспредметных образов, особенно укоренившаяся впоследствии в западноевропейской критике (Безансон, 1999). Гневная критика А. Бенуа (1916, с. 3), увидевшего в «Чёрном квадрате» с его «белым окладом» попираание христианской религии и её святынь, фактически поставила клеймо богоборчества на всех беспредметных образах. Почти в это же время (летом 1915 г.) С. Дягилев и Н. Гончарова (а также М. Ларионов, Л. Мясин и группа танцовщиков) приступили к сочинению балета «по мотивам Евангелия» – «Литургия», что даёт понимание закономерности его опасений относительно разрушения основ «старой культуры» новым «беспринципным» искусством (Крусанов, 2010).

Во введении к «Истории русской живописи» А. Бенуа как раз сокрушается о том, что за весь XIX век, несмотря на отсутствие недостатка в значительных личностях среди художников, всё же не был совершён прорыв (подобно тому, как это случилось в русской литературе): «Эти силачи и храбрецы, в общем, не дали ничего яркого, решительного, окончательного и цельного, а вся их деятельность свелась к чему-то, в конце концов, недосказанному...» (1995, с. 18). Хотя случившийся «переворот» и был не до конца им принят, все же необходимость и желание кардинальных перемен в искусстве были остро ощутимы. Именно авангард и породил то искусство, которое будет высоко цениться на Западе и рассматриваться как «истинно русское».

Одним из авторитетных теоретиков «левого искусства» являлся Н. Пунин. Однако его отношение к новому искусству можно назвать сложным. Он особенно ценил искусство кубофутуристов и Татлина (ставит их выше кубизма), отмечая также мастерство Удальцовой, критикуя при этом Кандинского и Экстер. Малевича Пунин тоже ставил в первые ряды борцов за «новые формы», в то же время воспринимая супрематизм (как и Н. Тарабукин) «не как перспективу, а как подведение итогов» (Карасик, 2023, с. 45).

Как отмечает Карасик, Пунин критикует рационалистичность искусства Малевича и вместе с тем указывает, что в этой беспредметности единственная реальность – это «реальность отношения и связи» (Карасик, 2023, с. 47), обозначая тем самым важный вектор изучения семантики этих произведений. Отвергая мысль о задачах новых художников как о чисто формальных исканиях, Пунин (1921, с. 409) считает, что всякое художественное произведение имеет целью создание «пластических миров».

Историческую значимость и симптоматичность таких явлений, как беспредметное искусство и конструктивизм, подтверждает в работе 1923 г. «От мольберта к машине» Н. М. Тарабукин (1923). Он отмечал, что отсутствие фигуративного изображения в беспредметном искусстве не означает отсутствия образности, которая теперь должна пониматься скорее как способность изображения вызывать в сознании реципиента некоторый чувственный или умозрительный образ и формировать художественное представление об означаемом, нежели как возможность средствами живописи представлять «слепок» действительности. Через десять лет это представление внезапно потеряет всякую ценность.

Б. Р. Виппер (2003) в статье 1923 г. «Искусство без качества» ставит вопрос о критериях качества и непреходящей ценности художественного творчества, фиксируя, что вопрос о качестве не задаётся теперь в прямой форме, но запутан наукой и подменён художественной критикой. Впрочем, напрямую о беспредметном искусстве речь почти не ведётся, Виппер ограничивается замечанием о том, что само название «беспредметное искусство» не вполне корректно: «Справедливо ли, однако, применять к современному искусству название

беспредметного? <...> Да, современное искусство не знает предмета как фабулы, сюжета, но оно жадно стремится к предмету – вещи, поверхности, материи. <...> Сейчас человечество в погоне за целостным мирозерцанием. Когда-то оно складывалось естественно, само собой, возникало имманентно в каждом проявлении человеческого творчества. Теперь его надо строить» (2003, с. 196).

В это же время, в 1923 г., И. Пуни (1923), бывший соратник Малевича и организатор выставок, выпускает книгу «Современная живопись», в которой фактически отрекается от беспредметности, а также активно критикует супрематизм Малевича, обвиняя его в трюкачестве. Беспредметным вещам Малевича он противопоставляет произведения Кандинского (Пуни считает его первым беспредметником), обладающие, по его мнению, подлинной композиционной ясностью (не углубляясь в анализ композиций Кандинского настолько глубоко, как в анализ композиций Малевича). Далее следует совершенно поразительный вывод с неожиданным упреком в сторону геометрической беспредметности: «...экспрессионизм сознательно опирается на индивидуализм, беспредметничество же прикрывает индивидуализм – в смысле индивидуальной свободы и беспредметных методов творчества – известной механичностью картинного производства; творчество как таковое в русском искусстве на убыли» (Пуни, 1923, с. 23). Вероятно, книга Пуни могла очень помочь критикам авангарда 1930-х гг., снабдив их некоторыми аргументами. Также Пуни выявляет проблему путаницы понятий «беспредметность» и «абстракционизм», которая требует внимания и сегодня.

Другие художники, напротив, пытаются объяснить зрителям принципиальную важность открытий беспредметности, в том числе затрагивая вопросы образности этого искусства. Так, Мария Эндер (ученица Матюшина) в докладе, прочитанном в Государственном институте истории искусств в Ленинграде 15 декабря 1927 г., рассуждает на тему, касающуюся вопросов формообразования в беспредметном искусстве. Эндер (Цит. по: Органика. Беспредметный мир..., 2000) отмечала, что за истинный реализм в живописи нередко принимается совпадение «живописного образа» со «зрительными представлениями». Естественным продолжением этой мысли мог бы стать тезис о том, что отказ художника от воспроизведения устойчивых зрительных представлений сам по себе не ведёт к исчезновению образности как таковой.

В 1925 г. выходит работа И. И. Иоффе (1925) «Кризис современного искусства», которая также отличается от основной массы критики этого времени, пользующейся по преимуществу вульгарно-социологическим методом. И. И. Иоффе в полной мере осознаёт важность и закономерность авангардных открытий, говоря о соответствии нового искусства «индустриальному мировоззрению». При этом супрематизм Малевича видится ему результатом развития идей кубизма (о том же он пишет и в работе 1933 г. «Синтетическая теория искусств» (Иоффе, 2010)), а также лабораторным экспериментом, во время которого художник применяет к изображаемой реальности «технологический подход». Иоффе воспринимает супрематизм как «наиболее абстрагированное течение левого искусства» (1925, с. 40), которое довело до логического завершения идею создания интеллектуального искусства, выражающего художественный образ эпохи индустриального мира.

В 1927 г. Малевич экспонирует свои произведения в Берлине. А. Луначарский, посетивший эту выставку Малевича, уловив иконописный исток его творчества, писал: «В стране, где очень большой успех мог иметь невразумительный Кандинский, более синтетичный, более мужественный Малевич, да ещё при нынешнем повороте к жёсткой и твёрдой живописи вообще, не мог не вызвать симпатии. <...> Строгий и неистовый, как его образцы – икона и лубок, – “классик” в глубине, Малевич не позволяет своим краскам сливаться и терять оттого, так сказать, свою породу» (1927, с. 12).

Таким образом, в 1920-е гг. критикой ставится вопрос не о наличии образности, а о ее особенностях. В отношении вероятного смыслового контекста появляются два основных предположения: беспредметность как выражение образа нового индустриального мира (Иоффе) и беспредметность как попытка переосмыслить иконописное наследие (Бенуа и Луначарский).

Начиная с 1930-х гг. отношение к эксперименту русского авангарда в целом и к нефигуративной живописи в частности становится все более негативным. В 1932 г. на выставке «Художники РСФСР за XV лет» в Историческом музее в Москве, подводящей итог развития советского искусства за первые 15 лет его существования, для произведений абстракционистов и беспредметников (среди них – Татлин, Малевич, Клюн, Филонов) был выделен только маленький коридор без окон (Фаворский, 1990). С этого времени издаётся множество критических статей и монографий, авторами которых преднамеренно не учитывается имеющийся опыт осмысления нового искусства. Художники обвиняются в космополитизме, подражании и служении новым европейским идеалам искусства, которые мыслятся враждебными. Объясняя любой эксперимент в творчестве заимствованием у западного искусства, официальная критика фактически лишала отечественное искусство права первенства в отношении использования методов абстрактной и беспредметной живописи (Бескин, 1933; Можнягун, 1958; Кеменов, 1969).

В книге Осипа Бескина (1933) «Формализм в живописи» автор не столько критикует нефигуративное искусство, сколько обвиняет его создателей в преувеличении значимости этого открытия: «Рыцари чёрных квадратов», выступающие, по его словам, за безыдейность в художественном творчестве, «самозванно пытались занять “вакантное место” пролетарского искусства...» (1933, с. 9). Критик отказывает нефигуративному искусству в идейной насыщенности образов и не рассматривает «бессюжетное» искусство как оружие в борьбе за строительство нового общества.

В 1943 г. выходит статья художника Наума Габо, живущего на тот момент в Англии, «Концепции русского искусства» (Сидлина, 2003), целью которой являлось объяснение закономерности возникновения нефигуративного направления в русском искусстве и его глубинной связи с древнерусской иконописью и храмовой

архитектурой. Габо писал: «Однажды укоренённое, русское искусство оставалось верно одной традиции. По какому бы пути оно не развивалось, движение происходило с устойчивой, чётко определённой эстетической концепцией, которая была: во-первых, чисто идеалистической – по сути, во-вторых, практичной и коллективной по виду общественного использования, и, в-третьих, абстрактной по форме своего выражения» (Цит. по: Сидлина, 2003, с. 313).

В 1940-е гг. критика нефигуративного искусства в СССР становится ещё более непримиримой, однако в большей степени ей подвергаются современные художники, которые фактически оказываются в изоляции от художественной жизни. Открывается и второй фронт борьбы с «формализмом» в искусстве – с манерой письма, при этом непатриотичными признаны в том числе импрессионистичная и натуралистичная формы (Сысоев, 1949). Таким образом, клеймо «формалист» тут же приобретало буквально противоположный смысл.

В 1950-х гг. ситуация остаётся неизменной, и даже журнал «Искусство» публикует тексты, критикующие абстрактное искусство, среди них — знаменитая статья С. Е. Можнягуна «Эстетика абстракционизма порочна» (1958), в заголовке которой, если исходить из теоретического контекста конца 1950-х годов, буквально в каждом слове слышится порицание.

К примерам работ, в которых обвинительная интонация парадоксальным образом соседствует с вполне объективным анализом, можно отнести монографию А. Стойкова (1964) «Критика абстрактного искусства и его теорий». Формально цель книги может быть обозначена как обличение теорий абстракционизма и «враждебное» художников, решивших встать на этот путь, однако на деле она становится энциклопедией нефигуративного искусства. Стойков подробно знакомит читателя с теоретическими представлениями самих абстракционистов и беспредметников и дружественных их искусству западных критиков (Курт Леонгард, Р. Бианки-Бандинелли, Я. Имвриотис, Вернер Хафман и др.). Нередко на фоне умозаключений западных коллег собственные доводы автора против нефигуративного искусства кажутся по меньшей мере поверхностными. Задаваясь вопросом о месте и роли абстрактного искусства, Стойков предсказуемо заявляет, что, являясь господствующим течением в современном буржуазном искусстве Запада, оно несомненно заслуживает критики. Использование Стойковым старых «штампов» и формализованных обвинений абстракционистов (в бегстве от жизни, отрыве от почвы, самоизоляции, пессимизме и т. д.) в сочетании с чрезвычайно интересным анализом отдельных работ заставляет читателя усомниться в истинном отношении автора к этому искусству. Анализируя картины Малевича 1914 г. под общим названием «Динамический супрематизм», Стойков считает нужным дать точное описание взаимоотношений фигур. Тем более неожиданными кажутся дальнейшие рассуждения Стойкова о том, что супрематизм выдаёт за искусство игру с элементами орнамента. Подразумевалось, что это утверждение могло понизить статус беспредметника в глазах общественности, хотя сегодня в этом контексте вспоминаются утверждения Воррингера и Ригля, ценивших орнамент как один из наиболее «идеальных» и творческих видов изобразительного искусства.

В 1960-х гг. отношение к беспредметному искусству (и авангарду в целом) постепенно начинает меняться ввиду появления определённой свободы у художников в период хрущёвской оттепели (Кашук, 2001). Проводимые с конца 1950-х гг. выставки западноевропейских модернистов, включивших открытия отечественных новаторов в обиход своего художественного языка, сообщили отечественной художественной жизни этого периода новый импульс.

Официально принятой в 1960-х гг. была точка зрения о том, что смысл абстракционизма (и беспредметности) заключается в выражении «хаотически-бесформенного состояния внутреннего мира» (Кеменов, 1969). Если Воррингер (Worringer, 1997) и Беньямин (1996) видят в авангардном искусстве выражение ощущения беспомощности человека, его отчаяние, то советский критик выносит художнику обвинительный приговор, упрекая его в отсутствии интереса (или даже отвращении, как пишет Можнягун (1961)) к окружающей действительности (т. е. социалистическому миру). Этот тезис очень прочно прижился в отечественной критике. Только развивая данную мысль, исследователь получал шанс объяснить значимость явления нефигуративного искусства, избегая прямой похвалы в адрес художников. Иногда в критике 1960-х гг. в заслугу беспредметному искусству исследователи ставят его антибуржуазную направленность, а также предвосхищение идей конструктивизма. Примечательно и то, что критика этого времени снимает вопрос о закономерности появления беспредметного искусства, однако при этом оно нередко рассматривается как тупиковый путь живописи, причина гибели живописного станковизма. З. Д. Коган (1969), Ю. Д. Колпинский (Всеобщая история искусств, 1965; 1966) всё ещё обвиняют беспредметников в уже известных «грехах»: космополитизме и субъективизме, однако критика становится более скупой и сочетается с высокой оценкой достижений футуристов в фигуративных произведениях.

Невозможность официального признания абстрактного и беспредметного искусства, как и невозможность отрицания его значимости, заставляет советских критиков спекулировать идеями европейских философов Х. Ортега-и-Гассета, К. Юнга (1991), В. Воррингера, В. Беньямина о трагическом мироощущении абстракционистов, фактически искажая их смысл (Можнягун, 1961; Кеменов, 1969).

Только 1970-е гг. ознаменованы потеплением отношения к беспредметному искусству и переоценкой достижений отечественного авангарда. Колоссальный вклад в возвращение научного исследования авангарда и беспредметного искусства в отечественной культуре внёс Д. В. Сарабьянов (статьи его авторства об «около-авангардных» и авангардных художниках появляются уже в конце 1950-х – начале 1960-х). В 1970-е также выходили работы Л. А. Жадовой (1978), благодаря которой был накоплен огромный фактологический материал, и А. Стригалева (1978).

В то же время критика нефигуративного искусства ещё не совсем изживает себя: в это время выходили в свет работы С. Е. Можнягуна (1974), где он употребляет термин «беспредметничество» и по отношению к Малевичу, и к Кандинскому, ссылаясь на американского философа Дж. Эшмора. Можнягун критикует нефигуративное искусство, отказывая ему в коммуникативном потенциале. По его словам, художник-беспредметник использует язык «сугубо личных символов» (Можнягун, 1974, с. 13), который не может быть средством общения между людьми и поэтому автоматически превращается в неискусство. На основе доводов о том, что беспредметное искусство невозможно проанализировать ни с семантической, ни с синтаксической, ни с прагматической, ни с эстетической точек зрения, Можнягун делает вывод о бессмысленности беспредметного искусства. Создаётся впечатление, что автор не может определиться, нарочно ли беспредметники лишают свои работы конкретного смысла, совершая, таким образом, символический «акт непослушания», или эта «бессмысленность» появляется спонтанно. Советский искусствовед находит выход из этого положения: абстрактное искусство обвиняется в «обесмысливании эстетических понятий» (Можнягун, 1974, с. 20).

Более доступным вопрос исследования нефигуративного искусства, а также присущей ему специфической образности становится только в начале 1980-х гг., после открытия выставки «Москва – Париж», для каталога которой Сарабянов (1982) написал статью «Русское и советское искусство 1900-1930». В это время также начинают появляться популяризаторские, скорее носящие ознакомительный характер статьи об отечественных авангардистах, в том числе о мастерах нефигуративного искусства. В то же время Л. Мочалов (1983) в книге 1983 г. «Пространство мира и пространство картины» утверждает, что абстрактное произведение не создаёт самостоятельной образной модели мира.

Скептическое отношение долгое время присутствует и по отношению к попыткам самих художников теоретически осмыслить возможности нефигуративного искусства. В книге «Антиискусство: теория и практика авангардистских движений» 1985 г. В. Крючкова характеризует как нелепое допущение Кандинского о наличии у первоэлементов формы (круг, квадрат, треугольник) внутреннего, априорного смысла, объясняя это тем, что здесь «исключается опыт человеческого познания, который привносит значения в отвлечённые конфигурации – значения, возникшие в сфере практической деятельности и выведенные из неё» (1985, с. 71).

Пафос радикализма, шлейфом тянувшийся за беспредметным искусством, долгое время препятствует предметному разговору об образах этой живописи. Тем более удивительно, что в статье из каталога персональной выставки Малевича, организованной Государственным Русским музеем, Государственной Третьяковской галереей и Стеделик-музеем в 1988-1989 гг., где впервые были представлены все стадии творчества художника, Сарабянов пишет: «В известной мере супрематические полотна Малевича тяготели к иконе. Они стремились быть размышлениями о бытии, размышлением “в формах и красках”. Но при этом в представлении художника они должны были отличаться от икон. Супрематическая картина не изображает ничего и никого, а икона всегда имеет роль представителя божества в нашем видимом мире» (Казимир Малевич, 1989, с. 71). Вслед за этим всё чаще появляются статьи на тему вдохновения авангардистов иконой (так, о «внутренней предрасположенности» авангарда «писать иконы» говорит в статье для журнала «Искусство» О. Тарасов (1992, с. 52)). Этот ракурс исследования и сегодня видится одним из наиболее перспективных с точки зрения нахождения смыслов произведений отечественных художников нефигуративного искусства. Возникнув впервые в отечественной критике в момент появления этой живописи, эта версия вновь оказывается актуальной в тот момент, когда снова возможен конструктивный разговор о беспредметной живописи, и является едва ли не единственным контраргументом в попытке опровергнуть тезис об отсутствии образности и коммуникативного потенциала этих произведений.

Заключение

Таким образом, можно заключить, что отечественная критика по отношению к нефигуративному искусству в период 1910-х – 1980-х гг. постоянно меняла свой вектор. В разное время беспредметное искусство подвергалось обвинениям во вторичности и скучных решениях (по сравнению с «праздничной» эстетикой футуристов), кощунстве и иконоборчестве, формотворчестве, космополитизме, отсутствии коммуникативного потенциала и образности, а также логики и системности. Примечательно, что к моменту первого эпизода омассовления беспредметности (к концу 1910-х гг.) сущность этого явления была более понятна, нежели во второй половине XX века, о чем свидетельствуют статьи и научные труды современников. Искусственно введённые с середины 1920-х негативные представления об этом явлении до сих пор оказывают влияние на восприятие беспредметного и абстрактного искусства. Марксистская традиция критики, в которой сложилась последовательно отрицательная оценка беспредметного искусства, даёт импульс к изучению, направленному на раскрытие смыслов и семантических доминант, поиску доказательств присутствия общего знаменателя, обеспечивающего коммуникативный потенциал отечественного нефигуративного искусства.

Автор приходит к выводу о необходимости разработки методологии анализа произведений нефигуративного искусства с точки зрения содержания, что позволило бы привести контраргументы к обвинительной позиции советских искусствоведов.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать попытку создания концепции (или подхода) интерпретации беспредметной живописи. Отсутствие опровержения тезиса советского искусствоведа С. Е. Можнягуна (1974, с. 13) о том, что беспредметное искусство принципиально не прочитываемо, доказывает актуальность этой задачи.

Материалы исследования | Research materials

1. Бенуа А. Н. Дневник художника // Речь. 1913. 21 октября.
2. Бенуа А. Н. Последняя футуристическая выставка // Речь. 1916. 9 января.
3. Всеобщая история искусств: в 6 т. / Академия художеств СССР, Институт теории и истории изобразительных искусств. М.: Искусство, 1965. Т. 6. Искусство 20 века. Кн. 1 / под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / Академия художеств СССР, Институт теории и истории изобразительных искусств. М.: Искусство, 1966. Т. 6. Искусство 20 века. Кн. 2 / под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского.
5. Иванова М. К. Первая футуристическая выставка «Трамвай В» // Энциклопедия русского авангарда. <https://rusavangard.ru/online/history/pervaya-futuristicheskaya-vystavka-tramvay-v/>
6. Казимир Малевич. 1878-1935: каталог выставок 1988-1989 гг. в Ленинграде, Москве, Амстердаме. Москва – Амстердам: Издание Министерства культуры СССР и Городского музея Амстердама (Stedelijk Museum), 1989.
7. Луначарский А. Русские художники в Берлине // Огонек. 1927. № 30.
8. Можнягун С. Эстетика абстракционизма порочна // Искусство. 1958. № 9.
9. О перестройке литературно-художественных организаций: Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Политиздат, 1984. Т. 5.
10. Пунин Н. Обзор новых течений в искусстве Петербурга // Русское искусство. 1923. № 1.
11. Сарабьянов Д. В. Русское и советское искусство 1900-1930 // Москва – Париж. 1900-1930: каталог выставки: в 2 т. М.: Советский художник, 1981. Т. 1.

Источники | References

1. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М.: МИК, 1999.
2. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке / сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. М.: Республика, 1995.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
4. Бескин О. Формализм в живописи. М.: Всекохудожник, 1933.
5. Бобринская Е. А. Новое зрение // Проекция авангарда: каталог-исследование / ред. О. Шишко. М.: Арт Гид, 2015.
6. Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003.
7. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
8. Бобринская Е. А. Русский авангард: принципы нового творчества. М.: АСТ, 2025.
9. Брут С. Критика беспредметной живописи в СССР 1960-1970-х гг. // Новое литературное обозрение. 2022. № 5 (177).
10. Виппер Б. Р. Искусство без качества // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. М.: РГГУ, 2003.
11. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
12. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
13. Голомшток И. Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
14. Жадова Л. Поиск и эксперимент: русское и советское искусство 1910-1930-х годов. [Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930.] Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978.
15. Иоффе И. И. Избранное. Часть 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М.: РАО Говорящая Книга, 2010.
16. Иоффе И. И. Кризис современного искусства. Л.: Прибой, 1925.
17. Карасик И. Русский авангард: фрагменты и подробности. М. – СПб.: Т8 Издательские Технологии; Пальмира, 2023. Кн. 1.
18. Кашук Л. А. Абстрактное искусство Москвы 1950-х – 2000-х // Абстракция в России. XX в.: в 2 т. СПб.: PalaceEdition, 2001.
19. Кеменов В. Против абстракционизма. В спорах о реализме. Л.: Художник РСФСР, 1969.
20. Коган З. Д. Новые течения в живописи 1907-1917 гг. // История русского искусства. М.: Наука, 1969. Т. 10 (13). Кн. 2. Русское искусство конца XIX – начала XX века.
21. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907-1932: исторический обзор: в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. Кн. 1, 2. Боевое десятилетие.
22. Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М.: Изобразительное искусство, 1985.
23. Крючкова В. А. Мимесис в эпоху абстракции: образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
24. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. М.: Изобразительное искусство, 1979.
25. Можнягун С. Е. Абстракционизм – разрушение эстетики. М.: Соцэкгиз, 1961.

26. Можнягун С. Е. О модернизме. Этюд второй. Феномен беспредметничества. М.: Искусство, 1974.
27. Мочалов Л. Пространство мира и пространство картины. М.: Советский художник, 1983.
28. Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века / под ред. А. Повелихиной. М.: РА, 2000.
29. Пуни И. Современная живопись. Берлин: Френкель, 1923.
30. Пунин Н. Н. Татлин (против кубизма). СПб.: Госиздат, 1921.
31. Руцинская И. И. Идеологема «правый уклон» в советском искусстве рубежа 1920-1930-х годов // Человек и культура. 2023. № 4. <https://doi.org/10.25136/2409-8744.2023.4.39840>
32. Сидлина Н. З. Сон наяву. Роль визионерства в творчестве Наума Габо // Символизм в авангарде / отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. М.: Наука, 2003.
33. Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, 1964.
34. Стригалёв А. «Бионические основы» творческой концепции В. Е. Татлина // Проблемы формообразования в советской архитектуре: сборник научных трудов. М.: ЦНИИП градостроительства, 1978. Вып. 4.
35. Сысоев П. Против космополитизма в искусствознании // Советское искусство. 1949. 5 марта.
36. Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.
37. Тарасов О. Ю. Икона в русском авангарде 1910-1920-х годов // Искусство. 1992. № 1.
38. Фаворский В. А. Воспоминания о художнике / сост. Г. А. Загянская, Е. С. Левитин. М.: Книга, 1990.
39. Шатских А. С. Эдуард Штейнберг, во-плотитель бес-плотного // Изумленное пространство: размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга: сборник статей и эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
40. Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс СП ИВО-Сид, 1991.
41. Worringer W. Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

Информация об авторах | Author information



Дроник Майя Вадимовна¹

¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов



Maiya Vadimovna Dronik¹

¹ Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

¹ maiyaadronik@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 27.05.2026; опубликовано online (published online): 30.06.2026.

Ключевые слова (keywords): беспредметное искусство; нефигуративное искусство; К. Малевич; русский авангард; non-objective art; non-figurative art; K. Malevich; Russian avant-garde.