

## Задача об изобразительном искусстве начала XX века

**О.В. Сальникова**

**Автор:** Сальникова О.В.,  
учитель гимназии № 50 г. Ниж-  
него Новгорода.

**Предмет:** Мировая худо-  
жественная культура.

**Класс:** 11.

**Тема:** Изобразительное  
искусство XX века.

**Профиль:** Художествен-  
но-эстетический.

**Уровень:** Продвинутый.

**Текст задачи.** «Реализм  
блекл, бесцветен, вызывает  
зевоту. Искусство должно  
врываться с той силой, кото-  
рую вложил в обывателя Тво-  
рец, и рвать на клочки обыва-  
тельское Я» (С. Дали). Решает  
ли изобразительное искусство  
России начала 20 века эту за-  
дачу?

*А. Выделите ключевые  
слова.*

*Б. Найдите и соберите  
необходимую информацию.*

*В. Обсудите и проанали-  
зируйте собранную информа-  
цию.*

*Г. Сделайте выводы.*

*Д. Сравните ваши выводы с куль-  
турным образцом.*

### **Возможные информационные источники**

*Web-сайты:*

<http://www.bibliotekar.ru/istoria-iskusstva-russia/12.htm>

<http://izosfera.ru/MasterClass/razvitie-zhivopisi-v-rossii-konca-xix---nachala-xx-veka>

<http://ponimai.su/cmspage/1449/-----20---->

[http://negreba.inf.ua/art20ru\\_1.htm](http://negreba.inf.ua/art20ru_1.htm)

<http://www.izostili.ru/>

[http:// www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/ilina/09.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ilina/09.php)

### **Культурный образец**

<http://www.teatr-perovo.ru/k-svoe-obraziyu-zhivopisi-russkogo-avangarda-nachala-xx-veka-page-1.html>

### **К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века**

При всех достоинствах русской живописной школы второй половины XIX столетия её художников — за редкими исключениями — нельзя определить как новаторов, открывавших новые художественные идеи, стилевые приёмы или какие-то неведомые до того образные структуры. Можно сказать, что это искусство не было одержимо новаторством и скорее искало реализации в нравственной сфере, чем в эстетической. Авангардный дух, которым повеяло во второй половине 1900 годов, был для русского искусства непривычен.

Тем удивительнее стремительное формирование новаторской живописи, что произошло буквально за какие-нибудь 5–8 лет. От провинциального, хотя и своеобразного, импрессионизма живопись шагнула к самому последнему слову художественного изобретательства, воплотившегося в творчестве Малевича, Татлина, Кандинского, Ларионова, Гончаровой, Лентулова, Шагала, Филонова и других живописцев 1910 годов.

Объясняя этот факт, можно прибегнуть к традиционной ссылке на революционный порыв, всколыхнувший русское общество и превративший всё пространство между революциями 1905 и 1917 годов в своего рода электрическое поле. Наверное, такой аргумент достаточно весом, ибо общая жажда обновления затронула различные формы общественной жизни — в том числе и культуру, — однако не проясняет вопроса до конца. Революционный порыв создал предпосылку. Нужны были конкретные условия для того, чтобы её использовать. Они могли сложиться благодаря историко-художественной ситуации или долговременным традициям. Традиций художественного открывательства в России не было. Многие деятели искусства представляли свою миссию не как открывательство, а как обобщение, как вывод из того пути, которым шла вся европейская культура. Русские как бы воспользовались правом выбора, освоения того, что достигнуто другими, корректировки и своеобразного приживания чужого опыта к собственным потребностям.

Но если не было традиции открывательства, то была традиция

разрыва — пересмотра, отказа от предшествующего ради нового. Эта традиция формировалась в России с давних пор — в разрыве с язычеством в момент крещения Руси, когда русская культура обогатилась византийской духовностью; в решительном переломе на рубеже XVII–XVIII веков; в отказе от наследия романтизма и академизма со стороны передвижников; в таком же разрыве с передвижничеством со стороны мириискусников. Примеры можно было бы множить. В моменты отмеченных разрывов сохранялись связи, оживала внутренняя традиция, которая таилась в глубине, не обнаруживая себя во внешних проявлениях, и в конечном счете противодействовала намерениям художников.

Нет сомнения, что в ситуации общего революционного накала и предчувствия обновления «традиция разрыва» сыграла немалую роль, развязав руки художникам-авангардистам и дав возможность вкусить радость отрицания всего того, что им непосредственно предшествовало. Между тем «внутренняя традиция», которая, казалось бы, могла противодействовать разрыву и усмирить новаторские устремления, наоборот, способствовала их усилению. В данном случае речь идёт о том опыте создания общественно значимого искусства, который в русской культуре стал безусловной внутренней традицией, протягивающей свою нить через голову направлений, стилей, творческих концепций, подчас противоположных друг другу.

Ещё на рубеже столетий многие хотели избавиться живопись, поэзию, музыку от социальных обязательств, считая, что художественное творчес-

## РЕСУРСЫ

тво устало «служить», что ему пора освободиться, посвятить себя лишь себе самому. Особенную остроту спор о «чистом искусстве» приобрёл тогда, когда оно действительно обратилось к своей специфике. Но все попытки отлучить художественную культуру от служебной функции потерпели в России провал. Над А. Блоком и Вяч. Ивановым витала тень Н. Чернышевского, как над М. Ларионовым — тень передвижников. Русские авангардисты меньше всего были сторонниками теории «искусства для искусства». Они придавали творчеству общезначимую роль, основывая свои концепции на принципах жизнестроительства, на утопической идее переустройства действительности средствами искусства. Они пророчествовали, открывали пути в неведомое, претендовали на общечеловеческие, общекультурные, а не только живописные открытия. Это очевидно из позиции Малевича, Филонова и тем более — Кандинского. Для последнего его теория выходила далеко за пределы живописи и была прямо адресована современному ему человечеству, долженствуя восполнить дефицит духовности. Казалось бы, художники обретали полную свободу, но на деле становились служителями идей, стоявших за пределами самого искусства. Во всём творчестве многих русских мастеров начала XX столетия нельзя не заметить своеобразной «авангардистской гражданственности».

Итак, и революционный порыв времени, и «традиция разрыва», и глубинная «традиция гражданственности» — всё вместе предопределило ту необычайную скорость, с какой авангард в России созрел, заявил о

себе, приобрёл мировой авторитет.

Однако не только ускоренные темпы явились следствием перечисленных импульсов, предопределивших скачок русского авангарда, но и некоторые другие, объективно присутствующие ему черты. Речь идёт, в частности, о максимализме его представителей. Порой этот максимализм можно объяснить эпатажем, желанием подразнить приверженцев мещанского вкуса, сонную и ленивую публику, не признающую никаких новаций. Но дело не только в этом. Выдвигая художественные новшества, авангардисты и произведениями, и теоретическими манифестами доводили до крайней точки свои концепции, долженствовавшие объяснить и смысл творчества, и существо жизни, и задачи её преобразования. Они словно осуществляли прорыв к самой сути вещей. Словесная программа, сформулированная во время теоретической разработки творческих принципов, подгоняла созидательный художественный процесс, сообщала ему максимальную целенаправленность.

Об этом движении «до последней точки» мы можем судить на примере творчества многих живописцев. Когда Ларионов разрабатывал принципы неопримитивизма, он целенаправленно менял образцы для подражания: начинал с провинциальных сцен, затем шаг за шагом углублялся в примитив, меняя «провинцию» на «парикмахерские», а последние — на солдатские сцены, на «Венер», на своеобразные идеограммы «Времени года» и, наконец, дошёл до «заборной» живописи. Казалось бы, художник мог на этом пути где-то остановиться, обрести свою постоянную

манеру, достигнув в её реализации совершенства. Но Ларионову хотелось исчерпать проблему — он не мог задерживаться, не доведя идею до конца.

Движение Малевича — через импрессионизм, модерн, фовизм, кубизм к алогизму и супрематизму — столь же открыто демонстрирует стремление к исчерпанию до конца творческой свободы, своеволия, в конечном счёте порабоощающего творца. В результате Малевич пришёл к жёсткому канону, к «супрематическому ордеру», который воплотил все этапы движения и поставил последнюю точку на пути целенаправленного развития.

Дойти до конца, поставить точку, исчерпать всё — такова одна из главных целей русского авангарда. Она несколько корректирует привычную концепцию авангардного движения, заключающуюся в требовании постоянного, перманентного открывательства. Разумеется, всякое исчерпание проблематики логически связано с новооткрытием. Маниакальная последовательность, о которой скорее может идти речь, вновь объясняется тем, что искусство было поглощено «вышестоящими» задачами. Решались общие проблемы бытия — соотношения земного и космического, приоритета духовного над материальным, единства человечества в его историческом, современном и будущем состоянии, реализации человеческой мечты в её слиянии с людской памятью. Эти общие проблемы были более доступны философии, чем живописи. Однако они решались именно в живописных формулах, а формулы получали философскую окраску.

Русское авангардное движение утопично. Эта утопичность проявляется прежде всего в мнимости отрыва от предшествующего опыта. Авангардистское ниспровержение никогда не бывает абсолютным. Отсюда шла вера во всеильность искусства — это была своего рода художественная религия. Но не религия красоты, как в символизме, а религия творчества, своеобразное обожевание художественного процесса, его сакрализация. Для Малевича, Кандинского, Филонова процесс создания картины был приближён к таинству. Творец-художник уподоблялся божееству, становился личностью исключительной, по меньшей мере — «председателем земного шара». Укоренившиеся религиозные представления трансформировались в «религию творчества», как бы поднимающая деятельность художника до уровня деятельности творца.

Творческая личность в условиях авангарда более всего устремлена к тому, чтобы раскрыть неповторимую особенность своего дарования, своей концепции искусства. В России, пожалуй, как нигде, в 10-е годы сложилась ситуация, подходящая для самореализации. Внешние обстоятельства авангардистского бума как бы смыкались с глубинной внутренней нацеленностью многих мастеров на «авангардистский подвиг». Начиная с первой выставки «Бубнового валета», состоявшейся в 1910 году, художественную жизнь стали захлёстывать волны того живописно-поэтического шторма, который готов был смыть с лица Земли все прежние культурные институты, окончательно расшатать устои прежних вкусов и представлений. За вы-

## РЕСУРСЫ

ставками, устроенными на балаган-ный манер, следовали диспуты, где разгорались жаркие споры. Художники и поэты предпринимали гострольные поездки, стараясь разнести идеи и образцы нового творчества по городам и весям России.

Подлинность русского авангарда во многом проверяется тем, что его представители либо вышли из гущи простонародной эстетики, либо во многом ориентировались на неё. Как ни в одной другой стране, в России в 1900–1910 годы получил широкое распространение неопримитивизм. Его инициаторы — Ларионов, Гончарова, художники «Бубнового валета», а вслед за ними мастера следующего поколения — прямо обратились к ещё не раскрытому к тому времени источнику национального народного творчества, который был не только богат и разнообразен в своих исторических проявлениях, но — главное — оказался живым и действующим. Россия счастливо сохраняла жизненную плоть народного творчества, тогда как в других странах эта плоть омертвела и народное искусство умирало или в лучшем случае реанимировалось. Ясно, что это обстоятельство давало важный импульс развитию неопримитивизма, представители которого ощущали непосредственную связь с ещё подвижной стихией не только народного творчества, но и народного бытия.

Неопримитивизм обозначил первые шаги русского авангарда. Они были столь уверенными именно потому, что художники осознавали свою связь с первоисточником. Но дело не только в нём. Дальнейшее движение авангардной живописи находилось в зависимости от этих пер-

вых шагов. Они многое предопределили, создав широкую платформу для последующего развития. Не только Ларионов и Гончарова, обратившиеся вслед за неопримитивизмом к лучизму и к футуристическим опытам, но и многие другие авангардисты, проходя в своей эволюции неопримитивистский этап, задержались на нём, вобрав в себя его токи и энергию. Это можно сказать о Малевиче, Шагале, Филонове. Кандинский, при всей эзотеричности своего таланта, отталкивался от религиозных народных картинок.

Среди художников, кто вслед за первооткрывателями неопримитивизма пробыл некоторое время на его территории, наиболее интересный опыт даёт Малевич. Из всех стилевых этапов, которые он стремительно прошёл на протяжении 1900 — начала 1910 годов, особенно плодотворным был «крестьянский кубизм». Фигуры косцов, сборщиков урожая, крестьянок, отправляющихся с ведрами за водой, головы мужиков — устойчивы, «вдвинуты» в точные геометрические параметры, часто — в квадратные форматы. Квадратный формат в живописи особенно выразителен и семиотичен. В случае органического композиционного решения он «держит» форму, даёт объёму напряжение. У Малевича тела, предметы, части пейзажа словно перевиты, перевязаны или так сопоставлены друг с другом, что внушают ощущение первородной нерасчленённости. Внутри идеального кубовидного пространства образуется гармоническое взаимоотношение стереометрических форм; одновременно на плоскости холста в квадраты плотно вписываются треугольни-

ки, прямоугольники и другие геометрические фигуры. Мир русской деревни рационально вычисляется, но вместе с тем предстаёт перед нами как некая загадочная стихия — предмет поклонения, великая сила, заведомо данная нам истина и правда жизни.

В таком подходе к предмету изображения заложена идея высшего начала, которая будет искать воплощение в супрематизме. От «деревенского Малевича» намечается путь к супрематическому. Это проявляется не только в иконоподобности картины, но и в самом её формально-

структурном строе. Геометризм крестьянских картин уже предполагает возможность выхода к квадрату, кресту или прямоугольнику.

Из всего сказанного мы можем сделать вывод о национальной укоренённости русской авангардной живописи и об известном её демократизме. Русский живописный авангард возник не случайно, не стал результатом «дурных» внешних влияний, не может быть назван безродным и беспочвенным. Он вобрал в себя национальные традиции русской культуры, усвоил её пафос, широту и значительность её целей.