

УДК 7.036, 7.067, 7.072
ББК 85.103(2)
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-4-288-299

Оксана Воронина

Как «магистраль современного искусства» приводила к «болезни, казавшейся смертельной»: критика об искусстве Общества станковистов

Статья посвящена корпусу публикаций об Обществе станковистов, появившихся в периодике в 1920-е — начале 1930-х годов. Автор не только анализирует с современных позиций вклад критики в изучение ОСТа, но и рассматривает закономерности существования самой меняющейся критики как культурного явления этого времени. В 1920-е годы художественная критика переживала непростой этап, испытывая необходимость определиться со своими задачами, формой существования, инструментарием и допустимыми методами, чтобы наравне с искусством организовывать психику масс, а значит, и саму жизнь. Говоря об искусстве, критика проходила те же, что и искусство, этапы — от авангардного проекта до перерождения в орудие идеологии.

Ключевые слова:

ОСТ, художественная критика, авангард, станковизм, современность.

Обширный корпус критических статей 1920-х — начала 1930-х годов, посвященный Обществу станковистов и насчитывающий порядка 70 наименований, может быть интересен по крайней мере с двух точек зрения.

С одной стороны, эти статьи составляют значительную часть историографии объединения, поскольку именно в них впервые были сформулированы основные качества и особенности искусства художников ОСТа, определено его значение. «Тут прокладывается участок магистрали современного искусства. ОСТ делает дело художественного авангарда», — писал Абрам Эфрос в 1926 году [1]. (Ил. 1).

С другой стороны, критика Общества станковистов как одного из главных объединений послереволюционного десятилетия показательна с точки зрения динамики изменений в самой критике. В 1920-е годы она берет на себя те же функции, что и искусство (в частности, ОСТовское): организовывать психику масс, а именно доносить наиболее актуальные художественные идеи и определенным образом настраивать читателя/зрителя. В 1920-е активно обсуждаются судьбы самой критики. Подобно тому как остовцы стремятся на научной основе исследовать основные элементы искусства и одновременно, как бы проверяя теоретическую часть, создавать актуальные произведения (ил. 2–3), — подобно этому критики призывают самих себя к изучению своего дела, формулированию его теории и актуальных задач, и при этом подчеркивают необходимость сочетания теории и обширной повседневной практики. Так, например, Алексей Федоров-Давыдов писал: «В противовес прежнему дилетантизму и ненаучности изо-критика как в своей методологии, так и в своей методике должна исходить из данных современного передового искусствознания», — при этом, чтобы реализовать лозунги типа «искусство в массы», основными «для нашего времени должны быть» «мелкие формы изо-критики» [22, с. 52–53].

Если статьи про ОСТ появлялись все-таки по преимуществу не в такой актуальной, по мнению Федорова-Давыдова, «мелкой форме» заметок, а в жанре традиционных «полнометражных» рецензий, то общее



1. Абрам Эфрос. *Выставка ОСТ // Проектор*. 1926. № 12. С. 21

их количество было таковым, что объединение на протяжении нескольких лет — с 1925 по 1928 год — не уходило из поля зрения критики. Поэтому анализ особенностей статей в периодике 1920-х об ОСТе может быть полезен не только как анализ «критического» этапа историографии и его вклада в дальнейшую историю изучения объединения, но и как возможность обнаружить закономерности самой критики как культурного явления этого времени.

Критика ОСТа показательна еще и потому, что она, на первый взгляд, удовлетворяла основным требованиям, выдвигаемым ею по отношению к себе: она стремится к объективности и определяет место объединения, обслуживает не только потребителя, но и производителя (во всяком случае, часто обращается напрямую к художникам).

Однако то, как дела обстояли на самом деле, можно проиллюстрировать на примере одной истории. В декабре 1922 года в МЖК состоялась выставка работ студентов ВХУТЕМАСа, которыми Давид Штеренберг как преподаватель художественных мастерских и как комиссар 1-й выставки русского искусства в Германии решил дополнить экспозицию



2. Александр Дейнека. *Перед спуском в шахту // Красная нива*. 1925. № 23. Обложка



3. Елена Мельникова. *Женщина, вышивающая знамя // Красная нива*. 1925. № 43. Обложка

в Берлине (в дальнейшем она должна была переехать в Париж). «Эта выставка и стала почвой, на которой возникло наше общение, перешедшее в дальнейшем в крепкую дружбу», — писал Сергей Лучишкин. В архиве ОР ГТГ сохранился фрагмент письма Соломона Никритина Якову Тугендхольду в ответ на его рецензию на эту выставку в газете «Известия» [19]:

Вы поместили статью о вещах, отправленных в Париж, выставленных в Музее живописной культуры в декабре 1922 года. Считаю своим долгом обратить внимание на полное извращение Вами тех задач, которые были поставлены в работах художниками. Вы пишете: «наше искусство зашло в тупик. Разумеется, оно пережило период большой напряженной работы, движимой жадной связью с наукой и революцией. С наукой, требующей точного анализа и с революцией, зовущей к практическому строительству, к преобразению самого быта — вот в виду этого бойкота живописи надо приветствовать усилие вернуться к работе над картинами [что и] являют собой работы Никритина, Редько, Тышлера, Лабаса» — выставленные

работы представляют собою как раз «шаг вперед» по пути отрицания картины, уточнения и углубления вышеназванной связи с наукой и революцией. Аналитическая работа над цветом, над законами организованного строения материала в пространстве и времени имеет самое точное отношение к производству и именно в этом шаг вперед от Малевича, Татлина и конструктивистов¹.

Из этого текста ясно, что художники видели в своих станковых картинах совершенно не то, что критик — не возврат в лоно традиции, а революционное искусство принципиально нового качества, преодолевающее прежние родовые ограничения станковизма.

Этот характерный эпизод относится к «доостовским» временам — к 1923 году. Теперь же я постараюсь обрисовать, как развивались события дальше, с момента появления ОСТА на художественной сцене.

В статьях 1920-х годов об Обществе станковистов речь шла по преимуществу об объединении в целом, а работы отдельных художников привлекались скорее для иллюстрации обнаруживавшихся тенденций. Среди основных качеств искусства ОСТА были определены следующие: броскость, лаконизм, экспрессия и динамика. Кочующие из статьи в статью эти характеристики определили особую остовскую «марку», и до сих пор они неизменно фигурируют в научных или популярных текстах об объединении. Набор этих эффектных черт во многом обеспечивал в глазах критиков успех остовцев как создателей новой станковой картины, остросовременной по сюжету и духу. Вместе с тем он превращался в определенный шаблон, часто удерживавший анализ произведений на «поверхности» и в конечном счете усреднявший колебания частных наблюдений. Тем не менее этот шаблон не помешал сформулировать важный принцип остовского творчества, столь отвечающий запросам времени: максимум эффекта при минимуме средств.

На протяжении послереволюционного десятилетия критика поднимает вопрос о необходимости создания советского «большого стиля» (чаще всего он фигурировал как стиль «героического реализма»). В творчестве остовцев рецензенты находили для него все предпосылки и с удовлетворением отмечали «тягу к монументальности» и стремле-

1 Письмо (черновик) объединенной группы художников к Я. Тугендхольду. 1923 // ОР ГТГ. Ф. 141 (С. Б. Никритин). Ед. хр. 303. Л. 1.

ние к воплощению «синтетической картины», то есть картины, броской и цепляющей, как плакат, и способной организовывать пространство, как фреска².

В таких оценках проявилась двойственность позиции рецензентов: критерий «монументальности», очевидно, отсылал к старой системе ценностей в искусстве и к вечному; критерий «плакатности» или актуальности — к культуре новой визуальности и злобе дня. В то же время критика улавливала и двойственный «код» программно-станковизма самих остовцев. Традиционная станковая форма, часто даже несколько архаизированная за счет отсылок к иконописи (увлечение лаковыми поверхностями, плоскостностью, силуэтами), представала в ультрасовременном виде благодаря модификации с помощью приемов, заимствованных из актуальных видов «искусства дня». В публикациях упоминаются журнальная графика и плакат, а также изредка фотография.

Из важнейших структурообразующих особенностей новой остовской станковой живописи отмечают монтажность композиции, ракурсы и фотографичность [20; 18], мелькает выражение «кинематографичность сюжетов» [18]. Однако нельзя сказать, что связям творчества художников ОСТА с новыми визуальными искусствами — с кино и фотографией — уделялось сколько-нибудь большое внимание. В целом эти связи вызывали, скорее, неодобрительное отношение.

Общий тон критических статей об Обществе станковистов чутко отражает динамику изменения культурного климата в стране на протяжении второй половины 1920-х годов. Характерно, что рецензенты продолжали сохранять за остовцами ведущую роль в искусстве вплоть до конца выставочной деятельности объединения и продолжали «приветствовать» художников сложившейся позитивной формулой³. Однако

2 «Ценно само направление ОСТА в сторону создания современной живописи, лаконичной и яркой, как плакат, четкой, как графика, и монументальной, как стенопись» [7]. «В сущности, само понятие станковой живописи уже несколько устарело для ОСТА, ибо принимая реализм, как принцип стиля, и стремясь найти новую обобщенную форму для синтетической картины, ОСТ все заметнее тяготеет к тому, чтобы уйти от живописного «станка» и выйти на простор, который дает монументальная фресковая, стенная живопись» [14].

«Для большинства живописцев ОСТ характерна какая-то инстинктивная потребность к большому стилю, побуждающему их разрешать свои композиции в крупных масштабах. Особенно сильно это у Вильямса, Дейнеки и Лучишкина» [20].

3 См., например: «Из всех выставок станкового искусства истекшего сезона это бесспорно единственная, «зацепляющая» зрителя подлинно-творческим сложением образов» [23, с. 18].



4. Игорь Грабарь. *Выставка ОСТ в Москве // Красная панорама*. 1928. № 25. С. 14



5. Лев Вязьменский. *Художественное «качество» или советская идеология // Искусство в массы*. 1930. № 2. С. 24–25

это не мешало начиная с 1926 и особенно с 1927 года в пределах одной и той же статьи легко переходить от оборотов вежливости к разгромной критике. Не спасал и «золотой запас» положительных качеств признанного остовского стиля, и у любого из этих качеств обнаруживалась оборотная сторона, в результате чего достоинства вскоре стали превращаться в «очевидные» недостатки.

Так, яркость, броскость и четкость композиции могли оказываться «плакатностью»⁴. (Ил. 4.) Правильный выбор темы был чреват неправильным ее разрешением с наполняющими остовские полотна «дегенератами», «манекенами», имевшими опасное сходство с отрицательными персонажами остовских же работ [16, с. 244]. Мастерское владение ремеслом оказывалось чреват для остовцев обвинениями в формализме и индивидуализме, отходе на позиции буржуазного искусства [21]. Понятность зрителю — уходом от зрителя, как только общее настроение произведения переставало нести однозначно положительный заряд (какой у остовцев — редкость) [12]. И самое удивительное, что даже закрепленный за остовцами динамизм — как абстрактное общее свойство их работ —

неожиданно вступал в резкое противоречие с часто усматривавшейся и беспокоившей застылостью, которая, в свою очередь, почти обязательно соотносилась с драматизмом, экспрессионизмом и мрачностью.

Довольно быстро выработался метод описания «истории болезни», столь характерный для отечественной критики этого времени. В основном «заболевание» художников ОСТа связывалось с иностранными влияниями, в первую очередь, — экспрессионизма: «в поисках подчеркнутой выразительности ОСТ оплелся сетью посторонних влияний» [15, с. 231].

Основным же «пороком» станковизма остовцев всегда выглядела особая графичность их живописи, чреватая непроявленностью живописных качеств. Это стало настолько расхожим мнением, что заслонило сам факт, казалось бы, признанный, существования в объединении иного — собственно «живописного» крыла ОСТа. «Недоживописность» работ одних бросала тень на творчество других, и высокие оценки отдельных «тонких по живописи» произведений Давида Штеренберга, Александра Лабаса, Андрея Гончарова и др. не мешали делать общий вывод о «неправильном» методе работы остовцев — об их субъективизме, индивидуализме и т. д.

Иначе говоря, из публикаций этого времени следовало, что живопись ОСТа, несмотря на всю свою «современность», в целом не соответствовала неким общим представлениям о том, какой она должна быть.

Таким образом, вырисовывается путь критики 1920-х годов, который условно можно было бы обозначить: от апологетики к «диагностике». Начало активной самокритики критики совпадает со временем кризиса в искусстве, в частности, в Обществе станковистов, приведшего к выходу из объединения одних, «перестройке» на актуальные рельсы «публицистики» других⁵ и внутренней эмиграции третьих.

Случай Тугендхольда, о котором речь шла выше, выявляет, что, несмотря на, так сказать, стадийное совпадение искусства и критики, взаимопонимание между ними даже на этапе «апологетики» было мерцающим. Однако то, что в 1923 году, в частности, Тугендхольдом в отношении творчества будущих остовцев характеризовалось как несомненное оздоровление, в конце 1920-х описывалось уже как тяжелая

4 См., например: у А. Гончарова «графически плакатный навык побеждает стремление к станковой картине» [2]; Ю. Пименов «застывает» «на жестко-плакатном стиле» [10, с. 15].

5 См., например: [5; 6].

болезнь. Произошедшие изменения ощущали сами критики, до начала 1930-х годов еще позволявшие себе некоторую долю свободы высказываний. В качестве иллюстрации можно привести характерное, хотя и сделанное по поводу литературы, высказывание Эммануила Бескина:

Литературные споры последнего времени, занимающие страницы очень многих изданий («На литературном посту», «Печать и революция», «Читатель и писатель», «Новый Лэф», «Революция и культура» и т. п., список можно изрядно продолжать), приняли весьма опасный характер. Они в значительной степени перерастают в персональный костолом, беспардонное заушание и часто стоят на грани литературной склоки. [...] столкновения «нравов» грозят затемнить важнейшие и принципиальные литературные вопросы [4, с. 30].

По отношению к критике история болезни уже в конце 1920-х отчасти списывалась на большое искусство. Согласно Федорову-Давыдову:

Отрыв изо-критики от реальной жизни — результат такого же отрыва самого искусства от жизни — отражение кризиса профессионального и монументально-самодовлеющего искусства. Положение, социальная роль, условия производства, а следовательно тематика и методика изо-критики коренным образом изменятся только тогда, когда изменится основной характер, основная установка нашей эстетической культуры. Это процесс длительный, массовый и болезненный. [...] Следует предупредить ряд практических мер к оздоровлению и перерождению условий производства и «механизма» изо-критики [22, с. 57].

Я опушу разговор об изошренном «персональном костоломе», которым воспользовались критики в отношении остовцев в своих статьях на страницах этих же и некоторых новых изданий начала 1930-х, вроде журнала «Искусство в массы» [8]. (Ил. 5.) Отмечу, что для всей последующей истории литературы об ОСТе, или лучше сказать, о художниках, некогда входивших в ОСТ, отправной точкой был именно этот алгоритм критических статей 1920-х годов, признававших за объединением ведущую роль в искусстве послереволюционного десятилетия, но сводивших все творческие достижения остовцев к симптомам развивавшейся, но, к счастью, преодоленной впоследствии болезни.

В годы «организации пролетарского живописного сектора» ОСТ предали забвению: с начала 1930-х резко идет на убыль количество статей об объединении; затем на протяжении двадцати лет о нем никто не вспоминал. В конце 1950-х — начале 1960-х годов и позже появился ряд небольших брошюр (из серии «Массовая библиотека по искусству»), а также несколько монографий, посвященных творчеству бывших остовцев. Изложение их деятельности в 1920-е годы в большинстве таких публикаций было сведено к минимуму. Там же, где упоминали о раннем творчестве художников, чаще всего отзывались о нем в тоне уличений, обвинений и назиданий. Так, авторы подобных текстов констатировали, что остовцы стояли «на ошибочных, антиреалистических позициях» [17, с. 24], обнаружили «уклон в сторону экспрессионизма» [9, с. 4], в 1920-е годы им было свойственно «ошибочное увлечение» «экспрессионизмом, модернизмом» [3, с. 25, 30] и т. д. Об отречении Ю. Пименова от своих ранних работ одна исследовательница замечала: «Отречься от всего сделанного и начать все сначала — не так просто. Это было похоже на болезнь, казавшуюся смертельной. Но началось выздоровление, обновлялось все [...]» [13, с. 14].

Упомянув о «подражаниях» и «ошибочных увлечениях», авторы все больше обращали внимание на «формальные» заимствования (понятие, как известно, дискредитированное еще в предыдущий период после борьбы с «формализмом»), — тогда как критика 1920-х говорила о воспринятом остовцами «духе экспрессионизма» едва ли не больше, чем о стилистических и технических аспектах живописи объединения. И именно «формальные подражания», с помощью которых со временем был выработан «набор художественных средств» [13, с. 8] (о нем часто во времена «оттепели» отзывались двусмысленно, намекая на «набор штампов»), помешали художникам ОСТа, по мнению исследователей, участвовать в «создании нового революционного искусства». Причем претензией на современность⁶ своих произведений «подражатели» Западу «опорочили» рождение «истинно» советского искусства: «И это [использование заимствованных художественных средств] тем более обидно, что они [остовцы] едва ли не первыми обратились к изображению строящихся заводов и фабрик, жизни современного города с его индустриальными ритмами новой архитектуры» [13, с. 9].

6 «Остовцы брались за “ультрасовременную” тематику: строительство, спорт и т. п., но решали ее в стиле модернистов и экспрессионистов» [11, с. 4].

На место характеристик 1920-х годов «остроты» видения остовцев приходят обвинения в улавливании чисто внешней стороны «окружающей действительности»: «Они же видели больше внешнюю сторону событий, новизну оболочки» [13, с. 8]; «их [остовцев] лабораторные изыскания подчас приводили к гиперболическому разрастанию формальных элементов, к плакатности, схематизму [...] правда, многое было не своим, наносным, заимствованным» [24, с. 25] и т. д.

Таким образом, публикации о творчестве художников ОСТа после сталинского времени демонстрируют известный регламентированный стиль изложения и жесткие цензурные рамки. Вместе с тем именно эти публикации заново вводили в литературу об искусстве забытые имена и явления.

Подводя некоторые итоги, можно заключить, что критика 1920-х, при всем своем существенном весе в художественной жизни и относительной свободе, стремлении к объективности и научности, пребывала вместе с объектом своего интереса в состоянии, так сказать, «непроявленных» границ. Частично мимикрируя и формулируя для себя те же установки, что и художники, критики одновременно дискредитировали поиски нового в искусстве и списывали нездоровые явления в своем деле на обнаруженные ими же «неудачи» и «вредные влияния» в литературе или станковой живописи. В этом, на мой взгляд, определилась уникальность периода 1920-х годов в отечественной критике: говоря об искусстве, она говорит и о самой себе, проходит те же этапы — условно говоря, от авангардного проекта (подразумевавшего пересоздание себя на научной основе, сочетание теории и практики, которая предполагает непосредственное участие в строительстве нового общества через организацию психики масс) до перерождения в эпоху «культурной революции» в незамысловатое орудие идеологии, «костоломный» инструмент.

Библиография

1. А. Э. [Эфрос А. М.] Выставка «ОСТ» // Прожектор. 1926. № 12. С. 21.
2. Аксенов И. А. Выставка живописи // Жизнь искусства. 1925. № 30. С. 16.
3. Бескин О. М. Юрий Пименов. М.: Советский художник, 1960.
4. Бескин Эм. О некоторых явлениях в современной литературе и критике // Советское искусство. 1928. № 5. С. 30–32.

5. Вильямс П., Пименов Ю., Козлова К. Между лаптем и домной // Искусство в массы. 1930. № 4. С. 13–14.
6. Вильямс П., Пименов Ю. Довольно художественного брака! // Искусство в массы. 1930. № 10–11. С. 13–14.
7. Выставка Общества станковистов // Красная нива. 1926. № 23. С. 15.
8. Вязьменский Л. Художественное «качество» или советская идеология // Искусство в массы. 1930. № 2. С. 22–26.
9. Гончаров Андрей Дмитриевич [Альбом] / Вст. ст. А. А. Сидорова. М.: Искусство, 1960.
10. Грабарь И. Выставка ОСТ в Москве // Красная панорама. 1928. № 25. С. 14–15.
11. Клюева Т. Ю. Петр Владимирович Вильямс. М.: Искусство, 1956.
12. Курелла А. ОСТ перед лицом подлинной современности // Жизнь искусства. 1928. № 28. С. 4.
13. Логинова Е. Б. Юрий Пименов. М.: Изобразительное искусство, 1970.
14. М. Б. [Бабенчиков М. В.] По выставкам (ОСТ) // Новый зритель. 1926. № 21. С. 12.
15. Рогинская Ф. Обзор живописного сезона // Красная новь. 1926. № 7. С. 225–233.
16. Рогинская Ф. Художественная жизнь Москвы // Новый мир. 1928. № 7. С. 239–245.
17. Русское советское искусство. Живопись, скульптура, графика 1917–50 гг. / Под ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1954.
18. Сторонний наблюдатель. По выставкам // Жизнь искусства. 1927. № 16. С. 19.
19. Тугендхольд Я. Выставка в Музее живописной культуры // Известия. 1923. 10 января. С. 6.
20. Тугендхольд Я. По выставкам // Известия. 1925. 8 мая. С. 5.
21. Тугендхольд Я. Четвертая выставка ОСТ // Правда. 1928. № 112. С. 6.
22. Федоров-Давыдов А. Чем должна быть художественная критика. В порядке обсуждения. Задачи и методы критики в области пространственных искусств // Советское искусство. 1928. № 5. С. 51–59.
23. Хвойник Игн. Изобразительное искусство в 1926–1927 году (Обзор выставочного сезона) // Советское искусство. 1927. № 4. С. 14–28.
24. Холодовская М. З. А. Гончаров. М.: Советский художник, 1961.