

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

ОТ СИМВОЛИЗМА ДО РЕАЛИЗМОВ

Русское искусство после авангарда



ПАЛ Ы М И Р А
Т8 ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Москва / Санкт-Петербург

2 0 2 3

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6
Б83

Боровский А.

Б83 От символизма до реализмов : Русское искусство после авангарда : [сборник] / Александр Боровский. — М. ; СПб. : «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2023. — 223 с. — (Серия «Пальмира — искусство»).

ISBN 978-5-517-08606-8

В сборник вошли избранные статьи А. Д. Боровского, написанные с 2004 по 2017 год, в которых анализируется русское искусство периода с конца 1910-х по конец 1960-х, от авангарда круга Петрова-Водкина до торжества и преодоления «сурового стиля» послевоенных лет. Эта книга — своего рода путеводитель по отечественному искусству.

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6

© Боровский А. Д., 2023
© Оформление.

ISBN 978-5-517-08606-8

АО «Т8 Издательские Технологии», 2023

КРУГ ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Прежде всего хотелось бы сформулировать понимание самого термина «круг Петрова-Водкина». В российском искусстве первой половины XX века есть минимум три фигуры не только особого масштаба, но и особого объединяющего статуса: Казимир Малевич, Павел Филонов и Кузьма Петров-Водкин. Они воспринимаются не только в уникальности своего творческого бытия, но и в плане некоей коллективности действий: они обрастали учениками, соратниками, единомышленниками, судьба которых в течение какого-то времени (а нередко — всей творческой жизни) маркировалась именами этих выдающихся мастеров. Притом — в исторической перспективе — все отчетливее видятся различия в моделях формирования подобных общностей — «сообществ своих», говоря языком современной культурной антропологии. Так, школа Филонова (МАИ — объединение «Коллектив мастеров аналитического искусства»)* предстает как своего рода коллективное тело: творчески-мировоззренчески-педагогическая система масте-

* «Мастера аналитического искусства» (МАИ) — объединение учеников П. Н. Филонова. Группа сложилась в 1925 году, официально прекратила свое существование, как и все другие художественные объединения, в 1932-м. Однако занятия в мастерской художника продолжались вплоть до его смерти в блокадном Ленинграде в 1941 году. Состав менялся, всего в разное время в объединение входило около 70 учеников.

ра носила матричный характер, по ней отпечатывались индивидуальные художнические судьбы. Разрыв с матрицей воспринимался драматически — как измена общему делу: история коллектива полна подобных сюжетов.

Ситуация вокруг Малевича складывалась другая. Автор концепта супрематизма видел в нем универсальность, интеграционность, питал амбиции персонификатора «абсолютного творчества». Жаждал видеть в своих учениках, по крайней мере в витебский период, адептов супрематической веры, цель которых — выведение супрематической теории в утилитарность (с коннотациями всемирности). Соответственно, сообщество строилось по принципу «утопии ордена» (по точному наблюдению Татьяны Горячевой)* группы избранных, внутри которых существовала своя иерархия (творческий комитет, «люди огня» как ядро). Они готовили кадры. Однако нормальная, стабильная, последовательная учебная программа не поспевала за миростроительными замыслами. Глобализм вынуждал к экстенсивности: Малевич с его харизматическим горением смог привлечь на территорию своего проекта не только молодую преданную аудиторию УНОВИСа**, а затем и ГИНХУКа***,

* *Горячева Т.* УНОВИС: «Мы будем огнем и дадим силу нового» // В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. СПб: Palace Editions, 2000. С. 15.

** *УНОВИС* (Утвердители нового искусства) — объединение учеников К. С. Малевича. Образовалось в 1919 году при Витебском художественно-практическом институте. С 1922-го продолжило свою деятельность в Петрограде, на базе ГИНХУК (см. ниже), директором которого стал Малевич. Аналогичные группы появились в нескольких провинциальных городах Советской России. Завершило свою деятельность в 1926 году.

*** *ГИНХУК* — Государственный институт художественной культуры. Именно Малевич и его ученики станут основой ГИНХУКа, созданного на базе уже существующего Музея материальной культуры. Были сформированы исследовательские отделы по изучению новейших течений в искусстве: формально-теоретический и практический (позже переименованный в живописный, заведующий К. С. Малевич), Отдел органической культуры, Отдел

но и мастеров, творчество которых супрематизм затронул лишь по касательной, а то и знакомившихся с этой проблематикой опосредованно — через учеников, а также крупных художников, не связанных с супрематизмом, но внесших большой вклад в авангардное движение. Идеальной консолидации вокруг объективного неизменного формирующего элемента — супрематизма — достичь не удавалось: слишком разнороден был состав насельников застолбленной Малевичем территории. Но в оптике Малевича мелочи творческих и человеческих отношений не были существенными: «В супрематизме лежит одна определенная основа, ненарушимая ось... индивидуальность, желающая работать в супрематизме, должна подчиниться этой основе, развивая свое лишь в радиусе основы»*. То есть он очерчивал круг. Все имена, захваченные окружностью, находящиеся внутри круга, — в радиусе действия супрематизма. Стало быть, свои (пусть в дальнейшем — с уходами, конфронтацией и прочим).

В свое время устроители известной выставки в Русском музее учитывали эту форму консолидации, репрезентируя Малевича как катализатора большого массива сцепленных друг с другом арт-практик, — это позволило дать ей название

материальной культуры (заведующий В. Е. Татлин, до осени 1925-го), Отдел общей идеологии, Отдел техники живописи, позднее переименованный в экспериментальный. Недолгое время работал внештатный фонологический отдел. На 1925–1926 годы в составе ГИНХУКа было около тридцати человек. Главной целью деятельности института была выработка «универсальной художественной методологии». Эта сверхзадача решалась в постоянной полемике — выдающиеся художники левого толка не могли преодолеть творческие разногласия. В результате состав преподавателей менялся. В декабре 1926-го ГИНХУК как самостоятельное исследовательское учреждение был закрыт. Экспонаты музея переданы в Русский музей и Государственный музейный фонд.

* *Малевич К. С.* Выставка профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция) // Малевич К. С. Собрание сочинений: В 2 т. М: Гилея, 1995. Т. 1. С. 120.

«В круге Малевича»*. Предлог «в» здесь не случаен: за ним — семантика малевичевского волевого выбора «своих» (пусть и различной степени близости).

Перейдем к Кузьме Петрову-Водкину, к тому видению общности, близости, взаимопонимания, которое, как нам представляется, свойственно художнику. Здесь присутствует своя специфика. Если первые два великих художника претендовали на радикальное изменение окружающей реальности, то Петров-Водкин не выказывал столь явно жизнестроительных амбиций. Как художника по преимуществу интровертного склада его, скорее, занимала углубленность персоналистской картины мира. Он был педагогом в более традиционно-профессиональном смысле: не столько заряжал энергией визуальной перекодировки мира, сколько делился опытом последовательного проникновения в его сущность — «наукой видеть». Умозрительное в программе художника сочеталось с оптически-материальным — организацией глубокой ремесленности предмета. Педагогическая установка (теория трехцветного спектра, теория сферической перспективы, «проблема движения») объективизировала личный опыт художника в его развитии, эта взаимокорректировка теории и практики придавала методу Петрова-Водкина особую суггестию. Итак, в адептах, миссионерах, агентах доктрины Петров-Водкин не нуждался — похоже, профетическое ему было чуждо. Но из кого же формировалось петрово-водкинское сообщество «своих»? Собственно, здесь вроде бы нет проблем: большей частью — из учеников. Петров-Водкин плотно занимался преподаванием с 1910 года (школа Званцевой). С 1918-го по 1932-й профессорствовал в Академии художеств (при всех ее

* «В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х». 30 ноября 2000 — 26 марта 2001. Санкт-Петербург, Русский музей, Мраморный дворец.

реорганизациях и переименованиях — ВХУТЕМАСе, ВХУТЕИНе, ИНПИИ)* — это десятки студентов. Однако его система в какой-то период была единственной учебной методологией, в полной мере отрефлексированной и цельной, так что, пусть и опосредованно, за это время с Петровым-Водкиным соприкасались более сотни студентов первого года обучения. Надо принять во внимание, что и на следующих курсах «прикрепление» студентов к профессорам было достаточно условным, они могли свободно (по крайней мере, в течение учебного года) переходить работать в соседние мастерские (иногда это никак не отражалось в личных делах). Так что, бывало, молодые художники отмечали роль Петрова-Водкина в своем становлении и даже оставляли воспоминания о процессе обучения, не значась в списках его учеников. А многочисленные «списочные» ученики растворялись бесследно.

Есть еще один аспект: определенные различия между влиянием Петрова-Водкина на молодого художника и взаимоотношениями этого художника с его школой в методологическом плане, с обучением по объективному методу. Здесь есть

* Высшее художественное училище при петербургской Императорской академии художеств, при нескольких реорганизациях, носило следующие названия:

1918 — преобразовано в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ);

1921 — переименованы в Петроградские государственные художественно-учебные мастерские (ПГХУМ) при воссозданной Академии художеств;

1921–1923 — Академия художеств;

1923–1925 — Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС);

1925–1930 — Высший художественно-технический институт (ЛВХТИ);

1930–1932 — Институт пролетарских изобразительных искусств (ИНПИИ);

1932 — преобразован в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры.

своя история вопроса. Владимир Костин писал еще в 1966 году: «За долгие годы педагогической работы через школу Петрова-Водкина прошло много учеников, однако из них только несколько человек выросли в крупных мастеров. Это, прежде всего, Александр Самохвалов, Алексей Пахомов, Владимир Дмитриев, Уга Скулме, скульптор Борис Каплянский. Были у Петрова-Водкина и другие, более любимые ученики — Чупятов, братья Прошкины, Голубятников, Приселков, Лаппо-Данилевский, Черкесов, Петр Соколов, Владимир Малагис и другие, но их искусство не подкрепило школу и педагогическую систему своего учителя»*. За прошедшие десятилетия в научный оборот вошли многие другие имена: Вячеслав Пакулин, Татьяна Купервассер, Виктория Белаковская, Герасим Эфрос, Алиса Порет, Евгения Эвенбах, Мария Ломакина, Израиль Лизак, Борис Пестинский и другие. Приращение материала — естественный результат расширения искусствоведческого поиска. Оставим в стороне вопрос о любимых учениках — их состав менялся, на взаимоотношения их с учителем не могли не влиять внешние причины: высшая художественная школа как институция за время профессорства Петрова-Водкина претерпевала драматические пертурбации, ломки конкретных судеб были неизбежны. Существеннее сама постановка вопроса о подкреплении и неподкреплении школы. Собственно, функционирование школы как таковой ложилось в разное время на плечи трех учеников: Леонида Чупятова, Сергея Приселкова и Павла Голубятникова. Делу петрово-водкинской педагогической системы они были в целом верны. Выявлены, особенно за последнее время**, в том числе и в ходе подготовки к настоящей выставке, и работы,

* Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 90.

** Любимова А. Б. Живопись студентов ВХУТЕМАС в собрании Русского музея. Выявленные памятники // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XX. СПб: Palace Editions, 2012.