
Салиенко А.П.

**«МАРГИНАЛЬНОЕ» В ИСКУССТВЕ 1920-х годов.
ВЛИЯНИЕ ИЛИ ОТСУТСТВИЕ КАНДИНСКОГО***

Salienko A.P.

**«Marginal» in the art of the 1920 s.
The influence or absence of Kandinsky**

Кандинский – маргинал по отношению к пролетарским художникам, для искусствоведов-марксистов – он «идеалист» и «эстет». Его идеи о «духовном в искусстве» и о «чувственном восприятии» оказались слишком сложными для студентов СВОМАСа-ВХУТЕМАСа – преимущественно выходцев из рабочих и крестьян – и не соответствовали замыслу о создании массового искусства (центральная тема 1920-х), его «ничего не изображающее» искусство (В. Кандинский) не могло быть понятно зрителю. Пропагандируемое им чувство внутренней свободы не нашло отклика в пролетарском обществе.

Нарком просвещения А. Луначарский не любил Кандинского. В 1914 г. в статье, посвященной выставке Салона независимых в Париже, Луначарский писал о художнике в издевательском тоне: «Этот человек, очевидно, находится в последнем градусе психического разложения. Начертит, начертит полос первыми попавшимися красками и подпишет, несчастный, – “Москва”, “Зима”, а то и “Георгий святой”. Зачем все-таки позволяют выставлять? Ну хорошо – свобода; но ведь

*Салиенко А.П. «Маргинальное» в искусстве 1920-х годов. Влияние или отсутствие Кандинского // Культура и искусство. – М., 2019. – № 1. – С. 94–102.

это слишком очевидная болезнь, притом лишенная какого бы то ни было интереса, потому что даже Руссо и любой пятилетний ребенок – настоящие мастера по сравнению с Кандинским, стоящим на границе животности». Однако такое отношение не мешало влиятельному наркомому поддерживать инициативы Кандинского в первые годы советской власти. Осенью 1918 г. художник пишет программу для СВОМАСа (Свободные мастерские), весной 1920 г. – программу для ИНХУКА (Институт художественной культуры), участвует в создании ГАХН (Государственная академия художественных наук), инициирует организацию Музея живописной культуры, становится председателем музейной комиссии Наркомпроса (1918–1921). Неудачи, постигшие его на преподавательском поприще во ВХУТЕМАСе, равнодушие студентов к его мастерской В. Турчин объясняет тем, что «его романтический индивидуализм «не соответствовал» эпохе коллективного воодушевления». С такими же проблемами Кандинский столкнулся в ИНХУКЕ. «Расхождение Кандинского с Родченко имело принципиальный характер. “Производственники” выступали против “чародейноугарной”, психологизированной и субъективной системы художника». Таким образом, авангард вытеснял авангард.

Кандинский уезжает в Берлин в декабре 1921 г. Свои педагогические амбиции художник реализует в Баухаузе. Главной целью обучения в Баухаузе он считал научить студента наблюдать, логически мыслить и действовать «аналитически-синтетически», а также наделить его теоретическими знаниями, необходимыми для самостоятельного творчества, для осмысления устремлений собственного искусства, помогающими развиться его творческой индивидуальности. Практические занятия были направлены на проработку первоэлементов, взаимодействия формы и цвета, уяснение конструктивных и композиционных закономерностей построения. Как отмечает В. Турчин: за все годы преподавания во ВХУТЕМАСе у Кандинского «было крайне мало воспитанников; даже имена их трудно установимы (число колебалось от 5 до 8)». Согласно «Сведениям о количестве учащихся 2-х Свободных Государственных Художественных Мастерских» от 17 мая 1919 г., в мастерской Кандинского насчитывалось 20 студентов (меньше только у Малевича – 10).

Студенты ВХУТЕМАСа интуитивно понимали: для того чтобы стать самостоятельным художником, важно научиться не приемам, а принципам. Однако философские построения Кандинского, путано

излагаемые им в лекциях, не вызывали понимания у интеллектуально не подготовленной молодежи.

Молодые художники, которые собрались в «Обществе станковистов» (ОСТ), мечтали о создании современного языка революционного искусства. Не желая руководствоваться старыми методами, они искали новый метод изображения действительности. И уроки Кандинского не прошли для них даром. Так, Л. Пчелкина считает, что С. Никритин в своей аналитической деятельности «оказался не просто продолжателем его дела, но и претворил в жизнь многие идеи, высказанные Кандинским в 1920-м году», особенно в сфере, касающейся ощущения общих законов природы звука и цвета. В 1922 г. С. Никритин возглавил группу художников-проекционистов «Метод», состоящей из студентов ВХУТЕМАСа – учеников В. Кандинского (среди них – А. Лабас, С. Лучишкин, А. Тышлер, К. Редько, В. Люшин). Они рассматривали искусство как «науку об объективной системе организации материалов». Группа публично заявила о себе через год после отъезда Кандинского. В конце 1922 г. в МЖК в Москве на выставке работ, отобранных для организованной Д. Штеренбергом для «Первой русской художественной выставки» в Берлине и Амстердаме (названные художники входили в художественный совет музея, основанного Кандинским), а в 1924 г. на «1 Дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства» художники показали свои «лабораторные опыты» – работы формально-аналитического характера. Учитывая вхутемасовский принцип свободного перемещения студентов из одной мастерской в другую, знакомясь с методиками разных мастеров, они получали довольно сумбурный, хаотический опыт познания основ живописного мастерства. Например П. Вильямс, чей ученический путь типичен для вхутемасовца, за пять лет обучения осваивает живописные системы Коровина, Кандинского, Машкова, Кончаловского, Шевченко, Штеренберга. Все преподаватели-живописцы много говорили о цвете (Р. Фальк, А. Куприн, П. Кончаловский, И. Машков, К. Истомина, П. Кузнецов, К. Малевич и др.), в Петрограде-Ленинграде проблемы цвета волновали М. Матюшина и К. Петрова-Водкина. Во ВХУТЕМАСЕ в те же годы, что и Кандинский, преподавали А. Родченко, Л. Попова, Н. Удальцова. Родченко тогда трудился над живописными сериями «Концентрация цвета и форм» и «Композиции движений проецированных и окрашенных плоскостей». Л. Попова и А. Веснин в 1922 г. вместе написали программу «Цвет».

Позже, уже в 1924 г., программа Г. Клуциса, учившегося у Малевича (1918–1920), дополнялась курсом лекций по научному цветоведению и психологии восприятия цвета («Учение о цвете»), который читали психолог С. Красков и физик Н. Федоров. Однако Кандинского больше других интересовали вопросы, связанные с символикой цвета и его воздействием на психику зрителя («На психическом переживании цвета основана возможность живописного языка»). В мастерской Кандинского «начинали с изучения статичной и двигающейся натуры», затем «через композиционные предметные построения» переходили «к свободной живописной гармонизации цвето-формы», его «программа открывала дорогу психоаналитическому методу в искусстве и была направлена на раскрытие содержания синтетического (монументального) искусства». И все же трудно выделить влияние Кандинского среди многих других, поскольку все влияния перемешивались. Так, С. Лучишкин перечисляет учителей через запятую: «Кандинский, Малевич, Родченко, Попова, Удальцова и другие», непримиримые оппоненты в этом перечне соседствуют друг с другом. Ученица Р. Фалька Н. Кашина вспоминает уроки своего мастера: «Советовал сначала не думать о живописи, “войти в чувство”. <...> Предметы только цветовые части целого. Наши ноты – натура, и мы должны их знать так же как музыкант». «Цвет – инструмент. Картина – оркестр». Три кита педагогической системы Фалька – ритм цвета, цветовая перекличка, цветовой камертон. Он учил точности попадания: «живопись – верный цвет на верном месте». У Фалька было много учеников. Он учил их чувствовать цвет и слушать музыку. Для описания живописи Фальк часто использовал музыкальные термины. Многие художники искали в живописи музыкальные ассоциации (П. Кузнецов, К. Истомина, М. Матюшин, К. Петров-Водкин и другие). Но если учеников Кончаловского, Фалька, Истомина и других «выдает» их живопись, то с Кандинским все сложнее. Возможно, унаследованный от учителя интерес к «чувственному восприятию» проявился в их увлечении самым эмоциональным течением в современном искусстве – экспрессионизмом. Уже в конце 1920-х годов художников ОСТ, наиболее активных борцов за пролетарское искусство, будут критиковать за отход от установки на тематику, обвинять в индивидуализме и «эгоистическом мировоззрении», ругать за «передачу полученных от внешних явлений настроений, впечатлений, индивидуальных переживаний» (И. Маца), за «метафизику и отвлеченный психологизм», а

Тышлера еще за «кошмары». В начале 1920-х годов А. Тышлер, участник группы «Метод», создает аналитическую серию «Цвет и форма в пространстве». Он меньше других был знаком с творчеством Кандинского и во ВХУТЕМАСе, скорее всего, его не застал, поэтому нет оснований для того, чтобы говорить о влиянии одного художника на другого. Тем более примечательна реакция участников очередного диспута в центре марксистско-ленинской науки – Комакадемии в мае 1928 г., где один из участников дискуссии заявил: Тышлер и Кандинский одного поля ягоды.

Искусство Кандинского индивидуально, в нем многое основано на «случайности», интуиции, интересе к свободному, непосредственному письму, импровизациям. Не случайно особое внимание художник уделял детскому творчеству. Как отметил В. Турчин: «Для Кандинского “путешествие в детство” имело определенный психологический аспект. Чем больше он ощущал свое одиночество в искусстве, тем больше культивировал преднамеренную инфантильность». Тышлер, соединяя реальное и фантастическое, создавал свой собственный мир, сотканный из впечатлений, часто связанных с воспоминаниями детства. Тышлер представлял собой тот тип художника, о котором говорил Кандинский, включаясь в педагогический эксперимент: «Каждый истинный художник непременно должен найти и найдет именно ему нужную форму», подходящую ему по «духу». «Наличность внутренней жизни художника, т.е. того присущего ему внутреннего мира, из которого естественно рождаются замыслы произведений, – условие прирожденное». Критики-марксисты «назначат» Тышлера главным маргиналом, «злокозненным типом», создающим «упадочное», «вредное» и «враждебное» искусство. Искусство, обусловленное «внутренней необходимостью» (и творчество Тышлера – один из таких примеров), оказалось не востребованным новой эпохой.

Кандинский подарил нам удачную формулировку: «другое искусство». Такое искусство, которое назовут «русским авангардом», будет развиваться на обочине официальной художественной жизни Советской России. Его влияние русское искусство испытает уже во второй половине XX в.

С. Г.