

РЕТРОРЕЦЕНЗИЯ

Сорин Брут

Критика беспредметной живописи в СССР 1960—1970-х гг.

(РЕТРООБЗОР)

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_360

Анализ марксистско-ленинской критики культуры редко привлекает как исследователей, так и читателей. В самом деле: зачем теперь вникать в эти устаревшие споры и воскрешать уже забытые (а до этого — печально известные) имена идеологов от культуры, тем более что многие жертвы их нападков — представители неофициального искусства — до сих пор ждут своих исследователей? Однако осмысление советской официальной культуры, и в том числе культурной критики, сохраняет актуальность: оно полезно для понимания не только XX в., но и дня сегодняшнего, когда многое из нового — это хорошо забытое старое.

Среди наиболее заметных современных исследований, касающихся советского абстрактного искусства послевоенного периода, можно назвать монографии «Морфология русской беспредметности» (2003) Марии Валяевой, «Угол несоответствия» (2012) Екатерины Андреевой и «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции» (2013) Екатерины Бобринской, а также альбом «Абстракция в России. XX век» (2001) и большую статью Анны Флорковской «Художники “Другого искусства” и “Живопись действия” Дж. Поллока» (2013). Упомянув о том, что абстрактная живопись в СССР с 1930-х гг. подвергалась систематическим гонениям, авторы этих и других исследований, однако, почти никогда не останавливаются на этом явлении подробно. А между тем анализ критики нефигуративного искусства способен прояснить немало значимых деталей в теоретических основаниях как самой беспредметной живописи, так и ее оппонента — социалистического реализма. Это осмысление важно и для понимания социокультурных условий, в которых формировалось и развивалось неофициальное искусство, и для прояснения модели взаимоотношений между властью и культурой в СССР. В этом обзоре мы рассмотрим книги «Против абстракционизма. В спорах о реализме» Владимира Кеменова, «Беспредметное искусство — ошибка против логики» Ганса Мюнха, «Неизобразительные формы в советском искусстве» Семена Раппопорта и «От жизни — в ничто» Ленгинаса (Лионгинаса) Шепетиса. Все они были опубликованы в Советском Союзе в 1960—1970-х гг., все посвящены критике нефигуративного искусства и все до сих пор оставались вне поля зрения исследователей — в отличие от самой известной антимодернистской книги того периода — «Кризиса безобразия» (1968) Михаила Лившица и Лидии Рейнгардт. Она, с одной стороны, уже вписана в общественную дискуссию (к ее пятидесятилетию музей современного искусства «Гараж» даже представил выставку «Если бы наша консервная банка заговорила... Михаил Лившиц и советские шестидесятые»), а с другой — заслуживает отдельного подробного рассмотрения.

В этом ретрообзоре мы опишем аргументацию марксистско-ленинских теоретиков, выявим неявный политический смысл их критики и покажем специфику

отношения официальной культуры к беспредметной живописи. Первая часть будет посвящена осмыслению критики выразительных возможностей абстракции. Затем мы рассмотрим критику «за отход от реальности», уделив особое внимание оппозиционному потенциалу эскапизма, который вполне сознавался советскими идеологами и часто упускается из виду современными исследователями. Наконец, в третьей части мы перейдем к выпадам против концептуальной стороны беспредметной живописи и исследуем угрозы, которые таила в себе абстрактная живопись для диалектико-материалистического мировоззрения (а значит, по мысли критиков, и для советского строя).

Критика абстракции возникла одновременно с публичной демонстрацией первых нефигуративных картин. В 1910-х гг. против беспредметников активно выступали мирискусники, а в 1920-х — «производственники» и другие представители младшего художественного поколения. Однако эта критика не выходила за границы культурного поля — не перерастала в политическое преследование. Коллеги дискутировали с коллегами, и государство в их споры не вмешивалось. Первые имевшие последствия выпады против авангарда и, в частности, беспредметной живописи в СССР начались во второй половине 1920-х. Евгений Ковтун в альбоме «Авангард, остановленный на бегу» упоминает «статью-донос» Г. Серого (Григория Гингера) «Монастырь на госснабжении», повлиявшую на закрытие Института художественной культуры в Ленинграде и поставившую под угрозу положение Казимира Малевича. Еще одним сигналом приближающихся гонений стало то, что выставка Павла Филонова, подготовленная в 1929 г., так и не была открыта для публики¹.

Нападки на авангардистов усилились в начале 1930-х, в период формирования соцреализма, когда на дискуссиях «о портрете» и «о формализме» художники «публично каялись в формализме и натурализме»². В 1933 г. была опубликована небольшая книга Осипа Бескина «Формализм в живописи», посвященная критике формалистских течений в советском искусстве³. Наконец, подлинный шквал критических статей, направленных против формализма, начался в 1936 г., когда в «Правде» одна за другой появились печально известные редакционные статьи «Сумбур вместо музыки», «О художниках-пачкунах» и др.⁴ Одним из главных «бойцов» этой кампании был молодой искусствовед Владимир Кеменов⁵, автор сборника статей «Против абстракционизма. В спорах о реализме» (1964). В крити-

-
- 1 См.: Авангард, остановленный на бегу: Альбом / Авт.-сост. С.М. Турутина и др. Л.: Аврора, 1989. С. 8—12.
 - 2 См.: Лазарев М. Хроники «Искусства» // Искусство. 2003. № 2 (526) (<https://iskusstvo-info.ru/hroniki-iskusstva/>).
 - 3 Бескин О.М. Формализм в живописи. М.: Всекохудожник, 1933.
 - 4 См.: Против формализма и натурализма в искусстве: Сб. ст. М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937.
 - 5 В.С. Кеменов (1908—1988) сделал искусствоведческую карьеру еще в 1930-е гг., когда выступал в прессе с разгромными статьями против формализма: «Владимир Кеменов принадлежал к поколению “сталинских соколов”, чье продвижение по службе напрямую зависело от рабочих мест, освободившихся после чисток. Кампания против формализма и натурализма в искусстве, начатая в середине 1930-х гг., способствовала его быстрому карьерному росту» (Фофанов С.А. Гринберг vs Кеменов. Иррелевантность двух культур // Искусствознание. 2016. № 4. С. 166). О том, что именно Кеменов был автором редакционной статьи «О художниках-пачкунах», вспоминал искусствовед и главный редактор издательства «Детская литература» (1936—1941) А. Чегодаев (см.: Чегодаев А.Д. Из воспоминаний // Детская литература. 1993. № 10—11. С. 12). В разное время Кеменов занимал посты директора Третьяковской галереи, замминистра культуры СССР, постоянного представителя СССР при ЮНЕСКО, вице-президента Академии художеств СССР. Он неоднократно корректировал свою

ческих текстах того времени наметились два основных направления: утверждение «истинно революционного» искусства соцреализма и уничижительная критика противопоставленных ему «формализма» и «натурализма». Абстрактная живопись рассматривалась как одно из «формалистских» течений.

Несмотря на едва ли не полное устранение «формалистов» из художественной жизни, книги, посвященные критике их методов, продолжали выходить наряду с публикациями о господствующем стиле. В 1940-х гг., на новом этапе ожесточенной борьбы с инакомыслием, акценты делались на импрессионизме и «космополитизме». Исследователь Антон Нестеров пишет об этом: «...все дальнейшие нападки на искусство в рамках набирающей обороты компании борьбы с формалистами и космополитами сосредоточились на... борьбе с импрессионизмом. Отчасти это можно объяснить тем, что художников, не вписывающихся в рамки соцреализма самой манерой видения, отлучили от зрителя еще во второй половине 1930-х. И на смену борьбе с видением пришла борьба с манерой письма»⁶. В 1960-е гг., реагируя на новейшие западные течения, марксистско-ленинское искусствознание обратилось к критике западного модернизма и в первую очередь беспредметного искусства, которое было неосторожно выставлено сразу на нескольких экспозициях западного искусства в Москве⁷ и вызывало серьезный интерес в оформившейся нонконформистской среде. Лариса Кашук, размышляя о причинах увлечения некоторых советских художников беспредметной живописью, пишет, что оно освобождало их «от навязшей в зубах повествовательной содержательности, академической объемно-пластической формы» и «так называемого объективного отражения реальной действительности»⁸. Иными словами, художники справедливо видели в нефигуративной живописи оппозицию соцреализму, гегемония которого, как казалось, пошатнулась. Публикация книг, критикующих абстракционизм, должна была, с одной стороны, нанести по нему идеологический удар и таким образом оградить молодых и «ищущих себя» в искусстве советских авторов от «опасных» увлечений, а с другой — укрепить позиции официального искусства. Эта задача имела особое значение в контексте холодной войны, одним из фронтов которой была культура. Абстрактная живопись воспринималась идеологами как художественное оружие «буржуазного Запада», а противодействие ему должно было удержать советское культурное поле от опасного в «военное время» инакомыслия, граничащего с переходом на сторону врага.

Анализируя подобную критическую литературу, стоит учитывать, что подлинным ее создателем является сама идеология, проявленная в смыслах и стиле. По-

позицию, реагируя на изменения линии партии, однако активно отстаивать идеи соцреализма и выступать с критикой модернистского искусства продолжал на протяжении 1930—1970-х гг.

- 6 Нестеров А.В. Борьба против формализма в изобразительном искусстве и советская пресса второй половины 1940-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. № 1 (34). С. 47.
- 7 Имеются в виду выставка «Искусство социалистических стран» (1956), экспозиция в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов (1957), Американская выставка в Сокольниках (1959), Французская национальная выставка (1961). Все они (но прежде всего выставка в Сокольниках) повлияли на целый ряд художников, впоследствии прославившихся своими беспредметными работами (Л. Кропивницкого, В. Немухина, Л. Мастерковой, М. Кулакова и др.). См.: Флорковская А.К. Художники «Другого искусства» и «Живопись действия» Дж. Поллока // Вестник славянских культур. 2013. № 2. С. 81—82.
- 8 Кашук Л.А. Абстрактное искусство Москвы 1950-х — 2000-х // Абстракция в России. XX в.: В 2 т. СПб.: PalaceEdition, 2001. Т. 2. С. 18—19.

этому мы сосредоточимся на ее позициях, а не на личных взглядах теоретиков. Необходимо учитывать и то, что в СССР можно было опубликовать только критическую книгу об абстракции, и некоторые авторы использовали эту форму из тактических соображений — для того чтобы познакомить советского читателя с историей, особенностями и концепциями нефигуративного искусства. Исключением из правил является Ганс Мюнх⁹, чей случай несколько сложнее: отношение этого автора к беспредметной живописи совпало с партийным, однако сам он к этому не стремился. Тем не менее нас интересуют не столько индивидуальные идеи Мюнха, сколько получившееся совпадение.

Критика выразительных возможностей абстракции

Книга Ленгинаса Шепетиса¹⁰ «От жизни — в ничто» (1972) имела, судя по всему, двоякую задачу: с одной стороны — предложить молодым художникам и деятелям культуры достаточно полные сведения о модернизме, а с другой — очертить для них границы допустимого и направить в идеологически верное русло. История модернизма показана в книге как путь постепенной деградации, неизбежной из-за его развития в условиях буржуазного общества. По мнению автора, абстракция (наряду с поп-артом) является крайней стадией этой деградации.

Шепетис, в частности, пишет: «Абстракционизм нанес сокрушительный удар по художественной форме модернистского искусства, а при отсутствии четкой формы не может быть и жизненного содержания. Вместо образов и ассоциаций богатейшего внешнего и внутреннего мира возникают туманные, безжизненные, невнятные изображения. Они слабо воздействуют на мысль и чувства человека, не помогают разобраться в действительности»¹¹. Эту мысль можно трактовать так: запечатленные образы видимой реальности помогают зрителю понять замысел произведения и перенести его в собственную жизнь. Выразительные возможности беспредметной живописи, соответственно, оказываются ограниченными. Другими словами, Шепетис пишет о необходимости сделать содержание художественного произведения недвусмысленным. Таким образом, критик подходит к беспредметной живописи с глубоко чуждым ей критерием, а потом критикует ее за несоответствие этому критерию, подспудно утверждая соцреалистическое понимание задач искусства.

-
- 9 Г. Мюнх (1913?—?) — немецкий художник-реалист. В годы Третьего рейха был запрещен как представитель «дегенеративного искусства». В 1959 г. выступил с критикой абстракционизма в докладе «Беспредметное искусство — ошибка против логики». Пытался опубликовать текст доклада и статью на ту же тему, однако понимания у большинства специалистов не нашел, стал конфликтовать с ними, обвинял их в «гангстеризме» (личных коммерческих интересах). В конце года доклад вместе с сопутствующими материалами был опубликован автором за свой счет, а в 1960 г. вышел вторым изданием. Совпадение идей художника с советским пониманием абстракции привело к скорой публикации работы на русском языке. См.: Мюнх Г. Беспредметное искусство — ошибка против логики. М.: Советский художник, 1965.
- 10 Л.К. Шепетис (1927—2017) — литовский политический деятель, искусствовед, автор книг и статей по истории искусства, в том числе критических работ, направленных против модернистских течений (но в то же время занимался популяризацией творчества М.К. Чюрлёниса). В момент выхода монографии «От жизни — в ничто» занимал пост министра культуры Литовской ССР.
- 11 Шепетис Л.К. От жизни — в ничто: (Модернизм — что это такое?) / Пер. с лит. А. Берман. М.: Молодая гвардия, 1972. С. 125.

Тот же прием в более искусном виде применен в монографии Семена Раппопорта¹² «Неизобразительные формы в декоративном искусстве» (1968). Философ разделяет эмоции на эстетические и физиологические. Первые он определяет как «реакцию психики на эстетические отношения человека к действительности»¹³. Эти «возвышающие» и «облагораживающие» эмоции подталкивают человека «к прекрасным действиям и поступкам». Их, по мнению Раппопорта, способно возбуждать только искусство, несущее «богатый и достоверный жизненный опыт прежде всего эстетических отношений человека к другим людям, к обществу, к природе, к самому себе»¹⁴. Абстрактная живопись, по его словам, отказалась от возможностей передавать такой опыт и способна вызывать только физиологические эмоции, низшие по отношению к эстетическим. «Наиболее действенными своими полотнами она (абстракция. — С.Б.) вызывает нервно-патологическое состояние психики, смутное беспокойство, тревожное смятение, неосознанный поток сумбурно-таинственных неопределенных переживаний», — подытоживает философ¹⁵.

Раппопорт пишет о той же ограниченности выразительных возможностей абстракции, что и Шепетис, и так же объясняет ее отсутствием «жизненных», фигуративных элементов. Однако его метод отличается именно ценностным разделением восприятия на осмысленное и лишённое смысла. Раппопорт конструирует абстрактный личный опыт восприятия произведений беспредметной живописи и опирается на него в своей критике. Но этому опыту может быть противопоставлен другой, в котором композиции цветных пятен пробуждают не только «физиологические» эмоции, но и субъективные ассоциации, и размышления, которые, в свою очередь, могут порождать возвышенные переживания и идеи. Сам факт отказа художника от изображения элементов видимой реальности уже подталкивает к размышлению о причинах такого выбора. Медитативное созерцание композиции, фактуры, колористических пятен — это не обязательно отключение сознания, а скорее его переключение на другой уровень мышления, о чем свидетельствуют, например, рассуждения Василия Кандинского в книге «О духовном в искусстве». Таким образом, критика Раппопорта переносит проблему «физиологических» эмоций с определенного опыта восприятия абстрактной живописи на ее выразительные возможности и тем самым дискредитирует ее.

Доклад Ганса Мюнха «Беспредметное искусство — ошибка против логики» (1965) и статья, написанная на его основе, целиком посвящены той же проблеме. Однако художник идет другим путем, предъявляя логическое доказательство еще более крайнего тезиса — о невозможности в беспредметном произведении выразительности как таковой. Многословный доклад можно свести к одному центральному положению: живопись — это вид языка, а значит, она должна быть «обще-

12 С.Х. Раппопорт (1915—2005) — советский и российский философ, профессор МГК им. Чайковского. Его бывший аспирант философ Игорь Малышев пишет в мемуарах, что Раппопорт и в советское время оставался недооцененным мыслителем из-за небольшого количества учеников-последователей и тяжеловесного стиля письма, а также из-за того, что не принадлежал ни к одной из господствующих в советской эстетике школ. Это определяло его несколько обособленное положение. Характерной чертой многих работ философа была попытка добиться своеобразного синтеза идей марксизма и экзистенциализма в эстетике (см.: *Малышев И.В.* Самопознание эстетики. М.: Пробел-2000, 2016. С. 109—110).

13 *Раппопорт С.Х.* Неизобразительные формы в декоративном искусстве. М.: Советский художник, 1968. С. 195.

14 Там же. С. 195—196.

15 Там же. С. 196—197.

понятна», то есть понятна всякому, кто владеет этим языком¹⁶. По мнению Мюнха, предмет — элемент грамматики живописи, так как его реальный облик общеизвестен. Художник реализует свой замысел посредством отклонения от грамматики (авторской трактовки предмета), а значит, создания индивидуальной манеры речи. Зритель считывает трактовку живописца относительно реального облика предмета. Соответственно, абстрактное произведение не способно выразить авторское послание, так как вообще отменяет «грамматику живописи». Согласно этой позиции, абстракционист говорит на «птичьем», «ненастоящем» языке, в лучшем случае понятном ему одному.

Вся концепция Мюнха построена на убеждении, что задача живописца заключается в передаче однозначного авторского послания зрителю; если допустить, что это не так, аргументация Мюнха рушится. Но абстракционисты ставили перед собой другие задачи. Позиция немецкого автора близка к размышлениям Шепетиса и Раппопорта о выразительности художественного произведения. Беспредметная живопись плохо соответствует их критерию, так как предлагает зрителю гораздо более свободное и тонкое взаимодействие с произведением, не навязывает ему определенной трактовки, не содержит четкого эмоционального посыла. Прилагая к абстракции чужеродный для нее критерий, критики искажают понимание выразительности и создают у читателя иллюзию уязвимости теории абстрактной живописи.

Также и Мюнх, и Кеменов указывают на недостаточно тонкую работу абстракциониста в сравнении с реалистом, которая ведет к утрате профессиональных художественных навыков и допускает «дилетантизм». По этой логике, художник нефигуративной живописи или не умеет рисовать вообще, или, увлекаясь абстракцией, разучивается. Чтобы быть профессионалом, художник обязан иметь академическую выучку и достоверно изображать формы видимой реальности. Таким образом, профессионализм оказывается прерогативой определенного творческого метода — противопоставленного беспредметной живописи соцреализма.

Критикуя формальную выразительность беспредметной живописи, авторы решают сразу две задачи, что объясняется спецификой марксистско-ленинской критики, которая всегда строится на полярностях, оппозициях. Во-первых, они наносят удар по центральному положению теории абстракции, согласно которому элементы структуры художественного произведения обладают самостоятельной выразительностью, а во-вторых, подспудно утверждают представление о «жизненной» форме, навязывают искусству необходимость академической основы и подводят читателя к идее обязательного отображения видимой реальности в живописи.

Проблема «ухода от реальности»

Сам факт отказа от изображения реальности в беспредметном искусстве также подвергается критике со стороны марксистско-ленинских авторов. В статье «Современное искусство США на выставке в Москве» (1959), вошедшей в сборник «Против абстракционизма. В спорах о реализме», Кеменов пишет: «Разразилась Вторая мировая война, свободолюбивые люди всех стран... ждали от искусства отражения жизни, борьбы и стремлений народов мира. Но абстракционисты — каждый по-своему — невозмутимо продолжали свое занятие...» И продолжает: «На эти свои усилия (по восстановлению и нормализации жизни после войны. — С. Б.) народы

16 Мюнх Г. Указ. соч. С. 12.

разных стран ждали отклика со стороны “современных художников XX в.” Но абстракционисты с маниакальной серьезностью продолжали “выражать себя”...»¹⁷

Таким образом, критика отказа от изображения реальности, в сущности, нацелена на отказ от действенного участия художника в жизни общества, от решения им политических задач конкретного момента. Реальность сводится критиками к «социальной реальности», и уход от ее изображения рассматривается как невольная аполитичность. Это подтверждает и тот факт, что наряду с беспредметным искусством марксистская критика была направлена и против «натурализма», который изображает действительность «фотографически», не выявляя «общественных противоречий» и не показывая ее «в революционном развитии». Вполне очевидно, что для партии, стремящейся к тотальному контролю над культурой, аполитичная живопись является не нейтральной, а враждебной, выключенной из системы пропаганды.

И Шепетис, и Кеменов, и Раппопорт видят в беспредметной живописи выражение эскапизма. Раппопорт пишет, что «эпоха существеннейших перемен, когда люди столкнулись с огромными проблемами, на которые еще не найдено ни одного ответа», вызывает у многих чувство страха и неопределенности. Эти ощущения и заставляют их замыкаться в своем внутреннем мире и «закрывать глаза на трудности»¹⁸. Все три автора изображают эскапизм как проявление слабой личности, которая не решается на активное действие в реальном мире и прячется от него в мире воображаемом. Представляя абстракцию как воплощение трусости, критики одновременно видят в эскапизме серьезную опасность. Причина точно раскрыта в словах Шепетиса: «Многие явления модернизма — необитаемые острова, а их авторы — художники-робинзоны. Правда, эта робинзонада объективно мнимая, ибо эти острова используются в качестве плацдарма в нападении против реализма, даже против социального прогресса»¹⁹. Получается, что «эскапизм» вовсе не слабая позиция, какой ее стараются представить марксистские критики. Он обладает скрытым протестным потенциалом, который они улавливают и стремятся подавить в зародыше. Прежде всего эскапизм — это создание ментальной территории внутренней независимости, самостоятельного, непартийного мышления. Самый опасный противник — невидимый, тот, кто тайно защитил свое мировоззрение от идеологии. Такой человек не только может выступить против режима открыто, когда для этого найдется подходящий момент, но и способен создать альтернативную концепцию, вокруг которой объединятся оппоненты единой партийной идеологии, а значит, противники действующей власти.

«Абстракционизм внушает, что у художника нет никаких обязанностей перед народом, а есть право на индивидуализм, полный анархический субъективизм и разнузданный произвол», — пишет Кеменов²⁰. Под «народом» здесь (как и всегда при таких режимах) понималась партия, а под «обязанностями» — важная для соцреалистической концепции воспитательная функция искусства, задача которого — контролировать сознание человека и таким образом вести его в нужном направлении. Абстракционист, как и эскапист, выпадает из этого единого торжественного шествия. Он не только утверждает право на собственный взгляд и позицию, но и конструирует своим искусством модель для создания зрителем собственного мысленного острова, тем самым уводя его от заданного партией курса. Когда марк-

17 Кеменов В.С. Против абстракционизма. В спорах о реализме. Л.: Художник РСФСР, 1963. С. 73.

18 Раппопорт С.Х. Указ. соч. С. 215.

19 Шепетис Л.К. Указ. соч. С. 153.

20 Кеменов В.С. Указ. соч. С. 154.

систские авторы нападают на абстракцию, критикуя художников за чрезмерное увлечение собственной манерой, они противостоят демонстрации возможности автономии и самостоятельного мышления. Пожалуй, в том числе и по этой линии (отношению к эскапизму) проходит граница между авторитаризмом и тоталитаризмом: первому эскапизм выгоден — для второго опасен.

Критика идейных оснований беспредметной живописи

В большинстве статей сборника «Против абстракции...» Кеменов защищает ценности соцреализма от «нападок» западных критиков, утверждающих абстракционизм. Стоит отметить, что сами критики о соцреализме не упоминают, — они анализируют беспредметное искусство и его связь с современностью. Однако одобрение абстракции Кеменов трактует как отрицание реализма и навязывает авторам нападки на последний, чтобы затем их опровергнуть. Сразу несколько его статей посвящены борьбе с идеей близости абстрактного искусства к научной картине мира²¹. Кеменов упрекает абстракционистов в ложном понимании открытий современной физики, однако связывает это вовсе не с наивностью художественных представлений о науке. Ключевая проблема для него — иная интерпретация научных данных, их «идеалистическая» трактовка, противоречащая признанному в СССР диалектическому материализму. Таким образом, статьи Кеменова вплотную подводят читателя к столкновению и борьбе двух концепций познания и картин реальности, одна из которых тесно переплетена с абстракционизмом, а другая — с соцреализмом.

В статье «Абстрактное искусство в свете ленинской критики махизма» (1959) Кеменов выступает против символистской идеи «двух реальностей», одна из которых, видимая, является продуктом часто обманывающихся органов восприятия и потому иллюзорна, а вторая, скрытая, объективна и подлинна. Статью «Эстетика абстракционизма и теория относительности», написанную в том же году, Кеменов посвящает доказательству тезиса, что теория относительности не опровергает классическую механику Ньютона полностью: в условиях Земли и земных скоростей последняя по-прежнему верна. А значит, заключает критик, теория Эйнштейна никак не влияет на достоверность реализма, который все еще научно обоснован и оправдан. Рассуждая о «космическом видении» абстракционистов, Кеменов трактует его как новое физиологическое зрение человека, хотя речь идет о мысленном зрении. Таким образом, он переносит понятие в материалистическую плоскость и тем самым подменяет его смысл. Затем Кеменов разбивает идею на своей территории, объясняя: «Подвиги наших космонавтов попутно подтвердили, что и в условиях огромных скоростей космического полета продолжают действовать те же законы оптики и зрительного восприятия реального мира человеческим глазом»²².

В сущности, эти три выпада объединены одной задачей. Отстаивая концепцию диалектического материализма, критик защищает сформулированное Лениным понимание соотношения восприятия человека с действительностью: «Материя есть философская категория для обозначения объективной реальности, которая дана человеку в ощущениях его, которая копируется, фотографируется, отображается нашими ощущениями, существуя независимо от них»²³. Согласно философии

21 Кеменов везде использует термин «реализм», однако имеет в виду именно соцреализм.

22 Там же. С. 92.

23 Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм // Ленин В.И. Полное собрание сочинений. М.: Издательство политической литературы, 1968. Т. 18. С. 130.

диалектического материализма, реальность познается органами чувств в том виде, в котором существует, потому что ощущения человека представляют ему объективную картину мира.

Уже в послевоенной статье «Философские идеи Ленина и познание природы» (1960) философ науки Иван Кузнецов объясняет значение этой позиции: «Данное им (Лениным. — С.Б.) решение свело на нет все сомнения в возможности познания природы, в возможности постижения истины. Оно вселило уверенность в беспредельное могущество науки, во всеилие творческой деятельности разума»²⁴. Идеи прогрессизма, полной познаваемости мира, вера в человеческий разум и в могущество человека, способного подчинить и переустроить природу в своих интересах, опираются на представление об объективной реальности, данной в ощущениях. Если же эту мысль подвергнуть сомнению, вслед за этим могут обрушиться и ключевые элементы советской идеологии. Поэтому, когда Кеменов критикует беспредметную живопись за дихотомию данной в ощущениях иллюзорной реальности и обособленной от нее, объективной, когда утверждает, что теория относительности не поколебала классическую механику в земных условиях, а значит, и достоверность реализма, наконец, когда отвергает идею возможности более совершенного зрения, он противостоит всего одной позиции — сомнению в достоверной передаче реальности человеческими ощущениями. Такое сомнение — одно из важнейших оснований беспредметной живописи как способа размышлять о невыразимом, ускользающем от понимания и показывать возможность непознаваемого. Эта позиция стала одной из причин, по которой нефигуративное искусство представляло опасность для марксистских идей и, следовательно, не могло не подвергаться нападкам.

Раппопорт пишет: «Пока действуют глубокие социальные причины, толкающие значительные общественные слои к мистицизму, будут существовать и его многообразные выражения в искусстве. Абстракционизм — одна из таких специфических для нашего века разновидностей “изобразительной мистики”...»²⁵ Также Раппопорт отмечает, что в XX в. «аудитория... склонна к восприятию религиозной темы скорее в абстрактном, нежели конкретно-предметном изображении»²⁶. Получается, что беспредметная живопись — это направление, подходящее для выражения религиозных и мистических смыслов, что, впрочем, естественно вытекает из понимания абстракции как способа отобразить незримое. Раппопорт критикует выражение этих идей как своего рода эскапизм, уход от насущных жизненных проблем в «ирреальное времяпрепровождение» или «общественный сон». Обвинения религии и мистики в бегстве от реальности можно объяснить тем, что они подвергают сомнению подлинность видимого мира и познавательные способности человека, наполняют реальность намного более мощными силами, чем человек. В сущности, все эти позиции можно обобщить термином «антиантропоцентризм». Между христианским и диалектико-материалистическим антропоцентризмом есть разница, определенная прежде всего верой во Всевышнего. Сам факт существования Бога подразумевает второстепенность положения человека и его задач. Идеи же прогресса, познаваемости мира, подчинения природы человеческой воле и построения совершенного общественного устройства, ключевые для советской идеологии, опираются на исключительное место человека во Вселенной и всеисильность его познавательных способностей.

24 Кузнецов И.В. Философские идеи Ленина и познание природы // Успехи математических наук. 1960. Т. 15. № 2. С. V.

25 Раппопорт С.Х. Указ. соч. С. 222.

26 Там же. С. 218.

Абстрактная живопись часто связана с антиантропоцентристским взглядом на реальность, который можно встретить и у других оппонентов советской идеологии — религиозных доктрин, мистики, идеалистической философии. Пересечения нефигуративного искусства с их позициями делают его враждебным для марксистской критики. Сергей Фофанов приводит показательные слова Кеменова: «Всякая теория — теория политическая, и плоха та критика, которая не вскрывает политики в теории»²⁷.

Когда Кеменов в сборнике «Против абстракции...» критикует беспредметную живопись за обращение к первобытному искусству, он, в сущности, критикует ее за неантропоцентристскую оптику. Кеменов пишет: «Абстракционизм и формализм весьма неодобительно и даже враждебно относятся к... завоеваниям, которые дали столь огромные результаты в сфере науки, техники и художественного творчества, а также сформировали самого современного человека, поставив его высоко над его доисторическими предками и всеми созданиями природы»²⁸. Критик манипулирует стремлением некоторых абстракционистов к органическому единению с миром или свободному от социальных шаблонов восприятию действительности, которыми объясняется интерес к первобытному искусству. Сам факт заинтересованного взгляда в прошлое и предположение, что у мировосприятия первобытных людей можно научиться чему-то ценному, ставит под сомнение однозначность прогресса. Поэтому Кеменов стремится обесценить смысл первобытного искусства и создает ложную дихотомию, показывая ретроспективизм как регресс. Вслед за этим он обвиняет сторонников абстракционизма в пессимизме, фатализме и «запутивании ужасами и угрозами... “непознаваемого” и “неконтролируемого” мира»²⁹.

Подобные упреки можно видеть и у Шепетиса, критикующего абстракционизм за отказ «от активного человека как мерил в искусстве»³⁰. Последствиями этого отказа якобы становятся страх, отчаяние, неверие в человека и нелюбовь к нему. Шепетис использует манипулятивные ходы, перенося дискуссию из диалектики в сферу заостренных эмоций и прибегая к категориям любви и ненависти к человеку. Таким образом, критик старается опровергнуть позицию, которая может поставить под сомнение особое положение человека, совершенство его разума, непоколебимое движение к подчинению природы и построению коммунизма.

* * *

Шепетис, Кеменов, Раппопорт винят в самой возможности существования «вредоносной» беспредметной живописи буржуазное общество. Мюнх пишет о группе «гангстеров» от искусства, которые извлекают из абстракционизма экономические выгоды. Переводчик и комментатор его книги Анатолий Членов связывает «гангстеров» с антикоммунистическими идеями, представляя, таким образом, абстракцию как искусство идеологических противников³¹.

Позиция советских критиков модернизма к 1960—1970 гг. сводится к трактовке беспредметного искусства как симптома глубокого идейного и культурного кризиса западного общества. Задача оградить советскую молодежь от увлечения западной

27 Фофанов С.А. Указ. соч. С. 168.

28 Кеменов В.С. Указ. соч. С. 148.

29 Там же. С. 153.

30 Шепетис Л.К. Указ. соч. С. 155.

31 Членов А.М. Послесловие переводчика // Мюнх Г. Указ. соч. С. 263.

культурой в СССР времен холодной войны стояла остро, и подобные суждения во многом имели воспитательную функцию. И Раппопорт, и Шепетис видят в абстрактной живописи «способ создания лагеря общественного сна»³². По их мнению, буржуазные элиты подталкивают классовых врагов к эскапизму, выраженному в отвлеченном от насущных проблем действительности (нереалистическом) искусстве. Этой задаче якобы служат и «чрезмерное» внимание к работе с формой, и тяга к выражению религиозных и мистических смыслов; в то же время абстракция, доминируя в западной культуре, вытесняет революционно-содержательное искусство, что помогает элитам удерживать власть.

Причину критики нефигуративного искусства в СССР достаточно полно выражают слова Шепетиса: «Эстетическая же суть выбора состояла в том, что прислушавшиеся к гулу революции, общественного прогресса ориентировались на реалистическое искусство. Ибо только реализм помогал доказать, защитить правду жизни, проверить ее художественной правдой. Оказавшиеся на другой стороне пошли против реализма. Антиреалистические направления помогли закрыть глаза на правду жизни»³³. На самом деле идеологи критикуют абстракцию не за отказ от изображения реальности, а за отказ от изображения определенной ее трактовки, той самой «правды жизни», которую открыли Маркс, Энгельс, Ленин и утверждала партия. Противопоставленный абстракции соцреализм занимался как раз отображением этой политической трактовки, донося ее до зрителя, формируя и одновременно цензурируя его. Нефигуративное же искусство не только заявляло о ценности формального эксперимента и возможности субъективных интерпретаций (то есть возможности обособления, выпадения из общественного шествия по заданному партией курсу), но и заключало в себе иные трактовки реальности, опасные для режима. Более того: хотя кажется, что реализм должен отсылать зрителя к реальности, а абстрактное искусство — к областям туманных чувств и умозрений, на деле соцреализм был нацелен на изображение вполне абстрактной идеологической картины реальности, имеющей очень мало общего с конкретностью человеческой жизни, — абстракция же через индивидуализм, субъективность и введение категории неизвестного, ускользающего от восприятия и познания, оказывалась куда ближе к реальности человека. Перед нами пропагандистский «выворот наизнанку», попытка заставить общество поверить в ирреальную, но выгодную власти картину мира.

Беспредметная живопись часто выражает неантропоцентристское мировоззрение, оказывается связана с религиозными смыслами, сомневается в однозначности прогресса и непогрешимости разума и органов восприятия человека. Все это идет вразрез с основами партийной идеологии: антропоцентризмом, атеизмом, прогрессизмом, идеями диалектического материализма. Между сомнением в этих позициях и утратой веры в возможность построения коммунизма всего несколько мыслительных шагов. Критикуя абстракцию, марксистские авторы стремились включить такой поворот мысли зрителя, взамен предлагая ему ясное и полное оптимизма существование в ирреальности, внутри мировоззренческой системы координат, заданной идеологией и проповедуемой соцреализмом.

32 *Раппопорт С.Х.* Указ. соч. С. 228.

33 *Шепетис Л.К.* Указ. соч. С. 151—152.