

**ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ
«НА ПОСТУ» И «НА ЛИТЕРАТУРНОМ
ПОСТУ» О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВКАХ
И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРВОГО
ПОРЕВОЛЮЦИОННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ**

Вагиф Н. Гусейнов

*Российский государственный художественно-промышленный
университет имени С. Г. Строганова, Москва, Россия,
vagifng2007@yandex.ru*

Аннотация

В статье анализируются опубликованные на страницах журналов «На посту» и «На литературном посту» рецензии на книжную графику, обзоры выставок скульптуры и живописи, проходившие в годы восстановительного периода до начала эпохи реконструкции (1923–1927). Показан процесс выработки пролетарской художественной критикой понятийного аппарата, призванного служить описанию и интерпретации классового содержания произведений изобразительного искусства. Отмечен параллелизм формирующегося в первой половине нэпа литературного и художественного критического инструментария, зависимость пролетарских художественных критиков от идеологической повестки литературных критиков-напостовцев, что объясняется единством актуальной задачи — необходимостью создать искусство и науку, годные для восприятия и культурного воспитания широких трудящихся масс.

Ключевые слова: На посту, На литературном посту, Добужинский, выставка скульптуры, общество «4 искусства»

Для цитирования: Гусейнов В.Н. Литературно-критические журналы «На посту» и «На литературном посту» о художественных выставках и художественном творчестве первого пореволюционного десятилетия // Academia. 2023. №3. С. 341–353. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-341-353

**LITERARY MAGAZINES *NA POSTU* AND
NA LITERATURNOM POSTU ABOUT ART
EXHIBITIONS AND ARTISTIC CREATIVITY
OF THE FIRST POST-REVOLUTIONARY DECADE**

Vagif N. Guseynov

*Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, Moscow, Russia,
vagifng2007@yandex.ru*

Abstract

The article analyzes the reviews of book graphics published on the pages of the magazines “Na Postu” and “Na Literaturnom Postu”, reviews of exhibitions of sculpture and painting that took place during the restoration period before the beginning of the reconstruction era (1923–1927). The process of developing a conceptual apparatus by proletarian art criticism, designed to serve as a description and interpretation of the class content of works of fine art, is shown. The author notes the parallelism of the literary and artistic critical ideological tools formed in the first half of the New Economic Policy (1921–1928). The dependence of proletarian art critics on the ideological agenda of literary critics of the *Na Postu* magazines is explained by the urgent task, which was the need to create art and science suitable for the perception and cultural education of the broad working masses.

Keywords: Na Postu, Na Literaturnom Postu, Dobuzhinsky, sculpture exhibition, the society “4 arts”

For citation: Guseynov, V.N. (2023), "Literary magazines Na Postu and Na Literaturnom Postu about art exhibitions and artistic creativity of the first post-revolutionary decade", Academia, 2023, no 3, pp. 341–353. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-341-353

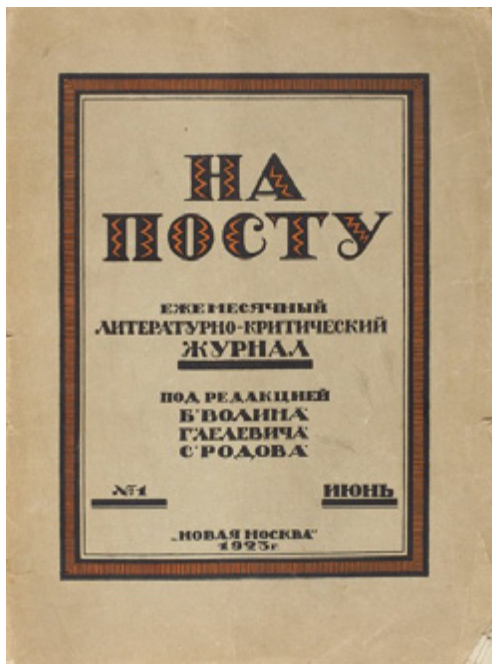
История советского искусства 1920-х гг. и отклики на нее критиков, принадлежавших к различным классовым группировкам, которыми было богато первое пореволюционное десятилетие, описаны с разной степенью полноты. Отдельные художественные и критические течения уже не раз становились объектом исследований литературоведов, журналистов, историков [Тугендхольд 1930; Борьба 1962; Очерки 1966; Кауфман 1978; Соцреалистический канон 2000; Бобринская 2006; Грачева 2010]. В то же время, как показывают работы последних нескольких лет [Салиенко 2018; Зайцев 2020], задача изучения пролетарского искусства и художественной критики, при всей их ангажированности социальным заказом по-прежнему актуальна. Становление происходило в небывалых условиях, когда культура и искусство стали одной из важнейших социальных ценностей, к которой стремились огромные массы трудящихся, преодолевая сопротивление «попутчиков». Вот почему литературная и художественная критика первого десятилетия после революции (среди ее представителей далеко не все были профессионалами) столкнулась с массой проблем теоретического характера, осложнившихся новыми условиями бытования литературы и искусства (определенных не только социальным тектоническим сдвигом, но и с приходом в культуру и к культуре широких слоев трудящихся) — ведь их миссией стала выработка нового понятийного аппарата, формирование нового, классового, языка описания объектов искусства и, наконец, мотивированного отбора того, что из прошлой культуры должно быть унаследовано новой — пролетарской. Дополнительные сложности создавались верой работающих в этой сфере в существование научных основ управления процессами в надстроечной сфере и требованием опираться на марксизм как философскую концепцию.

Журналы «На посту» (1923–1925, далее — НП) и «На литературном посту» (1926–1932, далее — НЛП) неслучайно имеют созвучные названия: часть редколлегии и авторов журнала НП после его закрытия перешла в журнал НЛП, где придерживалась той же одиозной политики, которая в истории критики получила название «напостовской дубины».

Хотя в общественном сознании закрепилось представление об обоих журналах как о журналах литературно-критических, в реальности ни тот, ни другой не были такими в чистом виде: из них только журнал НП был обозначен редакцией как «литературно-критический журнал», но и в его вышедших за два года пяти номерах содержалась только одна публикация, тематически относившаяся к изобразительному искусству. Две статьи — о современном театре и кино — мы видим в единственном номере за 1925 г. журнала НП, который редакция объявила уже журналом «критики искусств». И, наконец, журнал НЛП, выходящий в 1926–1932 гг., и вовсе расширил свое направление, став журналом «марксистской критики» в целом, который уже регулярно обращался к вопросам, касающимся не только литературы, но и изобразительного искусства, театра, фотографии и кинематографа.

Определить точное число появившихся в 1926–1932 гг. в журнале НЛП публикаций на нелитературные темы не представляется возможным в силу того, что в целом ряде работ обсуждаются одновременно разные виды искусств — и пространственные, и временные, что, впрочем, не мешало их авторам проводить параллели между политическими и общекультурными событиями и новыми задачами литературно-художественной жизни и политики.

В те годы, как и сегодня, основными формами бытования современного искусства были выставки. Именно здесь появлялась возможность знакомства с новыми произведениями и актуализации новых художественных концепций отражения действительности и воздействия на зрителя. Закономерно, что к их обзорам обращается НЛП в своем стремлении дать представление читателю из масс, а именно к ним адресовал свои материалы журнал, о происходящих переменах в советском социалистическом искусстве. Впрочем, НП и НЛП не отказывали себе и в отдельных рецензиях, посвященных



Ил. 1. Обложка журнала № 1 за 1923 год.

конкретным арт-объектам и художникам. Такова рецензия в первом номере журнала НП за 1923 г. Отметим, что в отличие от характерного для напостовцев агрессивного тона, с которым обычно обсуждались литературные вопросы, тон публикаций об изобразительном искусстве был менее резким, что можно объяснить большей сложностью самого предмета изобразительного искусства, требующего существенной специальной подготовки, а также самой природой языка живописи, которая прежде всего являет себя как форма, в отличие от словесного искусства, где легче ставить и обсуждать вопросы об идейном содержании произведения. Собственно, вопрос о соотношении формы и содержания будет самым трудным для формирующегося в НП и НЛП представления о существовании нового пролетарского искусства, что скажется уже в программной статье «От редакции» НП за 1923 г.: «Стоя на посту своей основной задачи — работы над расширением и углублением содержания и над разработкой новой синтетической формы пролетарской литературы, мы будем беспощадно бороться, с одной стороны, с застоєм и перепеванием самих себя и с крайним увлечением формой» [От редакции 1923, с. 7].

Статья с говорящим названием «Агитация графикой» была посвящена в этом же номере новому альбому рисунков Мстислава Добужинского «Петербург в двадцать первом году», вышедшему с комментариями его друга-художника Степана Яремича. Автор статьи, Витольд Францевич Ахрамович (1882–1930), литератор еще дореволюционной «формовки», с большим опытом редакторской, издательской работы, тонкий знаток киноискусства, соратник А.А. Ханжонкова, Л.В. Кулешова, литературный секретарь символистского издательства «Мусагет», писавший под псевдонимом Ашмарин [Рябчикова 2021, с. 63], заявляет: «мы хорошего мнения о художественной зоркости Добужинского, как специфически городского живописца», «знатока Петербурга», умевшего передать «стильное величие и разнообразие форм этого города», «искусного художника, любовно запечатлевавшего его формы, когда он был пышным императорским Санкт-Петербургом, когда он был сытым буржуазным Петроградом» [Ашмарин 1923, с. 151–154]. Однако, констатирует автор, «для пролетарского Питера, перенесшего неслыханные страдания, Питера, ущербного и опустевшего, у художника Добужинского нашлись лишь графические линии тенденциозной и злобной ненависти и клеветы». Более того, по мысли автора, «альбом рисунков Добужинского внушает ужас и отвращение». Дело в том, что «В альбоме Добужинского изображен Питер, занесенный снегом, безлюдный, покинутый, с исковерканными уличными фонарями и киосками, с полуразрушенными домами». Этой правде реальности разрушенного революцией и гражданской войной Питера (вспомним образы Петербурга, созданные Ходасевичем в те же годы, и убедимся



Ил. 2. Обложка издания повести Ф.М. Достоевского в оформлении М.В. Добужинского. Пг.: Аквилон, 1923.



Ил. 3. Добужинский М.В. Исакий в метель. Литография. 1922. Государственный Русский музей.

в правдивости Добужинского), он противопоставляет иную, жизнеутверждающую реальность, которую не заметил Добужинский: «город хотя и медленно, но выправляется, зализывает свои раны, ревниво бережет свои художественные сокровища. Всего этого не захотел увидеть Добужинский», — заключает он. В этой оценке звучит обращенное к художникам-попутчикам, если использовать напостовскую терминологию, требование нового видения настоящего, точки зрения сочувствующего, того, для кого гибель имперского города означала начало новой жизни. Ашмарин (Ахрамович) производит сложную работу по реконструкции классового мировоззрения художника в молчаливом изображении: «И это становится совершенно ясным и убедительным, если мы сравним рисунки альбома с иллюстрациями того же Добужинского к „Белым ночам“, помеченными тем же 1922 годом», — продолжает автор. «Здесь мы найдем, помимо лирики Достоевского, лирику самого Добужинского, влюбленного в улицы и задворки старого Петербурга, в чугунные узоры его оград, в гранит его набережных, в стильные формы его зданий».

Очевидно, что публикация в НП рецензии Ашмарина была неслучайным выбором редакции. Ашмарин на живописном материале пытался сформулировать требования новой оптимистической, чуждой болезненности и распада, эстетики нового социалистического общества.

Рецензент категорически не желает понимать автора предисловия Яремича, когда тот, комментируя работы Добужинского, говорит о некой красоте умирания, «явно издеваясь над читателем и провоцируя его. Яремич заявляет: „Главная прелесть нынешнего Петербурга состоит в том, что он утратил черты чопорности, сухости и надменности... Оглянемся кругом: не правда ли, как все посвежело и похорошело?..“ И дальше слащаво говорит о травке и цветочках среди камней, о руинах Колизея и прочей романтической патке».

Ашмарин далее продолжает: «В двух-трехлетних рисунках есть пресловутая травка, но это как раз наиболее жуткие, наиболее страшные пейзажи, поражающие зрителя чувством безысходной тоски и покинутости».

Журнал НП, а затем и журнал НЛП стали полигоном, где на разном художественном материале отрабатывалось отношение новой культуры к понятию художественного реализма. В выступлении Л.Л. Авербаха, возглавившего Всероссийскую ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП), на ноябрьском пленуме ВАПП 1926 г. прозвучали созвучные пафосу Ашмарина рассуждения: «Значит ли, что мы, говоря о реализме, возвращаемся целиком и полностью к старому реализму? <...> Наш реализм будет загораться пафосом



Ил. 4. Фрих-Хар И.Г. Похороны товарища. Дерево. 1926. Государственная Третьяковская галерея.

конечных целей». В основе нового реализма, по Авербаху, должен лежать объективный реалистический подход к жизни, из чего следовал вывод: «Не субъективно-психологическое, а объективно существующее должно лежать в основе творчества художника-марксиста. <...> Искусство должно перестраивать жизнь»¹. Этого активного, строящего начала нет у Достоевского, считал Авербах, не было его и у Добужинского, как показал Ашмарин. Достоевский ввел в пролетарскую критику и канонизировал для советского искусства ключевую оппозицию морально «больного» и «здорового», сделав последнее хорошим, образцовым, классовым и классическим. Так, анализ есенинщины у напостовцев после самоубийства поэта и борьба против Литфронта, пытавшегося канонизировать художественный метод Маяковского как нового классика советской литературы, позволили пролетарской критике обнаружить в их судьбе и наследии признаки болезненно неустойчивого морального состояния, раздвоенности и свести их к мелкобуржуазному происхождению и мироощущению.

Ашмарин не утруждает себя анализом тех 12 гравюр, что составили этот альбом, — ему достаточно эмоционального восприятия выбранных Добужинским тем и сюжетов, чтобы характеризовать работу художника как злобную и злостную клевету «в духе фельетонистов» эмигрантских изданий, подозревать художника в явном подлаживании «под стиль, усвоенный нашими изгоями, когда они живописуют ненавистную им рабоче-крестьянскую „Совдепию“». Автору статьи хотелось бы, чтобы художник сумел разглядеть «в обстрелянном и израненном Питере» пульс «новой жизни, нового создающегося быта». Отсюда следовал безапелляционный вывод: «Всего этого не захотел увидеть Добужинский: очевидно злая воля художника оклеветать и унижить „большевистский Питер“». После этих слов как приговор читались следующие строки: «самый махровый чертополох самой наглой и развязной антисоветской идеологии в области изобразительного искусства» [Ашмарин 1923, с. 151–154]. Язык рецензии Ашмарина свидетельствовал о появлении в 1923 г. новой жанровой ее разновидности, которая станет визитной карточкой НЛ и НЛП — жанра «искусствоведческого доноса».

¹ ОР ИМЛИ РАН. Ф. 155 (ВАПП). Ед. хр. 135. Л. 127.



Ил. 5. Чайков И. М. Электрификатор. Бумага, акварель, тушь, перо. 1921.

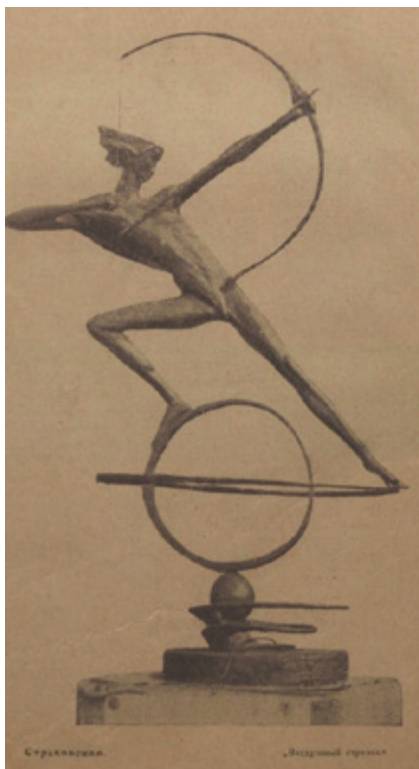
Интерес к художественным выставкам в журнале НЛП носит избирательный характер. Как известно, в 1926 г. в Москве прошли три большие выставки: в марте открылась первая государственная художественная выставка современной скульптуры, на которой экспонировалось почти полторы сотни работ 29 авторов; с мая по август в Москве работала VIII выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР», где было представлено свыше 1800 работ около 300 художников; в мае же прошла вторая выставка ОСТ, в работе которой участвовали 26 художников и где экспонировалось 280 произведений.

Во втором номере журнала НЛП за 1926 г. была опубликована статья Д.М. Арановича². «Скульптура сегодня», оставившая читателя в недоумении, о каком событии в ней идет речь, и лишь заявление автора, что «только сейчас, на девятом году революции, после нескольких десятилетий забвения и равнодушия, у нас вспомнили, наконец, и заговорили о скульптуре как о самостоятельном виде искусства» [Аранович 1926, с. 46], а также по упоминаемым в статье работам, можно утверждать, что этот обзор был посвящен первой Государственной выставке скульптуры. Этим обстоятельством, по-видимому, и определялось то, что выставка сразу попала в поле зрения пишущих об искусстве критиков. Тот же автор сначала опубликовал отчет о ней в «Известиях» (№145 от 27 июня 1926 г. С. 6). На следующий год он же выступил со статьями «На путях к современной скульптуре» в журнале «Красная новь» (1927. Кн. 7. С. 248–250) и «На путях советской скульптуры» в журнале «Красная панорама» (1927. №7. С. 241–249).

Аранович сетует на то, что современная отечественная скульптура идет по «уже пройденным ранее путям», и видит причину этой вторичности в том, что творчество отечественных скульпторов прошло «мимо необычайных социальных потрясений недавнего прошлого». В итоге, «располагая группой интереснейших скульпторов, мы не имеем еще, по существу, современной скульптуры», — заявляет автор.

Характерно, что, рассуждая о достоинствах тех или иных современных мастеров, в числе которых упоминаются В.А. Ватагин, М.М. Страховская, А.С. Голубкина, С.Д. Эрзя, И.С. Ефимов, В.Н. Домогатский, Ю.К. Королев, И.М. Чайков, И.Г. Фрих-Хар, А.Н. Златовратский, Н.В. Крандиевская, В.И. Мухина, Аранович пишет не о содержательных или тематических их предпочтениях, но судит о них, опираясь на формальные характеристики — на «особенности стиля». Признав скульптуру наиболее консервативным среди изобразительных искусств и указав, что ее недавние эксперименты прошли «под знаком предельной близости к левейшим направлениям живописи», автор выражает опасение, что «в итоге, мы стоим перед необычайным смешением всевозможных оттенков

² В публикации он ошибочно указан как Аронович.



Ил. 6. Страховская М. М. Воздушный стрелок. 1926.

всеобъемлющего реализма и перед угрозой утери ценнейшего опыта левых исканий предшествующих лет».

В дополнение к наблюдению о «всевозможных оттенках современного и старого реализма» автор находит в ряде работ проявления «первобытного примитивизма», «абстрактного конструктивизма», «импрессионистические формы», «продуманную и содержательную экспрессию». Впрочем, автор не сомневается в «неизменно высоком художественном уровне» экспонируемых работ.

Скупко охарактеризовав отдельные работы, не обнаружив единого направления развития отечественной скульптуры, критик приходит к заключению о том, что «благодарнейшая задача наших скульпторов состоит в том, чтобы сумму личных разрозненных достижений направить, наконец, на создание монументального стиля нашего времени». Суждения Арановича отвечали духу времени. Пролетарская литература, как свидетельствовал П.С. Коган, уже создала свой монументальный стиль, отвечающий духу героической эпохи: «Когда перебираешь романы и повести, освещающие эти бурные годы, бросается в глаза одна их общая черта. Это — героические поэмы, былины, монументальные создания, порою соответствующие величию изображаемых событий. Их композиция и стиль гармонируют с сюжетом. В какой-нибудь повести Малышкина «Падение Даира» вы не видите отдельных фигур. Слово огромное чудовище, все существо которого напряженно устремлено к той точке, где высятся последние твердыни врага, перед вами сконцентрированная воля народа, коллективная энергия миллионов, бьющая из каждого стиха этой замечательной поэмы. Таковы, например, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова и т.д. И здесь, как и там, некогда остановиться, подумать, оглянуться на себя»³. Статья Арановича появляется в следующем, втором номере НЛП за 1926 г., что еще раз подчеркивает, что разработка новых эстетических ценностей советского искусства шла параллельно и не без прямого воздействия тех же поисков в области литературной формы.

В том же 1926 г. Аранович публикует в попутнической «Красной Нови» (№10. С. 225–236) статью «Современные художественные группировки», от которой отмежевалась редакция, посчитав их «односторонними». Аранович в этой статье критиковал Роберта Фалька, который, невзирая на все декларации АХРРа, поглощен скромными

³ Коган П. С. О Гладкове и «Цементе» // На литературном посту. 1926. №1. С. 41.



Ил. 7. Каталог выставки «4 искусства». Ленинград. 1926. Переиздание 1928 года.

формальными задачами в области цвета и света: член АХРРа «по сознанию долга», он по-прежнему — представитель «Бубнового валета» «по влечению вкуса», и осудил «третьего юного столпа ОСТА» — Юрия Пименова, который, потрудившись целый год, помимо весьма неплохих рисунков, дал только две большие живописные вещи, из которых ценность одной («Каток») в значительной мере спорна, а другая («Инвалиды войны») представляет собой неприятную по грязно-зеленому тону и своей болезненно напряженной экспрессивности картину, напоминающую соответствующие образцы недавней немецкой живописи, и не имеют ничего общего с нашей современностью.

Разоблачительные отзывы Арановича представляют уже новый этап художественной критики, стремящейся к верификации творческого метода художника. Последнее было главной миссией ВАППа, сохранявшейся все годы существования Ассоциации и не потревоженной ни сменой его руководящего состава, ни корректировками политики партии в литературе. В психологическом плане решение вопроса о том, как художник-попутчик мог быть принят в семью пролетарских писателей («сработаться»), пролеткритикам виделось как «перенастройка внутренней личности художника», как пробуждение его «революционной совести» — работа трудная, почти невозможная, т.к., по слову Д.А. Фурманова, например, «Серафимовичу не нужно быть тенденциозным — ему достаточно быть самим собой»⁴, иначе говоря, пролетарский писатель уже обладает необходимой «настройкой личности», которую попутчик, должен приобрести, «полюбив» и «исповедав» новую пролетарскую «надстройку».

Очевидно, что верификация марксистского творческого метода художника оказалась нетривиальной задачей для пролеткритики, требующей разработанного терминологического аппарата, выверенной эстетической концепции, потребность в которых ярко сказалась в обзоре выставки общества художников «4 искусства», опубликованном в первом номере журнала НЛП за 1927 г. Обзор, названный «Сияние вокруг нуля», предваряет эпиграф из трудов Вильгельма Гаузенштейна, немецкого социолога искусства, на творчество которого оказали влияние труды Карла Маркса: «В искусстве форма есть простая функция содержания, в ином случае она есть только сияние вокруг нуля» [Ман 1927, с. 67]. Содержащаяся в этом эпиграфе идея задавала основной ориентир в определении социальной ценности искусства: примат содержания над формой и зависимость формы от содержания.

⁴ Фурманов Д.А. О «Железном потоке» Серафимовича. Собр. соч. М.: ГИХЛ. 1961. Т. 3. С. 292.



Ил. 8. Пименов Ю. И. Инвалиды войны. Холст, масло. 1926. Государственный Русский музей.

В. Ман, автор рецензии, обращается к новейшей истории изобразительного искусства в пореволюционном СССР. Упомянув об увлечении «беспредметничеством» на первом этапе развития искусств в стране победившей революции и указав на его «бесплодность», автор переходит к новой «концепции» — к реализму, утверждающему себя с переходом страны советов к мирному строительству. Эта концепция неотделима, в понимании автора, от «выражения новых социальных моментов», с задачами придать реализму «характер, свойственный героике Октябрьской революции». Этот период, по мысли Мана, приводит художника революции к стремлению «порвать с эстетическим, замкнутым в себе кружком и группкою, живописный язык которой был предназначен для единиц, отдельных индивидуальностей, творчество которых имело все следы гурманства и упадничества». Если первый этап связывался с Левым фронтом искусства (ЛЕФ), то постановка новых задач и целей выпала на долю АХРР — совершенно полярного ЛЕФу художественно-общественного течения, в котором лозунг «искусство в массы» приобрел исключительную актуальность и значимость».

Но между полюсами, представленными ЛЕФом и АХРРом, «в современной живописи СССР явились „Маковец“, „Жар-цвет“, „4 искусства“, где можно указать крупнейших мастеров, отдельные достижения, но общий тон этих группировок фатально оторван от эпохи и пропитан хрупким предреволюционным декадансом» [Ман 1927, с. 68].

По сути, самое главное сказано критиком в этой первой части — «теоретической» преамбуле к обзору. Далее читателю предлагается лишь убедиться в правильности высказанных тезисов о том, «как далеки „4 искусства“ от нового зрителя и как близки они, с другой стороны, к деклассированной богеме», о том, что в «4 искусствах» нельзя не усмотреть уродливой гипертрофии голого и бездушного формализма, не согретого ни революционным чутьем, ни социальным чувством», о том, что выставка «4 искусств» являет собой «нарочитое подчеркивание отсутствия социальных моментов в своем искусстве».

Единственным «прорывающим этот заговор формы, ниспровергающей содержание», является, по мнению критика, Петров-Водкин, который взял «от древней русской живописи строгость и четкость формы, подчиненной содержанию». Ман тут же уточняет: «вернее — содержанием подсказанной». На самом деле автора вполне устраивают поиски «новой формы», если она «пронизана» «новым содержанием». В чем же он видит



Ил. 9. Обложка журнала за 1926 год.

новизну содержания в работах немногих авторов, которые не застряли «на извилистых тропинках формализма»? Для указания специфики нового, революционного содержания он обращается к таким мало что уточняющим квалификативам, как «значительность образа», «живописная правда, свойственная натуре», «новое содержание в искусстве», «искренность», «касание к жизненной правде изображаемого», «зараженность и взволнованность художника своей натурой», с одной стороны, и к таким более осязаемым характеристикам, как «отказ от идеалистической символики», «уход от простой и эпигонствующей стилизации», «лирические настроения, такие чуждые нашей эпохе» — с другой. Читатель НЛП оказывается свидетелем выработки нового языка для описания пластической живописной формы, трудноуловимых элементов содержания в изображении.

Автор отмечает преобладание на выставке графических работ, признает виртуозность В.А. Фаворского, отмечает молодого М.А. Аксельрода, А.И. Кравченко, останавливается на работах Л.А. Бруни и П.В. Митурича. О первом из них читатель журнала узнает, что «подлинного анализа формы, синтеза линий нет у Л. Бруни», а есть «уклон в маньеризм, скрытое преклонение перед абстрактной линией», и что «подлинно-типического художник не подмечает», хотя, «видимо, и ставит это своей задачей». О Петре Митуриче мы узнаем только то, что он «регрессирует. Неприятна несколько нарочитая подчеркнутость его манеры».

Подводя итог своему краткому обзору выставки, Ман утверждает, что «роковые пороки выставки в общей ее социальной неоправданности», что она свидетельствует о поражении голого формализма «в искусстве с выхолощенным содержанием».

Автор считает, что он является современником эпохи, «когда закладываются основы большого социального искусства, основы большого стиля», а выставку «4 искусств» называет одним из последних прибежищ «рыцарей „искусства для искусства“, пытающихся «отгородить себя и свое искусство от масс».

Не может критик обойтись и без столь свойственного напостовцам многозначительного, намекающего и грозного предостережения: «намеренное отгораживание же себя и своего искусства от живого содержания эпохи всегда приводит к глухой реакции в сфере искусства, от которой не так уж далек и шаг до реакции политической» [Ман 1927, с. 70].

И завершается обзор невольным признанием: «секрет поисков большого стиля утерян», — говорит автор об этой выставке, но, может быть, это констатация общего состояния дел в новом искусстве? [Ман 1927, с. 71].



Ил. 10. Руководство Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП). Слева направо: А. П. Селивановский, М. В. Лузгин, Бела Иллеш, В. М. Киршон, Л. Л. Авербах, Ф. И. Панферов, А. А. Фадеев, И. С. Макарьев.

В. Ман в своих искусствоведческих усилиях не был первым. Он шел по уже заложенной с первыми шагами нэпа колее искусствоведческих требований, ведущих к понятному, искреннему, пусть и корявому, но понятному массам искусству. Так, процветавшие в первые десятилетия XX века супрематизм и кубизм в советском искусствоведении середины 1920-х гг. рассматривались как частные явления одного большого стиля — экспрессионизма и воспринимались как буржуазные, «упаднические». «Постижение мира у Малевича свелось к другому тупику — к отрицанию вещей и замене их проблемами какого-то метафизического пространства, где конструктивные формы якобы дают нам возможность интуиции этого пространства. <...> с подобным мистическим подходом к реальному миру нового искусства не создашь»⁵.

Отметим, что и в этих искусствоведческих выкладках В. Ман не опережал литературную критику, но следовал основным ее тенденциям, намеченным уже в дискуссиях о языке пролетарской литературы, об «одемянивании» его. Агитки и басни Демьяна Бедного (псевдоним Ефима Придворова) позволили сформулировать не только актуальный принцип «понятности» рабочим массам, не только возвести простоту в эстетический канон новой литературы, но надолго внедрить в литературные практики советской эпохи и сделать привычкой принцип «честности» и «однозначности» художественного слова, за которым не сможет укрыться идейный враг или предатель социализма: «Людам, ушибленным буржуазною культурою, поэзия Д.Б. (Демьяна Бедного) — даже не кажется поэзией. Она до такой степени проста и прозрачна, что некоторым простота эта режет глаз и ухо. <...> Между тем, простота и понятность в поэзии есть не низшая, а высшая ее ступень. Подняться на самые высокие ступени простоты и ясности не всякому дано. Помимо дарования, нужен величайший упорный труд над языком и величайшая храбрость — сорвать с поэзии ее туманно-мистические покрывала и представить ее, вместо музы или принцессы Грезы, — простой, дебелий бабой — Правдой. Говорить просто, прозрачно и ясно — значит иметь, что предъявить читателю», — писал Л. Сосновский⁶. «Только маленькая горсточка утонченно переживающих события интеллигентов в нетерпении (или из дурашливого юродства) пытается, игнорируя медленное культурное развитие народа, перепрыгнуть через его язык и объявить новое слово — *Бряцальную Словенту*. Все это — пустяки, которые забудутся скоро, а русский язык, его основное русло, останется на долгое время тем же и лишь постепенно будет впитывать в себя новые, крепко вошедшие в быт наслоения языка»⁷.

⁵ Федоров-Давыдов А. А. Тенденции современной живописи в свете социального анализа // Красная новь. 1924. № 6. С. 335–336.

⁶ Сосновский Л. Первый пролетарский поэт Демьян Бедный // На посту. 1923. № 1. С. 127.

⁷ Сосновский Л. О якобы революционном словотворчестве // На посту. 1923. № 2–3. С. 249.

Как отмечалось в одной из недавних работ, «обширные сведения, почерпнутые из разнообразных периодических изданий 1920-х гг., позволяют впервые поставить вопрос об идентичности пролетарского искусства и выделить вопросы, актуальные для изучения проблемы самоопределения пролетарского искусства как искусства нового и беспрецедентного» [Салиенко 2018, с. 103]. Материалы советской прессы 1920-х гг., пишет А.П. Салиенко, до сих пор еще мало исследованы, и называет проблемы, которые предстоит еще разрешить: «терминологическая путаница (определение «пролетарское искусство»), классовость искусства и свобода художественного творчества, методологические трудности, которые испытывают художественные критики, кризис, переживаемый искусством, понятия «русское» и «советское», изоляция России и влияние Запада, «идеологическая отсталость» художника и зрителя, сложение нового революционного языка искусства и поиски художественных форм «пролетарского искусства» [Салиенко 2018, с. 103].

Как показывают статьи, ставшие предметом нашего разбора, язык советского искусствоведения развивался в тесной связи с языком пролетарского марксистского литературоведения и критики: массовый характер нового пореволюционного искусства, новый писатель и художник, новый читатель и зритель требовали трансформации традиционных художественных форм, а с ними и новой идеологии, предназначенной для руководства теми и другими. АХРРовцы охотно признали первенство напостовцев в разработке языка пролетарского искусства, засвидетельствовав свою поддержку линии журнала НП в 4 номере НП за 1923 г.:

«Ассоциация художников революционной России (АХРР), зачитав постановление Общества старых большевиков и резолюцию группы поэтов „Рабочая Весна“, считает необходимым присоединиться к этим постановлениям и, со своей стороны, заявляет следующее: Мы, художники изобразительного искусства, организовавшиеся в 1922 г. в большую группу АХРР, имеющую филиалы (отделения) в Петрограде и в провинции, с первых дней нашей работы отмежевались от всех художественных организаций и „левых“ и „правых“, проходящих мимо революции.

Мы наметили прямую линию нашей идеологии, совершенно совпадающую с линией Октябрьской революции. Журнал „На посту“ целиком принимается и приветствуется нами, как единственный художественно-критический орган, оздоравливающий искусство в стране, без мудрствований лукавых зовущий художников слова со всей серьезностью отображать завоевания Октября. Общее собрание АХРР надеется, что с ближайшего номера „На посту“ при журнале будет открыт отдел, посвященный критике изобразительного искусства» [Президиум АХРР 1923, с. 209–210].

Салиенко пишет, что сражение интеллектуалов и художников 1920-х гг. обернулось поражением с обеих сторон, а «пролетарский зритель» сделал свой выбор в пользу давно полюбившейся крестьянину и рабочему лубочной картинке» [Салиенко, 2018, с. 103–104]. Тем не менее, усилиями журнала НП и НЛП впервые со всей отчетливостью в отечественном искусствоведении и литературоведении была заявлена программа творческого поиска, адресованного массовому читателю и зрителю, оставшаяся в повестке культурного строительства СССР на многие годы и оказавшаяся беспрецедентным явлением в мировой культуре, которому предстоит найти объективную оценку.

Анализ материалов журналов НП и НЛП с целью развития языка литературной и художественной критики еще впереди. Мы ограничились несколькими характерными для первой половины 1920-х гг. высказываниями с целью наметить основные тенденции развития пролетарской художественной критической мысли.

Литература

1. Аранович 1926 – Аранович Д. Скульптура сегодня // На литературном посту. 1926. №2. С. 46–47.
2. Ашмарин 1923 – Ашмарин. Агитация графикой // На посту. 1923. №1. С. 151–154.
3. Бобринская 2006 – Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
4. Борьба 1962 – Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы,

документы, воспоминания. М.: Советский художник, 1962.

5. Грачева 2010 — Грачева С. М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования. СПб.: СПбГАИЖСА имени И. Е. Репина, 2010.

6. Зайцев 2020 — Зайцев В. С. «Нам нужен советский Чехов»: о чеховской анкете журнала «На литературном посту» // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 116–130.

7. Кауфман 1978 — Кауфман Р. С. Русская и советская художественная критика: с середины XIX в. до 1941 г. М.: Изд-во МГУ, 1978.

8. Ман 1927 — Ман В. Сияние вокруг нуля // На литературном посту. 1927. №1. С. 67–71.

9. От редакции 1923 — От редакции // На посту. 1923. №1. С. 5–8.

10. Очерки 1966 — Очерки истории русской советской журналистики (1917–1932). М.: Наука, 1966.

11. Президиум АХРР 1923 — Президиум АХРР. Революционные художники о журнале «На посту» // На посту. 1923. №4. С. 209–210.

12. Рябчикова 2021 — Рябчикова Н. С. Витольд Ахрамович (Ашмарин) и Лев Кулешов: у истоков русской кинотеории // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. №3. С. 61–79.

13. Салиенко 2018 — Салиенко А. П. Пролетарское искусство в поисках идентичности. По материалам советской прессы 1920-х гг. // Вестник Московского университета. Сер. 8: История. 2018. №3. С. 103–120.

14. Соцреалистический канон 2000 — Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.

15. Тугендхольд 1930 — Тугендхольд Я. А. Искусство октябрьской эпохи. Л.: Академия, 1930.

References

1. Aranovich, D. (1926), "Sculptura segodnya" [Sculpture today], *Na Literaturnom Postu*, no 2, pp. 46–47.

2. Ashmarin (1923), "Agitatsiya grafikoy" [Agitation graphics], *Na Postu*, no 1, pp. 151–154.

3. Bobrinskaya, E. A. (2006), "Russky avangard: granitsy iskusstva" [Russian avant-garde: the boundaries of art], *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Moscow, Russia.

4. *Borba za realism v izobrazitelnom iskusstve dvadtsatykh godov: materialy, dokumenty, vospominaniya*, (1962) [The struggle for realism in the visual arts of the 20s: Materials, documents, memories], *Sovetsky Khudozhnik*, Moscow, Russia.

5. Gracheva, S. M. (2010), *Otechestvennaya khudozhestvennaya kritika dvadtsatogo veka: voprosy teorii, istorii, obrazovaniya* [Domestic art criticism of the twentieth century: questions of theory, history, education], *Repin Arts Academy*, St Petersburg, Russia.

6. Zaitsev, V. S. (2020), *Nam nuzhen sovetsky Chekhov: O chekhovskoy ankete zhurnala Na literaturnom postu* ["We need a Soviet Chekhov": about the Chekhov questionnaire of the magazine "On literary post"], *Vestnik Slavyanskikh Kultur*, V. 57, pp. 116–130.

7. Kaufman, R. S. (1978), *Russkaya sovetskaya khudozhestvennaya kritika* [Russian and Soviet art criticism: from the middle of the 19th century to 1941], Publishing House of Moscow State University, Moscow, Russia.

8. Man, V. (1927), "Siyanie vokrug nulya" [Radiance around zero], *Na Literaturnom Postu*, no 1, pp. 67–71.

9. *От редакции*, (1923), [From the editorial office], *Na Postu*, no 4, pp. 5–8.

10. *Ocherki istorii russkoy sovetskoy zhurnalistiki (1917–1932)*, (1966) [Essays on the history of Russian Soviet journalism (1917–1932)], *Nauka*, Moscow, Russia.

11. "Prezidium AKhRR. Revolutsionnye khudozhniki o zhurnale *Na Postu*", (1923) [The Presidium of the AKhRR. Revolutionary artists about the magazine *Na Postu*], *Na Postu*, no 4, pp. 209–210.

12. Ryabchikova, N. S. (2021), "Vitold Akhramovich (Ashmarin) i Lev Kuleshov: u istokov russkoy kinoteorii" [Vitold Akhramovich (Ashmarin) and Lev Kuleshov: at the origins of the Russian film theory], *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka*, no 3, pp. 61–79.

13. Salienko, A. P. (2018), "Proletarskoe iskusstvo v poiskakh identichnosti. Po materialam pressy 1920-kh godov" [Proletarian art in search of identity. Based on the materials of the Soviet press of the 1920s], *Bulletin of the Moscow University*, Ser. 8: History, no 3, pp. 103–120.

14. *Sotsrealistichesky kanon* (2000) [The Socialist Realist Canon], *Academic Project*, St Petersburg, Russia.

15. Tugendhold, Ya. A. (1930), *Iskusstvo oktyabrskoy epokhi* [The art of the October epoch], *Academy*, Leningrad, USSR.

Информация об авторе

Вагиф Н. Гусейнов, кандидат филологических наук, доцент кафедры Истории искусств и гуманитарных наук, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Россия, 125080, Волоколамское шоссе, д. 9; vagifng2007@yandex.ru

Author Info

Vagif N. Guseynov, Cand. of Sci. (Philology), Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, Moscow, Russia, 9 Volokolamskoe sh, 125080, Moscow, Russia; vagifng2007@yandex.ru