

Советские двадцатые

Искусство, архитектура,
фотография, кино



ОЧЕРКИ
ВИЗУАЛЬНОСТИ

...искусство авангарда, прибегавшее к систематическому обезличиванию и уподоблению человека машине, было куда более тоталитарным по духу, чем искусство реального тоталитаризма, который не может быть таким же последовательным и откровенным...

Очерки визуальности

Иван Саблин

Советские двадцатые

«НЛО»

2023

Саблин И.

Советские двадцатые / И. Саблин — «НЛО», 2023 — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-44-482328-4

Советское искусство 1920-х годов, о котором написано немало научных и научно-популярных работ, часто воспринимается как единое эстетическое направление, воодушевляемое идеей построения новой социалистической культуры. Однако культурный ландшафт эпохи формировали не только радикальные и новаторские проекты художественного авангарда. Книга «Советские двадцатые» – это своеобразное введение в визуальные практики десятилетия. Первая глава представляет собой обзор основных течений в изобразительном искусстве 1920-х, вторая рассказывает об архитектуре из перспективы нью-йоркской выставки 1932 года, третья посвящена фотографическим практикам авангарда, а четвертая – разным подходам к «монтажно-фактурному кино», связанными с именами Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова и Эсфирь Шуб. Авторы предлагают взглянуть на советские двадцатые как на период, в котором нашлось место и консерватизму, и ностальгии, и прагматическим компромиссам, и разногласиям среди представителей левого искусства, и противоречиям между декларациями и художественной практикой.

ISBN 978-5-44-482328-4

© Саблин И., 2023

© НЛО, 2023

Содержание

От составителя	6
Алексей Бобриков	8
Искусство будущего: конструктивизм и его наследие	9
Конец ознакомительного фрагмента.	16

Алексей Бобриков, Иван Саблин, Андрей Фоменко, Дарина Поликарпова Советские двадцатые. Искусство, архитектура, фотография, кино

УДК 7(091)(47+57)«192»

ББК 85.03(2)613

C56

Редактор серии Г. Ельшевская

Редактор-составитель А. Фоменко

Советские двадцатые: Искусство, архитектура, фотография, кино / Алексей Бобриков, Иван Саблин, Андрей Фоменко, Дарина Поликарпова. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Очерки визуальности»).

Советское искусство 1920-х годов, о котором написано немало научных и научно-популярных работ, часто воспринимается как единое эстетическое направление, воодушевляемое идеей построения новой социалистической культуры. Однако культурный ландшафт эпохи формировали не только радикальные и новаторские проекты художественного авангарда. Книга «Советские двадцатые» – это своеобразное введение в визуальные практики десятилетия. Первая глава представляет собой обзор основных течений в изобразительном искусстве 1920-х, вторая рассказывает об архитектуре из перспективы нью-йоркской выставки 1932 года, третья посвящена фотографическим практикам авангарда, а четвертая – разным подходам к «монтажно-фактурному кино», связанными с именами Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова и Эсфирь Шуб. Авторы предлагают взглянуть на советские двадцатые как на период, в котором нашлось место и консерватизму, и ностальгии, и прагматическим компромиссам, и разногласиям среди представителей левого искусства, и противоречиям между декларациями и художественной практикой.

ISBN 978-5-4448-2328-4

© А. Бобриков, И. Саблин, А. Фоменко, Д. Поликарпова, 2023

© А. Фоменко, составление, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

От составителя

О советском искусстве 1920-х годов написано немало: этот период представляет собой один из самых ярких эпизодов в истории отечественной культуры и уж точно самый известный и влиятельный. Тем не менее авторы взяли на себя смелость представить что-то вроде краткого введения в это искусство или, если быть точным, в визуальные практики десятилетия.

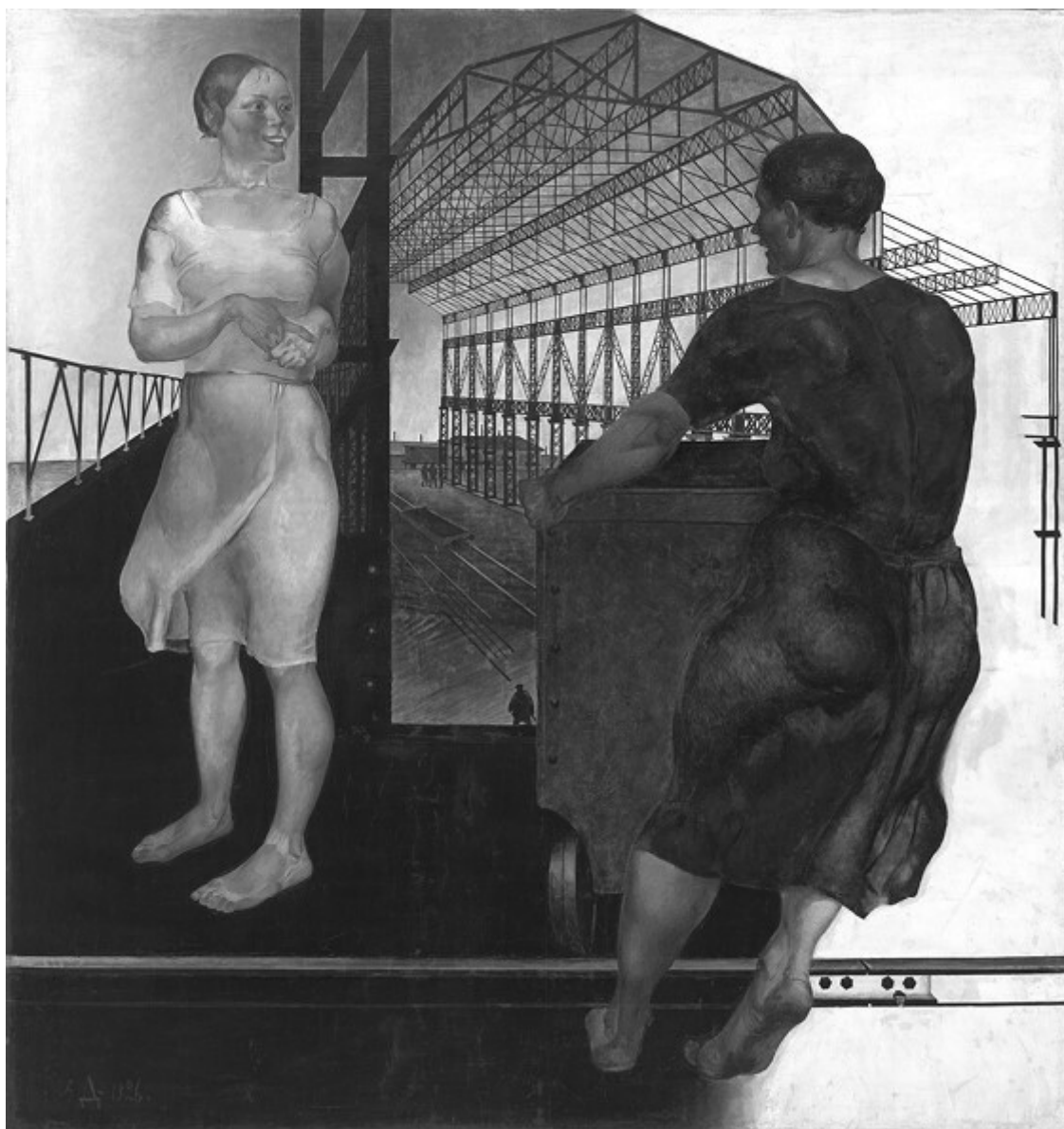
В первой главе (написанной *Алексеем Бобриковым*) представлен обзор основных направлений в изобразительном искусстве двадцатых годов – как передовых, радикальных, ориентированных на Будущее (о них мы чаще всего и вспоминаем, когда речь заходит об этом периоде), так и консервативных, обращенных к Прошлому, а также прагматичных, компромиссных, державшихся Настоящего. Именно последние, как показывает автор, возобладали к концу десятилетия, заложив основу официальной культуры следующего десятилетия.

Автор второй главы (*Иван Саблин*), посвященной архитектуре, рассматривает ее с некоторой пространственно-временной дистанции, а именно из перспективы нью-йоркской выставки 1932 года, демонстрировавшей достижения новейшей архитектуры, среди которых удивительным образом почти *не* оказалось советских образцов. Разбираясь в причинах этого недоразумения, автор одновременно пытается представить, кто из советских архитекторов более других подходил на роль полномочного представителя Страны Советов.

Третья глава сосредоточена на фотографических практиках советского авангарда. Говоря о причинах, по которым фотография оказалась в глазах авангардистов одним из главных инструментов культурной революции, ее автор (*Андрей Фоменко*) показывает связь между опытами в области фотографии и идеологией производственного искусства и в то же время проблематичный статус фотографической техники в контексте модернизма, подталкивавший авангардистов к «исправлению» этой техники.

Автор четвертой главы (*Дарина Поликарпова*) выделяет в передовом советском кинематографе двадцатых годов, который сделал своим краеугольным камнем монтаж, понимаемый как основное средство производства смыслов, эстетических эффектов и психологических воздействий на зрителя, несколько разных подходов, связанных с именами ведущих теоретиков и практиков «монтажно-фактурного» кино – Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова и Эсфирь Шуб.

Разумеется, эта книга не претендует на исчерпывающее или даже сколько-нибудь полное рассмотрение темы; в ней множество лакун. Чтобы восполнить их, читатель может воспользоваться краткими списками рекомендуемой литературы, которые он найдет в конце каждой главы.



Александр Дейнека. На стройке новых цехов. 1926. Х., м. 213 × 201 см. ГТГ, Москва

Алексей Бобриков

Из будущего в настоящее, минуя прошлое

Искусство 1920-х годов

Эпоха двадцатых годов в СССР может быть метафорически описана как эпоха Реставрации, если понимать под этим не только полтора десятилетия французской истории XIX века, но вообще любой постреволюционный период, характеризующийся отказом от радикализма революционной эпохи и частичным возвращением к Старому режиму – только в сфере культуры, коль скоро это не связано со сменой власти и политической реакцией.

В отличие от Революции, которая стремится жить только будущим, Реставрация актуализирует отношение к прошлому и к настоящему. И общая панорама культурных и художественных тенденций этого периода может быть определена именно фактором времени, направленностью и обращенностью в будущее, пусть утопическое, как у прямых наследников революционных идей, авангардистов; в прошлое, пусть иллюзорное, как у ностальгирующих эстетов, наиболее полно воплощающих саму идею Реставрации как возвращения, восстановления; наконец, в настоящее, пусть по-разному понимаемое, как у деятелей массовой культуры, часто в союзе с прагматиками из власти.

Искусство будущего: конструктивизм и его наследие

Конструктивисты – это, конечно, не наивные мечтатели и создатели проектов «голубых городов» из рассказа Алексея Толстого, а радикальные мыслители, оказавшиеся неприемлемыми даже для революционной власти эпохи военного коммунизма и с трудом нашедшие себе место в системе культурных компромиссов нэпа.

Хотя революционно-романтическая тенденция с ее эйфорическим образом будущего здесь тоже есть, она связана с предшествующим периодом «бури и натиска», эпохой «мировой революции» 1919–1920 годов. Кое-где – например, в проектах Живискульптарха, посвященных «храмам будущего» и похожим на взлетающие ракеты домам-коммунам¹, – этот романтизм кажется наивным переложением песен Максима Горького о Соколе и Буревестнике на язык кубофутуризма. Главный шедевр этой тенденции – «Башня» («Памятник Третьего Интернационала», 1920; *рис. 1*) Владимира Татлина – значительно сложнее и интереснее. Это, несомненно, порождение логики конструктивизма: предшествующие «Башне» материальные подборы, контррельефы и особенно угловые контррельефы Татлина обозначают главное – выход за пределы кубизма французской художественной традиции и, соответственно, за пределы мира живописных или скульптурных форм, созданных волей художника, и переход в пространство культуры материалов (дерева, железа, стекла), если и не существующей автономно от автора, то подчиняющейся другим законам, другой логике². Извлеченный Татлиным из этой логики язык оказывается идеальным средством для выражения не только напряжений и сопротивлений, скрытых внутри материалов, но и сил и энергий нематериального, сверхчеловеческого, почти космического масштаба. Все это сконцентрировано в проекте «Башни» – вкручивающейся в небо по диагональной оси спирали как воплощения силы и энергии поступательного движения, преодолевающего любое сопротивление. Ее предназначение – служить символом Коминтерна, визуальной метафорой неограниченной революционной экспансии, мировой революции. Ощутимый и, очевидно, необходимый оттенок литературности, без которого этот проект остался бы чисто методологическим экспериментом, еще одним контррельефом, превращает его в идеальную – всем понятную – формулу героического энтузиазма эпохи 1919–1920 годов, в воплощение мечты о завоевании Вселенной.



Конструктивистский радикализм после 1921 года воплощен в утопическом технократизме, который видит свою задачу в тотальном переформатировании, пересборке человека и общества. Несмотря на общность языка лозунгов конструктивистов и идеологов большевизма, авангардистский экстремизм порожден футуристическими манифестами (наследником которых выступает конструктивизм), а не партийными программами, и потому он не знает границ,

¹ Рисунки Николая Ладовского и Георгия Мапу.

² См.: *Пуши Н. О Татлине*. М.: РА, 2001.

чем, вероятно, внушает страх функционерам, особенно партийным либералам вроде Луначарского, поставленным руководить сферой культуры.

Этот технократический проект, сформулированный около 1921 года в дискуссиях Инхука (Института художественной культуры) и представленный на нескольких выставках этого времени, имеет методологическую природу и связан с выходом за границы живописи и скульптуры, их материалов и техник, их правил и ценностей. Первоначально он, как и проекты дада, близкие к нему по степени разрушительного максимализма, содержит в себе принципиально новые идеи, связанные с характером изображения (лишенного художественной природы), типом артефакта (редимейда), статусом автора (анонима); затем он – в манифестах 1921–1922 годов – эволюционирует в сторону производственного искусства, «от мольберта к машине» (Николай Тарабукин). В центре этого проекта – не героический энтузиазм и романтический прорыв в бесконечность, а производство, конвейер, индустриальная и социальная дисциплина трудового коллектива.

В постсупрематических проектах Эль Лисицкого еще можно найти следы татлиновского романтизма (в проекте Ленинской трибуны, 1920; *рис. 2*); но проуны начала 1920-х годов, представляющие собой модели пространственного развертывания элементарных форм Малевича, уже предполагают превращение утопии переустройства мира на новых основаниях – в дизайн рациональной организации пространства (*рис. 3*). Если модульная система Лисицкого сложно организована, красива и даже изящна по пропорциям, то пафос проектов Александра Родченко, начиная с показанного в 1921 году на выставке « $5 \times 5 = 25$ » в Москве триптиха «Красный, синий, желтый», – программная простота и скука; сборка-разборка квадратных секций из фанеры, окрашенных дешевой малярной краской (*рис. 4*).



Постфутуристические проекты молодежи из ОБМОХУ, представленные в 1921 году на «Второй выставке» с участием Родченко³, связаны или с чисто инженерными идеями, продолжающими споры о конструкции и композиции, или с дадаистскими апроприациями технических чертежей в духе Франсиса Пикабиа, только без его иронии, вроде «Электрической цепи» (1922) Карла Иогансона (последние скорее иллюстрируют тезис о «смерти искусства» и рождении редимейда). Однако в целом все эти артефакты не выходят за пределы конструктивистского проекта с его поклонением фабричному производству, конвейеру, электричеству, технике в целом (рис. 5).



Еще один источник конструктивистских идей – мусорный коллаж берлинского дада. Начавшись с таких проектов, как «Глы-Глы» (1919) Варвары Степановой – композиций из мусорных фрагментов, где место дадаистского хаоса занимает полный конструктивистский контроль над движением элементов, подчинение мусора законам железной необходимости и логики, – этот тип конструктивизма порождает последующий коллаж и фотомонтаж Родченко и в целом один из вариантов практики «монтажа аттракционов».

Уже в 1922 году можно говорить о начале конструктивистского компромисса. Сложно сказать, насколько он связан с началом нэпа и вообще с внешними причинами – или же с внутренними, например, исчерпанием методологического радикализма, или утратой иллюзий по поводу универсального характера нового искусства, возможности его обращения к народу, нации как единому целому. Так или иначе, с этого времени в рамках конструктивистского и в целом авангардистского проекта различимы два направления развития: с одной стороны, исследовательская деятельность в рамках Инхука, Гинхука (Государственного института художественной культуры), Музея живописной культуры, учебных курсов ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские) – почти научное, лабораторное исследование механизмов формообразования в искусстве; с другой – дизайн, который можно рассматривать как практическое и потому отчасти компромиссное приложение идей программного искусства, вышедшего за пределы живописи и скульптуры в нулевой точке формирования и потому не допускающего возвращения «от машины к мольберту».

Дизайнерские проекты эпохи 1922–1925 годов сохраняют «проекционный» и, в сущности, утопический характер; коммерческий дизайн немецкого образца невозможен при неработающей промышленности, отсутствии развитого частного сектора и конкуренции. Если в нем и имеется практический смысл, то и он носит идеологический и пропагандистский характер: это дизайн, ориентированный на экспорт, предназначенный для Запада, превращенный в оружие Коминтерна; то, что не удалось армии Тухачевского, в каком-то смысле удалось Лисицкому – коммунистическому эмиссару в Европе: дизайнерская «мировая революция», выражающаяся

³ Другие участники: Карл Иогансон, Константин (Казимир) Медунецкий, Владимир Стенберг, Георгий Стенберг, Александр Замошкин, Николай Денисовский.

не столько в медалях международных выставок, сколько во влиянии на продвинутых западных художников, в изменении художественного сознания, может быть признана состоявшейся.

Сами эти проекты, несмотря на практическое назначение, были направлены на создание не отдельных вещей (товаров), а пространств, интерьеров, образцов новой среды. И эти пространства претендовали на то, чтобы стать моделями будущего, организованными в соответствии с новыми принципами, подчиненными единой логике, пусть без вселенского размаха 1920 года. Соединение утопического и камерного, замкнутого в интерьере, а не вынесенного на площадь к стотысячной толпе, – результат компромисса нэпа и конструктивизма, по крайней мере в смысле масштаба (тогда как в смысле стиля минималистская чистота «среды сплошного дизайна» противостоит нэпманскому «плохому вкусу», эклектике и китчу).

Сферы утопического проектирования меняются. Это, например, театральная сцена, предоставляющая идеальную возможность для создания модели будущего. Здесь и в начале нэпа сохраняется – благодаря самой природе театрального представления – героический энтузиазм предыдущей эпохи, и театральные машины (например, Любви Поповой для «Великодушного рогоносца» в театре Мейерхольда 1922 года) кажутся наследниками Башни Татлина. Рабочий клуб (проект Родченко 1925 года; *рис. 6*) – еще один анклав будущего в настоящем, аналог театральной машины по своей сценической функции, при этом полностью лишенный романтического пафоса. Это мир организованного и дисциплинированного массового общества, в котором пролетарий (идеальный пролетарий, конечно, а не реальный рабочий Путиловского завода) понимается как модуль, стандартный элемент, стоящая на своем месте деталь новой социальной машины; именно поэтому рабочий клуб – образцовая среда существования, точно так же как сам пролетарий – модель современного, то есть индустриального человека, которому принадлежит будущее. Здесь Родченко прикладывает к заданному интерьеру идеи 1921 года: пространство структурировано секциями (стеллажами, столами, стендами), в простоте и дешевизне которых заложена возможность массового производства, то есть бесконечного тиражирования (пролетариев – сотни миллионов); все складывается и раскладывается, задвигается и выдвигается, легко заменяется – все действия могут быть описаны в логике завода, конвейера, организованного по законам Форда и Тейлора трудового процесса. Хотя клуб – вроде бы место для отдыха, правильно организованные отдых, учеба, просвещение пролетария ничем не отличаются от труда.



Выставочное пространство, предназначенное, конечно, для современного искусства, – еще одна утопия. В исполнении Лисицкого («Абстрактный кабинет» для Ганновера, 1927; *рис. 7*) стиль интерьера, построенный вроде бы на тех же принципах, что и клуб Родченко, полностью лишается пролетарского пафоса стандартизации и дешевизны. Лисицкий – не только посол Коминтерна в мире современного искусства Запада, но и советский европеец с хорошим вкусом, – предлагает предельно эстетизированный, «буржуазный» вариант этой минималистской эстетики; его стиль трудно прямо назвать дорогим, модным или элегантным, но очевидно, что эти понятия в новом обществе не исчезают, а просто приобретают другой облик. Ведь и буржуа в этом контексте – не вульгарный нувориш, лавочник, рантье, а эволюционировавший

тип пролетария, инженер, технократ, левый интеллектуал, эстет с чисто конструктивистским вкусом.



В расширяющемся контексте нэпа конструктивизм создает что-то вроде развлекательной, коммерческой массовой культуры. Это не противоречит общей идеологии массового общества, лежащей в основе конструктивизма, наоборот. В статье «Организованное упрощение культуры» (1923), опубликованной в журнале «Красная новь», Михаил Левидов противопоставляет низовые жанры из мира дешевых развлечений прежней высокой (высоколобой и высокомерной) академической культурной традиции, полностью отвергаемой авангардом⁴. Помимо демократизации вкуса, конструктивистское понимание массовой культуры – производимой на конвейере и потому подчиненной законам индустриального производства, в первую очередь стандартизации, – включает в себя новое понимание «американизма» (Америка – образцовая страна массового производства), фордизма и тейлоризма.

Этот программный выход к широкой публике, в первую очередь с печатной продукцией (книгами, журналами, плакатами), как и дизайнерское конструирование пространств нового быта, вряд ли обращен к мещанской публике нэпа или даже к реальному, а не умозрительному пролетариату; потребители этой массовой культуры – те же эстеты-конструктивисты. Шрифтовые плакаты Родченко – «Рабочий клуб» (1925; *рис. 8*), афиша «Инги» в Театре революции (1929), – в которых нет ничего, кроме текста, слишком минималистичны и просты, чтобы служить рекламой в прямом значении двигателя торговли, а не эстетской игры. А изображения, рожденные коллажными практиками дадаизма (соединением фрагментов заимствованных из разных источников изображений и текстов), наоборот, слишком сложны и парадоксальны; причем это относится как к пропагандистским плакатам (политическому конструктивизму Густава Клуциса), так и к коммерческим журнальным и книжным иллюстрациям: «Про это» (1923; *рис. 9*) Родченко – шедевр и композиционно-пластической изобретательности, и специфического дадаистского юмора, который вряд ли могла оценить публика за пределами конструктивистского круга. Может быть, лишь в специально сделанных для Моссельпрома и Резинотреста рекламных модулях Родченко достигает целей, заложенных в самой природе рекламы; но здесь он ближе к ар-деко, чем к конструктивизму.



⁴ Левидов М. Организованное упрощение культуры // Красная новь. 1923. № 1.



Выход из конструктивизма – проблема другого типа, нежели компромиссы внутри самого проекта; в частности, он предполагает возвращение к традиционным медиа, в первую очередь к живописи, со «смерти» которой началось программное искусство.

Возвращение к живописи Казимира Малевича во второй половине 1920-х годов ставит важную проблему о «жизни после смерти», о возможности существования живописи в мире, созданном «Черным квадратом» (1915). Это часть более общего вопроса о пересоздании мира на новых основаниях после «Победы над Солнцем», триумфа цивилизации над природой; «Черный квадрат» здесь становится первоосновой, базовым элементом нового творения. В целом это означает движение от квадрата как формы (чистой геометрической абстракции) или знака в сторону технического конструирования и дизайна; в этом мире – мире Лисицкого и Родченко – живопись невозможна в принципе. Но Малевич понимает изображение черного квадрата на белом фоне как картину, обладающую живописной плотью; его пересечение границы – неокончательно, оно допускает возможность возвращения, хотя и довольно проблематичного. «Вторая крестьянская серия» (1928–1932; *рис. 10*) может быть описана как последняя попытка живописи – не вполне умершей – сопротивляться окончательной победе дизайна. Эти картины с мучительно неясными формами (на переходе от механического к биоморфному) и выморочными цветовыми гаммами (одновременно яркими и мертвыми, как будто с примесью могильной земли), пытающиеся вернуться к жизни, как тела в состоянии клинической смерти, через которые пропущен электрический ток, или зомби, поднимаемые заклинаниями, – свидетельство честности Малевича. Возвращение назад, к традиционным формам и ценностям уже невозможно.



На рубеже 1921–1922 годов, в эпоху господства самых радикальных конструктивистских идей, среди студентов ВХУТЕМАСа, связанных с Музеем живописной культуры как лабораторией научного изучения художественных языков, возникает один из самых любопытных феноменов искусства 1920-х годов – проекционизм группы «Метод». Он представляет собой парадоксальную попытку соединения схем программного искусства с традиционными медиа; в частности, использование живописи как пространства концептуального проектирования. В основе это замысла лежит универсальная организационная наука Александра Богданова, тектология; единые принципы организации искусства и общества превращают художника (по

крайней мере в перспективе) в создателя моделей этой организации – «проекции метода», чего-то похожего на дизайн, но при этом погруженного в живописную среду. Соломон Никритин – создатель и идеолог проекционизма, автор деклараций, демонстрируемых на выставках в качестве произведений искусства вместе с чертежами и расчетами, графическими и цветовыми схемами, стадиями разработки картин в духе производственного искусства, – один из самых радикальных художников этого времени (уже в 1922 году он оставит живопись – правда, не навсегда – и сделает пространством проектирования театр).

Назвать картинами эти методологические разработки довольно сложно. Но последователи Никритина делают следующий один шаг в этом направлении. У Сергея Лучишкина за чистой схемой разметки «Координат живописной плоскости» (1924; круг в квадрате, разделенном линиями – центральными осями и диагоналями) следуют «Координаты соотношения живописных масс. Анормаль. Работа аналитическая» (1924; *рис. 11*): красный овал «естественной», «органической» формы, обладающий живописной и, кажется, не только живописной «плотью», на черном, как бы «лабораторном», фоне; это уже картина, хотя и сконструированная «научными» методами.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.