



## Содержание

От составителя . . . . .	6
<i>Алексей Бобриков. Из будущего в настоящее, минуя прошлое: искусство 1920-х годов . . . . .</i>	9
<i>Иван Саблин. Архитектура советской России в эпоху нэпа и после него . . . . .</i>	49
<i>Андрей Фоменко. Советский фотоавангард: между абстракцией и фактографией . . . . .</i>	69
<i>Дарина Поликарпова. Четыре авангарда: советские кинопрактики 1920-х годов . . . . .</i>	105
Иллюстрации . . . . .	130
Об авторах . . . . .	138

## 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.

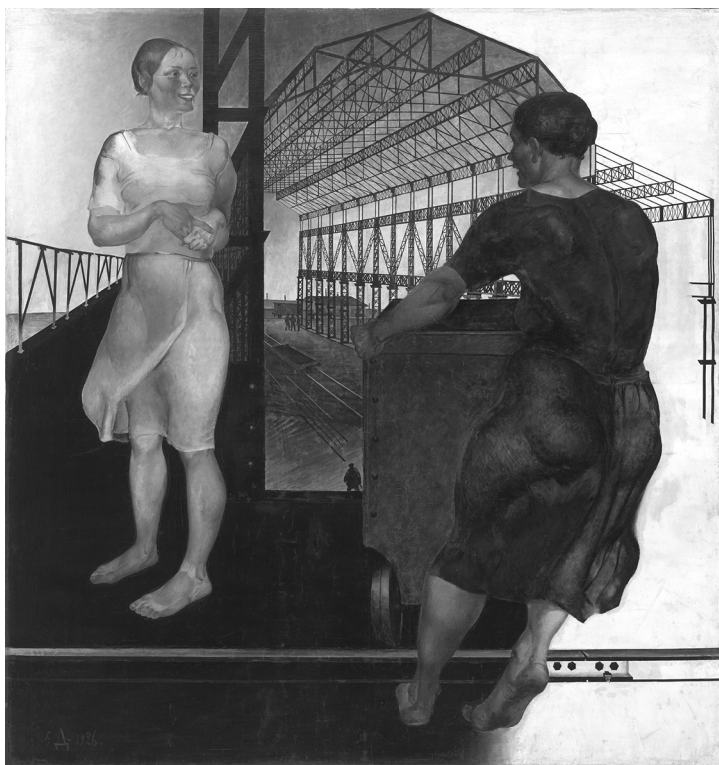
Автор второй главы (*Иван Саблин*), посвященной архитектуре, рассматривает ее с некоторой пространственно-временной дистанции, а именно из перспективы нью-йоркской выставки 1932 года, демонстрировавшей достижения новейшей архитектуры, среди которых удивительным образом почти *не* оказалось советских 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-коммунам<sup>1</sup>, — 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 логике<sup>2</sup>. 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



<sup>1</sup> Рисунки Николая Ладовского и Георгия Мапу.

<sup>2</sup> См.: Пунин Н. О Татлине. М.: РА, 2001.

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, 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 масляной краской (*рис. 4*).

Постфутуристические проекты молодежи из ОБМОХУ, представленные в 1921 году на «Второй выставке» с участием Родченко<sup>1</sup>, 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

<sup>1</sup> Другие участники: Карл Иогансон, Константин (Казимир) Медунецкий, Владимир Стенберг, Георгий Стенберг, Александр Замошкин, Николай Денисовский.

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».

