



СТРАШНОЕ В ЖИВОПИСИ ПОЗДНЕГО АВАНГАРДА (THE TERRIFYING IN LATE AVANT-GARDE PAINTING)

НАТАЛИЯ ЗЛЫДНЕВА
(NATALIA ZLYDNEVA)

Abstract

In this article the author investigates the category of the “terrifying” and “terror” in painting of the later Russian Avant-Garde of the late twenties and early thirties of the twentieth century. Although the phenomenon has its parallels in literature, it is prominently manifest in the pictorial arts. It cannot be reduced to a single denominator but can be distinguished in four categories in which the focus is on object, subject, or both, or on the viewer respectively. The author analyses some paintings, in particular one by the artist Kliment Red’ko. Other artists discussed are the later Malevich and Filonov.

Keywords: *Russian Avant-Garde; Painting; Red’ko; Malevich; Filonov*

Мотивика живописи позднего авангарда – времени конца 1920-х – начала 1930-х годов XX века – часто являлась предметом анализа в аспекте идеологического контекста. Таким образом, например, рассматривалось творчество позднего Малевича – его серия “пустых” лиц и трагически-экспрессивная живопись и рисунки 1932-1933 годов. Между тем, ряд ведущих тем в искусстве этого времени позволяет поставить теоретическую проблему, а именно, проблему соотношения формы наррации с типом дискурса в изобразительном искусстве. Среди такого рода тем – мотив *страха* в живописи. Как репрезентирован страх в ис-

кусстве, недавно прошедшем через эксперимент асемантической (в смысле отсутствия референции по отношению к плану зрительной реальности) абстрактной композиции или наоборот, сверх-семантической картины-вещи? Каково соотношение между темой и формой, то есть, новым поставангардным планом выражения – заново обретенной фигурацией – и его глубинным смыслом в структуре текста культуры? Поиски ответа на такого рода вопросы подразумевают обращение к ряду более общих проблем, а именно – соотношения модальности и плана выражения в визуальной репрезентации, семантики и синтаксиса мотивики новой фигурации, и наконец, плана референции мотива относительно идеологического кода эпохи. Анализ природы и форм выражения мотивики *страшного* в живописи позднего авангарда и начала 1930-х годов способен пролить свет на проблему конца авангарда в целом, постараться ответить на вопрос, кроется ли причина авангарда в натиске внешних сил – будь то насильственные методы борьбы со стороны государственной машины, идеологии, цензуры и репрессий на отдельных мастеров и целые группировки или речь идет о внутренней – художественной и духовной в целом – исчерпанности потенциала самого авангарда.

К мотивике страшного призывает обратиться уже эмпирия простого наблюдения, а именно, то обстоятельство, что тема разлита по всему корпусу текстов позднего авангарда в живописи и литературе. Страшное перекрывает границы направлений и поколений: авторы, обращающиеся к этой тематике, исповедуют различные художественные кредо, и хотя в массе своей принадлежат к младшему поколению представителей авангарда или их учеников, некоторые из них – из поколения “отцов основателей”. Как правило творчество большинства из них относится к крылу неофициального искусства, хотя в то время еще не возникло той демаркационной линии, которая стала характерна для времени брежневского застоя, однако среди мастеров попадаются и вполне “вписанные” в ритмы эпохи. Таким образом, можно говорить о сверхличностном характере мотива, о том, что чувством страха была в значительной мере пропитана атмосфера конца 1920-х годов.

В литературе мотив страха прослеживается довольно очевидным образом. Достаточно назвать имена Липавского и его книгу *Исследование ужаса*, Хармса с его падающими старушками и исчезающим в лесу Петровым, а также разнообразные фобии и изображение ужасов в произведениях Олеси, Зоценко, Булгакова, Всеволода Иванова, чтобы в сознании выстроилась целая кавалькада разнообразных форм и способов представления страшного в вербальном художественном выражении. В трагикомедии Н. Эрмана – пьесе *Самоубийца* 1928 года, которую намеревался поставить Мейерхольд, но не смог по причине давления со стороны властей, частотность слова “страшный” и его про-

изводных достигает высокого числа – 10. Другой драматург – А. Афиногенов в своей пьесе *Страх* (1931), где обозначенное в заглавии состояние, по мнению автора, является одним из определяющих факторов жизни человека, голосом своего персонажа прямо заявлял: “Мы живем в эпоху великого страха.” Чем же было напугано общественное сознание в пору относительной свободы конца нэпа, когда самое страшное было еще впереди, и/или почему пугали художники? Был ли этот страх посттравматическим синдромом пережитой революции как социальной катастрофы или предчувствие грядущих бед – эта тема не является предметом настоящего эссе, хотя тексты могут пролить на эти вопросы некоторый свет. Нам интереснее другое – механизм превращения формы в тему. Особенно показателен “текст” визуальных искусств, которые и стояли десятилетием раньше у истоков “великого эксперимента”.

Волна страшного захлестнула изобразительное искусство конца 1920-х – начала 1930-х годов ничуть не меньше, чем литературу. Однако в силу своего не магистрального характера, реконструировать общий корпус “текстов” зачастую непросто: многие произведения – вслед за их авторами или целыми художественными объединениями (последнее случилось, например, с молодежной ячейкой АХРР – ОМАХХР, представленной творчеством Якова Цирельсона, Льва Вяземского, Федора Коннона и других) подверглись уничтожению. Многие полотна не дожили до нашего времени и по бытовым причинам – в лихие годы голода, холода и стесненных жилищных и рабочих условий были записаны, уничтожены авторами или просто утеряны. Однако то, что дошло, представляет огромный интерес с точки зрения избранной темы. Мы опираемся, главным образом, на уникальный по своему значению материал, собранный в книге О. Ройтенберг (2004). В этой книге представлено альтернативное течение живописи, питающееся от корней авангарда, но говорящее на совершенно другом “языке” и до последнего времени мало известное общественности, и оно меняет наши – во многом обусловленные “музейным опытом” – представления об общей картине искусства той поры. Корпус рассматриваемых нами произведений трактуется как единый текст – текст визуальных страхов или текст, воспринимаемый как повествующий на тему страшного, что совсем не всегда совпадает с установкой того или иного автора.

Мотивика страшного является важной составной частью негативной топики в европейской культуре XX века. Придя на гребне волны символизма и раннего экспрессионизма и впоследствии упрочившись в сюрреализме, она продолжила процесс детабуирования до той поры выступавших в прикровенной форме понятий и тем – таких как смерть, сексуальные перверзии, телесные и психические аномалии и т. п. Словарь страшного в живописи включает в себя ставшие традиционными

еще со времен западного барокко мотивы *vanitas* и демонологию, опираясь при этом, главным образом, на телесный код: в нем доминируют мотивы усеченного, трансформированного, растерзанного/разлагающегося тела и его производные в связи с дегероической репрезентацией войны, насилия, природной/культурной катастрофы.

Само по себе наличие словарного значения является необходимым, но не достаточным условием в визуализации страшного: для его реализации необходим ряд условий визуального синтаксиса. В частности, необходимо сочетание репрезентации статической аномальности (сдвига по отношению к “словарной” – то есть, стандартизированной иконографической практике), и ее динамической реализации в восприятии зрителем. Иными словами, необходим визуальный предикат. Последний может быть локализован в названии произведения изобразительного искусства, а может – в визуальной форме. Так, картина ‘Крик’ Э. Мунка репрезентирует развернутое во времени состояние, а не объект, а на полотне К. Петрова-Водкина ‘Смерть комиссара’ наоборот, процесс гибели благодаря сферической перспективе транспонирует время в пространство, и тем самым состояние превращается в объект, формируя эпический модус сообщения, который элиминирует страх. Предикаты в названии характеризуются или введением глагольной формы (Б. А. Голополов ‘Человек бьется об стену’ 1938 или С. Лучишкин ‘Шар улетел’ 1929) или характеристикой модуса изображаемого (А. М. Глузкин ‘Трагедия гуся’, 1929). В связи с проблемой репрезентации модальности в изобразительном искусстве встает вопрос о типах визуальной наррации и коммуникативном статусе мотива страха. Классификацию страшного следует строить в соответствии с типом референции визуального нарратива. Предложим четыре объяснительных модели, каждая из которых, не отрицая остальные, развивает и углубляет предыдущие, обогащая общую картину.

Объяснение первое, идеологическое. Модель, на которую это объяснение опирается, можно назвать наррацией объектности. Здесь страшное выступает как объект рассказа и задействован механизм отражения (окна в мир). Зритель имеет дело с рассказом о страшном или иными словами – с *рассказываемым* страшным. Примером может служить полотно С. Лучишкина ‘Шар улетел’, где семантика ущерба, выраженная в названии, поддержана модальностью скорби плана выражения: стесненное вертикальное пространство “колодца” городского двора, усиленное движением вверх улетающего шарика, традиционная – восходящая к иконографии оплакивания – поза девочки с воздетыми вверх руками, фигурка повешенного в верхнем окне справа. К этой же модели можно отнести также полотна, представляющие объективированно-негативную топику: стариков и нищих, знаки смерти, различного рода катастрофы. Примерами могут служить уже сами названия произведений, строго сле-

дующих фигуративной миметической традиции, и потому отражающих содержание визуального рассказа: Е. П. Левина-Розенгольц 'Старики' (1925); П. Корин 'Нищий' (1933, ГТГ); Б. А. Голополов 'Шторм. Авария' (1931); Н. И. Иванов 'Бой на море', серия 'Война' (к. 1920-х гг.); Э. О. Шехтман 'Погромление' (1927); А. Гончаров 'Смерть Марата' (1927, ГТГ); К. Петров-Водкин 'Смерть комиссара' (1928, ГТГ); Г. И. Иванов 'Расстрел' (1928-1929). В числе уничтоженных оказалось полотно С. Лучишкина 'Голод на Волге' (1927).

Применительно к рассказываемому страшному возможны различные объяснения. Отчасти распространенность мотива здесь является в разной степени осознанным противостоянием официальному заказу, политической агитации, давлению цензуры, короче – широкому фронту идеологической агитации становящегося тоталитарного государства. Страшное можно рассматривать в данном случае и в плане реализации принципа дополнительного распределения по отношению к топике героизма революционных и послереволюционных лет, то есть как оборотную (отчасти диссидентскую) сторону последней. Впрочем, налицо и неполнота, недостаточность такого рода объяснения: ведь к середине – концу 1920-х годов государственная идеология еще не кристаллизовалась, а предписания властей не носили еще столь безусловного, как десятилетие спустя, характера.

Объяснение второе исходит из формально-стилистических оснований. Оно опирается на модель нарратива, где страшное выступает не объектом, а субъектом рассказа, то есть речь идет о *рассказывающем* страшном. Эта модель реализована в – частично уже упоминавшихся – поздних произведениях К. Малевича, таких как 'Пейзаж с пятью домами' (1928-1932, ГРМ), 'Крестьянин' (1928-1932, ГРМ), 'Тройной портрет' (1933, ГРМ) и других, где доминирует семантика тревоги и предчувствия катастрофы, артикулированная целиком в рамках плана выражения. Характерным примером может служить и рисунок Малевича 'Купальщики' (1928-1932, ГРМ), где вибрирующий контур обнаженных мужских фигур призван передать значение незащищенности и хрупкости плоти, телесного страдания, выраженных чисто формальными (акцентирующими субъект рассказа, его состояние), а не описательными (акцентирующими объект и те действия, которые с ним производятся) методами.

В данной модели преобладает экспрессивная изобразительная риторика и гротескная предметность. Помимо формальной стороны, она может обнаруживаться и в содержании полотен, реализуясь в мотивах физического страдания и телесного ущерба, в которых обнаруживается след Босха, Брейгеля, позднего Гойи: Ю. Пименов 'Инвалиды' (1926); Ф. Богородский 'Инвалиды войны' (1930); А. Тышлер 'Гуляй-поле (Махновщина)' (1927). Здесь возникает и обращение к апокалипси-

ческой тематике и мотивам страстей: Р. Семашкевич 'Всадник на белой лошади' (1932); С. И. Куклинский 'Страстная площадь' (1930). Впрочем, речь может идти скорее об аллюзивности названия в связи с последним произведением. Название не столько обыгрывается в этом типе произведений о страшном, сколько проблематизирует рассказ посредством введения предиката: например, полотно Б. А. Голополосова 'Сражающийся революционер' (1927-1928) и – попадающая в немного более поздний, чем рассматриваемый период, но стилистически и по теме продолжающая линию предшествующего десятилетия – его же картина 'Человек бьется об стену' (1938); картина Р. Семашкевича 'Паше холодно' (1933).

На модель рассказывающего страшного, несомненно, оказала влияние европейская ситуация – новая фигурация, отголоски экспрессионизма и начало сюрреализма. Опыт встречи с европейским (прежде всего, немецким) искусством приобретался в процессе сближения с Берлином и Парижем в середине 1920-х. Так, члены группы ОСТ и другие мастера в своем творчестве демонстрируют родство с немецким постададаистическим реализмом О. Дикса и Г. Гросса: достаточно назвать такие полные гротеска произведения, как 'Первое мая' работы С. Адливанкина (1922) или 'На демонстрации' А. Глузкина (1932). Своим негативным пафосом некоторые картины встраиваются даже в типологическую вертикаль, заданную западной живописной традицией, одним из ярчайших вершин которой является творчество Ф. Гойи: так, картина А. Глузкина 'Трагедия гуся' (1929) композиционно и стилистически вторит позднему полотну великого испанского мастера 'Натюрморт' (после 1823, Мюнхенская пинакотека), на котором сходным образом и с огромной трагедийной силой изображена задушенная и ошипанная птица.

Между двумя названными моделями страшного располагаются разнообразные переходные типы, апеллирующие к иконографической традиции как интертексту, где субъектное и объектное совмещаются, а роль символа усиливается. Здесь рассказывающее и рассказываемое совмещаются, образуя антиномичную двойственность. Модель такого рода опирается на механизм предвосхищения: общество словно накликало ужасы – следствие катастрофического сознания эпохи в целом и исторических событий недавнего прошлого в частности. Если согласиться с утверждением, что смерть выступает как абсолютный референт тоталитарного искусства, как об этом писал И. П. Смирнов (Смирнов 2005), то следует признать, что страх конца 1920-х можно считать предвосхищением негации антропологического начала в соцреализме. Мотивуку страха порождает также и сдвиг дискурсивных стратегий: в рассматриваемой модели еще сохраняется вещьность (объектность) авангарда, однако ее уже начал вытеснять субъект поставангарда (или

авангарда-2) переломного времени конца 1920-х. В связи с семиотикой страха о подобного рода сдвигах в субъектно-объектной природе гротеска недавно писал также И. П. Смирнов (2005). Объективируясь, субъект артикулируется как жертва. Далекая эпоха наложила печать на восприятие современное: не случайно в искусствоведческих работах, рассматривающих проблемы конца 1920-х годов, слово “жертва” занимает доминирующую позицию – взять, к примеру, недавно опубликованную книгу А. И. Мазаева (Мазаев 2007).

Наиболее яркий пример наррации смешанного типа – картина К. Редько ‘Восстание’ (1925, ГТГ). Суггестия представленной сцены основана на противопоставлении движения и покоя (фигурки застывших руководителей vs шагающие массы; поставленный ромбом квадрат vs иератический центризм композиции), драматически-траурном колорите (доминируют красный и черный тона). Х. Гюнтер справедливо указывал на идеологичность красного цвета в живописи 1920-х годов и то, что ко времени соцреализма она угасла (Гюнтер 2002). Можно добавить, что в данном произведении значима опрокинутая в траур и со времен французской революции архетипическая революционная символика – красное с черным. То же цветовое сочетание мы находим и на полотне К. Вялова ‘Милиционер’ (1923). Сгущение смыслов определяется и контрастной световой аранжировкой с высвечиванием отдельных значимых деталей композиции, а также принципом сочетания портретных изображений всеми узнаваемых людей с детально выписанным множественным анонимом “человека толпы”, то есть, совмещением документальности и эпической отстраненности. Необычайно мрачная атмосфера, трагизм полотна задается и орнаментом погруженных во тьму окон-сот наподобие тюремных – мотив насилия как порядка доминирует, заставляя вспомнить Фуко (Foucault 1975) – а также неестественной и непривычной для современного зрителя экзальтированностью позы вождя (его иконография к 1925 году еще не стандартизировалась), напряженностью сумрачного колорита.

В картине Редько имеет место множественное совмещение: объектно-субъектных нарративных стратегий, позиций нарратора и зрителя-интерпретатора. Здесь наслаиваются друг на друга планы личного и безличного (портреты революционеров и анонимные персонажи массовой истории), внутренней и внешней точки зрения. Последнее совмещение задается двойственностью позиции зрителя: жест вытянутой руки вождя прочитывается как призыв к массам двинуться влево с соответствующими идеологическими коннотациями, между тем как с позиций изнутри картинного пространства указывает на то, что жест производится правой рукой. В композиции актуализируется иконографическая схема Спаса и Преображения с апокалиптическими коннотациями, а имплицированная в этих мотивах идея верховного света

напрямую соотносится с идеями света как высшего начала физического мира, отсылающими к теориям люминизма и “электроорганизма”, которые у художника возникли под влиянием философии А. Богданова.

Отсылка к мотиву Страшного Суда в повествовательной композиции на тему революции, что не могло пройти мимо внимания современников, чья связь с традицией православной символики была в то время еще очень живой, реализует мотив справедливого возмездия. Однако при этом актуализируются все обертоны темы, фокусирующие негативную топику: крушение старого (“ветхого”) мира, а вместе с ним – ужас грядущих времен. Сдвиг смысловых акцентов с темы спасения на тему гибельности высвобождает отрицательную энергетику демонического толка, указывающую на своего рода возвращение к заветам символизма в позднем авангарде, в своих неофигуративных композициях обратившемся к плану крайних психических состояний. Интересно, что именно слово “страх” в сочетании со словом “революция” возникает у самого художника в его дневниках 1924 года в связи со смертью В. И. Ленина: “[...] упоение революцией не знает границ, не чувствует времени – побеждает *страх* и смерть” (Редько 1992).

В картине ‘Восстание’ средствами гротескного нарратива создана своего рода эмблема страха. Содержащийся в ней рассказ становится отчетливо значимым символом времени на фоне литературном: в рассказе М. Булгакова ‘Роковые яйца’ тема луча играет доминирующую роль в развитии сюжета о демоническом персонаже. Парадоксальность композиции картины состоит в антиномии представленного здесь сочетания хаоса и порядка, в визуализации идеи управления движением народных масс средствами хаоса, а именно силой центростремительного, взрывного, а потому разрушительного движения: динамичная фигура центрального ромба усилена расходящимися в сторону углами улицами-лучами мрачноватых, охваченных единым порывом процессий. Однако движение это гасится центрально-осевой симметрией композиции и статичностью группы политических лидеров в центре, оказываясь тем самым анти-движением. Эмблематичность визуального рассказа передает парадоксальное состояние неподвижного движения. Это та катаlepsия времени, о которой писал в свое время Липавский, а именно – апокалиптический конец, когда “времени уже не будет” (Липавский 2005). Кроме того, это та зеркальность, то оборотничество, которое вызывало ужас у Липавского: “Всякий страх есть страх перед обратным” (35). Оборотень в ‘Восстании’ Редько – это и центральный персонаж Ленин, и рассказ о нем самого участника события; это и событие, и порождаемый им ужас зрителя.

Помимо рассказывающего, рассказываемого и смешанного типов организации визуальной наррации, повествующей в живописи конца 1920-х годов о страшном, есть и четвертый тип повествования, где

субъектно-объектные отношения не столь важны в принципе, потому что роль внутреннего/внешнего нарратора делегирована зрителю-интерпретанту. В этой модели, представленной, главным образом, живописью Павла Филонова, действующим механизмом является механизм разрыва, а идеологическая составляющая занимает имплицитную позицию.

Уже в раннем творчестве Филонова барочное *vanitas* претворилось в форме соответствующей топике: мотивах смерти и греха, разложения плоти, хтонического мира (акварель 'Мужчина и женщина' 1912-1913, картина 'Пир королей' 1912). Позднее, в 1920-1930-е годы мастера привлекали маски смерти ('Голова III', 1930), а на уровне формы стали занимать разлагающиеся на атомы предметы. Последние особенно интересны с точки зрения имплицитного страшного. В мозаичном распадении форм на атомы и последующем собирании их в более крупные конгломераты можно различить влияние идей Вячеслава Иванова о русском дионисийстве и его связях с древними метаморфозами. Здесь действуют стихийные силы скрытой, мерцающей мифологичности. Главная роль принадлежит зрителю – усилием фантазии воспринимающего из мозаичной множественности рождаются предметные очертания. Граница этих очертаний – внутренняя, как в русской иконе (Успенский 1995), потому что именно внутренняя точка зрения актуализирована и ей открываются разверзшиеся в этой живописи миры. Партиципированная изобразительная сущность мыслится как целое на правах глубинного единства, которое базируется на идее множественности миров. Двухнаправленные метаморфозы формы (нисхождение/восхождение на уровне композиции и семантики инволюций, оплотнение/прозрачность и внутренняя точка зрения) имеют референтным планом мифопоэтические комплексы Диониса и Атлантиды, столь тесно связанные в России с осознанием метафизической природы социальной катастрофы.

Метанаррация Филонова является примером самоописывающего языка с мифопоэтикой *terror anticum* в плане референций. Страшное в живописи Филонова – это космизм с катастрофическим *message*'ем. Филонов тут не одинок: столь же высокая степень катастрофизма присутствовала и К. Петрову-Водкину, который, по словам А. И. Мазаева, творил, "неоднократно сталкиваясь с природными катастрофами и испытывая всегда при этом состояние, близкое к тому, что называется "классическим ужасом" (Мазаев 2007: 304). Мифопоэтика катастрофы – это кульминация страхов 1920-х годов. Спецификой Филонова является то, что катастрофа моделируется внутренней точкой зрения картины, а стало быть зрителем как действующим лицом разворачивающейся на его же глазах трагедии. Самодостраивающаяся (самовоспламеняющаяся) форма в живописи Филонова может быть трактована в терминах

динамического хаоса, где самоорганизующийся язык содержит компонент непредсказуемости и латентной катастрофы. Таким образом, в этой модели идеологическое выступило как результат развития живописной формы.

Рассмотренные объяснительные модели, и особенно последняя из них, подводят к определенным выводам относительно природы страшного в русской живописи 1920-х – начала 1930-х годов. В эпоху второго, пост-исторического авангарда произошло возвращение к символу – возникла новая волна символизма. Однако еще сильна была инерция радикализма времен бури и натиска, то есть собственно авангарда. Слияние того и другого дало свой результат: произошло опрокидывание оси синтагматики на ось семантики. В своей содержательной статье ‘Форма страха’ М. Ямпольский рассматривает страх, его репрезентацию в кинематографе, как чистую манифестацию негативности и разрыва, интервала в теле (Ямпольский 2005). Опираясь на это суждение исследователя, можно сказать, что страшное в живописи выступило как радикальность плана выражения, как разрыв формы с последующим проявлением этой формы в мотивике. В историческом авангарде негативная топика авангарда выступала планом содержания экспериментов формы. Этот изоморфизм планов в позднем авангарде нарушился вследствие коммуникативной исчерпанности языковых ресурсов и возникшего как следствие коммуникативного тупика. Риторика разрушительства с негативизма формы переместилась в область смыслов. На смену беспредметности пришел другой радикализм – негативная топика и ее частный случай – мотив страха. Таким образом, страх в живописи позднего авангарда – это глубинно идеологический модус формально-языкового эксперимента.

ЛИТЕРАТУРА

- Гюнтер, Х.
2000 *Социалистический канон* (под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко). Санкт-Петербург.
- Злыднева, Н. В.
2008 *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века*. Глава “О картине Климента Редько ‘Восстание’ и ее литературных параллелях”. Москва, сс. 263-274.

- Липавский, Л.
2005 'Объяснение времени'. Леонид Липавский. *Исследование ужаса*. Москва, сс. 41-56.
- Мазаев, А. И.
2007 *Искусство и большевизм. 1920-1930*. Москва.
- Редько, К. Н.
1992 'Из дневников 1921-1935'. Климент Редько. *Парижский дневник*. Москва, сс. 63-101.
- Ройтенберг, О.
2004 "Неужели еще кто-то помнит, что мы были". Москва.
- Смирнов, И. П.
2005 'О гротеске и родственных ему категориях'. *Семиотика страха*. Москва, сс. 204-221.
- Успенский, Б. А.
1995 'Поэтика композиции'. *Семиотика искусства*. Москва, сс. 9-220.
- Ямпольский, М.
2005 'Форма страха'. *Семиотика страха*. Москва, сс. 339-355.
- Foucault, M.
1975 *Surveiller et punir*. Paris.