

Документ в живописи 1920-х как информационный парадокс

В советской живописи 1920-х годов обращает на себя внимание необычное явление, которое не находит аналогов в русском искусстве прежних времен: в предметное поле художественного изображения широким потоком хлынули различного рода документы*. Документ подчас становится главным «персонажем», своего рода «героем» визуального повествования, а не просто сюжетным элементом, пусть и очень значимым, натюрморта, как это имело место, скажем, в живописи барокко. Данное явление — индикатор важных перемен в культуре: оно ставит вопрос о способах визуальной репрезентации «истинного» в противовес «мнимому» и о предрасположенности той или иной художественной системы к такого рода визуальному означиванию. Последнее связано с возникшим в обществе интересом к факту, и об этом свидетельствует проблема документа и документации в советском изобразительном искусстве 1920 — начала 1930-х годов. Волна документов в живописи сигнализирует о новом типе коммуникации в культуре, о возросшей роли факта в живо-

* Под документом нами понимается любое письменное свидетельство участников исторического процесса, не предполагавшее при своем возникновении эстетической составляющей — это круг записей, которые обычно используются историками в качестве т. н. источников: письма, газеты, квитанции и различного рода удостоверения. Мы не рассматриваем — в целях экономии читательского внимания, а также учитывая специфику предмета исследования (изобразительное искусство) — дневниковые записи, репортажи, стенограммы заседаний и т. п.

писи, о том, что художники стояли перед проблемой способов верификации реальности.

Есть и другая сторона вопроса. Послереволюционное десятилетие, эпоха так называемого поставангарда, таит в себе немало загадок, нераскрытых потенциалов и стилевых и мировоззренческих устремлений, обозначивших свое существование в свернутом виде и по ряду внешних и внутренних причин не получивших полноценного развития. Так, отечественные искусствоведы едва не проглядели, например, советский вариант экспрессионизма, представленный именами таких одаренных живописцев, как А. Древин и Б. Голополосов, Р. Семашкевич и Н. Витинг*. Документ в живописи может сигнализировать о другом крупном художественном течении — а именно, о сюрреализме, который в такой яркой форме проявился в европейском искусстве 1920-х и, казалось бы, совершенно затерялся или пропал, не родившись, в водовороте становления сталинской России. Его ростки, между тем, ощутимы в косвенной форме, и мотив документа проливает свет на подспудные токи художественной жизни. Документ в живописи выступает лакмусовой бумажкой нового типа поэтики, обращенной не к синтагматике, как это было в историческом авангарде, а к прагматике, то есть к учету восприятия зрителя, вовлеченности воспринимающего в формирование смысла произведения. А сюрреализм как раз и основан на прагматике, он соответствует смене научной парадигмы, подобно тому, как в рассматриваемое десятилетие возник поворот формализма к проблеме литературного быта [Ханзен-Лёве 2001]. Документ, таким образом, — агент и сигнал существенных перемен в социуме, своего рода фермент текста культуры.

Каковы же были виды и типы репрезентации документа? Не все здесь овеяно новизной. Например, широкое распространение в живописи получает вербальный ком-

* Лишь в последние десятилетия это направление стало объектом внимания исследователей, см.: [Балашов 2005; Злыднева 2016; Никольская 1990].

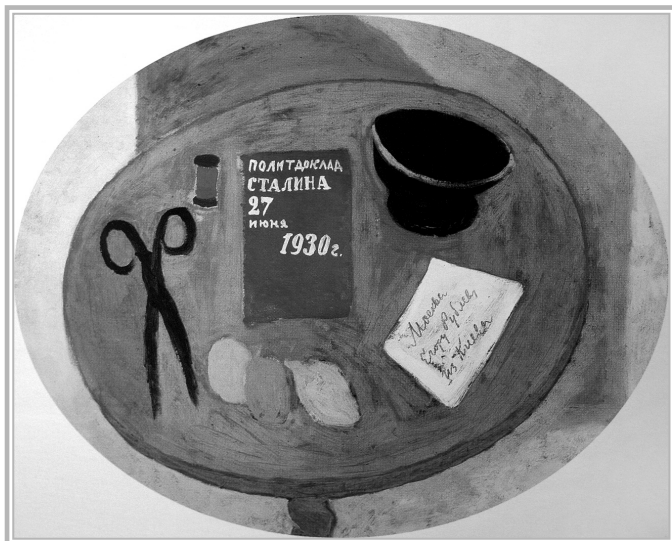
ментарий изображения, призванный «документировать» воспринимаемое глазом. Документ здесь разлит по всему тексту произведения, документируя представленное в изображении. Речь идет об информации, содержащейся в названии полотна и/или включенной в композицию (например, имя автора и название полотна С. Адливанкина «Трамвай Б» 1922 года). Такого рода двойное кодирование в форме параллелизма вербального и визуального текстов опирается на традицию, уходящую корнями в христианское Средневековье — изображение евангельской и ветхозаветной истории с текстовыми комментариями. Дублирование передаваемых изображением и словом сообщений имеет целью углубление смыслов. Документирование здесь носит двунаправленный вектор — формы свидетельства ориентированы друг на друга, словно замыкая в едином художественном поле зафиксированный фрагмент реальности.

Другой тип документа тоже имеет длительную историю, однако в 1920-х годах его прошлое резко актуализируется. Имею в виду письмо как сюжет картины. Мотив чтения письма, пожалуй, можно считать сверстником самой станковой живописи, начиная с барочных композиций типа *vanitas*, а еще раньше оно появляется в эпоху Возрождения, например, у Яна Вермеера Дельфтского («Девушка, читающая письмо у открытого окна», 1657–1659, Дрезденская галерея). Как правило, в истории европейского искусства изображается чтение писем девушками или детьми. Такая устойчивая «объектная» фабула сохраняется вплоть до эпохи советского соцреализма послевоенного десятилетия — вспомним картину А.И. Лактионова «Письмо с фронта» (1947, ГТГ) — в ней также находит выражение тип повествования, в котором доминирует объект. Именно потому героями композиций выступают те, кому в маскулинно ориентированной культуре предписано существование в качестве объектов — женщины и дети. Письмо-объект вытесняется

в историческом авангарде 1910-х письмом-субъектом в соответствии с переносом доминант на субъектное повествование, в котором доминирует Я художника и усиливается автореферентное начало художественного сообщения. Здесь письмо представлено не в форме изображения конверта или чтения послания, а в виде рукописания, в качестве рукописных текстов в составе композиций. На картинах М. Ларионова, в футуристических литографированных книгах с участием Н. Гончаровой, О. Розановой и других мастеров авангарда написанный от руки текст демонстрирует телесно-кинетическую идентичность автора, в почерке которого проявляется его характер, настроение, темперамент, и выступает как художественный жест. В этом отношении рукописное являет собой знак-индекс (наподобие следа ступни на песке), «документируя» процесс писания, его индивидуальную рукотворность, субъектную составляющую. Можно сказать, что рукописный компонент живописи авангарда — это репрезентация письма как объекта, представленного изнутри, как бы вывернутого наизнанку.

В поставангарде (искусстве середины 1920-х — начала 1930-х годов) опыт предшествующего десятилетия учитывается, но в корне меняется характер поэтики, который — как уж указывалось — переходит от синтагматического типа к типу прагматическому. Письмо как текстовое сообщение, присланное по почте (то, что в наши дни предстает в виде традиционного snail-mail), выступает в контаминированной форме — и как объект, и как рукопись одновременно. Так возникла картина Г. Рублева «Письмо из Киева» (1930, ГТГ), где в числе прочего изображен почтовый конверт, надписанный рукой автора и ему же, то есть самому себе, адресованный: *Егору Рублеву**. Мотив письма возник в эти годы и в живописи М. Ларионова («Натюрморт с письмом», 1920-е, ГТГ), жившего и рабо-

* Подробнее о картине Г. Рублева «Письмо из Киева» см. [Злыднева: 2013].



Г. Рублев. Письмо из Киева
(1930, холст/масло, ГТГ)



М. Ларионов. Натюрморт с письмом
(1920-е, холст/масло, ГТГ)

тавшего тогда уже в Париже. Левые художники зарубежья вторят советским / русским коллегам: композиция мексиканской художницы-коммунистки Фриды Кало, супруги Диего Риверы, «Автопортрет с письмом Троцкому», написана в 1937 году. В этом произведении примечательна игра идентификаций: написанный от руки листок в руках у автопортретируемой тавтологически усиливает достоверность авторского Я.



Ф. Кало.

Автопортрет с письмом Троцкому
(1937)

Наряду с мотивом письма, следующий тип репрезентации документа, распространившегося в поставангардную эпоху, — изображение газеты. Если мотив письма — весьма традиционный в истории живописи, хотя и получающий в поставангарде новую трактовку, газета — сравнительно необычный предмет. Мотив — в соответствии с возникающими в это время историческими реалиями, то есть распространением средств массовой информации — берет начало в европейской (преимущественно французской и особенно немецкой) живописи середины XIX века. В советской живописи 1920-х годов газета широким потоком захлестывает сюжетное поле, отражая историческую реальность, охваченную пропагандистским пафосом. Она быстро приобретает доминирующую позицию в жанровых сценах, где ее существование сюжетно мотивировано: например, в картине В. Перельмана «Рабкор» (1925, ГТГ). Однако особенно показательны случаи,



В. Перельман. Рабкор
(1925, холст/масло, ГТГ)



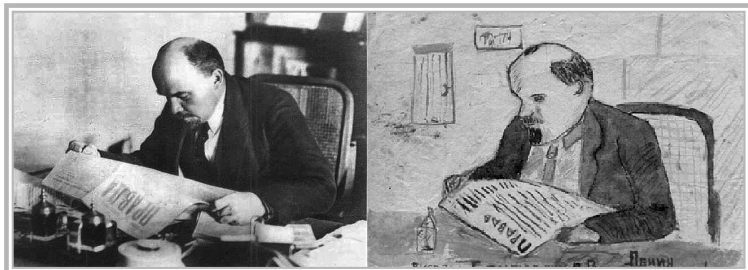
В. Лукин. Уголь Кузбасса
(1935, холст/масло, РОСИЗО)

где такая мотивировка отсутствует: такова, например, композиция В. Лукина «Уголь Кузбасса» (1935, РОСИЗО), где газета — лишь подстилка для кусков черного угля. Связь с информационным документом, актуализирующим насущные проблемы экономики, здесь обозначена ассоциативно, по принципу метонимического уподобления. Еще слабее мотивировка сюжета в акварели Б. Кустодиева «Сундучник» (1918, ГРМ), где печатные строчки газеты, которую напряженно читает старый мастер, перекликаются с надписями вывесок и стоящих сбоку щитов: в этом произведении обозначен переход от буквенного слова авангарда, имеющего самоценное значение вещи как таковой, к печатному слову новой, направленной на внешнюю коммуникацию эпохи 1920-х годов. В картинах замечательного витебского живописца Ю. Пэна, педагога М. Шагала, встречается много персонажей, читающих газету. Очевидно, это объяснимо характерным для иудаизма особым почитанием печатного слова (и слова вообще), идущим еще от ветхозаветной традиции, скрижалей пророка Моисея. Газету читают и политические деятели: на картине Г. Рублева «Сталин, читающий газету „Правда“» (1931, ГТГ) вождь представлен еще в неканоническом виде. Газета в его руках — атрибут политической власти, которая на тот момент еще нуждается в подтверждении. Уже канонизированные типы изображения вождя с газетой представлены на картинах И. Бродского «Ленин в Смольном» (1930), а также в существенно более поздней композиции В. Д. Медведева «Ленин, читающий газету „Правда“» (1965). Последняя картина сделана по фотографии П. А. Оцуца 1918 года и потому представляет собой своего рода документацию документа. Чувашский школьник В. Спиридонов в 1930 году сделал на основе этой фотографии рисунок. Характерно с точки зрения идеологически прокламируемой «достоверности» послания, что газета в обоих случаях определенная — главный орган партийной прессы «Правда», как, впрочем, и на многих других изображениях.



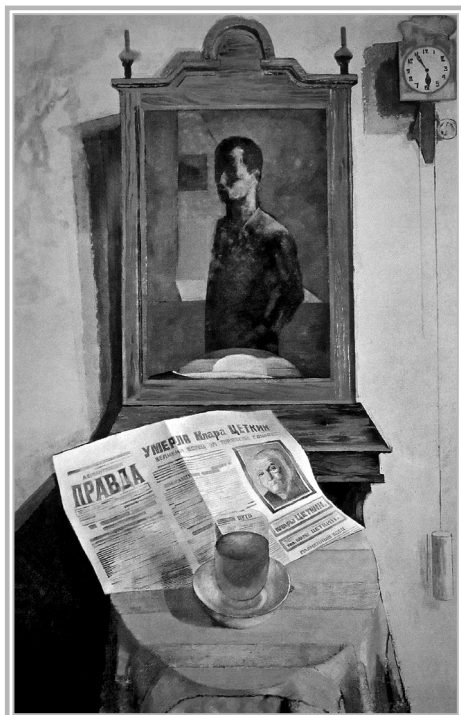
Г. Рублев. Сталин, читающий газету «Правда»
(1931, холст/масло, ГТГ)

Специфическая связь с традиций — на этот раз общеевропейского искусства — обозначена в произведении В. Малагиса «На смерть Клары Цеткин» (1933, ГТГ). Здесь газета составляет часть композиции типа барочного жанра *vanitas*: мемориальный сюжет дал основу теме бренности существования, где газета — в сочетании с ходиками на стене и зеркалом заднего плана — метафорически представляет идею преходящего мгновения, тающей на глазах сиюминутности, тщетности попыток пригвоздить быстро текущую реальность происходящего печатным словом журналиста. То, что мемориальный жанр этой картины не случаен, подтверждается наличием более раннего полотна того же мастера — «Траурный натюрморт» (1924,



П. А. Оцуп. В. И. Ленин читает газету
(1918, фотография)

В. Спиридонов. Рисунок по фотографии П. А. Оцупа



В. Малагис. На смерть Клары Цеткин
(1933, холст/масло, ГТГ)

ГРМ), где аналогичная композиция включает изображение опять же газету «Правда». Множество газет встречаем и в композициях агитплакатов 1920-х годов, призывающих повысить политическую грамотность населения. Политико-просветительская задача этих произведений очевидна, но в контексте художественного процесса в целом следует отметить их роль как своего рода семиотической среды, питательной для тематики живописных композиций, в которых, как мы убедились на ряде приведенных выше примерах, сюжет не всегда мотивирован.

Наряду с письмами и газетами, документ представлен в живописи также изображениями удостоверений и квитанций различного рода. Последнее, в отличие от рассмотренных выше случаев, не находит аналогов в истории искусства и отражает стремительно возрастающую бюрократизацию советской власти. Особенно примечателен агитационный фарфор с изображениями продовольственных карточек, торговых купонов, печатей и пр. Карточка лежит на тарелке, очевидно, замещая реальную еду. Документ здесь предстает в своем буквальном, не метафорическом «документированном» виде: стремление к подлинности доминируется, изображение становится фактом действительности, знак и то, на что он указывает (означающее и референт), предельно сближаются.

В качестве небольшого отступления от темы нашей статьи следует сказать, что изображение по своей природе документально в силу преобладания иконических значений, а художественное изображение в истории искусства еще начиная с античности строится на естественно возникающем зазоре между узнаваемостью и условностью видимого, парадоксальной сущностью изображения как такового. Проблема распознавания *истинного / ложного* лежит в основе изобразительного искусства. Внедряясь в поле художественного сообщения, документ делает эту проблему непрозрачной и выступает в качестве средства сообщения как сообщения.



Тарелка. Агитационный фарфор
(Ленинградский фарфоровый завод, 1924.
Частная коллекция)



Тарелка. Агитационный фарфор
(1920-е годы. Частная коллекция)

Позволим себе небольшой исторический обзор. Во времена греческой классики документальность изображения (изображение как документ) выступает в практике иллюзионизма, отождествляющего знак и референт. Ярким примером может служить фреска художника Зевксиса с изображением винограда, который прилетали клевать птицы, а также роспись Паррасия, написавшего занавес так, что сам Зевксис принял его за настоящий. Документальное в иллюзионистских изображениях демонстрирует прозрачность знака. Наоборот, непрозрачность знака доминирует в изображениях в Средние века, где условность принята за норму, а визуальное подчинено Слову. Во времена Ренессанса живопись становится «окном в мир», вербальный комментарий в составе композиций служит утверждению достоверности изображенного, особенно в портрете — новом жанре, который расширял знаковое поле зримого и акцентировал баланс между тем, что и как изображается, то есть между умозрением предмета и его визуальном представлением. Вербальный комментарий как способ документирования в портретных изображениях свойственен и искусству барокко, однако здесь обогащается новыми смыслами: изображение выходит на мета-уровень; зеркало — мотив зеркала, зеркальные отражения, распространенные в живописи конца XVII — начала XVIII веков, берут на себя роль идентификатора *истинности / ложности* в репрезентации зримого мира. Картины-обманки для зрения (жанр *trompe-l'œil*), явные или скрытые свидетели представляемого, включенные в композицию как второстепенные персонажи (третий участник-свидетель в композициях с зеркалом, введение автопортрета в состав многофигурной нарративной композиции), — все это формы превращения изображения в документ, в котором под сомнение ставится само наличие связи между означаемым и означающим, и это сомнение составляет доминанту (*concetto*) антиномической природы барокко с его иллюзорными прорывами про-

странства и визуальными деформациями (имею в виду анаморфические изображения) как способом испытания границ подлинного. Не случайно именно в барокко письмо и письменный документ часто становятся персонажами композиций-обманок, провоцирующих зрителя как бы попробовать вещную действительность «на зуб».

В русской реалистической живописи XIX века круга передвижников документация событий становится основой сюжета и принципом эстетики. В картинах Верещагина, посвященных русско-турецкой войне, изображение выступает в роли исторического свидетельства от первого лица — с этим связаны названия картин, как бы воспроизводящих «голос» анонимного репортера. В серии полотен на тему «Письма из госпиталя» («Письмо к матери», «Письмо прервано», «Письмо осталось незаконченным», 1901) фиксируются разворачивающиеся во времени события: тяжело раненый боец сначала пишет, потом диктует письмо сестре милосердия, а затем та читает написанное у изголовья уже скончавшегося воина. Письмо в этом произведении художника выступает в функции документа, регистрирующего последние часы жизни персонажа и момент его кончины. Такая фактографичность отчасти близка историческому авангарду, с той только существенной разницей, что в авангарде 1910-х документом становится сама картина, поскольку она объективирована — это картина-вещь. Однако в составе кубофутуристических коллажей печатное слово в составе написанных на полотне или приклеенных в коллаже обрывков газет само по себе значения документации не несет, изображение, наоборот, разрывает связи с референтом, следуя общим принципам поэтики авангарда 1910-х годов. Непрозрачность означающего становится смыслообразующим механизмом художественного сообщения.

Что же происходит в период «авангарда на излете», когда возникает разворот искусства к фигурации и нарративу, но еще сохраняется живая связь с опытом пре-

дыдущего десятилетия? В 1920-е годы разворачивается во многом обратный по отношению к предшествующему десятилетию процесс, наступает его противофаза: изображение документа возвращает себе статус подлинной, внеположенной искусству реальности. Однако память об авангарде в этой новой стратегии сохранилась в скрытом виде: она сигнализирует о себе в связи с изображением письма, газеты, мандата — в мотивном комплексе, определяемом оппозицией *истинное/ложное* в изображении. Круг исторической эволюции словно замкнулся: возник непрозрачный знак, онтологическая сущность изображительности опять вышла на повестку дня. Последнее особенно ярко представлено в европейском сюрреализме, в произведениях Р. Магритта, А. Эшера, С. Дали и других мастеров мистифицированного зрения, которые основой своего творчества сделали саму проблему зрительно-го различения *подлинного* и *мнимого*.

Поставангардные течения в советском искусстве 1920-х годов примыкают к аналогичным процессам в западноевропейском искусстве, предощущают их. Мотиву документа отводится особая роль, что повышает изображение в статусе: распространение получают бытописательные сюжеты, фиксирующие факт, дневники художников приходят в сложную связь с их живописным творчеством (П. Филонов, К. Петров-Водкин), фрагменты изображения повседневности ориентированы в первую очередь на документирование актуального исторического момента (письмо, газета, мандат). Можно утверждать, что картина эпохи исторического авангарда 1910-х годов из вещи как свидетельства о самой себе, а потому документа, в поставангарде, обращаясь к письменной-печатной идентификации события, превращается в рассказ о документе. Изображая документ, художественное изображение обнажает рефлексю по поводу природы изображения, то есть, выводит визуальное сообщение на уровень метаописания. Трансцендентность визуаль-

ности соответствует общему развороту культуры конца 1920-х в сторону символизма, однако при этом изображение события отрицает всякую символистичность, делая своим предметом факт как таковой. Возникают гибридные формы изобразительности: характерным примером является уже упоминавшаяся в нашей статье картина В. Малагиса «На смерть Клары Цеткин» (1933, ГТГ). Это полотно, как указывалось выше, обнаруживает близость мемориальной композиции типа *vanitas*: здесь присутствует необходимый набор характерных для этого барочного жанра атрибутов — зеркало, символизирующее призрачность бренного мира, часы — символ быстротекущего времени жизни, а типичная для этого жанра свеча замещена идентичной по форме чашкой с недопитым чаем. Мемориальная тема выражена посредством газеты «Правда» на первом плане, в которой помещен некролог с портретом усопшей революционерки. Фотография соположена с отражением в зеркале живого персонажа — самого автора произведения: размещенные по обе стороны полотна (как символической границы) изображения несут семантику встречи миров. Возникает сложная цепочка идентификаций, в которой газета выполняет роль организующего начала, запечатлевая «подлинность» свершившегося события, его «правду жизни». Такая документация требует свидетеля события. В его роли в истории искусства часто выступает зеркало — и советская живопись этой традиции не чужда: вспомним, например, картину К. Петрова-Водкина «Новоселье» (1935), тоже несущую в себе мемориальную коннотацию и метафизический подтекст, особенно в мотиве зеркала, где отражается несуществующий на картине натюрморт (см. [Злыднева 2013])*.

* Скрытая мемориальная семантика передана в этой картине, наряду с использованием зеркала, посредством принципа двойности на котором построена композиция, обращением к иконографической схеме «Тайной вечери» (в группе, сидящей за столом), а также самом авторском названии — в народной традиции эквивалентном значению *поминки*.

Картина В. Малагиса, да и вся живопись 1920-х — начала 1930-х годов, основанная на мотивах документа, выступает как визуальная параллель к так называемой литературе факта, получившей распространение в эти же годы. «Газетчики, выше голову!» [Литература факта], — призывал один из ее главных идеологов Сергей Третьяков, а Осип Брик писал:

жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор. <...> У культурного потребителя переменялась установка. Его не столько интересует художественность произведения, сколько ее доброкачественность. А доброкачественность эта определяется степенью верности передачи материала» [Литература факта 1929].

Интересно, что и литература делает шаг по направлению к изобразительному искусству: в очерке С. Третьякова «Сквозь непротертые очки» при описании полета на самолете активно вводится настоящее время, которое усиливает эффект сопричастности происходящему — но ведь визуальное по природе своей отнесено к настоящему:

Летя над землею, беспорядочно заглатываю глазом и потрясающие своею длиной наклеенные на землю пластыри холстов, и зебровидно выкошенную траву перелесков, и пасеки, на которых ульи стоят, как сокольские гимнасты (с какою легкостью опять срываешься в привычную художественную метафористику!) [Литература факта 1929].

Не случайно в тексте доминирует концепт зрения — словоформа «видеть» и концепт зрения встречаются в одном только абзаце 7 раз:

Сорняки в полях расходятся кругами, как экзема. Отдельных растений **не видеть**, а породы растений живут кольцами, налетами, пузырями. Изменение цвета почв **лезет в глаза**. Нет действующих лиц. Есть действующие процессы. Сцены ревности, драки и объятия отсюда

не видны, а деревни однотипны, как листья кустарника одного **вида**. Но зато отсюда **видны** хозяйственные районы, тучность урожаев и костлявая худоба недородов. Отсюда **видны** болезни уездов, нарывы районов, малокровие рек. Крохотный хлебный вредитель, иссушающий мертвой желтизной целые гектары, отсюда **видней** и грознее, чем издевательски крошечный, безмолвный, попыхвающийся то белым, то черным предмет, который на земле называется локомотивом [Литература факта 1929] (выделено мною. — Н. З.).

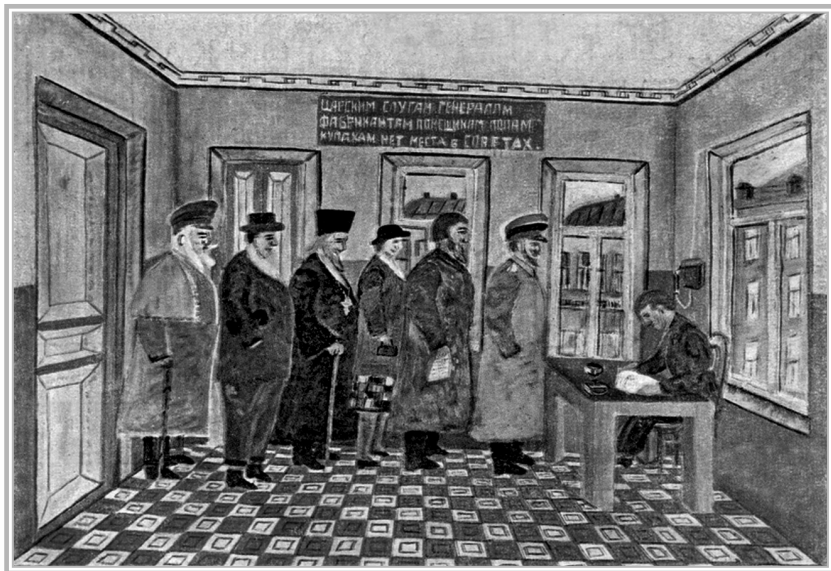
В статье С. Третьякова «Продолжение следует» диалог с мастерами изобразительного искусства уже развернут в форме императива:

«Для нас, фактофиков, не может быть фактов „как таковых“. Есть факт-эффект и факт-дефект. Факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт-друг и факт-враг. Это должны помнить наши ближайшие соседи изофактофики (фотографы) и кинофактофики (работники культурфильмы)» [Литература факта 1929].

Настоящее в виде документальной фиксации *увиденного* в текущий момент сближает документальную прозу с пространственными искусствами — живописью и графикой. Параллелью литературе факта обычно служит производственное искусство, стремящееся к уходу от художественности. Но даже в произведениях мастеров, не имеющих прямой связи с производственниками, в частности, К. Редько и его группы проекционистов, акцентированы мотивы заводского ритма, складывающиеся в своего рода орнаменты, которые нейтрализуют историческое время, время как процесс, в пользу времени настоящего, времени как названия.

Другое свойство живописи конца 1920-х, которое сближает ее с литературой факта, является идея намеренной депрофессионализации искусства. По мысли теоретиков ЛЕФа, именно непрофессиональные мастера способны вырваться из колеи устарелых художественных норм и ответить на нужды массового читателя. Подобно тому,

как в литературу приходят «самородки», в числе прочих неопытных литераторов поддерживавшихся Горьким, в изобразительном искусстве возникает волна примитива, типологически отличного от примитива и неоприми- тивизма времен исторического авангарда. В 1910-е годы обращение к полотнам грузинского мастера-самоучки Н. Пиросмани, а также к вывеске, лубку и народной ико- не выполняло задачу редукции эстетического в его пре- жнем понимании. Десятилетием позже уход от школьной традиции стал результатом верификации события, кото- рое существует не само по себе, а как факт его предъявляе- ния зрителю. Примером широкой волны примитива мо- жет служить живопись собственно непрофессиональных художников (В. Точилкин), а также мастеров, стилизую- щих свои работы под примитив (Г. Рублев, С. Адливан- кин, К. Редько).



В. Ф.Точилкин. Лиценцы
(1928, холст/масло, ГРДНТ)

В группе рассматриваемых изображений документ-фикция рассказывает о документе-реальности. Создается особого рода коммуникация между зрителем и картиной. Описание процесса визуального восприятия дано одновременно и снаружи (глазами внешнего свидетеля факта), и изнутри (когда факт осознается как знак). В известной мере такого рода тип сообщения, описывающего самого себя, был заложен еще в историческом авангарде, в кубофутуризме — в практике, и в раннем формализме — в теории. Однако в конце 1920-х произошел сдвиг установки культуры в сторону прагматики, то есть восприятия произведения искусства. Предметом изображения становится сам процесс порождения изображения. Это соответствует и ситуации в левой литературе:

Литературу факта тогда стоит понимать не как отражение наличной и независимой от высказывающегося реальности, но как спецификацию самой этой дискурсивной фактуры. Такое *самовитое высказывание* подразумевает указание, которое призвано не *замечать* языковую реальность и не ограничиваться ею, но *делать видимым* саму ситуацию говорения, подвергая острашению саму процедуру литературного высказывания (включая его самые различные производственные регионы — материальность знака, самообращенность письма или рефлексии литературного быта) [Арсеньев 2016: 9–10].

Ситуация говорения — и это можно перенести на визуальную репрезентацию — проявляется в форме документа как части художественного изображения. Разумеется, следует учитывать также такой важный фактор, как влияние фотографии на живопись и графику. Фрагменты фотографических снимков активно включаются в коллажи и агитационные плакаты 1920-х годов. Исследователь справедливо замечает по этому поводу, обращаясь к словам выдающегося мастера советского плаката Г. Клуциса:

В 1931 году художник опубликовал статью «Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства, в ко-

Въ дни расправы съ оппозиціей.



На Путиловскомъ заводе въ Петербургѣ.

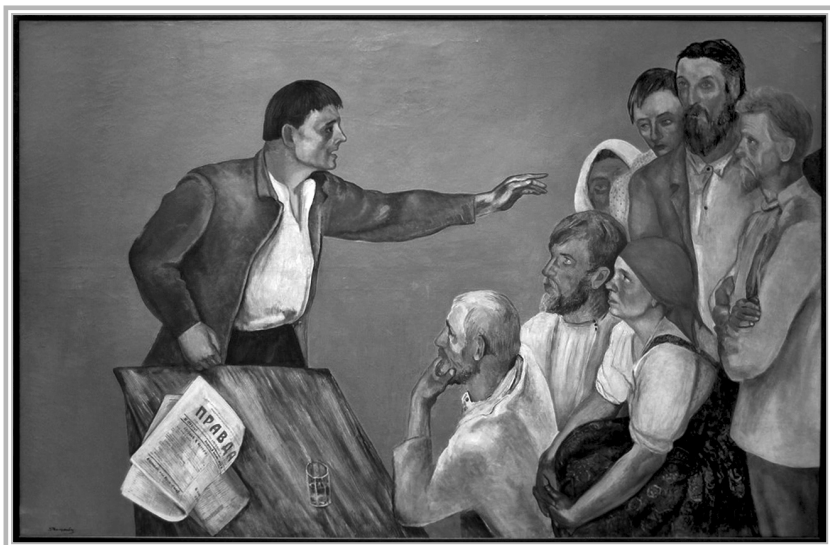
Рабочіе въ обѣденный перерывъ читають газеты съ подробностями новыхъ репрессій противъ оппозиціи.

На Путиловском заводе (фотография, 1927)

торой писал о преимуществах метода в воздействии на массового зрителя: «Заменяя рисунок от руки фотографией, художник более правдиво, более жизненно, более понятно для масс изображает тот или иной момент. Смысл этой замены заключается в том, что фотоснимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация. Эта точность, документальность придают фотоснимку такую силу воздействия на зрителя, какого графическое изображение никогда достичь не может» [Клуцис 1931: 120; Деркусова 2009: 51–56].

Поэтика репортажной фотографии определила не только литературу факта, но и способ визуальной репрезентации предметного мира еще со времени импрессионистов: среди последних — срезанная композиция, расплывчатый (имитирующий длинную выдержку фотокамеры) контур,

динамический мотив, оптические сокращения бокового поля. Влияние новой медиа сказалось и в репортажности сюжета живописного произведения, которое все чаще становилось своего рода «газетным» расследованием, социальным обвинением. Таковы, например, жанровые композиции и натюрморты Д. Штеренберга, словно обличающие суровые (и голодные) будни, или полотна С. Лучишкина, порой напрямую заимствующие социально-злободневную тематику у ранних немецких экспрессионистов (так, картина 1926 года «Шар улетел» композиционно и сюжетно почти буквально воспроизводит более раннюю гравюру Г. Гросса, особенно в части изображения повешенного в окне). Однако если Штеренберг еще идет в русле идей русских передвижников, а художники ОСТ'а ищут поддержки в опыте немецких коллег, практика изображения документов — это уже новая практика, новый сюжет, новая оптика. Введение печатного слова выступает знаком-индексом



Д. П. Штеренберг. Агитатор. Смычка города и деревни
(1927, холст/масло, ГТГ)

по отношению к акту документирования факта. Подобно тому, как литература «становится не просто литературой факта, но литературой *факта высказывания*» [Арсеньев 2016], изображение документа также меняет стратегию, становясь не столько представлением предмета, сколько *фактом его представления*. В этом смещении акцента в тексте изображения с автореференциальности (в согласии с поэтикой исторического авангарда) на коммуникативную провокацию, ставящую вопрос об истинности/ложности видимого мира посредством таких эфемерных примет «документального», какими являются газеты, письма и мандаты, и состоит новаторство рассматриваемой группы произведений. Проблематизируя факт изображения документа, изобразительное искусство 1920-х и начала 1930-х годов сигнализировало о сюрреалистическом потенциале эстетического сознания. Мотив документа, рассмотренный по всей многогранности его культурных «улик», показал, что, как и экспрессионизм, остановленный на бегу, сюрреализм в советской России существовал в скрытой форме. Но существовал! Кроме того, документ как предмет изображения и концепт поэтики предвосхитил постмодернизм, в частности, концептуализм с его установкой на прагматику значения, то есть, восприятие и сам акт высказывания. Таким образом, в свернутом виде советское искусство конца 1920 — начала 1930-х годов заложило программу развития на полвека вперед.

Литература

- Арсеньев П. Литература факта высказывания: Об одном незамеченном прагматическом повороте // НЛО. 2016. № 138. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/7206>.
- Балашов А. Экспрессионизм: эстетика маргинального искусства в России XX века. М., 2005.
- Деркусова И. Творчество Густава Клуциса. Сокровища коллекции Национального художественного музея Латвии // Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 16–17. Витебск, 2009.
- Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.

Злыднева Н. В. О (не)состоявшемся взрыве: экспрессионизм в России // Категория взрыва и текст славянской культуры / Отв. ред. Н. В. Злыднева. М., 2016.

Клуцис Г. Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств: Сб. статей объединения «Октябрь» / Под ред. П. И. Новицкого. М., 1931.

Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФ'а. М., 1929. Факсимильное издание. М., 2000. Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/30451>.

Никольская Т. Л. К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990.

Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001.