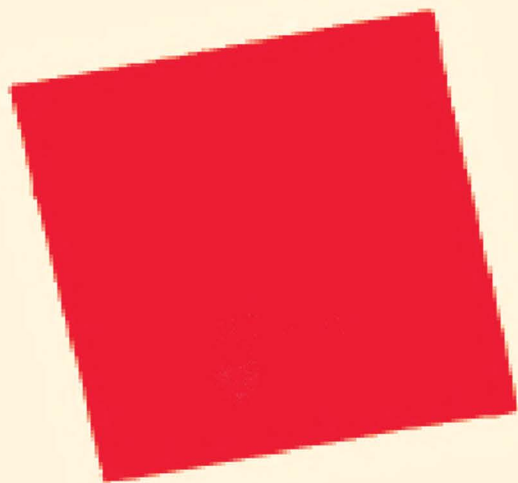


елена сидорина



конструктивизм без берегов

Российская Академия Художеств
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств

Прогресс - Традиция
Москва

исследования и этюды о русском авангарде

елена сидорина

конструктивизм без берегов

исследования и этюды
о русском авангарде

ББК 85.14
УДК 75
С 34

ББК 85.14
УДК 75

ISBN 978-5-89826-365-2

Печатается по решению Ученого совета
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств

Рецензенты:

О.И. Генисаретский, доктор искусствоведения

М.Н. Соколов, доктор искусствоведения

С 34 Елена Сидорина
Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды
о русском авангарде – М.: Прогресс – Традиция, 2012. 656 с.

В данной книге, примыкающей к монографиям автора: «Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда» (1994) и «Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика» (1995), исследуются многообразные лики конструктивизма, его диаметрально противоположные концептуальные и пластические версии, трактовки «беспредметного искусства» и искусства «как такового», отношения «предметное – беспредметное», ракурсы супрематизма, толкование «изобразительного искусства» и «все-искусства»... Взгляд автора обращен не только к творческим концепциям художников, но и к философской мысли о творчестве, искусстве, Красоте. Исследование сочетает углубление в сущность проблем и в подробности творческих позиций, контактов, судеб. Книга адресована всем, кто интересуется проблемами искусства и искусствознания.

© Е.В.Сидорина, текст, 2012
© С.К. Липатов, дизайн, 2012
© Прогресс – Традиция, 2012

ISBN 978-5-89826-365-2

часть I	15	Лики конструктивизма
	125	Конструктивизм: теоретические и эстетические аспекты
часть II	157	Предметное / беспредметное
	183	Ракурсы супрематизма
	221	«Все в природе имеет это беспредметное начало»
часть III	245	Вл.С. Соловьёв: «...вопрос об осуществлении истины... переношу в сферу эстетическую»
	287	Авангардная ветвь русской религиозно-философской мысли XX века: Н.А. Бердяев
	375	«На грани двух миров». С.Н. Булгаков об искусстве, абсолютном творчестве и Ничто
	413	О лекции Н.А. Бердяева «Кризис искусства» и – вокруг нее
часть IV	467	«Ориентируясь на грядущую культуру коммунизма...» К творческой биографии Алексея Гана
	517	«Амазонки авангарда» и «квадратура конструктивизма»
	539	Этот сложный конструктивизм: Георгий Якулов
	557	«Формула свободы» и «формула надежды» Эрика Булатова
	579	Конструктивизм - «без берегов»?
	605	Примечания

Итогом проходившей весной 1921 в ИНХУКе длительной дискуссии «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения» стала конструктивно-производственная переориентация ИНХУКа. Реализовывалась программа: *не отражать, не изображать, не переживать, но строить, конструировать жизнь*⁹⁵. Художники, не принявшие новой программы (среди них – А. Древин, Н. Удальцова), вынуждены были покинуть институт. В книге «Искусство и классы» Б. Арватов посвятил этим событиям в ИНХУКе восторженные строки: «В 1921 году – этот год стоит отметить в истории мирового искусства – на заседании Института Художественной Культуры в Москве более двадцати лучших мастеров России единогласно постановили бросить самоцельные станковые формы и принять меры к немедленному вхождению художников в производство»⁹⁶. Сборник «От изображения к конструкции» не был выпущен в свет. Но Н.М. Тарабукин, ученый секретарь ИНХУКа, написал и в 1923 опубликовал книгу той же тематической направленности: «От мольберта к машине».

Опубликовав свой «Конструктивизм», «основатель конструктивистов», как Гана характеризовал Малевич, дал «свое пояснение». Стало ясно, что о *конструктивном искусстве*, с точки зрения А. Гана, и речи быть не может.

И в 1924 году К.С. Малевич в письме Л.М. Лисицкому из Ленинграда в Швейцарию, взывая к уновисской общности, вспоминал 1919-й и пенял тому, что он-де «не исполнил договора», что издание журнала «Вещь» он организовывал *не* как член Уновиса. «...Вы, конструктор, – писал Малевич, – испугались Супрематизма, а помните <19>19 год, <...> а что теперь – *конструктивист-монтажник, куда Вас занесло, хотели освободить свою личность, свое Я, от того, что сделал я, боялись того, чтобы я не расписался или мне бы не приписали всю вашу работу, а попали к Гану, Родченко, конструктором стали, даже не проунистом*»⁹⁷.

Убийственно-уничижительное «конструктивист-монтажник», согласно Малевичу, объединяло-уравнивало Гана и Родченко в их отношении к искусству. Правда, Малевичу тоже можно было бы вспомнить 1919-й, до его отъезда в Витебск. В былое, однако, возвращаются лишь в воспоминаниях – и то *будто бы* в былое.

всех аспектах научного анализа-моделирования мира), *энергия, материя, движение* как сущностные основы жизни.

Мир техники, науки, индустрии к началу XX века для многих стал выступать примером прогресса, конструктивно-преобразовательного отношения к жизни.

Авангардное художественное сознание, стремясь «быть с веком наравне», отразило веяния времени утверждением новой позиции художника в мире – деятельной активности, сознательности, материальности, акцентированием изобретательно-строительного аспекта творчества, организации. В 1910-е годы понятие «*конструкция*» оказалось необходимым столь разным русским художникам, как В. Кандинский, М. Ларионов, О. Розанова, П. Филонов, К. Малевич.

Живописцы были впереди, но новые тенденции проступали и в других областях искусства³. По меньшей мере за десятилетие до «объявленного» конструктивизма в русском художественном авангарде обнаруживаются его концептуальные предпосылки. Концепции конструктивизма и «производственного искусства»⁴ стали ответом «левых» деятелей русского искусства на Октябрь как Революцию (с большой буквы, то есть вознесенную на ценностный верх).

К формированию концепций были причастны не только теоретики-идеологи этого движения (О.М. Брик, Б.И. Арватов, Б.А. Кушнер, Н.М. Тарабукин, С.М. Третьяков, Н.Ф. Чужак, в 1918–1919 годы – Н.Н. Пунин). Художники также выступали в роли идеологов (А.М. Родченко, Л.С. Попова, В.Ф. Степанова, А.А. Веснин и др.), идеологи – в качестве практиков конструктивизма (А.М. Ган). Исключительна роль лидеров русского художественного авангарда – В.В. Маяковского, В.Е. Татлина, К.С. Малевича, Вс.Э. Мейерхольда.

Движению этому было отведено чуть более десяти лет (1918–1930). «Обострение классовой борьбы» накрыло его, как и многое другое. Но конструктивизм успел продемонстрировать свой творческий потенциал во всех видах искусства. Происходило это не совсем так, как это мыслилось его идеологами: утверждали «метод», явно и недвусмысленно торжествовала «эстетика». Утопия, однако, была *великая*. И плоды конструктивизма вошли в мировую культуру.

Мейерхольд трактовал конструктивизм как концепцию творчества, имеющую отношение также и к драматургии, режиссуре, игре актера. Производственно-конструктивный подход обнаруживал здесь универсальный характер.

Биомеханика оценивалась современниками по-разному, в том числе как явление своеобразной театральной эстетики. Арватов был убежден, что *«биомеханика впервые в мировой истории пробует учить тому, чему должен учиться каждый человек, если он хочет быть квалифицированным членом общества.*

<...> В биомеханике мы получаем, наконец, стык между организацией в искусстве и организацией в жизни»⁴³ (выделено Б. Арватовым).

Театр был трактован как «школа организации человека», должен был стать «трибуной творческих форм самой действительности», «строить образцы быта и модели людей», быть «лабораторией новой общественности»⁴⁴. Не исключено, что концепция «производственного искусства» не получила бы возможности развернуться в полноте, если бы не возник ассимилировавший идеи конструктивизма феномен «производственного театра».

От «формального подхода» – к «производственному»
(Н.М. Тарабукин)

Н. Тарабукин - один из теоретиков *производственного* движения, в 1920-е был очень активен, публиковался во многих журналах, был ученым секретарем ИНХУКа, в течение пяти лет читал лекции в Пролеткульте. Прижизненные публикации его относятся именно к 1920-м⁴⁵. В 1923 вышли книги Н.Тарабукина: «Опыт теории живописи» (его первая теоретическая работа, писавшаяся в 1916-м) и «От мольберта к машине» (здесь «производственная» ориентация автора отражена уже в заглавии).

В середине 1920-х он читал курсы лекций по теории, истории, социологии искусства, а также по теории и истории плаката,

лубка, рекламы, книжного монтажа, типографского искусства, гравюры, фотографии, на этом материале им была написана и издана книга «Искусство дня» (1925).

В «Опыте теории живописи» свой подход к рассмотрению проблематики искусства Тарабукин характеризовал как *формально-производственный* (метод), акцентирующий два момента: *материальный* и *процессуальный*. «Формальный метод» ограничивается «раскрытием материального субстрата произведения». «Производственный метод» его дополняет, будучи ориентирован на раскрытие *творческих процессов*, «оберегаемых эстетикой под мистическим покровом “тайны творчества”»⁴⁶. Снятие мистических покровов было заботой и конструктивистов, и теоретиков «производственного искусства».

Трактовку искусства с точки зрения *мастерства* Тарабукин обосновывал универсальностью «признака мастерства», соответствием современному эстетическому сознанию и самому слову *искусство*⁴⁷.

Мастерство полагалось «объективным признаком», позволяющим расстаться с такими оценками, как «нравится» или «не нравится». «Понятие “вкуса”, как и концепция “красоты”» исключались «из эстетического словаря»⁴⁸.

В трактовке искусства Н.Тарабукин выступает будто бы так, как и положено идеологу «производственного подхода», но не вполне.

Утверждая «...элемент мастерства, как основное, исконное, подлинное начало искусства» и подчеркивая, что мастерство «есть органическая связанность идеи и формы»⁴⁹, Тарабукин все же замечал: в этом определении искусства «сознается неполнота», но настаивал, что оно, в отличие от прочих, «вскрывает, по крайней мере, основное ядро искусства». Что же касается «неполноты», то он предлагал учитывать проведенное им различие содержания и сущности искусства.

Содержание искусства, по Тарабукину, «есть идея, облеченная в мастерски сделанную форму» (или иначе: «единство формы и идеи»). Сущность искусства многообразна и предстает по-разному, «в зависимости от аспекта, под которым рассматривается оно»⁵⁰.

Получалось, что «формально-производственный» подход следует понимать как *один* из требуемых для описания искусства (ввиду многообразия его сущности), иметь в виду его ограниченность. Однако рассмотрение этого вопроса не получило развития. В работе «От мольберта к машине», вышедшей в свет в том же году, вопрос об ограниченности «производственного подхода» не поднимается.

В отличие от других «производственников», Н. Тарабукин считал целесообразным не пользоваться понятием «производственное искусство», учел мнение тех, кто считал, что не следует термин *искусство* использовать в определении феномена, далекого от сложившегося понимания искусства⁵¹. Понятие «производственное искусство» Тарабукин заменил понятием «производственное мастерство». Это была, как он полагал, уступка терминологическая. Она затрагивала, однако, содержательные моменты. Тарабукин освободил центральное понятие своей «производственной» концепции от понятия «искусство».

«Новое искусствоведение», по Тарабукину, должно быть «наукой о производственном мастерстве», «точной дисциплиной знания» (как и «новая эстетика»)⁵². Стремление к точности сопрягалось с усечением искусства до «производственного мастерства».

Б. Арватов, в отличие от Н. Тарабукина, занимался разработкой «производственной теории *искусства*».

О станковом искусстве (Б. Арватов, Н. Тарабукин)

Негативная оценка станковизма с точки зрения социальной высказывалась еще до революции⁵³. В представлениях о будущем обществе одно из первых мест занимал «принцип коллективизма», а станковая картина, как утверждалось, «индивидуалистична» (и в плане производства, и в плане потребления), к тому же она «метафизична», «созерцательна» и т.п. Таким образом, отнесенный в будущее «смертный приговор» станковому искус-

ству был «заготовлен». Принявшие эту логику («производственники» в их числе) делали соответствующий ей вывод.

Однако теоретиками сознавалась необходимость целостного рассмотрения проблемы.

Б. Арватов не раз проходил этот маршрут и пришел к следующему. Развитие станковой формы искусства связано было с неорганизованностью жизни «в ее целом». Станковое искусство играет огромную роль в жизни такого общества, восполняя «в индивидуальных рамках (иллюзорной организованности картины)» общую дезорганизованность общественной жизни⁵⁴, служа «в немалой степени, средством ее познания и косвенного влияния на ее развитие»⁵⁵. Вопрос о сохранении станкового искусства в будущем связывался с сохранением (или, напротив, преодолением) «неорганизованности жизни». На время, переходное к целостной, гармоничной организованности жизни, необходимость в станковом искусстве будет сохраняться⁵⁶.

Несомненным представлялось, что в *будущем* основное, магистральное русло художественного творчества составит искусство «производственное». Возобладают формы искусства, использующие возможности новейшей техники, расширяющей масштабы его причастности к повседневной жизни.

Теоретизирование «производственников» включало и анализ «внутреннего кризиса» станковой формы искусства. Работы Н. Тарабукина в этом смысле представляют особый интерес, поскольку решительному выводу о станковой картине: «изжила себя творчески» – противоречили его же собственные представления об искусстве.

«Левое» искусствоведение делало в начале 1920-х первые шаги по переоценке авто-концепций (самоопределений) «беспредметного» искусства. Первоначальная позиция изъяснения пропаганды этого направления его теоретиками-идеологами начинала корректироваться. Так, был оспорен тезис об «отказе от изобразительности», который декларировался художниками-«беспредметниками». Живопись «*была и остается изобразительным искусством ...из...границ изобразительности она не может выйти*»⁵⁷. Но, несмотря на осознание неосуществимости этих деклараций художников, Н. Тарабукин приходил к выво-

ду, требовавшемуся ему как идеологу-«производственнику»: «Современное искусство в его крайних “левых” выражениях зашло в безвыходный тупик. Художник, работая над “чистой” *формой и только формой*, в конце концов лишил свое творчество всякого смысла, ибо голой, пустой формой мы никогда не удовлетворяемся, ища всегда в ней содержания»⁵⁸. Логической ступенькой к этому умозаключению были суждения: «*Перестав* быть изобразительной, живопись лишилась внутреннего смысла». «*Лабораторная работа над голой формой* замкнула искусство в узкий круг, остановила его прогресс и повела его к оскудению»⁵⁹. Курсив здесь мой, он выделяет те позиции, где Н. Тарабукин вступал в противоречие с собственными представлениями о неизбежности изобразительности, о содержательном единстве *формы и идеи* произведения искусства.

Аналогичным было и умозаключение об эстетике: «Картина прежнего художника имела свой смысл в эстетическом воздействии, на которое рассчитывал ее автор. Конструкция, созданная современным мастером, потеряла и этот последний смысл, ибо “эстетика” была сознательно гонима с первого шага, которым обозначались пути нового искусства»⁶⁰.

Получалось, будто декларации художников, их творческие установки могут *исчерпывать* содержательный смысл их произведений, будто бы сознательные (преднамеренные) попытки «изгнать эстетику» действительно могут «покончить с эстетикой» в художественном творчестве и восприятии.

Заключение о творческом тупике станкового искусства требовалось (и делалось) для твердости (убедительности) вывода: единственный выход художнику – идти в производство.

Идея «лабораторного», «формально-аналитического» смысла «формальных экспериментов» и «отвлеченного конструирования» также была перенесена в суждения искусствоведов из деклараций художников. Вначале эта точка зрения устраивала и тех, и других. Но обнаружилось, что и тут от эстетики избавиться не удастся. Тем самым сугубо «лабораторный» смысл подобных работ художников (и при том не ограниченный внутренним значением для их творчества) оказался под вопросом.

Иначе надо было бы (пришлось бы) признать тут и *лабораторию эстетики* (или территорию «новой эстетики»). Такого рода вывод о «беспредметничестве» был сделан конструктивистами. Их декларация конструктивизма заключала в себе попытку осуществить, наконец, радикальный шаг к *целесообразности* как к освобождению от *эстетики*. Но тщетно.

Требовалось время, чтобы произведения авангарда вошли в культуру, и искусствознание, обращенное к анализу этого феномена, вышло к возможности *теоретического* его рассмотрения в контексте развития мирового искусства (рассмотрения, в идеале – свободного от идеологических пристрастий, мировоззренческой и эстетической предрасположенности к той или иной направленности, предзаданности оценок). Правда, и сегодня нельзя сказать, что искусствознание вполне справляется с проблемами *собственно искусствознания* в своем видении и оценивании авангардного творчества. Насколько это непросто, говорят, к примеру, взывания Александра Якимовича к коллегам-искусствоведам: «Революция авангарда – одна из революций в рамках большого переворота искусств Нового времени. Или, если угодно, революция авангарда и постмодерна – это пышное и яркое охвостье большой многовековой революции в искусстве»⁶¹.

Многообразие концепций конструктивного творчества

1923 год обозначил несколько существенных для конструктивизма моментов. Попытки Маяковского осуществить объединение «левого фронта искусств» увенчались началом издания журнала «Леф», в программной статье которого утверждалось: «*Леф* будет бороться за искусство – строение жизни». В состав инициативной группы Лефа вошли теоретики Арватов, Брик, Кушнер, Третьяков, Чужак и Родченко, Попова, Степанова, Лавинский, работы которых публиковал журнал. Значимым образом отсутствуют А. Ган и В. Татлин. Ган – вне левого фронта *искусства*: конструктивизм, по Гану, при-