

Андрей Фоменко

Холст и все остальное

Andrey Fomenko

The Canvas and Everything Else

Андрей Фоменко (Российский государственный гуманитарный университет, кафедра кино и современного искусства, главный научный сотрудник; доктор искусствоведения)
rasoonrasoon@mail.ru.

Andrey Fomenko (Dr. habil.; Senior Researcher, Russian State University for the Humanities)
raoonraoon@mail.ru.

Ключевые слова: Родченко, русский авангард, живопись, абстракция, конструктивизм, модернизм, формализм, медиум

Key words: Rodchenko, Russian avant-garde, painting, abstraction, Constructivism, modernism, formalism, medium

УДК: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_137

UDC: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_137

Имя Александра Родченко ассоциируется главным образом с его фотографическими и дизайнерскими проектами. Абстрактная живопись, которой Родченко занимался на рубеже 1910-х и 1920-х годов, оказывается в тени его позднейших работ и часто рассматривается как манифестация своего рода эстетического позитивизма, сводящего картину к ее буквальным параметрам. В статье предпринимается попытка пересмотреть эту позицию на основании внимательного анализа одной картины — «Беспредметной композиции» (1918). В ней Родченко добивается максимальной двусмысленности в трактовке каждого из элементов живописного языка и их общих отношений, исключая буквализм и одновременно утверждающих ценность чистого холста.

The name of Alexander Rodchenko is associated mainly with his photographic and design projects. His abstract paintings created at the turn of the 1910s and 1920s are overshadowed by his later work and are often seen as a manifestation of a kind of aesthetic positivism, reducing the painting to its literal parameters. The article attempts to reconsider this idea by conducting a careful analysis of one painting, *Non-Objective Composition* (1918). What Rodchenko achieves with it is the maximum ambiguity of the interpretation of each of the elements of the pictorial language and their general relationships that exclude literalism and at the same time affirm the value of a blank canvas.

Сегодня имя Александра Родченко ассоциируется главным образом с его фотографическими работами, а также дизайнерскими проектами 1920-х годов (самый известный — «Рабочий клуб» 1924 года). Абстрактные картины, которые Родченко писал на рубеже 1910—1920-х годов и которые со временем становились все аскетичнее, воспринимаются как прелюдия к его позднейшим вещам, выполненным в более современных медиа. Причем смысл этой прелюдии — в постепенном расставании с живописью. Родченко выявляет базовые элементы живописной формы (цвет, линия, фактура) и, что еще важнее, показывает ее буквальную материальность. Итог этой недолгой эволюции — три холста, ровно окрашенные малярной краской трех основных цветов; картина как объект и как изделие, последнее в своем роде. По выражению Алексея Бобринкова, сформулировавшего общее представление о творчестве Родченко открытое других, пафос этой и последующих работ художника — «программная

простота и скука» [Бобриков 2023: 12]¹. И это вполне согласуется с собственными словами художника: «Я привел живопись к ее логическому окончанию и выставил три холста: красный, синий и желтый. Я заявил: все кончено. Простые цвета. Каждая плоскость — это плоскость, и никакого изображения больше не будет» (цит. по: [Фостер и др. 2015: 184]), — а также со словами первого комментатора «триптиха» Николая Тарабукина: «...полотно Родченко лишено всякого содержания: это тупая, безгласная, слепая стена» [Тарабукин 1923: 18].

Однако насколько состоятелен этот образ художника-позитивиста, который последовательно, шаг за шагом, выводит живопись на чистую воду буквализма, прежде чем окончательно с ней попрощаться? У меня есть сомнения на этот счет, а еще — насчет того, что картины Родченко конца 1910-х и начала 1920-х годов играют чисто инструментальную роль в формулировке редукционистской программы. В том, что это не совсем так, меня убеждают некоторые из этих картин, особенно одна — «Беспредметная композиция (Супрематизм)» (1918) из собрания Нижегородского художественного музея². Мне она кажется наивысшим достижением Родченко-живописца и вообще одним из лучших произведений русской абстрактной живописи. Строго продуманная лаконичная структура сочетается в ней со свежестью чувства и непринужденностью исполнения. Родченко исходит из пластической системы супрематизма — в картине присутствуют узнаваемые признаки этой системы (белый фон, красочные формы) — и вместе с тем от нее уклоняется. Смысл этого отклонения в том, что, в отличие от Малевича, Родченко лишает элементы живописного языка всякой определенности, словно переводит их в сослагательное наклонение.

«Беспредметная композиция» представляет собой прямоугольник вертикального формата, большая часть поверхности которого покрыта тонким слоем белой краски — достаточно тонким, чтобы мы видели текстуру холста почти на всех его участках (за единственным исключением, о котором ниже). На белом фоне ясно вырисовываются две геометрические фигуры, выделенные черным. В верхней части картины, на равном удалении от ее левой и правой границ, изображен квадрат, стороны которого параллельны краям холста, а ниже, по диагонали, — продолговатый цилиндр, частично перекрывающий квадрат, благодаря чему возникает иллюзия наложения одной формы на другую и, соответственно, их разной удаленности от зрителя.

То, как именно изображены обе формы, заслуживает особого внимания. Основным средством, отделяющим их от фона, служат пятна черной краски, нанесенной на холст в технике туповки (торцом круглой кисти), напоминаю-

-
- 1 В несколько других словах характеризует подход Родченко Екатерина Дёготь, но суть ее позиции — примерно та же: «...мы имеем дело с совершенно новым отношением художника к своим работам, которые он рассматривает как взаимозаменяемые гайки машины изобретательства» [Дёготь 2000: 63]. Хэл Фостер противопоставляет «материализм» раннего советского конструктивизма его последующей «идеалистической инверсии» у Наума Габо и Антона Певзнера [Фостер и др. 2015: 508]. Маргарита Тупицына объясняет тот факт, что Родченко продолжал заниматься живописью до 1921 года, хотя, по ее словам, был готов расстаться с нею уже в 1918-м, если не в 1917 году, отчасти из прагматических соображений [Тупицына 2015: 5–6]. Похожих взглядов до недавнего времени придерживался и я [Фоменко 2023: 90].
 - 2 Репродукцию картины в высоком разрешении можно посмотреть, пройдя по ссылке: <https://ar.culture.ru/attachments/attachment/preview/60bd78d8adb09e32c4082334-preview.jpg> (дата обращения: 20.03.2024).

щей растушевку: каждое такое пятно имеет четкую грань с одной стороны — эта грань и обозначает границу формы — и размытые очертания с другой. Однако отношение граней к фигурам и фону довольно двусмысленно. Скажем, в изображении квадрата его правая граница отделена от фона «извне», то есть черное пятно принадлежит фону: оно может быть описано как тень от квадрата, обособившегося от этого фона и слегка выдвинутого вперед. Но эта тень не вполне соответствует границам квадрата: она смещена вверх относительно его горизонтальных сторон. Двусмысленность усугубляется тем, что верхняя и нижняя стороны квадрата очерчены черным не извне, а изнутри фигуры, и это по контрасту с тем, как трактована правая грань, наводит на мысль о том, что квадрат не наложен на фон, а, наоборот, заглублен в него наподобие окна; что это, так сказать, фигура-негатив. Однако многое сопротивляется этой трактовке — и не только то, как изображена правая грань, но и то, что как раз в своей левой части квадрат обретает гораздо большую плотность и определенность. Здесь его грани смыкаются — в то время как справа сверху и внизу они разомкнуты. А кроме того, в работу включается цвет: левая сторона квадрата, также очерченная изнутри, а не снаружи, выделена с помощью красной краски, которая берет на себя функцию рисунка наряду с черной «растушевкой» (в нижнем левом углу красный то ли перенимает эстафету черного в его стремлении утвердить фигуру, то ли вытесняет его). Однако к этому роль красного не сводится: нанесенный более широко, он воспринимается как возможный цвет квадрата — то есть его собственное качество (в отличие от черного, который скорее описывает отношения квадрата с его окружением или фоном). Зритель может мысленно доделать то, на что художник лишь прозрачно намекнул, — закрасить весь квадрат красным, как это сделал бы Малевич в одной из своих супрематических картин. Впрочем, это остается лишь возможностью.

Изображение цилиндра также отмечено некоторой двусмысленностью, хотя и не столь выраженной — словно цилиндр представляет следующую ступень кристаллизации фигуры, на которой эта фигура становится чем-то более бесспорным и ее отношения с фоном — отступающим — тоже проясняются (заметим, что эта фигура имеет иллюзорный объем — в отличие от плоского квадрата, который, если воспользоваться известной формулировкой Майкла Фрида, «дедуктивно» дублирует плоскость холста [Fried 1998: 233—234]). На это указывает и то, что на некоторых его участках белая краска — а цилиндр тоже остается по большей части белым, то есть в полной мере отделяется от фона не удается и ему, — нанесена более плотным слоем, скрывающим текстуру холста под сглаженной поверхностью. Таким образом, цилиндр отстаивает свою идентичность с помощью более широкого арсенала средств — не только рисунка и цвета, но и фактуры, а также иллюзорного объема, обозначенного очень лаконично, за счет закруглений на торцах. Тем не менее говорить о прочной идентичности в данном случае тоже не приходится: четко очерченный почти по всем своим границам, цилиндр все же теряет эту четкость слева внизу. Этому препятствует еще как минимум два фактора. Во-первых, цилиндр, вслед за квадратом, также пытается обрести свой цвет. Однако проблема в том, что это не один цвет, а сразу два — красный и зеленый. Можно списать эту двойственность на многоцветность: сказать, что цилиндр зеленый сверху и красный внизу или что эти два цвета вообще не являются собственными качествами цилиндра, а представляют собой что-то вроде рефлексов или

отголосков внешней среды — пятен красного и зеленого, которые мы видим поблизости и с которыми цилиндр вступает в отношения. Но можно также истолковать эту двойственность как неокончателность: цилиндр может стать красным, а может и зеленым — и тот факт, что эти два цвета составляют взаимодополнительную пару или оппозицию, то есть не могут образовать промежуточный, «средний» цвет, который примирил бы их в некоем подобии синтеза, делает такую интерпретацию особенно убедительной. Нет, цилиндр далек от завершенности, и второй фактор, на это указывающий, опять же относится к рисунку. Хотя цилиндр ясно и относительно непротиворечиво отделен от фона почти по всему периметру, в нижней левой его части контур все же теряется. Мы могли бы с легкостью «проскочить» это место благодаря общему разгону, обеспеченному непрерывностью контура в остальных частях, — едва ли не рефлекторно восстановить потерянную линию, но нам мешает небольшой сбой: пятно красной краски, «обозначающей» гипотетический цвет цилиндра, имеет слева жесткую грань, то есть снова берет на себя функцию рисунка, описывающего границы фигуры, причем эта грань очевидным образом не совпадает с предполагаемой левой стороной цилиндра, будучи смещенной вправо, — хотя, надо признать, небольшое количество красного напыления выходит за эту грань и достигает гипотетической границы формы.

Можно сказать, что Родченко показывает сам процесс отделения фигуры от фона или от основы — процесс явно не завершенный и представленный на разных своих стадиях. Он делает это главным образом с помощью пятен тона и цвета, выполняющих функцию рисунка. Однако самой интригующей особенностью работы служит, пожалуй, использование цветовых пятен, в котором двусмысленность доводится до предела. До сих пор я обращал внимание лишь на те участки, где цвет более или менее подчинен задаче описания фигуры в ее отношениях — пусть парадоксальных — с фоном. Но этим дело не ограничивается. В картине присутствуют красочные пятна, относительно или полностью свободные от дескриптивной функции. Они выступают в качестве контрапункта к игре намеков на фигурацию и на трехмерность, воплощенной в квадрате и цилиндре. Их тоже два и они тоже выполнены в технике туповки; оба имеют приблизительно овальную форму и размытые очертания, что контрастирует с жесткой геометрией квадрата и цилиндра. Но благодаря своей ориентации они все же опосредованно соотносятся с общей геометрией картины: одно пятно слегка вытянуто по горизонтали, словно реагируя на близость верхней (горизонтальной) кромки, другое — по вертикали, причем гораздо сильнее, словно в ответ на формат холста (вертикальный). Верхнее пятно, синего цвета, не выходит за границы квадрата, поэтому, учитывая наши предыдущие наблюдения за тем, как ведет себя цвет в этой картине, можно с некоторой натяжкой предположить, что это гипотетический цвет квадрата, альтернативный красному слева от него (аналогично паре «красный vs. зеленый» в изображении цилиндра). Однако второе пятно — зеленое, вертикальное, яйцевидное — заставляет усомниться в такой интерпретации, поскольку оно, обнаруживая все признаки морфологического родства с синим, точно не принадлежит никакой фигуре: его верхнюю часть пересекает нижняя кромка квадрата. Где находятся эти два пятна? Выше или ниже фигур? Принадлежат ли они фону или же как некие бестелесные и полупрозрачные сущности безмятежно парят над ним, равнодушные к тем фигуративным усилиям, попыткам кристаллизации, которые я попытался описать ранее?

В рассуждениях о живописи мы неизбежно прибегаем к временным метафорам: описываем статичные формы как события, что объясняется как темпоральностью нашего восприятия, так и самим медиумом языка, на — или, скорее, в — который мы переводим свои впечатления от картин. И до сих пор, рассуждая о картине Родченко, я описывал ее в терминах формирования, возникновения и созидания — причем созидания незавершенного, то есть указывающего на возможное продолжение и даже приглашающего зрителя к мысленному участию в этом процессе. Однако не менее, а может быть, и более целесообразным подходом в данном случае будет «пересказ» картины в терминах расформирования. С этой точки зрения формы в «Беспредметной композиции» пребывают на грани исчезновения; все, что от них осталось, — это рудименты рисунка и цвета. С одной стороны, это призраки квадрата и цилиндра, наполовину обесцвеченные, то есть потерявшие часть своих качеств и готовые раствориться в фоне; с другой — лишённые четких очертаний пятна синего и зеленого, которые в данном контексте воспринимаются как качества, освободившиеся от своих более не существующих (изъятых?) объектов: можно представить, что в виртуальной предыстории картины они были принадлежностью каких-то более прочных идентичностей. В результате этой редукции обнажается универсальная основа всех этих элементов — белый холст; многообразные различия постепенно уступают место первичному тождеству.

Похоже, мы приходим к хорошо известной формуле модернизма, предложенной Клементом Гринбергом, формуле, согласно которой необходимыми и достаточными условиями картинного медиума служат его плоскостность и форма основы — чаще всего прямоугольная³. Тематизировать эти два параметра и призвана модернистская живопись; в них она открывает свою конечную истину, свою опору, уклоняться от которой — значит неумолимо приближаться к зияющей пропасти академизма и в конечном счете кича (я сейчас не буду обсуждать обоснованность таких опасений). Но не противоречит ли это утверждение смыслу моих предыдущих рассуждений, вращавшихся вокруг мысли об уклончивости, двусмысленности и небуквальности элементов цвета и рисунка в картине Родченко, коль скоро все они в конечном счете указывают на вполне буквальный объект, материальный носитель этих элементов? Нет, потому что холст вписан в игру живописных означающих, так что при всей определенности его физических параметров пути, которыми мы к нему приходим, оказываются далекими от всякого буквализма⁴.

-
- 3 «К настоящему моменту, похоже, установлено, что неотъемлемая сущность искусства живописи заключается не в чем ином, как в двух определяющих конвенциях или нормах: плоскостности и границах плоскости, и что соблюдения этих двух норм вполне достаточно, чтобы создать объект, который может восприниматься как картина: поэтому натянутый или прибитый к стене холст уже существует в качестве картины, хотя и не обязательно удачной» [Greenberg 1993a: 131].
- 4 В другом месте Гринберг ясно говорит об этом: «Плоскостность, на которую ориентируется модернистская живопись, не может быть абсолютной. Высокая чувствительность картинной плоскости уже не допускает скульптурной иллюзии, или trompe-l'oeil, но она допускает и должна допускать оптическую иллюзию. Первая же метка, нанесенная на поверхность, уничтожает ее фактическую плоскостность, и композиции Мондриана все еще внушают своего рода иллюзию своего рода третьего измерения. Только теперь это строго живописное, строго оптическое третье измерение» [Greenberg 1993b: 90].

Тем не менее тезис Гринберга звучит немного разочаровывающе, снова напоминая о «программной простоте и скуке» — качествах, которые приписывает картинам Родченко Алексея Бобриков и которым, по всей видимости, предстоит восторжествовать в искусстве 1960-х годов (монохромной живописи, постживописной абстракции и минимализме). Пространство модернистской живописи представляется какой-то пустыней без признаков жизни — пустыней, которую даже не назовешь на поэтический манер бескрайней, потому что она имеет вполне четкие и прозаичные края — форму основы. Единственное разнообразие в этот унылый пейзаж привносят монотонные дюны плетения холста — впрочем, Гринберг, в отличие от некоторых своих последователей, не считает этот параметр необходимым: текстура полотна — дело факультативное.

Однако «скупным» и «прозаичным» этот праландшафт модернистской живописи выглядит только в описании, в отрыве от конкретных его манифестаций. На деле же он оказывается местом напряженных поисков и ярких озарений, что, впрочем, вполне согласуется с религиозной, в частности христианской, традицией. Картина Родченко — хорошее тому подтверждение. Она представляет собой гимн (хотя, по правде сказать, тут больше подходит определение негромкой лирической песни) во славу чистого свежезагрунтованного холста. Речь здесь идет об искусстве живописи в самом общем смысле. В прилизительном вербальном пересказе содержание этой песни выглядит так.

Нет ничего прекраснее чистого белого холста (холст здесь — лишь образцовый пример любой другой поверхности, готовой стать картиной или рисунком: от листа бумаги до оштукатуренной стены), способного вместить бесчисленное множество различных форм и в то же время ничуть в них не нуждающегося. Но чистый холст — это еще не картина⁵. Для ее возникновения требуется нанести на холст красочный мазок или прочертить линию — другими словами, запятнать эту первозданную чистоту, разом уничтожив все ее совершенство, — как наступить ногой на первый снег. Полагаю, всякому, кто брал в руки кисть или карандаш, кто занимался живописью не только в теории, но и на практике, знакомо это болезненное чувство первого мазка — ощущение безвозвратной и напрасной порчи. Это можно сравнить с грехопадением, а еще лучше — с великим гностическим мифом об отпадении Софии от единства эонов, результатом чего оказывается амбивалентное Творение. Дальнейшая задача живописи состоит в том, чтобы исправить ущерб, причиненный холсту, восстановить его исходное совершенство — теперь уже окольными путями, потому что напрямую этого не исправить, — с помощью тех или иных формальных решений, конечным горизонтом которых служит, однако, чистый холст.



Александр Родченко. Беспредметная композиция (Супрематизм). 1918. Холст, масло. 73,2 × 50,5. Из собрания Нижегородского художественного музея.

5 Упомяну в связи с этим как критику буквалистских импликаций Гринберга Майклом Фридом [Fried 1998: 37–40, 169], так и критику этой критики (по его мнению — несправедливой) Грэмом Харманом, выступившим с проектом реабилитации и вместе с тем ревизии гринберговско-фридовского формализма [Harman 2020: 91–92].

Библиография / References

- [Бобриков 2023] — *Бобриков А.* Из будущего в настоящее, минуя прошлое: советское искусство 1920-х годов // Советские двадцатые: Искусство, архитектура, фотография, кино / Под ред. А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 9—47.
- (*Bobrikov A.* Iz budushchego v nastoyashchee, minuya proshloe: sovetskoe iskusstvo 1920-kh godov // Sovetskie dvadtsatye: Iskusstvo, arkhitektura, fotografiya, kino / Ed. by A. Fomenko. Moscow, 2023. P. 9—47.)
- [Дёготь 2000] — *Дёготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000.
- (*Degot' E.* Russkoe iskusstvo XX veka. Moscow, 2000.)
- [Тарабукин 1923] — *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.
- (*Tarabukin N.* Ot mol'berta k mashine. Moscow, 1923.)
- [Тупицына 2015] — *Тупицына М.* Александр Родченко / Aleksandr Rodchenko / Пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем, 2015.
- (*Tupitsyna M.* Alexandr Rodchenko. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Фоменко 2023] — *Фоменко А.* Советский фотоавангард: между абстракцией и фактографией // Советские двадцатые: Искусство, архитектура, фотография, кино / Под ред. А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 69—103.
- (*Fomenko A.* Sovetskiy fotoavangard: mezhdub abstraktsiey i faktografiy // Sovetskie dvadtsatye: Iskusstvo, arkhitektura, fotografiya, kino / Ed. by A. Fomenko. Moscow, 2023. P. 69—103.)
- [Фостер и др. 2015] — *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года / Пер. с англ. под ред. А. Фоменко и А. Шестакова. М.: Ад Маргинем, 2015.
- (*Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D.* Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Fried 1998] — *Fried M.* Art and Objecthood: Essays and Reviews. Chicago; London: University of Chicago Press, 1998.
- [Greenberg 1993a] — *Greenberg C.* After Abstract Expressionism // Greenberg C. The Collected Essays and Reviews: In 4 vols. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957—1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 121—133.
- [Greenberg 1993b] — *Greenberg C.* Modernist Painting [1960] // Greenberg C. The Collected Essays and Reviews: In 4 vols. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957—1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 85—93.
- [Harman 2020] — *Harman G.* Art and Objects. Cambridge: Polity, 2020.