

**ВАРВАРА СТЕПАНОВА:
ФАКТУРА**



Варвара Степанова в шали собственного дизайна. Фото А. Родченко, 1924 г.

Варвара Степанова: фактура

Ты мой король изысканный...
И я буду полна
Причудливых желаний...
Ты будешь мой единственный...
И я буду горда
Тобою обладаньем...¹

Так писала двадцатилетняя студентка художественной школы Варвара Степанова (*илл. 1*) своему будущему избраннику на всю жизнь, впоследствии одному из лидеров русского авангарда, Александру Родченко. Эти строки — как и множество других ее стихов, посвященных Родченко, — исполнены страсти, убежденности и веры, характерных для всей ее общественной и профессиональной деятельности. В трудах по истории искусства к этой художнице часто применяют эпитет «неистовая», которым наградил ее Маяковский. Данный термин предполагает необузданный темперамент, крайнюю степень эмоциональной раскованности и свободы выражения чувств. Словарь Даля в этой связи упоминает восточных деспотов и пугачевский бунт как примеры своеволия, буйства и хаоса, подразумеваемых этим словом². И хотя толкование Даля относится еще ко временам старой доиндустриальной России и не вполне совпадает с тем смыслом, который вкладывал в свой эпитет Маяковский, оно

¹ Степанова В. Стихотворения Варвары Степановой из альбома «Королю моих грез и мечтаний», 23 ноября 1914 года // Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы. М.: Сфера, 1994. С. 13.

² Словарь Даля определяет «неистовый» как «исступленный, свирепый, зверский, бешеный, яростный, беснующийся, лютый, дикий; лишенный всякого смысла, рассудка, разумного начала, подпавший одной скотской, животной воле; вышедший из себя, неукротимый во гневе своем, беспамятно злобный, бессознательно неудержный в своеволии: неукротимый, все одолевашущий. Хан хивинский неистов: казнит и жалует по прихоти. Неистовые поступки или неистовства Пугачева памятны доньше в народе. Неистовая сила, неразумная, зверская; нечистая, диавольская. Неистовы огонь да вода, а неистовой их лют человек. Неистовая буря все повалила. Человек в неистовстве пуше зверя. Неистовость, качество, свойство это, исступление. Неистовать или неистовствовать, действовать неистово; приходиться в исступление, в бешенство, в ярость; свирепствовать». См. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка (URL: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=19549>).



Илл. I. В. Степанова, 1914 г.

в целом верно передает ощущение яростного порыва, безрассудства и неукротимой страсти, ассоциируемое с этим словом по сей день.

Ранние стихи Степановой ясно указывают на то, каким образом раскрылась ее страстная натура: все началось с увлечения Александром Родченко, впоследствии ее мужем, что со временем переросло в безграничную преданность. На первый взгляд, такая «яростность» резко контрастирует со стилем ее публичных заявлений — четким, лаконичным и сугубо информативным. Однако я считаю, что главный вклад Степановой в русский авангард заключается в ее стремлении «все делать правильно»: даже нарушая правила, она так или иначе

с ними считается, утверждаясь как художница и как женщина скорее в уступках, нежели в противостоянии общественному вкусу. То есть личные и общественные аспекты ее жизни были неразрывно связаны, что обуславливалось бескомпромиссностью ее идеологических, моральных и этических взглядов. В этой статье используется метод антропологической интерпретации идеологии, разработанный Полем Рикёром в процессе изучения работ Карла Маркса, Луи Альтюссера и, в особенности, Клиффорда Гирца: Рикёр анализирует идеологию как инструмент формирования личности и ее интеграции в общество, а не как ложное самосознание (классический подход Маркса) или как нерациональную, обезличенную силу, подавляющую личность (согласно Альтюссеру)³. При рассмотрении художественных и критических работ Степановой особое внимание уделено ее отношению к «фактуре» — это понятие вошло в терминологию авангардистов с 1910-х гг. В результате жарких дебатов в Институте художественной культуры (ИНХУК) Степанова переосмыслила этот термин, и как раз в ее трактовке «фактура» стала неотъемлемым элементом практики конструктивизма.

³ Ricoeur P. Lectures on ideology and utopia. N. Y.: Columbia University Press, 1986; Ricoeur P. The rule of metaphor: the creation of meaning in language / trans. Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello. London and New York: Routledge, 2003.

Варвара Федоровна Степанова родилась 23 октября (5 ноября) 1894 г. в городе Ковно (ныне Каунас) в семье служащего. Окончив гимназию лучшей в своем выпуске, она в 1910 г. отправилась в Казань, где поступила в художественную школу. Через три года Степанова продолжила обучение уже в Москве, в студии Константина Юона и в Строгановском художественном училище. С Родченко она познакомилась в 1914 г., ненадолго вернувшись в Казань; тогда и началась их любовная переписка. В том же году Родченко переехал в Москву, но только в 1916 г. они стали жить вместе и уже не расставались до конца своего жизненного пути, неотделимого от истории авангарда: творили, участвовали в выставках, встречах, дискуссиях, заседаниях художественных обществ. В 1917 г. Родченко и Степанова работали с Владимиром Татлиным в только что созданном профсоюзе художников — Родченко в качестве секретаря Татлина, а Степанова как заместитель Родченко. В 1918 г. они вошли в штат Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, где Родченко был заместителем Ольги Розановой, возглавлявшей Музейное бюро, а после кончины Розановой от дифтерии занял ее место; Степанова в том же бюро являлась замдиректора Литературно-художественного отделения.

Степанова была самой молодой из замечательной группы художниц, прозванных «амазонками авангарда». Помимо нее, в эту группу входили Ольга Розанова, Наталия Гончарова, Александра Экстер, Любовь Попова и Надежда Удальцова. «Амазонки» обрели известность в начале 20 века, в период непосредственно перед большевистской революцией и сразу после нее. Много позднее, начиная с 1970-х гг., стали проводиться выставки, посвященные их деятельности. «Амазонки» впервые столь убедительно продемонстрировали творческий потенциал женщин в России, но, при всех их заслугах как художниц, ни одна из них — за исключением Степановой — не занималась теорией искусства в такой мере, чтобы создать совокупность оригинальных текстов, по праву могущих быть включенными в данную антологию. Судя по всему, революционные катаклизмы, потрясавшие политические и культурные устои российского общества, открывая дорогу эмансипации, почти не затронули литературу и тем более критику: в области авангарда теоретизирование было фактически отдано на откуп мужчинам.

Степанова здесь отличалась от других «амазонок»: она любила и умела создавать тексты. Причем, особенно в молодости, не столько критические труды, сколько стихи, очерки и заметки. Сочин-

нительство помогало ей определяться с границами отношений и личностными характеристиками — и не своими собственными (ибо «безумная любовь» препятствует точной самооценке), а характеристиками окружавших ее людей, прежде всего Родченко и их товарищей по творческому цеху. С первых же дней своей влюбленности Степанова обратилась к поэзии, поскольку лишь так могла выразить переполнявшие ее чувства. В книге Юлии Кристевой «Истории любви» (1983) описан процесс сочинительства, когда речь идет о подобной жертвенной любви: «Язык любви невероятен, несоразмерен, исполнен символов и намеков даже тогда, когда я пытаюсь выразаться прямо и открыто; это вихрь метафор — это литература... По сути, возникающее в пору влюбленности ощущение, что мы должны во имя любви отказаться от многих, если не всех, личных планов и стремлений, — это ли не цена, которую нам приходится платить за неистовство своей страсти?.. И хотя подобную любовь вполне заслуженно называют *дикой*, носители ее пребывают в здравом рассудке, в ясном и яростном, сверхэгоистическом сознании... При такой любви гимн полному самоотречению ради любимого является также — а зачастую исключительно — гимном самовлюбленности, которой человек готов принести в жертву все, даже самого себя»⁴. В случае со Степановой эта самовлюбленность, которой она посвятила всю свою жизнь без остатка, разумеется, целиком принадлежала ее супругу, Родченко.

Согласно Кристевой, метафора («поток метафор», «метафоричность языка») является единственным способом дать определение чувству, превосходящему выразительные возможности языка. Метафора обращается к сфере первичного отождествления, но — помимо этого и в связи с этим — страстная любовь обуславливается культурными особенностями окружения, поскольку, особенно в культурах с многовековыми христианскими традициями, «страстная любовь — это дар, предполагающий страдания и утраты... и позволяющий Смыслу, каковой всегда предшествует или исходит свыше, открыться людям, эту любовь разделяющим»⁵. Стихи и письма Степановой к Родченко показывают, что она жила — и любила — в полном соответствии с представлениями российского общества, с его коренными, хоть и негласными правилами касательно проявления чувств и соответственного поведения — короче говоря, с его

⁴ Kristeva J. In praise of love // Tales of love / trans. Leon S. Roudiez. N. Y.: Columbia University Press, 1987. P. 2–3.

⁵ Ibid.

идеологией. Рикёр в «Лекциях об идеологии и утопии» характеризует идеологию как «символическое действие», позаимствовав это понятие у Кеннета Берка через посредство Гирца. В интерпретации Гирца и Рикёра, «символическое действие... строится на основополагающих символах общества», которые и должны расшифровывать культуру предписывают женщине испытывать страстную любовь к своему суженому — при условии, что он отвечает ей взаимностью. История любви, отраженная в переписке Степановой и Родченко, соответствует классическому романтическому сценарию в его русской версии, когда женщина проявляет инициативу в выражении чувств, при этом подчиняя свое «я» интересам любимого человека⁶.

Рикёр считал, что любое идеологическое представление основано на утопии, которая — хотя и поддерживается нарциссическим самоанализом, «порывая с принципами самосохранения», — содержит «элемент рациональной надежды» в том, что она «размывает границу между возможным и невозможным»⁸. В то время как «первичный нарциссизм» функционирует как порождение человеческой психики, управляющее нашим воображением, идеология вырастает из утопических претензий на всемогущество, формулируя планы и проекты, которые либо могут реализоваться на практике, либо могут остаться нереализованными. В свете таких отношений между утопией и идеологией утопия представляет сферу воображения, где правят мечты, фантазии и надежды. Классическая «артистическая чувствительность», относящаяся к сфере воображения, будет причислена к утопии⁹. С другой стороны, идеология представляет собой «принцип реалистичности» — набор предписаний и символических действий, которым должны следовать все члены конкретной группы вне зависимости от ее размеров. Хотя и Родченко, и Степанова были художниками по образованию, в их союзе Родченко являлся «художником в чистом виде» — с переменчивым настроением, самолюбленным, талантливым и очень амбициозным. Роль Степановой

⁶ Ricoeur P. Lectures on ideology and utopia. P. 256.

⁷ Если в знаменитой шекспировской трагедии Ромео добивается любви Джульетты, то в отношениях Степановой и Родченко активная роль в завязывании отношений принадлежит Степановой, что вполне согласуется с русской традицией. Письма Степановой к Родченко опубликованы в книге «Человек не может жить без чуда» (см. прим. 1); письма Родченко к Степановой — в книге: Родченко А. Опыты для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки. М.: Грантъ, 1996.

⁸ Ricoeur P. Lectures on ideology and utopia. P. 251–252.

⁹ Так же и Фрейд считал, что люди с артистическим темпераментом излишне потакают своим фантазиям.

в этом союзе заключалась в поощрении, стимулировании и иной поддержке таланта Родченко, зачастую в ущерб ее собственным творческим амбициям.

Таким образом, существенные достижения Степановой как художницы неотделимы от ее литературных занятий — и не только поэтического творчества, а в даже большей степени ее способности давать определения и четко формулировать дотоле смутные идеи, дополняя ими свои произведения в том качестве, которое Жак Деррида именовал *парергоном*¹⁰. Перефразируя известные слова Маркса о том, что современность обращает в дым все, что недавно казалось солидным и прочным, можно сказать, что Степанова имела склонность и способность к обращению авангардистского «дыма» — всех этих утопий, устремлений и экспериментов — в нечто солидное, подчиняющееся определенным правилам и приемлемое для большой группы или всего общества, то есть в нечто «профессиональное», идеологически оформленное и готовое к распространению среди широких масс. Как это ни странно на первый взгляд, но способность подводить солидную идеологическую базу под утопические мечтания и проекты зависит от все той же упомянутой Кристевой «метафоричности языка», необходимой для выражения чувств,

¹⁰ Понятие «парергон» в интерпретации Жака Деррида рассматривается в моей статье «“Полуслепой” Брик: Редукция изобразительности в конструктивизме» в кн. Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Вып. 1 / отв. ред. Г. В. Векшин. М.: Московский Государственный университет печати, 2010. С. 435–442. Деррида обращается к термину «парергон» (от греч. *par* — «возле, вне» и *ergon* — «работа») в своем труде «Истина в живописи», рассуждая о давней философской традиции воспринимать эстетику через семиотику. Деррида пишет: «*Парергон* противостоит и сопутствует *эргону* — фактически выполненной работе, произведению искусства, не соединяя и не разграничивая, находясь не вне, но и не внутри, просто как обязательное дополнение <...>» (*Derrida J. The truth in painting / trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987. P. 54*). Согласно Деррида, *парергон* не связан с произведением непосредственно, однако без него полноценное произведение существовать не может. *Парергон* является одним из важных понятий в эстетике Канта, обозначая своего рода «логическую поддержку» произведения искусства. Ближе к концу главы Деррида говорит о затруднении, с которым столкнулся Кант в трактате «Критика способности суждения» при попытке разграничить сферу эстетики, формируемую чувствами, и сферу знания, формируемую логикой. По Канту, искусство изначально было тесно связано с языком, что привнесит определенный этический элемент в его философию эстетики. Деррида подчеркивает, что *эргон* ни в коей мере не может быть заменен *парергоном*: «По сути, это лишь “закуска”, которая, однако, неотделима от “главного блюда” <...>, могущая как успешно дополнять произведение [ergon], так и действовать ему во вред. <...> Это то, чем не должно становиться главное произведение, отделяясь само от себя <...>» (*The truth in painting. P. 54*).

переполняющих влюбленного. В ответ на провокационный вопрос Гирца: «Каким образом работают символы, как они передают смысл?» — Рикёр заявил, что процесс символического действия и идеологической реструктуризации осуществляется через метафорическую замену и развертывание образа. К примеру, значение метафоры содержится не в буквальном смысле, а в ее характере как тропа, стилистической фигуры. В идеологии общественных отношений, как и в частном случае с любовью, метафоры используются не для того, чтобы ввести кого-то в заблуждение или утвердить чью-то власть, а скорее для передачи Смысла, для взаимопонимания, посредством чего устанавливается и сохраняется самоидентификация группы людей или влюбленной пары¹¹.

I. «Фактура» и беспредметное искусство

1. «Фактура» I и II

В 1918 г. Степанова приняла участие в 5-й Государственной выставке, представив в экспозицию свои «заумные» рукописные книги с иллюстрациями — «Гауст чаба», «Ртны хомле», «Глобокым» и «Зигра ар», — созданные в том же году. Ее стихи в этих книгах следуют примеру Алексея Крученых, создававшего бессмысленные, но эффектные сочетания звуков. Ее композиции «визуальной поэзии» сходны с визуальными работами Розановой и Родченко того же периода — они состоят из ярких геометрических фигур, размещенных на страницах в самых разных комбинациях. Во многих ее работах этого периода заметны черты супрематизма — нового художественного стиля, изменившего российскую живопись после выставки «0,10» в декабре 1915 г., когда Казимир Малевич впервые предъявил публике свой «Черный квадрат» и другие супрематистские произведения. Однако, в отличие от супрематистских полотен, в работах Степановой виден иной подход к использованию языка и уделено особое внимание материалу поверхности, то есть *фактуре*. Как заметил Александр Лаврентьев, в этих произведениях Степанова попыталась соединить «фактуру звучания текста с фактурой его написания». Что он имел в виду конкретно? Лаврентьев поясняет: «Характер форм графически определяет то или иное настроение. Через фактуру написания человек определяет и тембр, и скорость речи»¹².

¹¹ Ricoeur P. Lectures on ideology and utopia. P. 257–258.

¹² Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова. М.: Русский авангард, 2009. С. 20–21.

Но что означала *фактура* для Степановой в 1918 г.? Лаврентьев цитирует текст Степановой, написанный спустя год для 10-й Государственной выставки, также включавшей ее графические работы: «Новое движение беспредметного стиха как звука и буквы связываю с живописным восприятием, которое вливает новое живое зрительное впечатление в звук стиха. Разрывая через живописную графику мертвую монотонность слитных печатных букв, иду к новому виду творчества. С другой стороны, воспроизводя живописной графикой беспредметную поэзию двух книг — “Зигра ар” и “Ртны хомле”, я ввожу в живопись графики звук как новое качество, увеличивая этим ее (графики) количественные возможности»¹³. Из описания Степановой следует, что она выделяла два вида использования *фактуры* в своих работах: иногда акцентировала «новые зрительные впечатления», достигаемые посредством синэстетических связей между акустическим звуком стиха, графическими буквами и живописным восприятием, а в других случаях упор делался на «звук как новом качестве», увеличивающем «количественные возможности» ее графики. Различие здесь уловить сложно, либо оно может показаться до смешного незначительным, однако для Степановой оно, безусловно, имело значение — а следовательно, должно быть значимым и для нас. Чтобы уяснить суть этого различия, необходимо в первую очередь взглянуть на ее произведения.

Начнем с «Гауст чаба» — книги, не упомянутой в пояснительном тексте Степановой, хотя она наверняка имела в виду и ее, говоря о «прорыве через мертвую монотонность печатных букв» (илл. 2–4). Судя по опубликованным иллюстрациям, страницы этой книги большей частью состоят из печатного текста, взятого из периодических изданий того времени. Степанова разрывает цельность этого текста либо коллажами (илл. 3), либо наложением написанных от руки «заумных» стихов (илл. 4), либо комбинацией из того и другого (илл. 2). Но во всех случаях сильнее всего задевают нас не стихи и не текст как таковой, а раздражающее впечатление, своего рода визуальный шок при виде коллажей из вроде бы несообразных, неожиданных элементов. Это яркий пример использования знаменитого «приема» (как его называл Шкловский), воздействующего на наши чувства *напрямую* при минимальном мыслительном усилии со стороны зрителей.

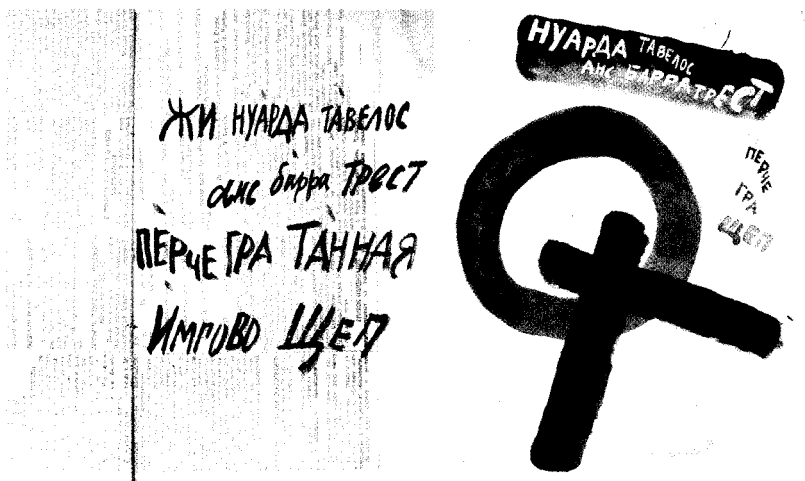
¹³ *Аграрых В.* [псевдоним В. Степановой] О выставленных графиках. Комментарий к работам // Каталог X Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм». М.: ИЗО Наркомпрос, 1919.



Илл. 2–3. В. Степанова. «Гауст чаба», 1918 г.
Обложка и внутренняя иллюстрация

При взгляде на изображения и стихи в «Ртны хомле» и «Зигра ар» мы наблюдаем существенные отличия от «Гауст чаба». Коллаж исчез. Вместо него появилась комбинация из цветных полос, временами напоминающих супрематистские композиции. Однако здесь отдельные слова и буквенные комбинации довольно точно соответствуют расположению закрашенных областей, редко пересекая их границы (илл. 5, 6), либо композиционно подгоняются так, чтобы «уравновесить» цветные полосы (илл. 7). На сей раз вместо визуального шока при взгляде на страницу у нас возникает желание разгадать связующий принцип, который объединяет эти сочетания букв, звуков, фигур и цветов, — или же, если это кажется невозможным, просто принять эти сочетания букв, звуков, фигур и цветов как данность, тем самым признавая за Степановой, как художником, право представить нам лучшее, с ее точки зрения, эстетическое решение. За нами остается право одобрить это произведение или его раскритиковать, но при этом мы не можем не отдать должное творческой самобытности и оригинальности автора.

Термин «фактура» получил распространение среди русских авангардистов в начале 1910-х гг. Две трактовки этого термина, освоенные Степановой в теории и на практике, мы можем предварительно — исходя из нашего восприятия — назвать «прямой» и «опосредованной»; обе они были довольно четко сформулированы видными представителями авангарда еще до революции. В 1912 г.



Слева: Илл. 4. В. Степанова. Иллюстрация к «Гауст чаба», 1918 г. Разворот рукописной книги. Справа: Илл. 5. В. Степанова. Иллюстрация к «Ртны хомле», 1918 г.

в известном сборнике «Пощечина общественному вкусу» была опубликована статья Давида Бурлюка, которая так и называлась «Фактура». В 1914 г. Союз молодежи выпустил книгу латвийского критика и художника Вольдемарса Матвейса (под псевдонимом Владимир Марков) «Творческие принципы в пластических искусствах: фактура»¹⁴. Степанова наверняка была знакома с обоими текстами.

Бурлюк в своей статье писал о французском модернизме, в ту пору новом явлении, характерной чертой которого, по его мнению, было отношение к поверхности картины, ее *фактуре*, как к самостоятельному элементу произведения. Весьма пространно Бурлюк описывает тактильные свойства фактуры, блеск гладкой поверхности или шершавость грубой (на ощупь металлическая, стеклянная, жирная, земляная, зернистая, волокнистая и т. д.), но главным качеством фактуры, по мнению Бурлюка, упомянутому в начале статьи, является запах свежеекрашенной поверхности и вызываемые им чувственные ощущения. Важное значение для него имеет также синэстезия, комбинация чувств, которую Бурлюк в своей «петрографии» фактуры сделал связующим звеном между живописью

¹⁴ Арская И. Идеи В. Маркова как один из источников концепции материальной культуры В. Татлина // Родник. 1990. №8. С. 47–50. Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах: фактура. СПб: Союз Молодежи, 1914. Gough M. Fatura: The making of the russian Avant-garde // RES 36 (Autumn 1999). P. 32–59; 44–45.



Илл. 6–7. В. Степанова. Иллюстрации к «Зигра ар», 1918 г.

и скульптурой через ощущение поверхности произведения. В финале Бурлюк обращается к критикам с призывом оценивать предметы искусства как таковые, а не свое к ним отношение в качестве критиков («Мы считаем долгом научной критики рассматривать Предмет восторга не в душе зрителя, творца, а в самом себе. Изучать пора ту почву, из которой возникают тончайшие переживания зрителя...»)¹⁵. В тексте Бурлюка отмечена способность фактуры вызывать эмоции через осязание, как при соприкосновении с кожей человека. Роль фактуры в живописи описана здесь в терминах, сходных с «Поэтикой» Аристотеля при описании риторического использования метафор, — как *мимесис* первого порядка. Как в риторике, так и в поэзии функцией метафоры является передача смысла слов, но в том, что касается намерений автора, риторика занимается изобретением доводов, тогда как поэзия изображает человеческие поступки: поэзия «говорит правду посредством вымысла»¹⁶. Подобно первичному *мимесису* в трагической поэзии, «фактура» Бурлюка мало чем отличается от «правды жизни», имитируя ее непосредственно через запах, текстуру и качество поверхности.

Немногим позже Вольдемарс Матвейс предложил свою интерпретацию термина «фактура», сохранив традиционную связь

¹⁵ Бурлюк Д. Фактура // Пощечина общественному вкусу. Издание Г. Л. Кузьмина. М.: Типография т. д. «Я. Данкин и Я. Хомутов», 1912.

¹⁶ Ricoeur P. The rule of metaphor. P. 13.

со структурой живописного полотна, но затем подробнее разобрал его синэстетические и осязательные свойства, уподобив их «звучанию», которые мы можем уловить в скульптуре и других видах искусства. Что особенно интересно в его книге, так это всеобъемлющий анализ «фактуры» как в историческом плане — вплоть до античного и первобытного искусств, — так и применительно к механизмам и прочим техническим изобретениям человека, а также к природным явлениям вроде формирования кораллов, морозных узоров на стекле, выветривания скальных пород и так далее до бесконечности¹⁷. Согласно Матвейсу, весь наш мир представляет собой грандиозное смешение фактур самого разного происхождения. В отличие от статьи Бурлюка длиной всего в восемь страничек, текст Матвейса разворачивается на семидесяти страницах, охватывая многообразие средств массовой информации, технологий, материалов в историческом контексте применительно к теме. У Матвейса *фактура* представлена как свойство, которое — в отличие от прямой имитации — не только существует в определенном культурном окружении, но и подстраивается под это окружение посредством символической изобразительности. Любая вещь в этом мире обладает *фактурой*, но мы воспринимаем ее как нечто малосущественное, как вторичную деталь, дополняющую наши основные ощущения.

Двойное определение *фактуры*, данное Степановой как в своих книгах «заумной поэзии», так и в критических статьях, продолжало традицию русских авангардистов, проявлявших повышенный интерес к этому термину в творческой обстановке, радикально изменившейся с возникновением супрематизма. Эксперименты с фактурой, проводимые Степановой в этой обстановке, можно расценивать как вызов преобладающему влиянию Малевича, который, как ей казалось, в своих работах уделял недостаточно внимания фактуре. Но самым эффективным выступлением Степановой против супрематизма стала статья «Беспредметное творчество», которую в полном смысле этого слова можно назвать теоретической.

2. «Беспредметное творчество» (1918)

Эта статья была опубликована в каталоге 10-й Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм», открывшейся в Москве в апреле 1919 г. Читая ее, мы должны четко представлять себе ситуацию, в которой она писалась. То было время неоспоримого

¹⁷ Марков В. Творческие принципы в пластических искусствах. С. 25–28.

и установившегося авторитета супрематизма и рельефов Владимира Татлина. Родченко тогда еще только формировал собственный художественный стиль, приспособив под свое восприятие элементы из творчества двух тогдашних гигантов. В целом он склонялся на сторону Татлина, что выразилось в серии пространственных конструкций из картонных элементов «Складывающиеся и разбирающиеся» (1918). Однако, в отличие от Татлина, Родченко не прекратил заниматься живописью, работая в двух направлениях одновременно и экспериментируя с абстрактными геометрическими фигурами в духе супрематизма. При этом он попытался освободиться от влияния Малевича, представив альтернативу его революционным открытиям в искусстве. В частности, серия работ Родченко «Черное на черном», созданная специально для выставки «Беспредметное творчество и супрематизм», задумывалась как противопоставление «Белому на белом» Малевича, показанному на той же выставке¹⁸.

Достаточно много информации на эту тему можно почерпнуть из дневников Степановой, в которых она клеймит Малевича как «мистика», в противоположность Родченко, призывающему «к реальному» и разбирающему «фантазии Малевича»¹⁹. О приготовлениях к выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» Степанова пишет следующее: «Выставка “Беспредметность и Супрематизм” должна быть решающей для Анти и Малевича. Малевич сперва писал “белые”, а Анти в это время делал свои “черные” (8), но теперь, по последним догадкам... Малевич тоже, видимо, написал “черные”. Анти хотел еще какие-то сделать, чтобы совсем накрыть Малевича, но он (Анти) очень устал...»²⁰ Принимая во внимание их соперничество и необходимость разграничить «мистику» Малевича и тяготение Родченко к «реальности», становится понятным, почему Родченко и Степанова стремились найти новые теоретические обоснования — новую идеологию — для переформулирования идей Малевича. Именно эту цель и преследовала статья Степановой о беспредметности. Учитывая то идеологическое противостояние, ее статью следует рассматривать как вызов основополагающим супрематистским текстам Малевича, таким как «Кубизм — футуризм — супрематизм» (1916).

¹⁸ Я подробно разбираю эту тему в статье «Родченко и Малевич: беспредметность против супрематизма» в кн. *Беспредметность и абстракция* / ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2011. С. 341–362.

¹⁹ *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. С. 62.

²⁰ Там же. С. 77.

Как заметила искусствовед Александра Шатских, этот текст Малевича представляет собой переписанный заново и расширенный манифест супрематизма — изобретенного им направления в абстрактном искусстве, которое впервые предстало перед зрителями в декабре 1915 г. на выставке «0,10». Изначальный, более краткий супрематистский манифест, провозглашавший уникальность и актуальность нового стиля в искусстве, появился в брошюре, приуроченной к открытию этой выставки²¹. Говоря о текстах Малевича в целом и о докладе «Кубизм — футуризм — супрематизм» в частности, интересно отметить, что художник использовал метафоры в почти буквальном соответствии с указаниями Аристотеля в его «Риторике». Малевич пытается убедить слушателей и читателей в своей правоте, беспрестанно муссируя тезис о том, что живопись должна освободиться от просто изобразительных функций и сфокусироваться на самой себе, дабы создать новый художественный язык. Например, когда Малевич утверждает: «Я уничтожил кольцо — горизонта и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и форма натуры», метафора «кольцо горизонта», согласно правилам Аристотеля, дает новой вещи название, ранее присущее иным вещам, звучит необычно (режет слух) и формирует новое значение путем едва заметного перехода от привычных коннотаций данного слова к чему-то новому²². В полном соответствии с риторическим использованием метафор Малевич выходит за рамки привычного употребления терминов, нарушая логические границы подчинения, сочинения и соразмерности и таким образом придавая своим утверждениям весомость и убедительность при озвучивании их с трибуны; однако воспринимать их в письменной форме весьма затруднительно. В публикации этого текста от 1916 г. также присутствовало выражение «беспредметное творчество» применительно к супрематизму, и Степанова задалась целью его переформулировать.

Обращаясь к «беспредметности» Малевича, она избрала путь снижения пафоса, не вдаваясь в риторические изыски, как ее

²¹ Брошюра, изданная к выставке, называлась «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Как отметила Александра Шатских, при переиздании этого текста год спустя Малевич фактически переписал его заново. Первоначальный текст можно найти в: Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму: новый живописный реализм // Казимир Малевич: собр. соч. в 5 т. / ред. А. С. Шатских и А. Д. Сарабьянов. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995. С. 35–55.

²² Там же. С. 35–55.

оппонент, а его профетическим заявлениям противопоставляя логически выстроенный текст. Уже во вступительном предложении она обозначает правильную последовательность событий, хронологически ставя беспредметность после кубофутуризма, и описывает «беспредметное творчество» как «миросозерцание»: «Следующий этап после кубофутуризма в мировом движении искусства открыло беспредметное творчество, которое нужно рассматривать как новое миросозерцание, а не живописное течение, захватившее все виды искусства и самую жизнь». Далее идет фраза, призванная укрепить идейную подоплеку ее аргументации: «Это движение есть протест против материализма современности». Что касается использования языковых средств, Степанова сдерживает поток красноречия Малевича путем трансформирования его лозунгов в обычное повествование, перенося метафорическую функцию с имен существительных на предложения: в ее тексте смысловая нагрузка ложится на фразы целиком, а не на отдельные слова. В соответствии с этим перемещением смысловой нагрузки первостепенное значение обретают собственно идеи и умозаключения по сравнению с зафиксированным потоком устной речи, создающей неологизмы. Зачастую эти идеи существуют отдельно от произнесенных слов — и даже в противопоставлении им. Исчезновение из текста Степановой характерной для Малевича риторики означает своего рода «окаменение» значений слов и формирование идеологии как таковой, что предполагает «внеязыковую» природу идей, существующих независимо от их словесного выражения, при том что формулировки их могут быть точными либо искаженными²³.

Утверждения Степановой в статье «Беспредметное творчество» касательно высокой «духовности», противопоставляемой низменному материализму повседневности, разумеется, сразу же вызывают в памяти теории Василия Кандинского. В своей словесной баталии с Малевичем она обратилась к знаменитому противопоставлению Кандинским «духовного мира», который должен воспринимать и развивать художник, простому материальному существованию людей, изо дня в день занимающихся примитивным трудом ради пропитания. В 1918 г., когда Степанова писала этот текст, Кандинский уже четыре года жил в Москве после своего возвращения из Германии. Он активно участвовал в художественной и общественной деятельности авангардистов, работал в одной студии

²³ Ricoeur P. The rule of metaphor. Study 2: The decline of rhetoric: tropology and Study 3: metaphor and the semantics of discourse. P. 49–116.

с Родченко, Степановой и Бурлюком, вместе с Родченко входил в состав Художественной коллегии Наркомпроса в 1918 г. В тот период Родченко и Степанова находились в близких дружеских отношениях с Кандинским — вплоть до того, что в сентябре 1919 г. они поселились по соседству с ним, в одной из квартир здания, до революции бывшего собственностью семьи Кандинских, но затем экспроприированного²⁴. В дневниковых записях Степановой за 1919 г. упоминается, что Кандинский (которого она любовно-фамильярно именует «Васильич») восхищался последними работами Родченко²⁵.

II. Переходный период: дискуссии о композиции и конструкции в ИНХУКе (1921)

Однако дружба этой семейной пары с Кандинским продлилась недолго. Осенью 1920 г. Родченко и Степанова покинули дом, где они жили по соседству со старшим товарищем и наставником. В своих мемуарах Степанова не упоминает о существовании в пору их отъезда каких-либо серьезных профессиональных разногласий между ее супругом и Кандинским. Напряженность возникла в ходе серии заседаний в ИНХУКе (Институте художественной культуры), организованных по инициативе Давида Штеренберга, возглавлявшего ИЗО (Отдел изобразительных искусств) Наркомпроса, с целью «выработать науку искусства путем аналитического и синтетического изучения основных элементов отдельных его видов и всего искусства в целом»²⁶. ИНХУК образовался на базе еще одной организации

²⁴ Согласно хронологии Дмитрия Сарабьянова и Натальи Автономовой, Родченко и Степанова переехали в дом Кандинского в Долгом переулке в сентябре 1919 г. и жили там до осени 1920 г. (см. *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Василий Кандинский: путь художника. М.: Галарт, 1994). Немецкое издание Alexander M. Rodtschenko — Warwara F. Stepanova: die Zukunft ist unsere einziges Ziel (Мюнхен, 1991) под ред. Питера Невера указывает точный срок: с 15 сентября 1919 г. до 24 октября 1920 г. Однако Вивиан Барнетт в книге “Kandinsky at the Guggenheim” (Нью-Йорк, 1983) утверждает, что Кандинский и Родченко жили в одном здании еще с 1915 г. Автор данной статьи благодарит Вивиан Барнетт за помощь в поиске информации по этому вопросу. *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Василий Кандинский: Путь художника. С. 149. Alexander M. Rodtschenko — Warwara F. Stepanova: Die Zukunft ist unsere einziges Ziel / ed. Peter Noever. München: Prestel Verlag, 1991. *Endicott Barnett V.* Kandinsky at the Guggenheim. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1983. P. 37.

²⁵ *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. С. 62, 74, 90, 127.

²⁶ «Программа Института художественной культуры в Москве» (1920), в кн. *Мац И., Рейнгарт Л., Ремпель Л.* Советское искусство за 15 лет. М.: Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 126.

художников, «Союза нового искусства», в который среди прочих входили Кандинский, Родченко и Степанова. Часть его членов решила создать «Союз мастеров художников-живописцев» и начала проводить собрания с января 1920 г., а к маю того же года Институт был официально зарегистрирован, и первым его директором стал Кандинский²⁷. Программа Кандинского делала упор на теоретической направленности работы института, а также на изучении психологических и физиологических реакций зрителя на конкретные формальные элементы в разных видах искусств, например, на цвета и графические комбинации в живописи или на тембр и продолжительность звука в музыке²⁸.

Поскольку в программе Кандинского подчеркивалась важность индивидуального восприятия произведений искусства зрителями или слушателями, Родченко и Степанова подвергли ее критике как «субъективную» и «слишком психологизированную». На перемену в отношениях с Кандинским существенно повлиял их новый знакомый, литературный критик Осип Брик, в 1918–1919 гг. разрабатывавший теорию пролетарского искусства в серии статей на страницах газеты «Искусство коммуны». В своих статьях Брик призывал к созданию принципиально нового искусства — искусства коммунистического общества, которое будет не «искусством для пролетариев» и не «искусством пролетариев», а продуктом творчества новых «художников-пролетариев», которые «не противопоставляют себя толпе как чуждому элементу», но понимают, «что их талант принадлежит коллективу» и творят не для личной выгоды, а во имя «непрерывно движущегося вперед искусства»²⁹. С первых лет революции встал вопрос о создании нового искусства, и Брик был одним из его ведущих идеологов: он

²⁷ Хан-Магомедов С. О. Возникновение и формирование ИНХУКа (Институт художественной культуры) // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. №2. С. 24–27; Avtonomova N. Sarahyanov D. Vasilii Kandinsky. Chronology, 1917–1921 // Experiment. 2002. №8. P. 9.

²⁸ «Программа Института художественной культуры» (см. прим. 26).

²⁹ «Художник-пролетарий отличается от художника-буржуа не тем, что творит для другого потребителя, и не тем, что происходит из другой социальной среды, а своим отношением к себе и к своему искусству. Художник-буржуа считал творчество своим личным делом; художник-пролетарий знает, что он и его талант принадлежат коллективу. Художник-буржуа творил, чтобы выявить свое “я”; художник-пролетарий творит, чтобы выполнить общественно важное дело. Художник-буржуа противопоставлял себя толпе, как чуждой ему стихии; художник-пролетарий видит перед собой своих. В погоне за славой и наживой художник-буржуа старался потратить вкусам толпы; художник-пролетарий, не знающий личной выгоды, борется с ее косностью и ведет ее за собой путями непрерывно движущегося вперед искусства...» Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. №2 (15 декабря). С. 1.

сам не создавал новое искусство, но формулировал этические императивы — каким оно должно быть и кто именно должен его создавать³⁰. Согласно этим императивам, Кандинский, уделявший много внимания индивидуальному восприятию произведений, отказывался понимать правильный путь построения нового искусства, которое должно ориентироваться на запросы пролетарского коллектива. Степанова отмечает в своем дневнике, что Брик подружился с Родченко после того, как увидел его «черную серию» на 10-й Государственной выставке³¹. При его авторитетной поддержке Родченко смог бросить вызов Кандинскому в ИНХУКе, чтобы добиться смены курса при построении нового искусства. В противовес «психологизирующему» влиянию Кандинского Родченко в ноябре 1920 г. организовал «группу объективного анализа», дабы изучать формальные элементы произведений не под углом восприятия их зрителем, но (памятуя призыв Бурлюка к критикам, опубликованный в его статье о «фактуре»: отнестись всерьез к материальности предметов искусства) как самостоятельные материальные явления, существующие в пределах своей системы и подчиняющиеся собственным законам. В январе 1921 г. участники этой группы — включая Родченко, Степанову, Любовь Попову, Александра Древина и др. — сумели одолеть сторонников Кандинского при голосовании по ряду важных организационных моментов, в результате чего он был смещен с поста директора ИНХУКа, а его место занял Родченко. Деятельность института под руководством Родченко приняла новое направление, известное как «период дискуссий о композиции и конструкции»³².

Благодаря Степановой мы располагаем подробными записями об этих дискуссиях, участники которых пытались определиться с переходом от традиционного понятия «изобразительная композиция» к современному понятию «конструкция». По замечанию Селима Хан-Магомедова, целью заседаний в ИНХУКе было прояснение разницы между понятиями «композиция» и «конструкция», при этом гораздо больше внимания уделялось последней применительно не только к скульптуре и архитектуре, но и к живописи³³. Подавляющее большинство участников, с Родченко во главе, согласились, что

³⁰ Дополнительную информацию о Брикe как идеологе можно найти в моей статье "Osip Brik and the Politics of the Avant-Garde" // October. 2010. №134 (Fall). P. 52–73.

³¹ Степанова В. Человек не может жить без чуда. С. 90.

³² Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм: концепция формообразования. М.: Стройиздат, 2003. С. 94.

³³ Хан-Магомедов С. О. ИНХУК и ранний конструктивизм. М.: Архитектура, 1994. С. 36–71.

понятие «конструкция» предполагает как «цель», так и «утилитарность» создаваемого произведения. Таким образом, Родченко стал одним из инициаторов замены живописного термина «композиция» инженерным «конструкция»³⁴. Уже в самом начале дискуссии Родченко полностью отрекся от живописи, порвал со своими прежними союзниками, художниками-объективистами Поповой, Удальцовой и Древиным, и основал — вместе со Степановой и критиком Алексеем Ганом — Первую рабочую группу конструктивистов, занимавшуюся исключительно трехмерными конструкциями³⁵.

Идеологический подход к искусству в представлении Брика отличался от подхода Кандинского: не ограничиваясь теоретизированием о уже существующем искусстве, Брик говорил о возникновении новой системы общественных отношений, требовавшей и совершенно нового искусства. Насыщенный лозунгами язык его статей в «Искусстве коммуны» управлялся иной логикой, нежели язык Кандинского. Вместо того чтобы применять образные выражения и тропы в качестве главного экспрессивного элемента, Брик использовал языковые средства в дискурсивной и предикативной манере. В дискурсивной ситуации слово не воспринимается отдельно от остальной фразы, частью которой оно является как обязательный синтагматический элемент. Согласно Рикёру, главной отличительной чертой дискурса от изобразительности и других способов высказывания является то, что он «всегда предстает как действие, но должен восприниматься в смысловом поле»³⁶. Под этим подразумевается, что ораторский элемент, реальное произнесение, вновь становится первостепенным: «Язык реально существует лишь тогда, когда говорящий применяет его на практике». В этом дискурс сходен с риторикой, но, в отличие от риторики, значение в дискурсе передается не через искусно построенные метафоры, а скорее через идеи, лежащие в их основе: «Значение, в самом широком смысле, присутствует как возможность идентификации конкретного элемента дискурса. Значение есть там, где есть единообразие значений»³⁷. В случае с дискурсом язык определяет значение и ассоциирует с ним определенные действия, так что «индикативная функция всегда указывает на нечто реально существующее», тогда как «предикативная

³⁴ О радикализме Родченко в спорах о композиции и конструкции см. *Lodder C. Russian constructivism*. New Haven & London: Yale University Press, 1983. P. 88–89.

³⁵ *Lodder C. Russian Constructivism*. P. 94–98; *Хан-Магомедов С. О. ИНХУК и ранний конструктивизм*. С. 89–112.

³⁶ *Ricoeur P. The rule of metaphor*. P. 80.

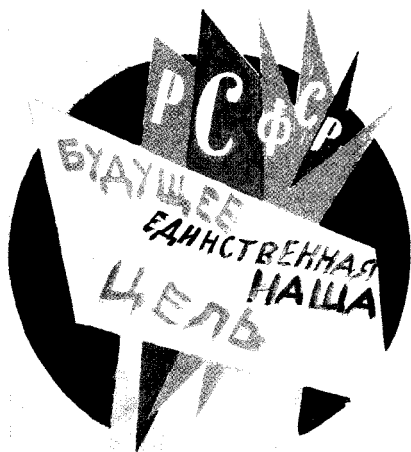
³⁷ *Ibid.*

функция относится к несуществующему»³⁸. То есть дискурс уступает место иллокутивному акту, когда результатом произнесения фразы должно стать некое действие — как в случае с обещанием, например. Таким путем говорящий выказывает свои намерения, которые могут быть осуществлены во внеязыковой сфере. В отличие от риторики, в дискурсе метафора функционирует как синтагма, суждение, а не на уровне отдельных слов или речевых оборотов.

Дискурсивное использование языка Осипом Бриком значительно повлияло на манеру дискуссий в ИНХУКе. Добросовестное конспектирование Степановой хода дебатов дает нам информацию из первых рук о разбросе мнений художников относительно перехода от, скажем так, метафорического (композиционного) к пропозициональному (конструктивному) способу визуального творчества. Выступления многих участников дискуссии убедительно демонстрируют, что главным толчком к поискам новых форм стали изменения политической ситуации в стране. К примеру, архитектор Николай Ладовский предложил определения композиции и конструкции, исходя из своего знания текущей политической тактики. По его мнению, конструкция является «соединением оформленных материальных элементов по определенному плану-схеме для достижения силового эффекта»³⁹. Композиция же, согласно Ладовскому, основана на принципах «иерархии и координации». Родченко, вместе с художниками Александром Древиным и Юрием Бабичевым, говорил о воле как внеязыковом и внехудожественном элементе конструкции. Родченко: «Техническая конструкция есть продукт чистой воли, лишенный искусства в нашем его понимании». Древин: «Конструкция обладает элементом воли, подчиняющейся закону». Бабичев: «Под конструкцией мы понимаем волю и намерение, подчиненные законам статики или динамики». Родченко также весьма подробно распространялся о связи между искусством и политикой: «Так же как архитектуре и технике, живописи отводится четкое исполнительское задание, освобожденное от всего наносного». По его мнению, это напрямую связано с «жизнью в РСФСР», где «все стремится к организованности». В ходе дебатов именно Родченко предложил полное отделение искусства от эстетики: «Мы движемся к окончательному исчезновению искусства. Первоочередной для

³⁸ Ricoeur P. The rule of metaphor. P. 82.

³⁹ Ладовский Н. Выдержки из протокола заседаний ИНХУКа в январе — феврале 1921 г. Цит. по: Хан-Магомедов С. О. ИНХУК и ранний конструктивизм. С. 41.

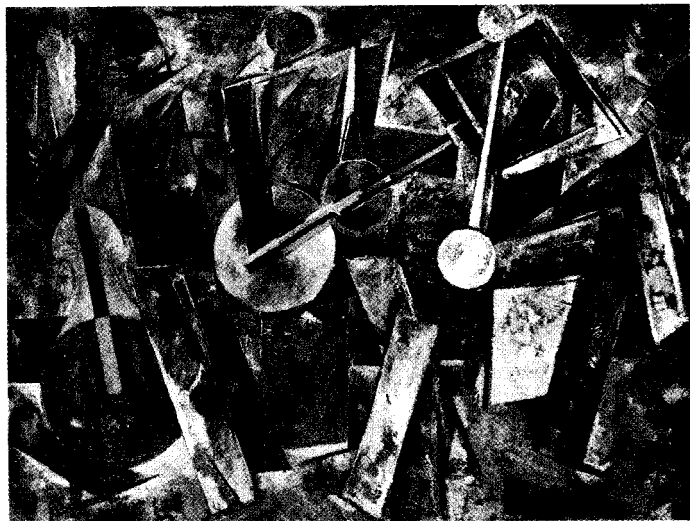


Слева: *Илл. 8.* В. Степанова. Плакат «Пролетарий — творец будущего, а не наследник прошлого», 1919 г. Справа: *Илл. 9.* В. Степанова. Плакат «РСФСР. Будущее — единственная наша цель», 1919 г.

нас является *задача*, а искусство вторично». Тогда как Родченко был одним из самых активных участников дискуссии, Степанова вмешивалась в нее нечасто — быть может, потому что была слишком занята конспектированием. В записях присутствуют лишь два ее комментария, оба точные и содержательные. Первый касается различия между композицией и конструкцией, а именно — присутствия в композиции «лишних» элементов; второй характеризует работы Малевича именно как композиции.

В 1919–1920 гг., в период перехода от беспредметного искусства к конструктивизму, Степанова создавала агитационные плакаты (*илл. 8, 9*) наряду с живописными работами и линогравюрами. Если язык ее агитационно-политических работ звучит так, будто взят непосредственно со страниц «Искусства коммуны»⁴⁰, другие ее визуальные произведения того периода демонстрируют переход от абстракции к изобразительности. В ее графико-живописных работах присутствуют угловатые упрощенные фигуры, собранные в группы: стоящие, танцующие, играющие на музыкальных инструментах и т. д. (*илл. 10*). Все они безлики, лишены каких-либо индивидуальных черт и заняты общей деятельностью, как бы целиком их поглощающей. Ее одинокие фигуры также безлики и упрощены

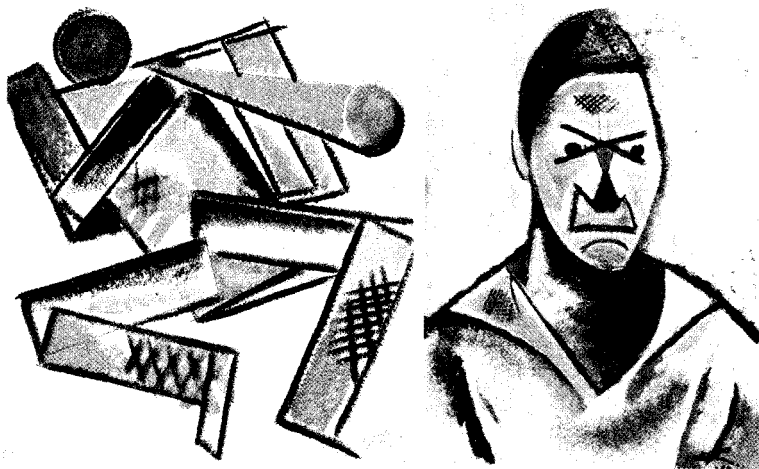
⁴⁰ *Laurentiev A. Varvara Stepanova: The complete work / ed. John E. Bowl. Cambridge, MA: MIT Press, 1988. P. 22.*



Илл. 10. В. Степанова. Музыканты, 1920 г.

в той или иной мере. Иные из них показаны играющими на «громких» музыкальных инструментах вроде трубы или барабана (илл. 11). В известном автопортрете того времени Степанова карикатурно изобразила себя в виде мрачно-свирепого мужчины с коротко стриженными волосами, бычьей шеей и носом, явно сломанным в какой-то кулачной потасовке (илл. 12). Дневник Степановой дает нам представление о практически ежедневных политических баталиях, которые она и Родченко вели в то время, прокладывая свой собственный путь в рамках авангардизма.

Тексты Степановой «Конструктивизм» и «Эстетика», скомпилированные из материалов ее лекций в ИНХУКе вскоре после той дискуссии, указывают на четкое понимание наличия прямой связи между новым искусством и политической идеологией: «Конструктивизм является идеологией, а не художественным движением», недвусмысленно гласит ее вступительный тезис. При этом конструктивизм остается искусством — но искусством, определяемым не привычными эстетическими терминами, которые учитывают такие критерии, как «вкус» или «красота». Отбросив эти критерии за ненадобностью, конструктивизм становится искусством изобретений и технического прогресса, в котором идеи, принадлежащие обществу в целом, являются главной составляющей художественного стиля. Отвергая субъективные категории оценки, конструктивизм



Слева: *Илл. 11.* В. Степанова. Фигура с трубой, 1920 г. Справа: *Илл. 12.* В. Степанова. Автопортрет, 1920 г.

превращается в производственное предприятие, работа которого направлена на достижение общей цели, в инструмент революционной идеологии, охватывающей все общество и стоящей вне чистого искусства (то, что Родченко в ходе дискуссии именовал «заданием» и «целью»). Из всего этого следует вывод: в новой обстановке человек с его чувствами, желаниями и идеями становится всего лишь элементом всеобъемлющей идеологии, подчиненным интересам производства.

«Эстетика» Степановой дополняет аргументацию «Конструктивизма» утверждением, что понятия красоты и чувств устарели и стали не нужны в свете большевистской идеологии строительства коммунизма всеми средствами и любой ценой, при этом регламентируя и направляя повседневную жизнь общества. Язык и стиль Степановой в «Эстетике» очень сходны с ее ранними текстами по беспредметному творчеству. Как и в 1918–1919 гг., в 1921 г. она определяет живопись как «комбинацию из идей и материалов», реализуемую с помощью «художественной формы», по сути лишь заменяя термин Кандинского «духовность» словом «идеи». «Умозрительная» природа традиционного искусства и его отвращение к «действию» должны быть отвергнуты новым обществом. Большевистская идеология трансформировала композицию в конструкцию, а стиль — в тектонику, тогда как третий элемент конструктивистского искусства, *фактура*, был сохранен хотя бы по названию, если не по изначальным характеристикам.

III. Фактура III

Ближе к концу статьи «Эстетика» Степанова говорит о чрезвычайной важности *фактуры* для авангардистского искусства. Не распространяясь об истории и характеристиках этого термина, она ограничилась фразой, что значение *фактуры* изменилось с переходом к новому искусству. В следующем году (1922) она вновь обратилась к этой теме в письме коллеге-конструктивисту Алексею Гану. Здесь она признала, что фактура ведет происхождение от живописи, однако тут же переформулировала сущность фактуры, назвав ее «отходом от изобразительности». По ее словам, эта трансформация соответствует переходу от «умозрения» к «действию» и завершается превращением фактуры в «производственный процесс». В отличие от Бурлюка, рассуждавшего о «естественных» характеристиках фактуры (различные степени гладкости, шершавости и т. п.), а также от Матвейса, говорившего о ее «звучании», Степанова сделала акцент на «механизации» фактуры через определенный технологический процесс, ставший ее неотъемлемой частью. Так, перечисляя известные виды фактур, Степанова упоминает технологии их производства: с помощью распылителя, вальцовых прессов или тяжелых матриц, наносящих краску на плоские поверхности.

Подразделяя периоды развития фактуры на «живописный», «изобразительный» и «производственный», Степанова проследила эволюцию использования данного термина. Обойдя вниманием миметическое (в русском футуризме) и фигуральное (у символистов) определения фактуры, Степанова сконцентрировалась на ее идеологических и дискурсивных функциях. У Степановой фактура не метафорична, как у Бурлюка, и не символична, как у Матвейса, а наделена «четким и ясным значением»⁴¹, которое определяется официальной идеологией, поощряющей в первую очередь развитие промышленного производства. Таким образом, Степанова недвусмысленно отвергает все предыдущие интерпретации фактуры как неприменимые к ее задаче: придать этому термину ясно выраженную функцию служения общественной идеологии — вплоть до окончательного исчезновения «живописной» фактуры в результате ее слияния с технологией и производственным процессом. С ее точки зрения — а также с точки зрения Родченко и конструктивистов — иного пути не дано. Прогрессивистская логика движения истории от менее развитых форм к более развитым, унаследованная

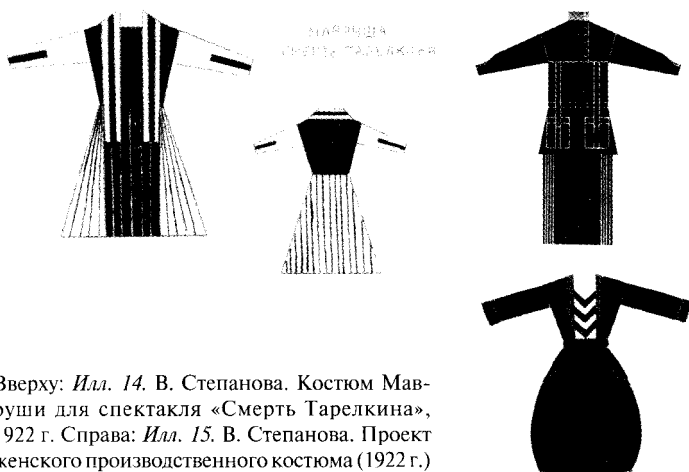
⁴¹ Ricoeur P. The rule of metaphor. P. 74.



Илл. 13. В. Степанова. Конструкция для спектакля «Смерть Тарелкина», 1922 г.

большевиками от Гегеля через посредство Маркса, вела к отрицанию исторических корней, дабы сформулировать новые задачи, предположительно ведущие к прорыву в общественном развитии. Тезисы Степановой о фактуре свидетельствуют о том, что она и другие конструктивисты полностью восприняли данную философию.

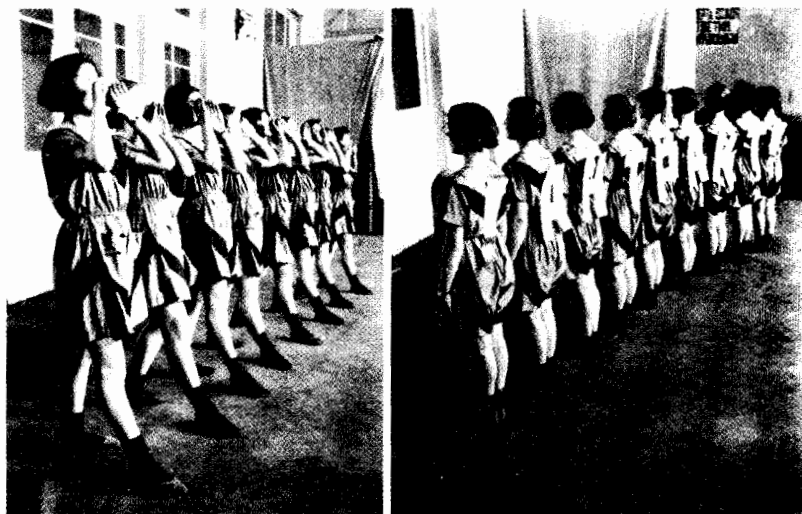
Статьи Степановой на разные темы — от театральных декораций, дизайна одежды и эскизов для тканей до производства предметов домашнего обихода — находятся в соответствии с ее конструктивистской позицией: все должно быть подчинено требованиям коллективистской идеологии. В 1922 г., беседуя с Ганом о декорациях и костюмах, изготовленных ею для спектакля Всеволода Мейерхольда «Смерть Тарелкина», Степанова заметила, что в своей работе руководствовалась принципом «утилитарного содержания». Это означало, что ее дизайн призван *диктовать* актерам перемещение по сцене и пластику игры, тем самым создавая нужное окружение для «живого человеческого материала» (илл. 13). В этой связи она выразила недовольство все еще сохраняющимся индивидуализмом в игре актеров, их старомодной манерой «играть собой и через себя», не принимая во внимание предписанное «материальное» (читай: «идеологическое») окружение: некоторые из ее конструкций — в том числе системадвигающихся занавесов, гроб, превращающийся в стол, распадающийся на части стул — во время спектакля были использованы неверно либо не были использованы вовсе. Точно так же непредсказуемость движений



Вверху: *Илл. 14.* В. Степанова. Костюм Мавруши для спектакля «Смерть Тарелкина», 1922 г. Справа: *Илл. 15.* В. Степанова. Проект женского производственного костюма (1922 г.) и проект повседневного платья (1924 г.)

актеров ограничивала Степанову в дизайне костюмов. Поскольку она не могла предвидеть, как именно будут двигаться актеры в этих костюмах, ей при разработке одежды можно было подчеркнуть лишь немногие конкретные движения — например, сгибание рук и ног (*илл. 14*). В статье о производстве одежды, опубликованной в журнале «ЛЕФ» в 1923 г., она повторяет многие утверждения, сделанные в ходе беседы с Ганом: дизайн того или иного предмета одежды должен определяться характером общественно-полезной работы, выполняемой ее носителем, будь то пилот, пожарный или полярный исследователь. Человек, носящий эту одежду, становится продуктивной единицей, участником коллективных усилий по достижению конечной цели страны, народа и большевистской партии: построения светлого коммунистического будущего.

Определения, которые Степанова дала конструктивизму и фактуре, предполагают создание произведений искусства, которые можно будет производить в промышленных масштабах с использованием известных технологий. Большинство ее дизайнерских решений — за исключением разве что мебели и костюмов для спектакля «Смерть Тарелкина», которые напоминают не фабричные изделия, а изготовленные по индивидуальному заказу плотником или швеей, — вполне соответствуют этому правилу. Простота их форм, отсутствие вычурных украшений и набивная ткань с рисунком из геометрических фигур и прямых линий, дополняющих простоту дизайна (*илл. 15*), — все это предназначалось для запуска в массовое

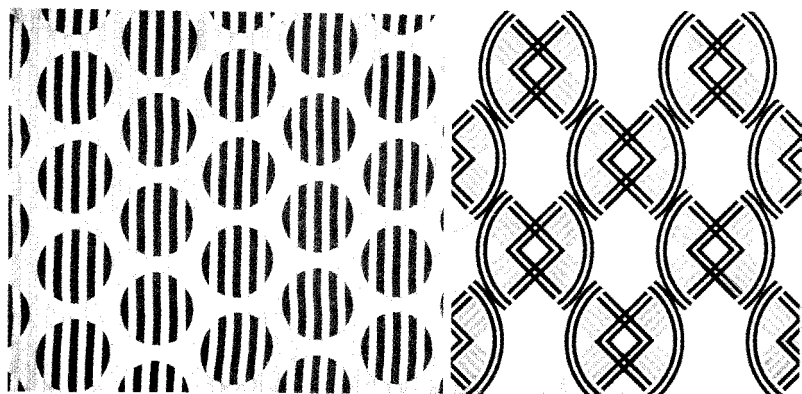


Илл. 16а, б. Сцены из представления «Вечер книги», 1924 г.

производство. В статье «От костюма — к рисунку и ткани» Степанова решительно утверждает взаимозависимость предмета одежды и материи, из которой он изготовлен, а, следовательно, и необходимость их одновременного производства⁴². Учитывая отрицающий индивидуальность, ориентированный на окружение, коллективную идеологию и производственный процесс подход концептуалистов, костюмы Степановой должны были выглядеть наиболее эффектно, когда их носили сразу группы людей, занятых совместной общественно-значимой деятельностью (илл. 16а, б).

Осенью 1923 г. Степанова начала работать дизайнером на Первой государственной ситценабивной фабрике (бывшая мануфактура Цинделя) в Москве. В отличие от простых и функциональных дизайнов ее одежды, созданные Степановой эскизы для тканей отличались чрезвычайной сложностью рисунка. Они состояли из многоцветных пересекающихся геометрических фигур и линий, что создавало «эффект мерцания», когда казалось, что неподвижная ткань едва заметно, но непрерывно колеблется (илл. 17, 18). Мастерское использование Степановой законов оптической иллюзии привело к созданию множества новаторских дизайнов, в каждом из которых присутствовал этот эффект мерцания и постоянного движения. Одежда, пошитая из ткани с таким рисунком, становилась

⁴² Степанова В. От костюма — к рисунку и ткани // ФМ. Т. 2. С. 875–878.



Илл. 17, 18. В. Степанова, образцы рисунков для ткани, 1923–1924 гг.

подобием «второй кожи» ее обладателя, заменяя его естественный, живой и дышащий слой эпидермы новым, который был произведен промышленным способом (илл. 19). Фактура этого дополнительного, защитного слоя отображала идеологию индустриализации, синтагматическую энергию коллективного дискурса, пропагандистский призыв к достижению общей цели.

С 1923 г. и до своей смерти в 1958 г. Степанова занималась графическим дизайном, дававшим ей средства к существованию. Работа с печатной продукцией стала для нее вполне закономерным выбором, учитывая ее давний интерес к литературе. В отличие от ранних опытов Степановой с футуристической поэзией, в 1920-х гг. она оформляла книги и плакаты, предназначенные для массового производства, и не включала в дизайн тексты собственного сочинения. Экзальтированная предреволюционная художница превратилась в рядовую — хотя и первоклассную — сотрудницу советской печатной и агитационной индустрии, где вся ее работа выпускалась массовыми тиражами и включала разные приемы, обусловленные технологическим характером производства: фотографии, фотомонтаж, подбор шрифтов, постраничный монтаж и т. п. Ее задачей было подать печатный материал таким образом, чтобы визуальные средства усиливали его информативность и убедительность. За тридцать с лишним лет работы графическим дизайнером Степанова оформляла разные по направленности популярные издания — «Советское кино», «Книга и революция», «Радиослушатель», «Даешь!», «Красное студенчество» и многие другие. В 1932 г., когда Сталин укреплял свои позиции в руководстве страной, Степанова



Илл. 19. В. Степанова за рабочим столом. Фото А. Родченко, 1924 г.

и Родченко приступили к работе над большими фотоальбомами, посвященными достижениям советской власти, в том числе докладу Сталина «Итоги первой пятилетки», а также над альбомами «10 лет Узбекистану» и «Первая Конная»⁴³. При всем отличии от любовных стихов и футуристических книг ее юности, графические работы Степановой в 1920-х гг. и роскошные сталинские издания 1930-х гг. отмечены чрезвычайно высокой степенью предикативности. Руководствуясь «логикой парергона» и принципом реалистичности, творчество Степановой повторило эволюцию русского авангарда от эксперимента к конструктивизму и далее к сотрудничеству с репрессивным политическим режимом. Столкнувшись с выбором между искусством и жизнью, Степанова выбрала жизнь — решение вполне разумное и логичное, учитывая все обстоятельства.

Пер. с англ. Василия Дорогокупли

⁴³ Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова. М.: Русский авангард, 2009. С. 173–255.