

*Андрей Николаевич Фоменко*  
*Andrey Nikolaevich Fomenko*

*доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства,*  
*Dr. Habil, Senior Researcher, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies,*  
*Российский государственный гуманитарный университет*  
*Russian State University for the Humanities*  
[st802682@spbu.ru](mailto:st802682@spbu.ru)

## ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ЭПОС И ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ АВАНГАРДА THE DOCUMENTARY EPIC AND THE AVANT-GARDE PROJECT OF LIFE-BUILDING

В конце 1920-х гг. в искусстве советского авангарда обозначилась новая тенденция, связанная с использованием масштабных форм (таких, как фотосерия, фотофреска, «биоинтервью»). Этот поворот нашел наиболее полное теоретическое обоснование в статьях Сергея Третьякова, который предложил для его описания понятие «документального эпоса», вырастающего из утилитарных жанров. По мнению автора, документальный эпос с его «архаическими» и «регрессивными» коннотациями явился закономерным итогом эволюции авангардного движения и, в частности, его жизнестроительной программы.

**Ключевые слова:** эпос, производственное искусство, советский авангард, фотофреска, фотосерия, фактография, фотомонтаж, жанр, модернизм

**Для цитирования:** Фоменко А.Н. Документальный эпос и жизнестроительный проект авангарда // Артикульт. 2022. №4(48). С. 17-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

The article focuses on a trend in the Soviet avant-garde art, that emerged in the late 1920s and was based on the use of large-scale forms (such as a photo series, photo mural, "bio-interview", etc). This turn got the most complete theoretical justification in Sergei Tretyakov, who proposed the concept of "documentary epic", suggesting that it grew out of utilitarian genres. According to Andrey Fomenko, the documentary epic with its archaic and regressive connotations was a natural result of the evolution of the avant-garde movement and its program of "life-building", in particular.

**Keywords:** epic, productivism, Soviet avant-garde, photo mural, photo series, factography, photo montage, genre, modernism

**For citation:** Fomenko A.N. "The Documentary Epic and the Avant-Garde Project of Life-Building." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 17-26. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

В 1931 году в специальном номере журнала «АИЗ» («Arbeiter Illustrierte Zeitung») была опубликована фотографическая серия «Один день из жизни Филипповых», снятая бригадой фоторепортеров Союзфото (Аркадий Шайхет, Макс Альперт, Соломон Тулес) под руководством Леонида Межеричера [АИЗ, 1931]. Посвященная жизни рабочей семьи из Москвы, эта публикация вызвала немалый резонанс, инициировав ряд аналогичных проектов. Стоит отметить, что создатели серии принадлежали к «центристскому» направлению в советской фотографии, которое вскоре обрело институциональную форму – Российское объединение пролетарских фотографов (РОПФ)<sup>1</sup>. Программа РОПФ может быть охарактеризована при помощи следующей простой формулы: традиционная форма плюс революционное содержание. В сущности, ропфовцы ратовали за повышение культурного статуса фотографии за счет усвоения приемов традиционной живописной картины. Итогом должна была стать «фотокартина» – это понятие, пущенное в оборот редактором журнала «Пролетарское фото» Леонидом Межеричером, служило обозначением конвенционального жанра, выстраивающего пространство снимка как структурно и семантически непротиворечивое и законченное целое.

Однако в 1931-1932 годах журнал «Пролетарское фото», фактически являвшийся рупором данного направления (его возглавлял Межеричер), опубликовал материалы дискуссии, посвященной «Филипповской серии». Одной из этих публикаций была статья-манифест Сергея Третьякова,

© Фоменко А.Н., 2022

<sup>1</sup> См. выписку из декларации РОПФ [За консолидацию сил! 1932, с. 11].

А.Н. Фоменко *Документальный эпос  
и жизнестроительный проект авангарда*

представителя «левого фронта» советской культуры, с красноречивым названием «От фотосерии к длительному фотонаблюдению». Как отмечалось в редакционной ремарке, текст печатался «в порядке обсуждения», с обещанием (так и невыполненным) в дальнейшем «дать развернутую критику его неправильных утверждений».

Статью Третьякова можно отнести к категории текстов, в которых обсуждается проблема жанра, занимавшая советскую критику конца 1920-х годов. Какие художественные формы соответствуют повестке дня? Как соотносятся между собой революция социальная и эстетическая? Какую роль в этом поиске играет наследие прошлого? Свой вариант ответа на эти вопросы – применительно к фотографии – предлагал и Третьяков. Он приветствовал фотосерию как метод, позволяющий преодолеть случайность отдельного снимка и заставить «единичную фотографию в ряду себе подобных быть вестником всеобщего, характерного, важного явления» [Третьяков, 1931, с. 45].

Отметим этот акцент на переходе от «единичного» к «всеобщему». «Осуществленный Союзфото серийный снимок семьи Филипповых ценен именно тем, что в нем показанный человек становится огромным весом, ибо он выступает перед нами не как лицо, не как изолированная персона, а как частица нашей активной социальной ткани, от которой идут корешки ее включений по разнообразнейшим линиям – производственной, общественно-политической, семейно-бытовой», – пишет Третьяков и, исходя из этого, выдвигает концепцию «длительного фотонаблюдения», отмечающего «каждый момент роста и изменение условий» [Третьяков, 1931, с. 45] – своего рода синтетический жанр, объединяющий фотографию, литературу факта и социологическое исследование.

С одной стороны, эта концепция развивает идею Александра Родченко о собрании отдельных снимков как самой релевантной современной форме визуальной репрезентации, противостоящей «суммированному портрету» в духе живописцев АХРРА, предлагавших использовать художественные формы прошлого, наполнив их новым, революционным содержанием [Родченко, 1928]. Но, с другой стороны, между позицией Родченко трехгодичной давности и позицией Третьякова есть ощутимое расхождение: первый говорит именно о коллекции, лишенной какого-либо заданного порядка, второй делает акцент на диахроническом измерении, захватывающем отдельные кадры. Существенно и то, что осевым сюжетом длительного фотонаблюдения должно стать формирование нового субъекта – субъекта социалистического общества (а не отрицание буржуазной субъективности и полемика с «канонами», как у Родченко). Однако «длительное наблюдение» не просто противопоставляется моментальному фотоснимку – оно интегрирует в себя более раннюю модель. Итогом этой интеграции должно стать не возвращение к «суммированному портрету». Сама растянутость «длительного фотонаблюдения» во времени придает ему открытость и незавершенность, допускающие возможность реструктурирования, дополнения, включения в другие, более широкие ряды, и, следовательно, переосмысления.

Параллельно жанру фотосерии кристаллизуется другой жанр, соответствующий тенденции к монументализации фотографии – фотофреска. Ранее всего эта тенденция находит отражение в дизайне советских павильонов на всемирных выставках – в частности, на выставке «Пресса» в Кёльне в 1928 году. Оформлением павильона руководил Эль Лисицкий при участии Сергея Сенькина. Сконструированный ими фотофриз демонстрирует возможности использования фотографии для создания монументальных композиций. Эта идея получает развитие в 1930 году, в дизайне советского павильона на выставке «Гигиена» в Дрездене, также разработанном Лисицким. Эта новаторская работа связана с прошлыми экспериментами художника – в том числе с принципом «радикальной обратимости» пространственных осей в его ранних проунах [Vois, 1992]. Фотографические изображения занимали не только стены, но и потолок. Возникал своеобразный эффект дезориентации – как если бы зритель оказался внутри одного из проунов. Фактически Лисицкий синтезировал в этих работах фотографию и архитектуру (примерно так же, как Третьяков – фотографию и литературу факта): фотографические элементы здесь не просто украшали собой стены – они служили средством конфигурирования пространства павильона.

Еще через два года Густав Клуцис в одном из своих докладов утверждал: «Фотомонтаж выходит за пределы полиграфии. В ближайшее время мы увидим фотомонтажные фрески колоссальных размеров». И далее: «В целях агитации и пропаганды необходимо использовать мощную технику электричества. <...> Фотомонтаж и здесь займет одно из первых мест (эпидиоскопы, экран, диапозитивы)» [Клуцис, 1932а, с. 104].

К этому же времени относится и практическое воплощение Клуцисом этой программы: «сверхгигантские», в полный рост, фотопортреты Ленина и Сталина, установленные на площади Свердлова в Москве к 1 мая 1932 года. Ночью они освещались прожекторами, в соответствии с задачей использования в целях агитации и пропаганды «мощной техники электричества». В своей статье для «Пролетарского фото» Клуцис излагает историю реализации этого проекта. Судя по описанию, первоначальный проект Клуциса полностью соответствовал стилистике его фотомонтажей конца 1920-х – начала 1930-х годов: в нем присутствовали и контрастное сопоставление разномасштабных элементов, и панорамные картины социалистических строек, и плоскостная графика (красные знамена). Одним словом, он ничуть не противоречил авторефлексивной логике фотомонтажа. В процессе воплощения проект был сильно упрощен. И все же Клуцис называет его «мировым достижением», открывающим «грандиозные перспективы для монументальной фотографии, которая становится новым мощным оружием классово-политической борьбы и строительства» [Клуцис, 1932, с. 14]. Оформление площади Свердлова словно завершает историю, открываемую ранним плакатом Клуциса «Ленин и электрификация всей страны» (1920): от использования электричества в утилитарных целях мы переходим к его «деутилитаризации». Причем жанр фотофрески является куда более радикальной формой деутилитаризации, чем скромная «фото-картина», на которой настаивали представители центристского направления в советской фотографии.

Все сферы художественной практики в конце 1920-х годов охватывает одно и то же устремление: развернуть «моментальный снимок» в фотосерию, очерк – в «биоинтервью»<sup>2</sup> величиной в целую жизнь, фотомонтажный плакат – в фотофреску. Складывается впечатление, что левому искусству становится тесно в рамках узкоприкладных, «мастеровых», малых жанров и форм.

Но если в живописи и архитектуре обращение к монументальным формам опирается на солидную историческую традицию и поэтому выглядит вполне естественным (хотя и приобретает, казалось бы, мало уместные в данном контексте ретроспективные коннотации), то в фотографии оно кажется достаточно неожиданным. Ведь решающими преимуществами фотографической техники перед традиционными способами визуальной репрезентации в глазах производителей были «точность, быстрота, дешевизна» [Брик, 1926, с. 41]. Между тем и в сфере применения репродукционных и индустриальных технологий в это время проявляется тяга к монументальному «синтетическому реализму». Если в середине 1920-х годов конструктивисты ценили фотографию за ее мобильность, за способность идти в ногу с темпом жизни, с темпом работы, то теперь она начинает все чаще рассматриваться с точки зрения создания большой формы.

Конечно, «большая форма» отличается от малой не только количественными параметрами – числом страниц или квадратными метрами площади. Важно прежде всего то, что она требует значительных затрат времени и ресурсов, не давая при этом их эквивалентного «практического» возмещения. Уже поэтому она выпадает из профанного времени жизни, из повседневной экономии времени. Однако до сих пор речь шла о чисто формальных и преимущественно количественных параметрах. А что насчет иконографии?

Возьмем, к примеру, фотомонтаж Лисицкого, использованный в оформлении упомянутой выше дрезденской выставки 1930 года. Он объединяет несколько разномасштабных элементов, центральное место среди которых занимает сфера. В контексте работы этот элемент имеет два основных значения: с одной стороны, земной шар, с другой – архитектурная и инженерная

<sup>2</sup> Этим понятием Третьяков обозначил жанр своей книги «Дэн Ши-хуа» (1930), написанной на материале бесед с его китайским студентом и от лица этого студента [Третьяков, 1991].

А.Н. Фоменко *Документальный эпос  
и жизнестроительный проект авангарда*

конструкция, показанная в процессе ее монтажа двумя рабочими, помещенными внутрь сферы. Еще одним элементом служит значительно бóльшая по своему масштабу фигура рабочего, с которой сфера совмещена таким образом, что превращается в его тело, приобретая тем самым дополнительное значение. Смысл метафоры прозрачен: весь мир предстает как единая социалистическая стройка, в ходе которой создается новое общество, новый человек. Рабочие строят не только предметно-пространственную реальность, но и самих себя как некую коллективную субъективность, пребывающую в состоянии перманентной трансформации. Этот сюжет практически в точности повторяет сюжет другой, гораздо более ранней работы, которая одновременно является первым примером использования фотомонтажа в советском авангарде. Это один из вариантов композиции «Динамический город» (1919), созданной Клуцисом под прямым влиянием языка супрематизма: там рабочие тоже строят мир будущего, внешне похожий на один из «проунов» Лисицкого – абстрактную композицию, в данном случае символизирующую динамическое, то есть непрерывно меняющееся, самопреобразующееся общество будущего.

Трансформировался, однако, визуальный язык, которым этот сюжет излагается: он стал более лапидарным, лаконичным и, хочется сказать, эпическим. Нельзя не обратить внимания и на архаические коннотации: идея нового субъекта воплощена в форме шарообразного тела – традиционного символа абсолютной полноты. В другом фотомонтаже Лисицкого – плакате к советской выставке в Цюрихе 1929 года (а еще более выразительно в эскизе к нему) – совмещены изображения мужского и женского лица методом двойной экспозиции, тем самым воскрешается платоновский миф о первых («удвоенных», шарообразных) людях. И список примеров можно легко расширить: явные и неявные цитаты из средневекового и древнего искусства в позднем авангарде не редкость.

Не имеем ли мы дело с полным перерождением производственного проекта под действием внешних или внутренних факторов? Действительно, симптомы такого перерождения, а точнее вынужденной капитуляции, вполне очевидны, но они проявляются позднее, в середине 1930-х годов, когда авангардисты начинают корректировать стилистику своих работ, приводя ее в соответствие с конвенциями реалистической живописи. Но этого нельзя сказать о произведениях, относящихся к периоду первой пятилетки. Многие из них по-прежнему отвечают принципам характерной для авангарда медиальной саморефлексии и гносеологической критики. Более того, как раз в это время наиболее полно раскрываются возможности методов, разработанных авангардом. Однако и сами производственники прекрасно понимали, что левое искусство вступает в новую фазу своего развития, – и выражали свое понимание в соответствующих терминах. Самым точным среди них мне представляется понятие «эпоса», которое впервые было использовано Сергеем Третьяковым в статье «Новый Лев Толстой», опубликованной в журнале «Новый Леф» в 1927 году [Третьяков, 1927].

Этот текст содержит принципиальные положения «литературы факта», сформулированные в полемике с идеологами ВАПП и с программой возрождения классических литературных жанров, способных, по их мнению, выразить масштаб революционных преобразований. Центральное положение гласит: «Наш эпос – газета» [Третьяков, 1927, с. 36]. Может показаться, что данный тезис обусловлен контекстом полемики и направлен на отрицание эпического как такового. Но ниже Третьяков дает следующее разъяснение, которое наполняет слово «эпос» положительным содержанием: «То чем была библия для средневекового христианина – указателем на все случаи жизни, то чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, – тем в наши дни для советского активиста является газета. В ней охват событий, их синтез и директива по всем участкам социального, политического, экономического, бытового фронта» [Третьяков, 1927, с. 37].

Другими словами, понятие эпоса используется Третьяковым именно в контексте утверждения производственной концепции: эпос не сменяет фактографию, а позволяет вскрыть глубинный смысл фактов и тем самым сделать их более действенным орудием революционной борьбы и социалистического строительства. Он является закономерным итогом стремления к преодолению



разрыва между искусством и жизнью, к превращению искусства в продолжение реальности, а не в изолированную сцену ее репрезентации. Новый эпос, вместо того чтобы служить утверждением закрытой, законченной системы, становится стимулом постоянного изменения и развития. Он вырастает из утилитарных и служебных форм и жанров – из газетного репортажа, из текста декрета или обращения, из фотоснимка и кинохроники.

Указывая на газету как на подлинно современную форму эпического, Третьяков тем самым подтверждает, что его базовым элементом служит фрагмент, сводимый в целостность, которая не имеет жестких границ и формируется по принципу сопоставления разнородных кусков информации. Иначе говоря, «новый эпос» строится по методу «монтажа фактов» – в духе фотосерий Родченко и других фотографов-конструктивистов, противопоставляющих обобщенному, «суммированному портрету» реальности сумму фрагментарных фотокадров, или фотомонтажей Клуциса, в которых внутренняя противоречивость становится структурным принципом построения целого.

Идея нового эпоса была окончательно сформулирована в одной из последних книг Третьякова – сборнике литературных портретов «Люди одного костра» (1936). Ее героями являются немецкие левые интеллектуалы – писатели, поэты, режиссеры и художники, такие как Брехт, Хартфильд, Эйслер, Пискач и другие. Однако в предисловии Третьяков устанавливает общее, универсальное качество, «характеризующее искусство первого десятилетия после мировой войны». Таким качеством, по его словам, является «поиск эпоса», «поиск большого искусства, экстрагировавшего действительность и претендующего на всенародное воспитательное влияние» [Третьяков, 1991, с. 315]. И снова Третьяков уточняет: это не только искусство «о действительности», но и искусство, «которое способно было эту действительность переделывать». Отличие нового эпоса от эпосов «рабовладельческого и феодального» состоит в том, что он призван «не окаменять, но, наоборот, изменять действительность». Приводимый ниже фрагмент представляет собой манифест «документального эпоса»: «Элементы эпоса сегодня есть в газетной информации, в приказах начальников революционных боев, в предсмертных восклицаниях расстреливаемых революционеров, в резолюциях о постройке величественнейших сооружений руками рабочих, которые в то же самое время являются хозяевами жизни. Эпическое в том, что мы для каждой случайности ищем объяснений в устойчивом и закономерном и социальный толчок в одной точке земного шара расшифровываем как итог гигантских и медленных сдвигов, происходящих во всем мире» [Третьяков, 1991, с. 316].

Понятие «документального эпоса» является итогом развития, в начале которого стоит тезис критика Николая Пунина о «монистической, коллективной, реальной и действенной культуре», намеченной в «материальных подборах» (или «контррельефах») Владимира Татлина [Пунин, 2001, с. 41]. Стремление сделать искусство частью коллективного производственного процесса и является основной предпосылкой его формирования. И в то же время оно заставляет взглянуть на эволюцию авангарда под новым углом зрения и ставит перед нами ряд вопросов. Каковы корни этой новой концепции? Какова ее связь с теми стратегическими задачами, которыми руководствовались апологеты производственно-утилитарного искусства? Наконец, что общего может иметь идея эпического искусства с принципами авангарда? Для того чтобы ответить на эти вопросы, следует понять, в чем состоит сущность эпических жанров как таковых, каковы объем и границы понятия эпического.

На помощь приходят тексты Михаила Бахтина, который исследовал понятие эпического в работах, датированных 1930-ми годами – главным образом в эссе «Эпос и роман», а также в книге «Формы времени и хронотопа в романе». У Бахтина «эпос» образует концептуальную оппозицию к «роману». Суть противоречия между ними состоит в том, что эпос реализуется в «абсолютном прошлом», которое непроницаемой границей отделено от настоящего, то есть от становящейся, незавершенной, открытой в будущее исторической действительности, и обладает безусловным ценностным приоритетом перед ним. Эпический мир не подлежит переоценке и переосмыслению: он абсолютно завершен как в целом, так и в каждой своей части. Роман же размыкает круг готового

А.Н. Фоменко *Документальный эпос  
и жизнестроительный проект авангарда*

и законченного, преодолевает эпическую дистанцию. Роман развивается как бы в прямом и постоянном соприкосновении со стихией исторического развития – он и выражает собой дух этой становящейся исторической реальности. А в ней человек также теряет законченность, целостность и определенность. Если эпический человек «весь сплошь овнешнен» и «абсолютно равен себе самому», так что «между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения», то человек романский перестает совпадать с собой, со своей социальной ролью – и это несоответствие становится источником инновационной динамики [Бахтин, 2000, с. 225]. Конечно, речь идет о жанровых конвенциях, но они имеют под собой определенную историческую реальность. Человеческое бытие расщепляется на различные сферы – внешнюю и внутреннюю. «Внутренний мир» возникает как результат принципиальной невоплотимости человека «в существующую социально-историческую плоть».

Вся история европейской культуры была историей попыток преодоления этой расщепленности человеческого бытия и восстановления утраченной полноты – своего рода обходным путем в абсолютное прошлое. Но со временем человечество все меньше верило в удачный исход таких поисков, тем более что разлад между различными сферами жизни не только не ослабевал, но, напротив, усугублялся. В этом смысле понятие декаданса имманентно понятию культуры: вся история последней есть история распада и измельчания жанров и форм, прогрессирующий процесс дифференциации, сопровождающийся трагическим ощущением невоплотимости целого, принципиальной ущербности.

В европейской культуре нового и особенно новейшего времени признание непреодолимости этого диссонанса превратилось в свидетельство бескомпромиссности, честности и подлинной человечности: в наши дни хэппи-энд считается признаком конформистской и лживой массовой культуры, тогда как высокое искусство служит напоминанием о неминуемом поражении человека в борьбе с судьбой. Современная высокая культура – это культура меланхолии и антиутопии. Более того, ностальгия по абсолютному прошлому в ней также дискредитирована. Вера в историческое существование золотого века давно объявлена иллюзией.

На этом фоне воля к победе, волюнтаризм и оптимизм авангарда выглядят скорее как исключение. Напрашивается сравнение с оптимистической массовой культурой – недаром консервативно настроенные критики авангарда часто адресуют ему те же упреки, что и китчу, разоблачая художника-авангардиста как бездарного выскочку и шарлатана, продукция которого лишена подлинного художественного качества, интеллектуальной глубины и создана в расчете на сенсацию. Однако этот оптимизм отличается от оптимизма массовой культуры тем, что реализация целей авангарда переносится в будущее. Радикальная аффирмативность авангарда в отношении будущего предполагает столь же радикальный критицизм в отношении настоящего, что на деле может приводить к самым противоречивым результатам.

Авангард делает выводы из предшествующей истории культуры, из ее «романизации», открывшей перспективу незавершенного будущего. Недаром он зарождается в момент резкого усиления декадентских настроений в европейской культуре. В ответ на это авангард обращает свой взгляд уже не в мифическое или эпическое прошлое, а в будущее, решаясь пожертвовать «сложностью» культуры, которая аккумулировала в себе опыт предыдущих неудач, осуществить радикальное «обнуление» всех культурных традиций. Этим объясняется и неоднозначное отношение авангарда к социальному и техническому прогрессу, и пресловутая апология варварства и разрушения культурных ценностей, и эстетика редуционизма и унификации. Исторически обусловленному настоящему авангард противопоставляет абсолютное будущее, которое смыкается с доисторическим прошлым, из-за чего в авангарде так широко используются знаки архаического, примитивного и инфантильного.

При этом в эволюции авангарда прослеживается движение от отрицания современной индустриальной цивилизации, осязаемое, например, в русском «неопримитивизме», к ее интеграции (разумеется, возвратные движения тоже периодически имеют место). Достижения

технического прогресса могут и должны быть обращены против собственных негативных последствий. Новые технологии, включая машинную индустрию, транспорт, механическую репродукцию, из механизмов отчуждения и фрагментации жизни превращаются в орудия утопического конструирования неотчужденного мира. На новом витке своего развития, пройдя путь освобождения, общество «возвращается» в бесклассовое, универсальное состояние, а культура снова приобретает синкретический характер.

Цитируемый далее фрагмент из книги Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» является характеристикой классического эпоса, но звучит как декларация производственных принципов – принципов нового эпоса, ориентированного не в абсолютное эпическое прошлое, а в абсолютное коммунистическое будущее: «Индивидуальные ряды жизней здесь даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни общей. Индивидуумы – представители общественного целого, события их жизни совпадают с событиями жизни общественного целого, и значение этих событий как в индивидуальном, так и в общественном плане одно и то же. Внутренний аспект сливается с внешним; человек весь вовне» [Бахтин, 2000, с. 151].

«Документальный эпос» является попыткой восстановления «распавшейся» целостности, снятия барьера между предметом и контекстом, индивидуумом и обществом, художником и зрителем, культурой и материальным производством, словом и делом. Речь идет о попытке радикального овнешнения всех частных, внутренних, закрытых и непроницаемых сфер человеческой жизни, возвращение их в «единое великое событие жизни», понятой как коллективное производство будущего. Но одновременно новый эпос стремится сохранить контакт со становящейся, *современной* реальностью, а вместе с ним – и традиционную функцию деканонизации. Он намерен и впредь осуществлять «ироническую и разрушительную» работу, которую приписывал искусству Виктор Шкловский и другие теоретики раннего авангарда. Стремясь реализовать утопию целостного, неотчужденного бытия, авангард в то же время отказывается от попыток инсценировать эту целостность в пределах «одной, отдельно взятой» картины. Будущее присутствует в настоящем скорее негативно – в виде лакун, указывающих на незавершенность мира и на перспективу абсолютного будущего.

У Бахтина квинтэссенцией деканонизирующей эстетической работы служит роман как выражение становящейся, незавершенной, многоязычной реальности. Роман разрушает эпическую «ценностно-удаляющую дистанцию» – и особая роль в этом процессе «фамильяризации», как известно, принадлежит смеху. В сфере комического, пишет Бахтин, «господствует художественная логика анализа, расчленения, умертвления» [Бахтин, 2000, с. 215]. Возникает вопрос: разве в сфере конструктивистских методов не господствует та же логика? Не является ли монтаж символическим «умертвлением» вещи? И разве авангардная фотография не доводит до предела эту логику деканонизации, демонтажа устойчивой картины мира? И не в этом ли заключается внутреннее напряжение, внутреннее противоречие, конституирующее новый эпос?

По контрасту с этим, официальная советская культура стремится сплавить абсолютное будущее с настоящим, устранить дистанцию между ними, а следовательно – все разрывы в ткани репрезентации. Может показаться странным, что социалистический реализм в отличие от авангарда, открыто апеллирующего к архаическим формам эстетического сознания, канонизирует такие художественные формы, которые традиционно представляли становящуюся реальность и, следовательно, предполагали постоянную деканонизацию и расшатывание готовых форм – эпических или квазиэпических. На самом деле ничего странного здесь нет. Соцреализм облакает икону и агиографию в форму реалистической картины или романа, поскольку считается, что эти жанры служат наиболее адекватным отражением самой реальности. Происходит натурализация идеологии. Впрочем, последнее утверждение тавтологично: идеология в марксистском смысле этого слова и есть не что иное как апелляция к «природе» вещей с целью замаскировать политические функции языка. Идеология – это, выражаясь языком формалистов, «мотивированный» прием.

А.Н. Фоменко *Документальный эпос  
и жизнестроительный проект авангарда*

Сталинская культура действительно реализует сверхцель авангарда, но лишь ценой отказа от деканонизации и деконвенциализации, то есть от самого авангарда с его приверженностью методам, обнаруживающим в своей основе механизм смеховой «фамильяризации» и символического «умертвления» культурного образца. При всем пронизывающем фотоавангард аффирмативном пафосе его методы, включая сопоставление несопоставимого и разномасштабного, использование неожиданных, неканонических ракурсов (отмена символической иерархии верха и низа, левого и правого, целого и части), фрагментацию (символическое убийство и расчленение социального тела), насквозь пародийны. «Глубинная» традиционность авангарда выражается в отрицании конкретных форм традиции, одновременно интегрирующем в себя (хотя бы путем диалектического преодоления) предшествующие моменты и эпизоды художественной эволюции. Негативная реакция агентов власти на эту глубоко амбивалентную поэтику была по-своему абсолютно адекватна – это была реакция «канонизаторов», желавших видеть в искусстве лишь реализацию аффирмативных функций.

Впрочем, культура 1920-х годов создала и другие, куда более впечатляющие, версии критики авангардистской утопии – и удивительнее всего то, что критика эта была одновременно «самокритикой» авангарда. Прежде всего я имею в виду Андрея Платонова, который является характерной фигурой, воплотившей в себе перелом конца 1920-х годов. В его книгах неизменно описывается крах коммунистической или авангардной утопии или, точнее, ее неотличимость от антиутопии.

Между тем Платонов был близок если не к «кругу производственников», то, во всяком случае, к их идеям и даже к самому «стилю жизни», который они проповедовали. Механик, мелиоратор, построивший, по его собственным словам, «800 плотин и 3 электростанции, и еще много работ по осушению, орошению и пр.», он в полной мере соответствовал идеалу писателя-производственника, владеющего второй профессией. О близости Платонова идеологии производственного движения свидетельствует текст с красноречивым названием «Фабрика литературы», написанный в 1926 году (то есть в начале его писательской биографии) и содержащий программу реорганизации литературного процесса с конкретными рецептами такой реорганизации [Платонов, 2011а]. Этот текст предвосхищает более позднюю статью Сергея Третьякова «Продолжение следует» и, в частности, ее тезис о «литературной артели» и коллективизации литературного труда [Литература факта, 2000, с. 276-283].

Идеологически проза Платонова – это причудливый сплав авангарда и декаданса. В своих книгах он описывает полное освобождение от прошлого, от истории, от памяти, готовность строить утопию с нуля – и одновременно невозможность оторваться от «земли». Так, в «Котловане», чтобы построить колоссальный дом-коммуну для будущего человечества, рожденного и выросшего при социализме, строители вынуждены рыть огромную яму, углубляясь в землю – и конца этим подготовительным работам не видно. Этот котлован должен стать могилой для всех участников социалистической стройки. Земля – это и есть мертвая плоть, погибшие жизни бесчисленных поколений. Чтобы освободиться от груза прошлого, строители будущего вынуждены приносить новые жертвы, однако они не в силах отменить закон земли, один и тот же на все времена. Труд землекопов описывается Платоновым как уничтожение земли и вместе с тем как реализация проекта гомогенизации, стирания различий: «Уже тысячи былинок, корешков и мелких почвенных приютов усердной твари (то есть других трудящихся, поскольку животные у Платонова тоже трудятся, проливая «пот нужды» – А.Ф.) он уничтожил навсегда и работал в теснинах тоскливой глины. Но Чиклин его опередил, он давно оставил лопату и взял лом, чтобы крошить нижние сжатые породы. Упраздняя старинное природное устройство, Чиклин не мог его понять» [Платонов, 2011, с. 423] (курсив мой – А.Ф.).

Не будучи способными «понять» это устройство, персонажи Платонова обречены его воспроизводить. Коллективизация, отмена частной собственности также является частью этой гомогенизации, упразднения несправедливого древнего порядка.



Среди героев повести есть один безусловный «производственный» – инженер Прушевский, представляющий весь мир «мертвым телом»: «мир всюду поддавался его внимательному и воображающему уму, ограниченному лишь сознанием косности природы; материал всегда сдавался точности и терпению, значит, он был мертв и пустынен» [Платонов, 2011, с. 422]. Однако у Платонова Прушевский – вовсе не футуролог, прозревающий очертания грядущего мироустройства, напротив – вся его жизнь связана с прошлым, и только воспоминание об этом прошлом эту жизнь одушевляет. В отношении же будущего Прушевский еще более слеп, чем любой другой из строителей котлована.

«Перелом», воплощенный в текстах Платонова, является в некоторой степени обратным тому, который был реализован ранним авангардом. Последний сделал выбор в пользу абсолютного будущего, противопоставив себя декадансу как итогу всей западной культуры нового времени, воспевавшей упадок, поражение и обреченность. Однако те, кто осуществил этот героический рывок, вскоре столкнулись с непреодолимыми препятствиями. Только некоторые из них были обусловлены внешними, а именно политическими, обстоятельствами. Гораздо более серьезными были препятствия «внутренние» – прежде всего простой факт конечности человеческой жизни и, как следствие, всех человеческих дел. И «документальный эпос» стал последним жизнестроительным предприятием авангарда – героическим, но с самого начала обреченным.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Брик О. Фото-кадр против картины // Советское фото, 1926, № 2. С. 41-42.
2. За консолидацию сил! За создание пролетарской фотографии! // За пролетарское искусство, 1932, №5. С. 11.
3. Клуцис Г. Мировое достижение // Пролетарское фото, 1932, № 6. С. 14-15.
4. Клуцис Г. Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды // За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. Москва; Ленинград: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1932. – С. 81-109. (a)
5. Платонов А. Котлован // Платонов А. Собрание сочинений. Т. 3. – Москва: Время, 2011.
6. Платонов А. Фабрика литературы // Платонов А. Собрание сочинений. Т. 8. – Москва: Время, 2011. – С. 45-55. (a)
7. Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый Леф, 1928, № 4. С. 14-16.
8. AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung), 1931, №8.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эпос и роман. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
2. Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа / Под. ред. Н. Чужака (1929). – Москва: Захаров, 2000.
3. Пунин Н. О Татлине. – Москва: Русский авангард, 2001.
4. Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый Леф, 1927, № 1. С. 34-38.
5. Третьяков С. От фотосерии – к длительному фотонаблюдению // Пролетарское фото, 1931, № 12. С. 20, 45.
6. Третьяков С. Страна-перекресток. – Москва: Советский писатель, 1991.
7. Bois Y.-A. El Lisitzky: Radikale Reversibilität // Gaßner H., Kopanski K. (Hrsg.) Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. – Marburg: documenta Archiv, Jonas Verl., 1992. – S. 31-47.

#### SOURCES

1. AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung), 1931, Nr. 8.
2. Brik O. "Foto-kadr protiv kartiny" [Photo frame versus painting]. *Sovetskoje photo*, 1926, no 2, pp. 41-42. (in Russ.)
3. Klutsis G. "Fotomontazh kak sredstvo agitatsii i propagandy" [Photomontage as a means of agitation and propaganda]. *Za bolshevistskiy plakat. Zadachi izoiskusstva v sv'azis reshenijem TSKVKP(b) o plakatnoy literature*. Moscow, Leningrad, OGIZ–IZOGIZ, 1932. Pp. 81-109. (in Russ.)
4. Klutsis G. "Mirovoje dostizhenije" [World achievement]. *Proletarskoje photo*, 1932, no. 6, pp. 14-15. (in Russ.)
5. Platonov A. "Fabrika literatury" [Literature factory]. Platonov A. *Sobranije sochineniy. T. 8*. Moscow, Vrem'a, 2011. Pp. 45-55. (a) (in Russ.)
6. Platonov A. "Kotlovan" [The foundation pit]. Platonov A. *Sobranije sochineniy. T. 3*. Moscow, Vrem'a, 2011. Pp. 411-534. (in Russ.)
7. Rodchenko A. "Protiv summirovannogo portreta za momentalnyi snomok" [Against a stacked portrait, for a snapshot]. *Novyi Lef*, 1928, no. 4, pp. 14-16. (in Russ.)
8. "Za konsolidatsiju sil! Za sozdanije proletarskoi fotografii!" [For the consolidation of forces! For the creation of proletarian photography!]. *Za proletarskoje iskusstvo*, 1932, no. 5, p. 11. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Bakhtin M. *Epos i roman* [Epic and novel]. Moscow, Azbuka, 2000. (in Russ.)

А.Н. Фоменко *Документальный эпос  
и жизнестроительный проект авангарда*

2. Bois Y.-A. "El Lissitzky: Radikale Reversibilität." Gaßner H., Kopanski K. (Hrsg.) *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, documenta Archiv, Jonas Verl., 1992, s. 31-47. (In. Germ.)
3. Chuzhak N. (ed.) *Literatura fakta* [Fact literature] (1929). Moscow, Zacharov, 2000. (in Russ.)
4. Punin N. *O Tatline* [On Tatlin]. Moscow, Russkiy avangard, 2001. (in Russ.)
5. Tretyakov S. "Novyi Lev Tolstoy" [A new Leo Tolstoy]. *Novyi Lef*, 1927, no. 1, pp. 34-38. (in Russ.)
6. Tretyakov S. "Ot fotoserii k dlitelnomu fotonabl'udeniiju" [From the photo series to the long-term photo-observation]. *Proletarskoje photo*, 1931, no. 12, pp. 20, 45. (in Russ.)
7. Tretyakov S. *Strana-perekrestok* [Crossroad country]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1991. (in Russ.)