

УДК 7.01
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-1-76-89

Наталья Злыднева

Концепт *жизнь* в советском искусствознании 1920-х годов¹

В статье рассматривается концепт *жизнь* в советском искусствознании 1920-х годов, который стоял в центре внимания как искусствоведов ГАХН, традиционалистов-консерваторов, так и формалистов ЛЕФа, ориентированных на редукцию эстетических ценностей. *Жизнь* в искусстве понималась двумя группами по-разному (в первом случае — как движение *par excellence*, во втором — как примитивизация формы), однако идеи обеих лагерей коррелировали с современной им художественной практикой, а именно, с советским экспрессионизмом, в котором сочетались экспрессивное движение (живописной субстанции, композиции, драматизма сюжета) и редукция школьной традиции. Отрицая экспрессионизм, теоретики искусства парадоксальным образом исповедовали именно его принципы. Все участники процесса были погружены в единую семиосферу эпохи, реагируя на подспудные вызовы времени.

Ключевые слова:

ГАХН, ЛЕФ,
Тарабукин,
жизнь, живопись,
советский экспрессионизм.

ПРЕДМЕТ И ЗАДАЧИ

Художественная жизнь в советской России 1920-х годов протекала необыкновенно бурно. На полях, где десятилетием ранее шли ожесточенные баталии между авангардом и традиционалистами, расцвели все цветы: возникали — и быстро исчезали — многообразные группировки, ширилась выставочная активность, творческие поиски развивались в тесном контакте с Западом (особенно Берлином), полыхали ожесточенные дискуссии. Не менее напряженной и плодотворной была и жизнь науки об искусстве: несмотря на отъезд в эмиграцию (в том числе вследствие принудительного выдворения из страны) многих выдающихся гуманитариев, была крепка еще связь с интеллектуальным наследием Серебряного века, а перспективы строительства нового мира, при всей их утопической обреченности, вливали молодое вино в старые мехи. Важно, что научные идеи и художественные практики были погружены в единую круговерть активно расширяющейся семиосферы эпохи, однако эти два сегмента культуры в наши дни чаще всего рассматриваются порознь и в рамках отдельных дисциплин — истории искусствovedческой науки и философии, с одной стороны, и истории искусства, с другой. Задачей настоящей статьи является попытка интегрировать обе области знания под углом рассмотрения концепта *жизнь* в трудах искусствоведов разной направленности и в работах художников, в живописи. Этот концепт, как мне представляется, позволяет охватить самые разные идеи и практики, свести воедино их смысл, отражающий стержневые интенции времени. Соединить воедино мысль об искусстве и художественную практику этого времени тем интересней, что самими носителями той и другой областей культуры эта связь не осознавалась

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00365 «Семиотические модели в кросскультурном пространстве: *Balcano-Balto-Slavica*» (<https://rscf.ru/project/22-18-00365/>).

столь ясно. Концепт *жизнь* позволяет обнаружить неясные пласты схождения научной рефлексии и современного ей искусства, особенно такого малоизвестного, но чрезвычайно яркого феномена, как советский экспрессионизм конца 1920-х — начала 1930-х годов.

КОНЦЕПТ *жизнь* В ТРУДАХ ГАХН

Предмет настоящей статьи побуждает обратиться прежде всего к трудам сотрудников Государственной академии художественных наук (ГАХН), где концепт *жизнь* стоит едва ли не в самом центре искусствоведческих исследований. ГАХН — государственная институция, возникшая в Москве по инициативе В. Кандинского и А. Луначарского в 1921 году и распущенная властями с ужесточением социальной политики в 1929-м, — в последнее время привлекает все больше внимание российских и зарубежных ученых [2]. Работа лучших искусствоведов, театроведов и специалистов по танцу, социологов и психофизиологов искусства, лингвистов и философов была объединена в несколько секций. Интеллектуальным лидером академии и ее руководителем был выдающийся советский лингвист и философ, основатель отечественной феноменологии Г. Шпет. Целью деятельности коллектива, заявленной с самого начала, было соединить науку об искусстве с художественной практикой, а в самой науке создать мосты между разными дисциплинами. Поэтому научную деятельность сотрудники академии сочетали с активной организацией выставок, просветительскими лекциями, а в историко-теоретических проектах, в дискуссиях на общих семинарах и заседаниях объединялись усилия представителей разных областей знания. В силу общей феноменологической ориентации научной мысли особое внимание уделялось изобразительным искусствам — путь к глубинному смыслу любого художественного высказывания пролегал через *видимое* на поверхности. В. Кандинский, автор начального проекта академии, вскоре после открытия ГАХН покинул Россию, но его идею по созданию *художественной науки* подхватили такие замечательные искусствоведы, как Н. М. Тарабукин, А. А. Сидоров, А. Г. Габричевский, Д. С. Недович и другие. В дружестве с коллегами-социологами и философами языка они работали над Словарем

2 За годы существования ГАХН словарь закончен не был; его материалы частично опубликованы в: [3].

художественных терминов², другими трудами, а в 1928 году опубликовали сборник научных статей под названием «Искусство портрета» [9]. В свете главной темы настоящей статьи это коллективное исследование представляет особый интерес.

Концепт *жизнь* занимает в сборнике одно из центральных мест. Достаточно указать, что словоформа *жизни-* и ее дериваты на 192 страницах текста встречаются около 60 раз. Сборник открывался статьей Льва Жинкина «Портретные формы». Лингвист и психолог, впоследствии ставший основателем отечественной школы психолингвистики, в годы ГАХН Лев Николаевич Жинкин состоял сотрудником в секции философии и разрабатывал проблемы восприятия художественной формы. Проблему портрета он рассматривал в аспекте современных ему поисков «формулы» человека, а эта последняя определялась им проблемой личности в искусстве. Жинкин ищет специфику портретной формы по образцу внутренней формы слова, а соединение внешнего выражения и глубинного смысла как основы бытия находит не в предмете изображения (человеческое тело и лицо) и даже не в индивидуальности облика портретируемого, а в структурном единстве природных свойств физической материи изображения и творческих усилий художника по выражению этих свойств. Не лицо, а олицетворение создается в портретном изображении: «Художник творческим актом узнает и наглядно преподносит личность. Он не только срывает маску с позы и жеста, но показывает позитивно, т. е. в определенности содержания “физиономию” личности», — пишет он [9, с. 32]. И в связи с личностью, создаваемой художником на средокрестии изображения и выражения, возникает интересующий нас мотив: «в портрет вкладывается *жизнь* чрезвычайной силы, — *жизнь*, которая признается единственной для личности, через которую та и образуется» [9, с. 44; здесь и далее курсив мой. — Н. З.]. Таким образом, не *жизнь* портретируемого персонажа отображается в портрете, а наоборот, сам портрет генерирует энергию бытия, согласно Жинкину, преломляя природу в акте культуры.

В статье А. Г. Циреса «Проблемы портретного языка» подхватываются идеи Жинкина о портрете-личности и делается попытка выстроить своего рода портретную герменевтику. В отличие от психологии, «портретная личность не дробится на черты и свойства, стягиваемые ассоциациями, она внутренне целостна и непрерывна», а ее единство — «сложность непрерывной музыкальной гармонии» [9, с. 150]. Восприятие портретного изображения — это «процесс вживания

во внутреннюю жизнь изображенных на портрете формальных элементов и их объединений в образы различных вещей» [9, с. 151]. Это герменевтическое ввинчивание в живую непрерывную среду портретного образа — важное свидетельство понимания Циресом жизни в живописном произведении как текучей материи и как мерцающего, при том ускользающего от прямого взгляда смысла.

Наиболее частотно и значимо концепт *жизнь* заявил о себе в статье «Портрет, как проблема стиля» Н. М. Тарабукина, в 1920-е годы известного искусствоведа и философа, а позднее преподавателя высших учебных заведений (МГУ, ВГИК, Литературный институт, ГИТИС и др.). Признак *жизни* — это, по Тарабукину, существеннейшее свойство портретного искусства. «Стилистические признаки портрета, как своеобразной художественной формы, заключаются в трактовке явления, как *живого* и индивидуального образа» [9, с. 164]. Продвигаясь по хронологической лестнице от иллюзионистических римских портретов, через портреты-лики Византии и *оживленные* (но не *живые!*) лица кватроченто к наконец-то *живому* изображению Высокого Возрождения («В глазах Джиоконды запечатлена бездонная глубина *жизни*, льющейся медлительным, но непрерывным потоком» [9, с. 174]), Тарабукин обрисовывает путь от маски к подлинному портрету. Суть его состоит в переходе от фиксации характерных свойств внешности к передаче изобразительными средствами человеческой *личности*. Расцвет жанра приходится, по его мнению, на эпоху барокко, XVII век, когда возникают портрет-характеристика и портрет-биография: оба позволяют «р а с к р ы т ь человека, *живущего* длящейся *жизнью*, чувствующего, думающего, у которого есть прошлое, который *живет*» [9, с. 178–179; разрядка автора]. Портрет-биография — это высшее достижение стиля, и оно получило выражение в портретах Веласкеса, Гойи, Эль Греко и главным образом, Рембрандта. Подобно Циресу, Тарабукин вводит сравнение живописи с музыкой для описания *жизненности* портретов: в портрете матери художника (Вена) «Рембрандт развернул *эпическую симфонию* о длинной и трудной *жизни*, в которой радости заглохли под бременем печалей и тревог» [9, с. 184]. В отличие о «экстерьерного», по выражению Тарабукина, Рубенса (а вслед за ним и Ван Дейка) Рембрандт выражает «проникновенную сущность *жизненных* явлений». Музыка как метафора непрерывности, временного начала в пространственном искусстве, и глубина, в которую нужно погрузиться, чтобы постичь смыслы портрета — это то, что сближает позиции Тарабукина

и Циреса. Репрезентация средствами живописи течения времени (а это и есть непрерывность!) достигается — в случае Рембрандта — текучей материей живописных масс и игрой светотени, то есть движением, выраженным качеством живописности как таковой.

Передача движения как средства придать натуре *жизнеподобие* может быть, согласно Тарабукину, выражено также посредством композиции и жеста в изображении. Вообще, концепт движения (в танце, музыке и изобразительном искусстве) активно обсуждался в различных секциях ГАХН и на совместных форумах. Тарабукин посвятил этой теме отдельную статью в Словаре художественных терминов [3, с. 126–127], значимое место уделил ей и в своей книге «Жест в искусстве» [8], а также в статьях, посвященных проблемам пространства и композиции. В мифологической картине мира, с неизбежностью проступающей и в гуманитарном дискурсе 1920-х, динамичность — отличительное свойство *живых* существ, в то время как мертво то, что статично. Так же и в портрете: когда в эпоху барокко возникает взвихренная композиция, динамический мазок и ритмическая пульсация светотени, изображенный персонаж преобразуется: перед зрителем возникает *живая* личность, понимание которой требует ответного «движения», углубления в подвижную материю формальной и образной структуры. Для статьи Тарабукина особенно характерно поэтическое по своей природе сближение лексем *живопись* и *жизнь*, часто имеющих место в пределах одной синтагмы, например: «только *живописная* трактовка формально дала возможность художнику написать *живое* человеческое лицо, которое пластическим стилем трактовалось как иллюзионистическая маска» [9, с. 174]; «*жизненности* Рафаэль достиг не иллюзионистическим приемом, а исключительно *живописными* средствами» [9, с. 180]; «если оставить в стороне некоторую холодность, напыщенность и малую *живописность* Давида и Жерара, то портреты Энгра, К. Брюллова, П. Соколова и др. — представляют собою значительные вехи на пути приближения искусства к действительной *жизни* — этого первоисточка всех художественных достижений» [9, с. 188]. Связывая воедино *живопись* и *жизнь*, Тарабукин возвращает первому слову его изначальную семантику в русском языке, обнажает его внутреннюю форму и тем самым осуществляет метафорический сдвиг значения, повышая его в статусе. Все это указывает на значимость концепта *жизнь* в системе представлений как Тарабукина, так и его коллег по ГАХН, об искусстве.

Здесь следует сделать небольшое отступление и вкратце описать интеллектуальный контекст, в котором продуцировались идеи жизни в их связи с живописью. Важное значение для членов сообщества имели труды немецкого философа и социолога Георга Зиммеля. Концепт *жизнь* стоял в центре внимания этого мыслителя и восходил к философии А. Бергсона и Г. Гуссерля. Зиммелю была близка и герменевтика Вильгельма Дильтея. Авторы ГАХН привлекало заостренное внимание Зиммеля к вопросам личности в ее становлении, к эстетической форме познания, моделью которого выступало изобразительное искусство, где разрушалась граница между внешним и внутренним. Одной из самых читаемых стала книга Зиммеля «Рембрандт» (1916) о мастере, творчество которого в связи с проблемой портрета упоминалось почти в каждой статье сборника. В этой книге немецкого философа можно найти множество тем, которые отражены в статьях. Анализируя влияние немецкого философа на сотрудников ГАХН, Мария Гидини отмечает, что, согласно Зиммелю, рембрандтовский портрет «пытается <...> выразить само движение времени, представить жизнь как текущее единство в ее разных темпоральных измерениях», своего рода бергсоновское *durée* [4, с. 208]. Идеи Тарабукина о портрете-биографии восходят к рассуждениям Зиммеля о судьбе личности: последняя «имеет дело с осмысленной жизненной связью, которая и есть наша жизнь в свете интерпретации» [4, с. 210]. Проблема личности как фактора единства идей и биографии изучалась Зиммелем на примере Гёте³. Выдающийся немецкий поэт, мыслитель и естествоиспытатель, его жизнь и свершения как нечто целостное, пронизанное общим структурным принципом, находились под пристальным вниманием и членов московского научного и художественного сообщества. Известно, что цветовой теорией Гёте интересовался Василий Кандинский, она была положена в основу исследований цвета художника, композитора и ученого Михаила Матюшина. «Авторы ГАХН развивали “гётевский миф” именно в терминах Зиммеля» [4, с. 210]. Согласно Гидини, гётевская морфология в изложении Зиммеля была созвучна сотрудникам академии в их поиске «устойчивого ядра <...> в изменчивом потоке времени» [4, с. 213], по сути, тождественного понятию судьбы и самому процессу жизни.

3 На русский язык книга вышла в переводе члена академии А. Г. Габричевского: Зиммель Г. Гёте/Пер. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928.

КОНЦЕПТ ЖИЗНЬ НА ЛЕВОМ ФРОНТЕ

Идеология и материал истории искусства, к которому обращались московские искусствоведы 1920-х годов в стенах ГАХН, носили в целом консервативный характер. В этом отношении они могут быть рассмотрены в более широком контексте — в аспекте направления интеллектуального консерватизма, охватившего все европейское искусствознание этого времени. Противоположный полюс занимали формалисты, тесно связанные с наследием раннего русского авангарда, придерживавшиеся левых, антитрадиционалистских позиций и заявлявших о них не только в рамках академической науки. По точному замечанию Галина Тиханова, «была известная неоромантическая гордость в принадлежности к авангарду этих новых направлений гуманитарной науки и, пусть и косвенно, к изменению старого социального и культурного порядка» [12]. Формальный метод не был полностью чужд сотрудникам ГАХН — своей дорогой к разработке принципов предсемиотики шел Г. Шпет. Однако искусствоведы больше опирались на немецкую традицию, при том, что критические оценки высказывались ими в адрес обоих. Между тем в рамках задачи настоящей статьи интересно проследить то общее, что — помимо осознанных установок — проявлялось у той и другой группы ученых. И это общее можно усмотреть в особом интересе к концепту *жизнь*.

Известно, что формалисты (среди них — О. Брик, Б. Шкловский, Н. Чужак и другие) в 1920-е годы принимали участие в творческом объединении «Левый фронт искусства» (1922–1929), отстаивавшем необходимость отмены художественности в литературе и искусстве в пользу документальности как *правды жизни*. В сборнике 1929 года «Литература факта» [10] — программном труде объединения — были напечатаны статьи в развитие идей о том, насколько актуальны в настоящее время жанры документальных очерка и кино. Лефовцы настаивали, что уход художественной прозы от вымысла является насущной потребностью нового читателя, утверждали ценность непрофессионализма в искусстве, открывающего дорогу *живой жизни*. Это отражено уже в названиях статей: «Литература жизнестроения» (Н. Чужак), «Мертвый штамп и живой человек» (Т. Гриц), «Живое и бумажное» (С. Третьяков), «Живой человек истории» (Н. Чужак), «Живой “живой” человек» (С. Третьяков). В своей статье «Литература жизнестроения» Н. Чужак риторически вопрошал: «Вся правда подлинно-реальной жизни — или же

правдоподобие идеалистического “реализма”? Стык науки и литературы в обработке факта — или же праздная выдумка невежественных имитаторов жизни, если не классовых врагов?» [10, с. 66]. И сам отвечал на этот вопрос: «Только полное свержение мертвых эстетик закрепит продвиг *живого* мастерства» [10, с. 67].

На пути поиска *жизненной* достоверности литература делает шаг по направлению к изобразительному искусству: в очерке С. Третьякова «Сквозь непротертые очки» при описании полета на самолете активно вводится настоящее время, которое усиливает эффект сопричастности происходящему — ведь визуальное по природе своей отнесено к настоящему: «Летя над землею, беспорядочно заглатываю глазом и потрясающие своею длиной наклеенные на землю пластыри холстов, и зебровидно выкошенную траву перелесков, и пасеки, на которых ульи стоят, как сокольские гимнасты (с какою легкостью опять срываешься в привычную художественную метафористику!» [10]. В тексте доминирует концепт зрения — словоформа «видеть» и различные указания на зрительное восприятие встречаются в одном только абзаце 7 раз. В статье С. Третьякова «Продолжение следует» диалог с мастерами изобразительного искусства уже развернут в форме императива: «Для нас, фактовиков, не может быть фактов “как таковых”. Есть факт-эффект и факт-дефект. Факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт-друг и факт-враг. Это должны помнить наши ближайшие соседи изофактовики (фотографы) и кинофактовики (работники культурфильмы)» [10].

Настоящее в виде документальной фиксации *увиденного* в текущий момент сближает документальную прозу с пространственными искусствами — живописью и графикой⁴. Параллелью литературе факта обычно приводят производственное искусство, стремящееся к уходу от художественности. Однако еще больше общего у литературы факта с деятельностью непрофессиональных художников-самоучек, с оригинальным примитивом. Редуцированная эстетика живописцев, чье творчество лежит вне школьной традиции, могла бы рассматриваться в ряду установок исторического авангарда: примитив Нико Пиросмани нашел отклик в примитивизме таких разных художников, как Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, Марк Шагал и Давид Бурлюк. Массовый

4 Подробнее о связи литературы факта с изобразительным искусством см.: [7].

поток непрофессионалов возник и в 1920-е годы, наряду с обращением к примитиву профессиональных мастеров, в их числе — Георгий Рублев, Александр Тышлер, Климент Редько и многие другие. Однако сходства между примитивом первого и второго десятилетия XX века было очень мало. Если в 1910-е годы введение примитива в орбиту мейнстрима означало разрыв с академизмом и кардинальный сдвиг норм поэтики, то примитив 1920-х годов следует рассматривать с точки зрения прагматики — как поворот искусства к жизни *par excellence*. Под жизнью теперь понимается строительство нового мира, стряхнувшего с себя эстетические «предрассудки» буржуазного прошлого. Но это означает встречу лицом к лицу с жизнью, текущий *поток становления бытия*. Если отвлечься от социальной ангажированности — это то формальное, что сближает понимание концепта левым фронтом с позициями искусствоведов ГАХН.

Следует оговориться. Встреча традиционалистов ГАХН и формалистов ЛЕФ'а происходила совсем не в пространстве идей. Но это пространство идей было во многом созвучно художественной практике эпохи, хотя их носители к современному искусству относились крайне критически. Феномен примитива лишь в малой степени отражал ситуацию — речь в первую очередь идет о явлении, которое лишь в последнее время начало привлекать внимание исследователей, а именно, о советском экспрессионизме.

ЖИВОПИСЬ ЭКСПРЕССИОНИЗМА И КОНЦЕПТ ЖИЗНЬ

В истории науки об искусстве порой случались ситуации, когда вкусы теоретика искусства и соответствие его идей современной художественной практике расходились. Так, известно, что основатель венской школы искусствознания Алоиз Ригль отрицал находки современного ему импрессионизма, хотя теорию близкого и далекого зрения во многом можно воспринять как мыслительную проекцию принципов этой живописи. Авторы статей сборника «Искусство портрета» часто высказывались критически в отношении футуризма, конструктивизма и того, что они расширительно относили к экспрессионизму (например, живопись Марка Шагала). Последний (термин «экспрессионизм») в те годы являлся собирательным названием для целого ряда радикальных формальных исканий. О портрете в авангарде, называя его «конструктивизмом», Жинкин пишет так: «...какая-то более значительная сила,

выходящая изнутри картины, из фона, производит эту искаженность, сквозит из нее, показывает свой “косматый лик” [9, с. 46]. На экспрессионизм он обрушивается следующими словами: «экспрессионизм охвачен угаром вещи» [9, с. 9], «экспрессионизм не только в живописи, но и в литературе и театре воплощает *жизнь* вещи: ужасную и бьющую силу словесного оборота, *жизнь* застывшей маски и потрясающее действие жеста. Но можно ли думать, что экспрессионизм превращает вещь в личность, дает вещи одушевленность? Нет — вернее наоборот» [9, с. 10]; он утверждает, что в экспрессионизме проблема личности обезличена [9, с. 11], но при этом уделяет важное внимание экспрессивным формам жеста и отдает должное экспрессивным средствам выразительности в живописи. Экспрессивная форма и композиция, экспрессия как средство усиления восприятия стоят в центре внимания в статье А. Г. Габричевского «Портрет как проблема изображения», при этом автор упрекает «крайний экспрессионизм» (слово употреблено опять-таки не терминологически) в сухом схематизме. Характеризуя портреты Сезанна, Н. М. Тарабукин утверждает, что в них «отсутствует *живой*, чувствующий, мыслящий человеческий облик», и сожалеет, что в современном искусстве в целом «*живое* лицо человеческое ушло с живописного полотна» [9, с. 191]. Таким образом, все, что связано с экспрессивным стилем в живописи трактуется названными учеными негативно.

Между тем именно в советской живописи конца 1920-х — начала 1930-х годов, в направлении, которое с недавних пор принято называть советским экспрессионизмом, можно обнаружить все те черты, которые постоянно отмечали искусствоведы ГАХН как достоинства *живых* портретов. Мы имеем в виду творчество художников поколения рубежа веков, институционально не объединенных каким-либо образом, но на практике реализующих близкие стилистические признаки. Обозначим их суммарно, не входя в детали поэтики отдельных мастеров. Среди последних — Александр Древин, Борис Голополосов, Роман Семашкевич, Александр Тышлер, Александр Глушкин и ряд других. Их живописная манера характеризовалась прежде всего динамичностью пространственной композиции, энергичным удлинненным пастозным мазком, часто контрастным колоритом и, как правило, драматическим сюжетом. Русский/советский экспрессионизм заявил о себе в середине 1920-х годов ярко и талантливо, однако был краткого века — уже к середине 1930-х он угас под влиянием обстоятельств как внешнего свойства (с наступлением репрессивной социальной политики в стране

многие художники — Древин, Семашкевич — были репрессированы и расстреляны, а их произведения уничтожены и/или утрачены), так и лишь отчасти внутренней логики развития (наступал поворот к соц-реализму, во многом насаждаемому сверху).

Главным свойством поэтики этой группы мастеров было изображение энергичного движения. Оно проявилось прежде всего в композиции. Так, на картине Р. Семашкевича «Авто» (1930) представлено взвихренное движение машины по ухабистой дороге, полотно А. Древина «Косуля в снегах» (1931–1932) также решено на основе диагонали, последняя наиболее пронзительно звучит в исполненном драматизма полотне Б. Голополосова «Борьба за знамя» (1928), в готовых обрушиться на землю телах истекающих кровью бойцов. Движение обозначено и сюжетно: на картине А. Тышлера «Гуляй-Поле» (1927) из серии «Маховщина» изображена скачущая повозка с прицепленными к ней сзади волочащимися по земле трупами пленных. Движение без движения передано и на полотне А. Древина «Алтай. Сухая береза» (1930) — ооченелость мертвого дерева возведена в степень трагедии благодаря экспрессивному арабеску сухих ветвей на фоне плотного неба, исполосованного бегущими по нему облаками. Мертвое, по контрасту «*оживленное*» живописью, представлено и на картине А. Глушкина «Трагедия гуся» (1929), где скрюченное в предсмертной схватке тело птицы метафорически представляет последнюю степень страдания еще недавно *живой* плоти. Динамика акцентирована текучей живописной фактурой, движущейся материей извилистого пастозного мазка в случае Древина и Семашкевича, дробной колючей линейности в случае Голополосова или размытой, словно вибрирующей красочной массы в случае Тышлера. Контрастность колорита с включением архаических основных цветов (красного, белого и черного) активно использовалась Голополосовым для усиления драматизма представленной сцены, в то время как другие мастера — Древин, Семашкевич, Тышлер — демонстрируют пастельность, почти монохромность палитры и мерцающую светотень, отсылающие к поэтике Рембрандта.

Все эти свойства живописи мастеров — текучая живописная материя, передающая *состояние становления*, динамика композиции и вибрирующий колорит — совпадают с описанием концепта *жизнь* в исследованиях портрета в ГАХН. Однако и с установками левого фронта на редуциацию художественности в живописи советских экспрессионистов можно найти нечто общее. Оно выражается в примитивизации

формы, явно проступающей в творчестве Голополосова — в его рубленых словно из дерева человеческих фигурах, воюющих друг с другом, в живописи Древина — в его упрощенных силуэтах животных, словно сошедших с древних пещерных рисунков, в персонажах Глускина и Тышлера — в их гротескной, а потому примитивизированной трактовке. В элементах примитивизма, которые можно обнаружить в составе стилистики этого направления, трудно не уловить стремления преодолеть границы омертвелой традиции в искусстве и вообще покинуть его рубежи, выйти в жизнь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концепт *жизнь* стоял в центре внимания как искусствоведов ГАХН, ориентированных на классическую художественную традицию, так и представителей (литераторов и теоретиков искусства) формализма и левого фронта, для которых была важна радикальная редукция эстетических установок в соответствии с их утопической социальной программой. *Жизнь* понималась по-разному: в движении *par excellence*, в первом случае, и примитивизме — во втором. Однако идеи и тех и других были имплицитно заложены в современной художественной практике — преимущественно советских экспрессионистов: их стилистика основана на сочетании текучей живописной материи, репрезентации движения в композиции, драматического конфликта в сюжете, с одной стороны, с элементами упрощенной («примитивной») формы — с другой. Хотя искусство Древина, Глускина, Голополосова и других мастеров этой направленности не находило поддержки ни в стане первых, ни вторых, и те, и другие, и третьи были погружены в общую семиосферу, в равной мере питались ее креативными силами. Отрицая современный экспрессионизм, теоретики искусства парадоксальным образом исповедовали именно его принципы.

Было и еще одно обстоятельство, обусловившее актуализацию концепта *жизнь* — это социальные потрясения беспрецедентной силы: опыт Первой мировой и гражданской войн, революции, а также предчувствие надвигающейся эпохи сталинских репрессий. Все это актуализировало пласт экзистенциальных переживаний в обществе. И если в идеях искусствоведов данная связь проступала в завуалированном виде, искусство как организм, остро чувствующий ритмы истории и подземные толчки грядущего, отразило ее в полной мере.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Балашов А. Экспрессионизм. Эстетика маргинального искусства России XX века. М.: Agey Tomesh, 2005.
2. ГАХН. URL: <https://gachn.de/ru/main>.
3. ГАХН. Словарь художественных терминов. 1923–1929/Ред. и послесловие И. М. Чубарова. М.: Логос-Альтера, Ессе Ното, 2005.
4. Гидини М. К. Структура и личность. «Философия жизни» Г. Зиммеля и ГАХН // Искусство как язык — язык искусства. Государственная Академия Художественных Наук и эстетическая теория 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 190–223.
5. Головой о стену. Живопись и графика Б. А. Голополосова 1920–1930-х годов. Каталог выставки. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019.
6. Дунаев А. Николай Михайлович Тарабукин. Аннотированная библиография. 2-е изд., переработанное и дополненное. М.: ГИТИС, 2023.
7. Злыднева Н. Документ в живописи 1920-х как информационный парадокс // Документ и «документальность» в славянских культурах: между подлинным и мнимым. Сб. научных трудов/Отв. ред. Н. М. Куренная. М.: Институт славяноведения РАН, 2018. С. 188–211.
8. Злыднева Н. Жест в живописи между эмоциональным и рациональным в свете наследия Н. М. Тарабукина // Эмоциональное и рациональное в славянских литературах и искусстве. Сб. научных статей/Под ред. Н. М. Куренной и Д. К. Полякова. М.: Институт славяноведения РАН, 2022. С. 88–98.
9. Искусство портрета. Сборник статей/Под ред. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928.
10. Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФ'а. 1929. Факсимильное издание. М.: Захаров, 2000. URL: <https://lit.wikireading.ru/30451>.
11. Ройттенберг О. «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...». Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галарт, 2004.
12. Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года // Новое литературное обозрение. 2001. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/4>.