

Кристина Кэр

«Цветные картинки» в азбуке коммунизма. Дейнека и Родченко в журнале «Даешь»^{*}

Статья посвящена работе Александра Дейнеки в журналах «Даешь» и «Безбожник у станка» в 1920-х годах; в первом из них Дейнека сотрудничал одновременно с Александром Родченко. Автор не противопоставляет фигуративную графику Дейнеки радикализму авангардной фотографии конструктивиста Родченко, но показывает, что обе эти, как может показаться, противоположные изобразительные практики на самом деле сосуществовали в едином поле советского модернизма. Опираясь на понятие «азбуки коммунизма», предложенное Вальтером Беньямином, автор исследует репрезентации пролетарского тела в рисунках Дейнеки и в фотографиях Родченко — художников, работавших в «силовом поле» партии.

Ключевые слова:

«Даешь», «Безбожник у станка»,
группа «Октябрь», Дейнека, Родченко,
репрезентация тела,
графика, живопись, литография, фотография,
фоторепортаж, фактография,
авангард, социалистический реализм.

О группе «Октябрь», основанной в 1928 году, обычно говорят как о последнем бастионе конструктивистского и производственного авангарда, связанного с группой «Лэф». Благодаря этому «Октябрь» пользуется в модернистской истории искусства куда большим вниманием, чем группы того же периода, отдававшие предпочтение реалистической живописи, рисунку и другим традиционным техникам. Особенно яркий пример этого противопоставления возникает в общественно-политическом и литературно-художественном рабочем журнале «Даешь», издававшемся на протяжении 1929 года (14 номеров) входившими в «Октябрь»¹ художниками и писателями.

Журнал «Даешь» больше всего известен своими «фактографическими» фотоиллюстрациями, выполненными Александром Родченко и другими фотографами. Эти черно-белые фотографии — часто снятые в необычных ракурсах или с неожиданно близкого расстояния — представляют собой серии покадровых изображений индустриальных и сельскохозяйственных процессов. В историю авангарда они вошли в двух различных видах. Во-первых, как крупные, заключенные в рамы серебряно-желатиновые отпечатки, — оторванные от своего первоначального фоторепортажного контекста, они висят в музеях как образцы абстрактной модернистской фотографии. Во-вторых, в малом формате на дешевой журнальной бумаге — как они и были изначально опубликованы — они являются примерами конкретно-фактографических импульсов лэфовского авангарда².

^{*} Я хотела бы поблагодарить Глеба Напреенко и Сашу Новожену за приглашение принять участие в семинаре фонда «Виктория — искусство быть современным» (V-A-C) «Очерки из истории современности. Русское и советское искусство от истоков модернизма к постсоветской ситуации» (октябрь 2015 года), для которого я написала это эссе. В расширенном виде оно составит первую главу моей книги «Коллективное тело: Александр Дейнека и лирические обещания социалистического реализма» (*Collective Body: Aleksandr Deineka and the Lyrical Prospects of Socialist Realism*), University of Chicago Press (в печати).

¹ См. заднюю обложку «Даешь», 1929. №1.

Фотосерию преобладали в последних выпусках журнала. Но в шести первых его номерах и даже на двух его обложках (ил. 6–7) были опубликованы иллюстрации совсем другого рода: цветные литографии с изображением рабочих, выполненные Александром Дейнекой. Однако затем лирические образы Дейнеки, в основу которых легли его рисунки, а не современная фототехника, с которой ассоциируются лефовцы, оказались вытеснены из истории журнала «Даеш». Они — лишь примечания к истории авангарда. В этой статье я утверждаю, что неудобное и, как оказалось, невозможное соседство Дейнеки и Родченко на страницах «Даеш» ставит под вопрос позицию, с точки зрения которой авангард ценится лишь за счет своих формальных экспериментов (благодаря им он сохранял политическую дистанцию и политическое сопротивление), а более традиционных, реалистических или «пролетарских» художников (через некоторое время плавно вошедших в социалистический реализм) можно списать со счетов, поскольку они слишком быстро уступили требованиям партии и государства.

Вальтер Беньямин посетил Москву зимой 1926–1927 годов; в своем дневнике он безуспешно пытался решить вопрос о роли авангарда в революционной политике. В частности, он отмечал, что для советских писателей главный вопрос заключался в том, сохранять ли самостоятельную лево-критическую позицию или полностью раствориться в доминирующей пролетарской группировке ВАПП (Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей). Главный же вопрос для него самого, жившего в буржуазной Германии, заключался в том, вступать или нет в Коммунистическую партию. В дневниковой записи от 9 января 1927 года он колеблется между двумя этими позициями: «Дальнейшие размышления: вступать в партию? Решающие преимущества: твердая позиция, наличие — пусть даже только принципиальная возможность — мандата. Организованный, гарантированный контакт с людьми. Против этого решения: быть коммунистом в государстве, где господствует пролетариат, значит полностью отказаться от личной независимости... Положе-

2 См.: Tupitsyn M. Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing // *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. New York: Guggenheim Museum, 1992. Pp. 483–496. Об авангардной фактографии см.: Fore D. All the Graphs. *Soviet Factography and the Emergence of Avant-Garde Documentary*. Chicago: University of Chicago Press (в печати).

ние человека, находящегося на передовой, было бы соблазнительно... В партии: огромное преимущество возможности проецировать свои собственные мысли на словно заранее заданное силовое поле»³.

Эту новую модель писателя, работающего в «силовом поле» партии, более формально Беньямин описал в статье «Политические группировки советских писателей» (*Literarische Welt*, 11 марта 1927 года): «Наиболее поразительное отличие позиции русского писателя от позиции всех его европейских коллег заключается в абсолютно общественной природе его деятельности». Ведущая группа советских писателей, как он сообщает немецким читателям, — это ВАПП. Он также рассказывает о других ключевых группах: о левых попутчиках, среди которых значатся и авангардисты (футуристы, конструктивисты, «Леф»; Маяковский, Мейерхольд и Третьяков), и о правых попутчиках. Но несмотря на то, что он делает ВАПП главной группой, в конце короткой статьи он снова подчеркивает политическую и общественную природу *всей* советской литературы: «Лучшая русская литература, если бы она выполняла свое настоящее предназначение, могла бы таким образом быть лишь цветной картинкой в азбуке, по которой крестьяне учатся читать под сенью Ленина»⁴. Такая цветная азбучная картинка, со свойственными ей школьными и детскими коннотациями, служит примером беняминовского темпорального концепта «диалектического образа», в котором разнородные запросы на дидактическое, разделяемое всеми общественное искусство в Советской России соединились в этот уникальный момент детства советского социализма, оплакивающего утрату своего отца, — момент, который можно было либо использовать, либо упустить⁵. В настоящей статье я рассматриваю «цветные картинки в азбуке» не как метафору, но как реальные материальные объекты, созданные революционными художниками, такими как Дейнека. Эти объекты показывают — вопреки позиции Адорно и вопреки модернистской истории искусства, — что беняминовский призыв к искусству с «мандатом», функционирующему в «заранее созданном силовом поле», был хотя бы частично оправдан в советском изобразительном искусстве на рубеже 1930-х годов.

3 Беньямин В. Московский дневник. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 118.

4 Benjamin W. *The Political Groupings of Russian Writers* // *Walter Benjamin: Selected Writings*, vol. 2: 1927–1934. Cambridge and London: Harvard University Press, 1999. P. 6.

5 Введение в концепцию диалектического образа и его темпоральность см.: Rosen P. Introduction // *Boundary 230:1*, 2003.

Но начну я историю о «цветных картинках» Дейнеки не с журнала «Даешь», а с другого массового издания, которое менее известно историкам искусства, но которое во многом стало для «Даешь» основой и прообразом, — это журнал антирелигиозной пропаганды «Безбожник у станка», основанный в 1923 году и выходивший вплоть до 1931 года. Художественным редактором и главным художником журнала был карикатурист и плакатист Дмитрий Моор. Дейнека присоединился к редакции в 1924 году и в течение следующих пяти лет выполнил для журнала десятки обложек, иллюстраций и карикатур. Лицом издания были многочисленные иллюстрации — черно-белые и цветные литографии почти на каждой странице, а также эклектичная текстовая смесь коротких рассказов, стихов, документальной прозы, писем, репортажей и вопросов от рабочих на тему борьбы с религией, суевериями и отсталостью в пролетарской жизни.

Журнал «Даешь» также продвигал публикации рабочих и обладал характерным обликом, который определяло обилие иллюстраций, стилистически схожих с иллюстрациями в «Безбожнике у станка». Художественным редактором «Даешь» был назначен Моор, и журнал публиковал ядовитые карикатуры Дейнеки и самого Моора, а также сцены из рабочей жизни в исполнении того же Дейнеки (сочетание, уже знакомое читателям «Безбожника») и фотоиллюстрации Родченко, которые определили фирменный стиль издания. Оба журнала ориентировались на массового читателя, но тираж «Безбожника у станка» (70 000 экземпляров) — гигантский для того времени — затмевал тираж «Даешь» (от 14 000 до 22 000 экземпляров). «Безбожник у станка» был приоритетным изданием.

Дейнека учился во ВХУТЕМАСе, но ушел оттуда, чтобы работать в «Безбожнике у станка». В течение многих лет, когда Дейнека рисовал для этого журнала, он отточил приемы изображения рабочих с их характерными статными, подтянутыми, динамичными телами, а также сатирического изображения их противоположностей — корпулентных буржуа и священников. Он подчеркивал коллективную природу производства своих журнальных иллюстраций. Как он писал впоследствии, «многое из того, что я сделал, — результат коллективного труда. Мы знаем, что за подписью художника под журнальными рисунками можно поставить фамилии скромных редакторов, друзей, товарищей»⁶.

Коллективная техника литографирования имела свои специфические изобразительные эффекты. Например, цвет. Для Бенямина

упоминание «цветных картинок», кажется, имело прямолинейный и традиционный смысл: цвет привлекает детей и других простецов, вроде «крестьян, которые учатся читать под сенью Ленина». Но все же цвет в иллюстрациях Дейнеки для «Безбожника у станка» не натуралистичен. Не является он и напоминанием о радости и теплоте коммунистической жизни. Литографическая техника, которую Дейнека сначала изучал в ВХУТЕМАСе, а затем совершенствовал, работая в журнале, со свойственными ей цветовыми заливками и полутонами полностью определяет и подчиняет себе использование цвета. Наиболее массовые литографии помимо черно-белых полутонов были ограничены двумя-тремя цветами, что делало цвет структурным, а не чувственным и эмоциональным элементом изображения.

В иллюстрации «Загадочная картинка: которая из них безбожница?» («Безбожник у станка». 1925. № 8) (ил. 1) работница-атеистка справа символически окрашена в красный; по логической необходимости другая женщина должна быть противоположного цвета, в данном случае зеленого, чтобы усилить эффект различия, центральный для данного образа.

Наполненный цветными иллюстрациями, «Безбожник у станка» служил своим читателям азбукой именно в смысле беняминовского диалектического образа. Он не был, конечно, настоящей азбукой, по которой учатся читать, не был он и учебником коммунистической теории, как «Азбука коммунизма» Н. И. Бухарина и Е. А. Преображенского (1919). Он был азбукой, предназначенной для если еще не образованного, то, во всяком случае, грамотного пролетариата и крестьянства, учащей их жить по-коммунистически: населять новые пространства и осуществлять новые ритуалы советского труда и быта. «Цветные картинки» Дейнеки показывают читателям аскетичные интерьеры, которые Бенямин постоянно описывает в своем дневнике. Они учат их презирать захлапанные буржуазные квартиры со шторами и абажурами с бахромой. Но более всего они рассказывают своим читателям о телах. Художник и позже историк искусства Владимир Костин описывает цветные иллюстрации Дейнеки как азбуку советского желания (или, по крайней мере, как азбуку гетеросексуального мужского советского желания): «Эти замечательные рисунки [Дейнеки], бывшие по старому быту и утверждавшие новые формы современной жизни, имели очень большое значение

6 Дейнека А. Из моей рабочей практики. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. С. 9.



1. Александр Дейнека. *Загадочная картинка: которая из них безбожница?* Иллюстрация из журнала *Безбожник у станка*. 1925. № 8

в формировании революционного мировоззрения молодежи. Я вспоминаю едкий рисунок Дейнеки, изображавший нэпманш в кондитерской — невероятно толстых, грубых лоснящихся животных, пожирающих множество пирожных... с их отвислыми животами и грудями... [вид этих женщин] казался нам отвратительным и олицетворяющим старый, ненавистный буржуазный мир. А в других рисунках Дейнека, наоборот, показывал наших новых людей, особенно девушек — просто одетых, энергичных, стройных и очень здоровых, показывал их в работе, в спорте, ухаживающими за детьми в яслях... Такими простыми, энергичными и умными хотели видеть мы наших подруг, находя в рисунках Дейнеки, так сказать, свой и характерный для многих идеал»⁷.

В своей педагогической убедительности иллюстрации Дейнеки для азбуки «Безбожника у станка» представляют пример полезного искусства, которое воображал Беньямин, когда описывал художника с «мандатом», работающего ради общественного блага в «силовом поле» партии. Диалектический образ Беньямина обладает настойчивой императивностью, поскольку существует конкретный момент, который должен быть схвачен прямо сейчас, пока крестьяне еще учатся читать. Иные возможности общественного искусства социализма возникнут в другой момент. Дейнека показывает, что эти два момента могут пересекаться, что азбука может сочетаться с более сложными и крупноформатными видами общественного искусства, оплодотворять их и оплодотворяться ими. Работа над иллюстрациями для «Безбожника у станка» и подчинение нуждам партийного издания преобразовали его художественную практику и неожиданно привели к художественным достижениям в другом регистре: современной социалистической живописи пролетарских тел в крупном масштабе.

В период с 1925 по 1928 год Дейнека выполнил небольшую, но важную серию из четырех масштабных полотен, первым из которых было «Перед спуском в шахту» (1925). Он продемонстрировал этот последовательный, выполненный один к одному перевод журнальной иллюстрации («Безбожник у станка». 1924. № 3) в крупноформатное станковое полотно на первой выставке Общества станковистов (ОСТ), со-основателем которого он стал в 1925-м. (Ил. 2–3.) Для Дейнеки в отличие от производственников преданность производству объектов массовой

⁷ Костин В. ОСТ. Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 77.

циркуляции — в его случае агитационных иллюстраций для массовой печати — не исключала станковой живописи. Но все же его станковые картины сильно отличались от тех, что производились в то время его товарищами по ОСТу или влиятельными художниками из АХРРА, так что его воспринимали как реформатора живописи как таковой. Он быстро стал важным художником. Переход от одного изобразительного средства к другому вносит в картины графический элемент, как это отмечали многие критики — некоторые одобрительно, некоторые с осуждением. Иконические пролетарские тела из его графических произведений, с их статью и точными жестами, занимают центральное место в таких картинах, как «На стройке новых цехов» (1926) (ил. 5), «Текстильщицы (1927)» и «Оборона Петрограда» (1928). Но пространственные отношения уплощаются, и фигуры парят на пустом холсте. Палитра большинства этих картин крайне ограничена, в чем можно видеть влияние техники журнальной цветной литографии, которая начинает выглядеть странно и неестественно при переносе с печатного листа на холст. Здесь азбука оставлена ради эстетики, требующей больших усилий и знаний: иначе говоря, ради чего-то, более похожего на автономную модернистскую живопись.

Однако то, что можно назвать сложным модернизмом, — тот модернистский лоск, который сделал живопись Дейнеки столь привлекательной для западного зрителя, в прочих случаях скептического по отношению к советской фигуративной живописи, — не означало отказа от дидактической пролетарской потребительской ценности журнальных иллюстраций ради более автономной модели искусства. Мы знаем, что Дейнека не ставил своих картин выше, чем свою же массовую печатную графику. На самом пике своих первых живописных успехов, в 1928 году, когда «Оборона Петрограда» была быстро признана важнейшим достижением молодой советской живописи, он принял решение выйти из ОСТА и присоединиться к новой группе «Октябрь», которая отвергала станковую живопись.

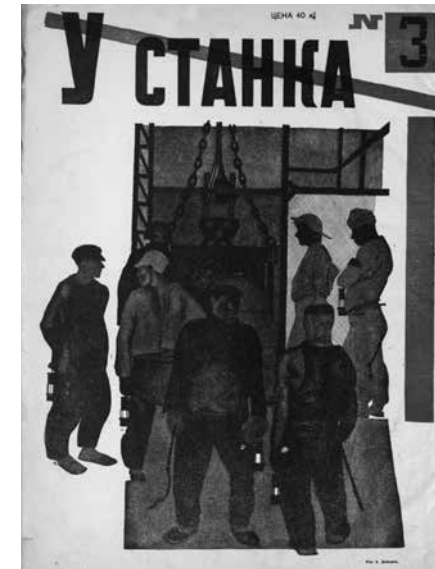
Платформа «Октября» была последней попыткой реализовать конструктивистские идеи превосходства так называемых пространствен-

8 Из стенограммы выступления А. А. Дейнеки по докладу о его творческом методе, прочитанном автором в Клубе мастеров искусства 29 января 1933 года. Цит. по: Никифоров Б. М. А. Дейнека. М.: Изогиз, 1937. С. 42.

9 Сысоев В. П. Александр Дейнека. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 85.



2. Александр Дейнека. *Перед спуском в шахту.* 1925
Холст, масло. 246,8 x 209,8
Государственная Третьяковская галерея



3. Александр Дейнека. *Перед спуском в шахту.* Обложка журнала *Безбожник у станка.* 1924. № 3

ных искусств (утилитарных объектов, спроектированных для того, чтобы преобразовать быт, архитектуры общественных пространств, включающей в себя крупноформатные фрески, фотографии для массовых публикаций, агитационного и дидактического кинематографа) над тем, что они считали вредно-натуралистическим, индивидуалистским и пассивным «изобразительством», присущим старому «картинному» искусству. Несколько лет спустя Дейнека рассуждал о значении названия Общества станковистов: «Я думал, что ОСТ — это случайное название, а для некоторых участников ОСТА оно не было случайным. По сути дела, по моей природе ОСТ мне не был родственным. Я очень мало писал станковых картин — в год две картины. Собственно говоря, я занимался совсем другим, и, естественно, у меня было тяготение превратить ОСТ в другую организацию, и поэтому я оттуда вышел и вошел в «Октябрь»⁸. На протяжении двух лет, которые Дейнека входил в общество «Октябрь», он написал всего одну картину⁹.

Главным вкладом Дейнеки в «Октябрь» была его работа для «Даешь». В соответствии с фоторазделом манифеста группы «Октябрь» задачей фотографа была «фиксация социально направленных, а не инсценированных фактов»¹⁰. В журнале преобладали технические изображения — фотографии, фотомонтажи, таблицы и диаграммы, которые в точности «фиксируют» факты новой советской реальности, а не изображали, или, как выражались члены группы, не «инсценировали», ее. Их методы были основаны на лабораторном, машинизированном и рационализированном производстве. Хотя Дейнека очевидно делал «картинки» для пролетариата и новой пролетарской жизни, его пригласили работать в журнал и приняли в «Октябрь» именно благодаря его обширной и востребованной работе для массовой печати. «Октябрь», может, и выступал против художников, которые стремились «пассивно отобразить действительность»¹¹, то есть против традиционного реалистического производства картин, но категория карикатуры, к которой относилась большая часть работ Дейнеки, всегда оставалась вне поля этой левой критики — это же подтверждается и решением пригласить Моора в качестве художественного редактора журнала. Таким образом, обложки «Даешь» представляют собой целый диапазон — от карикатур Моора в приглушенных тонах до лиричных, ярко-красных, желтых и зеленых образов рабочих и крестьян Дейнеки, а также характерных черно-белых фотографий производства, выполненных Родченко.

Что рисунки Дейнеки могли дать проекту «Октябрь»? Если кратко, можно сказать так: он давал «цветные картинки» тела. В первых шести выпусках «Даешь» образы, которые чаще и последовательнее всего изображают пролетарское тело и по контрасту высмеивают нэпманское тело, выполнены именно Дейнекой. Фотографии производства, сделанные Родченко и другими фотографами, иногда включают фигуры рабочих, но эти фигуры, как правило, представляют собой элемент более широкого плана, а не центральный объект — часто они сняты сзади или в качестве фрагмента. (Ил. 8.)

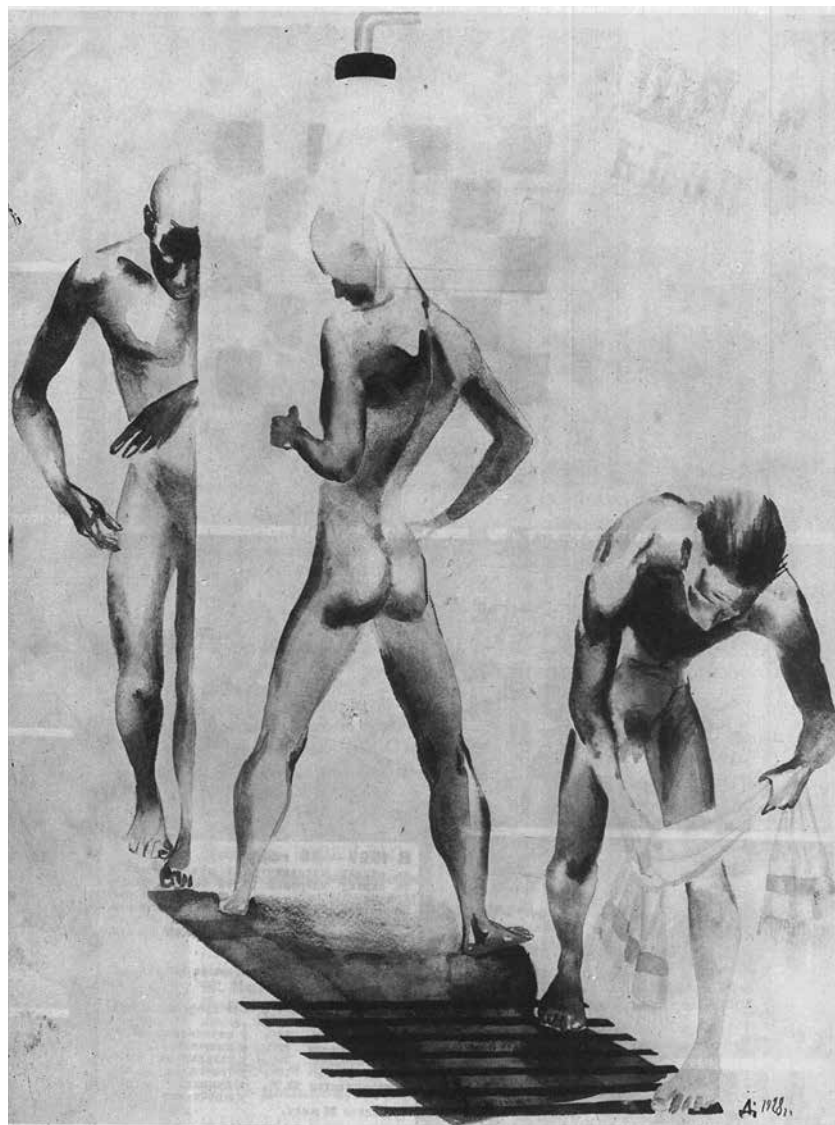
Для первого номера журнала Дейнека нарисовал «картинку» с тремя обнаженными мужчинами в душе — она иллюстрировала помещенные на той же странице агитационные статьи о важности гигиены

10 Программа фотосекции объединения «Октябрь» // Советское искусство за 15 лет: материалы и документация / Под ред. И. Маца. М. — Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. С. 614.

11 Объединение «Октябрь». Декларация // Советское искусство за 15 лет... С. 609.

на рабочем месте и о государственных дотациях на постройку душевых на фабриках по всему СССР. (Ил. 4.) В кратком репортаже, сделанном рабочим из Совхоза Мосздрава в Никольском, отмечается, что в его совхозе «для скотников, для коровниц, устроена ванна и душ с горячей водой». Объемно-обнаженные тела дейнековских мальчиков, с их упругими ягодицами и намеком на гениталии, так и рвутся с листа наружу, являя живой опыт того, что сухо выражено в статистической таблице и в сопровождающем ее репортаже на той же странице. Но их либидинальная образная сила происходит не из непосредственности натуралистического рисунка. Мы не видим ни признаков стен душевой, ни признаков воды, которая должна литься на их тела. Скорее, она происходит от особых структурных свойств техники Дейнеки: как и тела рабочих на его больших картинах, эти три мальчика показаны в разных контрастных позах и с разных ракурсов: один изображен, стоя лицом к зрителю, другой — со спины, третий — лицом, но в наклоне, образующем нисходящую диагональ, которая подчеркнута диагональной тенью и конструктивистскими линейками на полу. Техника литографии склоняет к пустому фону, сводя визуальную информацию к упрощенному минимуму — здесь, как и в других листах, Дейнека устраняет всю лишнюю информацию, чтобы добиться максимально возможной прямооты изображения. В этом случае он добивается драматически впечатляющего образа рабочего тела в переходном пространстве между трудом и отдыхом, с движениями, все еще сконцентрированными и требующими усилий, но уже не предназначенными для настоящего физического труда.

Напротив, на обложке второго номера, на которой изображены три женщины за работой — две из них толкают и тянут металлические тележки, — позы свидетельствуют о тяжелом труде (эти женщины — родные сестры крепкой работницы, тянущей тележку в картине «На стройке новых цехов»). (Ил. 5–6.) Но все же их тела не напряжены. Они парят посреди белого листа, как будто тяжелые тележки стали легкими, как игрушки: трудовой опыт социалистического соревнования (тема второго выпуска журнала) становится радостным коллективным делом, в котором участвуют эти сильные, молодые, с формами, женщины в желтых платьях. Отчасти это эффект литографской техники, которая помещает женщин на неопределенный белый фон, нарушаемый лишь красным прямоугольником, на котором они стоят. Но мы также видим, что на композицию Дейнеки ощутимое влияние оказали фотографии Родченко: две женщины с тележками показаны в дезориентирующих



4. Александр Дейнека
После работы — душ
Иллюстрация из журнала
Даешь. 1929. № 1

ракурсах — одна сверху, другая резко снизу — что наводит на мысль о том, что Дейнека интересовался снимками, которые Родченко делал для «Даешь»¹². Каждая из трех женщин, хотя и объединенных яркими цветами и рифмующимися позами, кажется, помещена в отдельное пространство или отдельную картинку, — это опять же заставляет предположить, что Дейнека обращал внимание на родченковский метод демонстрации индустриальных сюжетов в виде фотосерий, а не в одном «суммирующем» изображении¹³. Лиризм красоты и радости в этой «цветной картинке» таким образом тщательно сбалансирован строгой изобразительной дисциплиной, не менее изощренной, чем фактографические фотографии лэфовца Родченко.

Это ловкое балансирование Дейнеки еще более явно в иллюстрации «На солнце» из четвертого номера журнала (ил. 13); в ней соединяются, с одной стороны, в высшей степени упрощенные и уплощенные формы и крайне резкий угол зрения снизу, который почти опрокидывает композицию, и, с другой стороны, лирический сюжет и палитра: семеро младенцев кувыркаются на одеяле, разложенном на зеленой траве под ярким синим небом; за ними наблюдают две очаровательные ясельные нянечки, чья одежда окрашена в теплые оранжевые тона.

Странным образом для Дейнеки, с его славой художника, изображающего пролетариев, в этом посвященном индустрии журнале особым предметом интереса становятся женщины, дети, обнаженное тело, даже животные (на обложке пятого выпуска помещены две доярки с коровами, а внутри журнала напечатаны симпатичные изображения газели, матери-кенгуру с детенышем, зебры и овцы, не привязанные ни к какому тексту, — ил. 7, 11). Все эти категории, особенно в Советской России, были культурно маркированы скорее как чувственные, нежели как политически сознательные. В работах для «Даешь» Дейнека начинает разрабатывать специфическую форму того, что можно назвать «социалистическим лиризмом», который входит в нарождающийся интерес к «социалистическим чувствам» — к эмоциональному, основанному на опыте и чувственных переживаниях аспекту социалистической

12 Сысоев упоминает влияние новой фотографии в «Даешь» на рисовальную технику Дейнеки; см.: Сысоев В. П. Александр Дейнека... С. 85.

13 Об оппозиции фотосерий единичной «картине» см.: Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый лэф. 1928. № 4. С. 14–16; Брик О. Фото-кадр против картины // Советское фото. 1926. № 2. С. 40–42; Turitsyn M. Fragmentation versus Totality, op. cit.



5. Александр Дейнека. *На стройке новых цехов*. 1926
Холст, масло. 212,8 x 201,8
Государственная Третьяковская галерея

жизни. Этот интерес возник в кино в 1928 году и вскоре породил поток критических реакций, вылившийся к 1933 году в ряд программных статей художественных и кинокритиков¹⁴.

Несмотря на технический пафос его лиризма и на широкую популярность в качестве художника, Дейнека был исключен из «Даешь» уже после шестого номера¹⁵. Хотя фотоиллюстрации преобладали во всех четырнадцати номерах журнала, в последних восьми — после ухода Дейнеки — фотосерии стали доминировать окончательно; помимо них печатались лишь карикатуры, а также несколько рисунков Моора и дру-

14 О «социалистических чувствах» см.: *Иезуитов Н.* О стилях советского кино // Советское кино. 1933. № 5–6; *Widdis E.* Socialist Senses: Film and the Creation of Soviet Subjectivity // *Slavic Review*. 2012. Vol. 71. No. 3. Pp. 590–618. О лиризме см.: *Kiaer C.* Lyrical Socialist Realism // *October*. 2014. № 147. Pp. 56–77.



6. Александр Дейнека. *Даешь социалистическое соревнование*
Обложка журнала *Даешь*. 1929. № 2



7. Александр Дейнека. *Даешь производство продуктов питания*
Обложка журнала *Даешь*. 1929. № 5

гих художников. Автором большинства фотографий был Родченко; он же сделал четыре из восьми последних обложек. Можно утверждать, что теперь это был *его* журнал. Соперничество между Родченко и Дейнекой на страницах «Даешь» выглядит особенно острым и принципиальным: Родченко неоднократно высказывался против живописи и рисунка в пользу фотографии, так что уход Дейнеки, что бы ни послужило его причиной, должен был быть для Родченко своего рода победой.

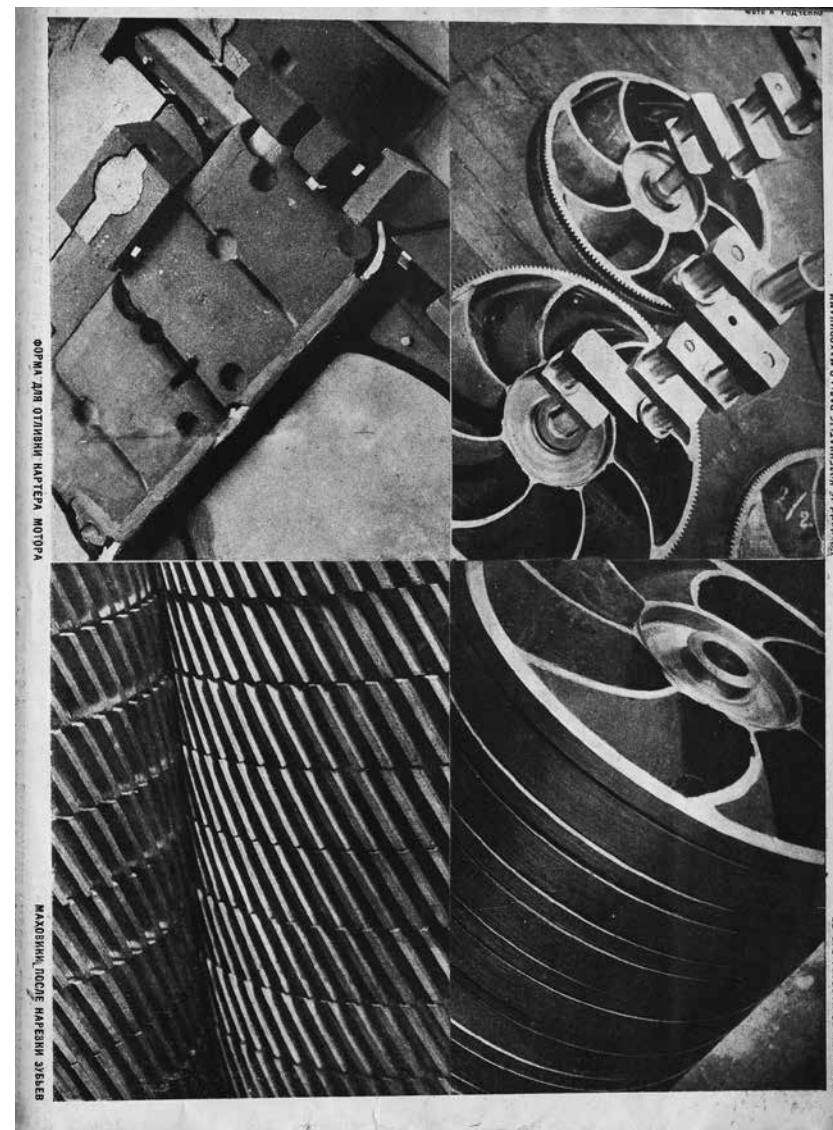
Фотосерии Родченко — о производстве советского стекла, о текстильной фабрике, о новом автобусном гараже, о московском автозаводе

15 Борис Никифоров предлагает стандартный анти-«октябрьский» взгляд на нарастающие проблемы и трюкачество «Даешь», утверждая, что, «разойдясь с руководством «Даешь» в понимании художественных задач журнала, Дейнека ушел из него». Подробности его ухода из журнала неясны. См.: *Никифоров Б. М. А.* Дейнека... С. 46.



8. Александр Родченко. *Даешь советский автомобиль*
Обложка журнала
Даешь. 1929. № 14

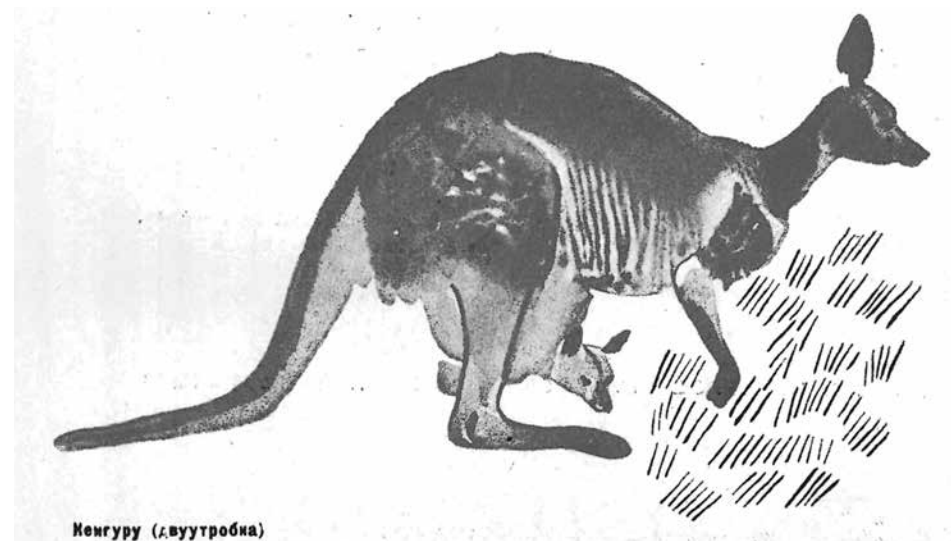
АМО и других сельскохозяйственных и промышленных предприятиях — показывали пролетарское тело в большей степени через демонстрацию мест и материальных объектов труда, а не через взгляд на людей как таковых. Конечно, рабочие появляются на его фотографиях — например, на фотографии с АМО на обложке четырнадцатого номера рабочих, проверяющий конвейер с рулями, помещен в левом нижнем углу снимка. (Ил. 8.) Такое фрагментарное изображение рабочего весьма характерно: трудовой опыт рабочего открывается нам через его взаимодействие с окружающим материальным миром



9. Александр Родченко. *Московский автозавод АМО*
Иллюстрация из журнала
Даешь. 1929. № 14



10. Александр Родченко. Зоосад
Иллюстрация из журнала
Даешь. 1929. № 7



Кенгуру (двуутробка)

11. Александр Дейнека. Кенгуру
(двуутробка). Иллюстрация из журнала
Даешь. 1929. № 5

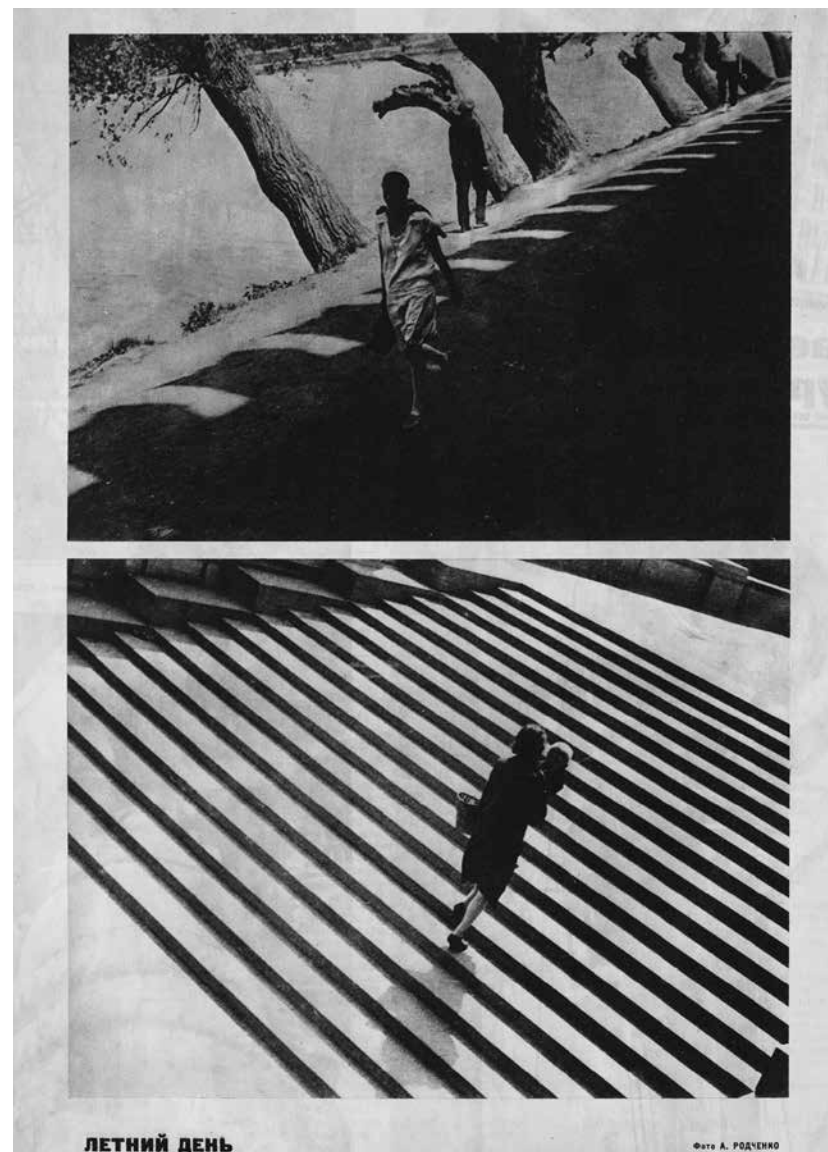
промышленности, а не через намеренное изображение его тела, движений и жестов. Серия с АМО (ил. 9) — один из наиболее знаменитых фоторепортажей Родченко, состоящий из нескольких страниц небольших и среднего размера снимков заводских пространств, наклонных и обрезанных снимков рабочих, и в большей степени — из наиболее известных полуабстрактных крупных планов машинных деталей, снятых с неожиданных ракурсов.

Если, как говорилось выше, Дейнека, возможно, учился по фотографиям Родченко, то и в снимках Родченко — несмотря на его противостояние «изобразительству» — также можно увидеть влияние Дейнеки с его вниманием к телу и с его патетическим лиризмом. В следующем же после ухода Дейнеки седьмом номере Родченко опубликовал две фотографии идущих по городу женщин под общим названием «Летний день». (Ил. 12.) Несомненно, главным для Родченко в этих освещенных ярким солнцем сценах было пристальное исследование светотеневых эффектов. Однако перед нами привлекательная женщина в легком

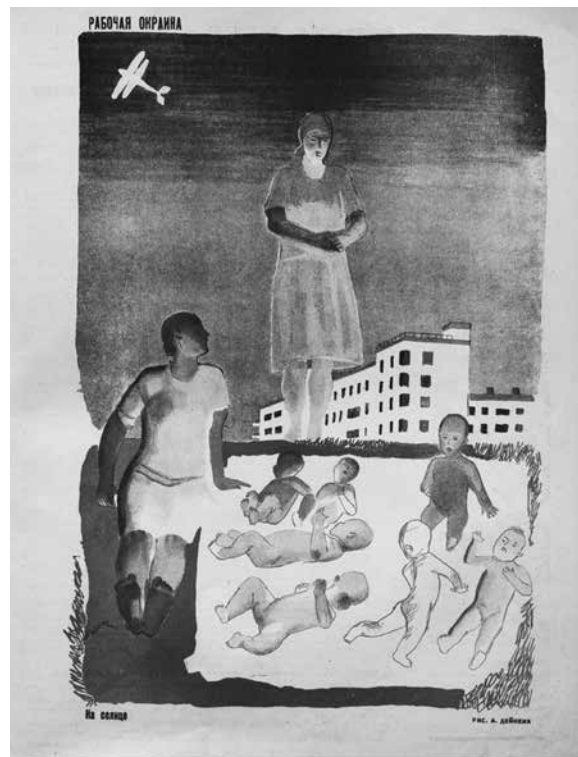
летнем платье, наслаждающаяся прогулкой по тенистой аллее, идущей вдоль набережной, и стройная мать с ребенком на руках, взбирающаяся по широкому лестничному пролету. Неожиданно Родченко предлагает зрителю взглянуть на женское тело в движении, на солнечный свет, на младенцев — на все то, что прежде в журнале было вотчиной Дейнеки.

В том же выпуске Родченко опубликовал фотосерию о московском зоосаде. (Ил. 10.) Многочисленные фотографии — не самые его смелые снимки в стилистическом отношении — являют собой дидактический перечень множества животных, сопровождающий статью «Лаборатория живой природы». Однако, несмотря на всю свою документальную серьезность, они также служат лишь поводом для того, чтобы показать несомненно милых зверей. На обложке девятого номера Родченко поместил две фотографии коровьих морд, снятых настолько крупно, что можно разглядеть их ресницы и ощутить мягкость их шерсти. Хотя эти фотографии сознательно сделаны более точными и технологичными, а также менее субъективными, чем рисунки Дейнеки, сам их сюжет подразумевает сознательный поворот Родченко к чувственному и лирическому.

Но самый прямолинейный ответ Родченко на «картинки» Дейнеки мы находим в одиннадцатом номере «Дашь», на полосе с фотографиями младенцев, помещенных под заголовком «Берегите ребят — организуйте ясли». (Ил. 14.) Снимки детишек, сидящих на горшках или едящих суп за низкими столиками, вызывают в памяти младенцев на покрывале с литографии Дейнеки «На солнце». Фотография одного голенького ребенка, стоящего под душем, — возможно, самый чувственный снимок Родченко. Ракурс и освещение подчеркивают округлость детской головы, животика, плеч и рук, а также чувство интенсивного, сосредоточенного на себе переживания ощущения воды, падающей на детскую кожу. Как и Дейнека, Родченко показывает читателю изображение обнаженного тела под душем, но его фактографическая техника рождает образ, который устроен скорее как репортаж о телесном опыте одного из (маленьких) советских субъектов, чем как зрелищная демонстрация пролетарской наготы. В самом деле, хотя родченковские детские снимки имеют нечто общее с чувственностью и открытой привлекательностью «На солнце» Дейнеки, они — поскольку являются фотографиями — передают более жесткие или, во всяком случае, более реалистичные факты из жизни советских детей в детском саду (скудное



12. Александр Родченко. *Летний день*
Иллюстрация из журнала
Дашь. 1929. № 7



13. Александр Дейнека. *На солнце*
Иллюстрация из журнала
Даешь. 1929. № 4

питание, грубые деревянные полы, расписание хождения на горшок и т. д.). Рисунок Дейнеки также намекает на такого рода реалистичные факты (дети на одеяле вскоре начнут плакать от голода, скуки или отсутствия пеленок), но подобная фактографическая репортажность не является задачей «цветной картинки» Дейнеки.

Я не утверждаю, что Родченко обратился к менее индустриальным и к более лиричным темам — женщинам, младенцам и животным — лишь для того, чтобы восполнить отсутствие Дейнеки в журнале «Даешь».



14. Александр Родченко. *Берегите
ребят — организуйте ясли*
Иллюстрация из журнала
Даешь. 1929. № 11

Его конструктивистские работы всегда касались желания и аффекта, и этим они выходили за рамки строгих правил производственников¹⁶. Но я полагаю, что в своих фотографиях для последних выпусков «Даешь» Родченко обратился к этим сюжетам в ответ на лиризм Дейнеки. Работа обоих — и Дейнеки, и Родченко — для массового издания подразумевала утрату «личной независимости», о которой писал Беньямин, и вступление в мощное «силовое поле» общественных усилий. Литографии Дейнеки в большей степени являются «цветными картинками в азбуке», которые Беньямин описывает как «лучшее» русское искусство текущего момента. Но снимки, выполненные Родченко для «Даешь», которыми восхищаются как примерами авангардной фактографической практики, сопротивляющейся прямой пропагандистской утилитарности, также могут рассматриваться в качестве беньяминовских «цветных картинок в азбуке» — только в данном случае черно-белых. Медиум не является оперативным фактором в их функционировании (как мы видим из факта взаимовлияния литографии и фотографии), так же как авангард не является для них оперативным термином.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Беньямин В. Московский дневник. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
2. Брик О. Фото-кадр против картины // Советское фото. 1926. № 2.
3. Дейнека А. Из моей рабочей практики. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
4. Иезуитов Н. О стилях советского кино // Советское кино. 1933. № 5–6.
5. Костин В. ОСТ. Л.: Художник РСФСР, 1976.
6. Никифоров Б. М. А. Дейнека. М.: Изогиз, 1937.
7. Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый леф. 1928. № 4.
8. Советское искусство за 15 лет: материалы и документация/Под ред. И. Маца. М. — Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.
9. Сысоев В. П. Александр Дейнека. М.: Изобразительное искусство, 1989.

10. Benjamin W. The Political Groupings of Russian Writers // Walter Benjamin: Selected Writings. Vol. 2: 1927–1934. Cambridge and London: Harvard University Press, 1999.

11. Fore D. All the Graphs. Soviet Factography and the Emergence of Avant-Garde Documentary. Chicago: University of Chicago Press (в печати).

12. Kiaer C. Lyrical Socialist Realism // October. 2014. № 147. Pp. 56–77.

13. Kiaer C. Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005.

14. Rosen P. Introduction // Boundary 230:1, 2003.

15. Tupitsyn M. Fragmentation versus Totality: The Politics of (De) framing // The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932. New York: Guggenheim Museum, 1992. Pp. 483–496.

16. Widdis E. Socialist Senses: Film and the Creation of Soviet Subjectivity // Slavic Review, 2012, Vol. 71, No. 3. Pp. 590–618.

Перевод Александры Новоженовой

16 См.: Kiaer C. Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005. Chapters 4, 5.