

В поисках советского сюрреализма

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_351

Селиванова А., Плунгян Н. Сюрреализм в стране большевиков.

М.: Garage, 2025. — 399 с. — 2500 экз. — (Лаборатория изучения советского искусства центра авангарда: Лиси_Ца; кн. 2).

В 2017 г., посетив выставку «Сюрреализм в стране большевиков» в галерее «На Шаболовке», я кратко отреагировала на нее в социальных сетях — написала, что это «...редкого уровня кураторский проект, — и при том, что у меня совершенно иной взгляд на эту историю, здесь не то несогласие, которое заставляет раздраженно шипеть, — совсем наоборот: полный восторг от того, как выстроена концепция». В комментарии Надежда Плунгян, одна из устроительниц, сообщила о будущих планах: «Очень постараемся сделать каталог, но пока думаем сосредоточиться на дискуссиях». Дискуссии шли тогда по двум направлениям. Первое — по поводу самой возможности говорить о советской версии (или даже версиях) сюрреализма в изобразительном искусстве и в целом о правомерности такого терминологического переноса. Второе — по поводу концептуальной убедительности проекта, к которому есть вопросы по существу, — исключает ли наличие вопросов положительную оценку самой экспозиции? Через восемь лет каталог вышел, и дискуссии частично вошли в его состав; прекрасно изданная книга открывается как раз приглашением к полемике — двумя статьями 2017 г.¹, содержащими аргументы несогласия с кураторской программой.



«Сюрреализм как самостоятельное и отчетливое художественное направление в России не сложился» (с. 13), — утверждает Ирина Карасик; «В советском искусстве <...> не было сюрреализма» (с. 27), — еще более жестко говорит Александра Новоженова; в поддержку этой позиции высказывается известный исследователь Ги Жирар: «...никаких сюрреалистических объединений ни в Советском Союзе, ни позже в России не существовало, как не было их и в нацистской Германии, в фашистской Италии или в маоистском Китае» (цит. по с. 41). Речь именно об отсутствии внятных концепций и консолидированных выступлений — латентные признаки в целом, насколько можно судить, не оспариваются, но их наличие либо не считается количественно достаточным для локализации явления, либо они, по мысли критиков, ищутся не в тех зонах. Стремление устроительниц выставки увидеть сюрреальное в опытах проекционистов, в программе группы «электроорганизм», в произведениях Тышлера или Андрея Гончарова, не

1 За время, прошедшее между выставкой и изданием каталога, автор одной из статей, Александра Новоженова, ушла из жизни. Именно ее статья была непосредственной реакцией на выставку; в тексте Ирины Карасик экспозиционный материал затрагивался косвенно.

кажутся Ирине Карасик убедительными («названные художники вряд ли ассоциировали себя с сюрреализмом, подобная трактовка их творчества — факт современной интерпретации», с. 15), зато, по ее мнению, интерес к сюрреализму в кругу Малевича (особенно здесь отмечен Лев Юдин, о котором она выпустила книгу²) позволяет зафиксировать его присутствие «в «составе отечественного художественного сознания» (с. 23), не получившее развития в силу идеологических обстоятельств. А Александра Новоженева уверена, что «те же авторы и объекты, не образующие реального исторического круга (если не считать членов ОБЭРИУ), могли бы быть легко подверстаны к другим дискурсам 1930–1940-х годов — неоэкспрессионистскому и неосимволистскому, соцреалистическому и иным...» (с. 29); при этом, не соглашаясь с идеей выставки, она видит в ее устройстве «искусствоведческий конструктивизм высокочлассного знаточеского толка, выхватывающий неочевидные объекты и не связанных друг с другом напрямую авторов и спрягающий их в неожиданный дискурс, который до сих пор никто не мог себе помыслить в таком виде» (с. 29).

С последним утверждением трудно не согласиться. Сформулированное Александрой Селивановой стремление «выявить “немагистральное” (“девиации” — если <...> смотреть с позиций иерархии, принятой в советском, а затем российском искусствознании», с. 374–375) или, как выразила это Надежда Плунгян, «обратить внимание на трещины или проломы в стенах реализма 1930–1940-х годов» (с. 45) вполне головокружительно воплотилось и в подборе героев, и в текстах каталога и его рубрикации, и в предваряющих каталог статьях. Какие-то фигуры, например Михаил Тарханов, Михаил Плаксин, Арон Ржезников, практически впервые вводятся в искусствоведческий обиход, творчество других — скажем, классика художественного стеклоделия Бориса Смирнова — получает непривычную рамку. Сюрреалистское присутствие в отечественной истории анализируется со стороны генетики (символистские истоки, информация о западных инициативах и так далее), рассматривается во временных изменениях (в статье Плунгян выделены три фазы, соответствующие поколениям художников), подвергается кропотливым процедурам различения. Какова в общем корпусе степень отрефлексированности «чужого», о котором — до поры — знали и которым интересовались? Или же это чужое лишь косвенно, отдельными нюансами совпадает с тем, что возникает органически, будучи вызвано к жизни здешними обстоятельствами? И насколько сами эти обстоятельства обрекают советскую культуру на безнадежную эндемичность? Можно ли говорить о советском сюрреализме как о последовательном явлении или же речь должна идти лишь о пункте точечных смысловых и визуальных совпадений с европейским его «канон»? И если говорить о нем допустимо (а на этой уверенности, собственно, базируются выставка и каталог), то достаточно ли разных его версий и вариантов для того, чтобы, как пишет в статье «Сюрреализм в СССР: опыт научно-художественного исследования проблемы» Надежда Плунгян, «пересобрать историю искусств, опираясь на эволюцию пластической логики» (с. 42)?

Конечно, «пересобрать» не означает стремления нанизать всю эту историю на новую ось. Но все же обнаружение такой оси даже в качестве дополнительной конструктивной опоры сильно меняет вид целого, и так сформулированная задача выглядит вполне амбициозно. Впрочем, в послесловии Александры Селивановой она же выражена более осторожно — как желание рассмотреть «явления в переходной фазе, в какой-то трансформации» (с. 374). Трансформация — существенное слово для выстраиваемой истории; его семантический ответ побуждает рассматривае-

2 Юдин Л.А. «Сказать — свое...»: дневники, документы, письма, свидетельства современников / Сост., автор вступ. статей и комментариев И.Н. Карасик. М.: РА, 2017.

мые предметы и их характеристики к некоторой мерцательности. В разговоре о Фаворском сюрреалистические признаки видятся во «внимании к литой и неделимой форме» (с. 57), а в тексте о Герте Неменовой в качестве таковых отмечается, напротив, «внимание к изменчивости пространства между предметами, восприятие любого элемента как пластически подвижного» (с. 290). Попытки зафиксировать эти признаки «в перепадах и изменениях масштаба <...>, в битве биоморфного с кристаллическим, в образах посмертного или описаниях изнанки бытия, в деформациях и шаржах, инородных вторжениях в повседневность» (с. 45) тоже обнаруживают некоторую путаницу категорий пластических, тематических и сугубо жанровых (шарж). Заявленная «переходность» подчас оборачивается размытием границ и слипанием противоположных дефиниций — как, например, в структуре каталога (чья рубрикация в целом придумана очень интересно) корреспондируют друг с другом «пустота», «уплотнение» и «развеществление», в равной степени призванные демонстрировать сюрреалистический след?

Можно сказать, что отчасти такая мерцательность соответствует культурным особенностям обсуждаемого времени. Как замечает Мария Силина в статье «Реальность и реализм. Объекты в сюрреализме и в советском искусстве 1920–1930-х годов» (а она больше других пытается разобраться с терминологией и распутать клубок «слов и вещей»), как раз в советском искусстве и художественной критике «начиная с 1930-х и десятилетиями позже формализм и натурализм, идеализация и буквальность употреблялись в разном понимании: как синонимы и как антонимы» (с. 88). Но любопытно, что в контексте поисков сюрреалистского родства (кстати, у Силиной параллельный анализ соответствующих друг другу экспозиционных практик и механизмов контроля реальности произведен образцово) убедительность или неубедительность утверждаемых позиций во многом зависит от самой природы рассматриваемого материала. Например, в живописно-графической части альбома преобладает материал, маргинальный даже не в смысле его местоположения в иерархически устроенном историческом поле, но зачастую побочный для самих авторов, — эскизы, случайные почеркушки: то, где художники «проговариваются», словно бы не осознавая природы собственных жестов. Эти жесты, конечно, как-то соотносятся с сюрреалистской программой «автоматического письма», и то, что местный сюрреализм, который, согласно авторскому манифесту, был «инструментом вскрытия и обнаружения изнанки советской действительности» (с. 9), зачастую выглядит всего лишь спонтанным выбросом художнического подсознания (а подсознание в данном случае есть реакция на идеологическую несвободу, исключаяющую явленность слишком многих сознательных реакций), тоже оказывается косвенным фактором в пользу сопоставительной концепции — однако на выходе этот изобразительный ряд не дает возможности действительно «сойти с предсказуемых маршрутов» (с. 41): он лишь подтверждает никем не оспариваемое латентное (а не активное) присутствие «сюрреального» в художественной практике. И это, вероятно, ловушка самого предмета. Такая ловушка отсутствует в архитектуре, о которой пишет Александра Селиванова («Архитектура и сюрреализм»), потому что в архитектуре нет ни понятия черновика (проект, даже не осуществленный, не черновик), ни вероятности создать нечто безотчетное — «для себя», в стол», — оттого здесь выстраивание формальных оппозиций (пустота — монолит) и стилистическая интерпретация приемов («игра», «здание-вещь», «органика») работает именно на доказательную базу, и даже нет нужды экстраполировать совокупность пластических примет в сопредельные психоаналитические зоны. Так что, к слову, когда Александра Новоженова квалифицирует концепцию предлагаемого к рассмотрению сюрреализма (согласно ее рассуждениям, «сюрреализма» в кавычках) как основанную на игнорировании публично одобряемых дви-

жений («сюрреализм тут понимается как уклонизм, отказ от участия в мобилизации», с. 31), то архитектура, неизбежно связанная с заказом или рассчитанная (часто тщетно) на реализацию проекта, опровергает такое понимание — но ее стилистические характеристики в совокупности обнаруживают созвучность многим сюрреалистским положениям.

Для рецензента этот материал тоже содержит ловушку: неодолимый соблазн не столько оценить собственно книгу, сколько высказаться по поводу ее концепции внутри шкалы «согласен — не согласен» — однако и тут однозначный вердикт не желает формулироваться, а заменяется интонационно неопределенными рассуждениями на предлагаемые темы. Что до самой книги — устроена она (написана, составлена и издана) прекрасно; особенно отмечу вроде бы необязательный финальный «пунктум» — короткий текст про Алису Порет, воплотившую сюрреализм не столько в собственном «художестве», сколько в художественном поведении. Возможно, художественное поведение персонажей, участников рассматриваемой истории могло бы стать предметом для отдельного исследования; в конце концов, оставляя открытым вопрос о легитимности перенесения западных конструкций (даже чисто терминологических) на родную почву, ничто не мешает со временем попробовать разобраться в том, кто напрямую вдохновлялся сюрреализмом в целом как способом мирочувствия или с таким способом мирочувствия имманентно по своей природе совпадал, кто воспринимал этот импульс как один из годных к чисто профессиональному освоению, кто продуцировал его бессознательно, не догадываясь, как мольеровский господин Журден, что «говорит прозой». Существуют и другие вероятные пути продолжения того, что в книге столь ярко проблематизировано; например, интересно было бы понять, как соотносятся в советском — и не только в советском — искусстве сюрреализм и ар-деко: в какой мере они пересекаются? Или насколько рядоположены?

То есть книга открывает и даже прямо инспирирует выходы за собственные пределы. Что вне зависимости от отношения к авторской концепции есть несомненное достоинство.