

Интермедиаальная поэтика романа К. К. Вагинова «Бамбочада» на материалах экфрасиса плаката, афиши

Кун Чунья

Санкт-Петербургский государственный университет

Плакат и афиша в стиле русского конструктивизма хотя немногочисленно, но ярко представлены в романе «Бамбочада». Они, как виды массового искусства, пользуются популярностью в современной Вагинову эпохе и вытесняют сакральное для него классическое искусство. Вагинов, как хранитель прошлого, отреагирует на культурный кризис современности именно в описании бытового изобразительного искусства.

В России после революции искусство претерпевает принципиальные изменения. Происходит «тотальное разрушение пластических законов, свойственных фигуративному искусству прошлого», о чем свидетельствуют «черный квадрат» Малевича, «живопись» Татлина, картины Филонова. В 1920-х годах в искусстве наблюдается «рождение конструктивизма, подготовленное общим кризисом изобразительности и внедрением техницизма и функционализма в творчество». Новое искусство отражает приметы времени: растущую урбанизацию, пафос индустриального строительства и т. д., художники стали искать новый синтез ранее противоположных категорий техники и эстетики и обращаться к жанрам массового искусства — плакату [1]. Вагинов, как хранитель античной культуры, не может не отреагировать на эти процессы современности, в своем романе он показывает кризис изобразительности и приоритет техницизма.

По свидетельству Е. В. Бархатовой, в 1920-х гг. представители «общества молодых художников» братья Стенберги, Николай Прусаков и др. сознательно ориентировались на потребности нового социалистического правительства, выполняли социальный заказ, наиболее ярко выражая себя в области создания конструктивистского плаката. В частности, в 1922 г. братья Стенберги организовали в Москве выставку «Конструктивисты». Художники называли конструктивизм «величайшим трамплином для прыжка к всечеловеческой культуре». В центре их внимания находится принцип «рационального конструирования нужных человеку предметов быта», для чего необходимы «обращение к индустриальному производству, к технике, акцент на которую “производственники” делали не только из практической необходимости, но и благодаря глубокой вере в ее широкие возможности для социально-преобразовательных процессов в новом обществе» [1]. В связи с чем массовость и функциональность стали важнейшими характеристиками конструктивистского плаката.

Изображение афиши в романе скорее напоминает типичную карикатурную картинку с криво сделанной фигурой, формально выполненной с учетом конструктивистских приемов, не лишенной пародийного подтекста. «Раз иду я с ней, вдруг увидела она цветную афишу с головой Яна Кубелика. Я объяснил ей, как мог, что это знаменитый скрипач. Она повернулась ко мне, обхватила мои колени руками и

воскликнула, указывая на афишу: — Папочка, сделай, чтобы и я была такой! Обрадовался я, подумал: способность открывается» [3, 273].

Характерно, что на афише изображена лишь голова музыканта, к тому же в искаженной проекции. Локальное изображение фигуры человека нередко отмечается в афишах, плакатах советского времени, что можно объяснить отчуждением художника от классического искусства и особым вниманием общества к престижу человека, а не к конкретно к его искусству, творчеству. Описание афиши проецирует отождествление персонажами сакрального искусства с профанным советским бытом. Стоит отметить, что такая профанация происходит именно на глазах персонажей, которые имеют постоянные связи с высоким искусством. Отсюда возникает иронический оттенок по отношению к их художественной деятельности. Варенька училась играть на скрипке, но оказалась не талантливой. Затем она стала заниматься балетом, и тот не принес ей настоящую славу (скорее всего, у нее вообще отсутствовал талант). Подвергнувшись критике, она покончила жизнь самоубийством. А Ермилов, будучи типичным представителем «маленького человека» [7, 160–161], живущим со своей обреченной на провал мечтой — всем представлял дочь как известную балерину. Он не может примириться со смертью своего «произведения искусства», хочет, чтобы Варенька была увенчана славой и изображалась на конфетных бумажках и на этикетках мыла. Осуществления своей грёзы он не дождался, её трагическая смерть стала наказанием всей его жизни. Таким образом автор демонстрирует своеобразную «кару» за подмену сакрального профанным.

Общая тенденция профанации наблюдается во всех сферах в данную эпоху. Изображение быта революционного времени соответствует цели воспитания властью народа.

Еще в большей степени, чем афиша, раскрывает состояние культурной жизни послереволюционного Петрограда плакатный экфрасис, обнаруживаемый тот же комический алгоритм описания: «Рылись котлованы, выкладывались фундаменты, ставились опалубки, возводились кирпичные стены, подвозился лес, бут, рельсы. Раздавался шум — всхлипывание бетономешалок, гудел паровозик местной железной дороги, на временных деревянных постройках, на будках, на складах материалов, на баках с водой — расклеены были плакаты с изображением падающего молота, с лозунгами: «Будь острожен», «Будь аккуратен», «Берегись пожара» — рабочий закуривает, а другой ему пальцем грозит». [3, 326–327]

Прежде всего, плакат демонстрирует элементы производства, труд рабочего, что отражает типичный стиль того времени. Во-вторых, эпизод с изображением котлована, кирпичных стен, рельсов, железной дороги эксплицирует индустриальную банальность.

Нет никакой эстетики, ничего возвышенного. Этим обстоятельством и определено душевное стремление персонажей к культурным ценностям прошлого. В-третьих, разнородные до нелепости места расклейки плакатов (вплоть до баков с водой) снижают объект описания. С одной стороны, это свидетельствует о всесторонней захваченности народа агитационной машиной, с другой стороны, высвечивает пошлость данного вида искусства, ориентирующегося на масскультуру.

Наибольшей смысловой нагрузкой отличается плакатный экфрасис человека-машины, который висит на стене дома санатория, где главный герой Евгений умирает от туберкулеза: «В просторных помещениях человека-машины работали люди; одни лазали по лестницам, складывали крахмал и сахар; другие подавали; третьи служили привратниками; четвёртые мыслили по поводу прочитанного; пятые сидели на деревянных кобылах, шестые снимали аппаратом (глаз); седьмые слушали у телефона (ухо), девушки в голубых и сероватых платьях сидели у аппаратов (нервы); в человеке-машине были проведены голубые и красные трубы, двигались колеса, вагонетки, работали приводные ремни» [3, 354].

Символическое значение этого плаката развертывается в нескольких смысловых полях. Во-первых, перед нами экспонируется конструктивистский плакат, выполненный приёмом фотомонтажа, соединяющий технические элементы и фигуру человека. В человеке-машине разные трудящиеся люди представлены как разные части его механизма. Изображение быта 1920-х годов со своей агитационной направленностью создает колорит советской эпохи, как герой говорит, что «для Евгения этот плакат выражал целое мировоззрение» [3, 354]. Помимо этого, речь идёт и об идеологическом воспитании государством советских людей, как это и действительно было в тот период. «Цель его <плаката – К.> была заставить трудящихся запомнить, какие органы что вырабатывают, где они находятся и как действуют» [3, 354]. Его изображение отсылает к конструктивистскому плакату, распространенному в 20-е годы, в первую очередь, к известному плакату В. Маяковского и А. Родченко «Молодая гвардия», который отличается «динамизмом, экспрессией, необычной остротой соединения слова и изображения». В плакате два микроплаката графически вмонтированы в руку человека, который предлагает читать журнал «Молодая гвардия». Более того, изображенный на плакате человек с расставленными руками и ногами, как и вагиновский плакат человек-машина, является пародией на зодиакального человека. Второй возможный источник - плакат «Генерал» (1926) братьев Стенбергов, который также эксплицирует сочетание фигуры человека с индустриальными элементами. Свернутая поза женской фигуры с расставленными руками и ногами вписывается в многоэтажные здания и соединяет их кругом. Плакат «Генерал» также эксплицитно представляет сочетание человека с элементами производства. На плакате изображена фигура человека-инженера в красном шлеме, несущегося на велосипеде. Руки гипертрофированного человека вмонтированы в рельсы, по которым идет поезд. Можно еще отметить плакат, выполненный

Прусаковым в 1929 году, «Их царство», который также имеет схожие характеристики, демонстрируя понятие «индустриального искусства» [1]. Плакат в романе Вагинова стилизует эти конструктивистские по форме и содержанию принципы: принцип техницизма и динамизма плакатов, сочетание производственных деталей и человеческой фигуры. Можно предположить, что К. Вагинов в своё время изучал плакаты художников ОБМОХУ и сознательно пародировал их в своём творчестве. Во-вторых, плакат отсылает к зодиакальному человеку средневековья. Сам автор в тексте уже намекал, что это ещё одна пародия на средневековые гравюры: «Для Евгения этот плакат выражал целое мировоззрение, он мысленно сравнивал его с гравюрами, на которых изображался человек с различными планетами на лбу, на щеках, на груди, на руках и на ногах» [3, 354]. Как об этом пишет О. В. Шиндина, «плакат как выражение утопии создания «нового человека» отражает средневековую алхимическую тему, представляется в пародийном сопоставлении с эзотерическим астрологическим источником» [9, 120]. В-третьих, стоит подчеркнуть, что средневековые не являются конечным пунктом данной ссылки. Автор, будучи знатоком античной культуры, имплицитно обращается к античной идее человека-микрокосма, согласно которой человек как микрокосм находится в гармонии с макрокосмом, притом морально независим от него. Эти принципы способствуют развитию метафизики и постижению мира, объяснению универсального первоначала [4, 72–73]. Отсюда человек имеет вполне сакральное начало в древней и средневековой трактовках. Как пишет Г. Н. Веслополова, в древних культурах «образ человека включается в разные виды искусства именно как воплощение красоты, героизированный объект» [5, 57], в том числе и искусства. Достаточно вспомнить известную картину Леонардо да Винчи, изображающую «витрувианского человека», иллюстрирующую изложение Витрувия об оптимальных соотношениях человеческого тела в геометрической схеме. В картине человек изображается в идеальной пропорции разных частей тела. Графика выражает гармонию и соразмерность. Принцип зримого человекоподобия, взяв свое начало от греческой культуры, которая является истоком общей человеческой культуры для Вагинова, сам собой стал сакральным. Плакат человека-машины в таком контексте оказывается пошлым, искусственным, является имплицитной пародией на возвышенный принцип творчества, образцом советской машинной профанации настоящего искусства. Советский конструктивистский плакат является первичным материалом для пародийного плаката Вагинова, который стилизует средневековую астрологическую трактовку человека и античную идею человека-микрокосмоса. Из вышесказанного вытекает, что автор на фоне советского быта, профанирующего сакральное прошлое, апеллирует к античности. Пародия выражает скрытый сарказм автора по отношению к обречённому на гибель ложному искусству. Кроме того, соединение несоединимых образов показывает хаос существующего общества, в котором люди живут как машины, только автоматически. Например, Д. С. Московская справедливо отмечает,

что плакат истолковывает жизнь через её противоположную сторону — машину, и её «нерешенную тайну» — человека, изображает «тип мышления, систематизирующий вещи не в соответствии с их реальными связями, но по произволу разума, разрывающего, не понимая, органически тела природы, и видящий мир механически — схемой» [8, 51]. Отсюда и трагедия персонажей и людей, живущих в ту эпоху.

Итак по сравнению с живописью и скульптурой такие виды бытового искусства, как плакат, афиша возникает недавно и впитывая реалии нового быта, приобретает растущую актуальность, что и послужило автору поводом для пародийного переосмысления статуса искусства. После революции это бытовое искусство стало главной платформой распространения государственной идеологии, лишь иногда сохраняя следы культурной традиции прошлых эпох.

Литература:

1. Бархатова Е. В. Плакаты русского конструктивизма 1920-х — 1930-х годов. [сайт]. URL: <http://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/1274-15-11-2017-russkij-konstruktivizm-1920-kh-1930-kh-godov.html> (дата обращения: 01.04.2019).
2. Бочкарева Н. С. Фоторэксфрасис в пьесе Л. Петрушевской «Чемодан чепухи, или быстро хорошо не бывает» // Вестник Пермского университета. Российская зарубежная филология. 2017. Т. 9 Вып. 4. С. 113–120.
3. Вагинов К. К. Козлиная песнь: Романы / Вступ. статья Т. Л. Никольской, примеч. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. М.: Современник, 1991. — 591 с.
4. Верещагин В. Ю. Человек и вселенная: Основные формы и смыслы миропонимания // Философия права. 2012. № 6 (55). С. 70–76.
5. Веслополова Г. Н. Принцип подобия. Человек — мера вещей // Вестник ТГАСУ. 2016. № 1. С. 56–66.
6. Ильф И. А. Из Записных книжек. Л.: Художник РСФСР, 1966. — 79 с.
7. Литвинюк М. А. Балаганный трагикомизм в романах К. Вагинова «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бамбочада» и «Гарпагопиана»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.
8. Московская Д. С. В поисках слова: «Странная проза» 1920–1930-х годов // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 31–65.
9. Шиндина О. В. Творчество К. К. Вагинова как метатекст: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2010.