

«Знак нового дальше»

*...знаки вытекают из нашего
творческого мозга.*

Казимир Малевич, 1919

«Клином красным...» Лисицкого следует рассматривать прежде всего как супрематическую композицию. Создавалась она под воздействием идей Малевича, который в то время разрабатывал супрематическую философию, активно используя интуитивное мышление. Самые емкие определения «Черного квадрата» — «икона нашего времени», «царственный младенец», «дитя четвертого измерения» и пр. Эти образы организуют метафорическую риторiku, новый дискурс относительно изобразительного языка супрематизма.

Малевич старался избавить изобразительное искусство от знаковой насыщенности старой художественной традиции. Движение к нулю форм, готовность к переходу границы, за которой, казалось, не было уже никакой знаковости, кроме самой формы и цвета. Но как только первой серией супрематических работ эта граница была перейдена, уже абстрактные формы начали наполняться значениями новой культуры. Квадрат стал основанием, круг — прообразом шара нашей или иной планеты, любая фигура у Малевича или Кандинского претендовала на статус элемента нового духовного построения. Каждая абстрактная форма стремительно насыщалась энергией и смыслами культуры авангарда.

Так, первоначальный отказ от реалистического иносказания, от литературности, сюжетности привел лишь к смене визуального аппарата. И мнимая чистота замысла в проекте Малевича

оборачивалась новой формой с глубоким концептуальным литературным обоснованием. Далее, как только Малевич признал возможность прикладного характера супрематизма, например использование его для орнамента обоев или ткани, сразу открылся путь для комбинаторики абстрактных форм в создании конструкций символического плана. Через прикладные задачи в искусстве супрематизм вышел к традиционному сложению знаков, правда, уже нового языка.

Лисицкий был для Малевича главным проводником художественного смысла в супрематические формы. В «Клином красным...» открылась способность Лисицкого к метафорическому напластованию смыслов, скрывааемых в простейших геометрических формах. Так, задачей этой клинокруглой формы стало сообщение глобального характера, соответствующее чрезвычайной важности момента свершения революционных и космических преобразований.

1918 год блеснул в Москве перед моими глазами как молния, которая расколола мир надвое. Эта вспышка разделила наше настоящее, как клин между вчерашним и завтрашним. И мой труд вложен в то, чтобы этот клин вошел глубже. Надо было выбирать — сюда или туда: середины не было⁶⁸.

Эти малоизвестные слова Лисицкого, написанные до 1926 года, определяют его отношение к ситуации первых месяцев революции. Раскол общества был отрефлексирован сначала в воображении, а в 1920 году — в форме плаката. Но это был не единственный импульс для воплощения метафор. Важной для Лисицкого была фраза Малевича из манифеста «Последней футуристической выставки “0,10”» 1915 года: «Я уничтожил кольцо — горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы природы»⁶⁹. Это первые слова о супрематизме, и в них сразу звучит мотив разрывания, выхода за границу. «Путь в пространство чистого умозрения» реализуется через преодоление границы активным действием. Лисицкий открыто показал разрыв круга в своем плакате. Мотив разрыва в это время был близок и главному антиподу Малевича — Татлину. «Так в рельефе показан разрыв», и «разорванное сознание» есть объективный

⁶⁸ Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. Фильм жизни. Ч. 7. (Таблица № 14).

⁶⁹ Листовка, написанная Малевичем, была вложена в каталог «Последней футуристической выставки “0,10”». Цит. по: Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура. С. 99.

признак «футуризма» – все это говорит Пунин о рельефах Татлина в статье 1919 года⁷⁰.

Супрематизм впервые был показан на «Последней футуристической выставке “0,10”». Цифровое обозначение «0,10» указывает на присутствие в пограничной точке. «Нулем форм» для Малевича стал «Черный квадрат». После «разрыва горизонта» это вторая идея Малевича, имеющая визуальную реализацию в «Клином красным...»: «Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, то есть к Супрематизму»⁷¹. Позже Малевич сформулировал свое отношение к нулю в манифесте «Супрематическое зеркало» (1923)⁷². Там перечисленные Малевичем явления (Бог, душа, дух, жизнь и пр.) фигурной скобкой приравниваются к нулю. В докладе «Проун» Лисицкий по-своему развил поданную Малевичем формулу: «форма вне пространства = 0; форма без материала = 0»⁷³. Становится понятным то отвлечение, при котором может существовать «нуль форм»: Лисицкий указывал внутрь нуля красной стрелкой.

15 июля 1919 года в подмосковной деревне Немчиновке Малевич закончил рукопись «О новых системах в искусстве» – теоретической основы супрематизма. Брошюру напечатали в декабре того же года в типографии Витебского училища под руководством Лисицкого. В этом тексте Малевич многократно воспроизводил образ, который можно сопоставить с конструкцией «Клином красным...». Чаще всего это указание внутрь человеческого черепа как центра мирозерцания:

...и не я ли новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет, и не мой ли мозг образует собой плавильную фабрику, из которой бежит новый железный преображенный мир и, как с улья универсальности, летят жизни, которые мы называем изобретением <...>

Движение нового животного мира находится в моем черепе как едином творческом центре <...>

Все будет направлено к единству черепа человеческого как совершенному орудию культуры природы <...>

Но интуиция говорит: «Все-таки унесу твой череп в пространство, и он будет фабрикой культуры орудий преодоления. Я перекину

⁷⁰ Пунин Н. Н. Разорванное сознание // Искусство коммуны. 1919. 26 января. Цит. по: Пунин Н. Н. О Татлине. М., 2001. С. 25.

⁷¹ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Пг., 1915. Цит. по: Малевич К. Черный квадрат. С. 53.

⁷² Малевич К. Супрематическое зеркало // Жизнь искусства. 1923. № 20 (895). С. 15–16. Цит. по: Малевич К. Черный квадрат. С. 82.

⁷³ Цит. по: Хан-Магомедов С. О. Лазарь Лисицкий. С. 87.

тебя по всем планетам моей мудрости и через тебя распылю миры. И сколько бы ты не создавал культур для своего удобства, они окажутся средством преодоления бесконечного моего движения» <...>

В человечестве образован полюс единства, к нему сойдутся все культуры радиусов как сумма выводов, и [эта сумма] распылится перед образованием нового преображения мира через мозг человечества⁷⁴.

В этих цитатах одинаково звучат мотивы и схода, и распыления. Можно лишь предполагать, как воспринимались эти образные обороты Малевича его коллегами и учениками, но очевиден ряд ярких риторических моментов, которые никак не могли уйти от внимания читателя. Малевич вслед за основоположником космонавтики К. Э. Циолковским направил свое сознание в космос, и все его художественные формы были запущены в движение по различным орбитам. Центром же этой вселенной являлся мозг человека.

Малевич представил «*формы как движущиеся знаки*». Он разделял появившееся в начале XX века увлечение теорией знаков и поверхностно был знаком с работами Чарлза Пирса и Фердинанда де Соссюра. Его внимание к новой творческой методике — сложению знаков, также интуитивное, воплощалось в формулировках:

Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира <...> должны изобретать абсолютно новые знаки-формы <...>

Сложение творческого знака, что будет живой картиной — будет живым членом всего живого мира <...>

Конструкция и система вещи есть знак уже совершившегося преодоления <...>

Эволюция и революция в искусстве имеют одну цель, выбраться к единому творчеству — сложению знаков вместо повторения природы <...>

В бесконечном движении предыдущего вышел новый знак движения — человек, и о покое, удобстве нечего думать, ибо в тот момент, когда человек достигнет <...> видимого совершенства, интуиция выведет из него все человеческое в новый знак, и образ человека исчезнет как допотопный мир⁷⁵.

Сложение знаков Малевич определял как познавательный процесс, присутствовавший еще у первобытных людей. Альтер-

⁷⁴ Малевич К. О новых системах в искусстве. Витебск, 1919. Цит. по: Малевич К. Черный квадрат. С. 106, 107, 107, 129, 131.

⁷⁵ Там же. С. 111, 113, 114, 115, 128.

натива эмпирическому реализму – умозрительные картины, состоящие из элементов, постигаемых как знаки. С подобными тезисами Малевич приехал в Витебск. Трактат «Супрематизм. 34 рисунка», созданный им в начале 1920 года, был также напечатан в типографии Лисицкого. В нем, в частности, есть интересное замечание, имеющее отношение к плакату «Клином красным...»:

О цветах, и о белом и черном еще возникнет масса толков, кот[орые] увенчаются через путь красного в белом совершенстве⁷⁶.

Лисицкий вслед за Малевичем пытался объяснять переход к новой изобразительности. Альманах Уновис, составленный из текстов учеников супрематической школы в апреле 1920 года, дает богатый материал по теории знаков, предвосхищающей семиотический подход. В своей статье Лисицкий так излагал понимание знаковых построений:

*ХУДОЖНИК СВОЕЙ КИСТЬЮ СТРОИТ НОВЫЙ ЗНАК ЭТОТ ЗНАК НЕ ФОРМА ПОСТИЖЕНИЯ УЖЕ ГОТОВОГО ПОСТРОЕННОГО ПРЕБЫВАЮЩЕГО В МИРЕ ЭТО **ЗНАК НОВОГО ДАЛЬШЕ** (выделено мной. – Д. К.) СТРОЯЩЕГОСЯ ПРЕБЫВАЮЩЕГО В ПРИРОДЕ ЧЕРЕЗ ЧЕЛОВЕКА⁷⁷.*

«Знаком нового дальше» следует назвать «Клином красным...» и многие другие работы Лисицкого. Это прямое название жанра, идеологии, медиа. Усвоив идеи Малевича, Лисицкий определял произведение искусства как часть системы:

НО ЖИВАЯ КАРТИНА ЕСТЬ ЯВЛЕНИЕ ЕСТЬ ЗНАК. знак есть форма которой постигнут мир. так картина плана холмистого города начертанного на бумаге есть единый знак постигнутого порядка и системы в многообразном и многопланном окружающем нас теле в котором мы сами лишь элемент⁷⁸.

В докладе «Проуны» в 1921 году Лисицкий вспоминал о супрематической игре, в результате которой сложился процесс такого знакообразования. Он вывел два вида знаков:

Первое – знак заранее обусловлен. По уговору <...> Так мы уложили весь земной шар в два круга. Всю бесконечность звездного неба – в пыль точек, ограниченных четырехугольником, листа бумаги <...>

⁷⁶ Там же. С. 80.

⁷⁷ Альманах Уновис. №1. Л. 12 об. Цит. по: Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства. С. 85. Сохранено написание оригинала.

⁷⁸ Там же.

Второе – знак рождается, а уж потом получает себе имя, его смысл открывается позже. Так нам еще непонятны знаки, творимые художником, потому что количество рытвин чего-то другого, чем только мозг, еще недостаточно умножилось в человечестве⁷⁹.

Знак, заключенный в плакате «Клином красным...», как и во многих других работах Лисицкого, следует отнести ко второму виду. Так автор объясняет, что исполненное им не может быть понято всеми, ссылаясь на недостаточную подготовленность зрителя. Это сознательный выбор, организующий обратный порядок: сначала создается знак, а лишь после того определяется его значение. Это относится к понятию «символ»: «Появился новый, авангардистский, модернистский “язык”, основанный не на логике сознания, а на знаках и символах, гнездящихся в глубине Бессознательного еще с первобытных времен, на так называемых архетипах, а иногда даже более простых формах в виде пятен, штрихов, линий и т. д.»⁸⁰.

Важно здесь дополнительно, хотя бы коротко рассказать об открытиях Лисицкого в области графики в контексте нового вида визуального искусства. Дизайн книги (типографика) приобретал самостоятельное значение. Визуальное в книге начинало соперничать с текстом, вступало в различные формы взаимодействий. Определение типографики как «письма наборными знаками», предложенное Герритом Ноордзием (Gerrit Noordzij)⁸¹, дает возможность осмыслить этот род занятий шире, чем просто оформление текста. Наборные знаки, в том числе и буквы, включали в себя также и новый ряд форм символического плана.

В Европе начала 1920-х годов следует назвать трех типографов: Эль Лисицкого, Ласло Махой-Надь и Яна Чихольда. Их вклад в типографику трудно переоценить. Визуальная свобода печатного знака, а также внедрение символических изображений в печатный язык привели к появлению графического дизайна. Графика нового письма приобрела дополнительные возможности, одной из которых стал графизм (*graphism*). Именно такого определения удостоился плакат Лисицкого в оценке Ж.-Ф. Лиотара (см. с. 61). Подробно это понятие рассматривает

⁷⁹ Цит. по: Хан-Магомедов С. О. Лазарь Лисицкий. С. 85.

⁸⁰ Комиссаренко И. Аксиология и искусство авангарда // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 6. СПб., 2005. С. 168.

⁸¹ Noordzij G. The Stroke: Theory of Writing. London, 2005. P. 132.

Леруа-Гуран⁸². Условно «графизм» можно определить как «выражение мысли в материальных символах». Здесь речь идет о состоянии языка, сочетающего голосовые и графические формы выражения. Графический язык состоит, в свою очередь, из текстуального и изобразительного. Синкретизм двух последних характерен для первобытных обществ, языку же развитых обществ свойственно подчинение изобразительного текстуальному. Революция как форма варваризма возвращала это равноправие в типографику. Графизм, таким образом, являлся первоначальной, архаичной фазой письменности, это был фигуративный язык. Такой язык демонстрировал Лисицкий своими «библио-конструкциями» («Сказ про два квадрата», «Для голоса») и в том числе плакатом «Клином красным...». Функциональные пары «рука/инструмент, лицо/речь», установленные А. Леруа-Гураном как главные антитезы в развитии языка, для Лисицкого также представляли актуальную художественную проблему. Он решил ее в пользу первой, провозглашая ручной труд, ремесло художника как неотъемлемую ценность. Хотя, безусловно, речь как образ присутствует в его изобразительном ряде. Так, в монтажной иллюстрации «Татлин за работой» Лисицкий демонстрирует человеческое лицо с заклеенным прямоугольником ртом, явно намекая на подчинение звучащего слова. В «Для голоса» звук речи Маяковского настолько редуцирован визуально, что становятся ясными приоритеты художника. В «Клином красным...» же фиксируется симбиоз звукового и изобразительного символов. Лозунг воспроизводится и фигурально, и вербально.

Социальная обостренность 1920-х привела типографику на службу пропаганде и новациям. В 1925 году в Вене философ-марксист Отто Нейрат (1882–1945) основал Социально-экономический музей (*Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum*). Пропагандистские цели группы австрийских социалистов реализовывались в новаторской манере подачи статистической информации. «Венский метод» использовал систему визуальных знаков, названную *International System of Typographic Picture Education (Isotype)*. Разрабатывалась она с 1925-го по 1934 год. Нейрат привлек специалистов для решения задач визуальной статистики. В 1928 году Герду Арнцу (1900–1988) было предложено возглавить отдел графики при Социально-экономическом музее. В рамках работы над проектом приглашались другие художники и графики:

⁸² О графизме см. подробнее: *Leroi-Gourhan A. Gesture and speech. Cambridge, MA and London, 1993. P. 188.*

Ян Чихольд, Петер Алма, Августин Шинкель, студенты школы Баухаус. Но ведущая роль в создании инфографической базы принадлежит Герду Арнцу, им было разработано около четырех тысяч изобразительных знаков.

В основу была положена пиктограмма, подразумевающая соединение в одном знаке рисунка и некоей смысловой записи, к нему относящейся. Это своеобразная альтернатива алфавитному письму, изображение отвлеченных понятий реализуется через использование архетипов, жестов, символов. Идея проекта Нейрата заключалась в создании международного графического языка, возрождаемого из архаических культур.

Венский метод получил широкое распространение в самой Австрии, Германии, Голландии, Великобритании и СССР. В 1931 году Герд Арнц переехал в СССР для работы в Институте изобразительной статистики (ИЗОСТАТ).



Г. Арнц. Колесо выбора. 1932