

Глеб Ершов

«КУНСТИЗМЫ» И ПЕРВЫЕ ВЕРСИИ ИСТОРИИ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

1925 год — рубежное время

Первыми, кто решился осмыслить развитие модернизма и авангардных направлений в искусстве, были сами художники, сделавшие этот шаг в попытке найти место своим открытиям, своим «измам» в насыщенной и плотной истории искусства начала XX века. Саморефлексия связана со стремлением понять внутреннюю логику становления сменяющих друг друга направлений, где возникновение нового «изма» было бы предопределено всей сложившейся доселе картиной развития. Конец 1910-х — начало 1920-х годов как раз стал тем этапом, когда модернизм, находясь на пике рождения новых форм, направлений, идей, оказался как перед попытками институализации, так и в борьбе за выживание — из-за событий того времени: Первая мировая война, революции в России и в других странах. В Советской России выстраивание картины развития искусства, ясно и четко детерминированной логикой исторического развития, диктовалось борьбой, разгоревшейся между представителями разных направлений (левыми и правыми) за власть и влияние в художественной политике. Эта стратегия формализации рождалась не столько из честолюбия, продиктованного собственническим желанием доминировать на складывающемся рынке искусств, сколько из осознания своей внутренней правоты, убежденности, что рожденный и обоснованный тобой «изм» и есть тот живой побег на омертвевшем дереве искусства, который достоин поддержки и культивирования.

«Кунстизмы» и «Книга новых художников»

Книга Ханса Арпа и Эля Лисицкого «Кунстизмы» увидела свет в 1925 году в Цюрихе. Ее появление пришлось на рубежное время, между двумя войнами, — в канун завершения авангарда, провозглашения последних значимых манифестов, а также распространения идей и форм модернистского искусства в архитектуре, монументальном искусстве, дизайне и прикладной сфере. Это беглый обзор, перечисление известных авторам к этому времени наиболее заметных художественных явлений в авангарде, сделанный в обратном хронологическом порядке — от 1924 к 1914 году, — он замыкает конец и начало движения, приобретшего за эти десять лет отчетливо международный характер. Трехязычие книги

(немецкий, французский, английский) обыграно графически тремя параллельными колонками текста, отбитого жирными вертикальными прямыми — дадаистский симультанизм и утверждение «измов» как нового эсперанто.

Абстрактное кино: Викинг Эггелинг, Ханс Рихтер.

Конструктивизм: Владимир Татлин, ОБМОХУ, Николай Ладовский, Наум Габо.

Веризм: Георг Гросс, Отто Дикс.

Проун: Эль Лисицкий.

Компрессионизм: Виллем Баумайстер, Оскар Шлеммер.

Мерц: Курт Швиттерс, Томоёси Мураяма.

Неопластицизм: Пит Мондриан, Вилмош Хусар, Тео ван Дусбург, Жорж Вантонгерло, Амеде Озанфан, Пьер Жаннере.

Дадаизм: Франсис Пикабия, Рауль Хаусман, Макс Эрнст, Ханс Арп, Ман Рэй, Ханна Хёх, Софи Тойбер.

Симультанизм: Робер Делоне, Соня Терк-Делоне.

Супрематизм: Казимир Малевич, УНОВИС, Ольга Розанова, Иван Ключ.

Метафизическая живопись: Джорджо де Кирико, Карло Карра.

Абстракционизм: Василий Кандинский, Александр Родченко, Петр Митурич, Натан Альтман, Любовь Попова, Ласло Мохой-Надь, Ласло Пери, Ханс Арп, Артур Сегал, Йоханнес Мольцан.

Кубизм: Пабло Пикассо, Жорж Брак, Фернан Леже, Альбер Глез, Хуан Грис, Лионель Фейнингер, Александр Архипенко, Жак Липшиц.

Футуризм: Умберто Боччони, Джино Северини, Джакомо Балла, Луиджи Руссоло.

Экспрессионизм: Марк Шагал, Пауль Клее, Франц Марк.

Ханс Арп к этому времени проделал путь от дадаизма к сюрреализму, Лисицкий после расставания с Малевичем двигался собственным путем, находясь на пересечении советского и европейского авангарда. Кстати, обратный отсчет в «Кунстизмах» может быть здесь не просто дадаистским перевертнем, но и программной манифестацией развертывания нового времени. «Все хорошо, что хорошо начинается, мир погибнет, а нам не будет конца!» — такими словами заканчивается либретто оперы «Победа над солнцем». Лисицкий как раз накануне издания «Кунстизмов» публикует альбом своих фигурин, сопровождая их надписью, отсылающей к этой фразе.

Некоторых существующих на 1925 год «измов» в книге Арпа и Лисицкого нет. Однако выбор авторов уже говорит о многом. Прежде всего, стоит отметить, что их «измы» включают в себя те, что расположились по линии миграции идей, художественного обмена, которая соединила разрозненные на тот момент центры, локации авангардного искусства в европейских странах, в Японии и США. Эта наметившаяся интернациональная общность представлялась довольно разношерстной, хотя и здесь в первую очередь можно выделить два направления поисков формы:двигающиеся в сторону беспредметности, геометризации, абстрагирования, с одной стороны, и — веристские, доведенные до крайних пределов



Л. Лисицкий. Обложка журнала «Вещь».
1922. № 3

экспрессии и гротеска — с другой. В книге нет лучизма и неоинфантилизма Михаила Ларионова и К^о, нет аналитического искусства Павла Филонова, нет ни одного из художников «Моста», слабо представлена Парижская школа, а за экспрессионизм отвечают только Марк Шагал, Пауль Клее и Франц Марк. Относительно не включенного в «Кунстизмы» Филонова можно с уверенностью сказать, что Лисицкий прекрасно представлял, что это за мастер и в чем его мощь, судя по рецензии для журнала «Вещь», написанной им о масштабной выставке в Зимнем дворце 1922 года. Тем более странно, что он, соотносивший Филонова с экспрессионизмом, причем сравнивая его с Шагалом (не в пользу последнего), «забывает» про него в разделе «Экспрессионизм».

«В бывшем Зимнем дворце, ныне ставшем Дворцом искусств, долго заседали. А затем было создано учредительное собрание представителей всех групп, от ультраакадемиков до “Союза молодежи”. Более 3500 разных экспонатов. Никогда еще Россия не видела такой масштабной выставки. Прежде выставка была очень пустынной, почти мертвой. Собственно, это была не настоящая выставка, а средней руки музей. А сейчас здесь было впервые представлено все творчество Филонова. Если говорить об экспрессионизме, то перед мощью этого окаменевшего скифа меркла вся шагаловская эротика напудренного рококо. Был здесь и свой “гвоздь”: последний этап натурализма, “вещь” Ивана Пуни — тарелка (настоящая), прибитая гвоздями (настоящими) к деревянной доске (тоже настоящей). Выставку посетило большое количество людей. В приемном зале дворца проводились необычайно оживленные собрания и диспуты, и новые идеи пригоршнями бросались в массы»¹.

В книге нет ни слова и о сюрреализме, что может быть объяснено тем, что манифест Анри Бретона был только недавно опубликован, и о новом «изме» не было достаточно

¹ Вещь. 1922. № 1/2. С. 18.

хорошо известно. Но упрекнуть составителей нельзя: наоборот, выборка «вещей» показывает отличную осведомленность и вовлеченность самих художников — деятельных акторов процесса — в живую ткань искусства.

Начинается же книга со страницы, где вертикальная полоса с датой «1925» наверху и знаком «?» внизу пронизывает ее пространство, приглашая к просмотру. Лисицкий действительно задумывает образ книги как своего рода монтажной киноленты — и неслучайно первым идет раздел «Фильм», где представлены кадры из кинолент Эггелинга и Рихтера². Чередующиеся горизонтальные и вертикальные словно рубленые полосы отбивают границы «кадра» и задают темп и ритм движения.

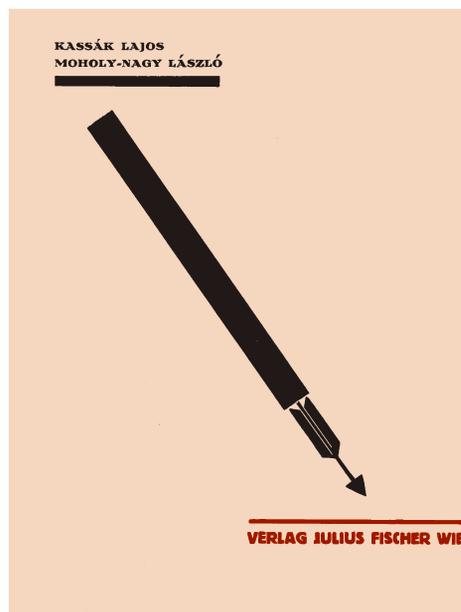
Примечательно, что завершается перечень «измов» экспрессионизмом — произведением Франца Марка («Веселые формы»; 1914), погибшего под Верденом в 1916 году. Следующая страница — как финальный кадр фильма: дата «1914» и четыре полосы на разлет по диагоналям, подобно взрыву. Почему 1914 год, ведь в книге есть направления, возникшие за несколько лет до того — экспрессионизм, кубизм, футуризм, метафизическая живопись? Очевидно, что, спустя десять лет после начала, война мыслилась точкой отсчета авангардного движения, обозначая слом эпох и став некалендарным началом XX века.

Тремя годами раньше «Кунстизмов» была издана «Книга новых художников» (Uj művészek könyve), также двух авторов — Лайоша Кашшака и Ласло Мохоя-Надя, с которыми наши авторы были хорошо знакомы. Книга венгерских коллег — при очень близком подборе имен, произведений и направлений — отличается от «Кунстизмов» не столько деталями, сколько направленностью выбора, идеей, за которой очевидно стремление найти общую типологизирующую линию, выявить общность рождения и построения новой формы в искусстве, технике и производстве. Гоночный автомобиль, динамомашинка, картина Боччони сопоставлены друг с другом на развороте, убедительно демонстрируя включенность искусства в динамичную современность. Сопоставление новых форм искусства с техникой остроумно и наглядно утверждает высокую степень изоморфности одного и другого. При внимательном рассмотрении видно, что этот параллелизм построен не столько на манифестировании принципа тождества, сколько на дадаистском пересмешничаньи и ироничном обыгрывании форм и деталей механизмов, встраивании их в иной, не конструктивистско-технологический или дизайнерский контекст. «Виной» тому дадаизм с его инверсией формального и концептуального начал. Монтаж разворотов, впрочем, зачастую основан на достаточно свободной компоновке изображений. Так, помимо новой техники, представленной автомобилем, кинопроекторным аппаратом, валами, шестеренками, с которыми рифмуются живопись, графика и скульптура, есть место и современной музыке — нотам Дариюса Мийо.

Чем было вызвано появление «Кунстизмов»? Едва ли только собственной авторефлексией, попыткой разобраться в стремительно развивавшейся, динамичной и противоречивой, богатой на «измы» десятилетней эпохе брожения идей и открытия форм.

2 Кадры из фильмов: Викинга Эггелинга (1880–1925) «Диагональная симфония» (Diagonal-Symphonie; 1925); Ханса Рихтера (1888–1976) «Ритм 21» (Rhythm; 1921) и «Ритм 23» (Rhythm; 1923).

Л. Мохой-Надь. Задняя сторона обложки
книги Л. Кашшака «Новые художники».
1922



Во-первых, здесь видно еще и стремление вписать российское искусство в контекст интернационального авангарда, ведь вóйны, революции и наступившая затем Гражданская война отрезали художественную жизнь России от Европы и мира. А ведь именно в этот момент вынужденной политической и культурной изоляции здесь, в Москве и Петербурге, и сформировались основные системы нового искусства, о существовании которого на Западе было мало что известно. Фигура Лисицкого оказывается таким образом мостом, соединяющим супрематизм и конструктивизм, новую архитектуру в СССР со схожими направлениями и тенденциями в Европе. Во-вторых, сводя воедино все «измы», Лисицкий и Арп очевидно хотят найти некую внутреннюю закономерность их появления, желая найти им место, создав нечто наподобие периодической системы элементов.

Выходу книги предшествовала статья-манифест Лисицкого, опубликованная в журнале *Merz* (1924, Nr. 8/9). Живой характер становления форм в искусстве уподоблен в ней рождению новых форм в природе, и выявление этих форм производится художником подобно ученому, где с помощью методов научного знания раскрываются скрытые, неизвестные доселе структуры. В своем манифесте Лисицкий пишет:

«Современное искусство пришло совершенно интуитивными и самостоятельными путями к тем же самым результатам, что и современная наука. Оно, как и наука, разложило форму на ее основные элементы, и вновь построило их по универсальным законам природы. И так мы получили в обоих случаях одну и ту же формулу: КАЖДАЯ ФОРМА ЕСТЬ ЗАСТЫВШАЯ МОМЕНТАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ ПРОЦЕССА. ТАКЖЕ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ — ЕСТЬ ОСТАНОВКА НА ПУТИ К СТАНОВЛЕНИЮ, А ОТНЮДЬ НЕ ЗАСТЫВШАЯ ЦЕЛЬ»³.

3 См. русский перевод: Эль Лисицкий, 1890–1941: К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / сост. Т. В. Горячева, Н. В. Масалин; пер. с нем. Н. А. Куриевой. М., 1991. С. 81.

Осмысление авангарда: СССР

1920-е — время, когда наметившееся интернациональное сближение художников разных стран (Восточной и Западной Европы, Америки, Азии), казалось, создаст единый язык нового искусства, позволит авангарду развиваться сообразно общему ритму и устремлениям и синтезировать достижения Востока и Запада, Старого и Нового света.

Художественный обмен модернистскими идеями между странами в 1920-е годы был достаточно интенсивным. Во-первых, закончилась Первая мировая война, и после экономических и социальных потрясений страны возвращались к мирной жизни. Во-вторых, 1920-е — это новый период модернистского искусства, характеризуемый более широким его распространением, его проникновением в сферу архитектуры и дизайна. В это время происходит формирование рынка, связанного с новыми тенденциями в моде, театре, стиле жизни. Между СССР и Германией прошли обменные выставки: сначала советского искусства в Берлине, а потом немецкого в Москве и Ленинграде.

«Лисицкий участвовал в организации Первой русской художественной выставки в Берлине в 1922 г., а затем в Амстердаме, прочитал на выставке доклад под названием “Новое русское искусство”. Выставка открылась в берлинской галерее ван Димена (van Diemen) 5 октября 1922 года. На ней было представлено около 600 работ более чем 150 художников. Обложка каталога выставки выполнена по эскизу Лисицкого. В мае 1923 г. русская выставка открылась в Голландии. Лисицкий выступил с докладами в Роттердаме, Утрехте, Гааге. В экспозиции были представлены произведения отдельных школ, в т. ч. ВХУТЕМАСа, Петроградских государственных учебно-трудовых мастерских декоративных искусств (бывш. Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица), а также Витебских СГХМ»⁴.

В 1922 году в российском павильоне в Венеции были представлены работы русских художников-эмигрантов (А. Архипенко, Н. Гончаровой, Б. Григорьева, М. Ларионова, А. Явленского и др.). А через два года, после установления дипломатических отношений с Италией, СССР принял официальное участие в Венецианской биеннале⁵. Наконец, в 1925 году проходит знаменитая всемирная художественная выставка в Париже.

В 1921 году на выставке в Берлине немецкие дадаисты вывесили лозунг «Да здравствует машинное искусство Татлина!». В 1922 году Георг Гросс, вступивший в коммунистическую партию, посетил СССР, очевидно воодушевленный идеями построения нового общества и новой культуры. Встречи с Лениным, Зиновьевым, Радеком и Луначарским привели его, однако, не к принятию их идей, а к разочарованию в них. Одной из главных целей его визита было знакомство с Татлиным — легендарной, неизвестной для него и сотоварищей фигурой, олицетворяющей художника нового типа — инженера-конструктора, создающего не объекты искусства, но совершенные машины, в которых функция есть проявленная

4 Лисов А. Г. Международное движение витебских СГХМ: командировка Эль Лисицкого в Германию (1921–1925). М., 2019. С. 89–90.

5 См. об этом: Певзнер О. Павильон СССР на венецианской биеннале 1924 года. Реконструкция выставки // Искусствознание. 2023. № 2.