

ПРАВИТЕЛЬСТВО  
МОСКВЫ



ДЕПАРТАМЕНТ  
КУЛЬТУРЫ  
ГОРОДА МОСКВЫ

**МАНЕЖ**

музейно-  
выставочное  
объединение

# Проекции авангарда

Каталог-исследование

Автор-составитель  
Ольга Шишко

ПРАВИТЕЛЬСТВО МОСКВЫ  
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ  
МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «МАНЕЖ»

# Проекции авангарда

Москва  
2015

|  |
|--|
| ПРОЕКЦИИ АВАНГАРДА   |
| Каталог-исследование   |
| <span></span>  |
| <p>Издание Музейно-выставочного объединения «Манеж»<br/> Генеральный директор: Ирина Толпина</p>   |
| <p>Автор и составитель: Ольга Шишко<br/> Со-составители: Юлия Грачикова, Александра Литвина, Ольга Лукьянова, Елена Румянцева, Анна Буали<br/> Оформление: Ольга Селиванова<br/> Обложка: Максим Спиваков<br/> Литературная редактура: Оксана Андросова<br/> Переводы: Елизавета Южакова, Александра Литвина, Мария Нестеренко<br/> Корректор: Полина Лебедева<br/> Дизайн и верстка: Ольга Селиванова</p> |

Редакция выражает благодарность всем авторам издания и участникам проекта «Проекции авангарда»

А также личную благодарность Ирине Толпиной, Марии Цанцаноглу, Марине Лошак, Зельфире Трегуловой, Ирине Коробьиной, Александру Лаврентьеву, Наталье Метелице, Евгении Петровой, Татьяне Горяевой, Сергею Шмакову

Партнеры издания:
Музей современного искусства (Салоники, Греция)
Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева (Москва)
Государственная Третьяковская галерея (Москва)
Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)
Российский государственный архив литературы и искусства (Москва),
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург)
Частная коллекция Александра Лаврентьева (Москва)
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва)
Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб» (Москва)

|               |
|---------------|
| <span></span> |
| <span></span> |

Научно-образовательный проект «Проекции авангарда»
Организатор: МВО «Манеж»
Соорганизатор: Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

Сроки проведения: март—декабрь 2014 г.
Автор проекта: Ольга Шишко
Над проектом работали:
Елена Румянцева, Ольга Лукьянова, Юлия Грачикова, Анна Буали, Елена Клабукова, Ксения Велиховская

|  |
|--|
| <span></span>  |
| <p>Блоки образовательной программы:<br/> Визуальное искусство — куратор Екатерина Бобринская<br/> Театр — куратор Евгения Шерменёва<br/> Кино — консультант Милена Мусина<br/> Музыка — куратор Андрей Смирнов<br/> Архитектура — консультант Ирина Коробьина<br/> Литература — куратор Дмитрий Карпов<br/> Опыты реконструкции — куратор Юлия Грачикова</p> |
| <span></span>  |

Проект осуществлен при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и Департамента культуры города Москвы

Отпечатано в ООО «ИПК "Парето-Принт"»  
Заказ № 05109/15  
Тираж 500 экземпляров

Издатель:  
Artguide Editions, ООО «Арт Гид»  
ISBN 978-5-905110-69-6

|                                |
|--------------------------------|
| <span></span>                  |
| <p>© 2015<br/> МВО «Манеж»</p> |
| <span></span>                  |

Человеческий череп представляет собой бесконечность для движения представлений. Он равняется бесконечности мира космоса, которая не знает ни свода, ни дна и представляет собой проекционный аппарат со светящимися точками, подобными звездам. Насколько же велико может быть представленное, находящее место в черепе как во вселенной, несмотря на то, что его пространство окружено костяной стеной? Что значат в таком случае пространство, величина, вес, если все вместе находит прибежище в таком маленьком контейнере.

|                        |
|------------------------|
| <span></span>          |
| <p>Казимир Малевич</p> |
| <span></span>          |

1. Теория

- 12 .....**Андрей Сарабьянов.** Прорывы русского авангарда  
20 .....**Александра Шатских.** Казимир Малевич и его вклад в искусство XX века  
24 .....**Екатерина Бобринская.** Новое зрение  
36 .....**Александра Шатских.** «Черный квадрат» — герой культуры XX века  
40 .....**Виталий Пацюков.** «Черный квадрат» Казимира Малевича.  
Диалоги с научными моделями образов Вселенной  
48 .....**Наталья Смолянская.** «Черный квадрат» как художественный  
эпистемологический проект искусства XX века  
52 .....**Александр Панкин.** Мнимость Черного квадрата (авторский комментарий  
к одноименному произведению)  
56 .....**Ирина Вакар.** Театр авангарда. Малевич и другие  
66 .....**Евгения Илюхина.** Театр Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова  
72.....**Ирина Пронина.** Павел Филонов: театр невозможного  
78.....**Любовь Пчелкина.** Проекционный театр Соломона Никритина  
84 .....**Ксения Перетрухина.** Авангард в театре  
90 .....**Борис Юхананов.** Театр полноты  
96 .....**Наум Клейман.** Есть ли причинно-следственная связь в определениях искусства:  
аттрактивное — тотальное — тоталитарное?  
104 .....**Николай Изволов.** Взгляды Эйзенштейна 1920-х годов на проблему психологии  
художественного творчества  
108 .....**Кирилл Разлогов.** Экран между сновидением, памятью и бессознательным  
112 .....**Рэймунд Беллур.** Кино и другие движущиеся образы  
122.....**Ольга Шишко.** Трансформация медиа — от живописи авангарда к кинематографу  
132.....**Ирина Коробьина.** Архитектурные проекции авангарда Страны Советов  
138.....**Филипп Освальт.** Почему Баухауз сохраняет актуальность?  
144.....**Ирина Чепкунова.** Баухауз. ВХУТЕМАС. Взаимные влияния  
148.....**Александра Селиванова.** «Архитектура утопии»: авангард и сегодня  
154.....**Юрий Аввакумов.** Бумажная архитектура  
158.....**Владимир Поляков.** Манифест как художественная форма  
172 .....**Сергей Бирюков.** Звуковое и визуальное в русском поэтическом авангарде.  
1910—2010-е годы  
178 .....**Андрей Смирнов.** Пионеры звука в России первой половины XX века  
192 .....**Наталья Катанова.** Иван Вышнеградский: цветовые проекции ультрахроматизма  
200.....**Дмитрий Булатов.** По ту сторону звука: истоки и тенденции саунд-арта в России  
214 .....**В. Раннев, Д. Курляндский, Д. Маноцков.** Дискуссия «Современный композитор  
и авангард»  
222.....**Ольга Лукьянова.** Пространство звука. Искусство звуковой инсталляции

2. Сознание

- 230.....**Нина Гурьянова.** Авангард и идеология  
238.....**Наталья Смолянская.** Проекты и проекции  
242.....**Кристина Лоддер.** Исследуя парадигму конструктивизма  
252.....**Екатерина Лазарева.** Эстетизация политики vs. политизация эстетики  
256.....**Кристина Кэр.** Товарищеский предмет производственного искусства  
264.....**Жан-Клод Маркадэ.** Рецепция русского авангарда во Франции и окрестностях  
268.....**Мария Цанцаноглу.** Продвижение и изучение русского авангарда на Западе  
и роль коллекции Георгия Костани  
274 .....**Нина Гурьянова.** Русский авангард и методологии его исследования в США  
278 .....**Томаш Гланц.** Авангард — иностранные проекции на фоне канона. Дискуссионные  
замечания

3. Практика

- 288.....**Олеся Туркина.** АДРАГНАВА ИИЦКЕОРП. Проекция авангарда: обращенный взгляд  
294.....**Юлия Грачикова.** Ре:конструкция опыта. От эксперимента к переживанию  
298.....**М. Бредихина, Г. Губанова, А. Колейчук, А. Обухова, А. Шатских, О. Шишко.**  
Круглый стол «Мифы авангарда»  
304.....**Ирина Карасик.** Черный квадрат и его интерпретации  
312.....**Вадим Захаров.** Воскрешение авангарда  
318.....**Ирина Коробьина.** Проекция авангарда  
322.....**Вячеслав Колейчук.** Опыты реконструкции объектов русского авангарда 1968—2014 гг.  
(выставка ОБМОХУ 1921 года, Родченко, Татлин, Габо, Клуцис, Иогансон)  
328.....**Петр Айду, Константин Дудаков-Кашуро.** Реконструкция шума  
334.....**Саша Обухова.** Перформанс в России: картография истории  
338.....**Галина Губанова.** Театральная реконструкция: подстрочник или перевод?  
342.....**Виталий Пацюков.** Мифология квадрата. Спектакль Анны Колейчук  
«Путешествие квадрата»  
346.....**Глеб Ершов.** Что такое «Труба марсиан»?  
350.....**Ольга Лукьянова.** Мультимедийный перформанс «Смерть Тарелкина». Мокьюментари театр  
356.....**Николай Изволов.** Реконструкция фильма или гипотеза о нем  
362.....Золотой век русского авангарда  
366.....**Питер Гринуэй, Саския Боддеке.** Золотой век русского авангарда  
372 .....Золотой век русского авангарда. Цитаты  
376 .....**Ольга Шишко, Елена Румянцева.** В Черном квадрате  
384.....**Жанна Васильева.** Мультимедийный Элизиум. «Золотой век русского авангарда» в «Манеже»

3. Справочная информация

- 390.....Биографии участников

## О проектах и проекциях

Интерес авангарда к преодолению границ жанров и синтезу искусств обусловил формирование международной программы «Проекция авангарда», которая прошла в 2014—2015 годах (организаторы проекта — МВО «Манеж» и АНО «МедиаАртЛаб»).

Исследованию развития языка медиа, от ранних авангардистских экспериментов с присущими им утопическими мечтаниями до распознавания совсем новых современных художественных практик, были посвящены более 50 событий (мини-конференций, лекций, дискуссий, музыкальных и театральных реконструкций, кинопоказов и экскурсий).

Спустя век после создания «Черного супрематического квадрата» Казимира Малевича дискуссия продолжилась — искусствоведы, режиссеры, композиторы, художники, поэты, ученые, архитекторы пытались ответить на вопросы: куда ведут следы авангардных экспериментаторов?

какую роль в современной культуре играет их наследие? как вообще к авангарду относиться?

Для того, чтобы предвидеть будущее, необходимо и оглянуться назад, и видеть себя, вместо того чтобы устремлять свой взор к горизонту.

В начале 1922 года в манифесте супрематизма Казимир Малевич пишет о невозможности однозначного раскрытия смысла феномена проекции. (Манифест был напечатан в еженедельнике «Жизнь искусства». Пг., 1923, № 20).

Проекция каждый из нас рассматривает по-разному, останавливаясь на индивидуальных — как художественных методах, коллективных, — так и на прогрессивном движении вперед, рассматривая проекцию как многомерность узнавания себя в прошлом и будущем или очерчивая геометрическую проекцию, связывающую пространства реальные и виртуальные.



Проекция авангарда. Планат, 2014. Дизайн: © Максим Спиваков. © МВО «Манеж»

Проекция может являться и защитным психологическим механизмом, благодаря которому мы описываем себя и пространство вокруг нас. Важно, что проекция никогда не направлена только в будущее, она может быть броском в прошлое, вовне и внутрь себя.

Многие авангардисты (такие как Ларионов и Хлебников) признавали, что будущее и прошлое не являются жесткими, иерархически организованными концепциями, и ставили под сомнение концепцию непрерывного прогресса.

Мир в начале века изменился — изменилась оптика смотрения на мир, а вместе с ней и зрение. Зрение больше не воспринимается как геометрическая проекция отражения зримого мира, оно смещается на внутренние тактильные ощущения, такие как осязание, движение/ощущение себя в пространстве (проприоцепция).

Машинный образ видения начинает влиять на ускоренный темп образной системы, изменяется скорость восприятия. Расщепление мира на атомы и нейроны (открытие того времени) привело к распаду форм и средств в произведениях импрессионистов, кубистов, футуристов...

«Художник-создатель, выразитель индивидуальных ПРОЕКЦИЙ (метода)» являл миру свою оптику видения и пытался изменить проекцию зрителя, настаивая на субъективности и индивидуальности смотрения каждого. Художники репрезентировали свое наблюдение, свою рефлексию по поводу того, как меняется окружающий мир.

В поэзии Академии зауми визуальное и сонорное звучания переплетались, и было непонятно, где заканчивается изображение и начинается текст; научно-художественные эксперименты Михаила Матюшина были направлены на создание

«расширенного пространства»; Василий Кандинский развивал «утопическую идею» организации международного, всемирного конгресса искусства, где будут «мобилизованы», кроме живописи, скульптуры и архитектуры, все остальные роды искусств; футуристические идеи театра Михаила Ларионова вели к не-иерархическому диалогу зрителя и художника; Ольга Розанова мечтала выйти на улицы и создавать прожекторами цветные композиции в воздухе; в экспериментах со светоматерией Варвара Степанова вступала в диалог с историей движущегося образа, а Казимир Малевич называл «Черный квадрат» «спрессованным ядром смыслов». И свою жизнь он посвятил разворачиванию этих смыслов.

Путешествуя по истории искусства XX—XXI веков, мы видим бесконечные проекции авангарда, яркие отблески вчерашнего в сегодняшней действительности.

Утопический проект русского авангарда — это не заканчивающееся хранилище форм, идей, языков — тех прорывов, которые происходят вновь и вновь как диалог прошлого и настоящего. Вещам предположено часто случиться не в тот срок, что задуман авторами. В контексте мира, в котором жили те люди, — в контексте того образа мира, когда создавались многие открытия, броски вперед делались на уровне сознания.

В создании проекта и проекции мы отталкивались от убеждения, что авангард существует и сегодня — он живет в театре, в музыке, в поэзии. Авангард живет как набор импульсов. И сегодня опять работает один из любимейших «прово-

цирующих» приемов авангарда — применение «диссонанса» в ритме, повествовании, сюжете и т. д.

Мы постоянно выстраиваем сенсорный опыт видения мира; наш опыт не является линейным. Мы можем держать несколько мыслей в нашем сознании в одно и то же время. Сегодня искусство пытается взаимодействовать с тремя уровнями человеческого восприятия — сознанием, подсознанием и интуицией. Сегодня инструментарий художника смещается в сторону звука и пластики.

В экспериментах начала XX века — заумной поэзии, четвертитоновой музыке, супрематизме, таблицах «расширенного зрительного» — была установка к развитию других видов искусства. Происходит бесконечный процесс замещений и трансформаций — поэзия сегодня говорит на языке видеообраза, коммуникативное перформативное искусство заявляет о себе в театре, звук становится звуковой скульптурой, живопись оживает в светоматерии кинообразов, супрематические плоскости органически вписываются в панораму современного города...

На пересечении жанров создается новый язык — форма проявляется в ритме и в переходе медиа; послание попадает в разрыв, обнаруживая бреши в памяти. Музыкальные, перформативные, звуковые, визуальные, текстовые фрагменты начинают жить в иных логических системах для того, чтобы привести человека к своему собственному сознанию, создать ему неприятные и неудобные условия диалога с произведением. Цель художника — вновь и вновь заставить человека смотреть на себя со стороны

и попытаться проникнуть в слои глубинного чувственного мышления.

Сегодня, обращаясь к альтернативным экспериментальным практикам, мы наблюдаем, что противоречие в мире искусства активизировалось. Погружение в образ как поиск внутреннего «я» с одной стороны и «монтаж аттракционов» как будущее манипулирование зрительской психологией с другой стороны существуют в одно и то же время. И опять мы находимся на пороге встречи двух авангардных, но противоположных друг другу направлений — космического супрематизма с его полетом в мир фотонов и атомов, с его акцентом на ценности искусства и материальностью конструктивизма, пытающегося изменить, трансформировать реальность и стать кому-то... нужным.

Опираясь на опыт авангарда, мы можем попытаться еще раз осознать, что тотальное (взаимопроникновение различных искусств и науки) не равно тоталитарному (взаимопроникновению искусства и политики).

В издании «Проекция авангарда» соединены теория и практика, исследования авангардных экспериментов в разных видах искусства. Построение самой публикации, в первую очередь, определяло желание создать единое, но не однородное текстовое пространство. 400 страниц многоголосого текста позволяют читателю создать свою собственную проекцию. В текстах ведущих теоретиков и практиков, кураторов и художников читатель найдет различные авторские интерпретации и примеры, соединяющие авангард и современность. Издание задает определенные координаты,

выстраивает визуальную и текстовую структуру памяти, а проекции зритель сможет реализовать в своем сознании сам, создав индивидуальную проекцию авангарда, смонтировав ее, заново склеив, собрав в своей голове.

Особая благодарность — авторам издания и нашему небольшому издательскому коллективу, который взял на себя нелегкий труд по составлению и редактуре текстов, что потребовало от них невероятных творческих усилий и фантазии. Главное, что определяло нашу заинтересованность в работе, — это желание создать многоголосие мнений и практик, потребность соединить прошлое и настоящее авангардных поисков в музыке, литературе, театре, визуальном искусстве, кино, архитектуре.

**Ольга Шишко,**  
автор проекта «Проекция авангарда»  
и составитель издания

# Теория



Андрей Сарабьянов

## Прорывы русского авангарда

Авангард, не только в искусстве, всегда идет впереди обыденности, традиций, всего привычного, этим оправдывая не только свое название, но и предназначение — открывать новое. Авангард в изобразительном искусстве начала XX века — мировом и русском в частности — в первую очередь и в наибольшей и ясной степени явил себя в живописи. Вероятно потому, что живопись предоставляла возможность в условиях материального ограничения (как правило, авангардисты были бедными) максимально ярко и завершено осуществлять и овеществлять самые дерзкие и неожиданные замыслы.

Эта ситуация сложилась во Франции в 1909—1913 годах, когда Альбер Глез, Жан Метценже, Анри Ле Фоконье, а за ними Пабло Пикассо и Жорж Брак придумали и развили кубизм. (Современное искусство вообще обязано Франции многими новшествами, начиная с импрессионизма.) Нечто похожее сложилось и в России, когда в 1913—1918 годах лавина «измов» заполнила пустующую область современного искусства. Это была новая живопись: первые абстракции Василия Кандинского, супрематизм Казимира Малевича и его

Небольшие части этой статьи были ранее опубликованы автором в следующих изданиях: И. В. Клюн. Мой путь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Дневники. Сост., вст. статья и коммент. А. Д. Сарабьянова. М., 1999; А. Д. Сарабьянов. Владимир Баранов-Россине. М., 2002.

последователей и учеников, беспредметные композиции Александра Родченко и Варвары Степановой, «живописные архитектоники» Любови Поповой. Их предшественниками были лучизм Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой, а также алогизм Казимира Малевича, Ольги Розановой и Алексея Моргунова.

Но даже в авангардной среде, где атмосферный градус новаторства был повышенным (многократно — по сравнению с противостоящей академической средой), происходили свои прорывы, чаще всего не замечаемые ни публикой, ни современниками-авангардистами. А сами создатели поиска в открытых ими направлениях. Они могли казаться их создателям тупиковыми, бесперспективными. А иногда просто не хватило времени жизни на их воплощение.

### Владимир Татлин. Контррельефы

В начале 1910-х годов мечтой Татлина была поездка в Париж и знакомство с Пабло Пикассо. Но так как средств на это ему не хватало, он пустился в авантюру — согласился на предложение художника Сергея Чехонина, работавшего над оформлением выставки русского кустарного искусства в Берлине, принять участие в выставке в особом статусе. Он должен был исполнять



1. Владимир Татлин. Контррельеф (не сохранился), 1916. Документальная фотография
2. Пабло Пикассо. Гитара, 1914. Листовое железо, проволока, 77,5 x 35 x 19,3 см. Документальная фотография. Из коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк. Дар художника

роль украинского казака, петь баллады и играть на бандуре. Татлин прекрасно справился с этой ролью и на полученный гонорар отправился в Париж. В итоге в марте 1914-го он побывал у Пикассо. По поводу визита в мастерскую великого француза, которого Татлин почитал за учителя, есть много историй, даже такая, что Татлин, воспользовавшись отсутствием хозяина, зарисовал какие-то объекты, но был уличен в содеянном и изгнан. Отбросив все фантастические варианты, учтем факт пребывания Татлина в мастерской Пикассо, что подтвердил и французский художник в более поздние годы.

В то время Пикассо работал над идеей объемного кубизма. По одной из версий, Татлин видел в мастерской распиленную на несколько частей скрипку. Идеи объемного кубизма захватили Татлина. Они легли на благодатную почву и стали основой его новых поисков. Недаром уже через месяц после возвращения он устраивает в своей мастерской на Остоженке выставку «синтезостатичных композиций», которые в скором времени получили название «контррельефов» и под таким именем вошли в историю современного искусства. По сути это были первые шаги сразу в двух направлениях — к постижению принципов конструкции и композиции, с одной стороны, и к пониманию свойств

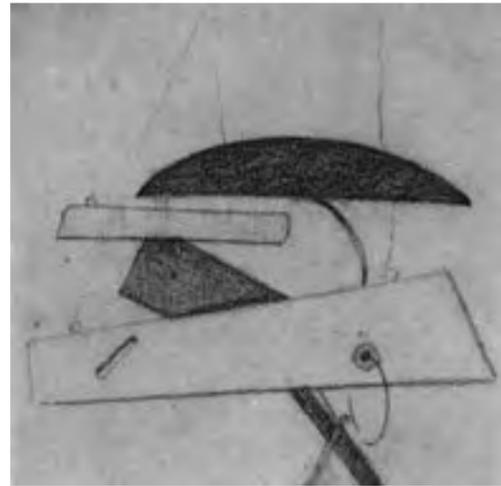
материала — с другой. Первое направление привело Татлина к созданию в 1919—1920 годах «Памятника III Интернационалу» (так называемая «Башня Татлина»), утвердившего основы архитектурного конструктивизма. Второе — к выявлению художественной природы материалов и, в скором времени, к возникновению новой отрасли художественной деятельности — дизайна. Но грандиозность татлиновских открытий в тот момент была мало кому понятна. Среди редких понимавших был Велимир Хлебников, гений равного масштаба, который в стихотворении, возникшем под впечатлением выставки контррельефов, точно определил: «Татлин, тайновидец лопастей/И винта певец суровый,/Из отряда солнцеловов»<sup>1</sup>.

### Иван Клюн. Кинетическая скульптура

С 20 декабря 1915 года по 19 января 1916-го в Художественном бюро Натальи Добычиной в Петрограде проходила «Последняя футуристическая выставка 0,10». Петроградская публика и критика восприняли выставку как очередную выходку футуристов, не оценив и не увидев ее новизны.

<sup>1</sup> Стихотворение без названия. Велимир Хлебников. Собрание сочинений. Под ред. Р. В. Дуганова. Том 1. М., 2000. С. 374.

3. Иван Клюн. Эскиз подвесной трехмерной конструкции (мобиль), середина 1910-х годов (1915?). Бумага, карандаш, 7,6 x 7,7 см. Документальная фотография. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Георгия Костани. Салоники, Греция



4. Александер Колдер. Лобстер и рыбий хвост, 1939. Металл, пластмасса, 260 x 290 см. Документальная фотография. Из коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк



5. Владимир Баранов-Россине. Симфония № 1, 1913 (не сохранилась). Авторское повторение. Крашенное дерево, металл, 161 x 72 x 50 см. Фотография объекта. Из коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк

6. Александр Архипенко. Медрано II, 1913. Раскрашенная жест, дерево, стекло, ткань, 126,7 x 51,5 x 31,7 см. Фотография объекта. Из коллекции Музея Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк

7. Иван Клюн. Пробегающий пейзаж, 1915. Дерево, масло, металл, фарфор, проволока, 77,5x61. Фотография объекта. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва (дар Георгия Костани)

Официальными организаторами были Иван Пуни и его жена Ксения Богуславская, но могучим устроителем и идейным вдохновителем стал Малевич. Он собрал группу художников-единомышленников и превратил выставку в презентацию (выражаясь современным языком) нового стиля — супрематизма, выставив 39 супрематических картин, в том числе «Черный квадрат». В брошюре «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (Пг., 1916), которую Малевич издал специально к выставке, он писал: «<...> Я преобразился в нуль формы и вышел за 0—1. Считаю кубофутуризм выполнившим свои задания — <...> я перехожу к супрематизму — к новому живописному реализму, беспредметному творчеству»<sup>2</sup>. С этого момента началось триумфальное шествие супрематизма, затмившее другие новшества выставки «0,10». А их на выставке было предостаточно.

Одними из них были скульптуры Ивана Кюна (всего было выставлено 14 скульптур). Несомненное открытие представляла та их часть, которая в каталоге фигурирует под названием «Летучая скульптура» (№ 32—33). Скульптуры не сохранились, и судить о них можно только по отзывам современников. Один из критиков писал: «<...> Есть такого же рода

.....

<sup>2</sup> Текст написан в июне 1915 года. Цит. по: Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. Том 1. М., 1994. С. 34.

[как супрематические композиции. — А. С.] скульптура: шары, кубы, плитки и тому подобное»<sup>3</sup>. Можем предположить, что в случае с «летучей скульптурой» речь идет о подвесных скульптурных композициях, эскизы которых сохранились в архиве Кюна. Они представляют собой разнообразные геометрические фигуры, подвешенные к потолку (или какой-либо другой поверхности).

По эскизам невозможно определить, были ли скульптуры движущимися или только подвесными. В пользу первого утверждения — что они были движущимися — говорит краткая характеристика Кюна, сделанная Малевичем несколько позднее, в 1924 году. При перечислении кюновских работ 1914 года («Озонатор», «Пробегающий пейзаж» и др.) Малевич называет слово «кинетика»<sup>4</sup>. Свидетельство Малевича говорит в пользу нашей версии, хотя дата 1914 год кажется слишком ранней для этого изобретения. В любом случае изобретение Кюна — прорыв к созданию кинетической скульптуры.

Позднее, в 1930-х годах, идеей кинетической скульптуры заинтересовался американский скульптор Александер Колдер и в полной мере воплотил ее в жизнь уже в 1950-х. Он называл свои произведения «мобилями». Об эскизах Кюна он,

<sup>3</sup> По выставкам. У футуристов // Петроградские ведомости. 1915. 22 декабря. С. 2.

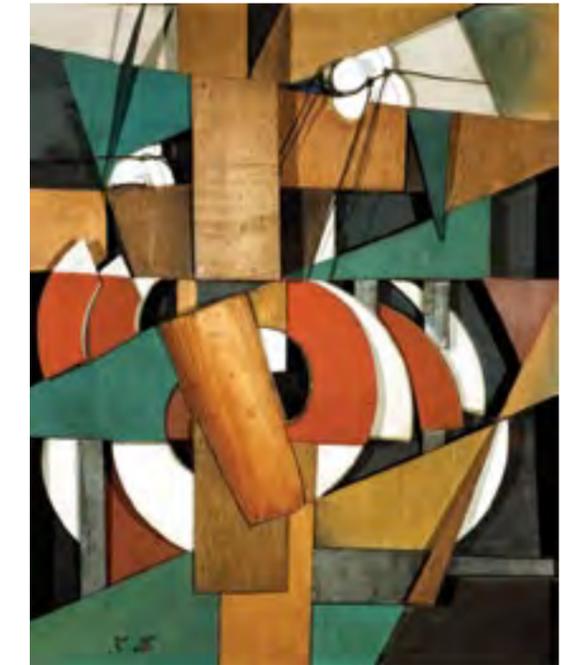
<sup>4</sup> Малевич К. Собрание сочинений. Т. 5. М., 2004. С. 268.



естественно, ничего не знал, как не узнал и сам Кюна о достижениях Колдера.

### Александр Архипенко, Владимир Баранов-Россине и другие. Ассамбляжи

Начало 1910-х годов в европейской скульптуре было временем новаторских свершений и преобразований. В лице Осипа Цадкина, Жака Липшица, Раймона Дюшан-Вийона и Александра Архипенко расцвела кубистическая скульптура. Итальянский футуризм нашел свое скульптурное воплощение у Умберто Боччони в его знаменитой бронзовой шагающей фигуре («Уникальные формы непрерывности в пространстве», 1913). Было еще одно направление в скульптуре начала 1910-х годов — конструктивная (или полихромная) скульптура. Яркими ее представителями стали уже упомянутый Архипенко с «Медрано II» и Владимир Баранов-Россине с «Симфонией» (не сохранилась). Обе скульптурные конструкции были выставлены на парижском Салоне Независимых в 1914 году, вызвали бурную реакцию публики, привлекли внимание критиков Гийома Аполлинера и Андре Сальмона и заслужили название «ассамбляжей» (*assemblages paradoxaux* — букв. пер. с фр.: парадоксальное соединение). Ассамбляжи (еще их называют «технической скульптурой»)



представляют собой комбинации разнообразных материалов нехудожественного свойства — пластмассы, стекла, фанеры, разных металлических изделий, яичной скорлупы и прочего — с материалами традиционными — деревом, гипсом и другими.

Абсолютное первенство в этой новой области «ваяния» сегодня установить невозможно. Эксперименты делались в разных точках Европы почти одновременно, и родство художественных задач очевидно. Во Франции работали Пабло Пикассо, Архипенко, Баранов-Россине. В России в этом направлении двигался Татлин (свои контр-рельефы он также называл «материальными подборками»), но не менее оригинальны были отдельные работы Любови Поповой и Ивана Кюна (так называемые живописные пространственные рельефы).

Конструктивная скульптура 1910-х годов представляла собой явление, совершенно новое в искусстве. Не уход от природы, а, напротив, попытка осмысления природных явлений методами индустриальной эпохи — такова была задача экспериментов. Скульптуры воспроизводят, хоть и очень отдаленно, очертания некой гуманоидной фигуры и парадоксально напоминают фигуры пришельцев из голливудских фантастических фильмов. Абсолютно новаторским шагом были использование и эстетизация «технических» материалов, доселе никогда не применявшихся ни в рельефах,

8. Ольга Розанова. Беспредметная композиция (Цветопись), 1917. Холст, масло, 62,5 × 40,5 см. Из коллекции Государственного Русского музея, Санкт-Петербург
9. Марк Ротко. Оранжевый, красный, желтый, 1961. Холст, масло, 236,2 × 206,4 см. Из частной коллекции
10. Барнетт Ньюман. Opement III, 1949. Холст, масло, 182,5 × 84,9 см. Из коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк
11. Ольга Розанова. Зеленая полоса, 1917. Холст, масло, 71,2 × 49 см. Из коллекции Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль»



ни в скульптуре вообще. Только Татлин полностью освободился от «давления» реальных образов и пришел к «реалиям» техническим. Его «Угловой» контррельеф, созданный отчасти как реминисценция его морской службы юнгой, вызывает ассоциации с деталями корабельной конструкции.

Оговоримся, что определенное предчувствие дадаизма в русском искусстве середины 1910-х годов очевидно. Это предчувствие, однако, стилистически не состоялось, оставив после себя желание использовать в композиции «нехудожественные» предметы (по известному кубистическому принципу использования в виде материалов для коллажей газетных вырезок, обоев и прочих печатных изделий). Элементами *ready-made* в живописи русского авангарда были так называемые наклейки — куски обоев, печатной продукции или предметы, внедренные в живописную поверхность картины. Впервые наклейки появились в живописи французских кубистов в 1912 году (Пабло Пикассо и Жорж Брак), но уже в 1912—1913 годах их можно увидеть у бубнова-летцев Петра Кончаловского и Аристарха Лентулова, в 1914—1915-м — в кубистической живописи Любови Поповой и Надежды Удальцовой, а в 1915—1916-м — в беспредметных коллажах Ольги Розановой и Алексея Крученых. Наиболее ярко прием *ready-made* использован в картине Казимира

Малевича «Композиция с Джокондой (Частичное затмение)» (1914), где репродукция известной картины Леонардо да Винчи стала смысловым центром картины.

В 1915 году в рельефной композиции «Пробегающий пейзаж» Ключ использовал фарфоровые электроизоляторы. Позднее он назвал свои кубистические скульптуры 1914—1915 годов «сделанными» или «созданными по принципу “сделанных вещей”». Но под «сделанностью» он имел в виду конструктивистский принцип рационального построения, не зная, что своей терминологией затрагивает одну из важнейших идей искусства XX века — принцип включения в производство готовых форм и предметов. Эта дадаистская идея через несколько лет после создания «Пробегающего пейзажа» получила широкое распространение в европейском искусстве (*ready made*). Достаточно назвать знаменитый «Писсуар», в 1917 году выставленный Марселем Дюшаном в Нью-Йорке. Первым же шагом была созданная в 1913 году тем же Дюшаном (не без тени юмора, а может быть, как шутка, ведь автор выставлялся на парижском Юмористическом салоне) «передвижная скульптура» — знаменитое «Велосипедное колесо», прикрепленное к табурету.

Воистину новаторские достижения конструктивной скульптуры не нашли дальнейшего развития ни в европейском, ни, в том

числе, русском искусстве начала 1910-х годов. Скульпторы вновь обратились к этой проблематике только через несколько десятилетий.

### Ольга Розанова. Цветопись

Гениальная художница Ольга Розанова в 1918 году умерла от дифтерии в тридцать два года. Она прожила короткую жизнь, но успела сделать чрезвычайно много. Сохранилось более 350 ее живописных и графических работ, более 80 произведений (в основном ранняя живопись и графика) в 1924 году были признаны «не имеющими художественной ценности» и списаны из закрывшегося Музея живописной культуры; в настоящее время их местонахождение неизвестно, но скорее всего они были уничтожены.

Розанова вступила в петербургский авангардный «Союз молодежи» в 1912-м и сыграла важную роль в дальнейшем развитии общества. Была экспонентом большинства авангардных выставок 1912—1917 годов (в том числе — «Бубнового валета»). «Откликнулась» на все стили русского авангарда, от кубофутуризма и алогизма до супрематизма и беспредметности. В соавторстве с поэтом Алексеем Крученых делала рукописные и малотиражные футуристические книги. В этой специфически русской области книжного искусства она стала

одним из ведущих художников. Также работала как художник-прикладник (рисунки для тканей, проекты женской одежды и аксессуаров). Писала стихи, в том числе заумные. Много сил отдала организации и устройству художественной жизни в первые послереволюционные годы.

Одной из последних новаций Розановой была так называемая цветопись. В январе 1917 художница начала работать над картинами с «преображенным колоритом» (так она писала в письмах друзьям), в которых старалась преодолеть влияние Малевича и освободиться от канонов супрематизма. Собственно картины, написанные в стилистике цветописы, были сделаны Розановой незадолго до смерти, о чем свидетельствовала Варвара Степанова в своем дневнике (она писала: «Логически дальше надо уничтожить квадрат и идти по цветописы, что и делает Розанова летом 1918 года без всякого Малевича»<sup>5</sup>).

Сама Розанова термином «цветопись» не пользовалась. В письмах Андрею Шемшурину, коллекционеру и меценату, с которым Розанова делилась своими замыслами, она пишет: «Не будьте слишком строги к моей новой картине, боюсь, что преобразенной она вам не покажется, но она острее по колориту всех тех, что вы раньше

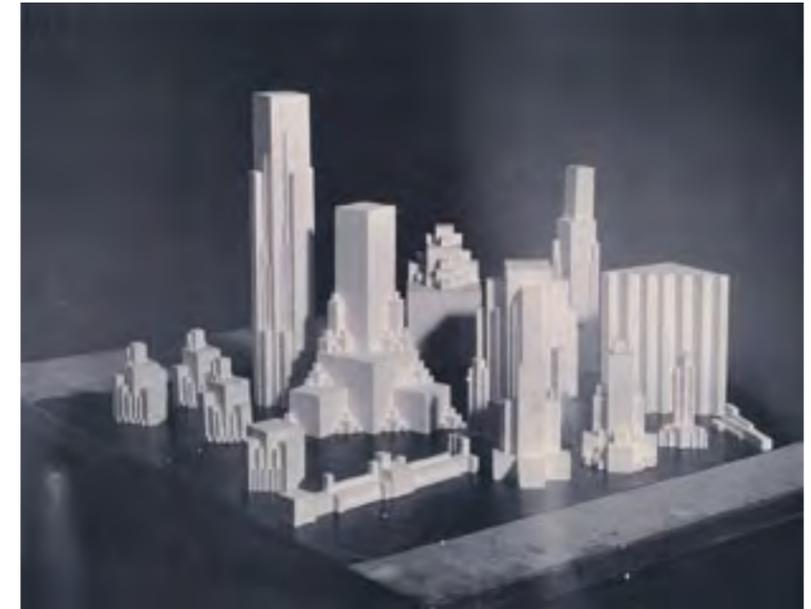
<sup>5</sup> Цит. по: Варвара Степанова. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. С. 68.

12. Казимир Малевич. Супрематическая трансформация архитектуры Нью-Йорка, 1926. Фотомонтаж. Не сохранился. Документальная фотография



13. Казимир Малевич. Архитектон «Лунос» и другие архитектурные формы, 1929—1928. Гипс. Не сохранились. Документальная фотография

14. Казимир Малевич. Профили Николая Суетина. Группа вертикальных архитектур, 1929—1931. Гипс. Не сохранились. Документальная фотография



у меня видели. По стилю супрематическая» (17 января 1917 года); «Если успею, напишу для выставки картины с “преобразенным колоритом”» (16 февраля 1917 года); «Найдете ли вы ее колорит преобразенным, я не знаю, но я нашла для себя в ней новый путь к колористическим изысканиям, если он с преобразенным путем не разошелся, то значит он возможен и в супрематической живописи» (9 июля 1917 года<sup>6</sup>).

О цветописии писала современница Розановой Варвара Степанова: «Ольга Розанова по существу своему живописец цвета. С самого раннего периода до последних своих достижений в области цветописии красной нитью в ее творчестве проходит цвет, которым она постигает видимый мир. <...> Живопись Ольги Розановой вся сплошь игра и движение цвета. Цвет у нее живет, отсюда отсутствие фактуры, которая всегда мешает полному выявлению цвета. <...> Цветом краски постигает Розанова не только видимую, но и духовную сторону жизни...»<sup>7</sup>.

Беспредметных картин Розановой, которые можно было бы идентифицировать с цветописью, сохранилось немного. Они отличаются

6 Цит. по: Ольга Розанова. «Лефанта чиол...». Сост. В. Н. Терехина и А. Д. Сарабьянов. М., 2002. С. 276, 278, 280.

7 Варст [В. Ф. Степанова]. Выставка Ольги Розановой // Искусство. 1919. № 4. С. 3.

оригинальностью живописных приемов, новизной в подходе к цвету и свету, как главным компонентам живописной системы.

Новаторство и новизна идей Розановой в области цвета и света удивляют своей устремленностью в будущее. В этом отношении ярким примером представляется предполагаемый триптих 1917 года, состоящий из «Зеленой полосы» (Ростово-Ярославский музей-заповедник), «Желтой полосы» (ранее в собрании Георгия Костани, в настоящее время в частном собрании, Швеция) и «Пурпурной полосы» (ранее Ростово-Ярославский музей-заповедник, уничтожена в 1930 году)<sup>8</sup>.

Цветопись Розановой не нашла продолжения и развития у современников. В марте 1917 года Малевич написал небольшую статью под названием «Цветопись». Александр Родченко сделал в 1918—1919 годах небольшую серию работ в цветописии. А вот в конце 1950-х — начале 1960-х годов два американских художника, Барнетт Ньюман и Марк Ротко — оба представители абстрактного экспрессионизма и выходцы из Восточной Европы, «открыли» схожие с цветописью живописные принципы. Произведений Розановой они видеть не могли, но некоторые их картины поразительным

8 См. об этом: Нина Гурьянова. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 176.

образом напоминают розановские. Они также демонстрируют главенство цвета и света, решают сходные живописные задачи. Прорыв Розановой парадоксальным образом материализовался через тридцать лет на другой части земного шара.

### Казимир Малевич. Архитектон

Казимир Малевич говорил, что архитектоника — «это наука о строительстве, но под архитектуроникой в последнее время подразумевают и действие с элементами объемов, поэтому я назвал новое свое архитектурон»<sup>9</sup>.

Слово «архитектон» («строитель» — прямой перевод с греческого) употреблялось уже в древнерусском языке. Позднее оно встречается в различных масонских трактатах в значении Универсальной Верховной Сущности. В романе «Война и мир» Пьер Безухов в своем дневнике обращается к Высшему Существо (Разуму) со словами: «Великий Архитектон природы, помоги мне находить истинные пути, выводящие из лабиринта лжи» (том 2, часть 3).

Малевичу несомненно был известен смысл слова «архитектон», но он употребляет слово

9 В. И. Ракитин. Н. М. Суетин. М., 1998. С. 86.

как в мужском, так и в женском роде (архитектон) и вкладывает в него иной, собственный смысл. Модели, сделанные из гипса и деревянных блоков, становятся «прообразами универсальной архитектуроники и абстрактной архитектурон» (определение В. И. Ракитина). Они могут быть употреблены не только в строительстве, но и в оформлении выставок (что неоднократно делал Николай Суетин, например, в советском павильоне на Всемирной выставке в Париже в 1937 году), в декоративно-прикладном искусстве (многочисленные изделия учеников Малевича на Ленинградском фарфоровом заводе).

Малевичу не удалось воздвигнуть ни одного архитектурного сооружения. Однако его архитектуронки не только послужили образцами для конструктивистской архитектуры, но и во многом предвосхитили современное архитектурное мышление, дав ему различные импульсы развития. Не случайно в его фотомонтаже «Супрематическая трансформация архитектуры Нью-Йорка» (журнал «Praesens». 1926. № 1) супрематические плоскости органически вписались в панораму современного города.

Архитектонки оказались еще одним прорывом русского авангарда, может быть, самым великим.

Александра Шатских

## Казимир Малевич и его вклад в искусство XX века

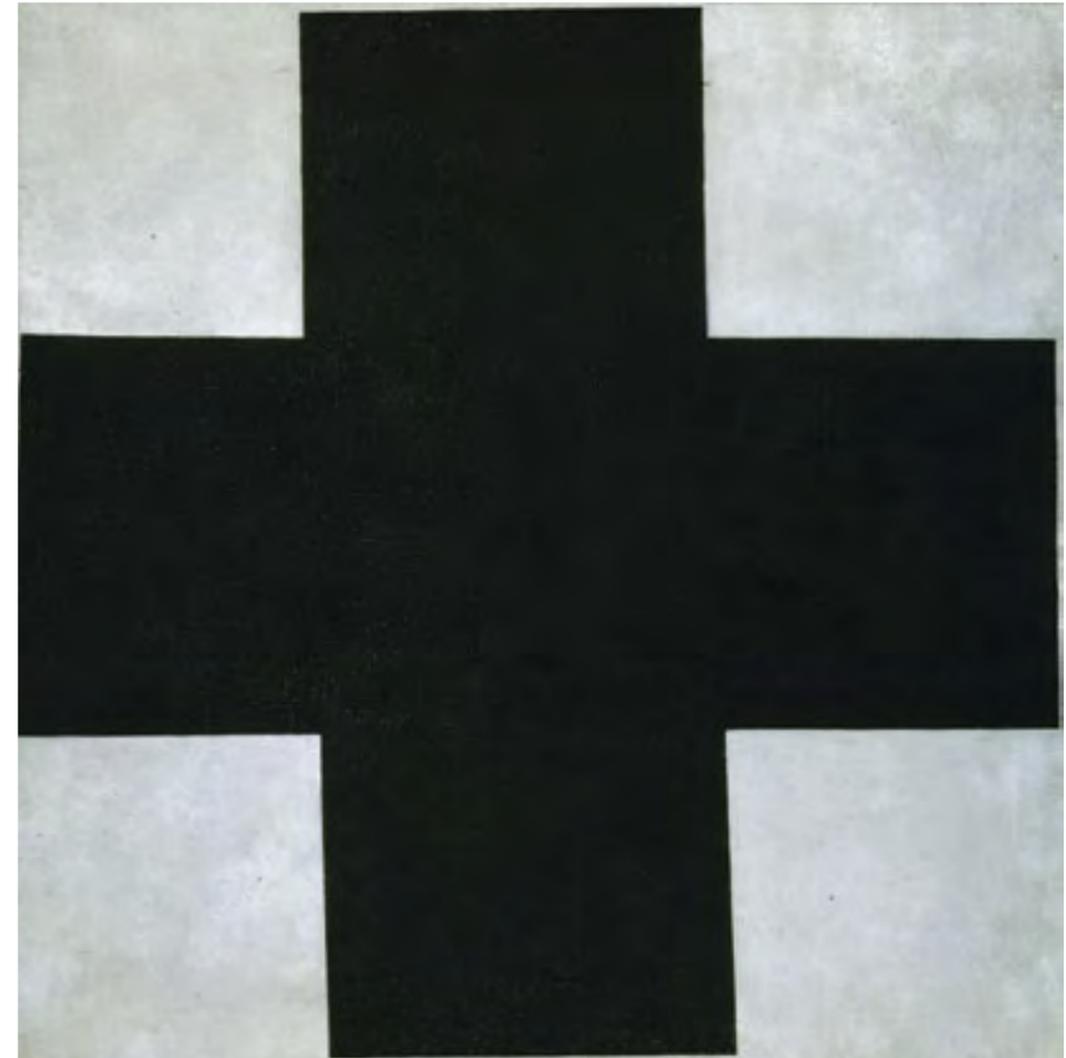
Настоящий Малевич родился лишь около 1910 года, когда ему было уже за тридцать, и работал в полную мощь до конца 1933 года, всего два десятка лет с небольшим. В этот короткий промежуток времени существовал не один живописец — под именем «Казимир Малевич» словно действовало несколько художников, сумевших сказать первое или определяющее слово во многих сферах художественной культуры.

В живописи каждый из творческих периодов Малевича после 1910 года, будь то первый крестьянский цикл, экспрессионистический неопрimitивизм или кубофутуризм — останься он единственным — обеспечил бы ему почетное место в истории русского искусства; все же то, что случилось в 1913 году и позже, то есть алогическая живопись, сценография футуристической оперы, супрематизм, планиты, архитектуроны, постсупрематическая живопись, — каждое по отдельности отвело бы ему незаемное место в истории мирового искусства.

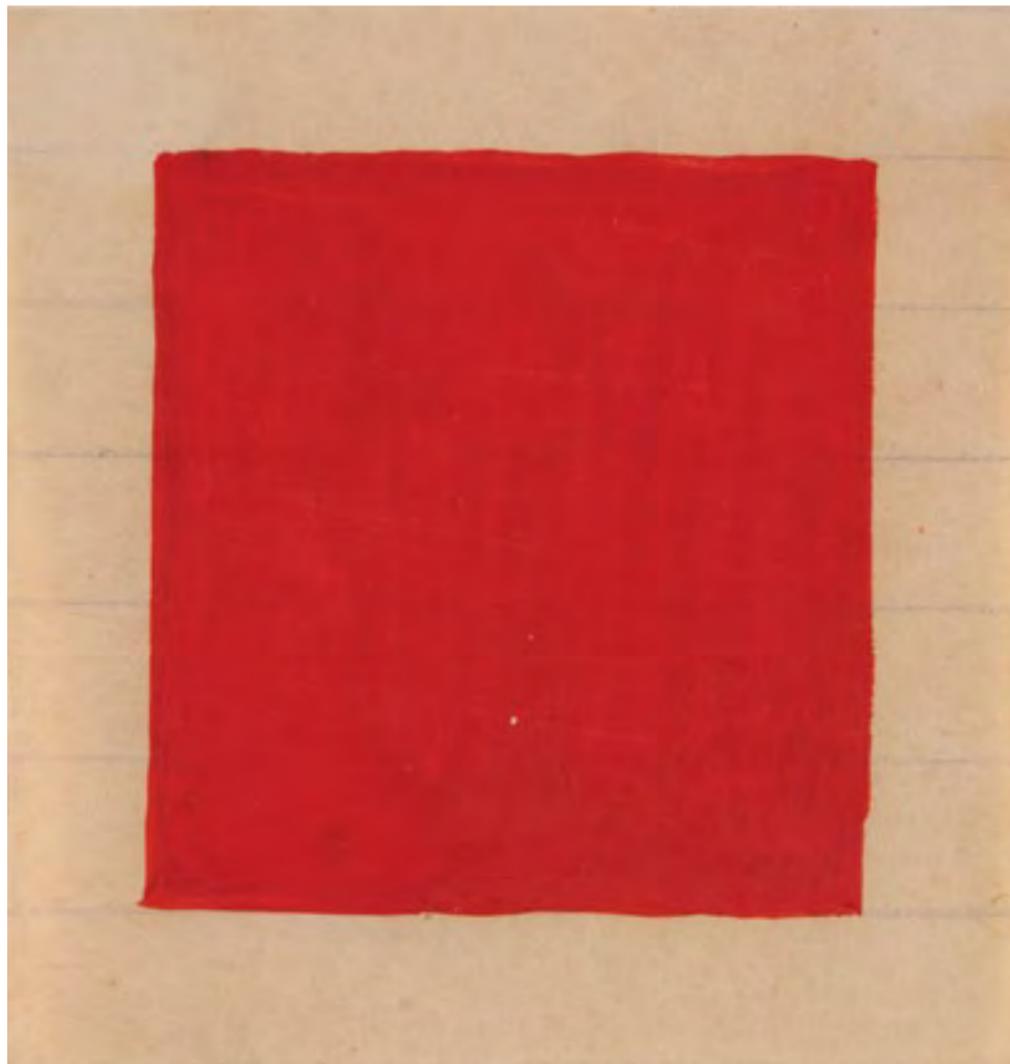
Общеизвестно, что Малевич был не только великим художником, но и мыслителем: теоретическому исследованию подвергались новейшие системы — импрессионизм, кубизм, футуризм. Это был ретроспективный анализ, художник стремился осознать истоки собственных выводов (малевичевское слово) в искусстве. Однако при всей сконцентрированности на осмыслении своих открытий

Малевичу судьба уготовила стать творцом, лишь отчасти ознакомленным в своей собственной жизни с тем, что было создано, произведено, рождено им. Весь XX век обращался к тому, что было создано Малевичем. Многое, впервые возникшее в его творчестве, получило развитие спустя годы. К примеру, в простых единичных формах супрематических первофигур не зря видят провозвестников эстетики минимализма второй половины века. Монохромные «белые на белом» полотна Малевича откликнулись в монохромных плоскостях Ива Кляйна. Самоочевидно, что выдающиеся мастера середины и второй половины XX столетия не следовали традициям Малевича (настоящая известность пришла к нему лишь в 1960-е годы), однако приходится констатировать, что открытия, принесшие славу этим мастерам, уже состоялись в творчестве русского художника и словно бы осели до поры до времени в коллективном художественном подсознании века.

Следует особо остановиться на зарождении и реализации в биографии Малевича принципиально иных форм творческого самовыражения. Во второй половине века они получили названия «концептуализм», «акционизм», «кураторское искусство», «искусство как поведение художника». Первородство, столь щедро отпущенное Малевичу, иногда было настолько ошеломительно и революционно,



2. Казимир Малевич.  
Красный квадрат, б/г.  
Бумага, акварель, эскиз,  
6 x 6,3 см. Из коллекции  
Государственного  
музея современного  
искусства — коллекция  
Костани. Салоники, Греция



что современники-соотечественники не улавливали, не постигали содеянного: у них не было инструментария для интерпретации уже состоявшегося, наличествующего явления.

Вот несколько примеров, известных и неизвестных. Обнародованный в 2000 году рисунок дает понять, что Малевич создал предельно зрелое концептуалистское произведение: написав в рамке слово «Деревня», он пояснил: «Вместо писания хат уголков природы лучше написать "Деревня" и у всякого возникнет она с большими подробностями и охватом всей деревни»<sup>1</sup>. На подобном жесте, возведении в ранг художественного творения любого произвольного объекта, сделают карьеру многие знаменитости XX века, правда, не знакомые подробно с работами русского авангардиста. Для европейцев, как известно, путеводной звездой будет Марсель Дюшан.

Выйдя за пределы живописи около 1919 года, Малевич продемонстрировал в начале 1920-го года чистые холсты<sup>2</sup> — акция того же Ива Кляйна, в 1957 году пригласившего зрителей на вернисаж в пустую галерею, развивала сходную идею, но, как представляется, и тут Малевич пошел дальше будущего радикала, поскольку Ив Кляйн словно бы предлагал вообразить на голых стенах те картины, которые хотелось бы видеть посетителю, — а пустые холсты Малевича открывали, выбрасывали чело века в пространство чистого умозрения.

Художника-философа завораживала «пустота», содержащая в себе все и говорящая о присутствии Абсолюта (Бога). Он выразил свою интуицию в поразительном произведении: около 1924 года на чистом форзаце в его записной книжке появилась строчка *цель музыки молчание*<sup>3</sup>. И трудно отделаться от мысли, что Джон Кейдж, создав в 1952 году свой знаменитый беззвучный опус «4'33"», сумел в чрезвычайно эффектной форме реализовать эту идею — справедливости ради надо добавить — любимую идею XX века, гостью не только Малевича или Кейджа... Однако Малевич сумел воплотить ее не один раз, но совершенно разными способами, что само по себе говорит о великой

инвентивности таланта — ибо Нулем форм был его «Черный квадрат», Нулем форм стали пустые холсты, Нулем форм было и определение «цель музыки — молчание».

К своему полувековому юбилею в 1928 году художник окончательно определился со своей собственной биографией: выстроив знаменитую прямую «от импрессионизма до супрематизма», он сознательно упорядочил историю, написав почти что целиком свою персональную выставку в Третьяковской галерее<sup>4</sup>. То есть куратор Малевич создал концепцию художественной биографии, а художник Малевич написал — материализовал в картинах — эту концепцию, одновременно создавая картины импрессионистические, супрематические, постсупрематические.

Поляк по национальности, украинец по детству и юности, великий русский художник, отрицавший ограниченность всех национальных рамок, Казимир Малевич стал мировой величиной на родной земле. Это еще одно из его заданий на весь XX век и на будущее. Сам Малевич мечтал утвердить супрематизм в Париже, на родине всех значительных течений в искусстве начала века. Ему так никогда и не привелось побывать в столице Франции. Но сам же он стал одним из первых, если не главным, преодолителем франкоцентристской концепции истории новейшего искусства — а в пределе любой жесткой центристской схемы развития искусства рассредоточение центра, девальвация одного-единственного мейнстрима и признание глобального многообразия искусства на земном шаре в значительной степени будет обуславливать, как представляется, процессы в нашем тысячелетии.

1 К. Малевич. Деревня. 1914. Бумага, карандаш. 13,4 x 10,4 см. Фонд Харджиева — Чаги, Амстердам. Впервые воспроизведен в книге: Казимир Малевич. Поэзия // Сост., вступ. статья, коммент. А. Шатских М.: Эпифания, 2000. С. 19.

2 Первая монографическая выставка, «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму», была открыта в Москве 25 марта 1920 года; экспозиция ее заканчивалась пустыми холстами, идущими после супрематических холстов «белого на белом».

3 К. Малевич. Записная книжка. 1924. Архив Малевича, Стеделик Музеум, Амстердам, инвентарный № 32.

4 Персональной выставке Казимира Малевича, развернутой в 1929 году в Государственной Третьяковской галерее, были посвящены доклады И.А. Вакар «Выставка произведений Казимира Малевича в Третьяковской галерее в 1929 году» и А.С. Шатских «Малевич — куратор Малевича» на конференции «Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации» в Государственном Русском музее (май 1998 года). См.: Русский авангард: Проблемы репрезентации и интерпретации // Сб. по материалам конференции, посвященной выставке «Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея» // Сост. И. Нарасик. СПб.: Palace Editions, 2001.

## Екатерина Бобринская Новое зрение

Одной из центральных тем авангардного искусства 1910—20-х годов была концепция нового зрения. «Зачем забывать в наших созданиях удвоенную мощь нашего зрения, которое может давать результаты, аналогичные рентгеновским лучам»<sup>1</sup>; «Мы стали видеть здесь и там... Мы стали видеть мир насквозь... Таким образом мы даем мир с новым содержанием»<sup>2</sup>. Размытость границы, разделяющей «здесь» и «там», новая мифология прозрачности и человеческого глаза, способного, подобно рентгеновским лучам, «видеть мир насквозь», а также исчезновение статичного и гомогенного пространства — все эти элементы нового способа наблюдения, формирующегося в культуре начала века, оказываются точкой отсчета для многих экспериментов в искусстве.

Каждая культура обладает, условно говоря, идеальной моделью зрения, в которой суммируются основные векторы самосознания человека и его отношений с внешним миром. История зрительного восприятия, как правило, непосредственно связана с изобретением, развитием и распространением различных «машин зрения» — таких как камера-обскура, телескоп, фотоаппарат,

стереоскоп, кино и т. д. За разнообразными оптическими устройствами всегда стоят определенные способы мышления, организации знаний, определенные представления о самом субъекте зрения. «Машины зрения» функционируют в культуре как нечто большее, чем простые механизмы, и традиционно рассматриваются в качестве философских метафор процесса познания и самопознания.

Попытки создания модели зрения, обращенной преимущественно к внутреннему опыту, или своеобразной концепции «зрения без глаз», а с другой стороны, размывание жестких границ между «внутренним» и «внешним» в процессе восприятия — все эти темы, восходящие к проблематике, обсуждавшейся еще в эпоху Просвещения, получают свою интерпретацию в «новом зрении» авангарда.

Уже в XIX веке истинность зрительного опыта все чаще ставится под сомнение. Его прежде априори принимавшаяся достоверность и непосредственность теперь испытывается и проверяется с помощью новых научных методов. И если для мыслителей XVII—XVIII столетий зрение служило философской метафорой познания реальности, то теперь сам человеческий глаз и процесс видения превращаются в объект научных изысканий. «Дух современности» (Бодлер), о котором все чаще начинают рассуждать уже в 70-е годы XIX века, приносит новую механику зрения, задает новые правила видения.



1. Александр Родченко.  
Композиция № 125, 1920.  
Холст, масло,  
195,5 × 137 см.  
Из коллекции  
Государственного  
музея современного  
искусства — коллекция  
Ностани. Салоники, Греция

Их важными элементами становятся фрагментарность, отрывочность, отсутствие жесткой системы координат, симультанность, стирание границ между реальностью и иллюзией. Если использовать метафору Бодлера, то созерцатель современной жизни «подобен наделенному сознанием калейдоскопу, в каждом узоре которого отражается многообразие жизни»<sup>3</sup>. И в то же время существенными слагаемыми нового визуального опыта оказываются: стандартизация, жесткая регламентация, привычка глаза к общим, неиндивидуализированным, повторяющимся формам и образам. Уличная реклама, афиши и плакаты, массовые иллюстрированные журналы, массовая печатная продукция (открытки, репродукции, иллюстрированные бульварные издания и проч.), фотография и кинематограф — этот новый визуальный ряд — подвижный, лишенный стилистического единства и общего смыслового контекста — настойчиво вторгается в культуру, отвоёвывая в ней все более значительные пространства.

В XIX и в начале XX века мифология о «диком глазе» (Бретон) существует рядом с постоянными сомнениями в подлинности и достаточности зрительного опыта для полноценного восприятия реальности. Эти сомнения дали импульс для рождения еще одного мифа: погоня за непосредственным присутствием, неизбежно ускользающим от нашего зрительного восприятия, поскольку с точки зрения науки и физиологии мы можем иметь дело только с отражениями предметов на сетчатке глаз, то есть исключительно с вторичными образами и копиями. Кроме того, эти образы-отражения на сетчатке глаза, как оказывается, не совпадают с привычным для нас обликом мира.

Мифология непосредственности и поиск эффекта присутствия в искусстве авангарда стали ключевыми предпосылками для экспериментов с различными формами предельного зрительного опыта. Важно также подчеркнуть, что та мифология зрения, которая нашла свое воплощение в радикальных экспериментах искусства рубежа 1910—20-х годов, имела давнюю историю, и ее контуры могут быть угаданы в произведениях совершенно

<sup>1</sup> Манифест футуристских живописцев. В кн. Ф. Т. Маринетти. Футуризм. СПб., 1914. С. 126.

<sup>2</sup> А. Крученых. Новые пути слова. В кн. Русский футуризм. М., 1999. С. 53—54.

<sup>3</sup> Ш. Бодлер. Поэт современной жизни. Ш. Бодлер об искусстве. М., 1986. С. 290.

2. Михаил Матюшин.  
Цветовая таблица.  
Россия/СССР, 1914—1929  
(серия из 10 таблиц).  
Цветная печать,  
60 × 60 см. Из коллекции  
Государственного музея  
истории Санкт-Петербурга,  
Санкт-Петербург, 2012 г.



далеких от каких бы то ни было авангардистских поисков. В конце столетия такие попытки предпринимались, например, импрессионистами и пуантилистами, чьи работы, по меткому наблюдению Ямпольского, «имитировали изображение на сетчатке, отдельные цветные точки на них должны были смешиваться в процессе восприятия. Холст становился эквивалентом сетчатки»<sup>4</sup>.

Отказ от перспективы как от рационалистической схемы, искажающей органику зрения, упрощающей и деформирующей живую картину реальности, был одним из центральных моментов в новых моделях зрения. «То, что мы называем перспективой, — писал, например, М. Матюшин, — есть, в сущности, искажение видимых предметов, производимое плохо устроенным оптическим аппаратом — глазом»<sup>5</sup>. С этой точки зрения авангардистский «разрушительный» пафос можно рассматривать как попытку вернуться к первичной, естественной модели зрения. Однако тот контур нового зрения, который стал проступать в искусстве позднего авангарда, был не однозначен и наряду с пафосом реставрации естественного видения

4 М. Ямпольский. О Близном. М., 2001. С.197.

5 М. Матюшин. О книге Мещанже-Глаза «Du Cubisme» // Союз молодежи, №3, 1913. С. 31.

в нем присутствовал целый ряд мотивов, в которых можно угадать приметы тревожной и часто деструктивной механики зрения, господствующей в культуре всего XX столетия. Различные возможности манипуляций со зрением, различные «оптические протезы» (от телескопов и микроскопов до фотоили кинокамеры), которые к началу XX столетия все энергичнее вторгаются в повседневную жизнь, приводят к результатам, противоположным любой естественности и даже простой физиологичности — к отрыву зрения от тела, к децентрализации зрения, к полному расхождению зрительного восприятия и знания о мире. На смену математически выверенному монокулярному зрению приходит зрение, все более и более погружающееся в сенсорнику тела и, несмотря на акцентированную субъективность зрительного опыта, стремящееся к максимальной анонимности, к парадоксальному зрению без субъекта.

Время становится одной из принципиальных категорий нового зрения, однако оно выступает теперь в особом качестве. В новом зрении исчезает долгота, протяженность, нетерпимость взгляда. Вместо созерцания культура пускается в погоню за зрительной моментальностью, за эффектом непосредственного присутствия. Разрушение единого пространства видимости, световая неравномерность,

чрезмерная отчетливость или, напротив, размытость образов, постепенно подчиняющихся механической оптике кадрирования и фокусировки, — все это создает мерцающее, полное неопределенностей и ускользаний смысловое поле, в котором зрение теряет свою «умную природу». Оно оказывается частью телесного опыта, физиологическим процессом, или же элементом технических устройств. Зрительное восприятие внешнего мира постепенно утрачивает статус уникальной духовной деятельности. С распространением фотографии, а затем кинематографа оно становится в значительной мере технической, инструментальной ситуацией. С развитием техники репродукции и тиражирования зрительный опыт теряет свою уникальность: увиденное однажды кем-то в объективе камеры оказывается доступно всем.

Новая модель зрения практически полностью исключает непрерывность зрительного опыта. Баланс внутреннего и внешнего нарушается в пользу внешнего движения, которое становится все стремительнее, легче и агрессивнее. Одновременно с этим ускоренным, скользящим и свободным от любых препятствий зрением угасает подвижность глаза при восприятии искусства, угасает внутренняя динамика зрения и постепенно стирается и размывается сам созерцательный навык, само единство зрения и сознания, позволявшее прежде видеть в нем один из самых совершенных и целостных способов постижения мира.

Символической фигурой новой мифологии зрения могла бы стать работа Ман Рея «Метроном» (1923). Она представляет собой объект, состоящий из реди-мейд — метронома и вырезанного из фотографии глаза, прикрепленного к стрелке метронома. Движение глаза, подчиненное логике и воле механизма, свободно от любых намеков на телесность и субъективность, вписано в реальность механических повторов, бесконечного умножения и автоматического ритма.

В русском авангардном искусстве существовало множество версий нового зрения, в которых по-разному интерпретировалась эта проблематика. Тем не менее можно отметить некоторые общие свойства, в той или иной мере присутствующие у разных художников. Новое зрение в искусстве русского авангарда лишено какой-либо жесткой системности, оно не поддается линейным классификациям. Скорее, оно балансирует, мерцает между двумя полюсами. Условно их можно обозначить как «реальность» галлюцинаций, внутренних видений и мир «оптических протезов», существующих в реальности технической.

Оно располагается между стремлением к «чистым ощущениям», растворяющим зрение в телесном опыте, и стремлением к полной замене живого глаза «машинами зрения». Порой творчество одного и того же художника в разные периоды тяготеет то к одному, то к другому полюсу.

Пожалуй, наиболее последовательно проблемами нового зрения в русском искусстве занимался Михаил Матюшин. Интерес к новому способу зрительного восприятия появился у него еще в 1910-е годы и был связан прежде всего с концепциями четвертого измерения и так называемого расширенного смотрения. В 1923 году Матюшин опубликовал манифест своей группы Зорвед «Не искусство, а жизнь», провозгласивший создание нового способа наблюдения и овладение новым способом зрения в качестве основной задачи современного искусства. «Зорвед по существу самого акта зрения (поле наблюдения 360 град.) становится на изначально девственную почву опыта. Зорвед знаменует собой физиологическую перемену прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого»<sup>6</sup>. Важно подчеркнуть, что опыт нового зрения и физиологические перемены в прежнем способе работы «оптического аппарата — глаза» непосредственно связывались Матюшиным с жизнестроительными задачами нового искусства. «Этим самым, — писал он, — неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни»<sup>7</sup>.

Новое зрение Матюшина было непосредственно связано с его концепцией пространства. Новый пространственный опыт — достигаемый, в частности, в «расширенном смотрении» — предполагал новую систему и зрения и мышления. Постоянное становление, изменчивость формы — принципиальное условие нового зрения. Новое чувство пространства ассоциируется у Матюшина именно с физической неустойчивостью, с исчезновением всех стабильных форм и поверхностей, на которые может «опереться» глаз: «Это совершенно новое ощущение пространства за собою и перед собою вызывает головокружение — начинаешь качаться»; «Наблюдая и приучаясь видеть все разом наполненно — сразу кругом себя — можно достичь познания

6 М. Матюшин. Не искусство, а жизнь. // Жизнь искусства. 1923, №20. С. 15.

7 Там же.

проходимости — проницаемости с необыкновенной силой»<sup>8</sup>.

В крайних своих выводах концепция Матюшина допускает возможность исчезновения зрения как такового, предполагает отказ от зрения как предпосылки для возникновения самого изображения. Вместо глаз энергетические, психические вибрации всего организма становятся источником впечатлений художника и предметом изображения. Работы Матюшина очень часто воспроизводят процесс не воплощения, но, скорее, развоплощения, ускользания новой реальности от «плохо устроенного оптического аппарата — глаза».

Исчезновение, точнее — невозможность нахождения определенной точки наблюдения — в системе зрения Матюшина придает двусмысленность, неопределенность, странность видимому миру. Новое зрение Матюшина воспроизводит такое видение, в котором прежде всего нарушена дистанция, создающая саму возможность опознавания объектов во внешнем пространстве. Они исчезают, растворяются в «бесформии» постоянного движения свето-объемов или в процессе углубления, погружения в пространство. Это зрение исключает также возможность мышления и памяти. Иными словами, оно не предполагает соотношения постоянно скользящего, бесформенного мира с какими-либо известными прежде формами, не позволяет выстраивать между ними логические связи. Вместо мышления и воспоминания новое зрение Матюшина предлагает вчувствование, интуитивное погружение в объект, подразумевающее участие в этом процессе всего организма человека. Невозможность интеллектуального синтеза расплывающихся видений, на которых основано «расширенное смотрение», — важное свойство концепции Матюшина. Вместо мышления его новое зрение ориентировано на эффект непосредственного присутствия, исключаяющего любые априорные знания и представления.

В 1913 году Казимир Малевич пишет портрет художника И. Клюна, известный также под названием «Усовершенствованный портрет строителя». Один из мотивов этой работы сразу привлекает к себе внимание «сюрреалистической» парадоксальностью и декларативной многозначительностью. Глаз строителя-художника на портрете оказывается в буквальном смысле слова вскрыт, взрезан, и внутри него размещен деревянный дом, а по сути небольшая сценка: из трубы дома идет дым, в окне

8 М. Матюшин. Опыт художника новой меры. РГАЛИ, ф. 134.

видны какие-то следы протекающей внутри жизни. Можно отметить, что и второй глаз на портрете также деформирован, расколот и, похоже, движение пилы, рассекающей лицо, направлено как раз в его сторону<sup>9</sup>.

Максимальная приближенность самого изображения к краю лишает картину пространства, навязывает зрителю замедленное, тяжелое движение глаза по поверхностям монотонных плоскостей, из которых построен портрет. Эта особенность картины становится еще очевидней при сравнении ее с подготовительным рисунком, где помимо целого ряда бытовых деталей и фактурного разнообразия поверхностей есть ощущение реального пространства, существующего вокруг фигуры и предметов. На картине жесткие разломы пространства, его неоднородность, демонстративная осязательность, его безвоздушность и подчеркнутая телесность создают ощущение густоты, непрозрачности. Пространство на картине сжато, уплотнено, в нем отсутствует легкость, отсутствует воздух. Оно словно усваивает телесную форму, становится тяжелым, осязаемым, наполненным весом. Идеальные объемы, идеальные, лишенные фактурной индивидуальности поверхности, кажется, с трудом отрываются от его массы. Наконец, пространство в этой работе Малевича лишено какой-либо гомогенности. В нем неожиданно открываются парадоксальные повороты, лабиринтообразные углубления и провалы. Несмотря на свою неподвижность, оно ускользает от быстрого, легкого схватывания глазом. Работа Малевича демонстрирует одновременно невозможность математического исчисления, логического постижения пространства и по существу невозможность движения глаза, невозможность зрения в этом «телесном» пространстве. «Густота наблюдателя»<sup>10</sup>, телесность зрения, кажется, находит в этом произведении Малевича почти формульную точность. Можно также говорить о своеобразном процессе рассеивания, стирания зрения, на которые указывает эта работа, представляющая образ мира, лишённого свободного воздуха, пустот, света, т. е. всего, что позволяет глазу непринужденно двигаться.

Определенную аналогию новой модели зрения, к которой обращено творчество Малевича, может составить концепция

9 Назвав свою работу «Усовершенствованный портрет...», Малевич имел в виду ее отношение к предшествующей версии портрета Клюна, сегодня известной только по журнальной фотографии. Деформация глаз строителя-художника описывается одной из самых принципиальных примет новой версии.

10 Выражение Дж. Креерри.



истинного видения П. Успенского<sup>11</sup>. В своей книге «Tertium Organum» Успенский строит модель зрения, уже не ориентированного на телесную природу, но, напротив, стремящегося от нее освободиться: «Наши знаменитые пять органов чувств это в сущности щупальцы, которыми мы ощупываем мир вокруг себя. Мы живем на ощупь. Мы никогда, ничего не видим. Всегда и все только ощупываем. При помощи зрительных труб и телескопов, телеграфов и телефонов мы немного удлиняем, так сказать, наши щупальцы, но не начинаем видеть. Мы не видим и поэтому никогда не можем убедиться в существовании того, чего не можем ощупать... Только мысль может дать нам настоящее зрение вместо того грубого ощупывания, которое мы теперь называем зрением. Только мыслью мы можем видеть»<sup>12</sup>. Именно к такому зрению стремится Малевич в своем творчестве: «Художник, поэт, музыкант должны быть чуткими, чтобы услышать

11 Петр Успенский (1878—1961) — русский философ, теософ, ученик Георгия Гурджиева, один из самых последовательных пропагандистов теории «четвертого измерения». Автор книг «Четвертое измерение» (1909), «Tertium Organum» (1911) и др., оказавших влияние на многих русских художников и литераторов авангарда.

12 П. Успенский. Tertium Organum. СПб, 1992. С. 24—25.

колебание творческих форм и видеть внутри себя их очертание»<sup>13</sup>. «Усовершенствованный портрет строителя» воссоздает один из образов, один из этапов приближения к новому видению. Сами глаза — с их телесностью, с их физиологичностью — оказываются здесь излишни, неуместны. Они могут существовать лишь в преображенном, деформированном виде. Позднее Малевич формулирует эту позицию с абсолютной отчетливостью: «Вещи, предметы в реальном мире — исчезли как дым для новой культуры искусства. И глаза мои могут быть взяты в паноптикум как атрибуты средневековья для обзора предметности»<sup>14</sup>. Согласно новой версии искусства, переходящего «за пределы зрительного впечатления», живопись не должна больше изображать видимую реальность, она может лишь задавать определенные координаты для умозрения. Она предлагает некую схему, проект, который зритель должен реализовать в своем сознании.

Другая версия нового зрения представлена в одной из работ Эль Лисицкого,

13 К. Малевич. Перелом. К. Малевич. Собр.соч. в 5т. Т. 1, М., 1995. С.105.

14 К. Малевич. От кубизма к супрематизму. Там же. С. 33.

3. Казимир Малевич. Усовершенствованный портрет строителя (портрет И. В. Клюна), 1913. Холст, масло, 111,5×70,5 см. Из коллекции Государственного Русского музея, Санкт-Петербург

также связанной с портретом художника. В 1922 году Лисицкий делает коллаж под названием «Татлин за работой над Памятником Третьему интернационалу», представляющий человека, больше похожего на инженера или рабочего, стоящего среди перекрещивающихся плоскостей, математических формул и инженерных инструментов.

Все изображение собрано в центре листа и буквально висит, плавает в пустом пространстве. Только фрагмент женской головы отчасти нарушает эту сконцентрированную композицию. Коллажная техника вносит в структуру пространства и в его восприятие ощущение неоднородности и в тактильном, и в пропорциональном отношении (непропорционально увеличенные по отношению к другим элементам голова женщины и циркуль). Точки схода плоскостей и предметов разбегаются в разные стороны, создавая впечатление пространства разломанного, разбитого на несогласующиеся, калейдоскопические фрагменты.

Работа Лисицкого предлагает совершенно иной, по сравнению с портретом Малевича, образ пространства. У Лисицкого это — пространство легкости, скольжения, свободного маневрирования. Однако в его ритмах присутствует заданность машины. Техника, машина, растворяя тело, освобождает от него зрение. Символическим образом такого зрения без тела, замененного механизмом, можно считать кадры из фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929), где человеческий глаз полностью оторван от тела и помещен внутрь кинообъектива, то есть декларативно заменен «оптическим протезом», отменяющим естественное зрение.

Для Малевича или Матюшина внутренняя реальность — это реальность алогичная, экстагическая, выходящая за пределы «мира мяса и кости», но достигаемая усилием человеческой психики, сознания и обращенная к образам внутреннего. Для них «оптический протез» не может воссоздать способность «видеть внутри» или, по определению Успенского, «видеть мысль». В работе Лисицкого категории внутреннего зрения нет. Его модель принципиально ориентирована вовне. Она не углубляет зрение в буквальном смысле слова, не вскрывает внутреннюю структуру глаза, не ищет согласованности внутренних ритмов глаза и внешнего мира, но усиливает, дублирует, дополняет движение глаза вовне с помощью «оптических протезов», технических устройств.

В новом зрении для глаз нет тверди, точки опоры. Постоянное движение и скольжение — его неперемные атрибуты.

Аналогию этой поверхности, по которой движется глаз в новой модели зрения, может составить водная поверхность — мерцающая, играющая со световыми бликами, полностью лишенная статичности, изменчивая и неуловимая в своих трансформациях, всегда способная породить самые необычные оптические эффекты. Именно эта среда могла бы служить одной из метафор для нового зрения, связанного с техникой. Как отмечает в своем исследовании Вирильо, с образами водной стихии традиционно ассоциируются хаос, безумие, но также и вдохновение<sup>15</sup>. В одной из своих работ немецкий дадаист Иоганнес Теодор Бааргельд напрямую соотносит зрение со стихией воды. В его коллаже «Человеческий глаз и рыба, которая окаменела» (1920) глаз демонстративно сопоставлен с обитателем водной стихии — рыбой, а точнее, просто уподоблен ей.

Слияние человеческого организма и машины самым непосредственным образом связывается с рождением особого коллективного зрения. Одно из требований этого коллективного, анонимного зрения — скользкий характер изображения, его мгновенная схватываемость, не предполагающая, точнее — заведомо исключаящая, сам процесс созерцания. Мир как труд и производство стремится как можно дальше уйти от любой созерцательности, забыть сам навык созерцания, заменив его ритмической организацией точечных оптических эффектов, в наибольшей мере соответствующих непрерывному механическому ритму «работы живого человеческого двигателя». На таких мгновенных ритмических, пульсирующих эффектах построена рекламная и пропагандистская продукция конструктивистов (плакаты, фотомонтажи, журнальный и книжный дизайн). Однако наиболее отчетливо «философия коллективизма» реализуется в это время в кино- и фотопродукции. Об этом слиянии, взаимном притяжении новых оптических механизмов и масс писал Вальтер Беньямин: «Массовая репродукция оказывается особо созвучной репродукции масс. В больших праздничных шествиях, грандиозных съездах, массовых спортивных мероприятиях и военных действиях — во всем, на что направлен в наши дни киноаппарат, массы получают возможность взглянуть самим себе в лицо. Этот процесс, на значимости которого не требуется особо останавливаться, теснейшим образом связан с развитием записывающей и воспроизводящей техники. Вообще движения масс четче

<sup>15</sup> П. Вирильо. Машина зрения. СПб., 2004. С. 56—57.

воспринимаются аппаратурой, чем глазом»<sup>16</sup>. Новая культура, которая создается массами и для масс, последовательно уклоняется от всех созерцательных навыков, стремится максимально освободиться от «немого мышления живописи», размывая тем самым сам контур, устойчивые границы традиционного «мира искусства».

Еще одна версия испытания предельных возможностей зрения была связана в искусстве конца 1910-х и начала 1920-х годов с темой света, точнее — с некоторыми попытками создания особого вида художественного творчества, использующего свет в его чистом виде<sup>17</sup>.

Свет традиционно рассматривается как условие существования и самого зрения, и всех видимых форм. Однако чистый свет солнца уничтожает физическую возможность зрения, поэтому для живописи проблема работы с чистым светом всегда была связана с темой предельного и по существу недоступного для нее опыта зрения. В потоках интенсивного света формы предметов расплавляются, исчезают. Свет, ставший самостоятельным мотивом и даже квинтэссенцией живописи, разрушает форму, размывает определенные контуры видимого мира. И вместе с тем только свет делает возможным различие глазом форм. Иными словами, свет заключает в себе возможности и разрушения и созидания видимого мира.

В 1910-е годы попытки создания световой живописи с помощью новых аппаратов (прежде всего кинематографа) воспринимались, как правило, скептически. Ле Дантю, например, писал в 1913 году: «Теперь делаются попытки перенести живопись на экран, реализовать движение цветных плоскостей кинематографическим способом, но все это не может изменить основных свойств живописи»<sup>18</sup>.

.....

<sup>16</sup> В. Беньямин. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

<sup>17</sup> Эксперименты со светом были, как известно, широко распространены в культуре начала века. Прежде всего они были связаны с созданием свето или цветомузыки. Здесь можно вспомнить знаменитую симфонию Скрябина «Прометей», для которой им была написана специальная свето-цветовая партитура, проекты цвето-музыки Баранова-Россина, эксперименты братьев Коррадини (Бруно Корра и Арнальдо Джинна) в Италии, пытавшихся с помощью кинопроектора создавать цветосветовые композиции для различных музыкальных сочинений, а в начале 1920-х годов опыты Томаса Уилфреда по созданию светомузыки и специальных аппаратов для нее. Естественно, перечень этот не полный и может быть значительно расширен. Однако меня в данном случае будут интересовать эксперименты со светом, связанные не с музыкой, но именно с живописью или, по крайней мере, вытекающие из проблематики живописного искусства. Сразу оговорю, что преимущественно речь пойдет о проектах, намерениях или даже мечтаниях, оставшихся нереализованными. Тем не менее само направление поисков и некоторые формулировки этих проектов представляют важный материал для понимания многих процессов в искусстве авангарда конца 1910-х и начала 1920-х гг.

<sup>18</sup> РГАЛИ, ф. 792.

Однако уже в конце 1910-х эта тема, правда, на достаточно короткий период, становится актуальной для самых разных художников. Как правило, обращение к светоживописи связывалось с поиском «абсолютных», окончательных форм искусства, полностью свободного от своей материальной формы.

В. Каменский, например, предлагал перевести в световую форму традиционную книгу. «Книгу в искусстве (мертвая форма словопредставления посредством бумаги и шрифта) — совершенно уничтожить, а перейти непосредственно к искусству жизни, помещая стихи и мысли... на небе электрическим освещением»<sup>19</sup>. Схожие проекты, но уже в области живописи развивал в начале 1920-х годов Лисицкий: «При абсолютной живописи нужно было бы не раскрашивать холст красками, но как-то так химически или физически обрабатывать свои поверхности, чтоб они отражали ту часть падающего на них спектрального луча, цвет которого нам нужен»<sup>20</sup>. В последние годы своей жизни особое внимание этой проблеме уделяла О. Розанова. О беспредметности как новом виде искусства, не предполагающем какого-либо материального воплощения, кроме отражения световых лучей на экране, она писала в 1915 году в одном из писем Крученых. В статье А. Родченко, посвященной памяти Розановой, он вспоминает о ее проектах светоживописи: «Не ты ли хотела озарить мир каскадами цвета. Не ты ли проектировала прожекторами творить цветные композиции в воздухе»<sup>21</sup>. Сам Родченко также отдал дань этим увлечениям. В записях Степановой за 1919 год приводятся такие его рассуждения: «Не важна живопись, а важно творчество. Сперва мы дошли до понятия, как творить, до искусства в искусстве, а затем оставили одно творчество. Будут не нужны ни холсты, ни краски, и будущее творчество, быть может, осуществится при помощи того же радия: какими-то невидимыми способами художник будет выделять на стенах своих творения без красок, кистей, холстов. Они будут гореть необычайными, еще неизвестными цветами»<sup>22</sup>. В самом начале 1920-х годов К. Редько в манифесте «Электроорганизм» вновь обращается к теме светоживописи и вновь вспоминает в связи с ней новое

.....

<sup>19</sup> В. Каменский. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918, с. 6.

<sup>20</sup> Л. Лисицкий. Преодоление искусства. — Experiment/Эксперимент. A Journal of Russian Culture, vol. 5. С. 140.

<sup>21</sup> А. Родченко. Опыты для будущего. М., 1996. С. 65.

<sup>22</sup> А. Родченко. В. Степанова. Будущее — единственная наша цель... Каталог выставки. Мюнхен, 1991. С. 136.

искусство света — кинематограф: «Свет и цвет кино вытесняют "краску", которая уступает в силе "свето-материи"»<sup>23</sup>.

Светоживопись, создающаяся с помощью электрических световых лучей, выводит искусство на тот уровень существования, где невозможно присутствие индивидуального, где полностью господствует «философия коллективизма». Она предполагает полный отказ от самой практики письма, от почерка, от какой бы то ни было связи с органикой тела, кроме зрения. Причем зрение в ней предстает в его очищенном от всего случайного, в его сущностном, предельном варианте — как созерцание чистого света.

Для таких экспериментов со светом опыты театра и особенно кино имели принципиальное значение. В них (прежде всего в кинематографе) угадывались контуры будущего абсолютного искусства чистого света. «Свето-материя» кино обладала в начале века буквально гипнотической силой. Изображения, рождающиеся на экране в световом луче, представлялись наглядным воплощением световой «материи». Именно в пограничных областях театра, кинематографа и живописи возникали первые эксперименты с новой «свето-материей». Их общим свойством была ориентация на массы, попытка работать с психикой масс, а также мощный иллюзионистический, а точнее — гипнотический эффект. Свет предстал в этих проектах и экспериментах как сила, деформирующая, трансформирующая действительность и одновременно создающая новую реальность видений.

В 1913 году во время постановки футуристической оперы «Победа над Солнцем» Малевич создал специальную световую партитуру, сопровождавшую все действие оперы. Его использование света было связано с опытом нового зрения, а не с развитием традиционных светомузыкальных экспериментов. На сцене театра он попытался с помощью электрического светового луча создать новую визуальную реальность. Эти аспекты использования света в спектакле подчеркивал Бенедикт Лившиц в своих воспоминаниях: «Из перевозчанной ночи щупальцы прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь... Новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего форму, узаконяющего бытие вещи в пространстве...

23 Цит. по: И. Лебедева. Лирика науки — «Электроорганизм» и «Проекционизм». — Великая Утопия. Каталог выставки. М., 1993. С. 188.

В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве»<sup>24</sup>.

Нулевая степень изображения, к которой тяготели многие художники в позднем авангарде, в своем логическом развитии предполагала полный отказ от живописи, переход к работе со светом, с готовым предметом, с реальными материалами. Однако и внутри «традиционной» живописи существовали метафорические формы нулевых, «последних» картин. Вероятно, одним из самых значимых событий для истории таких «последних» произведений живописи стала выставка «Беспредметное творчество и супрематизм», открывшаяся в ноябре 1919 года. На выставке были показаны белый супрематизм Малевича и серия беспредметных работ Родченко «черное на черном». И Малевич, и Родченко в этих работах представили свой вариант «абсолютной», нулевой живописи.

В основе нового визуального опыта Малевича, исследуемого им в белых картинах, лежит своеобразная «мистика» чистого ощущения. «Под Супрематизмом я понимаю супрематию чистого ощущения в образительном искусстве»<sup>25</sup>, «отсюда философия Супрематизма не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает»<sup>26</sup>. Малевич объясняет белый фон всех супрематических композиций, а также свои белые картины как способ выразить языком живописи ощущение бесконечности. «Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна — синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела»<sup>27</sup>. В белом, пустом пространстве ничто не препятствует движению «луча зрения», никакие ассоциации с внешним миром не мешают «чистому ощущению». Однако

24 Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 145—146.

25 К. Малевич. Мир как беспредметность. Часть 2. Супрематизм. — К. Малевич, собр. соч. Т. 2. М., 1998. С. 105.

26 К. Малевич. Указ. соч. Т. 2. С. 119.

27 К. Малевич. Супрематизм. 34 рисунок. Т. 1. С. 187.



4. Казимир Малевич. Исчезающая конструкция (три арки на диагональном элементе на белом), 1917. Холст, масло, 97 × 70 см. Из коллекции Городского музея, Амстердам

это не реальное физическое движение глаза в свободном пространстве (работы Малевича как раз парализуют, останавливают взгляд), но исключительно внутреннее ощущение ничем не скованного движения.

Белый фон супрематических вещей всегда рассматривался Малевичем как важный элемент его философии творчества. «Белые поля — это не поля, обрамляющие черный квадрат, но только ощущение пустыни, ощущение небытия... Это не конец Искусства, как полагают еще до сих пор, а начало действительной сущности», — утверждал Малевич<sup>28</sup>. Даже в ранних кубофутуристических вещах («Портрет Матюшина» или «Частичное затмение с Моной Лизой») белый фон обладал своей особой фактурой письма. В супрематических работах Малевич также всегда сохраняет в белом пространстве своих холстов эффект письма. Следы движения руки и кисти по поверхности для него принципиально важны. Эти телесные следы, сохраненные жестами письма, вводят в абсолютное творчество Малевича особое измерение: задают ему принципиально важный в метафизической пустыне белого антропоморфный ритм.

Белое для Малевича было связано с тем особым ощущением бездны, особым

28 К. Малевич. Мир как беспредметность. Т. 2. С. 109.

ощущением бесконечности пространства, для выявления которого, прежде всего, и служили супрематические формы. В белых супрематических полотнах это ощущение осталось главным и единственным предметом живописи. Малевич подходит в этих работах к границам зрительных ощущений не через эффект внешнего, максимально интенсивного воздействия на глаз, ослепляющего его. Он, напротив, замыкает зрение на само себя. В белых супрематических картинах он исследует границы доступного глазу через растворение взгляда в световых вибрациях, через обращение его к самосозерцанию. В какой-то мере в этих работах был предугадан опыт европейской модернистской живописи 1950—60-х годов. В монохромной беспредметной живописи Ротко, Рейнхардта, Раушенберга именно сам процесс созерцания становился основным предметом работы.

В отличие от экспериментов с «оптическими протезами» или новой механической фактурой, Малевич всегда сохраняет парадоксальный традиционализм. В его работах, ориентированных, на первый взгляд, на чистое умозрение, сам умозрительный опыт достигается через вполне традиционный созерцательный навык, через воспоминание, реконструкцию тех состояний, когда «через человеческое зрение смотрит ум». «Белый беспредметный

5. Александр Родченко.  
Беспредметная живопись.  
Композиция № 64 (84).  
Абстракция цвета.  
Обесщечивание, 1918.  
Холст, масло, 74,5 ×  
74,5 см. Из коллекции  
Государственной  
Третьяковской галереи,  
Москва



Супрематизм — уже не вершина и не низ, не цель, не разум, не смысл, не практичность и не пища, не время, не измерение, не творчество — в нем освобождение и растворение всего, в нем освобожденное "ничто"<sup>29</sup>. Взгляд в пустоту, в Ничто, который предлагает Малевич в своих белых работах, традиционно связан с глубинными сакральными переживаниями, с наиболее эзотерической и закрытой частью сакрального опыта. Так, Диди-Юберман ссылается на известное место в Евангелии от Иоанна (20,8), когда один из учеников подходит к гробнице воскресшего Христа и смотрит внутрь: «И увидел и уверовал...», «Что он увидел? Ничего, если быть точным. И это ничего — троекратное ничего: несколько белых пелен в полумраке каменной полости — эта пустотелость и запустила диалектику веры раз и навсегда. Явление ничего, минимальное явление: несколько признаков исчезновения. Не увидеть ничего, чтобы поверить во все»<sup>30</sup>. Апофатический опыт погружения в пустоту, или,

.....

29 К. Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой. К. Малевич. Собр. соч. Т. 3, М., 2000. С. 181.

30 Ж. Диди-Юберман. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 22.

по словам Малевича, в пустыню как в глубинный исток созерцания, глубинный исток самого искусства живописи, становится центральным в белых картинах. «Искусство вышло к пустыне, в которой нет ничего, кроме ощущения пустыни»<sup>31</sup>, «Пустыня была насыщена пронизывающими волнами беспредметных ощущений... чувство легкости тянуло меня и довело до полной пустыни... Исчезли формы, которые видим»<sup>32</sup>.

Белые полотна Малевича демонстрируют едва уловимые следы живописи, а точнее — «несколько признаков исчезновения» живописи, раскрывающих глубинную, не поддающуюся логическому исчислению природу созерцания. В них происходит исчезновение, растворение всех границ, всех опор для зрения. Они апеллируют к особому состоянию, к новому опыту зрения, безусловно, превышающему оптические возможности и техники, и человеческого глаза. Они выходят за привычные границы мира искусства и одновременно обращают к его истокам, к наиболее глубинным основаниям самого феномена созерцания и «немного мышления живописи».

.....

31 К. Малевич. Мир как беспредметность. Т. 2. С. 105.

32 К. Малевич. Мир как беспредметность. Т. 2. С. 106.

На той же выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» в 1919 году были показаны несколько «черных» картин А. Родченко, представлявших собой открытый спор, открытое отрицание традиционалистской по своей сути и «консервативной» белой живописи Малевича. Один из этих холстов Родченко — «Черная композиция» (ГТГ) — демонстрирует прежде всего виртуозную игру различных фактур на поверхности картины. Эта игра фактур выстраивается, разворачивается исключительно на плоскости, на материальной поверхности холста, исключая любые возможности погружения взгляда, отвергая саму метафору погружения, проникновения в пространство картины. Напротив, Родченко создает в своей работе эффект отражения, отталкивания взгляда от поверхности. Отполированная, даже отражающая окружающее пространство фигура в центре холста, свободная от каких-либо следов движения руки по ее поверхности, в буквальном смысле отражает, отталкивает глаз.

В отличие от Малевича, Родченко не работает кистью. На поверхности его картин нет ритма письма, столь важного для Малевича. «В черном умер цвет, и теперь он не играет роли. Пусть умрет и мазок»<sup>33</sup>. Вместо ритма прикосновения руки, в «черных» картинах последовательно выдерживается ритм технической, механической обработки поверхности. Эта перемена самой техники исполнения представлялась Родченко одной из принципиальных особенностей новой беспредметной живописи: «Беспредметность отрешилась и от старого выражения живописи, она вела совершенно новые способы письма, более целесообразные для ее форм — геометрически простых, ясных и четких — письмо тупонкой, покраской, валиком, прессовкой и т. д. Кисть уступила место новым инструментам, которыми удобно, просто и более целесообразно обрабатывать плоскость. Кисть, такая необходимая в живописи передачи предмета и тонкостей его, стала недостаточным и неточным инструментом в новой беспредметной живописи, и ее вытеснил пресс, валик, рейсфедер, циркуль и т. д.»<sup>34</sup>.

Все поверхности черных картин либо отталкивают, либо преграждают движение глаза, ставят ему предел, очерчивают границу для взгляда. Фактурные манипуляции, которые Родченко с большой изобретательностью демонстрирует в этих работах, создают ритмическое разнообразие

.....

33 А. Родченко. Опыт для будущего. С. 74.

34 А. Родченко. Линия. — В кн. А. Родченко. Опыт для будущего. М., 1996. С. 96.

поверхности, сообщают ей динамику. Однако эта динамика совершенно не схожа с эффектом движения в белом супрематизме. У Родченко это динамика поверхности, она разворачивается исключительно на поверхности, не создавая того иллюзорного пространства мерцания света, в которое погружался, затягивался взгляд при созерцании белых картин Малевича. Традиционный ритм созерцания, «немного мышления живописи», в этих работах Родченко последовательно стирается.

Через два года Родченко делает следующий шаг к нулевой изобразительности. Осенью 1921 года на выставке «5х5=25» он показывает «Гладкие доски» или «Гладкий цвет. Чистый красный. Чистый желтый. Чистый синий». Работы представляли собой три одинаковые доски, равномерно окрашенные в красный, желтый и синий цвета. Эти произведения Родченко уже современники оценивали как наиболее радикальный выход за границы традиционной философии живописи. Николай Тарабукин в книге «От мольберта к машине» писал: «В эволюции художественных форм, которую совершило искусство за последнее десятилетие, этот холст чрезвычайно знаменателен. Он не является уже этапом, за которым могут последовать новые, а представляет собой последний, конечный шаг в длинном пути, последнее слово, после которого речь живописца должна умолкнуть, последнюю "картину", созданную художником. Это полотно красноречиво доказывает, что живопись как искусство изобразительное, — а таковым оно было всегда, — изжила себя»<sup>35</sup>.

Работы Родченко представляют также еще один вариант проникновения в искусство специфической манеры научного мышления, научного подхода к миру, который так воодушевлял конструктивистов. «Наука манипулирует вещами и отказывается вжиться в них», — писал Мерло-Понти. Доски Родченко также создают особый эффект отстраненности, отчужденности от самого акта зрения. Глаза, направленные на эти поверхности, оказываются лишены самой возможности созерцать. В этих работах возникает новый — принципиально важный для всей культуры XX столетия — метод художественной деятельности: манипулирование предметами, смыслами и сознанием наблюдателя.

.....

35 Н. Тарабукин. От мольберта к машине. М., 1923.

## Александра Шатских «Черный квадрат» — герой культуры XX века

Казимир Малевич создал миф о том, что «Черный квадрат» — это точка отсчета его художественной работы. Простота и вместе с тем безмерность смыслов сделали «Черный квадрат» самой радикальной картиной XX века, и эта радикальность самим Малевичем была осознана почти сразу же после его рождения. Возведя «Черный квадрат» в свое главное произведение, русский супрематист упорно и небезуспешно убеждал последующие поколения в возникновении супрематической Вселенной из метаморфоз и трансформаций «элементарной» фигуры «Черного квадрата».

Однако простота — самая, по сути, сложная вещь, что и подтвердилось в процессе создания супрематизма.

На материалах наследия великих творцов предельно очевидно, что в искусстве они шли не от простоты к сложности, а напротив — от сложности к простоте. Так, прозе Александра Пушкина с ее прозрачной простотой предшествовали более сложные и трудные, на рутинный взгляд, поэтические его творения, где автор должен был совладать со множеством чисто формальных приемов (размер, рифма, аллитерации, внутренняя рифма, перебивки ритма и т. д.).

В случае Малевича суровой «прозе» монофигур предшествовала сложная многосоставная «поэзия» его первых беспредметных полотен: одно полотно ныне хранится

в Стеделийк Музеуме в Амстердаме, второе — в Русском музее<sup>1</sup>. Однако впоследствии, выстраивая логически стройную систему, авангардист все сложные композиции объяснил созданными после «простых» монофигур; по его теориям, многосоставные картины появились в результате динамического развития-дробления «Черного квадрата».

Важные явления в жизни художника сопровождались моментами сильнейшего духовного напряжения, озарениями, и впервые такое напряжение он испытал при создании «Черного квадрата» — его материализация оказалась неожиданностью для автора. Малевич интуитивно ощущал, что что-то свершилось, что через него в мир явилось нечто грандиозное; шок был настолько силен, что, по собственным позднейшим признаниям, художник неделю не мог спать, есть, пить.

Экстатическое переживание, испытанное при рождении Черного квадрата, не раз отразилось в белых стихах, сопровождавших супрематический этап биографии художника. процитирую одно из них: «Я нахожусь в 17 верстах от Москвы // Сейчас 3 минуты первого 11 июля 1-й час 1918 // Три минуты закончилось время нашего быстрого дня во мне. Мчались миллионы полос. тупилось // зрение и осознать

<sup>1</sup> К. Малевич. Супрематизм. 1915. Х., м. 101,5 x 62 см. Стеделийк Музеум, Амстердам; К. Малевич. Супрематизм. 1915. Х., м. 80,5 x 81 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



не могло лучами места. // Я перестал видеть. Глаз потух в новых проблесках...»<sup>2</sup>

Выставочный сезон к лету 1915 года уже завершился, да и подготовка любой экспозиции была сложным делом для нищего художника. Предъявление городу и миру собственного открытия, закрепление приоритета всегда были большими проблемами для русских радикалов, поскольку новизна признана была доказывать их состоятельность как новаторов-футуристов.

Михаил Матюшин, композитор и художник, собирался издавать книгу, посвященную футуристической опере «Победа над Солнцем», оформленную Малевичем и сыгранную дважды, 3 и 5 декабря 1913 года в Петербурге. Публикация поразительных произведений в книге, связанной с постановкой 1913 года, легко разрешала проблему датировки возникновения небывалой новой системы искусства.

Письмо своему соратнику Малевич написал и отправил немедленно, сопроводив его рисунком, графическим «Черным квадратом» и двумя другими, также якобы восходящими к футуристической опере 1913 года. По раскладу Малевича, Матюшин мог быть самым авторитетным «очевидцем» возникновения

<sup>2</sup> Казимир Малевич. «Я нахожусь в 17 верстах от Москвы...» // Казимир Малевич. Поэзия/Сост., публ., вступ. ст., подготовка текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских. М.: Эпифания, 2000. С. 104.

беспредметности в 1913 году: «не пошедший тогда» в дело графический «Черный квадрат», помещенный в повторном издании «Победы над Солнцем», был бы неопровержимыми доказательствами даты рождения супрематизма как для современников, так и для потомков.

Матюшин сохранил лицевую часть конверта, надписав на нем «Эскизы Малевича к опере "Победа над Солнцем". Почтовый штамп «Кунцево Моск<овской> г<убернии>. 9.6.15» дал возможность зафиксировать точную дату рождения Черного квадрата — он был написан 8 июня старого стиля (21 нового) 1915 года.

Подробное второе письмо, говорящее о «Черном квадрате», Малевич отослал спустя несколько дней; «Черным квадратом» он замкнул список, но описал его место в самой опере: это «завеса 1-го действия». Положение «Черного квадрата» отныне всегда и везде будет первенствующим.

А далее в письме идут поразительные слова, ставшие программой для великого художника не только на ближайшие месяцы, но и, как показала история, на всю жизнь: «...Завеса изображает "Черный квадрат" <—> зародыш всех возможностей принимает при своем развитии страшную силу <это — фундамент, первооснова всего>, он является родоначальником куба и шара <предвосхищение объемного супрематизма, в пределе архитектонного>, его распада несут

1. Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат, 1915. Холст, масло, 79,5 x 79,5 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва

удивительную культуру в живописи <предпосылка будущих теорий построения супрематической вселенной из динамических трансформаций "Черного квадрата">, в опере он обозначал начало победы <то есть был амбивалентным символом-знаком конца старой жизни и начала новой><sup>3</sup>.

Внезапный, головокружительный выход Малевича к Нулю форм и пластически-зримое воплощение этого Нуля в лике «Черного квадрата» и в XXI веке вызывает изумленное недоумение. Так, историк авангарда С. О. Хан-Магомедов в объемной книге «Супрематизм и архитектура: проблемы формообразования» (2007) не устает повторять: «Супрематизм, как показывает формальный анализ, действительно не вырастает из кубизма, футуризма и кубо-футуризма. Это самостоятельная художественная система. Это художественное открытие. Кроме того, это загадочное явление. Супрематизм загадочен тем, что появляется почти без визуальной живописной подготовки как вполне сложившееся стилевое течение, резко отделившееся от предшественников (кубизма, футуризма, кубо-футуризма) <...> Абсолютное своеобразие супрематизма состояло в том, что формотворчески он не был связан с предшествующими течениями. Здесь все было первозданным»<sup>4</sup>.

«Черный квадрат» словно самочинно спустился на Малевича и заставил его произвести всю супрематическую вселенную из своей единичной простой фигуры. Авангардист мгновенно ощутил его эмблематическую мощь, сохранявшуюся при любом тиражировании, — он оставался «Черным квадратом» и на полотне, и на бумаге, и на фарфоре, а в конце жизни художника присутствовал как маленькая иконка-знак в углу его фигуративных картин.

Квадратная форма этого знака была для Малевича базисной: «Я ничего не изобрел, а только ощутил в себе ночь и в ней увидел новое, и это новое назвал Супрематизмом, и выразилось оно во мне черной плоскостью, образовавшей квадрат...»<sup>5</sup>

В течение полугода Малевич создал около четырех десятков беспредметных полотен и в декабре 1915 года представил

3 Письмо Малевича к Матюшину из Кунцево в Петроград, середина июня 1915 // Малевич о себе. Современники о Малевиче. В 2-х томах. Т.1 / Авторы-составители И.А. Ванар, Т.Н. Михиенно. М.: РА, 2004. С. 67 (с датой и местом отправки «Начало июня? 1915, Москва»).

4 Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: «Архитектура — С», 2007. С. 35.

5 Малевич К. Супрематизм (Квадрат, круг, семафор современности) // Казимир Малевич. Собрание сочинений в 5 томах. Т.5/Сост., публ., вступ. ст., подготовка текста, коммент. и примеч. А.С. Шатских. М.: Гилея, 2004. С. 111. Статья датирована автором 12 февраля 1919 года.

их на легендарной «Последней выставке футуристических картин 0,10» в Петрограде, вошедшей в десятку наиболее влиятельных выставок прошлого века.

На сохранившемся снимке отчетливо проступает новаторская природа экспозиции Малевича — организация стенной плоскости по коллажному принципу, присутствие на равных правах с картинами транспарантов и плакатов. Однако наиболее впечатляющей акцией художника стало вознесение «Черного квадрата» в красный угол; своим амбивалентным жестом, сакральным и в то же время святотатственным, Малевич мгновенное перекодировал экспозицию, предъявив наличие единого замысла и осознанное закрепление этого замысла в иерархическом членении и ценностной топологии выставочного пространства.

Два полотна, написанных до рождения «Черного квадрата», Малевич поместил под своей главной фигурой — так скрыто и в то же время явно он отдал им должное как «столпам супрематизма».

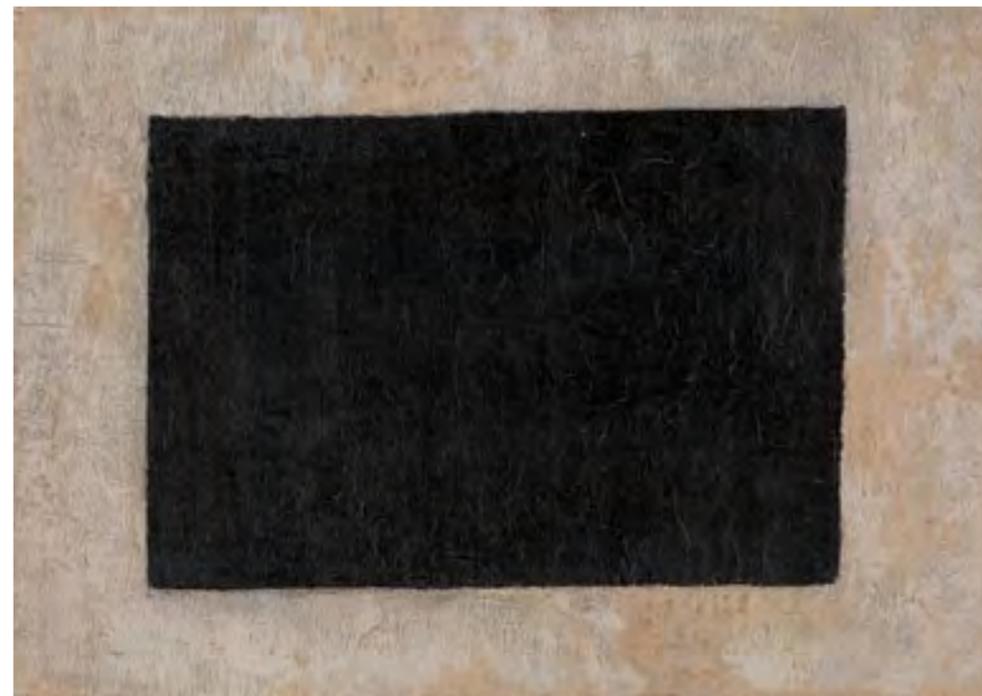
Экспозиция Малевича на 0,10 была самостоятельным концептом, а не суммой представленных картин. Супрематисту было суждено стать пионером в том виде искусства, который лишь через несколько десятков лет получит название «инсталляция».

Примечательно, что в наши дни при подготовке юбилейных выставок Малевича кураторы в музеях мира не только представляют беспредметные полотна, но и нередко стремятся воспроизвести жест художника, вознося «Черный квадрат» в угол, который тут же становится «красным углом».

На первой персональной выставке Малевича, открывшейся 25 марта 1920 года в Москве, экспозиция полностью была подчинена его линейной теории «от импрессионизма к супрематизму». Вместе с тем и здесь имел место поразительный жест, возможный только в условиях публичной репрезентации работ. Экспозицию завершали пустые холсты, следующие за третьим этапом супрематизма, белыми полотнами, и это был еще один «Нуль» формы, выход из живописи как таковой.

Идея Малевича была продублирована в экспозиции Уновиса на петроградской «Выставке художников всех направлений» (1923). Пустые полотна, носившие в каталоге название «Супрематическое зеркало», стали иконическим аналогом одноименного и последнего манифеста художника, где все явления мира были арифметически уравнены с Нулем<sup>6</sup>.

6 К. Малевич. Супрематическое зеркало // Жизнь искусства. Петроград. 1923. №20 (895). 22 мая. С. 15—16.



Пустые холсты для Малевича были прямым выводом из «Черного квадрата», который, как говорилось выше, он неоднократно также именовал «Нулем форм». Эту идею, Нуль=Всё, любимую идею XX века, артикулировали многие великие творцы прошлого столетия. Русскому авангардисту удалось представить ее раньше всех и не один раз.

Малевич называл Черный квадрат «спрессованным ядром смыслов» и посвятил разворачиванию этих смыслов свою жизнь. Выявилось, что эта форма сыграла такую колоссальную роль не только в его биографии, она словно бы самостоятельно оплодотворила мировое искусство, а Малевичу при осмыслении простоты и радикализма «Черного квадрата» посчастливилось первому открыть и прочертить силовые линии в развитии художественных процессов всего XX века. Американские минималисты Малевича практически не знали, но в их огромных черных геометрических композициях трудно не увидеть «зерна» первофигуры русского супрематиста.

Джозеф Кошут манифестом своего направления «Искусство — язык» сделал картину, написанную в 1955 году, — здесь на большом черном квадрате в белом обрамлении была помещена энциклопедическая дефиниция слова «квадрат».

Джозеф Альберс, преподававший в Баухаузе, а потом эмигрировавший в США, был знаком с Малевичем, посетившим Германию в 1927 году. На протяжении десятилетий Альберс создавал огромный цикл «В честь

квадрата» («Посвящается квадрату»), где глорифицировал главную форму супрематизма в сугубо индивидуальной пластической интерпретации.

Малевич стал Малевичем около 1911 года, его творческая жизнь завершилась из-за тяжелой болезни в 1933-м, за полтора года до физического ухода. За два с небольшим десятка лет русский авангардист сумел реализовать отпущенный ему дар и воплотить собственные потенции в создании произведений в огромном диапазоне, от живописи до философских сочинений.

Все свое новаторское творчество великий художник почитал выводом из «спрессованного ядра смыслов», из «Черного квадрата», словно бы выбравшего его своим автором в июньский день 1915 года, а затем продолжившего собственную жизнь в искусстве.

2. Казимир Малевич. Черный прямоугольник, б/г. Холст, масло, 24 × 17 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция

Виталий Пацюков

## «Черный квадрат» Казимира Малевича. Диалоги с научными моделями образов Вселенной

**Здесь божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования. Здесь чудо...**

Казимир Малевич

Казимир Малевич — фигура парадоксальная и одновременно великая в своем парадоксе, художник, которого невозможно рассматривать традиционно. Парадокс Малевича связан с феноменом гностических откровений, и вместе с тем он находится на перекрестках диалога науки и искусства. То, что он писал, то, что он переживал, то, чему он следовал, действительно подчиняется совершенно иной логике, логике сновиденческой, которая определяла иные пространственные измерения и абсолютно иные взаимоотношения с ними. Эта логика, как сказал бы сегодня Нобелевский лауреат в области физики Илья Пригожин, располагается в пространствах новейшей образной гармонии, квантовых состояниях, мгновенных переходах и принадлежит нелинейному равновесию.

Сегодня мы можем размышлять о «черном квадрате» в связи с открытием реликтовых частиц, первых элементов начал нашей Вселенной — в феноменальности теории Большого взрыва. Эти реликтовые частицы были обнаружены в 60-е годы прошлого столетия одновременно с первым невероятным интересом к творчеству Казимира Малевича, и они стали свидетельствами

зафиксированного рождения Космоса в его первые 10 в минус 43-й степени секунды. Фактически, человечество не просто вспомнило о рождении нашего мира, но и заново пережило его в пространстве мирового сознания, в глубинах своей личной памяти. Современная физика образно описывает эту ситуацию как взрыв невероятно уплотненной массы, настолько плотной в своей гравитации, что в ней не существует ни времени, ни пространства. Этот взрыв произошел 14 миллиардов лет тому назад, и в первые миллисекунды своего мгновенного расширения создавал реальность с температурой в миллионы градусов. Его образ, описанный физико-математическими моделями, напоминал кипящий эфир, сопровождаемый спиралевидными вихрями и фазовыми изменениями в строении вещества. На протяжении последних 14 миллиардов лет наша Вселенная неуклонно расширялась и становилась более разреженной и, переходя через особые критические температуры, подвергалась радикальным изменениям. Многие физики уверены, что сейчас мы живем в «конденсированной» или в «замороженной» фазе Вселенной, которая принципиально отличается от более ранних эпох. Эти фазовые переходы, рассмотренные в визуализированных системах научных исследований, удивительно совпадают с состоянием сознания самого Казимира Малевича,



1. Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат (фрагмент), 1915. Холст, масло, 79,5×79,5 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва

зафиксированного в одном из его стихотворений, где рождение личного Я тождественно рождению Я Вселенной.

*Я нахожусь в 17 верстах от Москвы  
Сейчас 3 минуты первого 11 июля  
1-й час 1918  
Три минуты закончило время нашего  
быстрого дня во мне. Мчались миллионы  
полос. Тупилось  
зрение и осязать не могло лучами места.  
Я перестал видеть. Глаз потух в новых  
проблесках,  
темп и ритм начинают тяжить  
неповоротливостью,  
и мы тревожим его вихрем интуитивных  
вскипов.  
Кольшем пространство. Темп и ритм  
рычаги,  
которые поднимают вертящиеся  
в бесконечности  
нашего сознания и как мелкое зерно  
старый  
материализм высыпается шелухой  
из тыла  
иного свойства темпа и ритма.  
Многое оказалось не подготовлено  
уснуло  
и спало в утробе смерти.  
4 минуты первого в буре поднесен был  
я и ощутил зачатие свое я увидел начало  
и свое зарождение я смотрел на себя  
как зарождаюсь  
Я. Температура в великом вращении  
в своем  
разбеге рождала меня.*

*Так зачался я неустанный бег иду  
к опровержению  
обеспеченности знаков смертию. Потому  
касаюсь  
всего выступающего на гладкой  
поверхности  
но и гладкую поверхность шлифую  
быстриной  
всего ритма каждый ритм разделяю  
цветом  
и мчу себя, сокрушая и выправляя.  
Я стал тем чем бывает ветер, и примите  
осторожность своего знака все  
кто черепу  
своему не дал в рытвинах спиральное  
вращение  
Новое материальное мое утверждено  
оно служит  
шарами пят моих  
Отныне не имею практического  
мышления  
Таково новое свойство мое и такова  
организация  
новых идей материального,  
то что считали  
материальными отныне умерло, даже  
не умерло  
а исчезло.  
Все готовится встретить меня<sup>1</sup>.*

В этих строчках предстает откровение, явленное Малевичу, прозрение первичных состояний реальности,

<sup>1</sup> Стихотворение написано 11 июля 1918 года; рукопись хранится в архиве фонда Харджиева — Чаги, Амстердам.



их визуально-психических форм, зафиксированных в паранормальном состоянии личности. Это описание как пророческое состояние не имеет опор и логических доказательств, но удивительно, что этот апокалиптический образ художника подтверждается новейшими научными парадигмами, которые исходят из образного понимания космологических, физических моделей Большого взрыва. Науке пока неизвестно, как взорвался «первый атом», где он взорвался и, в конце концов, чем был этот атом, и впервые сама наука оказалась способной опираться только на образное предположение своих системных методов. Тем не менее образы научных исследований, научных технологий визуально совпадают с образами личного состояния художника, с процессами его сознания и его сновидческих открытий. Не случайно, что в период рождения «Черного квадрата» летом 1915 года Малевич испытывал психофизиологические потрясения. В одном из писем своему ближайшему другу Михаилу Матюшину он сообщает, что видит в снах новую супрематическую реальность, что он буквально летает среди ее динамических элементов, порой прикасаясь к ним.

Первым в истории науки, кто попытался описать явление Большого взрыва, был бельгийский физик, протестантский священник

аббат Жорж Леметр. В своем сообщении в 1931 году он образно провозгласил идеи Большого взрыва, «пустив» в обратную сторону «кинолентку» всеобщей эволюции и увидев, как галактики сближаются друг с другом, пока не образуется то, что он назвал «первичным атомом», «атомом-Отцом». Взорвавшийся первичный атом стал источником рождения нашего мира, но кто был виновником этого события, остается таким же большим вопросом, как и сам Взрыв.

Во время доклада, произнесенного в библиотеке обсерватории Пасадена, на горе Вильсон, в присутствии Эйнштейна Леметр сделал лирическое отступление: «В начале всего у нас были искры невообразимой красоты, и вот раздался взрыв, большой шум (Big Noise), повлекший обилие дыма в небесах. Но мы прибыли слишком поздно и смогли стать лишь визуализацией вершины творения». Благодаря аббата, Эйнштейн ответил ему с признательностью художника: «Это самая прекрасная и самая удовлетворительная из интерпретаций, когда-либо мной услышанных». В своей супрематической серии, начиная с «Черного квадрата» 1915 года, Казимир Малевич фактически визуализировал эту «прекрасную» гипотезу. Взорвав «черный квадрат», он направил в космос его разлетающиеся частицы, приведшие к творению Вселенной и образованию пространства



и времени. Как показывают рентгенограммы, за поверхностью «Черного квадрата» 1915 года скрываются геометрические композиции из потерявших гравитацию элементов, своеобразных реликтовых наночастиц, драматургически очень близких к «картине мира», предложенной аббатом Леметром. Они раздвигают пространство, перемещаясь в своем аллогизме, и вместе с тем обозначая его новые координаты.

В своих религиозно-философских размышлениях аббат Леметр опирался на систему Гермеса Трисмегиста, выдающегося философа древности, предтечи Пифагора и Платона, рассматривавшего рождение реальности в геометрических структурах, в основе которых лежал квадрат. В геометрии этой самой древней мистико-научной системы во внутреннем пространстве квадрата находился треугольник, который опирался своей внешней конфигурацией на стороны квадрата. Квадрат в системе Гермеса Трисмегиста, вращаясь, в свою очередь создает окружность, формула которой имеет постоянную величину «пи». Этот образ структуры нашей Вселенной в точности совпадает с динамической геометрией Казимира Малевича, с его проекционными многомерностями и числом «пи», с которым, как показывает математика, согласуются все гармонические пропорции элементов супрематизма. И если

сам квадрат, точнее взаимоотношение тождественных площадей черного и белого в нем, можно представить в двоичной системе как 0 и 1, то во всех остальных супрематических равновесиях торжествует принцип треугольника. В своей работе «Человек самое опасное в природе явление...» (ок. 1924 г.) Казимир Малевич отмечает, «что все происходит от одной Клетки» и далее развивает свою мысль: «И каждое зерно имеет в себе свой закон... В Искусстве определенно треугольник играет большую роль, отчасти и в религиозном понятии. Троица, глаз Божий в треугольнике. Как бы царствует закон треугольник, оформляющий через три всякое бес-формие, без-образие, без-законие в тройственный закон совершенства». Поиски универсального кода художественной реальности Малевича исходят из особой логики — символической, когда дисциплинарной обработке подвергаются символы. Символический метод мышления характерен не только для высшей духовной деятельности, например, деятельности пророческой, без него не обходится ни один вид присутствующей человеку творческой активности. Чтобы помочь усвоению этого метода, сделать его общедоступным, в эти же 1920-е годы прошлого столетия другой русский мыслитель Павел Флоренский представил замысел своего «словаря символов». По не зависящим

2. Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат (фрагменты), 1915. Холст, масло, 79,5×79,5 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва



от него обстоятельствам замысел оказался нереализованным. Флоренский завершил только один текст — «Точка», который сближается с драматургией эволюции художественной мысли у Казимира Малевича. Супрематизм Малевича начинается с «точки», как с первого «прибавочного элемента» его «генетической» теории, и проходит через различные ее метаморфозы в пространственных преобразованиях.

За формально устойчивой позицией Казимира Малевича скрывается мир недетерминированности, мир абсолютной свободы и непредсказуемости. Эти мироощущения близки философии квантовой физики с ее царством вибрации, возбуждения и квантовых скачков. Фактически эта «дрожь» физических полей существует даже в пространстве, которое может восприниматься как пустое. В пространстве, которое кажется не содержащим материи, но в реальности подчиняющемся концепции пустоты, концепции «нуля форм» Малевича, квантовая дрожь делает понятие «ничего» еще более емким. В возбуждениях квантовых состояний появляется новая ткань нашей реальности, созданная мельчайшими частицами — струнами. Физически не обнаруженные, существующие только в образной теории, они представляют собой вибрирующие нити энергии, не имеющие толщины, только длину, так что струны являются одномерными сущностями. Кроме того, они настолько

малы, в несколько сотен миллиардов раз меньше атомного ядра, что рассматриваются как точки даже в математических моделях. Их энергия — это энергия возбуждения, о которой постоянно говорит Казимир Малевич, описывая принципиальное и радикальное состояние вещества, материи космоса: *«Движение как возбуждение остается единственным реальным восприятием... Космос, или Вселенная, мне представляется бесчисленностью сил вращательных центров или возбуждений. Все образующиеся кольца не представляют собой отдельные системы, а находятся во взаимном включении».* («Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой», 1922). Поиски Малевича в области свободных универсальных единиц, являющихся кирпичиками в строении Вселенной, сегодня приводят к уникальной «теории всего» — теории струн. В соответствии с этой теорией весь космос построен на одной фундаментальной единице — струне, и все богатство многообразия частиц просто отражает различные типы колебания струны. Это похоже на то, что происходит с обычными струнами музыкальных инструментов. Скрипичная струна может колебаться множеством способов, и мы слышим каждый способ как отдельную музыкальную ноту. Метафорически различные ноты, которые могут быть сыграны на единственной разновидности струны, могут отвечать за все различные обнаруженные частицы. На ультрамикроскопическом

уровне Вселенная превращается в симфонию струн, вибрация которых приводит к существованию материи.

Появление «Черного квадрата» на выставке «0,10» свидетельствует о значимости для Казимира Малевича понятия числового множества. Обращаясь к числовому ряду, Малевич переживал проблему ряда, направленного к будущему. Эта проблема бесконечности была мучительна для математиков, сознание которых требовало остановить потенциальное движение ряда как бессмысленность непрерывно создающей себя цивилизации. Павел Флоренский и его друзья, крупнейшие математики России Дмитрий Егоров и Николай Лузин, нашли способ завершения бесконечности, дав ей имя. На одном из своих рисунков Малевич изображает мадонну с младенцем, окрашенным в черный цвет, так же, как и «черный квадрат», которого он называл «черным царственным младенцем». Свой ряд трансфинитных чисел Малевич останавливает философией имяславия, но, останавливая, он одновременно направляет стрелу времени в обратную сторону, в прошлое, к точке, в которой начинается процесс рождения. Вручая Даниилу Хармсу свою знаменитую книгу «Бо не скинут», Малевич подписывает ее: «Идите и останавливайте прогресс», призывая вернуться в «нуль форм».

В 1920 году, почти сто лет тому назад, Казимир Малевич объявил о конце времени живописи, воскликнув в своем тексте

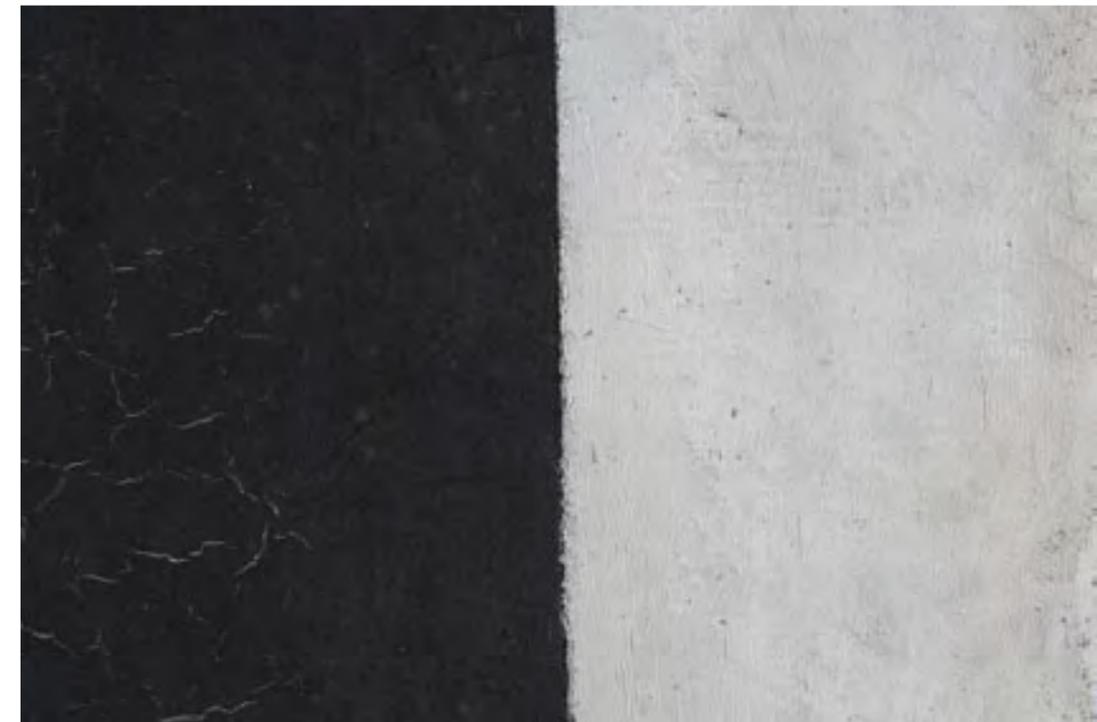
«Супрематизм. 34 рисунка»: «О живописи... не может быть речи, живопись давно изжита!» и завершив последнюю «картину изменяющегося пространства» в образности супрематизма. Обнаруженная Малевичем инфляция живописного материала, то есть материи как таковой, была засвидетельствована французским математиком Рене Тома, заменившим парадигму дарвиновской эволюции на парадигму катастрофы. Теория катастроф наглядно визуализировала скрытые и открытые процессы нашей геополитической жизни — мировые и локальные войны, экономические кризисы, сдвиги в генетике человеческого организма и восстания травмированной природы. Но, к счастью, в результате катастрофы каждый раз на поверхность выбрасываются глубинные слои нашего сознания. Подсознание в этих процессах обретает особую актуальность, заставляя обращать внимание на свои реликтовые формы, существующие в иных логических системах. Казимир Малевич, Франц Кафка, Карл Юнг, Джон Кейдж, Марсель Дюшан и один из самых парадоксальных физиков нашей современности Фред Алан Вольф встречаются в слоях этой логики, сближающейся со структурой сновидений. «Сновидческая Вселенная» обретает самый актуальный образ в философских проблемах нового знания и прогнозах. «Действительно ли Вселенной приснилось, будто она существует, — задает свой "революционный"

3. Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат (фрагменты), 1915. Холст, масло, 79,5×79,5 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва



вопрос Фред А. Вольф, — спит ли она по-прежнему, или все это результат Большого взрыва?» Модель физика-сновидца опирается на совокупность голографических образов и квантовую концепцию множественных миров, которая была сформулирована в последнее десятилетие. Бесконечная вариативность образов нашего присутствия, состояние тотального сканирования всех

форм нашей жизни и деятельности, бесчисленные камеры слежения дали возможность технологиям науки и искусства рассматривать процессы сомнительного бодрствования нашей цивилизации как непрерывность сна. Неудивительно, что раньше исследователи сновидений — психологи, нейрофизиологи и физики — не подходили к проблеме сновидений как к откровенно пограничной



4. Казимир Малевич. Черный супрематический квадрат (фрагменты), 1915. Холст, масло, 79,5×79,5 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва

с космической феноменальностью и феноменальностью нашего мозга, где диалог ведется в отсутствии причинно-следственных связей — вспышками, волновыми порциями квантов. Эта концепция предполагает, что память функционирует, создавая и фиксируя голографические образы, и это функционирование во многом зависит от того, «кто» наблюдает, и от того, «что» наблюдается. Именно способность к саморефлексии в сочетании с голографической моделью позволяет Казимиру Малевичу выявлять метаморфозы «нейронных клеток» сверхличной памяти.

Гармония «сновидческой Вселенной» начинается в снах Илюши Обломова, в грезе Веры Павловны, размышляющей и задающей «пограничные вопросы» — «что делать?»; она мерцает в тесном пространстве хармсовского сундука, в альбоме Ильи Кабакова «Ольга Марковна видит сон» и прогнозах Павла Пепперштейна о будущем России.

Один из самых ярких адептов «сновидческой Вселенной», физик Сол-Пол Сираг регулярно экспериментирует с изменяющимися состояниями сознания, рассматривая процессы творчества и рождения сновидений абсолютно тождественными. В своих дневниках Сол-Пол Сираг фиксирует: «Сновидение — это нечто таинственное... Могу сказать одно: пространство сна — живое. Это означает, что оно — не просто математическая абстракция, оно — реально». Запуская время назад, поворачивая в сторону

«черного царственного младенца», Малевич сам переживает сновидческое состояние, свое великое «ничто», в котором он обретает безвесие. Он движется, превращая черное в белое, творя свой белый квадрат, несущий «белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой жизни» («Супрематизм. 34 рисунка», 1920). В этом полете его маршрут пересекается с размышлениями другого русского гения, Павла Флоренского, открывающего в эти же годы представление об обратном временном потоке и уникальном пространстве мнимых чисел, в котором можно передвигаться со сверхзвуковой скоростью, не теряя собственной телесности. Периодически рассматривая космос (по воспоминанию М. Бахтина, он носил с собой карманный телескоп), Малевич стремился возвратиться в первоначальные глубины мироздания, в пространство «черного квадрата». В своем завещании он просит одеть его после смерти в белую рубашку и черные брюки и поместить в специально спроектированный им летательный аппарат в виде креста, в котором его раскинутые руки могли превратиться в крылья.

## Наталья Смолянская «Черный квадрат» как художественный эпистемологический проект искусства XX века

Авангард «растасили» на цитаты, среди которых безусловный лидер референции — «Черный квадрат» Казимира Малевича, знак, кочующий в художественном пространстве XX века, объект визуальной интерпретации и трансформации. Спустя сто лет после изобретения «Квадрата» художники, историки искусства и теории вновь возвращаются к этой теме.

Возвращение к нему не только и не столько апелляция к новой форме искусства, пришедшей на смену «эстетической стороне вещи»<sup>1</sup>, сколько создание критического поля искусства в рамках самого творчества искусства. «Новый метод знания» радикально переинформирует отношения художника и его модели, художника и объекта искусства.

### Критика и иллюзия

Что подразумевается в данном случае под «критическим полем»? В отличие от всех прежних новаторских течений, черным квадратным перечеркиванием Малевич

1 Малевич К. «От кубизма к супрематизму» (1915) // Собр.соч. в 5 т., М.: Гилей, 1995—2004. Т.1. С. 28. Там же: «До сей поры не было попыток живописных как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни... Живопись была эстетической стороной вещи, но она никогда не была самобытна и самоцельна... Наше передвижничество раскрашивало горшки на заборах Малороссии и старалось передать философию тряпок».

отказывается от какого бы то ни было сравнения с натурой и оставляет для искусства пространство без «качеств»<sup>2</sup>. Таким образом, на этом выделенном участке — назовите его «квадратом» или «рамкой» — образуется поле, где искусство как бы обретает само себя, где совершается отождествление замысла с его исполнением... Из этой «рамки», через полвека, прямой путь выводит нас к «произведению как аналитической пропозиции» Джозефа Кошута (1969)<sup>3</sup>, где слово, вписанное в черное поле, одновременно демонстрирует свое визуальное начертание и собственное словарное определение.

Отказавшись от «качеств» окружающей действительности, «Квадрат» указывает на альтернативу задаче создания иллюзорного пространства. Художники — минималисты 1960-х годов — вновь возвращаются к этому противопоставлению: они выставляют «реальный» объект в «реальном» пространстве. Роберт Моррис, Дональд Джадд, Брюс Науман возвращаются к критике иллюзии и искусству «без качеств». Их изготовленные на заводе металлические ящики,

2 Аллюзия на книгу Р. Музиля «Человек без свойств» (пер. С. Апта, М.: Худ. литература, 1984). Интерпретируя название книги Музиля, французский философ Ж.-П. Кометти определяет ситуацию современного искусства как «Искусство без качеств» (свойств) (Cometti J.-P., L'Artsansqualités, «farrago», Tours, 1999).

3 Кошут Дж. «Искусство после философии» // «Искусствознание». М., 2001, №1.



кубы, коробки ускользают от интерпретации. В подобных предметах не заметно участие художника. Он «нейтрализован», самоустраняется, оставив свой объект в зоне индифферентности. С одной стороны, в радикальном жесте Малевича можно увидеть предчувствие техногенной цивилизации, где умение руки заменяется машинной программой, а с другой — нейтрализуя личный взгляд, черное поле квадрата наделяет объект искусства нерукотворностью.

В форме, порывающей с «качествами» окружающего мира, стирается разделение на «внутреннее» и «внешнее», столь занимающее многих предшественников и современников Малевича. Сводя на «нет» оппозицию проявленного и скрытого, создается диалог в контексте единого пространства.

Художник отныне волен сам предлагать модель в рамках той же очерченной поверхности, «плоскости», о которой пишет Малевич («плоскость же живая, она родилась»)<sup>4</sup>, противопоставляя творческую интенцию копированию природы. Интересны не «картинки» действительности, а проекты, несущие в себе жизненный потенциал.

Возвращение к «Квадрату» в рамках геометрической абстракции проявляет очевидные визуальные коннотации. Понимание же

4 К. Малевич «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1915) // Собр. соч. Т. 1. С. 53.

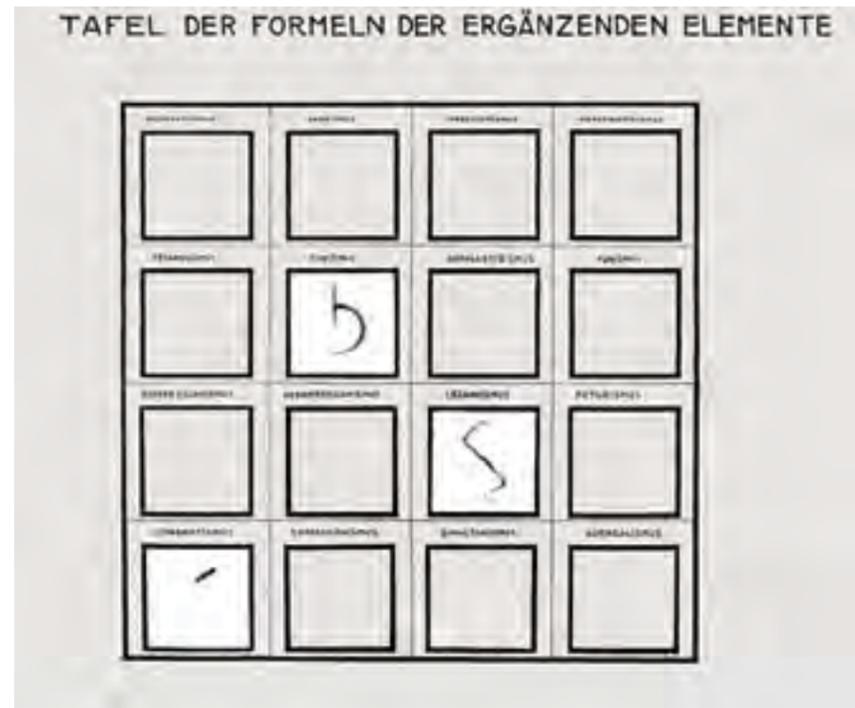
«Черного квадрата» в контексте новой методологии искусства и принципа познания в философии супрематизма дает возможность «разглядеть» «Квадрат» и в надписях Джозефа Кошута, и в полосах Даниеля Бурена, и в пустых коробках Дональда Джадда, и в лабиринтах Грегора Шнайдера...

### Теория и практика: системы искусства

«Наше время является эпохой анализа, результатом всех систем, которые когда-либо были установлены...», — этими словами Казимира Малевича открывается книга, посвященная «измам» искусства. И цитата, и сборник, который она открывает, характеризуют не только искусство, но и гораздо шире — «дух времени». Отдавая себе отчет в происходящих радикальных изменениях, авторы стремятся и осмыслить, и разъяснить сложившуюся ситуацию для зрителя в виде своеобразного глоссария на трех языках: каждый разворот представляет новые «измы»: футуризм, дадаизм, кубизм, симультанизм, конструктивизм, неопластицизм, супрематизм...

В этом издании совпали стремление Лисицкого к разработке «демонстративного пространства», которому он посвятил работу в книжном дизайне и над сценографией

2. Казимир Малевич. Пояснительные карты по теории дополнительного или прибавочного элемента в живописи, 1927. Формула прибавочного элемента. Таблица 17 из собрания Стейдлик музея. «Установление прибавочных элементов в каждом виде проявления живописного поведения художников — дает таблицу целого ряда значков, определяющих всю культуру».



выставок, и задачи, которые в то время решал Малевич, работавший в ГИНХУКе<sup>5</sup> над теорией «прибавочного элемента». Речь идет о наглядной демонстрации «системного подхода» в искусстве.

Теория «прибавочного элемента» была впервые опубликована в коллекции книг Баухауза («Мир как беспредметность. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи») в 1927 г. (таблица 17). Рассматривая возникновение и развитие нового формирующего элемента на фоне угасания или отсутствия предыдущего, Малевич предлагает концепцию своеобразной визуальной семиотики. «Формирующий», или «прибавочный», элемент структурно организует миры искусства. Малевич выделяет пять систем на пути ухода от предметности: импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм и супрематизм. Каждой из них соответствует свой прибавочный элемент, в супрематизме достигающий радикальной редукции и в цвете — белое на белом, и графически — в виде прямой линии, «супрематической прямой». Но самая главная редукция — сведение всех форм предметности к нулю, так «Черный квадрат» становится

.....  
<sup>5</sup> Государственный институт художественной культуры. В 1921 г. в Петрограде был основан Музей художественной культуры, имеющий научно-исследовательские функции, а в 1924 г. он был трансформирован в Институт художественной культуры, потом в национальный институт художественной культуры, который прекращает свое существование в декабре 1926 г. В Институте было 7 отделений, одно из которых — живописное — возглавлял Малевич.

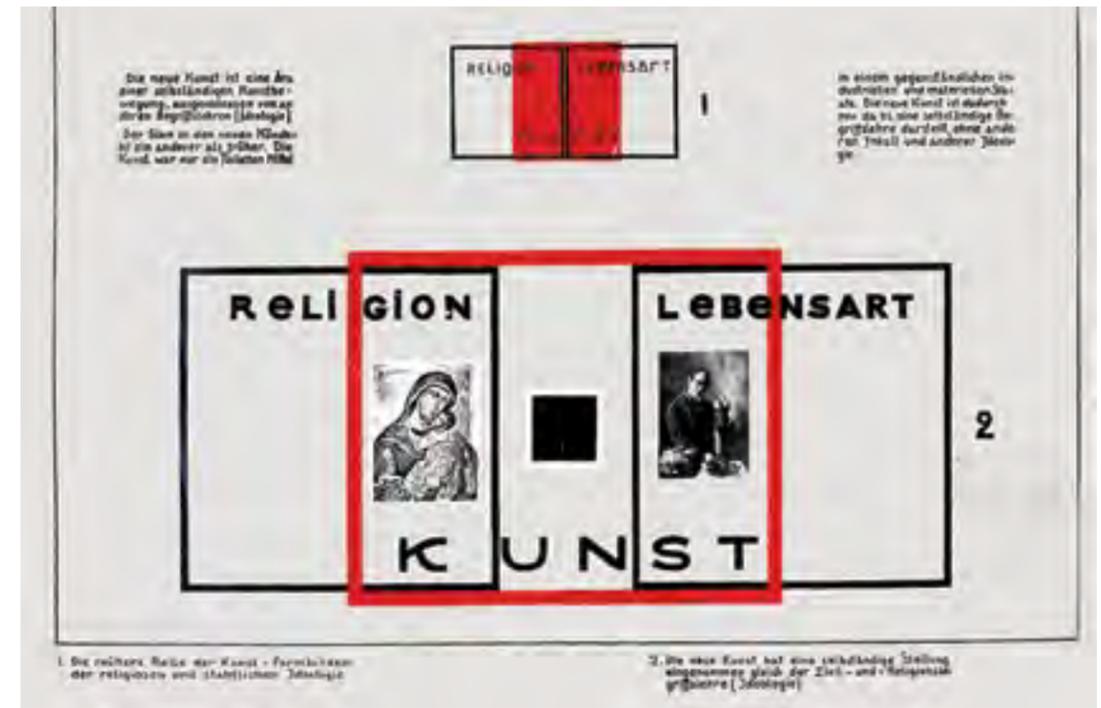
знаком искусства, освобожденного от предметности, «искусства как такового».

Среди демонстративных материалов к лекции о «прибавочном элементе» в Варшаве и Берлине, в таблицах Малевича, оставленных им на Западе и в настоящее время хранящихся в Амстердаме и Нью-Йорке, можно обнаружить иллюстрацию к теме «нового искусства», чьим знаком идентификации и стал «Квадрат» (таблица 9). Если «искусство в его прежней роли оформляет собой религиозную и гражданскую идеологию», то «новое искусство заняло самостоятельное место наравне с идеологиями гражданской и религиозной». На таблице принцип автономии искусства воплощен квадратом, оказавшимся в свободной зоне, между областью быта и миром религии.

Освобождение от предметности — создание специфического поля действия искусства, позволяющее перейти на новую ступень анализа художественного произведения и восприятия.

### Апология возвращения «Черного квадрата»

Живопись после «Черного квадрата» может быть представлена как человечество после запуска первого космического спутника: иллюзорное пространство «по ту сторону» больше не существует. Мы едины — Земля и Космос. Нигилистический пафос



3. Казимир Малевич. Пояснительные карты по теории дополнительного или прибавочного элемента в живописи, 1927. Фрагмент таблицы 9 из собрания Стейдлик музея.

отрицания переводится в апологию единства: вместо разделения на природный прототип и его воплощение остается оголенный каркас концептуального замысла. Единство артефактов «неба» и «земли» обретается через отказ от имитации окружающих вещей, в проекциях производных движения квадрата. Вращение квадрата вокруг своей оси, зафиксированное за период вращения, дает круг. Движение квадрата превращает его в прямоугольник, крест, а отклонение от плоскости, диагональное положение может трансформировать в трапецию и другие фигуры.

Мир супрематизма — не только собственный мир художника Казимира Малевича, это система построений, полагающаяся проекцией идеального универсума на плоскость холста. Квадрат будет гранью, отделяющей небо от земли, увиденной с высоты полета авиатора. Он может быть, следовательно, представлен с обеих сторон — с «лица», и с «изнанки». Эта идея не случайно уже в наше время заинтересовала российского художника Александра Панкина<sup>6</sup>.

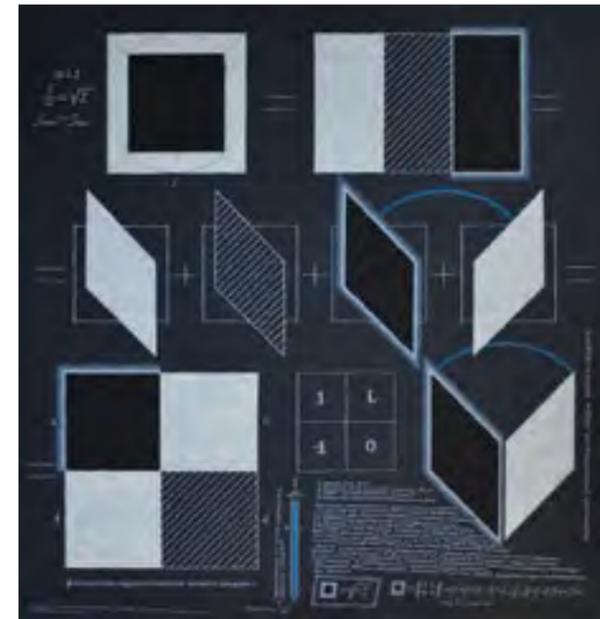
А «Черный квадрат», редуцировавший до «нуля форм» эстетические критерии предшествующего времени, вновь возвращается в тот момент, когда возникает необходимость пересмотра эстетических критериев и/или сопротивления

.....  
<sup>6</sup> А. Панкин «Оборот черного квадрата» (работа темперой 1997—2003), см. каталог выст. 2007 «Приключения Черного квадрата», Русский музей, СПб, Palace Editions.

социальной конъюнктуре, а значит, необходимость вернуться к критическим основаниям, полагаемым там, где индифферентность внутреннего и внешнего не позволяют их деконструировать.

Литература:  
 Малевич Казимир. Собрание сочинений (в 5 томах). М.: Гилея. Под редакцией Шатских А. С., 1995—2004.  
 Малевич Казимир. Мир как беспредметность. Введение в теорию прибавочного элемента/Собрание сочинений, т. II. Малевич Казимир. Таблицы к лекциям по теории прибавочного элемента, хран. колл. Стейдлик Музея, Амстердам.  
 Arp H., Lissitzky E. Die Kunstisten (1914—1924), Zurich, Munich, Leipzig, 1925.  
 Смолянская Н. В. Распыление «Черного квадрата» как феномен «возвращения» в культуре XX века, сборник трудов Русской Антропологической школы. М.: РГГУ, 2009. С. 93—118.  
 Смолянская Н. В. Малевич: радикальный романтизм, сборник трудов Русской Антропологической школы РГГУ. М., 2005—2006. С. 388—410.

1. Александр Панкин. Структура Черного квадрата, 2009. Холст, масло, 100 x 100 см. Изображение предоставлено автором



## Александр Панкин Мнимость Черного квадрата (авторский комментарий к одноименному произведению)

Если оглянуться на искусство XX века, то можно обнаружить по крайней мере два произведения, максимально простые по своей формальной организации, но оказавшие и продолжающие оказывать сильное влияние на развитие искусства, на творческое, новаторское мышление. Имеются в виду «Черный квадрат» 1915 г. Казимира Малевича и пьеса «4 мин. 33 сек.» 1952 г. Джона Кейджа<sup>1</sup>. Почему они продолжают будоражить сознание? Ответ, разумеется, не прост. Возможно, в частности, потому, что *смысловая емкость* этих произведений оказалась поистине беспредельной и они в концентрированной форме воплотили мировоззрение, теоретическую и философскую мысль их авторов. Не случайно Русский музей в 2007 году показал большую выставку «Приключения "Черного квадрата"», посвященную лишь одной работе К. Малевича<sup>2</sup>.

Диптих «Мнимость Черного квадрата» (илл. 1, 2) представляет в художественной форме процесс и результат формального анализа знакового произведения К. Малевича, которое явилось на свет в декабре

1 Концептуальное, знаковое творение Кейджа уместно вспомнить, поскольку в декабре 2012 г. культурная общественность широко отмечала 100-летний юбилей со дня рождения этого композитора-новатора.

2 «Приключения "Черного квадрата"» (Каталог). Альманах. Вып. 175. СПб.: Palace Editions, 2007.

1915 года в «красном углу» на выставке «0,10» в Петербурге и которое хранится в Третьяковской галерее. Малевич написал несколько «Квадратов»<sup>3</sup>, но именно этот представляет для нас интерес, поскольку имеет особенности, позволяющие осуществить соответствующий геометрический и математический анализ.

Прежде всего, обратим внимание на *равенство площадей черного и белого*, хотя визуально «прочитать» равенство довольно трудно. Это крайне важное обстоятельство вытекает из пропорциональной системы композиции: отношение стороны картинной плоскости к стороне черного квадрата равно *иррациональному модулю корень квадратный из двух* ( $\sqrt{2}=1,414\dots$ ), то есть отношению диагонали к стороне геометрического квадрата. Таким образом, композиция Малевича является идеально гармоничной системой: диагональ черного квадрата равна стороне картины, половина диагонали картины равна стороне черного квадрата, а его площадь в два раза меньше площади картинной плоскости

3 Авторские повторения «Черного квадрата» по причине различных обстоятельств были выполнены в 1923, 1929, 1930 г. Все они отличаются от оригинала 1915 г. (79,5 x 79,5 см) и размерами картинной плоскости, и пропорциональными отношениями. Например, в «Квадрате» 1923 г. (106 x 106 см) отношение стороны картины к стороне квадрата равно корню квадратному из «золотого сечения» ( $\sqrt{1,618} = 1,272$ ).

и, как указано выше, площадь черного квадрата равна площади белого поля<sup>4</sup>.

Знаменитое творение Малевича в том виде, в каком оно было явлено на выставке «0,10», есть первофигура, формообразующая *единица супрематизма*, состоящая одновременно из положительного и отрицательного «полей» — соответственно черного и белого. Белый цвет содержит в потенции все цвета спектра, черный — поглощает все цвета как «черная дыра», но оппозиция «черное-белое» взаимодействует, воплощая некое *единство* (картина!). Черный квадрат не существует без белого в принципе, белое — его «внутреннее состояние». Малевич писал: «Самое главное в супрематизме — два основания — энергия черного и белого, служащие раскрытию формы действия... Считаю белое и черное выведенными из цветовых и красочных гамм<sup>5</sup>. Итак, одна из важнейших *сущностей* черного квадрата — его *бинарность*. Энергетическая единица или «нуль форм»<sup>6</sup> супрематического мира могут быть обозначены через двоичную систему счисления двоично-числовым символом «0—1».

Теперь попытаемся представить рассматриваемый объект как *идеальную смысловую структуру*, как метафорический знак

4 Александр Панкин. Выставка «Малевич и визуальное мышление» (Каталог). М., 1998. С. 7.

5 Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т.1. М., 1995. С. 187.

6 Понятию «нуль форм» Малевич придавал большое значение, используя его в своих философских и теоретических текстах. Это был и знак «великого ничто», и «зародыш всех возможностей», и граница между отрицаемой культурой прошлого и новой культурой беспредметности. Супрематизм трактовался как «вершина» мира беспредметности. Одна из формул Малевича: «...Я преобразился в нуль форм и вышел за нуль к беспредметному творчеству».

философско-пластической системы, разработанной Малевичем. В этом случае мы сталкиваемся снова с *двоичной* ипостасью любого произведения искусства. С одной стороны, это *дискретная* система. Формальный анализ и призван определить составляющие элементы той или иной композиции и установить взаимосвязь между ними. С другой стороны — и это главное — произведение есть *континуум* — неразрывное целое. Оно таковым является при «чистом», вне анализа, его восприятии. В этом случае оно есть, условно говоря, «блок» — неразрывный комплекс взаимодействующих буквально всех параметров произведения, как физических, так и смысловых (картинная плоскость, размеры и пропорциональные соотношения ее сторон, воплощенное на плоскости пространство, форма пространства, особенности композиции, цвет, фактура и т. д. и т. д.).

Вернемся к первой части диптиха «Структура Черного квадрата» (2009 г., холст, масло, 100 x 100 см) (илл. 1)<sup>7</sup>. Чтобы осуществить умозрительный анализ композиции, обозначим сторону черного квадрата через Единицу. Тогда и его площадь будет равна Единице. Теперь выделим по крайней мере три равные между собой по площади Единицы. Это, в первую очередь, черный

7 По характеру формообразования это искусство можно определить как «научное искусство» (science art). Данное определение, соединяющее два главных «полюса» культуры — искусство и науку, возникло в 2012 году в связи с организацией МГУ им. Ломоносова «Первой международной научно-практической конференции "Научное искусство"» (см. «Научное искусство». Сборник тезисов. М.: SIR, 2012). Кроме того, точное, на мой взгляд, определение новому направлению в искусстве дал В.М. Петров — «конструктивный концептуализм» (см. «Экспериментальное искусство». Сборник статей. М.: ГИИ, 2011. С. 295).

квадрат, представляющий в некотором роде материальную субстанцию соответствующего цвета. Это белое поле — видимая часть картинной плоскости. И, наконец, невидимая за черным квадратом часть картинной плоскости. Для продолжения умозрительного анализа осуществим принципиальный шаг — заглянем на обратную сторону черного квадрата. Какого он цвета? Вопрос «Какого цвета квадрат с обратной стороны?» возник у меня еще в 1997 году в связи с художественными опытами. Только на первый взгляд вопрос кажется игровым и праздным. Чтобы обосновать правомерность наших действий и выводов, обратимся к геометрии Павла Флоренского, основанной на понимании двойственности всего пространственно-временного многообразия и на двойственности геометрической плоскости: «Все пространство мы можем представить себе *двойным*, составленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через *разлом* пространства и *выворачивание* тела через самого себя... В зрительном представлении есть образы зрительные, а есть — и *как бы* зрительные. Не трудно узнать в этой двойственности зрительно представляемого двойственную природу геометрической плоскости, причем собственно зрительные образы соответствуют действительной стороне плоскости, а отвлеченно-зрительные — мнимой. Ведь двусторонность геометрической плоскости и есть символ двуразличного положения в сознании зрительных образов... Если переднюю сторону плоскости мы *видим*, то о задней только отвлеченно *знаем*... *Действительность*, в этом смысле, есть воплощение отвлеченного в наглядный материал, из которого и было получено отвлеченное; а *мнимость* — это воплощение того же самого отвлеченного, но в наглядном материале инородном... Спрашивается, почему оборот бел? Ясное дело, что раз он должен быть неким остаточным следом от чувственно-воспринятого черного, то ему, как дополнительному образу или остаточному следу, необходимо быть именно белым»<sup>8</sup>.

Представляет интерес описание квадрата физиком О. А. Ханджняном в книге, посвященной разработке Новой Теории Сигнала: «...Квадрат образует полное (универсальное) множество, играющее роль единицы. Нулем здесь обозначается негативное изображение объекта в виде дополнения

8 Павел Флоренский. «Мнимость в геометрии». М.: Поморье, 1922. С. 51, 60—62.

по отношению ко всему множеству. Очевидно, что таким дополнением для черного квадрата будет белый квадрат»<sup>9</sup>.

Вернемся к анализу. Итак, мы получаем четвертую структурную Единицу — *белый квадрат как обратная сторона черного квадрата*. Все четыре Единицы соберем в квадратную матрицу второго порядка (2 x 2) и ее ячейки обозначим логически математическими символами (илл. 1):

1. Черный квадрат — действительная, видимая его часть (1).
2. Обратная сторона черного квадрата — невидимая, мнимая часть ( $i = \sqrt{-1}$ ).
3. Белое поле — видимая часть картинной плоскости (-1).
4. Невидимая часть картинной плоскости (0).

Представляет интерес то, что в результате возникла композиция, которая похожа на разработанную К. Малевичем: квадрат, поделенный на четыре равные части — две белых и две черных, расположенных соответственно по диагоналям. Причем эту композицию Малевич рассматривал как один из примеров трансформации квадрата в другие супрематические формы.

В итоге можно сформулировать идеальную умозрительную геометрическую модель Черного квадрата: *это неевклидова плоскость, ограниченная квадратом и имеющая две стороны-поверхности: черную, действительную (видимую) и белую, мнимую (невидимую)*. Исходя из этого можно допустить, что в творении Казимира Малевича — картине «Черный квадрат» — его мнимая часть (белый сущностный элемент) переходит в поле квадрата и становится видимой, его фоном. Условно говоря, формообразование осуществляется по закону обратной перспективы. Это возможно, используя терминологию Павла Флоренского, «только через *разлом* пространства и *выворачивание* тела через самого себя»<sup>10</sup>. Обратим внимание, что ощущение мнимости белого поля сопровождается восприятие произведения практически всегда. По словам Малевича, «квадрат равняется ощущению, белое же поле — это ничто вне этого ощущения»<sup>11</sup>.

Вторая часть диптиха «Математическое представление Черного квадрата» (2009 г.,

9 О. А. Ханджнян. «Начала и основы теории представления». М.: Вузовская книга, 2000. С. 36.

10 Павел Флоренский. «Мнимость в геометрии». М.: Поморье, 1922. С. 51.

11 Жан-Клод Марнадэ. «От Малевича до Родченко: первые монохромии XX века (1915-1920)» // «Малевич. Классический авангард. Витебск-5». Витебск, 2002. С. 126.



холст, масло, 100 x 100 см) (илл. 2) — композиция, фиксирующая результат структурного анализа знаменитого творения Малевича. На ней представлен математический объект — матрица второго порядка, сформированная четырьмя распространенными константами (1, -1, i, 0)<sup>12</sup>. Объект адекватен пространственным взаимодействиям сущностных элементов «Черного квадрата», что вытекает из анализа его пластической системы (см. выше).

Матрица характеризуется, в частности, «определителем». Вычислим его:  $1 \times 0 - (-1 \times i) = 0 + i = i$ . Итак, «определитель» матрицы равен мнимой единице. Таким образом, условно можем сформулировать метафорическую формулу: «Черный квадрат есть мнимая единица супрематизма».

На рубеже 2008—2009 годов состоялась моя персональная выставка «Числовые поля» (Москва). На ней был показан рисунок «Структура Черного квадрата» (2008, бумага, акрил, карандаш, 65 x 50 см), который послужил основой для создания вышеописанного диптиха. Выставку посетил математик Александр Владимирович Жуков (1955—2011)<sup>13</sup>. Он заинтересовался рисунком, возможностью интерпретации произведения искусства на языке математики. В результате

12 «След» матрицы  $S_p = 1 + 0 = 1$ ; «определитель»  $\det A = 1 \times 0 - (-1 \times i) = 0 + i = i$ . Математик В. В. Смолянинов записал эту матрицу в виде формулы  $A_2 = A - iE$ .

13 А. В. Жуков — кандидат технических наук, автор научно-популярных книг по математике и программированию, в числе которых — энциклопедия для детей «Математика» (в соавт., 1998), «Изучаем Delphi» (2000), «Элегантная математика: задачи и решения» (в соавт., URSS, 2005). Автор множества научно-популярных статей в журналах «Квант», «Домашний лицей», «Математика для школьников».

А. Жуковым был разработан специальный объект — «спинорный квадрат» на базе геометрической плоскости Павла Флоренского и матрицы с константами 1, -1, i, 0<sup>14</sup>. Материал опубликован в статье «Сага о спинорном квадрате»<sup>15</sup>. Математические преобразования «спинорного квадрата» привели к возникновению бесконечной последовательности прямоугольников, длины сторон которых определяются числами ряда Фибоначчи. Отношения сторон, естественно, приближаются к золотому сечению, то есть прямоугольники — «золотые».

Таким образом, можно констатировать два важных обстоятельства:

1. Возможность плодотворного творческого взаимодействия между художником и математиком, воплощения *единства* творческих процессов в двух сферах — искусства и науки. Художник создает композиции, используя аппарат математических абстракций, ученый вдохновляется произведением искусства, что приводит к новым научным разработкам.

2. Не только художник, но и ученый обособывает потенциальную формообразующую сущность Черного квадрата как первофигуры супрематического мира.

В свою очередь перед художником возникает красивая задача создания композиций — двумерных и трехмерных — на основе серии «золотых» прямоугольников, полученных математиком Александром Жуковым.

14 «След» матрицы  $S_p = 0 \times i = 0$ . «Определитель»  $\det A = (0 \times i) - (-1 \times 1) = 1$ .

15 «Математическое образование». Журнал. №1 (57), январь-март 2011 г. С. 49.

2. Александр Паннин. Математическое представление Черного квадрата, 2009.  
3. Холст, масло, 100 x 100 см. Изображение предоставлено автором

## Ирина Вакар Театр авангарда. Малевич и другие

Постановка оперы «Победа над Солнцем» (текст Алексея Крученых, музыка Михаила Матюшина, оформление Казимира Малевича) в декабре 1913 года признана одним из ключевых событий в истории русского авангарда. Спектаклю посвящена обширная литература<sup>1</sup>, принадлежащая, как правило, искусствоведам, в том числе специалистам по творчеству Малевича. Однако в истории русского театра XX века это произведение не занимает столь же почетного места. Более того, театроведы полагают, что его слава сильно преувеличена: создатели оперы не смогли убедительно продемонстрировать принципы новой театральной эстетики, поскольку их смелый замысел не получил адекватного сценического воплощения. Играли в основном непрофессиональные актеры, общих репетиций было всего две. (Для любого, кто хоть немного представляет себе процесс подготовки спектакля, это абсолютный нонсенс.) Новаторская музыка исполнялась на разбитом рояле, который привезли за день до постановки. Как известно, в современном театре проводится специальная репетиция для постановки

<sup>1</sup> См., например: Эттинг М.Г. «Союз молодежи» и его сценические эксперименты // Советские художники театра и кино. М., 1981; Дуглас Ш. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Вопросы искусствознания 1/94. М., 1994; Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997.

света; этому вопросу в свое время уделяли большое внимание и Станиславский, и Дягилев, и многие другие. Здесь же свет ставили в последнюю минуту, и то ошеломительное впечатление, которое он произвел на зрителей, — в большей степени результат удаи, чем продуманного решения.

Но дело заключалось не только в том, что авторам постановки не хватило времени, средств и профессиональной помощи. Парадоксальная история «Победы над Солнцем» отражает принципиальное противоречие между деятельностью режиссеров-реформаторов, стремившихся к обновлению сценического языка, вообще театральной практикой этой эпохи — и художниками авангарда, которые вознамерились не просто перевернуть сложившиеся традиции, но взорвать самые основы традиционного театра, подобно тому, как они сделали это с изобразительным искусством<sup>2</sup>.

О том, как начиналась эта грандиозная авантюра, мы знаем из воспоминаний ее участников.

В июле 1913 года трое друзей — музыкант, поэт и художник — собрались на даче

<sup>2</sup> Подробно об этом см.: Вакар И.А. Театр в системе представлений художников русского авангарда / Отв. ред. Коваленко Г.Ф. // Авангард 1910-х — 1920-х годов. Взаимодействие искусств. М., 1998; Вакар И. А. Между самоопределением и самоотрицанием. Театр и живопись в преддверии авангарда / Отв. ред. Коваленко Г.Ф. // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб., 2000.



1. Вера Ермолаева. Эскиз к опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем», 1920. Раскрашенная гравюра. Из коллекции Государственного музея театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

в финском поселке Уусикиркко. Разные по возрасту, профессиональной подготовке и жизненному опыту, они были едины в своей неудовлетворенности современным состоянием искусства, хотя сами только недавно стали известны в среде радикальных новаторов. Михаил Матюшин, которому перевалило за 50, только что завершил карьеру музыканта и обратился к живописи, философии и издательскому делу. Его другу Казимиру Малевичу исполнилось 34, и он всего лишь год назад заявил о себе картинами «крестьянского цикла», где кубизированные формы причудливо соединялись с традицией русской иконы. Самый молодой из них, 27-летний Алексей Крученых имел репутацию *enfant terrible* русской литературы. Он приближался к словесной беспредметности, писал «заумные» стихи, вызывавшие некоторую оторопь даже у коллег-футуристов, и был мастером выступлений на публичных диспутах, где умело создавал образ вдохновенного безумца.

Встреча на даче была названа ни много ни мало «Первым всероссийским съездом баячей будущего (поэтов-футуристов)».

Ожидался и четвертый «делегат» — Велимир Хлебников, которому были высланы деньги на проезд из Астрахани, но он выронил кошелек во время купания и приехать не смог. Для оперы Хлебников написал пролог, почти сплошь состоявший из славянизмов-неологизмов: театр назывался *созерцог* или *созерцавель*, зрители — *смотряки*, и как позднее писали мемуаристы, его исполнение прошло под неумолкаемый хохот зала. В театральной затее должны были принять участие еще двое — Давид Бурлюк и Владимир Маяковский. Первый не заинтересовался предприятием, зато второй — в то время совсем еще юный, начинающий поэт — сыграл в прямом и переносном смысле одну из ведущих ролей в создании футуристического театра.

Новому театру участники «съезда» решили дать имя «Будетлянин», видимо, стараясь по возможности избегать слова «футурист», хотя их родственные связи с итальянским футуризмом ни у кого не вызывали сомнений. И, как истинные футуристы, будетляне из Уусикиркко не смогли обойтись без сочинения манифеста, в котором громогласно заявили о своей программе:

2. Казимир Малевич. Внимательный рабочий, 1913. Эскиз костюма к опере М. Матюшина и А. Кручёных «Победа над Солнцем». Бумага, карандаш, акварель. Из коллекции Государственного музея театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург



«Устремиться на оплот художественной чуждости — на Русский театр — и решительно преобразовать его»<sup>3</sup>. В планах театра значилась постановка пьес Хлебникова, Маяковского (будущая трагедия «Владимир Маяковский») и «Победа над Солнцем», задуманная друзьями именно в это время. Для того чтобы оценить масштаб и оригинальность их замысла, необходимо представить себе общую ситуацию в отечественном театре.

Итак, 1913 год. Уже пятнадцать лет работает Художественный театр, преобразовавший технику актерской игры и значительно углубивший понимание драматургии; как раз в 1913-м МХТ поставил яркий и дискуссионный спектакль по «Бесам» Ф. Достоевского в оформлении М. Добужинского. В. Мейерхольд был на пути от «Дон

3 Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. М.: Гилей, 1995. С. 23.

Жуана» к «Маскараду» и экспериментировал в Студии на Бородинской. Через год откроет свой Камерный театр А. Таиров. Режиссерское искусство, актерская школа, сценография переживали расцвет. На оперной сцене блистали Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, в Париже покоряли публику дягилевские «Русские сезоны». И этот «оплот художественной чуждости» попытались атаковать люди, у которых не было ни малейшего театрального опыта. Никто из них не играл на сцене, не оформлял спектакли, не писал пьес и не был режиссером! Дерзость трех неопитов поражает. Но чем она объяснялась? Чем было вызвано негативное отношение авангардистов к современному театру, и чего они сами хотели достичь, обращаясь к мало им знакомому виду искусства?

Здесь следует вспомнить, что для художников русского авангарда 1913 год был временем прорыва в новое

качество, — в живописи вызревала идея беспредметности. Она уже реализовалась в композициях В. Кандинского, в лучизме М. Ларионова, к той же цели вел и кубофутуризм, адептом которого в этот период был Малевич. Живописцы чувствовали себя передовым отрядом, призванным вести за собой представителей других искусств; пожалуй, только к поэтам они относились как к равным. «Заумь» Крученых виделась Малевичу аналогом кубофутуризма: и здесь и там предметный мир (или мир, построенный по законам логики) дробился, разбивался на части и собирался заново по принципу *алогизма*. Получался некий образ организованного хаоса, структурированного безумия, и этот образ трое реформаторов хотели перенести на театральную сцену.

Естественно, с позиций авангардистов существовавший театр представлялся безнадежно устаревшим. Главное, что их не устраивало, — жизнеподобие. Какие бы условные формы ни находили режиссер и декоратор для решения сценического пространства, как бы ни пытались стилизовать пластику, манеру игры, сам облик актеров, театр не мог в принципе отказаться от главного — присутствия на сцене реальных людей, воспроизведения реальных (или правдоподобных) жизненных конфликтов, человеческих действий и переживаний. Но именно такого отказа требовали бунтари, мечтавшие о новом театре. И в опере «Победа над Солнцем» они попытались осуществить то, что казалось почти неосуществимым.

Как и кому пришла мысль объединиться для сочинения театральных проектов, сегодня известно: первым о театре заговорил Малевич. Вероятно, он оценил то обстоятельство, что среди его друзей были люди разных творческих профессий; позднее он будет уговаривать Матюшина сосредоточиться на сочинении новой музыки: «Бросайте кисть и готовьте музыку, в рядах бойцов Живописи порядочно»<sup>4</sup>. Надо вспомнить, что Малевич издавна увлекался театром: так, в 1909 году сильнейшее впечатление на него произвела постановка драмы Леонида Андреева «Анатэма» (в эффектных декорациях В. Егорова), запрещенная цензурой после нескольких представлений. Понимая, насколько сильно эмоциональное воздействие сценической формы на зрителя, Малевич хотел использовать ее для пропаганды нового искусства. Крученых был с ним солидарен: «Одно дело — писать книги, другое — читать

4 К. С. Малевич — М. В. Матюшину. 5 ноября 1915, Москва // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма, документы, воспоминания, критика. В 2 томах / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Мищенко. М.: «РА», 2004. Т. 1. С. 73.

доклады и доводить до ушей публики стихи, а совсем иное — создать театральное зрелище, мятёж красок и звуков, будетлянский зерцог, где разгораются страсти, и зритель сам готов лезть в драку!»<sup>5</sup>.

Конечно, здесь были и более приземленные цели. По словам Крученых, проект получил поддержку общества «Союз молодежи» благодаря успеху выступлений футуристов на публичных диспутах: своей скандальностью они привлекали публику и делали сборы. А Малевича, помимо прочего, стимулировала борьба за первенство, желание опередить конкурентов. Летом 1913 года Ларионов заявил в газетах об основании театра «Футу»; с фантастическими планами театрального представления выступил и Кандинский. Художников вдохновляла, по существу, одна и та же идея — идея театра без традиционной драматургии, без сцены «коробки», без актеров (или с их минимальным участием) — иными словами, сценического искусства нового типа, где все главные элементы театральной эстетики будут утрачены, а звуки, краски, свет, обломки реальных предметов, царящие на подмостках, станут основой небывалого зрелища.

Матюшин, Крученых и Малевич хорошо понимали друг друга. Хотя каждый занимался своим делом, взаимодействие было полным. Сочинению текста, по словам Крученых, «помогали толчки необычайного голоса Малевича и «нежно певшая скрипка» дорогого Матюшина»<sup>6</sup>. Художник серьезно интересовался новой музыкой, поэт размышлял о декоративном решении постановки. Крученыховская «заумь» была для них естественным языком, и они иногда обменивались его фразами в бытовом контексте: «Мы часто говорили при какой-либо неудаче: «Пахнет дождевым провалом» (из «Победы над солнцем»)»<sup>7</sup>.

Открывать театр одной короткой пьесой было невозможно. Из нескольких замыслов удалось осуществить только два: «Победу над Солнцем» и «Владимира Маяковского». Трагедия не была столь радикальной, как опера, и не вызвала такого скандала. Оба спектакля выдержали в общей сложности четыре представления. Они подробно описаны в литературе, и здесь можно остановиться только на некоторых особенностях оперы и ее восприятии публикой.

5 Крученых А. Е. Наш выход: К истории русского футуризма. М., 1996. С. 63.

6 Крученых А. Е. Указ. соч. С. 63.

7 Цит. по: Харджиев Н. И. Статьи об авангарде. В 2 томах / Сост. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабянов. М.: «РА», 1997. Т. 1. С. 164.

Прежде всего отметим: скандальность постановки, о которой писали буквально все рецензенты, стала ярким свидетельством ее театрального характера. Об этом еще в 1906 году, после постановки «Балаганчика» А. Блока, размышлял Мейерхольд: «Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, театр был театром. И, быть может, это-то обстоятельство, то есть то, что публика осмелилась так неистово свистеть, лучше всего доказывает, что здесь установилось отношение к представлению, как к представлению театрального порядка»<sup>8</sup>. Вообще в истории театра скандалы — спонтанные представления, происходящие в зале, возникающие как результат конфликта, борьбы мнений (то есть по законам драматургии), — подобные скандалы входят в театральные анналы на правах важнейших событий, дополняющих сценическое действие «театром жизни»; вспомним знаменитую битву романтиков и классицистов на премьере «Эрнани» В. Гюго.

На спектакле в «Луна-парке» атмосфера была не менее накаленной. Шум стоял невероятный, исполнение сопровождали выкрики, визг, свист, топот, едва ли не драка. По воспоминаниям Крученых, в конце представления, когда зрители начали вызывать автора, «главный администратор Фокин, воспользовавшись всеобщей суматохой, заявил публике из ложи:

— Его увезли в сумасшедший дом!»<sup>9</sup>. Впрочем, Крученых и сам говорил, что в опере «литература, лубок и сумасшедший дом подают друг другу руки!»<sup>10</sup>.

Но здесь необходимо сказать о принципиальном отличии событий 1913 года от самых бурных театральных скандалов прошлого. Я упомянула баталию вокруг «Эрнани», которую Х. Ортега-и-Гассет приводит в качестве примера в своей «Дегуманизации искусства»: «Старые хрычи, которые присутствовали на представлении “Эрнани”, весьма хорошо понимали драму Виктора Гюго, и именно потому, что понимали, драма не нравилась им. Верные определенному типу эстетического восприятия, они испытывали отвращение к новым художественным ценностям, которые предлагал им романтизм»<sup>11</sup>. Со временем новые ценности

8 Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Часть первая. 1891—1917. С. 208—209.

9 Крученых А. Е. Указ. соч. С. 72.

10 Цит. по: Дуганов Р. В. «Мир погибнет, а нам нет конца», или Театр назнанку // Победа над солнцем. Москва — Вена, Общество Велимира Хлебникова, 1993. С. 4.

11 Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: «Искусство», 1991. С. 220.

укореняются и приобретают популярность. Но так называемое новое искусство в принципе не понятно публике, поскольку «обращается к особо одаренному меньшинству. Отсюда — раздражение в массе»<sup>12</sup>. Это замечательное определение нового искусства не совсем подходит к данному случаю. В ситуации с «Победой» дело обстоит еще сложнее, поскольку даже «понимающий» зритель мог принять представленное ему зрелище только отчасти.

Начать с того, что текст Крученых полностью игнорировал основные требования, предъявляемые к драматургии как литературе для сцены. В нем нет ни сквозной сюжетной линии (не обязательно действенной<sup>13</sup>), ни общения между действующими лицами. Хотя эпизоды и персонажи оперы сменяют друг друга, как в калейдоскопе, зритель 1913 года, как и нынешний читатель (зритель), не в состоянии понять, что происходит, и разобраться во взаимоотношениях персонажей. По существу, никаких взаимоотношений между ними и нет: люди приходят и уходят, говорят без передышки, произносят то стихи, то прозу, переходят на «заумь», поют арии, просто что-то выкрикивают, но не вступают в диалог, не разговаривают; их речь декларативна, лишена действенной основы<sup>14</sup>. Элементы словотворчества, нагромождение звуковых эффектов усиливают ощущение абсурда. Таким образом, алогизм как принцип входит в противоречие с законом сцены, требующим наличия хотя бы простейшей (или совершенно условной), но логичной сюжетной канвы — путеводной нити для зрительского восприятия.

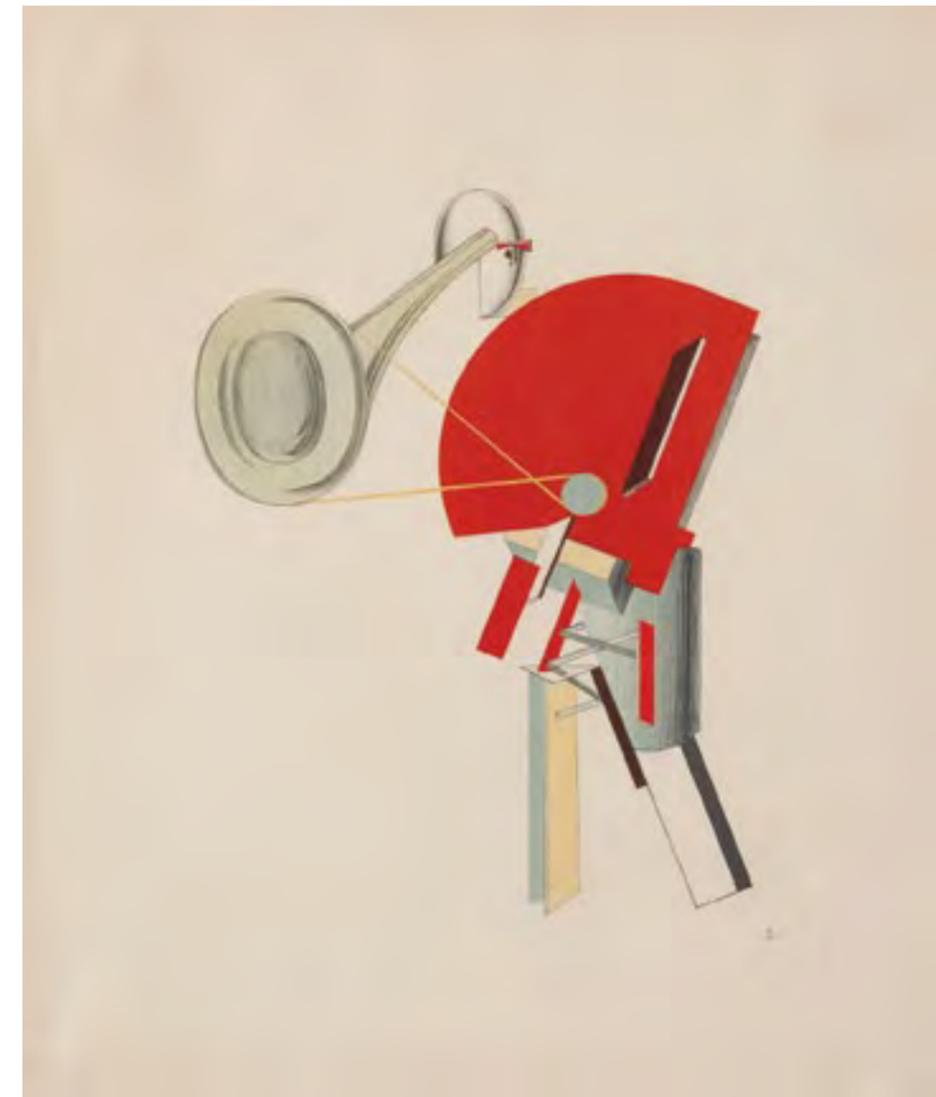
Правда, некоторые сюжетные вехи Крученых все же расставляет. Разговоры вертятся вокруг того, что нужно поработить Солнце, которое выступает как некая антиценность. Одни говорят, что оно уже зарезано, другие — что пленено. Наконец, его тащат (на одном из эскизов декораций Малевич изобразил его фрагмент в виде подобия колеса) будетлянские силачи, заявляющие, что они вырвали Солнце с корнями, которые «пропахли арифметикой, жирные». Во втором

.....

12 Там же. С. 221.

13 Аристотелевское требование «подражания действию» в драматургии XX века было отвергнуто — драма могла строиться на бездействии, как в «неподвижном театре» М. Метерлинка или «театре абсурда» С. Беккета. Но в этих случаях стержнем сюжета становилось не просто бездействие, а внутреннее действие — например, осознание своей судьбы, как в «Слепых» Метерлинка, или ожидание, как в «Вишневом саде» Чехова, или «В ожидании Годо» Беккета.

14 «Язык Крученых — это экспрессивное, а не коммуникативное средство в обычном понимании этого слова...» (Дуглас Ш. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Вопросы искусствознания. 1/94. М., 1994. С. 188).



акте появляется изображение фантастического и малоприятного будущего: в нем нет воспоминаний, «все стало мужским», пространство опрокинуто вверх дном и т. п. Но эти сюжетные коллизии никак не связаны между собой. «Кажется, что в тексте нет никаких причинно-следственных связей, на которые можно было бы опереться, нет ни единой точки, в которую что-нибудь да ведет. Это некий невозмутимый абсурд, освобожденная бессодержательность, в которой ощущается странное чувственное удовольствие от перезвука созвучий, это насилие понарошку, отказ от рациональности, рожденный ужасом идиотический лепет, отсутствие выхода»<sup>15</sup>.

В представлении, построенном на отрицании законов драматургии, компенсировать этот пробел должно что-то другое — к примеру, изобретательная режиссура

15 Дуглас Ш. Указ. соч. С. 187.

или хорошо разработанная музыкальная часть. Но в постановке 1913 года этого не случилось. Постановщика заменяли сами авторы оперы, а к ее исполнению, как уже говорилось, были привлечены совершенно непрофессиональные силы. Хотя участвовало два оперных певца, неизвестно, насколько они были подготовлены к исполнению чрезвычайно сложной, экспериментальной четвертитоновой музыки Матюшина. Еще хуже дело обстоит с хором, состоявшим из артистов оперетты, которые, по словам Матюшина, совершенно не понимали исполняемого текста. Естественно, в этих условиях даже благожелательно настроенный зритель вряд ли мог оценить новаторство композитора.

И все же в постановке была одна по-настоящему захватывающая сторона. Присутствовавший на спектакле Бенедикт Лившиц увидел ее в работе Малевича: «...Светящийся

3. Эль Лисицкий. Чтец, из альбома «Фигурин», 1920—1921, впервые опубликован в 1923. Эскиз костюма к опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем». Литография, 46,1 × 53,5 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция

фокус «Победы над Солнцем» вспыхнул в совсем неожиданном месте, в стороне от ее музыкального текста и, разумеется, в астрономическом удалении от либретто»<sup>16</sup>. И хотя мы должны сделать скидку на субъективность некоторых оценок мемуариста (например, он совершенно не переносил всего, что выходило из-под пера Крученых), трудно усомниться в том, что именно декорации, костюмы и световые эффекты произвели на него то впечатление свежести и новизны, которое не забылось и через два десятка лет. Историк сценографии В.И. Березкин отмечает, что кубофутуристические композиции, «задававшие тон всему действию, никакого аналога в истории декорационного искусства не имели»<sup>17</sup>. Да и сам Малевич, не раз возвращавшийся к замыслу «Победы», очевидно, высоко ценил эту свою работу.

Как выглядело оформление, можно представить себе по двум газетным фотографиям (очень плохого качества) и сохранившимся эскизам. В целом это не была сложно построенная декорация. В глубине сцены Малевич установил живописные задники, которые расписывал сам, без помощников. Сколько раз они сменялись, использовались ли все эскизы художника, сегодня сказать трудно. Для смены декораций, видимо, применялись занавесы («завесы»), их число также неясно. Насколько оформление отвечало замыслу автора? Вряд ли этот замысел состоял только в том, чтобы продемонстрировать собственную живопись в увеличенном масштабе. Скорее, можно предположить, что Малевич хотел превратить сценическое пространство в кубофутуристическую композицию, разворачивающуюся «поэтажно», снизу вверх, как в его собственных картинах, где линия горизонта уже исчезла, а вместе с ней и соотношение верха и низа, земли и неба. Но чтобы осуществить такое решение в театре, требовался совершенно иной подход. Необходимо было отказаться от плоскостной декорации-панно и строить сценическую архитектуру, конструкцию, заполняющую трехмерное пространство сцены и дающую новые возможности действиям актеров. Это удалось сделать уже через несколько лет Мейерхольду и Л. Поповой в «Великодушном рогоносце», А. Таирову и Г. Якулову в «Жиром-фле-Жирофля». Но «Победа над Солнцем» была лишь предвестием этих реформ. Актеры двигались по сцене, не отрываясь от земли, как обычные люди, и только фон, где посреди кубофутуристического хаоса возникали

.....

16 Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. С. 448.

17 Березкин В.И. Указ. соч. С. 212.

элементы беспредметности — геометрические плоскости — напоминал зрителям о том, что перед ними незнакомый, вымышленный мир, не имеющий аналогий с реальностью.

Что касается персонажей оперы, то здесь Малевич также шел на некоторый компромисс. В живописи он уже покончил с изображением человека как антропоморфного существа, превратив его в сумму геометрических или алогических форм и знаков; несомненно, ему хотелось трансформировать и живого актера. Поэтому в эскизах Малевич «скроил» персонажей из геометрических фигур, а на практике «строил» костюмы из проволоки и картона, меняя анатомию человека, как писал Крученых<sup>18</sup>. Получились «машиннообразные люди» выше человеческого роста и прямоугольных форм, соответствовавшие образам оперы.

Но здесь мы вновь встречаемся с противоречием между решением художника и требованиями сцены. Как ни остроумна была выдумка Малевича, ни о какой актерской пластике, легкости и выразительности движения (чего в это время усиленно добивались режиссеры-реформаторы — Мейерхольд и Таиров) в этих условиях говорить не приходилось: бюджетяне с трудом ходили по сцене, едва поворачиваясь в громоздких тяжелых «латах». И, конечно, такое решение препятствовало построению неожиданных, интересных мизансцен, как и выразительности речи, глухо звучащей из недр картонного макета.

Спектакль прошел всего два раза и больше не возобновлялся. Его убыточность и практическое отсутствие резонанса в творческой среде было печальным симптомом, но чего именно — неудачного исполнения или того, что замысел слишком опередил свое время? Крученых позднее так объяснял причины случившегося: «1) Публика, уже способная слушать наши доклады и стихи, еще слабо воспринимала вещи без сопроводительного объяснения. 2) Публики этой было еще мало, чтобы изо дня в день наполнять большие театральные залы»<sup>19</sup>.

Последнее замечание очень важно — оно свидетельствует о том, что поэт хорошо осознавал природу театра как массового искусства и одновременно предприятия, в котором авангардные формы могут существовать только на правах лабораторного эксперимента. В дальнейшем Крученых почти не обращался к драматургии в своем творчестве.

Совсем иначе воспринял эту историю Малевич. «Победа над Солнцем» осталась

.....

18 Крученых А. Указ. соч. С. 71.

19 Там же. С. 74.

в его памяти как не вполне реализованный, но важный проект, потерпевший неудачу из-за недостаточной последовательности авторов. Заложенные в нем идеи следовало довести до конца. И на протяжении многих лет Малевич буквально не расстается с оперой: упоминает ее в статьях, несколько раз пытается возобновить спектакль, повторяет, варьируя, эскизы декораций и костюмов. Его мысль развивается в двух основных аспектах.

Один из них хорошо изучен<sup>20</sup>, и о нем стоит упомянуть только вскользь. Известно, что Малевич выводил свой «Черный квадрат» из постановки «Победы над Солнцем» и задним числом датировал знаменитую картину 1913 годом. В действительности «Квадрат», как выяснилось уже в 1970-е годы благодаря публикациям Н.И. Харджиева и Е.Ф. Ковтуна, был написан в 1915 году, когда Матюшин решил переиздать оперу, и Малевич сделал несколько рисунков для этого издания. И, хотя художник уверял, что уже в 1913-м нарисовал эскиз с черным квадратом, такой рисунок не был найден, что дало повод обвинять Малевича в сознательной мистификации. Тем не менее генезис идеи «Черного квадрата» как знака победы над Солнцем представляется неоспоримым. И если художник пришел к этой идее с опозданием, то причиной тому стал его характер перфекциониста, снова и снова возвращающегося к уже сделанному, чтобы найти последнее, самое убедительное решение. Так или иначе, можно утверждать, что «Победа над Солнцем» в истории искусства навсегда соединилась с «Черным квадратом», и отсвет его славы окрасил это уже немного забытое театральное событие.

Другой аспект размышлений Малевича связан с дальнейшими поисками в области театра. Они идут параллельно его живописной работе. Так, создание супрематизма вдохновляет Малевича на экспансию беспредметности в реальное трехмерное пространство сцены, при этом он осознает, что, «может быть, это вовсе не театр, а что-то особое, особый род»<sup>21</sup>. Его видение довольно туманно: «...Требую музыки пустыни. Пустыни красок. Пустыни Слова. <...> Вот что должно быть на сцене, на подмостках, игра этих чудных пустынь музыки, слова и краски»<sup>22</sup>. И все же складывается

.....

20 Сошлюсь только на последние работы: Шатских А.С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009; Вандар И.А. Казимир Малевич. «Черный квадрат». М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. Серия «Истории одного шедевра». (В печати).

21 К.С. Малевич — М.В. Матюшину. 15 апреля 1916 [Москва] // Малевич о себе... Т. 1. С. 82.

22 К.С. Малевич — М.В. Матюшину. 12 апреля 1916 [Москва] // Малевич о себе... Т. 1. С. 81.

впечатление, что нечто важное о беспредметном театре уже сказано.

В 1917 году в статье для журнала «Супремус» Малевич вспоминает «Победу над Солнцем» как «первый шаг нового пути на смертельно тоскливом, дряхлом искусстве сцены»<sup>23</sup>. Статья наполнена резкими выпадами против современного театра, который не пошел по пути авангарда («Искусство театра осталось сзади, далеко от искусства литературы, живописи, музыки»<sup>24</sup>) и упреками в адрес тех авангардистов (А. Экстер), которые выбрали привычную стезю сценографа — оформителя спектакля. Малевич решительно отрицает профессиональный театр как рутинное коммерческое предприятие («Повторить успешный спектакль, выдержавший 100 постановок, все равно что вырезать себе язык, вырвать нервную систему и заменить паклями или часами с кукушкой»<sup>25</sup>) и ожидает некоего «беспредметного» артиста, наделенного новым творческим духом и «безвещным материалом» звука и жеста.

В Витебске, куда Малевич переехал в 1919 году, его программа была до некоторой степени реализована его последователями, в частности возобновлена постановка «Победы над Солнцем» (в оформлении В. Ермолаевой). Взглядам Малевича на театр особенно соответствовал «Супрематический балет», поставленный Ниной Коган. «Действующими лицами» здесь были плоскости — геометрические фигуры разного цвета и формы, двигавшиеся вокруг неподвижного черного квадрата. Их переносили люди, в момент перемещения свет выключался, так что перед зрителем возникало нечто вроде серии супрематических «живых картин». Другой последователь Малевича, Л. Лисицкий в начале 1920-х годов выступил с проектом электромеханического балета «Победа над Солнцем» (он не был осуществлен). Здесь персонажи превратились в изящные механизмы, по замыслу автора, управляемые одним человеком с помощью технических приспособлений. Получалось некое механизированное кукольное представление в стиле конструктивизма. Как отсылка к супрематизму, «фигурины» включали в себя черные круги, красные квадраты и другие знаки системы Малевича. Таким образом, человек или изгонялся из сценического представления нового типа, или играл техническую роль — приводил в движение пластические элементы спектакля.

.....

23 Цит. по: Шатских А. Указ. соч. С. [62].

24 Там же. С. [60].

25 Цит. по: Шатских А. Указ. соч. С. [60].

В 1920-е годы аналогичные опыты уже не были единичными, их проводили многие представители европейского авангарда: итальянские футуристы (Дж. Балла, Ф. Делперо, Э. Прампolini и др.), художники нидерландской группы «Стиль» и немецкого Баухауза (в том числе В. Кандинский); во Франции инициатором первых безактерских (беспредметных) представлений стал Ф. Леже. Но чем шире распространялись эксперименты такого рода, тем больше сомнений вызывала самая суть возникающего художественного феномена. Является ли он разновидностью театра и может ли функционировать в этом качестве? О. Шлеммер задавался вопросом, «в течение какого времени конструкция, создаваемая вращением, вибрацией и шумами, может удержать внимание своими вариациями форм, света и цвета? <...> мыслима ли чисто механическая сцена как самостоятельный жанр и сможет ли она когда-либо в будущем обходиться без человеческого существа?»<sup>26</sup>. И это один из самых принципиальных вопросов, которые можно предъявить театру авангарда.

Не секрет, что перечисленные авторы в качестве результата могли предъявить только малоформатные произведения. И это связано с самой природой сцены. Если изобразительное искусство, как показало время, смогло обойтись без изображения реальности, то театр оказался гораздо более консервативным видом искусства. Практики театра всегда знали его закон: сцене противопоставлена длительная демонстрация неживых объектов; здесь в принципе невозможны такие жанры, как натюрморт и пейзаж. Живой зритель требует живого (либо напоминающего нечто живое) персонажа, с ним должно что-то происходить, отсюда требование *действия*, которое авангардисты пытались заменить категорией *движения*. Но зрительский аппарат не воспринимает такую замену: действие предполагает некую цель, следовательно, историю, имеющую развитие, начало и конец, и не может быть сведено к движению форм и красок.

Новый вид сценического творчества, созданный художниками авангарда, строился, как мы видели, на совершенно других основах. И для него, хотя и с опозданием, было найдено имя — *театр художника*<sup>27</sup>. Здесь художник становился автором спектакля, «сочинял» его путем комбинации живописно-пластических форм, заменяя собой и драматурга, и режиссера, а подчас и исполнителя.

26 Цит. по: Березкин В. Указ. соч. С. 254.

27 Термин был предложен М.Г. Этнндом, а затем обоснован и широко использован в работах В.И. Березкина, см.: Березкин В. Указ. соч. С. 204—267.

Театр художника не стал массовым видом искусства, но послужил сильнейшим средством от рутины, в чем повторил общую судьбу авангарда. Что касается профессионального театра XX века, то для него наиболее перспективным оказалось соединение двух начал — традиционного и авангардного. Это продемонстрировала, в частности, знаменитая постановка балета «Парад», показанная С. Дягилевым на парижской сцене в 1917 году. Ее новизна состояла в остром контрасте живого и неживого, классической иллюзорности и откровенной условности, да еще с долей грубой насмешки. Увидев «понятный» занавес Пикассо, публика вздохнула с облегчением, но за ним ее поджидали кубизированные чудовища, приводившиеся в движение, как и у Малевича, находящимися внутри актерами, в отличие от бюджетных силачей, еще и умудрявшиеся танцевать.

В драматическом театре развитие новаторских форм шло по пути не изгнания человека со сцены, а совершенствования внутренней актерской техники, расширения ее возможностей. Так, Мейерхольд в «Ревизоре» (1926) с помощью актерской игры мог выразить то, что было недоступно актеру старой школы, — мистический строй образов. Увидев этот спектакль, Малевич испытал глубокое потрясение и оценил правоту режиссера<sup>28</sup>, хотя и продолжал сожалеть, что театр не пошел по пути беспредметности.

Подведем некоторые итоги. «Победа над Солнцем» — первое произведение театрального авангарда, ставшее и для Малевича первым опытом обращения к искусству сцены. Свою роль художник увидел не в выполнении локального задания — оформлении «продукта», созданного другими авторами — драматургом и режиссером. Для Малевича сочинение спектакля означало нечто большее — акт завоевания новой живописью недоступных ей измерений — реального пространства и времени. Этот опыт получился отчасти компромиссным. Малевич создал образ постановки в духе кубофутуризма с элементами неопримитивизма<sup>29</sup> и геометрической абстракции, но новизна его декораций и костюмов не была поддержана общим традиционным решением

.....

28 См.: Малевич о себе... Т. 1. С. 180—183.

29 Об этом убедительно пишет В.И. Березкин (см.: Березкин. Указ. соч. С. 210—212). Однако в целом «Победа над Солнцем» знаменует следующую стадию развития авангардного театра. Наиболее ранняя постановка авангардистов — «Царь Максемеян» (1911), также осуществленная «Союзом молодежи», в оформлении которой участвовали В. Татлин, И. Шкoльнин и др., представляла собой неопримитивистскую стадию.



сценического пространства. Придя к супрематизму, Малевич переосмыслил заложенные в этой работе интенции, увидев в ней зачатки беспредметного театра.

Путь традиционного театра оказался огромным влиянием на появление новых сценических форм, характерных для XX века. «Владимир Маяковский» стал прообразом *театра поэта*. Это новый тип представления, в котором поэзия служит действенной основой, смысловым нервом, по существу, заменяя собой драматургию, а трактовка текста строится на авторской (поэтической), а не специфической «актерской» интонации. Так исполняли поэтический текст Владимир Высоцкий и другие актеры на сцене «Таганки». Сюда же можно включить и песенно-поэтическую форму общения с аудиторией, которая сыграла такую большую роль в культуре второго авангарда 1960-х годов.

«Победа над Солнцем» стала истоком *театра художника*. Здесь намечался путь к различным формам акционизма — хэппенингу, перформансу и т.п. — тем новым формам творчества, которые позволили художнику выйти в реальное пространство и время, не пользуясь услугами драматурга, режиссера и актера, вычленив из *театра как синтетического вида искусства* сферу своих собственных интересов.

В этом, на мой взгляд, и заключается уникальность «Первого театра футуристов», спектакли которого, по слову Малевича, проложили «новые дороги, торчащие и в землю, и <в> небо»<sup>30</sup>.

30 Цит. по: Шатских А. Указ. соч. С. [62].

4. Kazimir Malevich. Many and one, 1913. Sketch of a costume for the opera by M. Matyushina and A. Kruchenykh «Victory over the Sun». Paper, pencil, gouache. From the collection of the State Museum of Theatre and Musical Arts, Saint-Petersburg.

## Евгения Илюхина Театр Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова

Ларионов и Гончарова вместе оформили многие спектакли, прежде всего, для знаменитой антрепризы «Русские балеты С. Дягилева». Как правило, Ларионов исполнял эскизы декораций, Гончарова — костюмов. Однако их отношение к театру было очень различно. Гончарова театром не интересовалась, вплоть до 1913 года, когда Дягилев пригласил ее оформить спектакль «Золотой петушок». Ларионов, напротив, был театром увлечен, он был знаком с современными ему театральными теориями Адольфа Аппиа и Гордона Крэга, восхищался спектаклем последнего «Гамлет», регулярно посещал Московский художественный театр. Сохранилось большое количество зарисовок, сделанных художником не только во время спектаклей Художественного театра, но и во время репетиций. Ларионов был знаком и дружен со многими актерами.

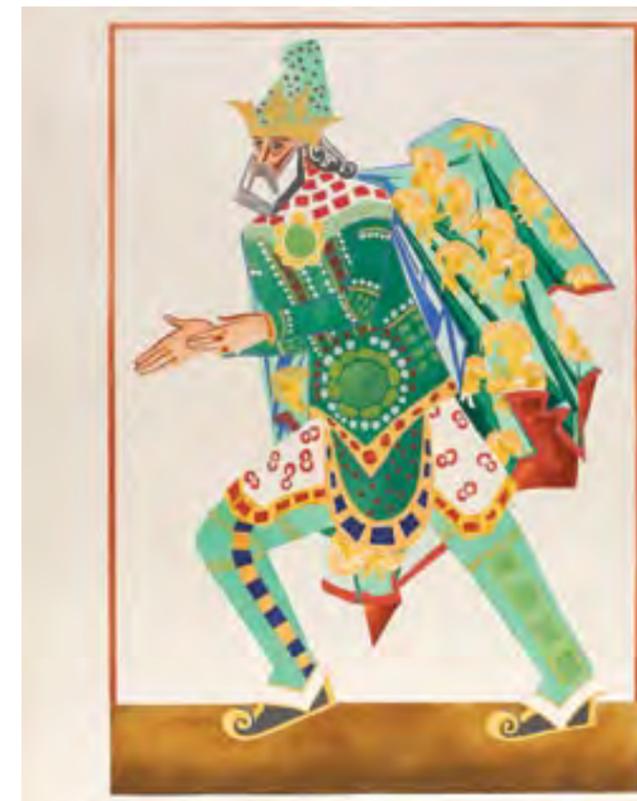
В 1913 году в газете «Московская жизнь» был опубликован проект Футуристического театра Ларионова. Его экстравагантность и эксцентричность, возможно, объяснялась тем, что в определенной степени это было сделано в пику Малевичу

Доклад представляет собой фрагменты статей, посвященных театральным работам М. Ларионова и Н. Гончаровой (Е. А. Илюхина. Наталья Гончарова. Между театром и живописью. Каталог выставки. Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом. М., 2013; Глава «Театр» в нн.: Г. Г. Поспелов, Е. А. Илюхина. М. Ларионов. Живопись. Графика. Театр. М., 2005).

и Кандинскому, чьи проекты был чуть раньше. Выглядело это так: «Декорация лучистая. Сцена движущаяся и перемещающаяся в разные места зрительного зала. Декорация также находится в постоянном движении и следует за артистом. Зрители лежат в середине зала в первом действии и находятся в сетке под потолком во втором. Музыка и освещение играют большую роль, так как соответствуют вольным движениям танца»<sup>1</sup>. Годом позже в журнале «Театр в карикатурах» такое описание театра было опубликовано в расширенном виде. Это был совершенно фантастический проект, который вряд ли мог быть осуществлен даже в наше время.

Ларионов и Гончарова довольно много участвовали в околотеатральных опытах — перформансах, как бы сейчас их называли. Это — съемки фильма «Драма в кабаре № 13» или «Драма в кабаре "Розовый фонарь"». В мемуарах зафиксировано содержание картины: «Артистические уборные кабаре. Футуристы готовятся к празднику, они разрисовывают друг другу лица. Артистка Гончарова даже является декольте. Один из второстепенных персонажей, скорее всего поэт, размахивает листком бумаги,

<sup>1</sup> Около художественного мира. Гримасы в искусстве. К проекту футуристического театра в Москве. — Театр в карикатурах. 1915, № 1 (8 сентября). С. 14. Проект футуристического театра был опубликован также в «Московской газете» (1913, 9 сентября, № 272).



испещренным зигзагами и беспорядочно разбросанными буквами. Стихотворение посвящено Гончаровой. Затем начинаются танцы, в том числе танго, где рисунок, нанесенный на лица и декольте, по утверждению Ларионова, строго соответствовал ритму танго. Затем Гончарова встает и в паре с неким переодетым персонажем танцует чечетку, очень судорожно и неуклюже, быстро семеня ногами»<sup>2</sup>. Гончарова не очень стремилась к подобной «артистической карьере», но чтобы поддержать идею своего друга, Ларионова, она была готова и на это. Кончалась картина, естественно, трагически: заклятием футуристки, выбранной по жребью.

Сохранились фотографии Ларионова и Гончаровой в этом футуристическом гриме с довольно мрачными выражениями лица. В таком виде художники вместе с поэтами прогуливались по центральным улицам Москвы, в том числе по Кузнецкому мосту, шокируя своим видом приличную публику.

Несмотря на увлечение Ларионова театром, первым художником, которого Дягилев пригласил к сотрудничеству, оказалась Гончарова. Михаил Фокин, постановщик оперы-балета на музыку Римского-Корсакова «Золотой петушок», вспоминал, что был шокирован

<sup>2</sup> Цит. по статье: Дж. Боулт. Наталья Гончарова и футуристический театр, — в сб. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева/Под. ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. — М.: Языки русской культуры, 2000.

выбором художника, вокруг имени которого постоянно возникали скандалы, чьи работы снимали с выставок. Дягилев как-то вечером повез его в мастерскую художницы, и Фокин, ожидавший увидеть что-то шокирующее, встретил очень скромную женщину и был восхищен картинами, которые стояли в полутьме, прислоненные к стенам.

Никакого театрального опыта у Натальи Гончаровой не было, в качестве художника-декоратора она вместе с Ларионовым участвовала лишь в очень камерных постановках в студии К. Ф. Крахта — «Свадьба Зобеиды» (1909) и «Деревенский староста» (1909). Поэтому свои первые декорации она пишет как картины, не учитывая традиционного деления сценического пространства на кулисы и задник. Точно так же ее костюмы кажутся персонажами, извлеченными из ее собственных картин: сеньные девушки, плясуньи похожи на персонажей ее крестьянских циклов. А астролог, по мановению палочки которого происходит появление Золотого петушка, явно состоит в родстве с пророком из знаменитого гончаровского цикла «Жатва» (1911).

Спектакль имел фантастический успех на парижской сцене. В одночасье, как вспоминает художница, она проснулась знаменитой. И выставка, открывшаяся в галерее Поля Гийома, с каталогом, предисловием к которому писал Гийом Аполлинер, имела такой анонс

1. Наталья Гончарова. Волхв, ок. 1927 г. Лист из альбома пошуаров театральных эскизов и балету Л. Мясина «Литургия». Бумага, гуашь, пошуар. Из частной коллекции

в газете: «Выставка живописи художницы Гончаровой, автора знаменитых декораций к спектаклю "Золотой петушок"».

Дягилеву очень понравилось сотрудничество с художниками авангарда, и надо сказать, что спектакль этот сыграл в судьбе дягилевской антрепризы важную роль. Дело было не только в том, что после него Дягилев пригласил Ларионова и Гончарову к сотрудничеству и, возможно, радикально изменил их судьбу. Художники убедили Дягилева в том, что именно новое искусство может прийти в театр; вслед за ними в антрепризу пришли французские художники, такие как Пикассо, Дерен, Брак.

Разразившаяся война вынудила художников покинуть Францию. Ларионова призывали на фронт, где он был контужен, тяжело болел, в итоге был демобилизован. Тем не менее к творческой жизни он возвращался быстрее, чем к обычной бытовой: в 1915 году принял участие в выставке, которая так и называлась — «1915 год», выставив несколько портретов Гончаровой, в том числе футуристический «парадный» портрет «знаменитого театрального художника — Н. Гончаровой». Портрет создан из разных материалов: опилки, ткань, обои, фрагменты афиш «Золотого петушка» и «Веера», там были даже волосы, очевидно, принадлежавшие самой портретируемой.

В 1915 году, скрывшись от волнений военной поры в Лозанне, в небольшом местечке Уши, Дягилев решает вызвать к себе Гончарову. После 15 безответных телеграмм он, наконец, догадывается и пишет: «Разумеется, Ларионов едет с вами». В июне 1915 года Ларионов и Гончарова приезжают в Лозанну к Дягилеву, чтобы на долгое время стать его соратниками. За короткий период пребывания в Уши была создана «Русская программа», темой которой стали русский сказки, легенды, мифы, определившие на целый период развитие дягилевской антрепризы.

Первым спектаклем, для которого Дягилев вызывал Гончарову, была «Литургия». Постановка так и не была осуществлена, во многом из-за самой Гончаровой. Дело в том, что сделать Гончарову художником этого спектакля Дягилев решил не без впечатления от персональной выставки художницы 1913 года, на которой он, безусловно, был и мог видеть фантастические, очень экспрессивные произведения Гончаровой на религиозные темы. К тому моменту, когда Гончарова приехала в Уши, идея спектакля приобрела странный вид. Музыка этого балета не было. Предполагалась музыка западных композиторов, например,

музыка Джованни Перголези. Специально для Дягилева библиофил Ларионов вез из Москвы книги крюкового письма, потому что еще одним предлагаемым вариантом была старинная славянская музыка. В конце концов было решено, что для сцены построят специальный пол в виде полого помоста, и именно шаги актеров по сцене создадут музыкальное и шумовое сопровождение. Не было определено количество сцен, либретто не было написано. Была задана лишь тема — сцены из жизни Христа. И Гончарова обращается к единственному источнику, который был ей близок, — к средневековой иконописи и фрескам.

Ларионов отмечал особенности гончаровской интерпретации традиции. В сравнении со спектаклями дягилевской антрепризы, оформленными художниками «Мира искусства», Гончарова привнесла в них то, что Ларионов называл анахронизмом, то есть не следованием определенному стилю эпохи, не стилизацией. Если внимательно присмотреться к декорации, можно «считать» источники, из которых черпает Гончарова. Интерьер собора, внутри которого должно происходить действие, почти идентичен интерьеру Успенского собора Московского кремля, с его характерными колоннами и иконостасом. Однако сам эскиз выполнен в технике коллажа. Он выклеен золотой и разноцветной фольгой, что должно было напоминать византийскую мозаику.

Гончарова стремилась не просто стилизовать средневековые образцы, ей хотелось воспроизвести особенности стиля — плоскостность, обратную перспективу, строгие каноны. Она решает делать костюмы не из привычных для танца легких материалов, а из жестких материалов, переводя застывшие «иконописные» складки в систему декоративных плоскостей, лишая фигуру танцовщика объема. Ориентированные только на одну точку зрения, костюмы задавали характер движения — вдоль ramпы, а сам танец ограничивался сменой позиций рук и ног в прорезях конструкции. Но если учесть, что теперь у спектакля не было музыки и практически не было возможности танца, а хореографом был назначен молодой постановщик Леонид Мясин, судьба постановки была решена. На огромное количество трудностей наложились и финансовые проблемы; «Литургия» так и не была поставлена. Однако идея «костюмов-скульптур», «костюмов-конструкций» не оставляет Гончарову. В 1916-м она исполнила эскизы к балету «Садко». Кажется, что, изобретая образы «Нораллов», «Медуз», «Водорослей», Гончарова



вспомнила о своем первоначальном образовании: в Училище живописи, ваяния и зодчества она поступила на отделение скульптуры. Спектакль был осуществлен. Эти уникальные костюмы сохранились, теперь они находятся в собрании Музея танца в Стокгольме.

Еще раз к подобным костюмам Гончарова обратилась, работая над оформлением спектаклей на испанскую тему «Триана» и «Испания», идея постановки которых спонтанно родилась во время поездки Дягилева в компании Ларионова, Гончаровой и Мясина по Испании.

Дягилев хотел соединить в этом спектакле профессиональную труппу русских балетов и танцовщиков фламенко. Однако, как оказалось, на этот раз он пытался совместить несовместимое. Фламенко — это всегда импровизация, некий диалог между танцовщиком, певцом и музыкантами. Но ни один профессиональный балетный артист не в состоянии импровизировать каждый раз, создавая новый рисунок танца.

Эта история имела мистическо-трагическое завершение: один из испанских танцовщиков сошел с ума — его нашли танцующим на паперти собора. Это событие поставило точку в попытках постановки «испанских» спектаклей.

Гончарова сделала множество костюмов, и только один из них был реализован по просьбе футуристической танцовщицы Кариатис, которая обратилась к Гончаровой с просьбой использовать ее эскиз для своих выступлений. Здесь Гончарова, наконец, нашла компромисс, позволивший осуществить

задуманное. С одной стороны, она использует крупные детали, которые создают очень узнаваемый авангардный силуэт, с другой — замена жестких картонов на тяжелую ткань дала возможность движения.

Для Гончаровой эти спектакли имели еще одно значение. Она нашла здесь тему ее будущего парижского периода: знаменитые испанки ведут свое происхождение от театральных эскизов костюмов.

Но, пожалуй, самый известный спектакль Гончаровой — это «Свадебка» И. Ф. Стравинского. Над ним Гончарова работала почти 9 лет — с 1914 года, когда ей предложил оформить спектакль сам Игорь Стравинский, восхищенный ее декорациями к «Золотому петушку» 1923 года, когда состоялась премьера балета. Создавая оформление, Гончарова как бы следовала за самим Стравинским, который руководствовался сборником обрядовых песен П. В. Киреевского, где описывались свадебные обряды в различных губерниях. Занавесы и эскизы костюмов первого варианта «Свадебки» явно восходят к нижегородской и городецкой росписям, архангельскому шитью. Но Гончарова возвращала этим декоративным, часто воспринимающимся как чисто прикладные вещи, орнаментам и рисункам их смысловое содержание. Ни одна деталь на занавесе не случайна. Все связано с теми свадебными обрядами, которые описаны в песнях. Вот дерево, за которым, как поется в песне, «хоронится княгиня-новобрачная», то есть невеста, вот повозки, на которых жених следует за невестой...

2. Наталья Гончарова. Апостол, ок. 1927 г. Лист из альбома пошуаров театральных эскизов к балету Л. Мясина «Литургия». Бумага, гуашь, пошуар. Из частной коллекции

Однако чисто фольклорное решение все меньше удовлетворяло художницу. В итоге в 1923 году, когда совершенно меняется театральная мода, Гончарова оформляет спектакль в близком к конструктивизму духе: без декоративных, очень ярких элементов. Это деревянные лаконичные конструкции, однотонные фоны. А костюмы эволюционируют, превращаясь в простую крестьянскую одежду. При этом даже цвет костюмов оговаривается Гончаровой. Она отказывается от синих сарафанов в пользу коричневых, объясняя свое требование. Синяя ткань, на которой настаивала Нижинская, не производилась в деревне — это ткань привозная. Упрощенные костюмы напоминали не только крестьянскую, но и репетиционную одежду. Хореограф балета Б. Нижинская вспоминала, что первоначальные эскизы Гончаровой ей очень понравились, но она отвергла их как непригодные, тяжелые для танца. Путь к «танцевальным» костюмам от костюмов-конструкций был для Гончаровой достаточно мучителен.

Для Ларионова же существование внутри балетного театра было очень органичным. Первым спектаклем, оформленным для Дягилева, стал балет «Полуночное солнце» на музыку оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. Ларионов с первого момента («с первого такта») был увлечен движением. Он понимал, что в балете главное именно оно, поэтому сцена освобождается почти полностью, фон представляет собой однотонный синий задник, на котором особенно ярко, как отмечали те, кто видел эту премьеру, выделялись яркие костюмы Ларионова. Художник активно вмешивается и в хореографический процесс. Дягилев представляет, а вернее, «приставляет» его к молодому хореографу Леониду Мясину. Воспоминания Мясина о совместной работе с художником даже спустя время передают не только его восхищение, но и испуг от активного участия Ларионова в создании балета. Первоначальные наброски ларионовских костюмов наполнены стремительным движением, сценические перемещения артистов должны были подкрепляться динамичной декорацией — вертящимися солнечными дисками на падуге.

Следующий спектакль, в котором эта идея движения продолжает развиваться, — «Русские сказки», цикл хореографических миниатюр на тему русских сказок и русских легенд. Пожалуй, одной из самых интересных миниатюр была «Баба Яга». Ларионов убирает из костюмов большинство тяжелых элементов, оставляет их только там, где они определяют хореографию танца. Например, в костюме Лешего, когда декорация как бы оживала, и из нее появлялся Леший.

Леший — это получеловек-полудерево, поэтому и пластика должна быть у него тяжелой, деревянной, и Ларионов оставляет ему тяжелые башмаки и накладки, имитирующие срезы дерева, на коленях. Сама декорация тоже должна была быть в движении: свисающие цветы колебались. А один из элементов декорации «Бабы Яги» — изба Бабы-Яги — была наделена собственной танцевальной партией, ее роль исполняли два танцовщика. Но самое необыкновенное — это футуристический грим. Так, Мясин исполнял роль Бовы Королевича в «лучистском» гриме. Совершенно фантастический грим был и у Кикиморы, роль которой исполняла Нижинская.

Еще один спектакль, который был очень важен как для Дягилевских сезонов, так и для Ларионова, — «Шут». Открывался он занавесом, где соседствовали изображения скифской каменной бабы и средневековых скульптур Шартрского собора, средневековая французская архитектура и собор Василия Блаженного, надписи на русском и французском языках. Это была своего рода выраженная в живописной форме декларация, подчеркивающая национальные истоки русского авангарда. «Кубизм — вещь хорошая, но не совсем новая. Скифские каменные бабы, крашенные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, — те же кубистические произведения. <...> во Франции, родине кубизма, исходной точкой для этого направления послужили памятники готической скульптуры»<sup>3</sup>, — на диспуте в Политехническом музее утверждала Гончарова.

В спектакле было много движения, а сами актеры были еще и рабочими сцены: они выкатывали печь, на которой сидел шут, накрывали и вывозили столы. Причем столы были условными, тарелки и вилки были привешены к ним на веревочках. Ларионов говорил: зачем же создавать, конструировать трехмерные предметы на сцене, когда можно с помощью небольших ухищрений создать их иллюзию? В конце концов, иллюзия, обман и театральная игра — это и есть суть театра. И Ларионов играет со зрителями, ничуть этого не скрывая. Впрочем, в этой игре художник претендовал и еще на одну — вновь главную — роль. В этом амплуа — консультанта при начинающем хореографе — Ларионов уже выступал у Дягилева. Знаменитый импресарио ценил не только художественный талант Ларионова, но и его знание литературы, истории и особенно русского фольклора. В качестве подобного консультанта Ларионов работал совместно с Мясиним над балетом

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Б. Лифшиц. Полутороглазый стрелец, Л., 1989. С. 362.



«Полуночное солнце» (1915). Но Мясин был талантливым хореографом, а Тадеуш Славинский, которому Дягилев поручил постановку «Шута», оказался хорошим танцовщиком, но не хореографом. И тогда, недолго думая, за сочинение спектакля взялся сам Ларионов. Он подошел к сочинению хореографии как художник. Сначала он пытается зарисовывать персонажей в выдуманных им же костюмах. Затем «раздевает» их и, наконец, возможно ради скорости рисования, он избавляется и от тел, превращая их в условные знаки движения.

Удивительно, но, несмотря на кажущуюся авантюристость затеи, премьеры балета состоялась на сцене театра «Гете лирик» в Париже. Невзирая на разные отзывы критиков, определенная часть публики приняла спектакль с восторгом. Так, Леонард Вийе писал: «Что касается оформления — занавес, декорации и костюмы дают ощущение карточной игры. Развернутого и легким щелчком свернутого карточного веера в руках профессионального карточного шулера. Впечатление живости, разрезанных фигур, красных и зеленых, желтых и синих, наивности желаемой. Над ними смеются, им рукоплещут, их освистывают»<sup>4</sup>. Если учесть, что именно Ларионову когда-то пришла в голову идея назвать выставку «Бубновым валетом», этот отзыв ему наверняка понравился.

В последнем спектакле, который был завершением и дягилевской антрепризы (в 1929 году Дягилев умер), — постановке

<sup>4</sup> Газетная вырезка с этим отзывом хранится в ОР ГТГ (ф.180).

3. Наталья Гончарова. Херувим, ок. 1927 г. Лист из альбома пошуаров театральные эскизов и балету Л. Мясина «Литургия». Бумага, гуашь, пошуар. Из частной коллекции

Ирина Пронина  
**Павел Филонов: театр невозможного**

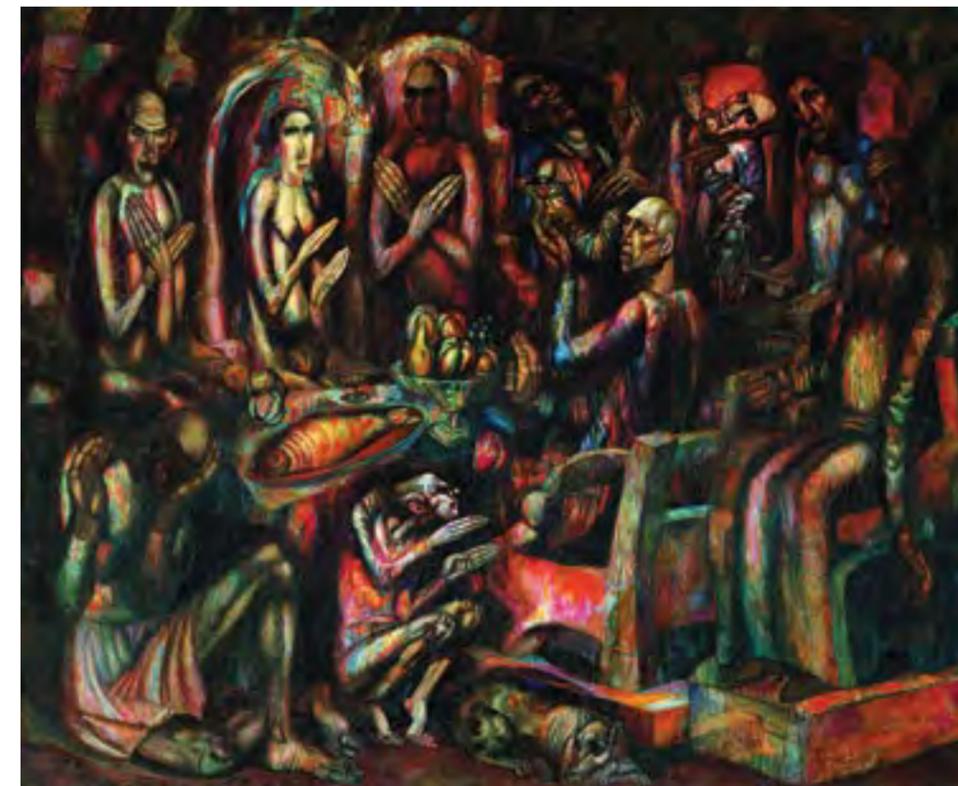
Назвать Павла Филонова художником театра — большая натяжка, хотя он и работал для театра. Тем не менее появление в названии статьи о творчестве Филонова термина из лексикона поэта Велимира Хлебникова — «театр невозможного» — неслучайно. Метафорические слова Хлебникова, за которыми скрыта его антитеза театру смыслов — ключ ко всему творчеству Филонова. Стремление показать «невидимое», невозможное, выйти за рамки «видимого», видимого глазом в целом определяет умозрение художника. Символистское угадывание смыслов переросло в эпоху авангарда в желание продвинуться в понимании скрытого смысла и дать форму, цвет, ритм, фактуру всему тому, что чувствует художник или поэт. Филонов вместе с другими новаторами значительно продвинулся в этом направлении, хотя каждый из мастеров русского авангарда шел своим путем. Филонов, создатель аналитического искусства, одним из первых художников проявил интерес к методу, то есть способу постижения и передачи процессов интеллектуальной жизни в зримых формах. Я вижу определенную связь его метода с достижениями театральной мысли начала XX века. Подобно тому, как метод Станиславского, направленный на развитие человека играющего, его пластики, мимики, вооружал актера техникой «вживания в роль», метод Филонова учил технике познания мира и самопознания

человека через художественное ремесло. Он предложил свой путь в бессознательное и проложил его через сверхсознательное творчество. Филонов пришел в мир искусства через театр и работал для театра, но значение *театра* для *мировоззрения* Филонова еще никогда не выделялось исследователями в отдельную тему. Попробую акцентировать некоторые моменты и опорные факты для рассмотрения темы «Филонов и театр».

Следование по биографической канве позволяет очень четко хронологически фиксировать появление его теоретических идей и метода аналитического искусства. В своей автобиографии художник писал (в третьем лице, так как текст был составлен для первой советской энциклопедии): «Филонов Павел Николаевич, художник-исследователь, родился в 1883 году в Москве. Родители — мещане города Рязани, мать брала в стирку белье, отец был кучером, затем недолго извозчиком»<sup>1</sup>. В семье было четыре дочери и двое сыновей. Две старшие сестры были несказанно хороши собой и оказались связаны с театром: в юности они выступали на сцене. Филонов признается далее: «С 5—6 до 11 лет он был танцором кордебалета московских театров Корша, Лентовского, Соколовского»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Филонов. Автобиография. [в отрывках] // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 73—79.

<sup>2</sup> Там же.



1. Павел Филонов. Пир королей, 1913. Холст, масло, 175 × 215 см. Из коллекции Государственного Русского музея, Санкт-Петербург

Дебют в атмосфере театра превращений, возможно, знаково и определил большое количество фантазмагорических сюжетов в творчестве Филонова.

Напомню, это были театры для самой широкой публики. Михаил Лентовский, один из первых русских антрепренеров, совмещивший балаганные и ярмарочные увеселения с профессиональным театром, был известен в Европе: в конце XIX века для своих постановок<sup>3</sup> он приглашал лучших декораторов парижского театра «Гранд Опера». И если по ходу представления требовалось появление верблюда или слона, то в его театре был и верблюд, и слон во всем своем великолепии, играл отменный оркестр, светились фейерверки, и даже снег лежал летом. Годы раннего взросления в этом совершенно фантастическом мире, мире праздника и закулисья, не могли не отразиться на развитии воображения юного артиста и плясуна. Грань «возможного» и «невозможного», кажется, была стерта для него с детства.

Театр — один из важнейших моментов в творческом становлении Филонова еще и по другой причине. Именно близость

<sup>3</sup> Михаил Михайлович Лентовский (1843—1906) основал несколько театрально-развлекательных предприятий: театр в старом саду «Эрмитаж» (1878), ныне ул. Селезневская, «Фантастический театр» (1882), позже переименованный в «Антей» и «Сноморох» (1885—1891), дававший представления на Девичьем поле, и театр в старом саду.

к театру магическим образом изменила жизнь всей их семьи. Так, одна из сестер, Екатерина, вышла замуж за известного в России в начале 1900-х годов велогонщика и антрепренера Александра Михайловича Фокина, брата знаменитого балетмейстера Михаила Фокина. В театре нашла свою судьбу и другая сестра Павла, Александра Николаевна. Миг встречи около театрального подъезда в 1894 году самым коренным образом изменил ее социальный статус. Французский инженер-электрик и успешный предприниматель Александр Александрович Гуэ, как его звали на русский манер, влюбился в шестнадцатилетнюю Александру с первого взгляда, и, несмотря на то, что имел семью и четверых детей, решил полностью изменить свою жизнь. Гуэ увез Александру в Петербург и вскоре перевез в дом своей избранницы ее осиротевших младших сестер и брата; в доме нашлось место даже для их столетней бабушки. Подобная забота о семье своей юной возлюбленной красноречиво говорила о серьезности его намерений, что и подтвердило позднейшее заключение их церковного брака. Именно А. А. Гуэ заметил склонность Павла к рисованию и определил его на учебу в только что открывшиеся художественные мастерские при Обществе поощрения художеств.

Необыкновенные превращения для Филонова на этом не прекратились.

В числе лучших первых выпускников в 1901 году художник-декоратор был направлен в имение принцессы Ольденбургской Рамонь, под Воронеж, где в срочном порядке готовились к свадьбе сына и принцессы Ольги Александровны, дочери Александра III и сестры Николая II. Филонов вместе с другими мастеровыми участвовал в работах<sup>4</sup>. Одновременно они оказались в ситуации зрителей, перед которым разворачиваются совершенно фантастические приготовления. Поскольку ожидалось, что летом молодые приедут из Петербурга в Рамонь, то приготовления носили характер глобальных перестроек, развернувшихся на фоне совершенно удивительного, образцового хозяйства. Имение Рамонь было местом особого соединения упорядоченной крестьянской жизни, крепкого хозяйства и придворного аристократизма хозяйки. Для своих крестьян Ольденбургские держали больницу, школу, сами посещали дома своих крестьян. И когда приехала молодая чета, то, соблюдая старинный свадебный обряд, все жители имения и окрестных деревень встречали высокородных новобрачных.

Здесь, в Рамони, он написал свои первые натурные пейзажи. На высокий берег реки выходила писать этюды и порфиородная княжна Ольга Александровна. Интересно, что они были ровесниками. На мастерового, вчерашнего выпускника неожиданное приближение к быту царской семьи, пусть и в форме закулисного участника, произвело, я думаю, невероятное впечатление. Двойственность мира, открывшаяся Филонову в те годы, дала мощный символистский отзвук в творческом зародыше его натуры.

Когда позже, в 1910 году Филонов вступил в объединение «Союз молодежи» и делал первые шаги на пути профессионального художника, то и тут его ждала встреча с театром. В 1911 году по инициативе главного мецената этого объединения, Левкия Ивановича Жевержеева, купца, сына поставщика Императорского двора, балетомана, театрала, коллекционера книжных и театральных редкостей, был поставлен спектакль по народной драме «Хоромные действия. Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа». Постановкой руководил молодой помощник Мейерхольда М.М. Бонч-Томашевский. В его режиссерском арсенале были приемы, открытые Мейерхольдом, с которым они вместе придумали кабаре «Дом интермедий» в 1910 году и материалы первых фольклорных изысканий,

4 Подробнее см.: И.А. Пронина Жизнеописание Павла Филонова // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 13—67.

проводившихся в те годы. Об этом спектакле почти не осталось свидетельств<sup>5</sup>. «Хоромные действия» проходили в пространстве с нарушенной границей между сценой и зрительным залом. Более того, художники оформляли не только сценическую площадку, но и весь зал. А в 1913 году «Союз» приступил к постановкам в Первом Футуристическом театре. Филонов и Школьник принимают участие в оформлении постановки «Владимир Маяковский» по драме «Владимир Маяковский». Впервые были применены вместо костюмов некие щиты, которые актеры выносили на руках перед собой. От этого спектакля осталось тоже немного — несколько откилков да зарисовка, сделанная во время спектакля и опубликованная в журнале «Огонек» 1913 года. Театральному историку Елене Струтинской по немногим крупянам удалось воссоздать спектакль, атмосферу зрительного зала и метко определить его отличие от программного футуристического представления-скандала<sup>6</sup>. В контексте нашего разговора отметим, что и в это раз театр оказал влияние на поворот в судьбе Филонова и всю концепцию его творчества. После футуристических премьер 1913 года в рядах «Союза молодежи» случился раскол. Произошло все, как всегда, банально. По окончании последнего представления «Победы над Солнцем» автор либретто поэт Алексей Крученых прямо со сцены стал обвинять Жевержеева в том, что он кому-то что-то не доплатил, — в театре был страшный скандал. В какой-то мере это было продолжение футуристического жеста, но вброс энергии недовольства расшатал творческие узы и привел к тому, что объединение стало распадаться. Часть группы «Союз молодежи» вступилась за мецената, другая часть уже 6 декабря решила выйти из этого объединения. Огонь в бурлящий котел художнического разномыслия подлил приезд в начале 1914 года известного итальянского поэта-футуриста Томазо Маринетти, сопровождавшийся выпадом против него Михаила Ларионова и целой группы русских футуристов-будетлян. Конфронтация отвечала духу самого Филонова. К началу марта 1914 года он все более уверенно нащупывает особенности своего понимания искусства, декларирует отход от футуристов и создает новое объединение «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины».

В манифесте, который вместе с Филоновым подписали Давид Какабадзе

5 Материалы о спектакле впервые опубликованы: Струтинская Е.И. Исания художников театра: Петербург — Петроград — Ленинград: 1910—1920-е годы. М., 1998. С. 10—26.

6 Там же. С. 27—37.



и малоизвестные ныне художники Анна Кириллова, Эльза Лассон-Спирова, Евгений Псковитинов, звучали новые концептуальные заявки: «Мы не делим мир на два уезда — восток и запад, но мы стоим в центре мировой жизни искусства, в центре маленькой передовой кучки упорных рабочих, завоевателей живописи и рисунка. Делайте картины и рисунки, равным нечеловеческим напряжением воли, равным каменным храмам юго-востока, запада и России. Они решат вашу участь в день Страшного суда искусства. И знайте — день этот близок»<sup>7</sup>. В этом документе есть и авангардный посыл, и отстаивание приоритетов национального искусства на всем пространстве Европы. Март 1914 года можно считать датой рождения сложного филоновского метафорически емкого самобытного понятия, образа-предчувствия, образа всемирного «Мирового расцвета». Теоретические постулаты дополнили картинные образы. На обложку манифеста «Сделанные картины» поместили полотно Филонова «Пир королей».

Это драматическое и очень экспрессивное произведение является одним

из программных для Филонова. Оно входит в цикл разновременных и разномасштабных живописных и графических работ «Ввод в Мировой расцвет» и имеет мощное, до конца не вербализуемое эстетическое и смысловое наполнение, а потому допускает совершенно различные толкования<sup>8</sup>. Созданные перед призывом на фронт, в очень короткий период до осени 1916 года, 22 произведения цикла, выставленные в 1919 году на Первой государственной выставке в бывшем Зимнем дворце, произвели огромное впечатление и сразу обособили место художника в истории русского авангарда. Цикл составлен из произведений, наполненных аллюзиями на библейские сюжеты и темами современности<sup>9</sup>. Религиозный пафос манифеста «Сделанные картины» оказался

8 Принципиально отличное от иных прочтение сюжета картины П.Н. Филонова «Пир королей» как реплики на евангельский сюжет «Брак в Канне», изложенное в данном выступлении, впервые было предложено в докладе И.А. Прониной «К столетию картины "Пир королей" Павла Филонова. Поправка к Хлебникову или новая трантовка сюжета?» на конференции «След античности в искусстве Серебряного века». Институт славянских исследований при Университете Лион-3. Лион, 6—8 февраля 2013 (неопубл.).

9 Подробнее о составе цикла: Пронина И.А. В поисках символа «Мировой расцвет» П.Н. Филонова // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 210—22; о вариантах толкования цикла см.: Никита Махов. Павел Филонов. Ранний период творчества. «Мировой расцвет» под знаком Апокалипсиса // Искусствознание. 2014, № 3—4. С. 276—306; sias.ru/upload/2014\_3-4\_276-306.

полностью реализован Филоновым в изобразительных формах.

Другие произведения, вошедшие в цикл «Мировой расцвет», — «Масленица» (1913), выполненная в стиле примитивизма с некой оглядкой на деревянную игрушку, «Крестьянская семья» (1914), первоначально имевшая название «Святое семейство», знаменитые «Коровницы» (1914). Композиция «Корабли» (1913) долгое время датировалась 1919 годом, так как было точно известно, что она входит в цикл «Мировой расцвет», впервые выставленный в 1919-м. Основываясь на этом, весь цикл обычно и датировали 1919 годом, а потому «Корабли» трактовали как предчувствие новой жизни, связывали с революционными переживаниями и видели в ней Ноев ковчег перед революцией или уже после революции. Не могу поспорить с тем, что это связано с Ноевым ковчегом. Тем более что в верхней части, около правого паруса, можно заметить обнаженную фигуру Христа. Но когда установили точно, что эта работа выполнена в 1913 году, а не в 1919-м, это несколько поменяло и трактовку всего цикла в целом, поскольку гораздо ярче стал прочерчиваться евангельский смысл, не сопряженный с революционными ожиданиями.

Следующая работа — «Перерождение человека» (1914—15). Тема перерождения, чуда трансформации духа человека, его тела — очень важна в творчестве Филонова. Она явлена в работе «Трое за столом» (1914—15), которая определенно отсылает к сюжету Троицы.

«Германская война» (1915) действительно была выполнена в первые месяцы начавшейся войны. Картина как бы ориентирована по четырем сторонам света и представляет собой трудноразличимое месиво из исковерканных человеческих тел, но ясно проступающий над разъятой плотью светлый женский образ несет последнюю надежду на остановку машины войны.

Еще одна композиция Филонова называется «Ввод в Мировой расцвет» (1915). По приемам она близка к «Германской войне». Над месивом тел появляются цветы. Они сродни каменным цветкам в петербургском храме Спаса на Крови на месте гибели императора Александра II и звучат как мотив ненапрасной жертвы. Цветы стали одной из тем другой работы того же года — «Цветы Мирового расцвета», в которой проявилось все отличие стиля Филонова от художников кубистической и кубофутуристической манеры. На полотне происходит не распад, не композиционный разрыв частей, а демонстрируется сюжетно оправданная идея органического

роста, произрастания цветка снизу вверх. Идея «роста», произрастания самого произведения подобно живому организму была очень близка Филонову, и он нашел адекватный художественный прием для ее выражения. Так же важна «Белая картина» (1919), долго называвшаяся так, пока исследователи не сумели различить два профиля с левой стороны, а позже нашлось авторское название этой картины — «Две девочки». Эта грань между образом, который почти растворяется в пространстве, — последняя грань, когда образ еще прочитывается.

Картина «Охотник» (1915—16) из цикла «Лица», «Победитель города» (1915) — очень важные работы для всего последующего творчества Филонова. У него есть серии голов, и очень часто этот человеческий лик, голова, лицо на фоне города, человек в мире, земля в пространстве — это те темы Филонова, которые будут развиваться им в 1920-е и даже в 30-е годы, а проистекают они отсюда. Возможно, мотив персонажа на фоне задника-города рождается из постановки «Владимир Маяковский».

В сюжете «Ломовые» (1915) тема человека, стесненного в городе, крестьянского человека, неуместного, как и его лошадь, в городской среде, звучит особенно пронзительно. Графическая композиция «Мать» с образом Николая Угодника в левом углу отсылает к иконографической традиции сцены рождества.

К 1923 году тема «Мирового расцвета» все более приобретает социальный смысл. В опубликованной в журнале «Жизнь искусства» «Декларации мирового расцвета» вместе с манифестами Матюшина и Малевича Филонов привносит все больше революционной терминологии и делает акцент на социальном моменте. Сначала он связывал зарождение его утопического проекта сознания «Мирового расцвета», какого-то всеобщего единения с начавшейся революцией. В эти годы Филонов активно выступает на диспутах и конференциях о развитии искусства, публично излагает свои мысли, у него появляются ученики. Он увлеченно занимается с ними и разрабатывает теоретические обоснования аналитического искусства. Метод оформляется теоретически и реализуется практически. И снова в жизни Филонова возникает театр. В 1927 году в Ленинграде вместе с группой «Мастера аналитического искусства» Филонов «сделал» сценографию для спектакля Игоря Терентьева «Ревизор». Кажется, он вспомнил о своем прежнем театральном опыте, полученном в «Союзе молодых сцен», но и вышли за границы сцены.



Они выполнили в едином стиле костюмы и панно для оформления зала театра Дома печати (бывшего Шуваловского дворца). Это был тотальный театр, выходящий за границы сцены, и почти последний театральный сюжет в творческой биографии Мастера.

Филонов дольше всех продержался на сцене авангардного искусства и держал сцену ценой собственного жизненного подвига. Человек идеи, человек монодрамы — таким предстал перед нами Павел Филонов. Задача монодрамы, определенного драматического произведения, по словам ее создателя Н. И. Евреинова, в том, чтобы, «стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являть на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим лицом в любой момент его сценического бытия,... обратить зрителя в иллюзорно действующего. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия»<sup>10</sup>. Филонов

почти одним произведением сумел выразить скрытый пласт жизни целого поколения, когда в 1935 году он создал непревзойденный, немислимый и невозможный по меркам сталинского искусства шедевр, картину «Первую симфонию Шостаковича» с бесконечным метафорическим пространством. Почти эфемерный образ, символический знак многомерности и безмерности духовного мира человека, почти бесплотную по технике исполнения и тончайшую по тональности и фактуре. Оказалось, что все обстоятельство реальной жизни в настоящей, не образной, нищете, тяготы гонений и непризнания, суровые законы сталинского режима — все земные пути не властны над полетом фантазии художника. При жизни автора это произведение почти никто не видел, оно ни разу не выставлялось. Прошло время, художника признали и почти превратили в знак эпохи — шедевр стал одной из знаковых заставок театрально-художественного проекта «Золотой век русского авангарда». Так, в 2014 году случилось другое почти невозможное, немислимое прежде событие.

10 Цит. по: Струтинская Е.И. Искания художников театра: Петербург — Петроград — Ленинград: 1910—1920-е годы. М., 1998. С.44.

3. Павел Филонов. Первая симфония Шостаковича, 1935. Бумага, масло, 102,5 × 69,3 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи. Дар Г.Д. Костани, 1977

## Любовь Пчелкина Проекционный театр Соломона Никритина

Художник Соломон Борисович Никритин<sup>1</sup> в инсталляции Питера Гринуэя «Золотой век русского авангарда» был представлен зрителю в рамках направления неопримитивизма. Такое определение его творчества удивления не вызывает. Причина в том, что до недавнего времени имя Никритина было мало кому известно, в литературе отсутствовали полноценные сведения об этом художнике. В экспозиции Третьяковской галереи долгое время находилась только одна картина Соломона Никритина «Суд народа», написанная в суровом 1934 году, лишь по этому экспонату зрители должны были составить мнение о творчестве художника. А между тем его наследие составляет несколько сот произведений живописи и графики, при знакомстве с которыми не остается сомнений, что у этого мастера есть все основания быть вписанным в страницы истории отечественного авангарда. Его незаурядная теория и аналитическая мысль в 1920-е годы охватывали многие направления искусства. Он создал новую «философию» живописи — проекционизм. Лишь совсем недавно вышел в свет трехтомник «Энциклопедия русского

авангарда», где в ряду других культурных явлений начала XX века впервые представлен Проекционный театр Никритина<sup>2</sup>.

Соломон Никритин родился в Киеве. После революции он приехал в Москву и поступил во ВХУТЕМАС, который закончил в 1921 году. Художественная жизнь в это время в России была чрезвычайно бурной, время — не просто свободным, а почти анархичным. Рождалось множество живописных группировок, каждая из которых отстаивала право быть «в авангарде». Везде поддерживалась главная мысль новой власти, выдвинутая А. Луначарским, выстроить систему воспитания поколения «человека будущего» средствами современного искусства. Именно в этот период возникает уникальная ситуация, когда государство практически делает ставку на экспериментальные направления молодого поколения 1920-х, то есть поддерживает поиски художников. Само слово «художник» приобретает значение — творец новой жизни!

Проекционный театр — одно из главных творений Никритина, которое возникло .....

<sup>2</sup> См. Пчелкина Л.Р. Проекционный театр // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура [Составители: В.И. Ракитин, А.Д. Сарабьянов]. М., 2014. Том III. Книга 2. С. 157—159.

<sup>1</sup> Никритин Соломон Борисович (1898, Чернигов — 1956, Москва).



1. Соломон Никритин. Суд народа, 1934. Холст, масло, 140 × 142,5 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи

непосредственно в этом культурно-политическом контексте. Соломон Никритин создавал свой театр нового типа как организатор, как режиссер и как идеолог. Никаких живописных артефактов работы Никритина мы в этой истории не найдем — ни декораций, написанных им, ни задников сцены, ни костюмов. В чем же была его задача?

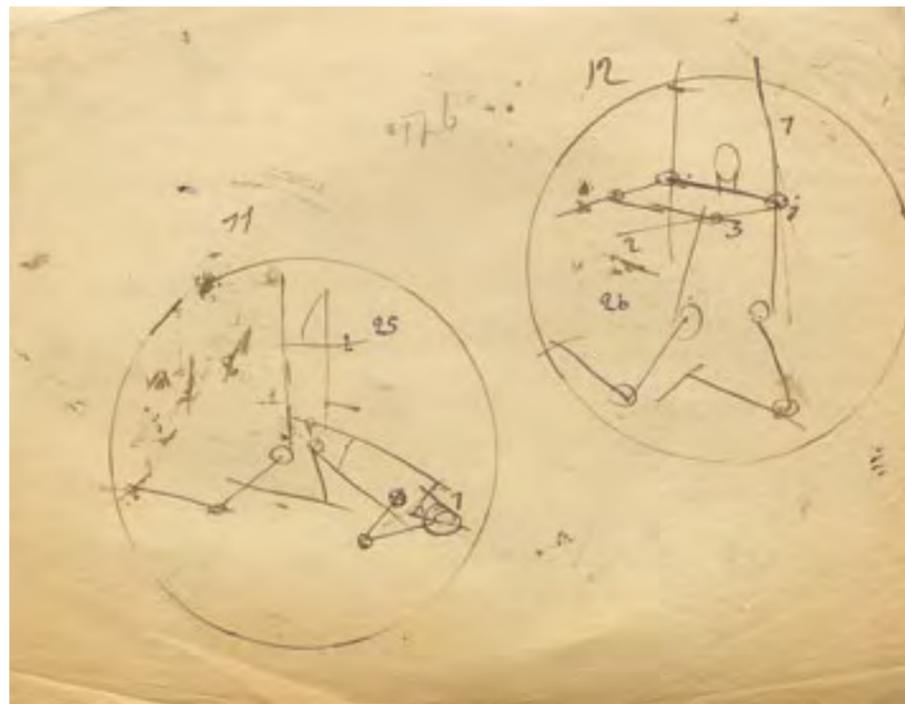
Вспомним, что к началу 1920-х в творчестве ранних авангардистов наступает кризис. После «Черного квадрата» Малевича искусство приходит к некоему тупику — к нулю форм и цвета. Конструктивисты провозглашают «производственное искусство», художники идут на фабрики и заводы. Чашник, Суетин, Кандинский, Татлин и многие другие разрабатывают дизайн посуды, мебели, одежды. Факт картины объявляется бессмысленным, широко обсуждается мысль о том, что «станковая картина умерла». Но Никритин и его единомышленники не принимают эту позицию конструктивистов. Они намерены продолжать поиски нового живописного языка искусства, хотя понимают, что на этом этапе он себя исчерпал.

В это время была очень популярна книга лидера Пролеткульта Александра Богданова<sup>3</sup>,

которая называлась «Тектология», где автор высказывает оригинальную точку зрения на вещественный и невещественный мир, его устройство. Если раньше ученые объясняли все явления наличием двух основных составляющих — энергии и вещества, то Богданов доказывает, что есть третья, наиважнейшая — организация. Если кратко резюмировать все его доводы, то он говорит о том, что при одинаковых затратах энергии и материалов можно создать гениальную картину, скульптуру или полотно, а можно и никчемное изделие. Это зависит от степени организованности систем (материала)!

Никритин, воодушевленный идеями, изложенными в этом труде, приходит к мысли, что необходимо рассматривать картину как систему. Изучив все ее составляющие на опыте создания шедевров предыдущих эпох (а потом и современности), художник сможет создавать совершенно новые произведения, которые будут интеллектуально воздействовать на зрителя. В итоге Никритин сформулировал свое новое творческое кредо, которое стало основой будущей новой теории: «Художник — не производитель законченных вещей потребления (картина, шкаф, кровать), а создатель, выразитель индивидуальных ПРОЕКЦИЙ (метода)». Поиск художественного метода, по Никритину, — это и есть главная задача художника-проекциониста,

<sup>3</sup> Богданов (Малиновский) Александр Александрович (1873—1928) — ученый естествоиспытатель, философ, активный общественный деятель.



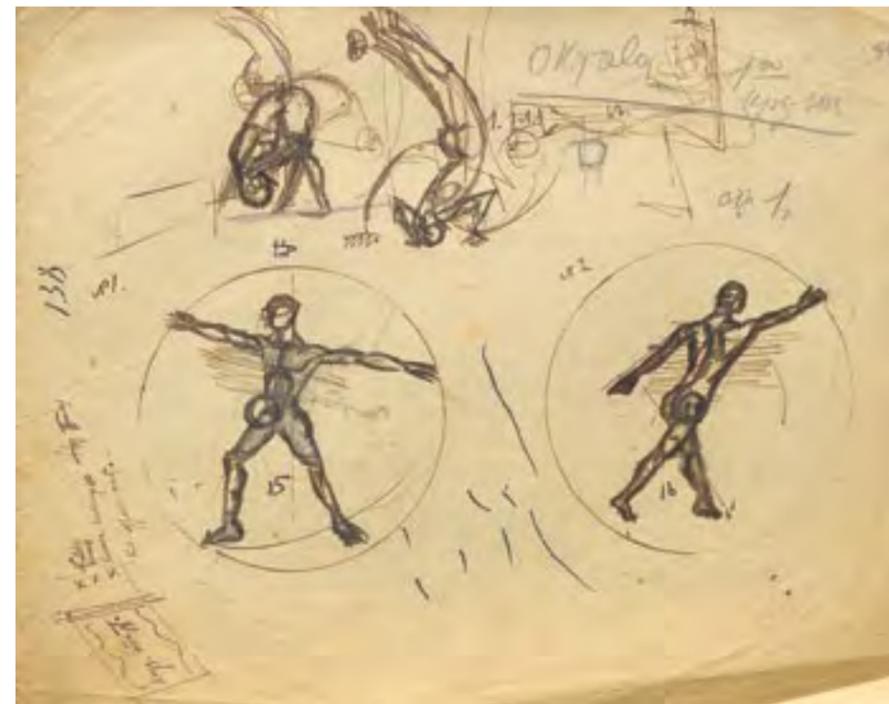
который буквально должен проектировать научно каждое свое произведение, чтобы его идеи дошли до зрителя и достигли «будущего». Отсюда название новой теории Никритина — *проеекционизм*; постепенно теория вырастает в целую систему. Друзья художника по ВХУТЕМАСу — Сергей Лучишкин, Климент Редько, Михаил Плаксин, Александр Тышлер и другие — горячо его поддерживали и, как это ни покажется странным, решили, что параллельно работе в живописи для продвижения идей проекционизма необходимо создать... театр, что и было сделано в стенах института в 1921 году.

Проекционный театр хронологически развивался в едином культурном пространстве с театрами А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, С. М. Эйзенштейна, Н. М. Фореггера и другими. Никритин и его сподвижники были знакомы с новыми театральными системами, но они стремились сделать дальнейший шаг в разработке выразительных средств театра, напрямую связывая его с задачами проекционизма. В отличие от веселых футуристов, театр проекционистов — не забава, а трибуна, откуда массы должны получать новые знания о мировосприятии. Искусство актера будущего Никритин видел в совершенной организации его (актера) материала. Это значит — в умении правильно и по-новому использовать все средства своего организма. В Проекционном театре организовали творческие мастерские, которые были призваны заниматься лабораторной работой по изысканию новых современных *методов* обучения

актера. Примечательно, что сам Никритин участвовал в разработке курсов театра.

Один из главных курсов назывался «Движение». Программа «Тренажа двигательной театральной культуры», разработанная Никритиным в 1921 году, отправляет нас к биомеханике — идее движения тела человека как работе совершенного механизма. Вспомним, что это время большого увлечения Дельсартом<sup>4</sup>, и идея биомеханики достаточно популярна. Проекционисты боготворили научно-технический прогресс. Новые технологии и машины воспринимались ими, прежде всего, как идеал четко организованной и слаженной работы. Многочисленные рисунки Никритина, сделанные к программе курсов, часто похожи на красивые схемы. Сверху и слева прописано, какая сцена, куда и как актер движется, многочисленные фигурки дают представление о сложности упражнений. Важно, что искусство движения строилось не как выполнение механических задач, а как интеллектуальный труд. Курс предполагал такие занятия, как «аналитическая гимнастика», «фонетика движения» и т. п. Тренинги были направлены на новые способы освоения пространства и на осмысление связанных с этим понятий, таких как «расстояние», «направление», «препятствие»; на развитие возможностей тела — скорость движения, упругость: свертывание

<sup>4</sup> Франсуа Дельсарт (1811—1871) — французский вокалист, педагог, теоретик сценического искусства. Разработал систему «постановки эстетики человеческого тела», то есть выразительности на научной почве.



и разворачивание, средоточие тяжести и т. д. Актеры изучали не только саму биомеханику движения, но как при этом ставится дыхание, работает речевой аппарат. Задачей актера было даже во время акробатики уметь произносить слоги, звуки...

Все задачи, связанные со звуком, входили в курс «Акустика». В этой программе были такие занятия, как «Учение о тембрах», «Анализ звукового материала», «Шумы». В рамках этого курса С. Б. Никритин ввел в оборот абсолютно новый термин *звуковая биомеханика* и разработал методику обучения, не имевшую аналогов в современных ему театрах. В Проекционном театре была разработана уникальная программа специального «звукового тренажа»: звук рассматривался как самоценный материал, изучался актерами во всех его аспектах — от возникновения и колебания голосовых связок до законов распространения, изучалась вся органика тела во время звукоизвлечения.

Кросс-дисциплинарно мыслящий, художник Никритин представлял себе новое искусство универсальным — одно вытекает из другого: ритм, звук, движение, эмоции, поэтому кроме тренировки движения и звука актеры театра занимаются тренировкой «волнения». Художник разработал так называемые *аналитические партитуры*, в которых были прописаны звуки, жесты движения и *волнения*, помогающие актерам в работе над ролью. Внутреннее состояние обозначалось не словами, а некой кривой (диаграммой), которая указывала нарастание и спад напряжения,

соответствующее моменту или сцене. То есть обозначается состояние, которое актер должен выразить и развить в роли, амплитуда накала, который требует режиссер. Таким образом, актеры Проекционного театра должны были уметь жить в сценическом пространстве по заданному алгоритму.

Лаборатории театра работали очень интенсивно, но публичных выступлений мы знаем в это время всего два. Первый показанный театральным этюд (сорокаминутная экспериментальная композиция) назывался «Трагедия А. О. У.». К сожалению, описание трагедии и ее «партитура» не сохранились, но остались воспоминания участников, и очевидно, что действие было абсолютно абстрактным. Мы можем только представить возможное ее решение, гадать, как это все выглядело на сцене, которой, впрочем, не было. Вместо сценической коробки использовали площадку, где установили то, что было под руками: параллельные брусья, стремянку и колесо. В узкий круг приглашенных на премьеру вошли: А. М. Родченко, Л. С. Попова, А. Д. Древин, Н. А. Удальцова, А. Б. Мариенгоф, А. Е. Крученых, В. В. Каменский, знакомые архитекторы и театральные деятели. «В этой школе директором был очень милый человек, — вспоминает Лучишкин, — но когда мы начали показывать этот спектакль, он испугался, стал думать, как бы это дело «прикрыть», и вывернул пробки». Находчивые актеры доигрывали трагедию при стеариновых свечах. После представления Крученых восторженно кричал:

«Сегодня здесь в Москве зародился новый театр, великий театр Будущего, который должен быть нашим театром — великим театром беспредметничества. Он опрокидывает все догмы мещанского лицедейства». Догмы действительно были опрокинуты. В истории отечественного театра это был ПЕРВЫЙ беспредметный спектакль. Идея этого театра, как мне кажется, где-то приближалась к идеалам Малевича, который хотел убрать из театра все, что мешает прямому пути в сознание зрителя.

Воодушевленные поддержкой передовых деятелей культуры и искусства, проекционисты занялись более масштабным проектом. Следующая постановка была задумана как полноценный спектакль, основанный на тексте гротескной трагедии поэта-имажиниста Анатолия Мариенгофа «Заговор Дураков»<sup>5</sup>. В афишах театра она называлась «Сценический трамплин. Трагедия Мариенгофа». Тем самым подчеркивалось, что «ставится не пьеса как она есть», а, по словам участников, «берется как трамплин для каногото прыжка в неизвестность». Участвующих актеров было всего шесть человек, а по содержанию — «около ста». Один и тот же актер мог говорить реплики нескольких персонажей. Каждый актер декламировал свой текст, основываясь на собственной «партитуре». Вот как Сергей Лучишкин описывает подготовку этого беспримерного спектакля: «Свои экспериментальные замыслы осуществлять мы начали с разработки партитуры действия по аналогии с музыкальными произведениями, сложив ее из частей с различными ритмо-динамическими характеристиками. Затем в каждой части мы искали форму пластического выражения в движении тела, развитие этого движения, его нюансы, переходы, включая голосовое звучание. Все это окрашивалось эмоциональной партитурой, которая становилась основой всего действия. Каждый из участников разработывал свои линии действия, а Никритин все координировал и закреплял»<sup>6</sup>.

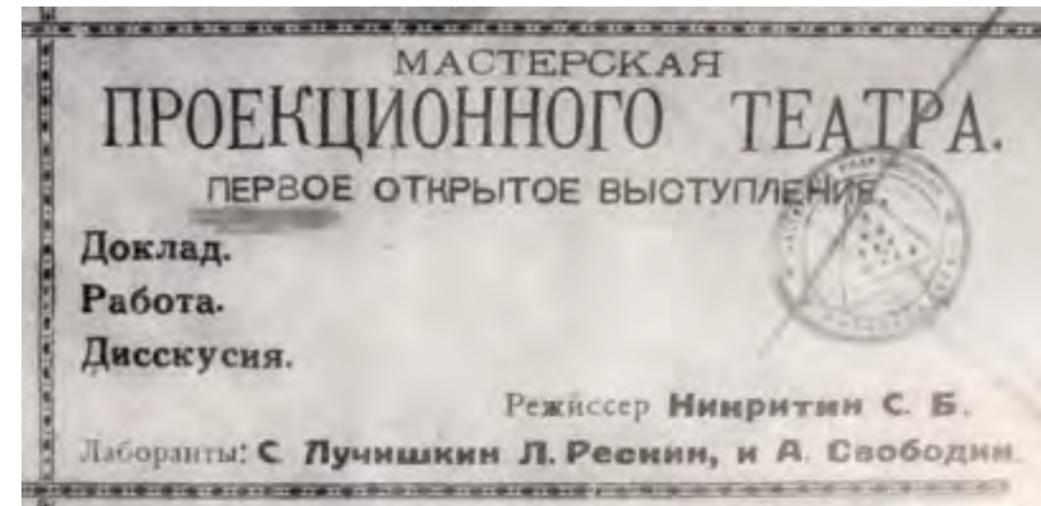
Имеющиеся описания выступлений театра не дают нам очевидного ответа на вопрос о глобальной цели, которую преследовали Никритин и его единомышленники, но он есть в записях и документах художника. Для проекциониста Никритина важно было не просто создать спектакль, но разработать новую систему театральной техники будущего, где процесс спектакля мыслился им

.....  
<sup>5</sup> Пьесе А. Мариенгофа «Заговор дураков» (1922) называют шуто-трагедией. Имажинистский текст о заговоре шутов основан на эпизоде из жизни императрицы Анны Иоанновны.

<sup>6</sup> Лучишкин С. А. Я очень люблю жизнь. М., 1980.

как «биовоспитательный». На творческую атмосферу театра напрямую влияла идея создания «нового человека». На основании исследований и наблюдений проекционисты пришли к следующим выводам: во-первых, если человек в совершенстве владеет своим телом, разумом и эмоциями, то освобождается его творческая энергия; во-вторых, чтобы жить свободно, нужно в совершенстве владеть собой как биологическим организмом. Это качество необходимо обществу в будущем, когда общество будет жить без власти. Вспомним, что в ранних лозунгах 1920-х годов строительство справедливой жизни предполагало уничтожение классов, власти, а следовательно, наиболее полную свободу каждого отдельного человека. «Но когда, с одной стороны, — пишет Никритин, — нет власти, нет принуждения, нет тюрем, наказания, суда и прочего, а с другой стороны, мы имеем животную, эгоистическую природу человека, где в этом случае возможность новой гармоничной жизни?» Нужно было выработать вот эту самую новую психофизическую формацию человечества, что являлось целью лабораторных работ Проекционного театра. В отличие от методики Мейерхольда, проекционисты разрабатывают не просто театральный метод, но глобальную систему органических возможностей человека, где совершенное движение физическое неотделимо от внутренних звуко-акустических, ритмических и психологических ощущений. Никритин писал: «Смысл нашей лабораторной работы — нащупывание подлинных элементов будущей организации человечества».

Свои спектакли Проекционный театр демонстрирует публике, этому самому «обществу будущего», которое от них абсолютно не в восторге. Но театр производит большое впечатление на зарубежную прессу и передовых деятелей в областях искусства. Такой яркий персонаж своего времени, как Алексей Гастев — пролетарский поэт, основатель Центрального института труда, заинтересовался этим театром. В 1923 году Проекционный театр переезжает в ЦИТ, где в то время уже работает создатель научной биомеханики Николай Бернштейн. С этого времени центральным в Проекционном театре стал образ «организованного труда». В русле так называемой двигательной культуры Советской России 1920-х это был очень актуальный поворот. Проекционный театр теперь иногда называли «Театр трудово-двигательной культуры». Постановочные мастер-классы Проекционного театра выезжали прямо на заводы, где выступление рабочего-котельщика демонстрировало виртуозное владение



ритмом на уровне лучших перкуссионистов. Театр стал своего рода полигоном таких работ. Осваивая методики ЦИТа, отрабатывая партитуры звуков, жестов, движений и эмоциональных состояний, в результате ежедневных упражнений и психотренинга актеры театра выступали в роли живых моделей будущего универсального работника.

Проекционный театр был только одной из форм практического развития идеи проекционизма, которую Никритин хотел внедрить в жизнь и культуру. В отличие от доктрины коммунизма, проекционизм по Никритину — это общество творческих индивидуальностей, живущих свободно, но в рамках определенных правил поведения, отработанных на сознательном уровне. Наверное, ближе всего к современному определению проекционизма как одной из форм анархической идеи, когда нет никакой вертикальной власти, но общество организовано так, что вся горизонтальная система работает, «как совершенный механизм». Существует графический триптих Никритина, отражающий стадии движения общества к проекционизму.

Завершить тему хотелось бы финальным диалогом Никритина с комиссией Всекохудожника в 1935 году, которая подвергла его художественные принципы осуждению, а самого Никритина — моральному уничтожению. Показательную позицию официальной идеологии высказал главный инспектор Наркомпроса РСФСР Осип Бескин: «Мне довелось видеть много картин такого рода. Эти картины следуют реалистической тенденции, которая совершенно наводнила Европу, с особой частотой встречается в Америке. Эти картины нельзя обвинить в кубизме. Все взято из реальности. Однако этот реализм доводится до такого предела, что мы должны были бы радоваться кубу». И в конце он

резюмировал: «После просмотра такой вещи каждый ужаснется жизни на месяц, несмотря на всю радость нашей жизни». На что Никритин ответил: «То, что я ищу, великий социалистический стиль, многообразный и философский. Я верю, что уже через 2—3 года люди будут говорить по-другому и желать очень сложных вещей, актуально реалистических и современных, но не фотографических». Ясно, что с этого времени живописец попадает в «черный список» неблагонадежных, и его имя надолго исчезает из каталогов выставок советских художников.

Всю свою творческую жизнь Соломон Никритин следовал проекционному пути. Термин, который он придумал, удачно претендует на отражение общей картины развития культуры этого времени. Несмотря на революции, войны, голод, установление тоталитарного режима, культура 1920-х накопила беспрецедентную творческую энергию, следствием которой стало поразительное новаторство в России начала XX столетия. В культуре 1920—1930-х годов все действительно напоминало большую творческую лабораторию, не случайно в истории искусства и нет общего определения, применяемого к этому периоду. Проекционистами можно назвать всех, кто не вписался ни в авангард, ни в соцреализм, ни в какие-то другие «измы». Это совершенно свободные, независимые люди, экспериментаторы, ученые, которые открывали свой собственный язык, свои методы в искусстве. Соломон Никритин — одна из ключевых фигур этого экспериментального периода, поэтому очень важно, что его имя присутствует в данном проекте.

4. Афиша (фрагмент) первого выступления Проекционного театра, 1922. Частное собрание

## Ксения Перетрухина Авангард в театре

*Нереализованные идеи русского авангарда волнуют нас — как невыстрелившие ружья и несыгранные шахматные партии. И мы в очередной раз обращаемся к ним в попытке воплотить, развить, соотнести себя. Нам повезло, мы счастливые обладатели великолепных творческих перспектив. В определенные времена притяжение авангарда усиливается, и начинает казаться, что пришло удачное время сыграть шахматную партию.*

В своей классической статье «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн освобождает театр от необходимости нарратива, от истории. Эйзенштейн деконструирует существующую театральную форму, перебирает ее заново. Нечто подобное переживает и современный нам театр. Театр пересматривает собственные границы, происходит ревизия устоявшихся театральных профессий, привычные роли размываются. Режиссеры заявляют себя как художники, художники и композиторы покусаются на режиссерские, до этого неприкосновенные вотчины, драматурги пробуют себя в бессловесных танцевальных постановках.

Происходит разламывание старых методов. Театр освобождается от ветхих законов и приемов, разламывается старое, а из очищенных первоэлементов собирается новое. Современный актуальный театр часто кажется нескладным и неудобным,

ты не понимаешь, где начинается один и заканчивается другой театр, и думаешь, что они так неловко склеены. Но это не так. Сегодня главное — это создание нового, другого языка, где склейки и разрывы важнее сложенного нарратива.

При большом разнообразии формальных поисков две тенденции в развитии современного театра кажутся мне принципиальными — осознание театром своей социальной роли и нежелание театра развлекать зрителя. В отличие от традиционного, современный театр стремится выбить зрителя из состояния покорности, заставить думать.

Я присутствовала при замечательнейшем полуторачасовом разговоре Олега Табакова с Дмитрием Волкостреловым. Последний дебютировал в МХТ со спектаклем «Налетела грусть, боль незваная, вот она любовь, окающая...» (по пьесе П. Пряжно, 2012).

Табаков, Волкострелов и я остались после спектакля в зале. Мы с Димой сидели в зрительном зале на первом ряду, мэтр поставил напротив стульчик, сел, снял очки, поставил сумочку на пол и начал задавать Волкострелову вопросы, а тот очень вдумчиво отвечал. Задачей Табакова было отыскать для театра молодых талантливых режиссеров. Вопросы касались того, почему Дима не делает тот театр, который делает Олег



1. Спектакль «Любовная история». Режиссер Дмитрий Волкострелов, театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург. Фотографии: © Юлия Люстарнова

Павлович: «Почему ты меня как зрителя не захватил, ты ведь мог это сделать?» Волкострелов объяснял: «Я не ставлю такую задачу. Я хочу, чтобы в зрителе произошла работа. Может быть, она не произойдет во время спектакля, но случится потом, дома». Для Волкострелова захватить — это обмануть.

Где-то через полчаса Табаков понял, что Дима не его режиссер, он надел свои очки, взял сумочку... Но потом решил задать еще один вопрос, а потом еще один... После каждого вопроса Волкострелов молчал, думал и отвечал Табакову, не оставляя ни шанса на то, что их параллельные театры где-то пересекутся. И после каждого вопроса Табаков надевал очки, брал сумочку, но потом решал задать еще один вопрос, снимал очки и возвращал очки и сумку на место... В конце концов он крикнул и сказал что-то типа: «Кажется, профессия режиссера связана с работой мужских желез, но театр большой, места хватит, найди свой материал и приходи». Это был совершенно замечательный диалог старого и нового театра — театра, который стремится занимать доминирующую позицию по отношению к зрителю, и театра, который ищет собеседника на равных.

*Театр сегодня — одна из самых действенных коммуникативных художественных систем, наилучший на сегодняшний день инструмент художника, который планирует изменить*

*мир. Если ставить перед собой такую задачу, то лучшего помощника, чем театр, не найти. Ключевой здесь является возможность непосредственного контакта всех участников процесса — режиссера с актерами, актеров со зрителями. Так, в кино, например, контакт режиссера и актера со зрителем опосредован экраном, временным интервалом, в момент демонстрации зрелище обладает низкой степенью вариативности (с чем polemизирует Ларс фон Триер, впрочем). Театр же обладает колоссальной степенью свободы здесь и сейчас. Одной из главных возможностей театра мне представляется возможность физического сближения со зрителем, и современный театр, к счастью, активно занялся ее освоением. Почему это важно? Потому что это переносит действие в особую зону — на расстояние вытянутой руки — зону максимального доверия современного человека к произносимому слову и происходящему вообще. И главное, создает потенциальную возможность телесного контакта, привнося в театральное пространство новое измерение — тактильность.*

Волкострелов исповедует интеллектуальный минимализм, делает концептуальные проекты. Но при этом настаивает, что занимается именно театром — отказывается от вербального изложения концепции, принятой в современном искусстве, предоставляя



целиком зрителю произвести все умозаключения. Как режиссеру ему важна работа, которая в зрителе происходит. Волкострелов лишает зрителя привычного, что часто зрителя раздражает. Вот это раздражение зрителя от неузнавания — это и есть новый театр. Рекордсмен по зрительскому недовольству среди Диминых работ — спектакль «Я свободен» по тексту Павла Пряжко. Текст представляет собой 13 фраз и 535 любительских фотографий, сделанных драматургом. На этом спектакле уровень зрительского недовольства просто зашкаливал.

Не только Волкострелов делает сегодня неудобный театр. В центре имени Вс. Мейерхольда в 2014 году поставили спектакль (или, может, проект... Трудность в определении — это очень характерно для настоящей ситуации в театре, когда термины перестали описывать явление) «Моменты»: четыре драматических актера производят некие подобию танцевальных движений на сцене. Они не должны знать свое следующее движение, для чего была проведена большая работа по разделению тела и разума, не должны напрямую контактировать друг с другом. У спектакля нет режиссера, есть хореограф и драматург, при том что в спектакле нет ни танцев, ни слов, ни нарратива. Перед спектаклем зрителю читается короткая лекция по квантовой физике про принцип неопределенности, делая зрителя ответственным за разнообразие происходящего в спектакле и качество получаемого впечатления. Скажем так, это насколько несмотрительно, настолько и великолепно по самой творческой претензии!

*Ставка на тактильность, телесность, построение коммуникации вокруг тела и есть, как мне кажется, главный и принципиальный момент, где актуальный сегодняшний театр является наследником театра авангарда. Причем, говоря о теле, я имею в виду в равной степени как тело актера, так и тело зрителя. Да и любого участника театрального процесса. Видео и аудиоканалы восприятия современного человека дискредитированы прессингом рекламы и политической агитации, тогда как прикосновение пока еще не окончательно ими захвачено и дает, может быть, самую действенную сегодня возможность коммуникации с человеком. Одним из инструментов современного театра я считаю положение зрительского тела в пространстве — конфигурация зрительного зала, то, на чем сидит зритель, к чему прикасается, до чего может дотянуться — все это обнаруживает тело зрителя для него же самого, многократно усиливая и обостряя переживание. Это перекликается с авангардными театральными экспериментами, которые сто лет назад вызывали полярные отклики — от издевательства и осуждения до восторга и высшей художественной оценки. Включение тела зрителя в спектакль становится, как мне кажется, принципиальным художественным жестом, превращая зрителя в участника. А зритель-участник — это мостик к идеям русского авангарда, давшего нам понимание театра как опытного поля и практической обучающей модели и уверенность, что важность производимых в рамках полигона опытов этими рамками не ограничивается.*



Все приводимые мной примеры относятся к театру малой формы, она преобладает в актуальном театре — эксперименты проходят на малых сценах театров, в подвалах, квартирах и прочих реальных пространствах. К театру Константина Богомолова это не относится, он может работать с большой сценой. Львиная доля инструментария, который есть у современного театра, годится только для малой формы. А Богомолов изобрел собственный — новаторский и годный для залов-тысячников. В спектакле «Идеальный муж. Комедия» (2013, по пьесе О. Уайлда) он выстраивает свое высказывание из эмоциональных штампов, как из кирпичиков. Например, он берет целые штапованные конструкции — эстрадные певцы, политики... Богомолов занял потрясающую позицию по отношению к зрителю. На эмоциональном танке он въезжает в душу зрителя и ввозит туда то, что добровольно человек не впускает в себя. Он, как Тайлер Дерденн, задорого продает покупателю мыло, сваренное из жира, откачанного с ляжек самого же покупателя.

*Вслед за верой в то, что художник может изменить мир, сразу же встает вопрос ответственности художника за инспирированные им изменения. Этот вопрос предельно важен в контексте настоящего разговора об авангарде. Помимо того, что авангард является полем ждущих реализации и не потерявших актуальности идей, это еще и перечень уроков, которые мы можем и должны у него взять. Вопрос, который не давал мне покоя долгие годы, — это связь авангарда с тоталитаризмом. Идея*



*построения нового мира как прекрасного муравейника, куда запускается потом муравей-человек, к сожалению, на поверку оказывается тоталитарной. И Дом-коммуна неизбежно оборачивается ГУЛАГом.*

Вот мы говорим о связи современного театра и русского авангарда, и речь идет не только о наследовании художественных идей, но и об ощущении исторической связи, повторении времен. Спектакль «Жизнь за царя» (режиссер Джулиано ди Капуа, Teatro di Capua, Санкт-Петербург) создан по документам, оставленным членами Исполнительного Комитета партии «Народная воля». Смотришь, слушаешь — и абсолютно полное ощущение, что действие сегодня происходит. Спектакль играют в разных местах, но никогда на сцене, только в реальных — и более того, столетней давности (благо в Питере нет с этим проблем) пространствах. Я смотрела в типографии, был аншлаг, стульев не хватало, и зрители сидели прямо на стопках книг... И для актеров текст был личным высказыванием: очень характерная для сегодняшнего театра тенденция — это слияние персонажа с актером, вплоть до полного совпадения, идентификации.

И в этом ключе хотелось бы соотносить современное искусство с авангардом. Если мы провозглашаем искусство инструментом воздействия на зрителя, на мир, на общество, то нельзя не задумываться о последствиях. Вот состоялось такое явление, как авангард, и история состоялась. Нужно анализировать сходство исторической ситуации и ситуации в искусстве,

2. Спектакль «Жизнь за царя», режиссер Джулиано ди Капуа, Teatro di Capua, Санкт-Петербург. Фотографии: © Юлия Неменова
3. Спектакль «Налетела грусть, боль незванная, вот она любовь, онажная», режиссер Дмитрий Волкострелов, по пьесе Павла Пряжко. МХТ им. А. П. Чехова. Фотография: © Юлия Люстарнова
4. Спектакль «Моменты». Авторы — драматург Михаил Дурненков, хореограф Ольга Цветкова и композитор Владимир Горлинский. Центр им. Вс. Мейерхольда, Москва. Фотография: © Ксения Пустовалова

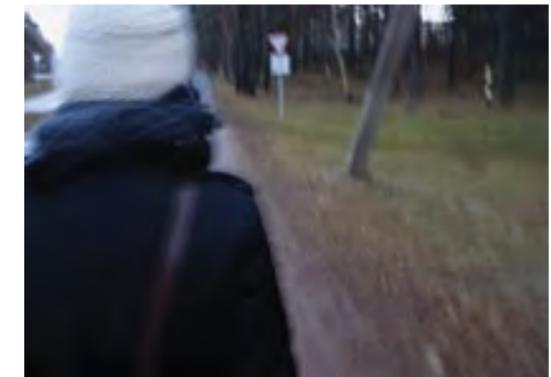


их взаимосвязь и какие-то выводы сделать. Нужно сейчас перенести свой интерес в том числе и в практическое русло, чтобы понять, опираясь на опыт авангарда, что искусство может нам сейчас дать и к чему привести впоследствии. Я сторонница концепции ответственности искусства за жизнь. Во время работы над Таганским проектом (серия мероприятий в рамках юбилейного 50-го сезона в театре на Таганке) это было для меня одной из главных мыслей, потому что в прославленном театре к восхищению гением Любимова добавился ужас от того, какую тоталитарную систему он построил — и единолично узурпировал право на историю целого театра. И мы решили тогда посмотреть на историю Театра на Таганке с точки зрения анонимного участника этой истории — работников театра, зрителей, например, с точки зрения моей мамы, которая не видела знаменитых любимовских спектаклей, но рассказывала мне, как Высоцкий читает монолог Гамлета и в зал бросает настоящую землю. Все они участники и создатели этой истории. Почему было важно увидеть историю Таганки из этого ракурса? Потому что, когда человек получает право на историю, вместе с ним он получает и ответственность за нее.

Очень важно, чтобы маленький человек понимал, что он творит историю. И тем более художник должен это понимать.

Театр сейчас пытается воздействовать на зрителя, на его осознанность, активность, театр делает себя неудобным для зрителя. Человек приходит в театр отвлечься, поплакать чистыми слезами, а театр ему говорит: я тебя не буду развлекать, сейчас важнее не развлекаться. Зритель в ответ на это часто раздражается, злится — и в этой злости есть надежда. В большом и сложном мире достаточно не просто вдруг превратиться в активного гражданина, а на территории искусства это возможно.

Современный театр движется в сторону расширения контакта с реальностью, выхода за пределы театральной условности, перформативности, прямого акционизма. Сжимается дистанция между актером и зрителем, между образом и реальностью, границы размываются, иногда слишком стремительно. Показательный случай произошел на гастролях спектакля «Враг народа» берлинского театра «Шаубюне» (адаптация классической пьесы Ибсена) на фестивале «Территория» в 2014 году. Главный конфликт произведения — способность человека в одиночку противостоять системе. Главный герой в какой-то момент обращается к залу — если среди вас есть те, кто считает, что индивидуальный протест возможен, поднимайтесь сюда, на сцену. Обычно, вероятно, все хлопают, и этим контакт ограничивается.



Но это было время активных уличных протестов в Москве, и на сцену вышло порядочное количество людей, немецкие актеры не знали, что же делать с этой толпой на сцене, которая вышла и обратно не собиралась.

*Обращаясь сейчас к наследию русского авангарда, я нахожу ответ у Татлина с его возрожденческим отношением к человеку. Татлин измеряет мир человеком. Он делает печку и индивидуальный летательный аппарат. Татлин утверждает, что красивая вещь обязательно окажется удобной. Татлин не отрицает прекрасное, но отфильтровывает его через удобство, уводит от стерильной формы к функциональности, пригодности для руки, ноги, спины — к нужности. «НЕ К НОВОМУ, НЕ К СТАРОМУ, А К НУЖНОМУ».*

*Мне кажется, этот лозунг стал бы лучшим эпиграфом к сегодняшнему театру. Он помог бы пересмотреть главенствующий модернистский догмат новизны. Новизна — одно из ключевых понятий авангарда. Новый быт, новый мир, новый человек. Придумал ли художник что-то новое — это является принципиальным моментом и критерием оценки. Я считаю, что ориентация на новизну сегодня — очень вредная и проигрышная во всех отношениях тенденция, в результате которой отбрасываются существенные для современной культуры идеи и процессы,*

*отсеиваемые как «не новые». Татлинский лозунг — «НЕ К НОВОМУ, НЕ К СТАРОМУ, А К НУЖНОМУ» не отрицает ни диалога с прошлым, ни идеи создания новых форм, но осмысляет их необходимость для настоящей культуры. Именно татлинская линия авангарда представляется мне наиболее актуальной сегодня. Может быть, это и стало бы началом революции в театре — сменить новизну на нужность как критерий более гуманистический, онтологически включающий в себя человека. Нужное не может быть спущено сверху, а лишь выражено снизу, в нужном заключена идея личного выбора человека — идея свободы.*

*Мне кажется, нам сегодня, как никогда, нужно нужное искусство. Нам нужен нужный театр.*

5. Спектакль «Присутствие». Режиссер Семен Александровский. Театр на Таганке, Москва. Фотографии: © Наталья Феонтистова

6. Спектакль «Я свободен». Режиссер Дмитрий Волкострелов, по пьесе Павла Пряжко. Театр Post, Санкт-Петербург

## Борис Юхананов Театр полноты

Ускользание из-под перформативности или спектаклярности — это идея, которая вдруг стала наполнять художника в конце 90-х годов. Нон-спектаклярная идея, нон-перформативность, форматная революция, то есть революция против форматов, и тому подобные вещи во второй половине 90-х годов стали популярны. Но сейчас я об этом совершенно не собираюсь рассказывать.

Странный эффект моей жизни — я все дальше удаляюсь от новых технологий. Вот они приближаются ко мне, и кажется, что они необходимы в коммуникациях, но на самом деле, оказывается, это совершенно не так. Возможно, они выстраивают между нами стену, и это серьезное переживание для театра — насколько возможен театр опосредованный, оккупированный разного рода эффектами. Осторожнее надо быть с этим словом, «оккупация», оно сегодня получает какие-то дополнительные коннотации... Но все-таки театр, оккупированный новыми технологиями. Как театру обращаться с этим? Независимо от эволюции, от тех форм, которые он сегодня обретает. Это вопрос, который стоит перед театральным режиссером и перед актером постоянно.

Как только мы хотим употребить возможности, потенциалы разнообразных видов искусства, в эту секунду встает вопрос об артисте, который развивается благодаря пустоте. Развитие в пустоте — это

и есть развитие артиста. Тайное его психофизического аппарата. Ему приходится опираться на практику, он является дитятей этой практики, которая созревала в какой-то, возможно, неразличимой сегодня и, возможно, невозможной для различения сегодня древности. Практика театра, обращенная к актеру как особого рода центру, ни в коем случае не «коммуникативному центру», здесь источник театра — артист. То есть тайна человека — во всем многообразии его проявлений. Мы должны обратиться к какой-то неразличимой для нас древности, попробовать ее «проинтуичить» или вызваться на тяжелое дело моделирования и попробовать различить, откуда это все происходит. И вот об этом — позволю себе такую наглость — скажу несколько слов именно в образном режиме, не утвердительно, поделюсь тем переживанием, которое за какой-то мой опыт созрело во мне вместе с таящимися в этом переживании смыслами.

Итак, существует устойчивое продвинутое понимание, что театр родился из мистериальной практики. Мистериальная практика — это не просто таинство, это именно конкретная практика, в основании которой лежит ритуал, ритуал мы можем услышать через санскрит. «Рита», то есть порядок из особого рода упорядоченного действия, включающего в себя все возможности той цивилизации, в которой он возникает. Ну,



1. Сцена из спектакля «Сверлийцы. Эпизод 1» (реж. Борис Юхананов, Центр дизайна «ARTPLAY», 2012 г.). Фотография: © Андрей Безукладников

например, Элевсинские мистерии, Египетские мистерии. Мы знаем еще через неоплатоников, какое значение мистериальная практика оказывала на цивилизации, какую помощь и какие вопросы она перед ней ставила. Например, у Ямвлиха есть очень существенный труд «Египетские мистерии», он создан в ключе блестящей платонической жреческой школы. Одна из важных мыслей, которая дальше в этом труде развивается, в том, что низшее не может управлять высшим. Соответственно, опять-таки предлагается особого рода иерархия, к которой, возможно, я вернусь, когда мы придем в наше время после небольшого экскурса, который я на самом деле, уже начал.

Итак, есть утверждение, что театр произошел из мистерии, а под мистерией мы понимаем особого рода действие, нацеленное на раскрытие мира, тайн миростроения. И, скажем осторожно, вот это действие, нацеленное на раскрытие тайны мира, было удивительным образом упорядочено, то есть подвергнуто ритуализации. Если мы вспомним», этот порядок находил свои возможности репрезентативные, как мы бы сейчас сказали, через миф, и в этом мифе укладывались смыслы в особого рода нарративу. При этом эта нарратива была нацелена на некую историю, в которой всегда был человек, и всегда он был меньше кого-то, то есть человек там был на каком-то своем определенном месте. Так или иначе, считается, что «оттуда» произошел театр. Мой интерес связан с этой древностью, до которой, как я уже сказал, дотянуться можно только какой-то интуитивной, скорее, даже поэтической сенсорикой собственного

сознания, но я именно здесь и останавливаюсь в вопрошании, но попытаюсь сформулировать некое свое утверждение.

На мой взгляд, не театр произошел из мистерии, а мистерия произошла из театра. Вот в эту секунду я, собственно, начинаю говорить о *театре полноты*. То есть я таким образом хочу указать на определенное место театра в культуре и по отношению к человеку. Если мистерия произошла из театра, и мы согласимся вот с этим образом моделирования, то тогда мы должны признать, что тот театр, из которого произошла мистерия, он никогда, казалось бы, для нас не будет достижим. И зачем нам собственно, об этом знать? Но для этого надо разделить, особым образом различить мистирию и театр. Если мистерия устремлена к замкнутому в самом себе путешествию, где отдельные мисты — мистогоги или жрецы, или руководители ритуала, мы можем назвать их как угодно — открывают при помощи взаимодействий всех возможных, достижимых для той цивилизации, о которой мы бы вели речь, видов искусства и способов воздействия на человека, открывают мироустройство, тогда мы оказываемся где-то вот здесь и сейчас в теме нашего разговора, связанного с этим многообразием в единстве.

Но все-таки там и тогда, когда мы имеем дело с мистерией, мы нацелены на участника, мы оказываемся в ограниченной территории, в центре которой участвующий и переживающий — это одно лицо, это очень важно. В этот момент как бы само по себе переживание оказывается не просто «участием», а онаывается еще актом познания, притом

происходящим в таком режиме, где должна поменяться парадигматика сознания. То есть в результате этого процесса участник должен открыть для себя мироустройство, и в связи с этим откровением измениться. То есть, возможно, с точки зрения сегодняшнего времени мистерия есть абсолютный процесс, который ведет к максимальному изменению сознания. То есть человечество не выработало до сих пор таких мощных, универсальных орудий по изменению сознания.

А что же это за театр, из которого произошло такого рода мистериальное действие? И в чем отличие театра полноты от обычного театра? Вот вопрос, который меня, например, серьезно занимает. И я нахожу ответ в конкретности практики. Вдруг я понимаю, что эта оппозиция между участием и восприятием, о которой мы говорим, и снимаем ее с помощью особой активности актера, который одновременно и автор, и, в каком-то смысле, потребитель. Он в том смысле автор, что с точки зрения театра на него нацелен акт изменения. Если что-то и поменяется, то не мир, который он постигает, не тот жреческий корпус, который осуществляет с ним это изменение, а вот этот самый предназначенный на заклинание парадигматического изменения мист, который, по сути, оказывается действующим в этой мистерии. Вот отличие. В этом смысле мист как бы приватизирует, забирает себе это тотальное изменение.

Неизменен мир в открывающейся ему тайне. Неизменны все те средства, которые подвергли ритуализацию порядку и при помощи которых будет осуществлено вот это сокровенное изменение, за которым в путешествие отправился мист. И изменение это произойдет однажды, в очень точный момент, а именно — в гробу. Например, в Элевсинах, тогда, когда миста положат в гроб, одурманенного, «обработанного» специальными наркотическими веществами знаками, коими и были жрецы. Они воздействовали на его сознание тотально, не только на мозг, они воздействовали на всю систему его сенсорики, и это воздействие было удивительным образом ими выстроено. При этом они добавляли в воздействие звук. Они очень точно использовали разнообразные достижимые для них звучания, включенные в сопряжение с тем наркотическим воздействием, которое исходило от этого «агента изменения», миста. Дальше они особым образом использовали «маршрут», путешествие и те приключения, которые выставляли на маршруте. Этот маршрут был сакрализован.

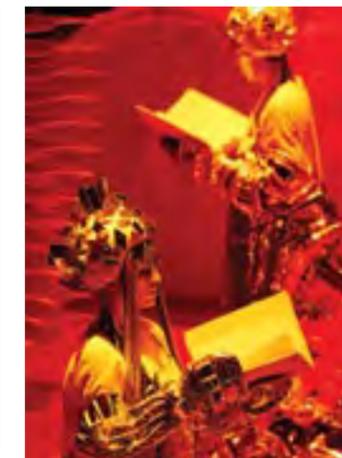
Естественно, я не все перечисляю. Например, не называю сам акт выбора миста,

акт отбора, который очень существенно отражается в практике Элевсинских мистерий. Приведу один пример, молодые афинские юноши и девушки, отправляющиеся в Элевсины, где царят культ и мистерия Деметры. Элевсинские мистерии основываются на культе Деметры, то есть на особом рода отношениях земли и подземного мира (через ее дочь Персефону). История такова. Деметра страдала, потому что бог подземного царства Аид влюбился в ее дочь Персефону, похитил ее, и они поженились. А пожившись и похитив, он ее отобрал у матери, Деметра затосковала и отказалась «плодоносить», земля высохла. Боги встревожились. Все это отражается на уровне мифа. Зевс собрал богов, вызвал Деметру, вызвал своего брата Аида, и пришла Персефона, которую они не могли поделить. Тогда боги постановили, что половину годового цикла Персефона будет в подземном царстве Аида, со своими тайнами и своим солнцем — это как раз то самое место, где сокрыта тайна мироздания... Потом Персефона будет возвращаться на землю.

Все это очень существенно для европейской культуры, потому что в конечном итоге этот миф является посредником между таинством, то есть мистерией, и культурой. То есть он — некое открытое знание. В этом одна из важных функций мифа — посредничать, напоминать, сигнализировать, затягивать, обращать вниз, вытягивать, отдавать вовне, в горизонты, в горизонтальность нашего существования.

Этому большому мифу сопутствует еще одна, по сути, тоже мифологическая история о том, как Деметра пришла в это маленькое царство, в Элевсины. Она представлялась служанкой и стала работать на царя. Деметра стала мудрой и сообразительной служанкой, царица ее приблизила, и она стала воспитывать их сына. Воспитывая сына, она его по ночам обжигала в огне, пытаясь подарить ему бессмертие. Однажды царица увидела, как ее служанка опускает ее родное чадо, будущего царя в огонь, закричала, прибежали слуги, остановили Деметру. И оскорбленная недоверием к себе Деметра в образе служанки открылась им всем. И сказала: «Я могла бы подарить вам бессмертие, но в силу того, что вы мне не доверились, не почувствовали меня, я останавливаю свой дар!» С того дня и до сих пор Элевсины (часть Афин) переживают этот «случай», развивая культ Деметры.

Культ Деметры превратился в особого рода путешествие из Афин в Элевсины, которое обязательным образом должен был пройти каждый гражданин не только Афин,



2. Сцены из спектакля «Сверлийцы. Эпизод I» (реж. Борис Юхананов, Центр дизайна «ARTPLAY», 2012 г.). Фотографии: © Андрей Безукладников

но потом и Рима. Этот культ стал державным — державная мистерия. И все римские императоры должны были обязательным образом пройти дорогой миста. Невозможно было получить власть, если тебе не открылась тайна устройства мира. Таковы пределы этого мистериального действия, вот зачем по сути своей требовался синтез, универсальное сращивание всех видов искусств. Без этого нам не откроется тайна мироустройства. В этом смысле здесь векторы познания и посвящения оказываются источниками вот этой устремленности видов искусства друг к другу. Они устремляются друг к другу и организуются человеком для того, чтобы передать тайну мира, невидимого, несуществующего — обучиться доверять Деметре.

Итак, я говорю, что мистерия произошла из театра. Я как бы подвергаю сомнению эту эволюцию, на которой зиждилась история театра XX века. Например, Гротовский, великолепный и очень точный мастер, который обращался к мировым древним практикам, с невероятной археологической бережностью и пронзительной точностью забирал оттуда те или другие элементы психофизического тренинга, способы голошения, способы управления своим исполнительским аппаратом и так далее. Из огромного доверия к этой особого рода памяти, в которой сокрыта человеческая практика и источником которой является действие, сохраняется и как бы передается во времени таинство, мистерия. А я утверждаю, что мистерия произошла из театра.

Что это вообще означает?! Из какого театра?! Какая мистерия?! Вы посмотрите на театр, как из него может произойти мистерия?! Она в нем может только захлебнуться. Собственно, как и в кинематографе. Мы делаем первые попытки при помощи замечательных изобретений, благодаря бережности

цивилизованного сознания, научного сознания стремимся различить, как все-таки действие связано с нашим мозгом. А тут — тайна мироздания открывается в действии...

Конечно, это очень радикальное утверждение, во всяком случае, для театра, для театральной истории. Тот театр, который нам неизвестен, тот театр, из которого произошла мистерия, я называю *театром полноты*. Почему, попробую сейчас рассказать.

Представляю себе сказку, мультфильм. Какая-то предшествующая нам огромная цивилизация гибнет. Ей грозит катастрофа, которая обязательно произойдет, и происходит. Так вот *театр полноты* — это то, что эта цивилизация сохранит после себя. Все уйдет, но эта особого рода драгоценность, этот особого рода результат или тайна ее бессмертия — то, благодаря чему в конечном итоге сказочная цивилизация выживет, погибнув. Это что-то, что оказывается рожденным в катастрофе, но этой катастрофе не подвергнуто, не несет ее следов. Это и есть *театр полноты*. То, что принято понимать как ковчег. Где-то на горе Арарат или на какой-то другой очередной и конечной горе сохраняется этот театр. В этом смысле он — существо, образование, не принадлежащее ни одним своим свойством этому миру. Он одновременно источник и финал. Этот театр представляет собой невероятную целостность. Именно целостность, единство!

Что же с ним происходит дальше, с этим театром, с этим единством, с этой сферой на кончике горы? Она раскрывается. А если она раскрывается, она делится. Потому что мы не можем раскрыться, не поделившись! Русское слово «поделиться» содержит в себе парадоксальные смыслы: с одной стороны, отдать, с другой стороны, разрушиться. Мы как бы отдаем, но при этом лишаемся единства. Мы раскрываемся, но при этом лишаемся той самой целостности и полноты,

которые, возможно, могут быть соблюдены в полной своей мере только в закрытом состоянии. В закрытом состоянии! Значит, наступает удивительный процесс, которому подвержена вся наша цивилизация, процесс деления, дифференциации, как мы любим иногда говорить. Дифференциации. И раскрытия. Процесс деления, где поделиться — процесс отдачи, где записана гибель этой полноты. Вот он происходит, и когда случается раскрытие, в этот момент начинается процесс отдачи. Мы получаем ту самую функцию, при помощи которой образуется мистерия. Сама по себе эта центральная, сейчас подмеченная, подчеркнутая и обусловленная в моем рассказе и сказке функция, которую мы обнаружили в актере, в мистере, вдруг раскрывается. Но она раскрывается как не изначальная, первая стадия. Возможно, как вторая стадия.

Итак, первая стадия — полнота, закрытость — это театр. А вот вторая стадия, та выше обозначенная функция — необходимость открыться, поделиться. Возникает возможность обнаружить тайну, таинство, то есть познание. Вот вторая стадия. И в эту секунду возникает мистерия, которая в себе, в этих искусствах, в этих правилах, в этом порядке еще сохраняет целостность. Дифференциация из мистерии как неотвратимый процесс продолжается дальше. Оттуда, из этой сферы начинают образовываться, чтобы не сказать выпрыгивать, разные виды искусства. Возникает скульптура, возникает танец, возникает живопись и так далее. Процесс дифференциации пронизывает всю историю культуры!

Я утверждаю это как радикальный концепт с его очень серьезными последствиями для новых технологий. Вплоть до XX века неотвратимо шел процесс дифференциации. И мы доходим до дна, до психического дна. Психика — это дно культуры. Надежда на психические процессы, на психологию, надежда, поставленная в центр цивилизации, знаменует собой дно. Это особенное отчетливо прослеживается в театре. Станиславский — это житель дна. Техника психологической структуризации, нарратива — это дно. Дальше уже падать некуда. И это прекрасно! В этом смысле это самая радикальная идея конца XIX века. Буржуазная, конечно, идея, обслуживающая, максимально далекая от тех прицелов, которыми упоена мистерия, потому что через «переборы» бездны открыть ничего невозможно! Через отражающие функции разного рода психических чувствований, через участие в нарративе мы про таинство мира ничего не сможем сказать. Мы можем только делиться друг с другом самими собой, как это происходит

на кухне, в любовных разборках. По сути психологический театр — искусство, основанное на психологических струениях, на психологической структуризации.

В этот самый момент происходит особого рода чудо — рождается профессия режиссер. Она одновременна с возникновением психологического театра, который постепенно замещает собой все остальные формы театральных действий, вообще не имеющих никакого отношения к психологии. Возникает эта таинственная функция. Из пещеры рождений выходит наружу цивилизации некая фигура, которая сразу снабжена поразительными свойствами. Режиссер — педагог, он формирует действие и при этом организатор этого действия. Это такая царская фигура, наделенная поразительными дарами в виде функций, необходимыми для существования театра. Из влагилицы вылезает царственный дедок! Он вылезает наружу и тут же принимается очень активно за дело. При этом невероятно быстро, опережая цивилизационные процессы XX века, он участвует в каком-то таинственном процессе.

Что дальше? Работает дифференциация. Запущенная там, с этого пика ковчег, из этой раскрывающейся сферы, в XX веке, она, наконец, добирается до некоего осуществления.

Толочь воду в ступе — нет. Толочь в ступе цивилизацию. Она сама начинает это делать с собой. Размельчать на элементы. Все это, конечно, частично уже началось, но этот процесс «размельчения» в элементы на тотальной территории искусства происходит повсеместно. В музыке, в театре. Начинают возникать единицы измерения, элементы действия, которые выбираются из-под власти психологии. Например, энергетическое измерение действия. Актуализируется восточный театр, который всегда занимался энергией и никогда не занимался психикой. Те же процессы происходят в живописи, в скульптуре, в действиях, которые выходят за рамки пластических образований, в кинематографе. Происходит дальнейшая активность дифференциации!

Я бы даже сказал, что этот тотальный процесс происходил в так называемом театральном авангарде... Естественно, употреблять этот термин, корректно об этом говорить можно до середины 30-х годов. Все художники авангарда догадывались о том, что корни этого акта дифференциации — в древней мистерии. Русские авангардисты так и называли свое творчество. Но в этом ключе можно говорить и о европейском авангарде и т.д. Они все чувствовали дыхание, призыв, миссию. Все чувствовали свою миссию, они



3. Сцены из спектакля «Стойкий принцип» (реж. Б. Юхананов, Театр «Школа драматического искусства», 2013 г.). Фотографии: © Андрей Безукладников

чувствовали, что участвуют не в дифференциации, а в чем-то другом. Так в чем же они все участвовали? В чем мы все участвуем? Что это за процесс? Куда он ведет?

Этот процесс начался буквально в нулевые годы, даже где-то с середины 1990-х. Это процесс сборки. Процесс «размельчения» на элементы завершается, и вместе с его завершением начинает возникать при помощи новых технологий особого рода инструментарий, который дается в руки современному художнику. Например, видео. Я изучал подробно этот инструментарий. И не только его. Интернет, компьютер, все эти формы разного рода коммуникаций и нейрокино и т.д. Я сейчас не буду ни в коем случае заходить на эту территорию, которую я с восхищением обнаруживаю во времени и давно ждал. Как древний человек. Перед вами, на самом деле, очень древнее сознание. Вот я выхожу и от имени давно сгинувшей цивилизации говорю: «Ну, слава богу, возвращаются!» Слава тебе господи, театр полноты возвращается! Началась сборка, она происходит. Мы ее участники. «Измельчить успели?» — спрашивает мистагог, мастер по сборке. «Да, да!» — «Элементы готовы?» — «Да!» — «Поняли значение элементов?» — «Более-менее разобрались!» — «Смотрите у меня, если ошибетесь! Заново начнем!» Не дай бог, конечно!..

И вот эти элементы начинают входить во взаимодействие друг с другом. Возникает совершенно невероятное разнообразие, фигурации! Происходит это, естественно, на территории того самого кораблика, дряхлого хрена, наполненного психологическими структурами. Оказалось, что этот дряхлый кораблик вдруг поднатужился и взорвался. Оказалось, что он просто иллюзия. И тут нашему взору явился фрегатище! Вместе с горой

и сферой! Ковчег готов к принятию «танца» элементов. При помощи современных композиторов они начинают вращаться, струиться, исполненные грации. Звуки танцуют. И в той высоте, где звук и линия, где слово сказанное и мысль выпущенная являются одним, призывом — в этом танце элементов, в этой грации (так живет и современный танец) они начинают опускаться. Они доверчивые и при этом крайне осторожные, потому что они знают катастрофу предыдущего. Они обращаются к одиночеству композитора, проникают в новый инструментарий, в звук и в душу.

Так начинается сборка. Театр полноты возвращается. И мы принимаем это возвращение, нам предстоит в нем участвовать. Это прекрасный вызов! Это отчетливая миссия. Нам предстоит участвовать во всем многообразии того инструментария, который открылся в культуре. Этот праздник совокупности, единства, полноты — это то, что предстоит культуре, что в ней уже началось. Время дифференциации завершилось.

Наум Клейман

## Есть ли причинно-следственная связь в определениях искусства: аттрактивное — тотальное — тоталитарное?

Должен сказать, что к теме «нейро-кино» я был подготовлен моим давним другом, финской художницей Пией Тиккой. От нее впервые шесть лет назад я узнал об *enactive cinema*, которое уже напрямую имеет дело с нейронами. Пия очень во многом базируется на концепциях Эйзенштейна, на его гипотезах, на его экспериментах. И одна из первых мыслей, которая возникает, наверное, не только у меня по поводу ее концепции: «Боже, еще одно средство манипулирования! Еще один путь, через который нами будут управлять как марионетками! И опять кино становится чем-то второстепенным, существуя ради каких-то других целей».

Я пытался себя успокоить простой мыслью о том, что мы же не запрещаем хирургу использовать скальпель оттого, что преступник может зарезать им невинного человека. Тем не менее первое, что приходит в голову: кто будет пользоваться всеми этими открытиями, всеми этими экспериментами? И это общая проблема цивилизации. Мы с вами знаем, что, с одной стороны, нельзя запретить науке познавать природу — постигать строение вещей. С другой стороны, мы знаем, что наука уже давно поняла, что вопросы этики не являются чуждыми познанию. Еще совсем недавно, в XIX веке считалось, что наука внеэтична, в отличие от искусства. Но теперь мы понимаем, что и наука

и искусство напрямую зависят от этики тех, кто ими пользуется.

Присмотримся конкретно к этому пути — от монтажа аттракционов к нейрокино, к тем возможностям, которые открывают цифровые технологии. Должен сказать, что упрек в том, что кино становится средством насилия над человеком, прозвучал в адрес Эйзенштейна довольно рано, это было еще в 1920-е годы. И особенно остро это зазвучало в новое время, во времена перестройки, хотя об этом говорили и в 1960—70-е годы. Примером такой трактовки монтажа аттракционов лишь как средства насилия является статья Александра Жолковского «Поэтика Эйзенштейна — диалогическая или тоталитарная?». А слово «тоталитарная» у нас, как известно, имеет однозначное чтение как средство несправедливого насилия, несправедливости, тирании и т.д. Эта статья была напечатана в 16-м номере «Киноведческих записок». Итак, что писал Александр Жолковский в своей статье: «Образ, возникающий из монтажа изображения [это концепция Эйзенштейна о том, что при столкновении двух изображений рождается образ, то есть явление другого измерения. — Н. К.], всегда продуман и моновалентен. "Непредвиденные" композиционные повороты всегда неуклонно ведут к предрешенному финалу. То же относится к многочисленным



1. С.М. Эйзенштейн на съемках фильма «Que viva Mexico!» в 1931 году. Эта фотография — всего лишь «материализация» метафоры, точнее — каламбура (*to shoot* по-английски означает и стрелять, и снимать), а вовсе не «доказательство жестокости режиссера», якобы снимавшего реальную казнь людей и создавшего концепцию «тоталитарного искусства». Изображение предоставлено автором

сдвигам, сознательно построенным так, чтобы создать впечатление динамического, дестабилизирующего, но вместе с тем рассчитанного, живого, но намертво пригнанного эффекта "естественного" движения, образцом которого для Сергея Михайловича Эйзенштейна служили движения управляемой из единого центра марионетки» (то есть превращение человека или человечества в марионетку). И при этом он делает ссылку. «Ссылаясь на театр "Кабуки", Генриха фон Клейста, Макса Рейнхардта, Гордона Крэга и мейерхольдовскую биомеханику, Эйзенштейн превозносит марионетку как идеальную модель контролируемого из центра и поэтому совершенного движения, марионетки-полубога, согласно Клейсту». Тут автор ссылается на Вячеслава Всеволодовича Иванова — на его первую работу о семиотических контекстах эйзенштейновской теории, а также на американскую исследовательницу структуралистской школы: «...Сравни также, — пишет Жолковский, — замечания Кристин Томпсон о "тотальном", а следовательно, потенциально тоталитарном экспрессионистском монтаже, проецирующем героя (в данном случае, Ивана Грозного) на всю совокупность (*the totality*) его окружения». *The totality* Жолковский трактует одновременно и как тотальное, и как тоталитарное.

Надо сказать, что в том же номере Леонид Константинович Козлов, мой покойный друг и коллега, написал первое возражение против такой концепции (хотя большинство из нас не были согласны

ни с фундаментальными выводами Жолковского, ни с его частными соображениями, все же мы напечатали статью). И вот, после разбора слова «выразительность», которое Лев Николаевич Толстой производил от слова «разить», то есть не просто нечто «выражать изнутри», но и «разить вовне» — своего читателя, своего зрителя, своего слушателя, Козлов пишет: «Этимологическую проверку терминов можно было бы и продолжить, обратив внимание, к примеру, на то, что определение «тоталитарный» восходит к латинскому *totalitas* и к немецкому слову *Totalität*, означающему не что иное, как целостность, совокупность. И в этом смысле любая совершенная композиция неизбежно «тоталитарна».

То есть мы должны признать, что когда Сергей Михайлович Эйзенштейн говорил о воздействии выразительного, «разящего», то он имел в виду, прежде всего, тотальность. Не тоталитарность в политическом смысле слова, не тиранию. Он имел в виду целостность человеческого восприятия, которое у нас, в нашей логоцентричной культуре, связывается преимущественно со словом, меж тем как искусство пользуется огромным комплексом выразительных средств, которые разят очень многие наши чувства, наши рецепторы, каналы восприятия и охватывают человека целиком.

Есть, как мы знаем, художники, которые говорят: «Мне наплевать на зрителя, я выражаю себя. Мне совершенно безразлично, как реагирует публика, мне важно

выразить то, что я хочу сказать». Между тем это не более чем кокетство. Один из наших лучших режиссеров, которого я не буду называть, уверяет нас, что делает кино не для публики, а для себя, но очень обижается (я сам тому свидетель), когда зрители отреагировали не совсем так, как он хотел, и оценили его творение не совсем положительно.

Эйзенштейн действительно предполагал не просто успех своего творения. Он видел перед собою публику (надо учесть, это наша публика 1920-х годов), а не заболтался в первую очередь об интернациональном успехе своих фильмов. Даже в молодости, когда после показа «Потемкина» в Германии его постигла мировая слава, он взялся за адресованную России «деревенскую картину» о кооперации (не коллективизации!) — «Генеральная линия». Он видел перед собою публику, которой предстояло осваивать целый ряд сложнейших социальных концепций. Иначе говоря, это была публика неграмотная не только в том смысле, что она не умела читать. Она была социально неграмотна. В России не было традиции демократического управления государством. Наше рабство дожило до 1861 года, да и то не было до конца отменено. Оно возродилось во времена Сталина в еще большем объеме, чем это было при царях. Проблема деревни-города-общества-государства, по сути своей, остается до сих пор актуальной. Мы понимаем, насколько неразвита наше общество. Мысль это не новая, она принадлежит Пушкину, и можно сослаться на его письмо Чаадаеву от 19 октября 1836 года, где он говорит об отсутствии общественного мнения на Руси как главной проблеме нашей страны. Мы знаем государство и подданных. Мы не знаем полноценного общества и полноправных граждан. До сих пор не решена проблема, определявшая замысел «Генеральной линии».

И когда Сергей Михайлович при постановке «Октября» говорил, что задача его искусства — научить рабочего диалектически мыслить, это не значило, что он хочет его тоталитарно принудить испытывать те или иные эмоции ради каких-то тех или иных определенных идей. Его задача была — научить зрителя самостоятельно мыслить.

Еще одна цитата из статьи Жолковского, который апеллирует тут к другой концепции Эйзенштейна: уже не монтажу аттракционов и идее марионетки, а к его «Методу» — книге о *Grundproblem'атике*, как Эйзенштейн называл по-немецки ту основную проблему, с которой сталкивается художник: на какие уровни сознания

должно воздействовать искусство. И Сергей Михайлович довольно рано предположил, что одного интеллектуального воздействия мало, что искусство имеет дело с многослойностью человеческого восприятия (не только психики, но и физиологии). И если искусство не будет действовать на человека целиком, то есть тотально, а лишь на «логику», оно рискует превратиться в «агитку». Что мы и имеем там, где нам просто «вдалбливают», так сказать, идеи, без убедительного эмоционального воздействия.

Собственно, каждый художник мечтает о том, чтобы его переживания и идеи были восприняты публикой целостно. Чтобы исторгнуть слезы, вызвать волнение или гомерический хохот, а не просто «снабдить информацией». И вот что пишет Жолковский: «При всем своем обостренном интересе к низшим слоям психики, связанным с эмоциональной сферой, Эйзенштейн последовательно настаивал на необходимости их подчинения высшим. В 30-е годы он был озабочен [снова некорректная ссылка на Иванова. — *Н. К.*] той неизбежной порчей, которая влечет за собой обращение к низшему, архетипическому, звериному началу. Лишь постановка на службу "прогрессивным" целям под неослабным контролем художника может, согласно Эйзенштейну, оправдать применение в искусстве этой "регрессивной" стихии».

Хочу предупредить, что это типичная тактика наперсточника, который все передергивает и выворачивает наоборот. Потому что вот что, на самом деле, говорил Эйзенштейн в 1935 году: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разделение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинное произведения. Вне его нет подлинных произведений... В неразрывном единстве этих элементов чувственного мышления с идейно-сознательной устремленностью и взлетностью — искусство единственно и неподражаемо среди тех областей, которые для соотносительного анализа приходится привлекать к сравнительному разбору [имеется ввиду религия, социальные ритуалы и т.д. — *Н. К.*]. Вот почему, памятуя это основное положение, нас не должен пугать аналитический разбор самых основных закономерностей чувственного мышления, твердо помня о необходимом единстве и гармонии

обоих элементов, только в этом единстве создающих полноценное произведение.

Действительно: при превалировании одного или другого элемента — произведение неполноценно. Упор в сторону тематически-логическую делает вещь сухой, логической, дидактической. Бесславной памяти "агитпрофильм" именно таков. Но и перегиб в сторону чувственных форм мышления с недоучетом тематически-логической направленности — столь же роковое явление для произведения: произведение обрывается на чувственный хаос, стихийность и бредовость».

Как видите, все наоборот: разговор вовсе не о подчинении одного другому, но о равноправии этих двух крыльев, вплоть до полярного их разведения и, тем не менее, о сохранении их единства и их гармонизации (вот слово, для Эйзенштейна в общем-то ключевое).

В 1923 году в «Монтаже аттракционов», в очень смешной терминологии (даже с точки зрения самого Эйзенштейна), было предложено соблюсти демократизм всех форм выражения театра. Основным материалом театра выдвигался зритель. Не сюжет, не актер, не пьеса, а именно зритель: «Орудия обработки — все основные части театрального аппарата ("говорок" Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице, их узаконивающей, — к их аттракционности». (Заметим попутно, что в этом манифесте уравнины и разные системы театра: тут и МХТ, и Мейерхольд, и Остужев, игравший «Отелло» в Малом театре, и собственные эксперименты Эйзенштейна в «Мудреце»...). И далее — центральное определение: «Аттракцион — всякий агрессивный момент театра [вот слово "агрессивный", которое сыграло свою плохую роль. — *Н. К.*], то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному [естественно, во всех традициях тогдашнего конструктивизма. — *Н. К.*].»

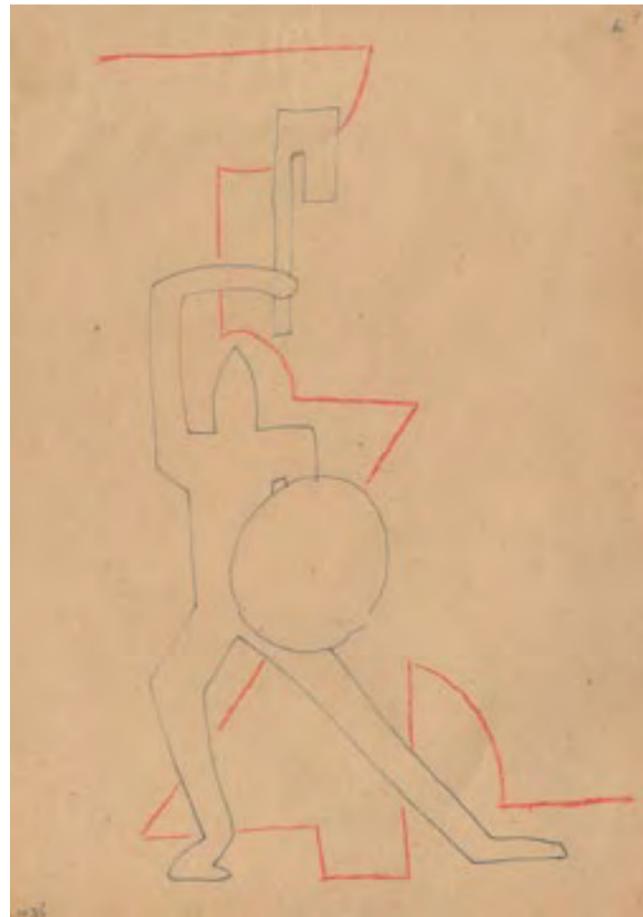
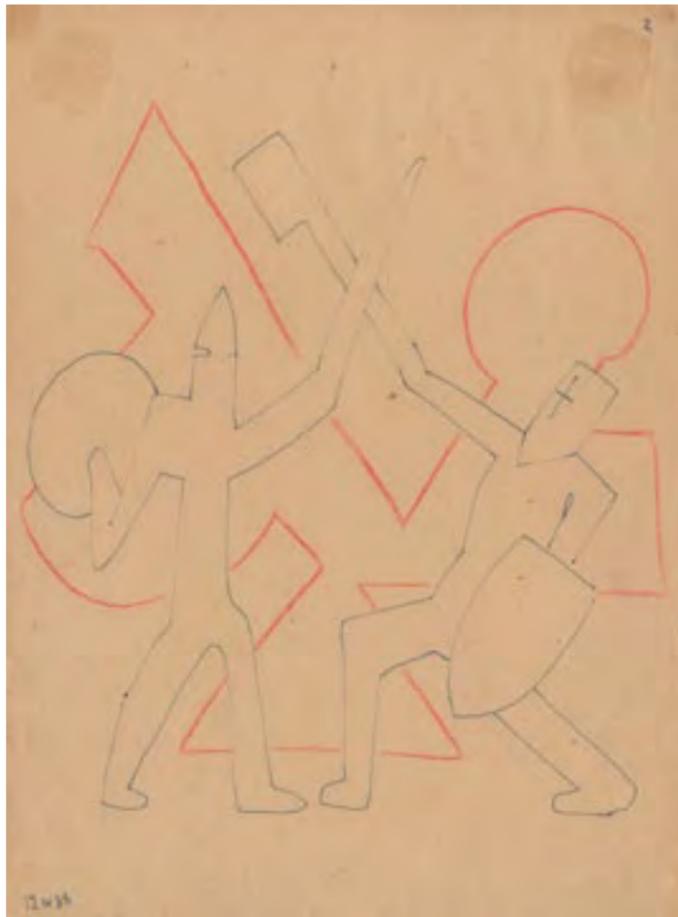
Два слова — «агрессивный» и «математически рассчитанный» — вызывают ослепительный гнев критиков. С одной стороны, агрессия — ах! ах! как тоталитарно! С другой стороны — расчет: отсюда упрек Эйзенштейна в сальеризме. В 1925 году в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» Эйзенштейн еще усугубил эту тенденцию. Он написал вот что: «В нашем

понимании произведение искусства <...> есть, прежде всего, трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке». Совершенно понятно, что эта метафора отражает характерное словопотребление того времени, 1920-х годов. И далее: «... Режиссура — организация зрителя организованным материалом — в данном случае, в кино, возможна и не только материальной организацией заснимающих воздействующих явлений, но и оптической — путем засъемки. <...> Не киноглаз нам нужен, а киноулак. [Тоже знаменитое, наделавшее шуму его утверждение. — *Н. К.*] Советское кино должно кроить по черепу! И не "объединенным зрением миллионов глаз будем бороться с буржуазным миром" (Вертов) — нам живо подставят миллион фонарей под эти миллионы глаз! Кроить киноулаком по черепам! Кроить до окончательной победы, и теперь, перед угрозой наплыва быта и мещанства на революцию, кроить, как никогда! Дорогу киноулаку!»<sup>1</sup>

Жутко агрессивная тирада — череда просто устрашающих образов! Меж тем — уловили ли вы здесь скрытую цитату? Ведь в метафоре «киноулака» Эйзенштейн перефразирует Ленина! В воспоминаниях Горького о Ленине рассказано, как Ленин слушал Бетховена в исполнении Добровейна, а потом сказал: «— Ничего не знаю лучше "Аpassionata", готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, детской, думаю: вот какие чудеса могут делать люди, — И, прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело: — Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми».

Понятно, что в 1925 году в полемике с Дзигой Вертовым Эйзенштейн почти цитирует Ленина. Но вот какой он сделал комментарий в 1947 году в очерке про свою ассистентку по монтажу Эсфирь Тобак: «Режиссер, с которым работает Тобак, еще очень давно провозгласил подозрительную программу математического расчета в кинопроизведениях, расчета столь же строгого и априорного, как в конструкциях мостов или заранее заведомо работающих станков. Выкрикнутым в эпоху общего увлечения

.....  
1 Цит. по изданию: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Изд. «Искусство», 1964—1971. Т. 1. С. 109—116.



2. Сергей Эйзенштейн. Рисунки из цикла «Музыкальные идеи» (на темы «Александра Невского»), 1939. Изображенное на рисунках единоборство русского воина и ливонского рыцаря — «формулы» звукозрительного контрапункта, где толстая красная линия (музыка) то параллельна тонкой синей (изображение), то перпендикулярна ей, то вторит ее движениям, то идет ей наперерез. Изображение предоставлено РГАЛИ

машинизмом, урбанизмом, конструктивизмом и инженеризмом — этим программным лозунгам сейчас же поверили. <...> Многим пришло в голову брать под сомнение программные пункты тезисов. Но почему-то никто не брал под сомнение приверженность автора этих тезисов... к самим тезисам».

Эйзенштейн в своей практике был не только намного шире собственных теоретических предположений (как и его теория была иногда шире его же практики), но он никогда не был догматиком самого себя. В каждый следующий этап не метался между новыми и старыми теориями, как утверждал Юренев. Эйзенштейн не метался, он искал — и умел опровергать самого себя.

После первых, почти физиологических упражнений в сфере монтажа аттракционов образца 1923 года, через эмоционально-ориентированные образные аттракционы «Потемкина» он пришел — в процессе постановки «Октября» — к интеллектуальному аттракциону, то есть прямому воздействию на мозг. В 1928 году он написал манифест «ИА-28» и не напечатал его (только 1998-мы напечатали к 100-летию Эйзенштейна). Он там пишет: «Принцип аттракциона

нерушим. Эмоциональный или интеллектуальный социальный прицел его тот же — идейная обработка» (сейчас мы сказали бы: «воспитание гражданина из подданного»):

*«Делаем поправку 28-го года на аттракцион.*

*Аттракцион театральный — на «чувство».*

*Аттракцион кинематографический — на «сознание».*

*Это [если объяснять] по-кухаричьи.*

*А всерьез:*

*Аттракцион 1923. Чувственный.*

*Раздражитель на безусловный рефлекс непосредственного действия. <...>*

*Аттракцион 1928. Интеллектуальный.*

*База действия — на цепи сочетательных рефлексов»<sup>2</sup>.*

Подозреваю, что Эйзенштейн имел в виду сознательные рефлексы, действия по ассоциативным цепям. Это очень важная поправка, которая уже прямо подводит нас к inactive cinema там, где у нас нейроны

<sup>2</sup> Цит. по журналу «Киноведческие записки», выпуск 36/37. С. 47—48.

создают определенные цепи ассоциативного мышления, которые позволяют от впечатлений переходить к умозаключению, а дальше — к определенной системе взглядов. Очень жаль, что Сергею Михайловичу не удалось сделать фильм «Капитал» в 1928 году, про который почему-то думают, что это экранизация текста Маркса. Предполагалось экранизировать не текст Маркса, а его метод — развитие политэкономической концепции из «зернышка» прибавочной стоимости, причем не в сюжетной композиции, а в монтажно-ассоциативной. Это примерно то, что сейчас делает Жан-Люк Годар. Его «Фильм. Социализм» — это не фильм о социалистическом обществе, а попытка воплотить кинематографическую концепцию «фильма в фильме о фильме». Я думаю, что Жан-Люк Годар является сейчас единственным подлинным продолжателем экспериментов Эйзенштейна.

И вот дальше возникла проблема: с одной стороны, проблема монистического ансамбля (когда очень разнородные средства надо привести к единому, целостному произведению, где внутренние противоречия не мешают гармоническому целому

произведению). С другой стороны, стало понятно, что «полифония», существующая в наших рецепторах, может быть использована не только мононаправленно и «тоталитарно-однозначно» (как утверждает Жолковский), а наоборот — для подлинного полифонического воздействия. Эйзенштейн начинает все больше приходить к мысли о полифоническом характере кинематографа. Поэтому его учителями становятся все больше Бах, Рублев, Пушкин, то есть та линия в искусстве, которая больше связана со смысловой и воздействующей полифонией. И, кроме того, множество воспринимающих рецепторов он, образно говоря, идентифицирует с «обертонами» в кинематографической структуре.

Вот цитата из его статьи «Четвертое измерение в кино» (1929):

*«... 19 августа 1928 года, еще не приступая к монтажу "Генеральной линии", я писал в "Жизни искусства", №34, в связи с гастролями японского театра: "В Кабуки... имеет место единое, монистическое ощущение театрального "раздражителя". Японец рассматривает каждый*

*театральный эксперимент не как несоизмеримые единицы разных категорий воздействия (на разные органы чувств), а как единую единицу театра. Адресуясь к различным органам чувств, он строит свой расчет (каждого отдельного 'куска') на конечную сумму раздражений головного мозга, не считаясь с тем, по какому пути он идет».*

То есть идет переключение из одного рецептора в другой, из одного канала воздействия в другой. Эта характеристика театра Кабуки оказалась для кино пророческой. Принцип обертонного монтажа лег в основу «Генеральной линии»:

*«Ортодоксальный монтаж — это монтаж по доминантам, то есть сочетание кусков между собой по их подавляющему (главному) признаку. Монтаж по темпу. Монтаж по главному внутрикадровому направлению. Монтаж по длинам (длительностям) кусков и т. д. Монтаж по переднему плану. Доминирующие признаки двух рядом стоящих кусков ставятся в те или иные конфликтные взаимоотношения, отчего получается тот или иной выразительный эффект (мы имеем здесь в виду чисто монтажный эффект). <...> В отличие от ортодоксального монтажа по частным доминантам "Генеральная линия" смонтирована иначе. "Аристократизму" единоличной доминанты на смену пришел прием "демократического" равноправия всех раздражителей, рассматриваемых суммарно, как комплекс».*

Вот это — чрезвычайно важное теоретическое положение, которое позволяет дифференцировать не только выразительные средства, но и наши реакции. Мы можем получить платформу для того, что называется «противочувствие», того, что в нас самих рождает ситуацию не только конфликта двух и более воздействий, но и спора, осмысления своей позиции через этот конфликт.

Маленькое отступление. В 1960-е годы философ и социолог Юрий Давыдов противопоставил Эйзенштейну Брехта на том основании, что Эйзенштейн якобы все и всех подчиняет себе, как диктатор, а демократ Брехт создает так называемый эффект отчуждения (*Verfremdungseffect*), который дает зрителю возможность во время зрелища выключаться из сопереживания и осмысливать то, что ему навязывает зрелище. То есть быть критиком и зрителем в одно и то же время.

Бертольд Брехт создавал свою систему эпического театра под большим влиянием своего друга, Сергея Третьякова, соратника Эйзенштейна. Третьяков рассказывал Брехту о «Мудреце» Эйзенштейна, который был первой пробой эпического театра в жанре комедии, а не в трагическом жанре, в котором впоследствии по преимуществу работал Брехт. Хотя Брехт делал и замечательные комедийно-гротесковые вещи: например, «Карьера Артура Уи» — это прямой «наследник» эйзенштейновского «Мудреца».

Такое противопоставление Эйзенштейна и Брехта очень поверхностно. Поверхностно, потому что Брехт, может быть, не менее воздержан и, если хотите, тотален. Я видел четыре спектакля Брехта в 1957 году, когда еще был жив брехтовский театр «Берлинер ансамбль», он еще не стал музеем самого себя, потом в Берлине видел и более поздние спектакли. Не могу забыть спектакли, сделанные при участии самого Брехта и Эриха Энгеля: редко в театре я испытывал большее поглощение сценой, чем в спектакле «Матушка Кураж и ее дети», где Хелена Вайгель, я думаю, превосходила по степени перевоплощения то, что в это время показывал МХТ, равно как и Эрнст Буш, который играл Галилея на самом виртуозном градусе правдоподобия. Думаю, что Станиславский сказал бы: «Верю». При том что тут брехтовская система не противоречит и эйзенштейновской системе воздержанности. Она просто внутри структуры драматургии создает те самые условия, которые Эйзенштейн предполагал происходящими в нас.

Приведу маленький пример. Если вы смотрите «Ивана Грозного» и целиком доверяете диалогам, которые приходят в наши уши, если вы продолжаете быть логоцентричными, то вы уподобляетесь Сталину, который прочитал сценарий «Ивана Грозного» и одобрил эту постановку. Эйзенштейн в диалогах употребил все те слова, которые Сталин хотел услышать. Но эта демагогия Ивана была красноречиво опровергнута всеми другими способами — композицией кадров, музыкой, игрой актеров. То есть была создана площадка «эффекта отчуждения» внутри целостной и аттракционной системы Эйзенштейна. Одно другому не противоречит.

Последнее, что я хотел бы сказать. Эйзенштейн пришел к системе своего метода путем очень долгих размышлений и даже испуга (он тоже пережил испуг перед тем чувственным, или, как Жолковский говорил, «звериным» или «животным» началом, которое может быть использовано по-разному и шаманами, и политическими демагогами, и художниками).

Эйзенштейн отмечал в книге «Метод», что «искусство как сколок с образа мышления включает [пралогическое] мышление, сферу принадлежности этого мышления, т. е. чувственную сторону восприятия» в единое восприятие нашего бытия на Земле:

*«Взрослые плачут как дети, а энтузиасты распрягают коней из экипажа Сары Бернар, впрягаясь в повозку своего "божества", как древние в колесницу Феспиды или до сих пор в ритуалах Индии и Бали»<sup>3</sup>.*

Тут как раз действует чувственный комплекс мышления. Но это ли высшая форма воздержанности на человеческую личность? Как дальше человек будет распорядиться полученным комплексом эмоций?

*«Сознание ранее [подобно] эмбриональному комплексному реагированию. То же самое и в философских системах: [в них последовательно отражались] пралогика, логика и диалектика. Чтобы постичь высшее, что есть в области мудрости, — диалектику, мало одного "верхнего" слоя сознания. Именно этот верхний изолированный слой — есть слой формальной логики, то есть а-диалектический. Я пишу именно постичь, ибо понять в логическом смысле этого слова — по самой природе логики — диалектику нельзя. Диалектику можно только постичь путем целокупного восприятия, т. е. неразрывно понятийно-переживательно. Т. е. всей совокупностью всех слоев сознания в их единой и неразрывной динамической связанности, взаимодейственности — interaction. [Искусство.] Вот где без чувственного мышления ни шагу! И таким образом, вторя прописи формы, всякий из нас психологически внедряет себя в тот тип сознания, которому неведомо ярмо классовости в его создании и определении»<sup>4</sup>.*

В сороковые годы Эйзенштейн уже считает классовость ярмом. За пределами классовости лежит идеал бесклассовости, упразднение классовости. То, что было в раннем обществе, и то, что, как он полагает, должно быть в будущем. Кстати, он не изменил той самой идее внеклассового общества, ради которого он плюнул на свои миллионы, на свою принадлежность к только что полученному дворянству от императрицы Марии

<sup>3</sup> Цит. по книге «Метод». Т. 1. 2002. С. 440.

<sup>4</sup> Там же. С. 443.

Федоровны и ушел в революцию. Он остался верен этому идеалу.

Итак, идеал гармонии бесклассовости существует в сознании: «Форма дает пережить его. Форма в каждом данном произведении, в каждый данный момент его, дает реализоваться в веках той ностальгии, что выражена у Моргана».

Далее Эйзенштейн цитирует книгу Моргана «Древнее общество»:

*«Демократизм в управлении, братство в общественных отношениях, равенство в правах, всеобщее образование будут характеризовать следующий высший социальный слой, к которому неуклонно стремятся опыт, разум и знание. Он будет возрождением, но в высшей форме, свободы, равенства и братства древних родов».*

И, наконец, он утверждает свое *credo*:

*«Форма всегда апеллирует к Золотому Веку человеческого бытия»<sup>5</sup>.*

То есть форма искусства как такового и форма художественного произведения и есть тот самый образ демократии, равноправия, гармонии, который дает нам идеал. Это может быть общественный идеал, это может быть нравственный идеал внутри отдельной личности, и это эстетический идеал.

Будем надеяться, что *epactive cinema* пойдет по этому пути, а не по пути коммерциализации искусства.

.....

<sup>5</sup> Там же.

## Николай Изволов

# Взгляды Эйзенштейна 1920-х годов на проблему психологии художественного творчества

Перед тем, как коснуться эволюции взглядов Эйзенштейна, хотелось бы заметить, что, вероятно, сама проблема «нейрокино» может быть разделена, как минимум, на две составляющие:

- проблема воздействия неких визуальных средств на сознание зрителя и попытка манипулирования им;
- ответное производство визуальных образов, которые зарождаются внутри этих *электрических сигналов, вырабатываемых головным мозгом.*

Оба тезиса находят интереснейшие подтверждения в исследованиях прошлого, иногда очень известных, иногда практически забытых. И художники, и ученые давно размышляли, учитывая *техническое состояние современного общества.*

Интересно рассмотреть, пусть даже кратко, эволюцию взглядов Эйзенштейна на психологию творчества (стоит заметить, что слово «психология» он недолюбливал и предпочитал употреблять каламбуры и остроты по поводу этого термина), но тем не менее тема психологии художественного творчества является одной из основных в его теоретическом, да и творческом наследии.

В одной из своих первых теоретических статей «Монтаж аттракционов» (1923) к театральной постановке «На всякого мудреца довольно простоты» он объясняет свои творческие намерения так:

«Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»<sup>1</sup>.

Любопытно, что современные исследователи, как правило, предпочитают выдергивать цитаты Эйзенштейна, которые подходят к их работам и зачастую получается так, будто Эйзенштейн рассуждал так же, как они. На самом деле Эйзенштейн — фигура самостоятельная, он, как и все мыслящие люди, постоянно развивался. Поэтому Эйзенштейн в 1923 году и Эйзенштейн 1937 или 1946 года — это не один и тот же человек. Это человек, исследовавший результаты собственного творчества, прошедший существенную художественную эволюцию, а также испытывавший на себе влияние

<sup>1</sup> С. М. Эйзенштейн. Монтаж аттракционов. Собрание сочинений. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 270.



1. Кадр из фильма «Человек с киноаппаратом» (реж. Дзига Вертов, 1929 г.)

2. Кадр из фильма «Человек с киноаппаратом» (реж. Дзига Вертов, 1929 г.)

времени и творчества своих коллег. Творчество Эйзенштейна и его теоретические статьи интересны на любом этапе его развития, но выдергивать цитаты из «Монтажа аттракционов» и применять их к творчеству, скажем, «позднего» Эйзенштейна было бы не совсем правильно. К сожалению, многие наши исследователи поступают именно так.

Многие тезисы самим Эйзенштейном были сформулированы предельно четко. В той же знаменитой статье «Монтаж аттракционов», написанной в юности и представляющей собою начальный этап его деятельности как теоретика, режиссер очень ясно обозначает, что аттракцион в его понимании — это не то, что зритель видит в цирке — не трюк, не прыжок клоуна. «Аттракцион» — это некий «раздражитель», который является привычным материалом театра, для того, чтобы формировать из впечатлений зрителя некий эмоциональный ответ этому театру.

Тем временем современные исследователи под «Монтажом аттракционов», как правило, понимают целиком неких «акробатических кульбитов», которые связывают высокое искусство с современным юному Эйзенштейну искусству 1920-х годов при помощи цирка и других «низких» жанров. Но это не совсем так.

Теории Эйзенштейна 1920-х годов в очень большой степени были основаны на рефлексологии В. М. Бехтерева. Эйзенштейн интересовался психологией, читал, я думаю, почти все книги ученого, которые вышли к середине 1920-х годов. В теории Бехтерева очень важно понятие «раздражителя». Собственно «Монтаж аттракционов» Эйзенштейна — это сумма раздражителей, которым подвергаются зрители для ответной психологической реакции. Это не совсем то, о чем позднее писал Иван Павлов — его теория условного рефлекса — это не теория рефлекса безусловного в понимании Бехтерева. Условный рефлекс вырабатывается практикой человека, его жизненным опытом.

Взгляды Эйзенштейна быстро эволюционировали. Теория «интеллектуального

кино» Эйзенштейна, развивавшая идеи «монтажа аттракционов», еще достаточно смутно оформленная к 1928 году, была основана на опыте приобретенного и воспитанного рефлекса, о чем современные исследователи, как правило, забывают. В этом сказывалось влияние теории Павлова.

В дальнейшем Эйзенштейн, оценивая свой опыт, отметил очень многие детали этого процесса. Известная цитата по поводу того, что мы должны «кулаком кроить по черепакам зрителей» на самом деле была всего лишь фраза, полемически брошенная как вызов теории Дзиги Вертова: «киноглаз» (термин теории Вертова) должен не просто созерцать, но и воздействовать на зрителя. Полемика очень часто вредит пониманию смысла высказываний Эйзенштейна. Полемический задор был понятен современникам, но скрадывает глубины смысла от потомков.

В конце 1930-х годов Эйзенштейн в статье «Монтаж» (1937) оставляет нам одно очень интересное наблюдение, касающееся собственной творческой эволюции. Основным материалом искусства, конечно же, является человек. И человек видимый, живущий на экране, и тот человек, который воспринимает этого видимого человека. Только посередине между ними находится художник, который, как медиум, от одного другому передает нечто такое, что может быть и манипулятивным средством, и возвышающим человека чувством.

Эйзенштейн насмехается над попыткой отождествления различных технических методов воздействия на человека, различных медиасредств с различными частями человеческого тела, при этом не делает поправки и для самого себя. Он пишет:

*«"Принцип человека" как источник оформляющей эстетики кино никогда не ставился с такой полнотой, и не мудрено: никогда таких возросших требований и такой сложности задачи перед кино как синтетическим искусством не ставилось. Никогда*

в подобной целостности этой необходимости и не ощущалось.

Но заезды и заскоки в эту сторону были. Они хватались за... отдельные органы человека, за отдельные внутренности и члены его, наскоро выводя из них всеобъемлющую эстетику для кинематографии.

<...> Был "Киноглаз" и "Радиоухо" с эстетикой глаз, разбежавшихся при виде социализма<sup>2</sup>. С ними спорил "киноулак" (см. мою статью 1925 г. "К вопросу диалектики киноформы") эстетики спружиненного удара по психике воспринимающего («кроить по черепам» etc.).

Им троим противостоял "киномозг", считая, что взгляд существеннее взора. (Монтаж аттракционов как монтаж клеточек мозга воспринимающего.)

Вылезал "киноинтеллект"<sup>3</sup> как динамический процесс функции этого мозга. Ему поспешно противопоставлялось горящее эмоциями "киносердце" (под пластинку с ним точно совпадавшего современника — известной песенки из известной музыкальной кинокомедии<sup>4</sup>).

Чрезмерная абстракция этого человеческого "хода мысли и хода сознания" как единственная тема показа возвращалась к большей человечности "внутренним монологом", как кладезем приемов построения киноленты. Он [внутренний монолог] брал за исходное снова частность — строй речи человека. При этом еще внутренней!<sup>5</sup>

Все это с отдельных боков вгрызалось в проблему киноформы, как стая собак в бока затравливаемого кабана<sup>6</sup>.

Этот текст не был произнесен публично и не публиковался при жизни автора. Здесь видно, что Эйзенштейн даже в дневниковых записях по отношению к самому себе был ироничен, не позволяя себе впадать в пафос чересчур серьезного теоретизирования, и поэтому неудивительно, что он довольно саркастически возвращался к тем терминам, которые сопровождали взгляды его современников, как и его собственную художественную эволюцию.

.....

<sup>2</sup> Термины из манифестов Дзиги Вертова 1920-х годов. Здесь видна явная насмешка над известной фразой Дзиги Вертова из манифеста «Мы» (1922): «На крыльях гипотез разбегаются в будущее наши пропеллерами вертящиеся глаза». См. Дробашенко С. Ред.-сост. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С.49.

<sup>3</sup> Намек на собственную теорию «интеллектуального кино».

<sup>4</sup> Намек на песню из кинофильма Г. Александрова «Веселые ребята» (1934), содержащую слова: «Сердце, тебе не хочется покоя».

<sup>5</sup> Намек на собственную теорию «внутреннего монолога».

<sup>6</sup> С. М. Эйзенштейн. Монтаж (1937). Собрание сочинений. М.: Искусство, 1964. Том 3. С. 479—480.

Мы для себя из всего этого можем извлечь весьма полезные уроки. Публикация статьи «Монтаж аттракционов» состоялась в то время, когда начинался подъем советского кино. Но — еще немного кино. А текст, приведенный выше, написан спустя 15 лет, во времена звукового кино зрелого периода. Эйзенштейн к тому времени уже был не только теоретиком кино, но и теоретиком культуры, одним из первых в нашей стране.

Дзига Вертов и его желание отождествиться с механизмами вызывает у Эйзенштейна лишь насмешку. Между тем, задача взаимопроникновения различных медиа-средств при деятельном участии воспринимающего сознания человека уже в то время принимала вполне практические формы.

Эта проблема находит очень интересные аналогии в технических идеях того времени, некоторые из них до сих пор остаются малоизвестными. Особенно это касается телевидения, очень интересовавшего Эйзенштейна в последние годы его жизни.

Мне много лет пришлось заниматься проблемой так называемого рисованного звука и собирать по крохам обломки этого интересного явления, у истоков которого стоял среди прочих интереснейший теоретик музыки и композитор Арсений Авраамов<sup>7</sup>.

Явление рисованного звука имело довольно интересное продолжение в сфере телевизионной техники. Эта идея была названа изобретателем «Метаморфон» и была продолжением идеи искусственного, или «рисованного», или «синтетического» звука.

Сама идея рисованного звука заключалась в следующем. В то время фонограмма кинофильма была оптической, в отличие от современных, магнитных. Оптическая фонограмма — это кривая линия на крае киноплёнки, которая при прохождении плёнки через кинопроектор попадала под луч света, луч света попадал на фотоэлемент; фотоэлемент, считывающий свет, превращал его в электрический сигнал; электрический сигнал преобразовывался в акустические колебания, поступал на динамик — и оттуда раздавался звук. Таким образом, создавалась многоступенчатая структура преобразований: рисунок — световой сигнал — электрический сигнал — акустическое явление.

Но мысль Авраамова пошла еще дальше. Если мы можем нарисовать звук и услышать его, то мы точно так же можем превратить акустические колебания в визуальные, проделав обратную

.....

<sup>7</sup> Однажды, кстати, Авраамову пришлось поработать с Эйзенштейном. Он сочинял шумовую музыку для спектакля «Противогазы» (1924).

процедуру. В тот момент, на рубеже 1930-х годов, уже появились первые, еще механические телевизионные передатчики и приемники. Вряд ли наши современники знают, как были устроены первые телевизоры, но наверняка многие слышали слово «развертка», появившееся как раз в то время. Это слово означало способ получения визуального сигнала. «Развертка» происходила из так называемого диска Нипкова. Это был круглый диск с нанесенными по спирали отверстиями. Когда через этот диск пропускалось изображение при помощи луча света, то вращающийся диск, его спираль, раскладывала изображение на линии горизонтальных полос. И именно это разворачивание отверстий диска в бегущие строки, складывающиеся в прямоугольник, и получило название «развертка». Конечно, изображение было еще достаточно примитивным, но на экране размером чуть больше спичечного коробка можно было различить лицо человека, снятое крупным планом.

Техника эволюционировала очень быстро, и уже к концу 1930-х годов появились приличные телевизионные приемники с электронно-лучевой трубкой и разрешением не меньше, чем 240 линий по вертикали, что было большим успехом для того времени. А после войны уже началось производство нормальных телевизионных приемников, которые, правда, еще были снабжены большой линзой, чтобы экран можно было увеличить.

Какое отношение все это имеет к нашему разговору? Дело в том, что если визуальный сигнал, пропущенный через этот диск, превращался в электрический сигнал, передавался при помощи радиостанции на большое расстояние, затем снова считывался приемником и при помощи развертки превращался в изображение, то точно так же можно было и акустический сигнал превратить в визуальный. То есть можно было голосовой сигнал превратить в электрический импульс, электрический же импульс передать на большое расстояние и принять его при помощи не радиоприемника, а при помощи телевизионного приемника. Таким образом электрический сигнал превращался в изображение, но при этом его источником было не другое изображение, а любое другое акустическое явление. Человеческий голос можно превратить в изображение. Конечно, изображение это было не фигуративным, зато чрезвычайно разнообразным, орнаментальным. Именно это и должен был проделать «Метаморфон», идея которого была сформулирована в 1932 году.

Теперь уже мы вступаем в область фантазии. Идея очень проста: если любое явление видимого или слышимого мира

можно превратить в электрический импульс, то можно считать импульсы человеческого мозга и точно так же электрический импульс превращать в изображение. Можно абсолютно все, что угодно, превратить в электрический импульс и затем превратить в изображение или звук. И вот эти визуальные и акустические порождения человеческого мозга могут стать материалом художественного творчества.

Трудно сказать, может ли подобного рода научно-техническая вещь быть плодотворной для искусства. Это серьезный вопрос. Сейчас мы живем в эпоху, когда различные вещи трансформируются в другие вещи. Изображения мигрируют с носителя на носитель. Электронные вещи превращаются в пленочные, аналоговые. Материальное, в свою очередь, превращается в виртуальное, в цифровые копии. Мир состоит уже не только из тактильных, осязаемых вещей, но и из других вещей, которые являются эфемерными, но без которых существование реальных предметов уже становится невозможным. Они живут под одной оболочкой, проникают друг в друга.

Вероятно, изучение психических процессов, которые происходят внутри человека, может быть плодотворным для художника, как в случае с электронным сигналом и телевизором, но одновременно может быть и предметом настоящей академической науки.

Я считаю, что эстетика, наука о прекрасном, не всегда подпитывается данными точных наук, но вместе с тем какой-то симбиоз здесь, безусловно, возможен.

Что касается «нейрокино» — трудно оценить его перспективы. Но мне кажется, что если появится одна из новых технологий, такая, которая позволит управлять образованием электрических токов внутри головного мозга и превращать их в какие-то визуальные или акустические образы, то, вероятно, в этом возможна какая-то творческая новизна, но только в том случае, если этот процесс будет управляться развитым сознанием человека.

Кирилл Разлогов

## Экран между сновидением, памятью и бессознательным

Сновидение, память и бессознательное — три компонента, необходимые для понимания связи между экранными образами и деятельностью человеческого мозга.

Несколько лет назад, на встрече представителей естественных наук и художников, обсуждалась проблема возникновения новых теорий в науке. Тогда у меня возникло полемическое предположение, что сегодня взаимодействие между учеными разных специальностей строится не только благодаря знакомству с научной литературой и даже не непосредственным контактам, хотя они и имеют огромное значение. Знания нередко генерируются и транслируются через произведения массовой культуры, к чему некоторые коллеги относятся чрезвычайно пренебрежительно. На самом деле, мы часто находим импульсы, выражающие и порождающие новейшие и самые рискованные идеи в выстраиваемых голливудскими сценаристами фикциях, вымышленных сюжетах, которые путешествуют от кинотеатров к телевидению и интернету, с одного континента на другой. С одной стороны, создатели фильмов цепляются за гипотезы ученых, а с другой — цепляют ученых и заставляют их заниматься плодами своего воображения<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее см.: Разлогов К.Э. Междисциплинарность в фундаментальной науке и массовая культура // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. СПб., 1998. С. 497—499.

Я задал себе вопрос, а что, собственно говоря, в кинематографе пересекается с идеей, если не нейрокино в непосредственном смысле слова, то есть с прямой проекцией мозговых электрических импульсов на экран, то с проекциями каких-то бессознательных импульсов, и что из этого получается?

В основе этого эффекта лежит известная метафора, которой Орсон Уэллс определял в свое время кино как таковое, утверждая, что фильм — это лента сновидений. Возникает вопрос, насколько содержание снов связано с кинематографическими впечатлениями? Приведу один конкретный пример. Не так давно я посмотрел скандально известный фильм Абея Феррары с Жераром Депардье в главной роли «Добро пожаловать в Нью-Йорк». История Доминика Стросс-Кана в Нью-Йорке показана с подробностями: оргия, нападение на чернокожую горничную, расплата, суд в Америке и т.д. В ночь после просмотра я внезапно проснулся в разгар сна, где переживал то же чувство вины за неупорядоченную сексуальную жизнь и наказание за это в форме ссылки на какую-то ферму, где я вынужден был заниматься сельскохозяйственным трудом. Там я видел какую-то доярку, которая в перчатках что-то делала с коровой — чем не горничная? Мое сновидение было в известной мере проекцией увиденного в фильме, эти переживания были заложены в сюжете.



1. Кадр из фильма «Завороженный» (реж. А. Хичкок, 1945)

Создатели фильмов понимали взаимосвязь сновидений и кинозрелищ с первых лет истории кино. Многие пытались перенести сны на экран либо создать в кинозале соответствующую иллюзию, но скоро обнаружили, что это практически невозможно. Даже когда за это взялся Сальвадор Дали в фильме Альфреда Хичкока «Завороженный» (1945), у него получилось все очень красиво, но вовсе не похоже на сновидение. Классический «Сон поклонника виски» Уоллеса МакКатчена и Эдвина Портера (1906) решал эту проблему с помощью наивной условности, просто показывая, что между реальностью и кинообразом есть некоторая взаимосвязь. Чаще всего эпизоды сновидений на экране выделялись оптическими эффектами.

Более фундаментальное значение имела проблема внутреннего монолога, впервые поставленная Сергеем Эйзенштейном на рубеже 1920—30-х годов. Не случайно декларированная классиком интенция войти в психику персонажа в проекте экранизации «Американской трагедии» Теодора Драйзера (широко известна хрестоматийная формула о камере, которая «скользнула внутрь Клайда») реализована в кино была относительно поздно. Только со второй половины 1960-х годов внутренний монолог стал восприниматься как нормальный прием киноповествования. В фильме «Война окончена» Алена Рене (1966) эта методика внедрена

в буквальном смысле в несколько очень четко очерченных эпизодах. К примеру, после эротической сцены с женой показываются материализованные мысли героя: на экране возникает заседание ЦК компартии Испании, ради участия в котором он тайно приехал в Париж.

Следующий этап — материализация видения как предвидения, видения будущего. И здесь опять-таки есть классический пример — «Взлетная полоса» Криса Маркера (1962), где речь идет о путешествии героя в будущее: в первом эпизоде он видит момент своей собственной смерти. Маркер оформил эту фантастическую историю как фотофильм, поскольку стоп-кадры обладают значительно большим потенциалом психологической достоверности, чем изображения в движении: фотофильмы читаются как хроника даже когда они суть плод абсолютного вымысла. Здесь интересно было бы выяснить опять-таки с точки зрения импульсов головного мозга, каким образом этот эффект через кинематограф становится достоянием довольно большого количества зрителей.

Далее, через два десятка лет кино начинает использовать иллюзию вживления камеры непосредственно в глаз человека, на уровне не столько бессознательного, сколько физического видения. Этому напрямую следует «Прямой репортаж



2. Кадр из фильма «Взлетная полоса» (реж. К. Марнер, 1962)
3. Кадр из фильма «Вспомнить все» (реж. П. Верховен, 1990)
4. Кадр из фильма «Добро пожаловать в Нью-Йорк» (реж. А. Феррара, 2014)

о смерти» (1980) Бертрана Тавернье с Роми Шнайдер в главной роли. Отсюда всего десять лет и один шаг до картины Вима Вендерса «На край света» (1991), где речь идет об изобретении в будущем (действие отнесено в 1999 год) аппарата для записи снов и видений непосредственно на базе активности мозга. Сюжет фильма был настолько запутан еще и вставной историей о крушении атомного спутника и конце света, что он провалился в прокате и разорил своего продюсера.

На самом деле ни один фильм не может сравниться по силе воздействия на человека с его собственным сновидением. Сон всегда полностью вписан в психику порождающего его индивида, в то время как фильм, каким бы гениальным он ни был, функционирует по логике пусть не всегда другого конкретного человека, но некоего совокупного автора. Нейрокино как раз пытается превратить этот опосредованный элемент воздействия во что-то, что можно смоделировать с помощью науки или художественного воображения.

Как показывают психологические исследования, человек зачастую помнит совсем не то, что было, и совсем не так, как это было<sup>2</sup>. Почти одновременно с фильмом Вендерса, в 1990 году, появилась известная голливудская картина «Вспомнить все» с Арнольдом Шварценеггером в главной

.....  
 2 См.: Нурнова В.В. Память / Общая психология: в 7 томах / Под ред. Б.С. Братуся. Т. 3. М.: Академия, 2006 (изд. 2-е, 2008).

роли. Ее футуристический сюжет был построен на механизмах памяти: насильственно вытесненные воспоминания проявлялись в сновидениях. Этот фильм породил целую серию подражаний, вплоть до не очень удачного ремейка 2012 года. А в промежутке был телевизионный сериал «Вспомнить все» в 1999 году, видеоигра «Вспомнить все» в 1991 году, еще один телевизионный сериал 1994 года, телевизионный фильм 1999 года и еще телевизионный эпизод 2011 года. Это данные сайта IMDb.

Компенсация потери кратковременной (рабочей) памяти ведет героя фильма Кристофера Нолана «Помни» (2000) к раскрытию собственного забытого преступления. В знаменитой картине Гаспара Ноэ «Необратимость» (2002) действие на экране развивается в обратной временной последовательности. Техника, дающая возможность проникать в чужие сновидения, становится точкой отсчета другой знаменитой картины Кристофера Нолана «Inception», которая почему-то получила на русском языке название «Начало». «Inception» действительно трудно перевести, это — внедрение чего-то в сознание, некий обратный ход, почти как у Гаспара Ноэ.

На этой виртуальной основе возникают разные варианты параллельной реальности, которая существует наряду с той физической реальностью, в которой мы живем, или нам кажется, что мы живем. Проблема кажимости тесно взаимосвязана со структурами бессознательного.



В свое время на Московском кинофестивале показывалась литовская картина Кристины Буозите, оригинальное название которой «Аврора», а международное — «Исчезающие волны» (2012). Она построена по принципу своеобразного трансфера: между девушкой, находящейся в коме, и пытающимся ее пробудить юношей возникает нейронная связь. Где-то там, в параллельном мире, они переживают довольно любопытную и многоаспектную в эротическом плане любовную историю, возникает параллельная жизнь, в которой восстанавливается психический баланс, что дает ей возможность спокойно умереть.

Самая модная идея на стыке естественных и гуманитарных наук сегодня — это идея виртуальной реальности, воплощаемая на практике в компьютерных играх в виртуальных мирах. В кино наиболее заметным воплощением этой тенденции стала трилогия «Матрица» братьев Вачовски (1999—2003). На экране воссоздаются несколько миров, которые существуют по своей собственной логике, некоторые из них — по логике психики одного или нескольких персонажей.

Тем самым сближаются традиционные мотивы многоступенчатости сновидений (сюрреалистическая традиция вплоть до «Скромного очарования буржуазии» Луиса Бунюэля, 1972), с одной стороны, и многоуровневости компьютерных игр («Экзистенция» Дэвида Кроненберга, 1999) — с другой. В условиях конкуренции характерен рекламный слоган на плакатах



«Экзистенции»: «После этого фильма "Матрица" вам покажется детской игрушкой».

Виртуальная реальность в этом контексте может быть общей для всего психического мира, для психики нескольких персонажей, как в случае с романом в фильме «Аврора», а может распадаться на произвольное число различных психических миров, которые в какой-то момент пересекаются, а в какой-то момент существуют отдельно друг от друга.

Все описанные выше темы разрабатываются и разыгрываются в массовой культуре, а не в том кино, которое называется экспериментальным, расширенным или развернутым, как в книге Джина Янгблада.



Рэймунд Беллур

## Кино и другие движущиеся образы

Для того чтобы объяснить, каким образом я сегодня рассматриваю все более и более проблематичные отношения между движущимися образами кино и другими движущимися образами в произведениях (*works*) современного искусства, я должен вернуться к важной выставке «Passages de l'image» (*Переходы образа* — фр.), одним из трех кураторов которой я выступил в конце 1980-х годов вместе с Кэтрин Дэвид и Кристиной ван Асше (кураторами в Центре Жоржа Помпиду). Кроме того, одновременно с созданием каталога этого события я готовил книгу избранных эссе «L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo» («Между-образы: фото, кино, видео»), написанных между 1981 и 1989 годами, начиная с того момента, когда после нескольких лет предшествующего десятилетия, посвященных исследованию классического кино, я погрузился во все многообразие проблем, связанных с видеоартом и фотографией, следуя выдающемуся примеру моего друга Тьерри Кунтцеля, который стал концептуальным художником и деятелем видеоарта вслед за тем, как зарекомендовал себя самым блестящим теоретиком кино своего поколения.

Если не обращаться к *парагону*<sup>1</sup> через визуальные искусства Возрождения, то пере-

ходы между образами, как я их понимаю, существовали главным образом с момента чудесного появления движущегося образа и изобретения кино. Однако начиная с 1960 года они приобрели ускоренное развитие вместе с возникновением электронного изображения, а вскоре после этого — видеоарта, а затем, с 1990 года и позднее, с развитием цифрового изображения и превращения компьютера в универсальное устройство. В упомянутом каталоге «Passages de l'image» я использовал научную метафору схемы двойной спирали (образ генетического кода) для различения двух крупных категорий переходов, которые можно точно вычленить и считать их действующими совместно в общем процессе мутации аналогии образа.

Первая из этих категорий перехода связана со все более тесными отношениями между образами, которые движутся (кино, видео), и образами, которые не движутся (фотография, рисунок). Кино и видео были склонны все более обездвиживать себя и тем самым уступать тому, что я называю *фотографическим* — либо в отношении к образу (в его декомпозиции), либо через включение фото (или живописи) в качестве объекта специфического поиска. Таким образом, в фильмах появлялось все

больше и больше фотографических серий, равно как и выпускалось все больше и больше фильмов, сделанных фотографиями. Со своей стороны, фотография сама стремилась привлечь движение, зафиксировать его различными способами, работать с ним с помощью всевозможных типов серийных образов. Помимо этого, как знак рассматриваемого явления, на протяжении 1980-х годов этот новый акцент в отношениях между кино и фотографией был отмечен множеством публичных событий, фестивалей, конференций, выставок.

В этих взаимодействиях и взаимных посягательствах неподвижного и движущегося образа тот образ, который производился с помощью компьютера, по определению имел некую привилегию. Одновременно запрограммированный на то, чтобы двигаться и не двигаться, чтобы быть частично, но не вполне анимированным, в самом своем существовании он вопрошает о природе образа — однако следует отметить, что это не полностью новая точка зрения, поскольку подобная постановка вопроса уже имела место начиная с самого раннего момента развития кино, снвозь долгую традицию анимации.

Вторая категория переходов образа связана с фотографической аналогией, с тем способом, которым мир в целом, его объекты и тела представляются определяющимися в отношении к естественному видению, к тому определенному зафиксированному состоянию естественного видения, которое подразумевает подобие и узнавание и символом (*emblem*) которого традиционно

выступала фотография, а затем фильм. Именно эта утрата естественной формы (*figuration*), которую можно назвать *дефигурацией* (*defiguration*), более или менее постоянно смешивающая движущееся/неподвижное измерения, и создает новое состояние образа. В 1980—1990-х годах новое положение дел засвидетельствовали все большее количество фильмов о кино и живописи (вспомним характерный пример «Страсти» Жан-Люка Годара<sup>2</sup>), а затем, как следствие, и конференций и кинематографических программ по данной проблеме.

Однако упомянутая схема двойной спирали также позволяет очертить третью категорию переходов образа. Между двумя вертикальными направляющими этой двойной спирали, которые в моем представлении воплощают две основополагающие категории перехода между образами, существуют соединяющие их горизонтальные перемычки, которые могут быть поняты в качестве нового режима трансформаций и смешений между словами и образами. Новые технические возможности, предложенные электронным, а затем и цифровым изображением, здесь также сыграли существенную роль.

Поэтому проект «L'Entre-images», «Между-образы», фактически стал странством для всех этих переходов. Будучи больше, чем идеей (*concept*), он является многосторонним местом, в физическом и ментальном отношении. Одновременно и очень заметный, и тайно погруженный

<sup>1</sup> Парагон (итал. paragone, «сравнение») — дискуссия периода итальянского Возрождения о том, является ли каная-либо форма

искусства (архитектура, скульптура или живопись) превосходящей относительно всех остальных.

<sup>2</sup> В фильме Годара «Страсть» польский режиссер безуспешно пытается снять одноименный фильм для французского телевидения.



в произведения искусства, которые перестраивают внутренние пространства (*the interiors*) наших тел, чтобы предписать новые позиции, он функционирует между образами, в очень общем, но в то же время и частном смысле этого термина. Свободно плавая между двумя неподвижными рамками, равно как и между двумя экранами, между двумя уровнями смысла (*matter*), двумя скоростями, он с трудом поддается описанию: это воплощенная вариация и дисперсия.

Поэтому различные очерки, вошедшие в эту первую книгу, были посвящены многим отдельным темам: фотографиям, фильмам, видеозаписям, инсталляциям. Просто быстро их перечислю: фотографические серии Дуэйна Михалса (серии, сами по себе подразумевающие повествование и время); «Каждый за себя» Жан-Люка Годара (с выразительной декомпозицией скорости образов, которую позволяет сделать видео); «Тайна Обервальда» Минеланджелло Антониони, в которой мутации цвета стремились выразить то, что он называл «цветами чувств» (название кинопроекта, который он так и не завершил); «Видеописьмо» Сунтаро Таникавы и Сюдзи Тэраямы (где постоянное повествование между образами и словами развивается через их обмен письмами). Также могу упомянуть различные инсталляции Гэри Хилла, Антони Мунтадаса, Тьерри

Кунтцеля, Билла Виолы — каждый из них изобретает новые образы, но в то же время и нового зрителя, становящегося бесплатным посетителем. Таким образом, все различные переходы образов были описаны, выявлены, квалифицированы и обоснованы, при этом в них смешивались примерно три ключевые категории перехода — и все это без какой-либо попытки глобальной концептуализации, которая противоречила бы неотъемлемой уникальности (*singularity*) каждой индивидуальной работы.

Именно в рамках этого движения, знакомясь со все большим количеством постоянно появлявшихся различных произведений искусства, каждое из которых являло пример всех возможных переходов образов, я составил второй том «L'Entre-Images» из эссе, написанных между 1990 и 1999 годами. На сей раз я добавил подзаголовок «Слова, образы», чтобы тем самым подчеркнуть тот уровень реальности, который мог быть некоторым образом скрыт словом «образы», оказавшимся в основном заголовке обеих книг.

Однако здесь необходимо сделать настоящий акцент на одном ключевом моменте. Несмотря на точную квалификацию работ, предопределенную их принадлежностью к конкретному типу медиа (фотография, фильм, видеозапись, видеоинсталляция), в тот момент я был

не слишком поглощен проблемой диспозитива (*dispositif*), то есть технических условий представления каждой из этих работ, поскольку это представлялось естественным образом предопределенным природой самих этих работ. Например, когда мы занимались организацией выставки «Passages de l'image», с одной стороны, у нас было большое выставочное пространство, посвященное фото- и видеоинсталляциям, с отдельным местом для просмотра видеозаписей, а с другой стороны — очень большая подборка из примерно 140 фильмов всех типов и любой длины (повествовательных, без звука, экспериментальных и т. д.), представленная в главном демонстрационном зале Центра Помпиду в соответствии с постоянным расписанием и выступавшая в качестве реального кино в музейном пространстве. Таким образом, если говорить схематично, в тот момент я больше концентрировался на переходах между образами внутри разных произведений, нежели на том, чтобы настаивать на специфическом диспозитиве их презентации, что казалось естественным образом предопределенным собственной природой каждого произведения.

Но с приближением конца прошлого века то, что уже на протяжении многих лет было чем-то вроде легкого и подразумеваемого состояния смешения (*confusion*) между кинематографическим искусством и миром движущихся образов в современном искусстве, — к концу века это легкое и подразумеваемое состояние смешения постепенно достигло такого состояния общего замешательства, что стало очень сложно выдерживать четкие различия между природой и статусом различных типов произведений и между разными способами восприятия.

В эти годы, символически отмеченные празднованием столетия кино, стала действительно звучать одна тема — идея возможной «смерти кино», предопределенной явной утратой традиционной аудитории фильмов, а в равной степени технологическими изменениями, которые произошли на всех уровнях производства и распространения фильмов. Все это может обобщить заголовок провокационной книги «Смерть кино. История, культурная память и темный цифровой век» (2001) Паоло Керки Усаи, одного из главных киноархивистов наших дней. Но вслед за ним стоит вспомнить и о более поздней прекрасной книге Лоры Малви «Смерть 24 кадров в секунду» (2006), где была предпринята попытка оценить контраст между двумя разными эпохами памяти, начиная с появления того, что Жак Омон удачно назвал «изобретением функциональной паузы»

на видеомагнитофоне, что подразумевало трансформацию зрительской ситуации, равно как и статуса теоретической работы.

На другом уровне поворотная точка, если таковую требуется избрать, совпала с выставкой Documenta X, куратором которой в 1997 году выступила Кэтрин Дэвид, и двумя венецианскими биеннале, организованными Харальдом Зеemanом в 1999 и 2001 годах. Здесь движущиеся образы всех видов впервые опередили традиционные искусства, живопись и скульптуру. Таким образом, начиная с этого момента работа критика больше, чем когда-либо ранее, стала состоять в терпеливой и настойчивой оценке уникальности каждого из представленных диспозитивов. Несмотря на наличие категорий, которые оказались бы в той или иной степени полезны для группировки и классификации работ, было бы бессмысленно подводить их под один унифицирующий термин или понятие, учитывая то, что само разнообразие диспозитивов есть неотъемлемая часть принципа инсталляционных работ.

Ключевым аспектом в рамках данного направления также стало то, что все эти движущиеся образы в форме пленок, фильмов или инсталляций последовательно осознавались как кинематографистами, так и визуальными художниками. Список кинематографистов, более или менее постоянным образом ставших художниками (*artists*), оказался бесконечным: Крис Маркер, Рауль Руис, Питер Гринуэй, Александр Сокуров, Ханс-Юрген Зиберберг, Раймон Депардон, Атом Эгоян, Эрвант Джаникян — Анджела Риччи Лукки, Аббас Киаростами, Шанталь Акерман, Джонас Менас, Агнес Варда и т. д. и т. д.

С точки зрения кино, этого искусства, этой индустрии, этого факта культуры и цивилизации, который продолжает существовать, несмотря на все пророчества о его смерти, провозглашавшие его возможное исчезновение или, по меньшей мере, неизбежный распад, ситуацию можно вчерне описать следующим образом.

С 1950-х годов в Соединенных Штатах, а с 1960-х и в Европе у кино появился второй враг, от которого кино больше не могло отделять свою судьбу, по сути, себе же на зло — а именно *телевидение*. Далее у кино появилось еще два врага. Первым из них было магическое явление, именуемое *компьютером*, который просто оказался другим названием телевидения, поскольку компьютер гораздо масштабнее, чем ТВ, и уже поглощает его во все новых, постоянно трансформирующих его формах. Вторым враг — более уважаемый, но в то же

2. Бит Штройли, *La Voie publique*, 2011. Инсталляция на станции Saint-Pierre (на стадии строительства), Гент. Цифровые изображения на виниле в лайтбоксах, 3,3 × 94,5 м

время и более дружелюбный, хотя он еще сможет показать себя куда более хитрым, и этот враг, похоже, остался у себя дома — я имею в виду музей. Таким образом, кино, с одной стороны, действительно становится искусством, но и только искусством — с другой стороны, оно трансформирует себя в незнакомые, бесконечно изменчивые диспозитивы, в которых кино исчезает само для себя под видом нового изобретения себя под другими именами.

Итак, после выставки Documenta X и двух венецианских биеннале, которые я упомянул выше, возникшее смешение между кино и другими движущимися образами зашло настолько далеко, что различные люди, от критиков и историков искусства до кинокритиков или теоретиков, и я в том числе, реагировали на эту ситуацию, предлагая термины и формулировки, способные отразить это новое положение дел. Вот эти термины: выставочное кино, третье кино, цифровое кино, посткино, увеличенное кино, расширенное кино (в последнем случае новую жизнь получил термин, предложенный уже в 1970 году в утопических воззрениях Джина Янгблада<sup>3</sup>).

Со своей стороны я предложил такую формулировку: «D'un autre cinéma», «От другого кино». Эссе с таким названием, написанное в 2000 году после шока от первого венецианского биеннале Зеемана, я начал с пришедшего на ум сравнения, вызванного туманной инсталляцией Анны Вероники Дженсенс. Я представил, как однажды, возможно, сольются вместе два тумана — глумливый искусственный туман, сквозь который я нетвердым шагом шел внутри бельгийского павильона, полного посетителей, и, предположительно, естественного тумана, в котором живет на берегу венецианской лагуны в неуверенности и незнании собственных чувств пара из фильма Микеланджело Антониони «Идентификация женщины» (1982). Могли ли эти два тумана, столь разные по способу своего воздействия, с одной стороны, на зрителя фильма, а с другой на посетителя галереи или музея, однажды сблизиться, но не для того, чтобы говорить об одном и том же, а чтобы обеспечить иллюзию своего участия в общем ментальном и физическом пространстве?

Мой ответ на этот вопрос был определенно отрицательным, но было важно поставить сам этот вопрос как таковой, и с этой точки зрения мое эссе стало первой попыткой классификации различных диспозитивов,

.....

<sup>3</sup> Имеется в виду книга «Расширенное кино» американского кинотеоретика Джина Янгблада, вышедшая в 1970 году.

демонстрирующей движущиеся образы, которым противостоит посетитель галереи или музея, чтобы таким образом лучше понять, что сам принцип инсталляции, какую бы формулу он ни принимал, заключается в понимании всякий раз нового и единственного диспозитива, подходящего для ее собственных и специфических нужд, в противоположность кинематографическому диспозитиву, который, несмотря на все его исторические и локальные вариации, в основе своей определен его единичной и длительной идентичностью.

Поэтому, даже несмотря на то, что я по-прежнему работал над оценкой всех возможных переходов между образами, чтобы тем самым выстроить «между-образное» (*between-the-images*) физическое и ментальное пространство, я все больше двигался в направлении строгого противопоставления того, что я называл «множественным кино» (*multiple cinemas*), и того, что Серж Дане именовал *le cinéma, seul* (последнее слово в переводе с французского значит и *единственное*, и *одинокое*). Под этим Дане имел в виду, что даже если кино с настоящего момента было в невыгодной позиции в числе всех существующих образов и тем самым оказывалось несколько одиноким, то все же оставалось нечто, чем кино было само по себе и что принадлежало специфически, единственно ему.

Таким образом, я все больше противопоставлял зрителя кино этому весьма неопределенному существу, которое находилось напротив движущихся образов в музее или галерее и которого можно назвать посетителем, но в равной степени и «созерцателем» (*looker*) (по-французски было предложено слово *le regardeur*), прогуливающимся (*the stroller*) (от термина Бенямина), и которое всегда, каким бы словом его или ее ни называть, является «разжиженным, фрагментированным, потрясенным, прерывистым зрителем».

Итак, чтобы определить или переопределить кино как таковое, я предложил сделать новый акцент на кинематографическом диспозитиве самом по себе в качестве гарантии специфичности и уникальности соответствующего опыта.

Показ фильма в темном пространстве кинотеатра, в соответствии с точным расписанием более или менее коллективных сеансов, оставляет состояние некоего уникального опыта памяти, которого в той или иной степени избегает альтернативный тип просмотра. Это предполагает власть веры, которую воплощает собой зритель (*spectator*) через разворачивающуюся литургию, связанную с фильмом, с кино, с фильмом в кинематографической ситуации.



Эта попытка переопределения также представляет собой определенную реакцию на более или менее ухудшившиеся (*degraded*) условия просмотра фильмов, хотя этих условий и стало кратно больше с момента появления телевидения, видеопленки и ДВД, а также всех форм просмотра фильмов на компьютере или мобильных телефонах. Все ситуации просмотра, как бы они ни были прекрасны, на многих уровнях по определению чередуют уникальное сочетание забывчивости и памяти, которое связано с разворачиванием фильма во времени, внутри идеальной ситуации кино. В этом отношении я могу лишь напомнить для примера тот вердикт, который выносит Крис Маркер на своем CD-Rom «Беспамятство», вдохновленном рядом высказываний Жан-Люка Годара: «Кино выше, чем мы, кино — это то, на что мы должны поднять глаза. Когда оно показывается на более низком объекте, на который мы опускаем глаза, кино теряет свою суть... По телевидению мы можем видеть тень фильма, страстное желание фильма, ностальгию, эхо фильма, но никогда не фильм как таковой».

Однако если выйти за рамки данной ситуации ухудшившихся или альтернативных условий просмотра фильма, ситуации одновременно сложной и простой, то на теоретическом уровне более значимым было то замешательство, которое на протяжении последних десяти лет накапливалось по поводу эксплицитного или имплицитного переопределения кино, состоявшее,

по сути, в том, чтобы подтвердить нечто вроде глобального тождества между движущимися образами кино и движущимися образами современного искусства — под глобальным именем кино.

Это делалось различными способами, и теперь я хотел бы кратко подытожить некоторые из них, прежде чем продемонстрировать еще один небольшой пример, который, как представляется, символизировал данную тенденцию и служил моделью для некоторых притязаний. Все эти примеры являются французскими, но не только потому что я знаком с ними лучше, — их значимость заключается в том, что исторически именно во Франции кинематографическая культура и синефилия получили столь широкое развитие. Тем не менее можно обнаружить и некоторые аналоги в ряде западных культур — в США, Германии, Англии, Италии и т. д.

Художественный критик Жан-Кристоф Ройю был первым, кто посредством понятия «cinéma d'exposition» («выставочное кино») заявил, что после века кино наступит «кино субъекта», моделью которого является современное искусство, и в результате то, что мы называем словом «кино», в большей или меньшей степени окажется архивом, используемым для восприятия искусства как такового.

В книге, озаглавленной «Да, это кино», теоретик образности Филипп Дюбуа вновь обрушился на умерших и мумифицированных людей «Кино как такового, или только кино», заявив, что миграция кино в его образах и его диспозитивах позволяет собрать все

3. Тьерри Нунцель, Ти, 1994. Инсталляция, фотографии и видео, 9 каналов, 1'24"



движущиеся образы воедино под уникальным названием «кино».

Аналогичным образом теоретик кино Люк Ваншери в своей умной и насмешливой книге «Cinemas contemporains» («Современные формы кино») утверждает (это последняя фраза его книги), что «выражение «современное кино» в наиболее простом смысле означает шествие кино сквозь время, период кино».

И вот теперь я перехожу к главному примеру — важной выставке «Движение образов», куратором которой в 2006 году выступил Филип-Ален Мишо в Центре Жоржа Помпиду.

У этого шоу имеются определенные исходные предпосылки, которые я нахожу неверными: речь идет о том, что кино следует определять лишь как движение образов, а не как диспозитив, в рамках которого эти образы почти исключительно проецировались начиная с как минимум одного из его истоков (Эдисон, Маре<sup>4</sup>, Мейбридж<sup>5</sup> предлагаются в качестве моделей, противостоящих братьям Люмьер, и с этой точки зрения традиция экспериментального кино

.....

4 Маре, Этьен-Жюль (1830—1904) — французский естествоиспытатель, среди его изобретений — «хронофотографический аппарат» и фоторужье, позволяющие показывать движение при помощи фотографии.

5 Мейбридж, Эдвард (1830—1904) — один из создателей хронофотографии, впервые в истории начал применять несколько фотоаппаратов одновременно. Известен также как изобретатель зоопраксископа — устройства для проецирования фильмов, которое существовало до появления целлулоидной пленки.

будет противостоять доминирующей модели повествовательного кино).

Таким образом, кино следует переопределить, исходя из его маргинальных явлений, чтобы придать кинематографическому опыту его реальный масштаб.

Упомянутое мной шоу было организовано вокруг четырех кинематографических идей — *развертывания (unwinding, défilement), проекции, повествования (narrative), монтажа* — таким образом, чтобы они составляли ряд комнат, наполненных работами искусства модерна и современного искусства (живопись, скульптуры, инсталляции). А экспериментальные фильмы и видео демонстрировались при помощи рассеянного света на стенах большой центральной галереи, от которой отходили разные комнаты со всеми произведениями искусства, о которых сказано выше. Так вот, эта стратегия открывает:

1. то, что Мишо называет «возможностью обобщения (*despecification*) кинематографической среды (*medium*) через произведение искусства», а также
2. «переоценку (*requalification*) среды», исключительно посредством экспериментального кино и видео,
3. что открывает возможность для общего расширения среды

в соответствии со следующим утверждением: «Любое искусство, в котором задействованы пространственно-временные эффекты, может рассматриваться в качестве кино, даже вне материального наличия самого фильма».

Таким образом, в конечном итоге в качестве кино можно рассматривать, к примеру, эстетику ковров (которой Мишо в дальнейшем посвятил отдельное шоу), равно как и разворачивание свернутых кружев в романе Райнера Марии Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге».

Что же касается самого Филипа-Алена Мишо, то в соответствии с данной точкой зрения он мог бы процитировать следующие показательные слова великого фотографа Эдварда Штайхена, которыми он комментировал свою выставку «Дорога к победе»: «Выставка — это фильм, в котором движетесь вы, а образы остаются неподвижными». Как я уже сказал, значимость позиции Мишо заключается в том, что ее также приняли в качестве главного тезиса многие другие авторы, такие как Ваншери и Дюбуа.

Итак, вы видите, каким образом при помощи различных средств судьбой кино становится аура современного искусства, исключая или минимизируя кино как таковое, под которым подразумевается продукция, выходящая по всему миру в качестве фильмов, сохраняя художественную, историческую, социальную, политическую и антропологическую идентичность посредством опыта уникального и универсального диспозитива кинопроекции.

Среди столь большого количества людей, которые неправильно подходили к указанной проблеме, одним значимым исключением является яркий короткий текст Жака Рансьера «Кино, к «концу» искусства» («Cahiers du cinéma», декабрь 2000 года), который при помощи собственной терминологии очень близко подходит к моей позиции.

Рансьер отталкивается от идеи двойного существования кино.

Кино, подчеркивает он, было исключено из истории современности (*modernity*), в центре которой находились слава или оплакивание художественной автономии. Кино по преимуществу есть двусмысленное искусство, способное смешивать все эпохи, отождествлять старые репутации сочетаний действий и характеров с новыми воздействиями присутствия, света и движения. Именно этому кино как таковому противопоставит другое кино, или «кино в стороне» (*aside-cinema*), которое появляется

в рамках эстетического комплекса *ce-qui-prend-la-place-de-la-peinture* («того-что-вместо-живописи») и тем самым участвует в новом современном переопределении искусства. Таким образом, «во всем этом не следует видеть ни завершение, ни смерть кино, но лишь развитие данной единичной ситуации: «кино в стороне», продолжающее холостую жизнь, расширяет рассеиваемое и метафоризируемое кино, поглощенное этим размытием границ искусства, которое само по себе стало искусством».

Если попробовать выразить данный контраст в более классических философских терминах, то можно привлечь фундаментальное для философии Бергсона противопоставление времени, или длительности, и пространства. Оно было символически изображено в отрывке из одного из занятий Бергсона, на тот момент еще неопубликованном, который несколько лет назад был представлен под заголовком «Длительность и пространство» в специальном издании журнала, посвященного Бергсону.

Как это часто бывает у Бергсона, он начинает с взаимной неоднородности, из которой состоит внутренняя жизнь каждого человека, при этом каждый человек является глубоко единичным. Бергсон возмущает идею, согласно которой «столь же много протяженностей, сколько существует и сколько мы можем представить в своем сознании, оживлены разными ритмами, разворачиваются, цветут и определенным образом проживают свое содержание». Задаваясь же вопросом, как получилось, что все это, «возможно, деформировалось под взором рефлексии и сознания (*intelligence*)», Бергсон заключает, что «в известном смысле мы никогда не воспринимаем эту длительность в ее естественном состоянии, мы никогда не воспринимаем ее в себе, мы воспринимаем ее лишь сквозь покрывало, которое находится между ней и нами, и этим покрывалом является пространство». Так происходит потому, что «пространство, театр нашего действия, а также театр нашего представления, пространство — это среда, в которой мы представляем себе время и которая по этой самой причине затемняет время и во многих случаях искажает его оригинальные характеристики».

Я понимаю риск применения столь общих утверждений к специфическим ситуациям. Однако философия способна предлагать аналогии за пределами самой себя, причём главным образом та философия, которая стремится столь специфическим образом

4. Аньес Варда, *Les Justes de France*, 2007. Четырехканальная инсталляция в Panthéon, Париж

протестировать живой опыт. Когда я слышу о столь последовательном противопоставлении пространства и времени, а также о той утрате, которую пространство, похоже, представляет во времени, я думаю обо всех тех пространствах, в которых проецируются (то же самое можно сказать и о цифровых образах) движущиеся образы, демонстрируемые во времени. Кинотеатр — это действительно пространство, и как таковое он маскирует то, на чем настаивает Бергсон. Но этот эффект производится (по меньшей мере частично) и для того, чтобы оказаться забытым, по мере разворачивания времени фильма, в которое может погрузиться зритель, и тем самым входящий резонирует с внутренним временем каждого индивидуального зрителя в соответствии с движением вперед и назад, состоящим из поглощений, отказов и восстановлений, которые являются условием его гипнотической способности. Тем временем — не упоминая все те различные приспособления, которые дают возможность доступа к любому фильму во все более и более многочисленных пространствах за счет более или менее высокой степени хрупкого внимания, которому показ фильма обязан своим измерением опыта, связанного с временем или протяженностью, — тем временем можно задать вопрос об условии восприятия движущихся образов в музейных пространствах, чтобы обобщить одним словом все художественные пространства.

Я попытался дать подробный ответ на эти вопросы в первой части своей книги «Распределение диспозитивов» (*La Querelle des dispositifs*) — именно такова была сама причина для начала этой распри, равно как и в других эссе, вошедших в эту книгу. Я настаиваю на факте, который не вносит в данную аргументацию какого-либо ценностного суждения. На протяжении тех 30 лет, что я пишу о видеоарте и инсталляциях, о современном искусстве, как мы говорим сегодня, мои многочисленные тексты были собраны в три больших тома, а также я выступал куратором нескольких выставок. Единственная вещь, на которую я нацелен, сталкиваясь со слишком простыми гомогенизациями, которые все более и более практикуются между движением кинематографических образов, демонстрируемых традиционным способом, и движущимися образами, показываемыми в музейных пространствах, — эта единственная вещь заключается в разнице в природе опыта, причем эта разница основана на смещении от пространства к времени, так сказать, на специализации времени. Конечно, этот эффект

бесконечно разнообразен, в соответствии с той вариацией, которая предполагает отдельный диспозитив для каждой инсталляции, тогда как кинематографический диспозитив является (по меньшей мере в идеале) уникальным и единым.

Более того, именно по этой причине великие художники, такие как Джеймс Коулмен или Билл Виола, для которых настолько значима идея чистой протяженности, что фикции кино выглядят для них уступками специализации, внутренней для самих фильмов, избрали очень точные стратегии, предлагаемые посетителям их выставок: черные кубы для проекций, темные коридоры, сквозь которые надо пройти, чтобы достичь их, оптимальные меры звукоизоляции для создания того специфического гипноза, разновидности фанатичного и произвольного гипноза, который каждый посетитель должен изобрести для себя, стараясь не воспринимать перемещения туда-сюда других посетителей. Ведь очевидно, что для столь многих людей посещение выставок стало прогулкой в пространстве в ущерб опыту времени, которого разыскивают некоторые работы, не говоря уже о тех работах, в которых интенсивное наделение ценностью пространства действует в ущерб времени.

Переходя к завершающей части, я хотел бы предложить вам двойной вводный пример из наиболее яркого и изобретательного кинематографиста и художника Майкла Сноу.

Прежде всего, вот несколько строк из его комментария к инсталляции «Угол улиц Брака и Пикассо» (2009):

*«Проекция на ровную поверхность, как правило, на “экран”, стала всеобщим явлением начиная с появления кино в 1890 году.*

*При проекции двумерный экран исчезает из нашего восприятия. Удивительно (но и настолько привычно, чтобы остаться незамеченным), насколько убедительным затем становится пространственное и движущееся изображение.*

*Мне стало интересно исследовать, что произойдет с проекцией при постоянно видимой меняющейся поверхности.*

*В работе “Брак и Пикассо” применяются поверхности с несколькими планами, сделанные из определенного количества плитинусов или опор, обычно используемых для экспозиционных целей, которые навальены друг на друга, чтобы создать “экранную” стену. На эту поверхность (фактически возникающую “прямо сейчас”) проецируются*



*изображения того, что происходит на улице, где находится здание, в котором демонстрируется инсталляция.*

*Все, что там происходит, “абстрагируется” и модифицируется путем перехода от проекции к проекции способом, напоминающим “кубизм”.*

*Первая презентация этой специфической работы состоялась в Барселоне в мае-июне 2009 года в галерее Angels. Именно в Барселоне или около нее были выполнены и многие ранние кубистские картины в 1900-х годах, как раз в тот момент, когда начиналась история кино».*

Из этого высказывания Майкла Сноу можно вынести две вещи. В простой фронтальной проекции, которая является наиболее близкой к ситуации кино, достаточно действовать против времени, чтобы трансформировать его в пространство, так, чтобы открыть пространство-время, которое больше не является пространством-временем кино (хотя здесь присутствует подражание эффекту ТВ-видео путем живого вещания). Но в то же время в более тонком и метафорическом смысле эта специализация видения может материализовать то, что всегда неизбежно нарушает проекцию любого образа в выставочной ситуации — все различные события (специализации, различные степени темноты, неопределенные длительности, входы и выходы, стоящие, сидящие, лежащие посетители и т.д.), которые создают нечто вроде объемного эффекта, противоположного той плоскости, которая присуща киноэкрану, этой столь простой иллюзии, которую подчеркивает Сноу. В этом смысле формат 3D внутри самой ситуации кино станет чем-то вроде

инсталляции, предложенной телу, видение которого модифицировано. Это в равной степени объясняет его возвращение на протяжении истории кино, а также фатальность, с которой оно осуществляется: всякий раз, когда он кажется доминирующим, он почти сразу грозит исчезнуть.

И второй пример, фантастический, к которому я хотел бы вернуться. Давайте подумаем, что осознал быстро распространяющийся и всегда твердый гений Майкла Сноу, когда он изобретал трансформацию своего старого шедевра «Длина волны», одной из основополагающих работ экспериментального кино, которую он всегда отказывался распечатывать в форматах VHS или DVD. Он представлял сжатие-наложение своего 45-минутного фильма в 15-минутную работу, предназначенную для DVD и инсталляции. При этом он назвал ее «Длина волны для тех, у кого нет времени», то есть для всех, у кого нет времени, чтобы погрузиться в опыт проекции, в то время как «Длина волны» преимущественно является рефлексией о пространстве-времени проецируемого образа в диспозитиве кино. Этому диспозитиву посвящены и три часа другой крупной кинематографической работы Сноу «Центральный регион» («La Région centrale»), несмотря на инсталляцию («De La»), представляющую в музейном пространстве ту специфическую машину, которая сделала этот фильм возможным.

Ольга Шишко

## Трансформация медиа — от живописи авангарда к кинематографу

### Оптика взгляда на мир в XX веке. Мир макро- и микростадий

Произведение живет лишь постольку, поскольку оно способно казаться совершенно не тем, каким его создал автор. Оно продолжает жить благодаря своим метаморфозам и в той степени, в какой смогло выдержать тысячи превращений и толкований.

Поль Валери

Будущее экранной культуры многими практиками и теоретиками видится вне экрана. Физически мы пока не являемся частью образа, но усовершенствование технологий подталкивает нас к этому. Это движение в сторону тактильного образа было заложено в начале развития движущегося изображения в XX веке, но не в самом кинематографе, а в экспериментах художников-авангардистов.

Многие авангардисты говорили, что искусство указывает на силу науки, художники репрезентируют свое наблюдение, свою рефлексию по поводу того, как меняется окружающий мир.

Мир изменился в начале века: машинный образ видения начал влиять на убыстрение темпа образной системы, изменилась скорость восприятия, происходит расщепление мира на атомы и нейроны (открытие

того времени), что приводит к распаду форм и средств в произведениях импрессионистов, кубистов, футуристов...

Так Пикассо перестает показывать предметы, а показывает только линии в плоскости, перспективы. Он демонстрирует, как предмет репрезентируется в нашем восприятии, так как искусство — это и есть наука наблюдения. Мы домысливаем эту тотальную полифонию.

Изменилась оптика смотра на мир, а вместе с ней и зрение. Зрение перестает восприниматься как геометрическая проекция отражения зримого, оно смещается на внутренние телесные ощущения, такие как осязание, движение/ощущение себя в пространстве (проприоцепция).

Зрение становится тактильным.

Больше не остается места линейному повествованию. Пространственные и временные склейки, которые существуют в сознании художника и отныне влияют на само изображение, становятся частью восприятия этого изображения. Линейный и последовательный способ восприятия мира меняется на одно-временный и мы начинаем понимать изображение как мультисенсорное, воздействующее на все органы чувств.

Художники в поисках нового языка обращаются к кинематографу — Казимир Малевич, Марсель Дюшан считают, что кино,

как ровесник модернизма, должно быть превращено художниками в часть изобразительного искусства.

Экспериментальный фильм Дюшана «Анемик Синема», состоящий из рельефных записей, чередующихся с изображениями на вращающихся дисках, представляет собой многоуровневую игру с пространством и воображением. Художник играет с человеческим восприятием — вращающийся объект становится формой, самопроецирующей смыслы.

Повествование как создание слепок с реальности критикуется Казимиром Малевичем. Он видит в кино возможность темпорального расширения изобразительного искусства, а с ним и способ продолжить свои поиски в области цвета, формы, света в пространстве, которым владеет искусство, длящееся во времени. Малевич даже пишет сценарий художественно-научного фильма «Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы» (1920-е годы) — рукопись на трех листах со схематическими цветными рисунками и ищет, кто бы мог реализовать его задумку, надеясь на помощь немецкого режиссера-дадаиста Ганса Рихтера.

На протяжении XX века художники и режиссеры-киноавангардисты стремились создать фильм как инсталляцию, как визуальное произведение, продолжающее всю 8,5-тысячелетнюю историю изобразительного искусства.

Продолжая эксперименты авангардистов с определением границ «внутреннего и внешнего», с изменениями способов восприятия, исследования «нового зрения», мы можем создать проекцию их идей в истории движущегося изображения XX—XXI вв. — в «другом кино» (экспериментах пленочного авангардного кино, видеоарте, нематериальном кинематографе — паракино, дзен-кино и т. д.)<sup>1</sup>.

### Поиск «Чистого кино» и синэстезия

**Тело для меня — это проводник между идеями, языком и физическим миром, но механизмы взаимодействия между ними нарушены вторжением электронных медиа, которые по самой своей природе идут наперекор телесности.**

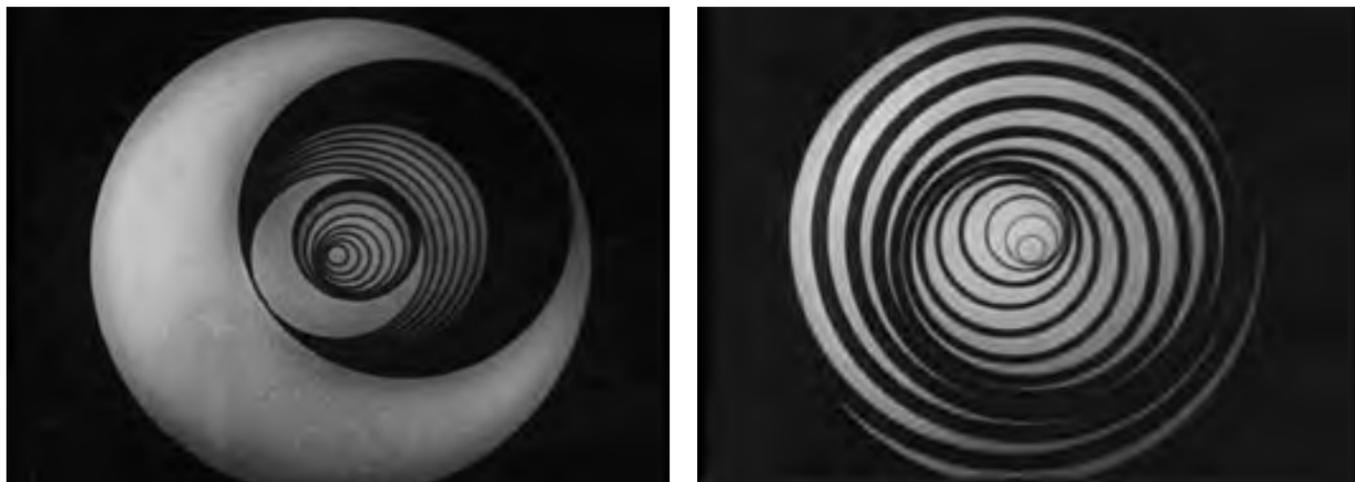
Гари Хилл

Малевич написал несколько статей, посвященных современному кино, в которых он говорил о «расширенном» времени (по отношению к театральной постановке) и о беспредметном кино, которое должно создаваться исключительно ритмом, цветом и светом. Автор теории «прибавочного элемента», переводящего одну живописную систему в другую, Малевич искал его и в новом кино: «Если уж у вас появилась кинокамера, вы думайте о том, что у вас просто появилось место в пространстве. И у вас,

1 См. Раймон Беллур. О другом кино, «Расширенное кино—1». Каталог-исследование, «МедиаАртЛаб», (подготовлено к выставке «Расширенное кино»), Москва, 2011. С. 50.



1. Нам Джун Пайк. Дзен для фильма (Флюксус — фильм № 1), 1964. Из коллекции Центра Помпиду, Париж, Dist. RMN/Image Centre Pompidou, Photo by Peter Moore © Estate of Peter Moore/VAGA, NYC and Nam June Paik Estate



как у художников, должно быть вот это расширенное время, которые вы должны показывать зрителям». Казимир Малевич уверял художников, режиссеров-постановщиков, обращаясь к кино, не идти по пути обычного фотографирования этой реальности. Задавать несколько пластов и думать об этой идее чистого кино.

Хотя Ганс Рихтер и не создал фильма по сценарию Малевича, художественные выразительные средства кинематографа также сильно волновали его — и, в первую очередь, идея создания визуального ритма. Рихтер стал снимать бумажные прямоугольники, квадраты и линии различного размера и затененности, что создавало ощущение их движения и глубины.

В фильме «Ритм 21», в начале называвшимся «Фильм — это ритм», Рихтер создает кинематографическую иллюзию глубины, экспериментируя с квадратными формами. «Простой квадрат на киноэкране легко мог быть разделен и "аранжирован", — писал Рихтер в 1952 году. — Эти фрагменты или части затем могут быть распределены во времени, причем за основной формальный элемент принимается прямоугольник "кинохолста". Другими словами, я вновь сделал с экраном то, что за много лет до этого проделал с холстом. При этом я обнаружил новую сенсацию, а именно — ритм, который, как я по-прежнему считаю, является основным ощущением при любом выражении движения»<sup>2</sup>.

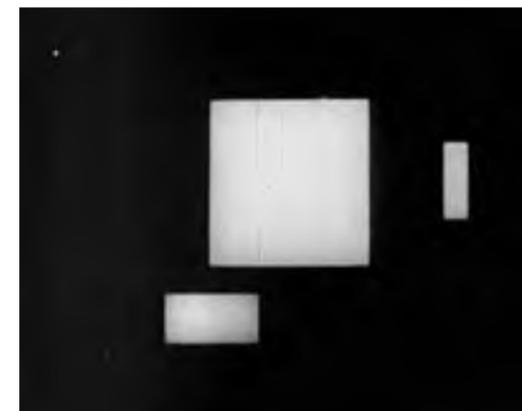
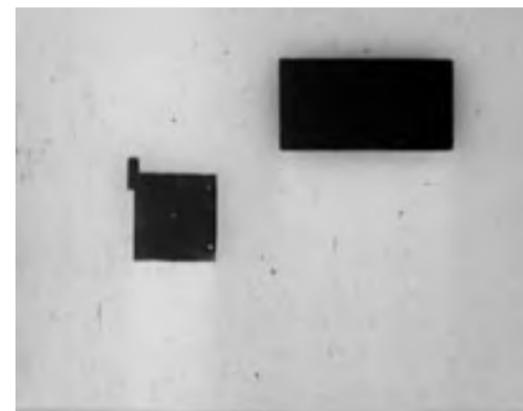
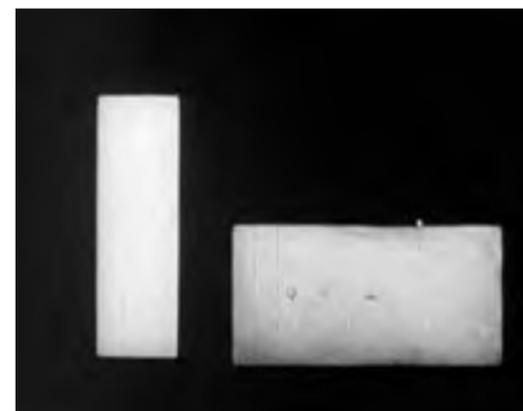
.....  
 2 Circulating Film Library Catalog, New York: The Museum of Modern Art, 1984. P. 166.

Следующий этап обращения к кинематографу как к средству выявить предельные основания изобразительного искусства наступил с развитием концептуализма.

Кен Дженобс, Нам Джун Пайк продолжают развивать идею чистого кино, исследовать двойственную природу реальности. Они вновь предполагают работу с экраном как с холстом, но соединяют это с темой телесности, которая в 1960-е становится самой важной в экспериментах художников. Их интересует состояние дезориентации зрителя, сложного нахождения себя в пространстве, восприятие новой созданной автором формы всеми органами чувств. Их сблизает с авангардистами именно такое отношение к миру, как к месту, которому можно придать любую форму.

В «Видеокоридорах» Брюс Науман использует простые на вид методы, делая ощутимой в реальном пространстве и времени метафору наблюдения за самим собой как будто извне, акцентируя внимание на отношениях человека и электронных медиа: человек заходит в длинный и узкий коридор, в конце которого находятся два монитора, стоявшие друг на друге; приближаясь к этому тупику, человек, надеясь, увидит собственное отражение, видит свою спину — камера во время прохода снимает его сзади и передает сигнал на монитор (по принципу замкнутой внутри себя инсталляции). Человек пугается своего изображения на мониторе, так как не может узнать себя, боясь, что в пустой щели коридора есть кто-то еще.

Излюбленными формами, которые используют художники (формами,



в которых уже заложены смыслы), стали спираль, лабиринт, переход, провал, дыра, углубление, пещера, необычные, неудобные ракурсы нахождения объекта внутри «чистого» кино и, конечно, трансформирующие присутствие человека оптические медиа (будь то лампы, стробоскопы, видео или зеркала). Все это усиливало создание иного пространства, пространства, в котором мы осознаем себя заново, изменяем оптику смотрения на самого себя.

Понятие синэстезии, как и расширенного сознания, на протяжении XX века переживало различные трансформации, оставаясь, тем не менее, одной из важнейших метафор, описывающих новую картину мира, где различные ощущения и виды искусства были взаимосвязаны. «Это не пустой образ и не аллегория, — писал Э. Т. А. Гофман, — когда музыкант говорит, что краски, запахи и лучи представляются ему в виде звуков, и в их сочетании видит он дивный концерт».

Кен Дженобс в «паракинематографе» (термин, придуманный им самим) пытается раскрыть особенности работы его нервной системы. Иногда его фильмы вообще не включают пленку, это только свет, звук, вспышки, квантовые сначки в том

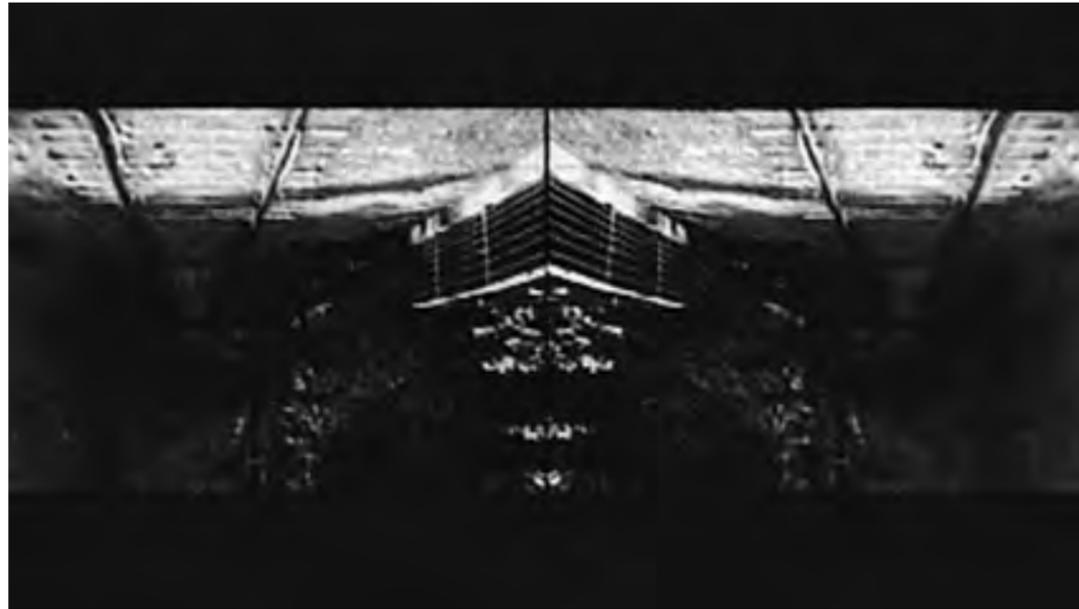
пространстве, которое он создает. Эти нестабильные, недолговечные формы художественной активности, перформативные практики он воплощал в создании произведения искусства, которое синтезирует все виды искусства, соединяя перформанс, музыку, изобразительное искусство, кинематограф и архитектуру.

Тень человека, который проходит между проектором и экраном, становится и главным действующим лицом киноработы Нам Джун Пайка. Его «Дзен для кино» 1964 года находится на пересечении практик медитации и перформанса. Зритель видит только белый экран и слышит, как жужжит проектор, пропуская через себя поцарапанную «пустую» пленку. Это и аллюзия на «молчание», возникшее в работах Джона Кейджа, и отголоски театра теней, и попытка противопоставить образ «внутренней тишины» непрерывному информационному потоку, захлестывающему современного человека.

Нам Джун Пайк как будто бы хочет втянуть нас в образный слой изображения: дать новое движение нулевому отсчету искусства — черному квадрату, преобразенному в белый бесконечный холст. Живопись переходит в «мысленное» кино, когда наш глаз способен

2. Марсель Дюшан. Анемик синема, 1926. Кадры из фильма. © succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris 2012
3. Ганс Рихтер. Ритм 21, 1921. Кадры из фильма. Фильм находится в постоянной коллекции Музея современного искусства (МОМА), Нью-Йорк. © 2012 Hans Richter

4. Кен Джейкобс. Дезориентированный экспресс, 1995. Кадр из видео. Собственность художника. Оригинал: 1906, Библиотека Конгресса США; 1995, Ken Jacobs, assisted by Florence Jacobs. (35 mm optical-rephotography by Sam Bush, Western Cine, Denver)



войти внутрь изображения и дополнить реальность воображаемой картиной мира.

Видеоработа «Лета», созданная Алексеем Исаевым в 1993 году, перекодирует смысл образа и создает «на экранном полотне» движущуюся форму живописи. Вертикальное движение струи воды, снятое с поворотом камеры на 90° (с характерной динамикой падения, «веса») экспонируется как энергия горизонтальной направленности. Автор применяет эффект микросъемки, достигая гиперувеличения движущейся субстанции путем глубокой фокусировки, позволяющей показать обычно незаметные уровни явления. Горизонтально направленная струя воды со смещенным центром тяжести провоцирует искажение нашего восприятия. Пространство перевернуто. Художник указывает на потерю взаимосвязи между реальностью, восприятием и изображением.

Олафур Элиассон создает экспериментальную лабораторию при Берлинской академии кино, продолжая создавать нематериальное кино, кино с «дополненными элементами», мысленное кино.

Он работает с осязательными медиа, которые сначала коммуницируют с чувством осязания и только потом — с интеллектом. В инсталляциях Олафура Элиассона всегда присутствуют элементы, заимствованные у природы, — солнце, радуга, туман (подобно идеям Ларионова в манифесте футуристического театра). Представляя природные явления в искусственном окружении, художник

предлагает зрителю переосмыслить понимание и восприятие физического мира.

Тело человека, теряя ориентацию, перерабатывает информацию по мере того, как движется сквозь пространство (инсталляция «The Weather Project», созданная художником специально для Турбинного зала Tate Modern в 2003 году). Подобно пространству Десятого страна в «Победе над Солнцем» Малевича, Хлебникова, Матюшина, пространство переворачивается, оно как бы вывернуто наизнанку, небо находится внизу, а персонажу, чтобы выйти на улицу, надо подняться наверх.

Зритель заново осознает свое тело, чувства, окружение. Это период ассимиляции, время, за которое нужно научиться жить в новой реальности, реальности, так похожей на настоящую.

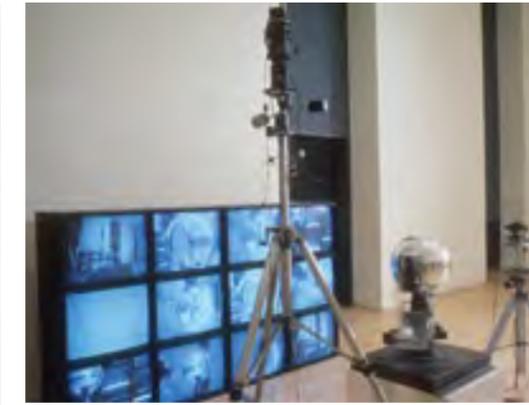
### «Пространственное кино». Монтаж в зрительном восприятии

**Когда мы говорим расширенное кино, то в действительности подразумеваем расширенное сознание.**

Джин Янгблад

Михаил Матюшин активно работал с учеными того времени и постоянно занимался темой пространственного реализма, понимая, таким образом, изобразительную культуру как культуру пространственную.

Матюшин, продолжая традиции импрессионизма, пытался работать не как художник, а как исследователь.



5. Штейна Васюлка. Орбитальная одержимость, 1974—1978. Кадр из видео. Права на изображение: The Vasulkas archive

6. Штейна Васюлка. Видение машины, 1975. Кадр из видео. Права на изображение: The Vasulkas archive

Идея иного зренья, «расширенного» пространственного (на 360°) смотрения, интересовала художника-исследователя. Матюшин поставил работу по изучению света и нашего восприятия предметов и действительности в различных условиях пространственной среды. Он говорил о том, что если человека поместить перед каким-либо световым пятном либо предметом в закрытом помещении, то каждый из нас его увидит по-разному. Это будет зависеть от нашего движения по этой комнате, от соединения одного цветового пятна с другим, например, предметом или световым пятном. Все в восприятии мира, в наблюдении за ним влияет одно на другое: и скорость, и движение, и краски, и свет, который падает на предметы. Главное, что не сетчатка глаза является определяющим в нашем восприятии искусства, а осязаемая информация — вот эта наша тактильность восприятия окружающей нас среды и вхождение в образную ткань этой среды.

1920-е годы открывали путь к расширенному смотрению, к идее пространственного кинематографа — видимому зрением на 360°.

Отвергнуть традиционный монтаж — являлось одной из задач последователей аванграда. Поиск себя в образах был связан с иным монтажом, с монтажом, который перестал быть операцией на теле пленки. Он переходит вовне, осуществляется на разных уровнях и плоскостях, соединяет разные медиа и создает разные формы «расширенного кино».

«...Художественное развитие того времени искало нового определения концепции искусства. Его эстетика была направлена

на то, чтобы люди осознали детали и сдвиги чувствительности, структуры и условия визуальной и эмоциональной коммуникации, чтобы привести наше ампутированное чувство восприятия вновь в рабочее состояние. Это был вопрос упразднения старых, отживших эстетических ценностей»<sup>3</sup>.

«Другое кино» отказывается от синхронизации звука и изображения, его больше интересуют ритмические несоответствия. Экранное полотно больше не имеет границ, приобретая любые очертания и заполняя собой окружающие пространства.

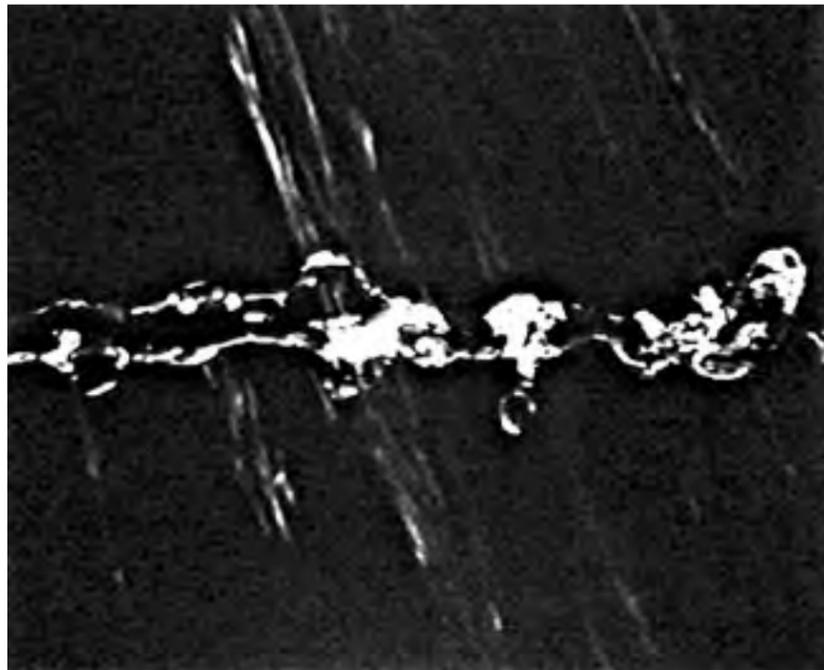
В ранних экспериментах Вуди и Штейны Васюлка с видео основаны на использовании эффекта перетекания (*drifts*), технологии, в которой видеокадр свободен от границ экрана монитора (за счет изменения временной пульсации видеосигнала) и имеет возможность плыть горизонтально.

Видео, появившееся в руках художника в 1960-х годах, само собой приводило к новому монтажу, к новым принципам монтажной склейки: в 1970-е проблему монтажа можно было решить только с помощью нескольких параллельно идущих записей, когда каждая демонстрировалась на отдельном мониторе, а между собой они монтировались методом переключения с одного монитора на другой.

Все поиски происходили не внутри пленки, а на разных уровнях и плоскостях, .....

<sup>3</sup> ВАЛИ ЭКСПОРТ. Расширенное кино как расширенная реальность. «Расширенное кино—2». Каталог-исследование, «МедиаАртЛаб» (подготовлено к выставке «Погружения: в сторону тактильного кинематографа»), М., 2012. С. 46.

7. Алексей Исаев. Лета, 1997. Кадр из видео. Изображение предоставлено Центром культуры и искусства «МедиаАртЛаб»



в соединении разных медиа. В многоканальных перформансах, создаваемых художниками, изображение освобождалось от рамки, теперь можно было манипулировать образом в пространстве, придавая самим объектам новую форму.

Джон Кейдж, Лежарен Хиллер и Рональд Намет провели HPSCHD, четырехчасовое «Интермедийное мероприятие», в котором было показано 8000 слайдов и 100 фильмов, спроецированных на 84 окна в Университете Иллинойса в 1969 году. Люди исследовали пространство, и оно отвечало им изменениями.

Художники придумали новые экраны, они создали бумажное кино, пытались создать тактильные формы взаимодействия со зрителем.

В это время, безусловно, очень важно развитие психоделики, увлечение восточными религиями. Идеи Маршалла Мак-Люэна о том, что технологии — это продолжение нашей нервной системы, воплощались в создании гибридных систем, и возможность подключения человеческого сознания к иной виртуальной реальности проявлялось практически в каждом художественном эксперименте того времени<sup>4</sup>.

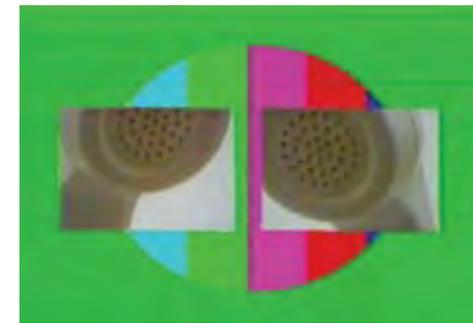
4 Первое представление из серии «Девять вечеров: театр и инженерия» состоялось в Нью-Йорке 13 октября 1966 года в огромном помещении арсенала 69 военного полка на углу Ленсингтон авеню и 25-й улицы. В группу «Е. А. Т.» входили Джон Кейдж, Люцинда Чайлдз, Ойвинд Фальстром, Алекс Хэй, Дебора Хэй, Стив Пакстон, Ивонна Райнер, Роберт Раушенберг, Дэвид Тюдор и Роберт Уитман.

Художники создают пространства, где сосуществуют 100, 150 слайд-проекторов (кинопроекторов, видеопроекторов тогда еще не было), каких-то бумажных, зеркальных экранов, все это какая-то безумная сфера отображения, психоделическая среда, в которую художник пытается завлечь своего зрителя.

Многослойные способы организации пространства и создание новых форм визуального искусства интересовали в 1960-е годы Юрия Соболева. Традиции авангардного монтажа Сергея Эйзенштейна и Александра Родченко, пространственного расширенного видения Михаила Матюшина была перенесена Соболевым в совершенно новую и необычную для художников 1960—1970-х годов область мультимедийных экспериментов.

Соединяя, склеивая, создавая новую реальность, многие художники совмещают несоединимые кадры, давая возможность зрителю произвести монтаж в своей голове.

В 1975 году в мультимедийной программе, длившейся более сорока минут на 30 экранах, Соболев и Решетников соединяют изображения современных механизмов и повседневных товаров, перенятые из западных каталогов, с фрагментами произведений искусства разных эпох. Несмотря на технологическую и эстетическую революционность полиэкрана, в котором были задействованы 16 диапроекторов, «ICSID» был запрещен к показу на конгрессе как идеологически сомнительное произведение. Авторы применяют авангардный



8. Гари Хилл. Говоря, прежде всего, 1981—83. Кадры из видео. Права на изображение принадлежат художнику

«эффект Кулешова», когда содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего.

Именно форма многоэкранных инсталляций играет главную структурную роль в показе искаженной субъективности, которую зритель так и не в силах воспринять целиком.

### Нарративность внутри медиа. Высвобождение медиа/материи/технологии

Создать очки, чтобы узреть Луну в ее величии.

Леонардо да Винчи, 1512 год

Будетляне выходили на арену русской литературы с идеями о словоновшествве и заявлением о красоте Самоценного (самовитого) слова. Поэт-авангардист из создателя образов превращался в создателя самого языка. То есть язык становится образом, форма несет на себе функции повествования. Язык становится визуальным и тактильным, он соединяется с ритмом, звуком.

В XX веке мы можем говорить о трансформации медиа как иного языкового нарратива — нарративность оказывается в самих медиа. Если говорить о самой технологии, то, скорее, речь может идти о ее материальности и о чувственно-аффективном отношении к ней человека, то есть о создаваемых ей эффектах. Техника/технология не самодостаточны, и в разговоре о движении

к тактильному образу, тактильному изображению, тактильному кинематографу нас не будет интересовать интерактивные аспекты ее воздействия на зрителя.

Художники в своих проектах, трансформируя появляющиеся медиа, стремятся достичь нового типа чувствования у зрителя, работая с «аффективностью медиаэффекта»<sup>5</sup>.

Новые электронные медиа (как новые буквы алфавита, из которых заново рождается языковое пространство) становятся посредником в техническом расширении временного порога «теперь».

Это «теперь» рождается «между» языком и медиа, нашим телом и технологией в видео-экспериментах Гари Хилла. Исследование процессов, соединяющих язык с движущимися образами — основная тема его работ, выявляющих связи между языком и самим процессом формирования образов.

Переводя взгляд камеры с внутреннего мира во внешний, Хилл как бы стирает границу между субъектом и объектом, телом и технологией, словом и образом.

Например, в работе «Говоря, прежде всего» автор ритмично читает текст, изредка его перебивает электронная мелодия. Трудно следить за сменой изображений в двух окошках, заполненных быстро сменяющимися друг друга изображениями, вслушиваясь в текст. Связь между ними постоянно ускользает.

5 Марк Хансен «Время аффекта, или свидетельство жизни»: Медиа: между магией и технологией/Под редакцией Н. Сосна, Н. Федоровой. М.-Енб.: Кабинетный ученый, 2014.

9. Билл Виола. Шотт-эль-Джерид — портрет в тепле и свете, 1979. Кадры из видео. Права на изображение принадлежат Bill Viola Studio



Но ясно, что каждый слог текста изменяет изображение, а звук, проходя через левую или правую колонку, перемещает изображение в соответствующий фрагмент экрана.

Обращен ли этот текст к нам или к самим изображениям? Кто это «мы», от лица которых читается текст: зрители или сами слова? Зритель как бы теряется в узком пространстве, разделяющем слово и образ...

Эксперименты с процессом создания умножающейся звуковой и образной многослойности приводят к интересным формальным разрывам: несовпадению слуха и дислокации слушающего, поискам «мертвой точки», рассечению способов звучания и т.д.

Появляющиеся новые технические средства позволяют остановить время, создать дыру (экранную дыру) в другое измерение, по которому предлагается путешествовать зрителю, увидеть пространство «между» — когда мы видим состояние аффекта (нечто «между» эмоциональными состояниями). Мы видим насыщенную палитру микростадий, которые находятся между отчетливо выраженными эмоциональными состояниями, в работах Билла Виолы: автор работает с технологиями как со словом — он растягивает их (записи, длившиеся изначально около минуты, были растянуты при проигрывании до 81 минуты), он уплощает экран проектора до 5—1,5 см, что почти соответствует толщине традиционной алтарной живописи по дереву. Медиа транслируют пустоту и бесконечность, одухотворяют персонажей и работают с сакральностью передаваемого образа.

«Взгляд в пустоту, в Ничто, который предлагает Малевич в своих белых работах, традиционно связан с глубинными сакральными переживаниями, с наиболее эзотерической и закрытой частью сакрального опыта»<sup>6</sup>, уси-

6 Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 285.

ливается, аффектируется в работах Виолы, Тьерри Кунцеля и многих других.

В своей работе «Шотт-эль-Джерид — портрет в тепле и свете» («Chott El-Djerid — A Portrait In Light And Heat», 1979) Билл Виола стремится не только перешагнуть границы восприятия реальности, то есть того, что может быть наблюдаемо физически, но также и превратить сам акт видения в интеллектуальный опыт.

Шотт Эль-Джерид — большое пересохшее соленое озеро в пустыне Сахара на территории Туниса. Виола набрел на него в поисках места, где были бы только равнина и небо, где «то, что ты видишь — все, что там вообще можно увидеть». Он искал пейзаж с минимумом визуальной информации: в пустыне, степи или на море. Задачей Виолы было снять этот пейзаж так, чтобы передать его в развитии, по мере того, как нашему восприятию открываются едва уловимые изменения. Фильм начинается с заснеженных пейзажей зимней степи, противопоставленных картинам жарких, залитых солнцем пустынных пейзажей, которые под конец оказываются такими же чуждыми и пугающими. Сверкающие миражи, искаженные очертания зданий и предметов, которые мы видим, возникли как результат высокой температуры, яркого света и особых характеристик камеры: при съемке Виола пользовался мощным телеобъективом, создающим эффект жаркого дыхания пустыни.

На озере Шотт Эль-Джерид художник открыл для себя пространство, в котором мир сна перетекает в мир яви. Виола стремится не только перешагнуть границы восприятия реальности, то есть того, что может быть наблюдаемо физически, но также и превратить сам акт видения в интеллектуальный опыт.

Медиа становятся тактильными, камера сама создает нарративность — миряж (пустыня) плачет в руках художника.



10. Олафур Элиассон. The Weather Project, галерея Tate Modern (Лондон), 2003. Фотографии: © Andrew Dunkley & Marcus Leith

### Будущее в прошлом

Я иду, глядя на то, как я иду...

Гари Хилл

Мы на пути — к тактильному изображению. Уход в метафизику, в субъективное (супрематизм Казимира Малевича с идеей расширенного времени), поиск синестезии и создание визуального языка прочтения (Академия зауми и Велимир Хлебников), снятие технологий, замена их научными экспериментами (расширенные таблицы Михаила Матюшина), идея космизма и духовности (Павел Филонов) находят воплощение в новой склейке реальности.

«В реальном мире мы не можем внешне увидеть новый образ происходящего или вдруг оказаться в ином месте. Это было бы чересчур для нашего мозга. Но возможно, мы научимся справляться с этим. Может быть, мы научимся, и это приведет нас к новому языку и к новой эстетике, так же как развитие различных технологий уже привело к тому, что мы можем смотреть на мир в разных темпах — замедленно или ускоренно — и теперь мы к этому привыкли»<sup>7</sup>, — говорит Збигнев Рыбчинский о создании нового языка.

Сегодня самое интересное как и в авангарде находится на пересечении жанров — визуального искусства,

7 Фиксируя видимый мир. Збигнев Рыбчинский в беседе с Петром Краевским: «Расширенное кино — 2». Каталог-исследование, «МедиаАртЛаб» (подготовлено к выставке «Погружения: в сторону тактильного кинематографа»). М., 2012. С. 60.

кинематографа и театра, музыки, поэзии. «Другое кино» использует звук, свет, изображение, перформативные практики и движение, раскрывая то, как именно форма, место и тело зрителя создают вместе эстетический и концептуальный опыт.

Мы постоянно выстраиваем сенсорный опыт видения мира, наш опыт не является линейным. Мы можем держать несколько мыслей в нашем сознании в одно и то же время. Сегодня искусство может взаимодействовать с тремя уровнями человеческого восприятия — сознанием, подсознанием и интуицией.

## Ирина Коробьина Архитектурные проекции авангарда Страны Советов

История Советского архитектурного авангарда поразительна — попытки строительства «нового мира» в голодной и разрушенной молодой Стране Советов весь мир признал авангардом международного архитектурного движения. После блестящего десятилетия, отмеченного прорывами и озарениями общечеловеческого масштаба, происходит резкая смена курса архитектурной политики. Завоевания авангарда объявлены заблуждениями, начинается переориентация на освоение мирового классического наследия. Авангардная традиция в «Советском Союзе республик свободных» была прервана. Тем не менее все, что происходило дальше, мы так или иначе рассматриваем и оцениваем в «проекциях авангарда», повсеместно признанного главным вкладом России в мировую культуру XX века.

Российская жизнь после Октябрьской революции 1917 кардинально изменилась, и сразу же потребовались новые формы ее организации. В архитектуре пафос строительства нового мира нашел свое буквальное воплощение. В воздухе носилась потребность в новых формах, образах, художественном языке... Особую роль в становлении архитектуры советского авангарда сыграл театр. Сценическая площадка в начале века

превратилась в лабораторию поиска новых способов освоения пространства под новую жизнь, ожидание которой выражалось в пред-революционных театральных постановках. Первым откровением стала постановка оперы «Победа над Солнцем» (1913). Казимир Малевич, один из ее создателей, показал, что сценография может быть примером проектирования нового мира в масштабах театральной коробки. Опера повествует, как группа «будетлян» отправилась завоевывать Солнце, что являлось аллегорией победы передовой техники будущего над природой. Сценографическое решение, основанное на синтезе искусств, подтолкнуло Малевича к философии супрематизма. Его легендарный «Черный квадрат» впервые возник в декорациях к «Победе над солнцем» как пластическое выражение превосходства активного человеческого творчества над пассивной формой природы: черный квадрат вместо солнечного круга.

В то же время уже в самые первые годы Советской власти формирование новой архитектурной парадигмы проходило в тесном взаимодействии архитекторов с деятелями левых течений изобразительного искусства, возникших в России еще до Первой мировой войны как оппозиция академическому

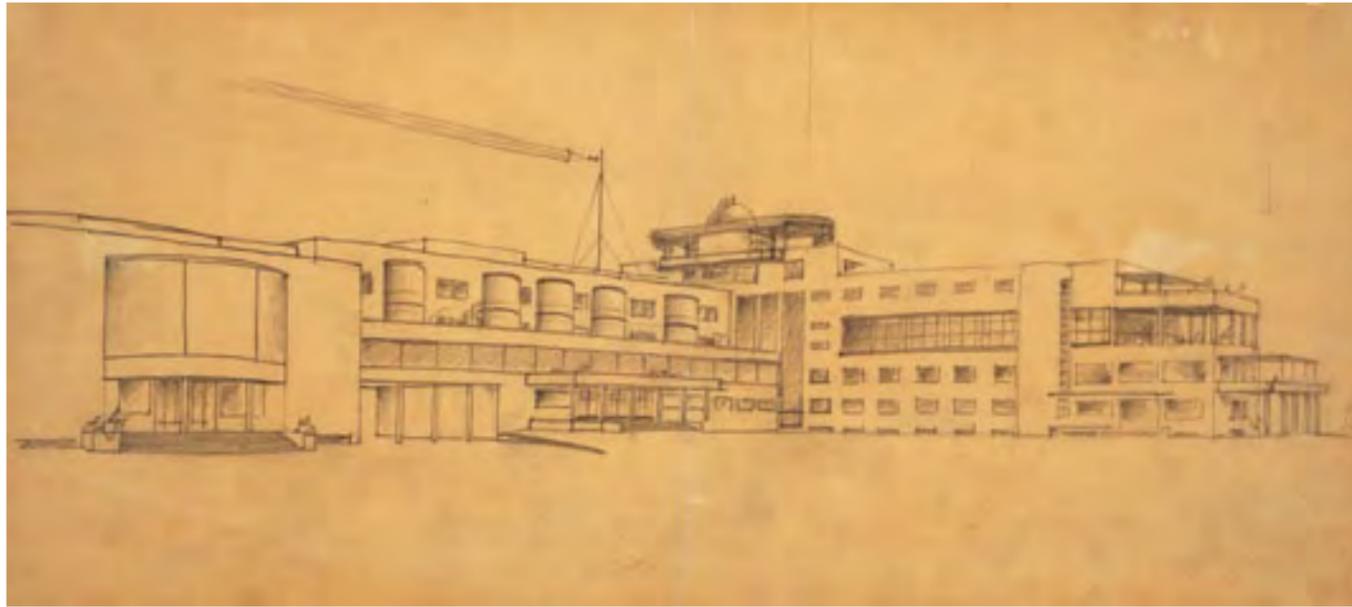


1. Разворот из журнала «Известия АСНОВА», 1926. «Небоскреб на Лубянской площади». Бумага, печать. 35,3 x 52,7 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева
2. Разворот из журнала «Известия АСНОВА», 1926. «Небоскребы СССР и Америки». Бумага, печать. 35,3 x 52,7 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева

искусству. Художественные поиски оказали прямое влияние на зарождение и развитие новой архитектуры. В начале XX века в формально-эстетических поисках (нубизм, супрематизм, пуризм, неопластицизм, кубофутуризм) появилось стремление к выработке общих для всех искусств художественных средств нового стиля. Эта тенденция стала «дрожжами», на которых поднималась новая архитектура и дизайн. Принципиально важное значение имели творческие поиски Казимира Малевича и Владимира Татлина. Исследуя и генерируя новые пути формообразования, они фактически наметили новые горизонты для рождения и развития советского архитектурного авангарда. Малевич стремился к стилизовому преобразованию окружающего человека предметного мира, а Татлин выявлял эстетическую сущность предмета, которую он распознавал в материальности простой формы. По сути, и тот, и другой занимались художественными проблемами формообразования. Татлин приходит к идее создания контррельефов, тем самым делая шаг от изображения к конструированию реальной среды. Созданные Малевичем в начале 1920-х годов архитектоны — абстрактные трехмерные композиции — сыграли роль проводников беспредметного искусства супрематизма, лидером и идеологом которого он являлся, в архитектуру. Эти реальные объемные объекты в реальном пространстве воспринимались как модели экспериментальных архитектурных сооружений. Развивая

объемный супрематизм, Малевич приходит к созданию архитектурных проектов — он проектирует планы, дома будущего. Опыты Малевича и Татлина помогли по-новому взглянуть на красоту чистых геометрических форм, лишенных декора, показали безграничные возможности их комбинирования, подсказали основы для формирования нового архитектурного языка.

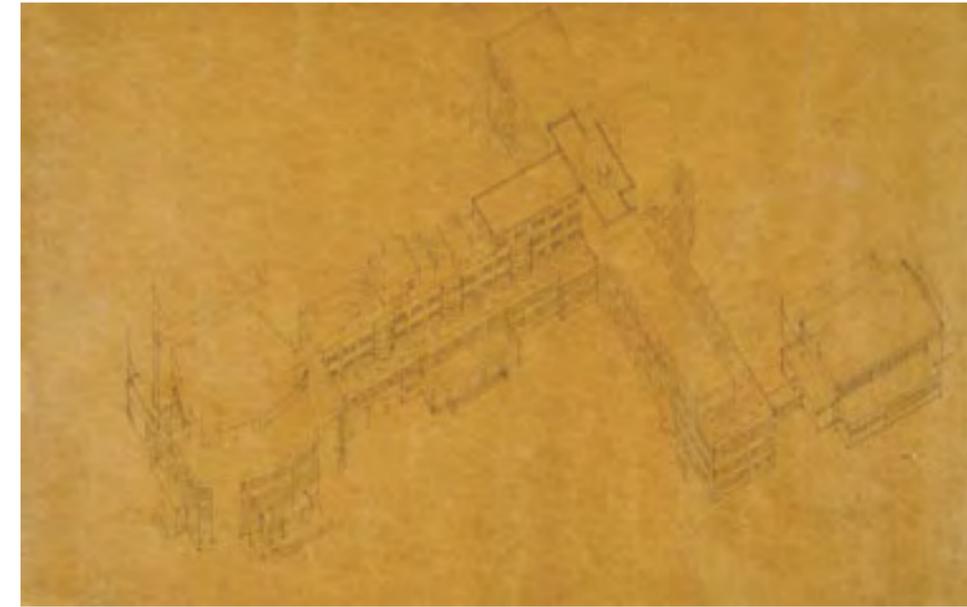
Молодая страна Советов, заявив курс на строительство нового мира, остро нуждалась в профессионалах, способных организовать жизнь совершенно по-новому: разумно, рационально, справедливо. ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские, основаны в 1920 году) — легендарная школа, где учили и учились титаны и герои советского авангарда. Во ВХУТЕМАСе преподавать архитектурное проектирование стали по-новому. Были отменены принятые во все времена студии — копирование работ старых мастеров. Студентам предлагалось отвечать на задачи, поставленные временем. Новаторская школа перевернула систему профессионального архитектурного образования. Внедрение междисциплинарного творческого обучения, дающего навыки синтетического мышления и комплексного подхода к решению любых проблем, опрокинуло традиционную академическую школу и создало предпосылки для беспрецедентных концепций организации жизненного пространства. В «кипящем котле» ВХУТЕМАСа зарождались теории



и практики созидания новой социалистической реальности, обращенной в будущее. Пространство ВХУТЕМАСа выплеснулось далеко за пределы Архитектурного факультета. Оно во многом сформировало советский архитектурный авангард.

Разработкой внятных представлений об оптимальной архитектурной форме и новой функционально-конструктивной основе здания занимались в начале 1920-х годов сторонники основных новаторских течений — конструктивисты и рационалисты. «Сущность архитектурных решений сводится к упорядоченной смене пространственных величин... Проблема пространства — наиглавнейшая в архитектуре», — утверждали они, по сути стремясь к единой цели, но совершенно разными путями. Рационалисты шли к форме от объективных особенностей восприятия, а конструктивисты — от функции и конструктивной основы. Лидером рационализма был признан Н. Ладовский. Вокруг него в творческом объединении Живискульптарх, а позднее и во ВХУТЕМАСе собирались единомышленники, объединившиеся в 1923 году в Ассоциацию новых архитекторов (АСНОВА). Ладовский сформулировал кредо рационализма, в котором подчеркивался примат пространства, формы и конструкции. Артикулируя значение психологического восприятия и необходимости апеллировать именно к нему средствам архитектурного выражения, Н. Ладовский одним из первых в мировой практике поднял вопрос об основах восприятия архитектурно-художественной формы. Весь цвет АСНОВА преподавал во ВХУТЕМАСе. Сторонники другого

новаторского течения советской архитектуры 1920-х годов — конструктивизма утверждали: искусство должно не украшать жизнь, а организовывать ее! Художников призывали не изображать окружающую действительность, а создавать ее предметный слой. Конструктивизм заявил себя как самостоятельное течение в 1921 году в ИНХУКе (Институт художественной культуры), где была создана рабочая группа конструктивистов (А. Родченко, В. Степанова, А. Ган, В. и Г. Стенберги и др.). Они утверждали, что новое искусство должно стать производственным и служить созданию материальной среды. «Полезные вещи» противопоставлялись бесполезным «произведениям искусства». Конструктивисты отрицали художественный вымысел и украшательство и в конечном счете отрицали искусство как таковое. Они считали его роскошью и «напрасно затраченным трудом». Художественный нигилизм и утилитаризм в формообразовании привел к аскетизму форм, которые стали восприниматься как новый архитектурный язык. Лидером конструктивизма был признан архитектор А. Веснин, вокруг которого сформировалась группа в основном из студентов ВХУТЕМАСа. Архитекторы, полемизируя с рационалистами, настаивали на том, что именно функциональное назначение сооружений является основой формообразования. А. Веснин, пришедший к идее конструктивизма через беспредметную живопись и театр, декларировал смысл художественного творчества в «делании новых вещей», а не в изображении уже созданного природой или человеком. Молодая Страна Советов, обладая минимальными ресурсами, была

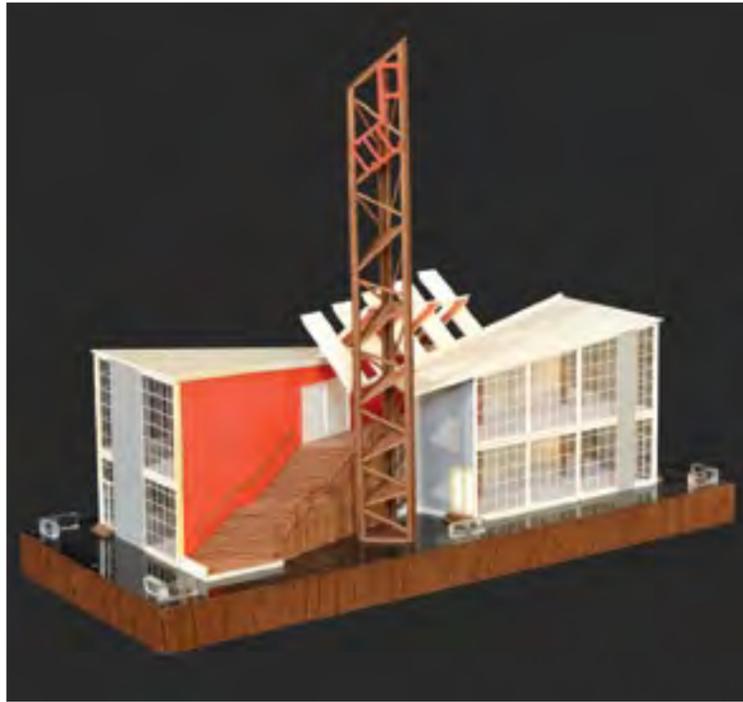


поставлена перед жизненно важной необходимостью отвечать на вызовы времени. Предстояло решить острую проблему расселения трудящихся, вызванную массовым притоком в города крестьян. В отсутствие ресурсов доступного жилья они ютились в подвалах и бараках, ставших антисанитарными язвами городской жизни. Отмена частной собственности на землю и недвижимость, а также государственное планирование народного хозяйства задали новый вектор градостроительному развитию. Внимание архитекторов было направлено как на общую проблему социалистического расселения, так и на разработку принципиальной структуры социалистического города. План «Новая Москва» (1918, под рук. А. В. Щусева) стал первым примером генерального планирования. Одновременно Б. Сакулин, проектируя «Город будущего», предлагает создание системы городов-спутников в Московской области. Остроумные системы социалистического расселения — «Крест Шестакова», «Парабола Ладовского», «Инфлюэнтограмма Сакулина» и др. повлияли на развитие мировой урбанистической мысли. В этот же период разрабатываются концепции «зеленого города», «линейного города», проходят конкурсы на лучшую идею развития столицы молодого государства. Разрабатываются идеи рабочих поселков и квартальной застройки. Все это тесно связано со строительством производственных комплексов, фабрик и заводов, а также поисками новой типологии жилья, быта и досуга. В годы первой пятилетки усилия государства были сосредоточены главным образом на строительстве промышленных

предприятий. Жилищное строительство отставало, в то время как городское население росло. К концу 1920-х годов жилья стали строить больше — в основном малоэтажного, поскольку ни материальные, ни финансовые ресурсы не позволяли возводить многоэтажные комплексы. Архитектурная мысль того времени направлена на разработку экономичной типовой секции и стандартизацию строительных элементов. Появляется новый тип жилья дом-коммуна, главная идея которого — обеспечить оптимальную организацию всех жизненных процессов при минимизации стоимости строительства и предельно упрощении его технологии. Один из примеров, оказавших наиболее мощное влияние на развитие жилого строительства в XX веке, — Дом-коммуна Наркомфина на Новинском бульваре в Москве (арх. М. Гинзбург, И. Милинис. 1928). Авторы решили целый ряд принципиальных проблем — разработали номенклатуру строительных элементов и технологию, позволяющие возводить дом методом монтажа, что значительно ускорило и удешевило процесс строительства, переосмыслили возможности стройматериалов. Другое завоевание — авторы показали, на каком минимуме площади может жить человек, разработали разные типы жилых ячеек, ориентированных на семьи разного состава, и постарались оптимизировать жизнедеятельность внедрением в комплекс функций, облегчающих жизнь человека и организующих его быт: фабрики-кухни, спортзала, библиотеки-читальни, детского сада, солярия на плоской крыше. В середине 1920-х, когда стало разворачиваться

3. Л. А., В. А., А. А. Веснины. Проект Дворца культуры автозавода имени И. А. Лихачева. Перспектива. 1931. Калька, карандаш, 26 x 45,6 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева

4. Л. А., В. А., А. А. Веснины. Проект Дворца культуры автозавода имени И. А. Лихачева. Ансонометрия. 1931. Восковка, карандаш, 38,8 x 61,6 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева



массовое строительство, творческие поиски были направлены на создание новых типов общественных зданий, определявшихся социальными запросами. В эти годы полу-разрушенная, малограмотная Россия ставит перед собой грандиозные задачи построить Новое общество и создать Нового человека из несознательных рабочих масс. Местом для достижения этой задачи объявляются рабочие клубы и дворцы культуры. Социалистическая революция продолжилась Культурной. В начале 1920-х осуществляется поиск новых типов общественных зданий через проведение концептуальных конкурсов. О строительстве зданий тогда речь идти не могла. Но уже в 1930 году был проведен конкурс на лучший проект Дворца культуры Пролетарского района, который закончился его постройкой. Конкурс выиграла братья Веснины, тем самым еще раз утвердив лидерство конструктивизма. Идеи и принципы конструктивизма, заявленные в проекте Дворца труда, теперь нашли воплощение в постройке Дворца культуры, обретая свободу и уверенность.

Архитектура молодой страны Советов попадает в фокус международного внимания и через издание журнала «СА» («Современная архитектура»), и участием в международных выставках и конкурсах. На всемирных выставках в Париже и Кельне именно посредством архитектуры была предьявлена страна, совершившая революционный переворот и строящая новую реальность. Гениальный Константин Мельников высоко

поднял планку престижа страны на выставке в Париже 1925 года. Советский павильон, построенный по его проекту, завоевал Гран-при. Событием стал и интерьер рабочего клуба, оформленный А. Родченко. Вместе с экспозиционными решениями Родченко, Эль Лисицкого, студентов ВХУТЕМАСа для Парижа и Кельна, павильон Мельникова стал наглядным примером «строительства нового мира» и убедительным свидетельством «русского прорыва» и советского лидерства в авангарде международного архитектурного и художественного движения.

Советские архитекторы привлекают внимание всего мира и блистательным участием в международных конкурсах. Так, в 1929 году Доминиканская республика объявила конкурс на проект памятника Христофору Колумбу в Сан-Доминго. Из Советской России пришло 30 проектов, в числе которых были шедевры авангардной архитектуры, созданные К. Мельниковым, И. Леонидовым, А. Щусевым, В. Олтаржевским. Их идеи настолько опередили международный mainstream, что оказались вне конкурса, победу в котором одержал очень средний неоклассический проект. Но участие советских архитекторов, предьявивших поражающие воображение концепции, опередившие время, сделало конкурс настоящим событием в глазах всего мира и продемонстрировало прорыв в архитектурном мышлении, новые горизонты для развития архитектуры. В начале 1930-х конструктивизм становится господствующей идеологией времени. На его позиции переходят многие

архитекторы старшего поколения, в частности А.В. Щусев. Широта диапазона его творческих поисков очевидно проявилась в проектировании и строительстве мавзолея на Красной площади в Москве, которое прошло в три этапа (1924—1929): первый мавзолей был построен в расчете на несколько месяцев, второй — на два года и, наконец, последний был адресован вечности. Все три варианта объединяет стремление к синтезу искусств, к нерасторжимому единству архитектуры, изобразительного и декоративного искусства. Можно сказать, что это и памятник советскому архитектурному авангарду в период его подъема, закончившегося резким крушением.

В 1930-е годы творческие группировки практически утратили свою консолидирующую роль для архитекторов-новаторов. Их идеологи перестраиваются с теоретической борьбы на решение практических задач, поставленных временем, и в первую очередь индустриализацией, разворачивающейся в стране. Н. Ладовский выходит из АСНОВА и создает объединение архитекторов-урбанистов (АРУ), члены которого решают проблемы создания социалистического города. М. Гинзбург отходит от теоретической работы в ОСА и начинает проектировать новые типы экономичного жилья. Идеология конструктивизма постепенно теряет темп развития, и в отсутствие новых открытий перерождается в стилизаторство «в конструктивистском духе». Наступает разочарование в новой архитектуре из-за низкого качества строительства, отсутствия необходимых материалов

и технологий. Творческие группировки, заявлявшие различные направления авангардной архитектуры, находились в конфронтации по отношению друг к другу. Конкурс на лучший проект главного здания страны — Дворец Советов (1931—1933), призванного заявить СССР мощной империей победившего социализма и мировым лидером, стал решающим для выбора направления дальнейшего развития советской архитектуры. Итогом четырех этапов конкурса, собравших проекты лучших отечественных и зарубежных архитекторов времени, стал выбор в качестве победителя проекта Б. Иофана, ориентированного на освоение классического наследия, что и было рекомендовано. Это направление и определило тенденцию развития советской архитектуры на долгие годы вперед. Строительство рая на земле продолжалось, но принимало уже совсем другие формы — монументальные и эклектичные. Советский архитектурный авангард, не получив развития в своей стране, оказал мощное влияние на международное архитектурное движение, дав миру фантастически мощный заряд гениальных открытий, прозрений, открытий практически во всех аспектах архитектурной и градостроительной мысли, в теории и практике, в удивительном опыте построения нового мира по новым принципам, в новых формах. Проекты советского авангарда во многом сформировали мировую культуру XX века, оставаясь актуальными и сегодня.

5. Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже 1925 года. Манет. 1973. Автор манета: Ю.М. Лоев. Дерево, оргстекло, пластик, фанера, окраска, тонировка, 56,8 x 73,0 x 30,4 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева
6. А.В. Щусев. Проект Мавзолея им. Ленина. Конкурсный проект. Перспектива, фасад, план. 1931 г. Бумага, тушь, гуашь, белила, 79,5 x 66 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева
7. Б.М. Иофан, В.Г. Гельфрейх, В.А. Шуко, В.Н. Насонов, В.В. Пелевин. Проект Дворца Советов. Третий пониженный вариант. 1947 — февраль 1948. Перспектива. Бумага, карандаш, анварель, белила, 87,5 x 124 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева

Филипп Освальт

## Почему Баухауз сохраняет актуальность?

Посетителей Баухауза в Веймаре или Дессау ожидает не просто музей, то есть презентация наследия, а, скорее, живая школа, в которой преподают до сих пор. Почему? Баухауз был закрыт уже 80 лет назад. Объективно говоря, по меньшей мере абсурдно ожидать развития учреждения, которое в известной степени не существует уже долгое время.

Откуда же тогда происходит эта удивительная незаконченность наследия Баухауза, ожидание того, что через это направление — хотя бы как через идею — визуализируется представление настоящего? Ожидание, которое, впрочем, формируется не только в исторических мастерских — например, в музее Баухауза в китайском городе Ханчжоу, который был открыт Китайской академией искусств в 2012 году, чтобы возродить современную теорию и практику дизайна.

Если мы хотим понять это, то стоит говорить не только о формах и продуктах Баухауза — в их привычном формате, как например, панельные дома в стиле Баухауз, или же в их музейных представлениях, как Баухауз-туризм, лицензированные копии дизайна или реконструкция построек в этом стиле. Все это очень реально, но не более

чем переоценка прошедшей эпохи, уже не существующей практики. Причина продолжающегося распространения идей Баухауза находится гораздо глубже и требует детального рассмотрения природы модерна.

### Модерн: фрагментированный и центробежный

Баухауз — часть модерна, эпоха которого началась в 1800 году с развитием индустриализации, капитализма, современной науки, национальных государств и продолжается до сих пор. Понимание архитектуры модерна сводится, как правило, к написанию героического эпоса: героические архитекторы создают знаковые здания, которые входят в историю. Однако реальность архитектуры совсем иная. Модерн как процесс представляет собой собрание множества мельчайших изменений в различных областях. Это эволюция несчетанными микрошагами в процессе с бесчисленным количеством действующих лиц.

В области материальной культуры патенты представляют эту историю микро-современности. Техника строительства развивается на базе бесчисленных



1. Здание Shell-Haus, Берлин (1930–1932, арх. Э. Фаренкамп, по заказу компании «Шелл Петролеум»). Изображение предоставлено Центром культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

изобретений для различных элементов и методов. В 1877 году в Германии с введением современного авторского права было зарегистрировано более миллиона патентов для строительства. Это технологическое развитие отражается в современной архитектуре и характеризует ее определенным способом. С этой точки зрения, современные постройки — не целостные объекты, а агрегаты из бесчисленных компонентов. Каждый микроэлемент формируется сам по себе в ходе технической эволюции, которую создают инженеры и изобретатели, совместно пишущие метатекст технического развития. Проектирование и сооружение зданий перешло из ремесла в технологический продукт. Ремесленные культуры базируются на имплицитном знании традиций, на существующих местных практиках. С приходом модерна инженерные знания стали с помощью патентов наглядными, превратившись в продукты и инструкции к ним. Таким образом, современные техники строительства могут быть применены повсеместно, независимо от местной строительной традиции. Модернизация создает центробежные силы, которые разрушают имеющиеся связи и фрагментируют действительность.

Освобождение этих технико-научных сил имеет интересную динамику. Однако это развитие, этот прогресс скорее не имеет ценности, в некоторой степени не имеет направления, а значит, является бесцельным. Наука, техника и экономика могут производить как хорошие, так и ужасные

вещи, зачастую эти понятия недалеки друг от друга. Технология — например, самолет Юнкерс-52 — в одинаковой степени предназначена как для перевозки большого количества пассажиров, так и для бомбардировок городов; новое вещество — Циклон Б — в одинаковой степени может служить как для улучшения жизни людей посредством борьбы с паразитами, так и для промышленного убийства людей. Суть модерна — его двойственность.

### Баухауз: поиск нового синтеза

Ко времени основания Баухауза, в 1919 году, кризисное развитие индустриальных государств привело к катастрофе Первой мировой войны, первой современной индустриальной войны. Произошел невиданной силы разлом традиций. В отличие от модерна, развивавшегося бессистемно и именно поэтому пришедшего в упадок, Баухауз искал возможность новой обобщенности и синтеза, а одновременно с этим и новый путь, который придаст бы модерну смысл, направление и цель.

Это касается не только Баухауза, но и других авангардистских сообществ классического модерна. Но, в отличие от героического самовыражения авангардистов XX века, они не инициаторы и не авторы процесса модернизации, не двигатели прогресса. Как только произошел крах цивилизации, модерн сломал устоявшиеся традиции.

## Ремонтная служба модерна

С этой точки зрения, авангардисты были не на передовой развития современности, а, скорее, выполняли функцию службы ремонта культуры модерна. Так, например, в 1923 году Вальтер Гропиус говорил об «искусстве и технике как о новой общности», что можно считать не столько выражением неослабленной эйфории будущего, сколько указанием на затруднительное взаимодействие искусства и техники, которое следует сбалансировать и наполнить новыми связями с помощью культурного обновления.

В этом отношении архитектура Баухауза очень показательна сама по себе. Здание в этом стиле настолько же творчески инновативно, насколько в то же самое время по техническим характеристикам уходит в XIX век: железобетонная конструкция каркаса, центральное отопление, лифт и прочие достижения берут начало в XIX веке. С технической точки зрения, здание в стиле Баухауз могло появиться на 50 лет раньше в том же самом виде. Технические и творческие мотивы здания напоминают, скорее, архитектуру прошедших индустриальных времен, чем прорыв в новое и неизведанное. Именно это подвергал критике американский архитектор и инженер Букминстер Фуллер: «Международный стиль, принесенный новаторами Баухауза в Америку, представляет собой лишь веяние моды, не имеющее под собой знания научных основ механики и химии. <...> Международная школа Баухауза использовала стандартные установки и смогла убедить производителей, что нужно модифицировать поверхность водного крана, а также пересмотреть цвет, размер и порядок кафельной плитки. <...> Говоря коротко, они занимались лишь проблемой модернизации внешнего вида продуктов, тогда как эти продукты были частью технически устаревшего мира».

Было бы заблуждением, опираясь на эту жесткую критику, преуменьшать значение достижений Вальтера Гропиуса и всего Баухауза в целом. Напротив, это должно стать поводом для переосмысления нашего понимания художественного авангарда. Зачастую мы думаем, что самовыражение авангардистов устроено как острие копья общества, готовое ломать устои и врваться в неизведанное. Но на самом деле авангардисты находились в затруднительной ситуации разрушенных культурных контекстов. С научно-технической точки зрения, процесс модернизации значительно продвинулся вперед, что привело к культурному и общественному кризису. Поиск новых культурных

форм был, скорее, опережающим, нежели регрессивным. Тем не менее было бы неправильно сводить задачи авангардистов лишь к ремонту культуры, потому что они реагировали не только на процесс модернизации, но и активно действовали в отношении формирования культурных процессов. Они были не только ведомыми, но и ведущими.

## Синтез знаний

Поиск нового синтеза включал в себя, помимо мира создаваемых человеком объектов, также мир мысли и знания. Кризис модерна отличался кроме всего прочего резким противопоставлением знаний разного вида и конфликтов между ними. К их числу принадлежали (чтобы обозначить важные для дизайна формы знания) быстро развивающиеся естественные, технические и гуманитарные науки, эмпирические знания, постепенно ослабевающие, но сохраняющиеся в повседневной жизни, а также зарождающиеся индустриальные, продуктивные знания и культ гения XIX века.

Исходя из этого, Баухауз стремился к поиску синтеза знаний посредством совмещения науки, искусства и техники, к новой взаимосвязи в духовном мире. Эта взаимосвязь (наравне с существовавшими в то же время эзотерическими подходами) была ориентирована преимущественно на рационально-позитивистское направление, однако стремилась к балансу между доминантными естественными, техническими и другими науками. Дизайн стал более конкретным благодаря развитию систематических методов обращения с формами, геометрией и движением, цветами и материалами; продуктивное знание раскрылось через практику в мастерских и разработку опытных образцов, и, напротив, научные знания стали плодотворными для него. Теперь дизайн не рассматривался вне конфликта науки и техники. Связь и взаимообогащение различных дисциплин стали целью. Таким образом, в подходах был достигнут синтез ранее разделенных современных областей знания: графических и текстовых знаний; аналитической и проектной работы; интуитивного, имплицитного и рационального познания.

Баухауз был экспериментом по слому границ и уходу от категорий, соединению ранее разделенного: взаимодействию различных дисциплин; по взаимному проникновению искусства, науки и техники, слиянию исследований, обучения и практики, собранию культурных влияний различных стран.



2. Здание Bauhaus-Archiv, Берлин (проект для музея в Дармштадте, 1964, в несколько измененной форме построено в Берлине в 1976—1979, арх. В. Гропиус). Изображение предоставлено Центром культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

## Проект бытия в мире

Баухауз разработал проект «бытия человека в мире» в модерне. Теоретик дизайна и временный ректор школы дизайна в Ульме Томас Малдонадо говорил, что в 1963 году Баухауз «поставил перед собой задачу, пусть и не успешную, перенести гуманистический взгляд на технологическую цивилизацию, т.е. рассмотреть окружающую среду как "конкретную область проектирования"». И «Баухауз не остановился на простом отражении мира, он стремился изменить этот мир <...> Баухауз все время двигался в обратном направлении, потому что был направлен на будущее».

Исторический Баухауз предпринял осторожную попытку отразить переход от ручного к машинному производству, от капитализма к социалистическому государству. При этом для него было важно сформулировать критические различия с настоящим, следуя идее возможности преобразовать общество с помощью дизайна. Дизайн выступал не аффирмацией настоящего, а, скорее, его критикой, попыткой представления области других возможностей, обещанием освобождения.

## Модель модерна

Важным признаком модерна является одновременное существование и противоречие различных культурных идей современности. И здесь — по моему мнению — Баухаузу отведена стратегически важная роль. Актуальность Баухауза кроется в его изначальной позиции к процессу модернизации. В споре о том, каким же мы хотим видеть

модерн, Баухауз формулирует идею, которая, как и прежде, взывает к фундаментальным вопросам нашего времени. Это не конкретные решения, а модель модерна, которая придает Баухаузу актуальность.

Предлагаемая Баухаузом модель критикует статус-кво модернизации и одновременно одобряет ее. Ответы на вызовы настоящего видятся не в восстановлении разрушенных культурных традиций и моделей, а в развитии культурных моделей и практик на технической и научной базе современности. Эта одобряющая настоящее позиция к процессу модернизации образует суть идеи Баухауза, которая, со своей критической дистанции, обещает ответить на вопросы актуальных кризисов модернизации.

При этом модель модернизации Баухауза вовсе не уникальна, скорее, она типичное отражение современных европейских позиций 1920-х годов, прежде всего в пространстве Германии и Голландии. Однако не многим организациям удалось создать международно признанную марку. Так что на сегодняшний день Баухауз считается частью вместо целого, и ему ложно приписываются дизайны других направлений, как в случае с Тель-Авивом, который считают городом в стиле Баухауз. Баухауз стал не просто стилем, а, скорее, понятием целой эпохи.

Точности «модели Баухауза», которая и привела направление к успеху, способствовали следующие факторы:

- Визуально-риторическая броскость продуктов дизайна, которые означали переход от ручного труда

к индустриальной эпохе; в архитектуре это выражалось с помощью плоских крыш, стеклянных фасадов, белых стен и кубических конструкций, в графике — через круглые шрифты, простые геометрические формы и использование простых цветов. Получавшиеся продукты были не двигателями трансформаций, а скорее представляли в доступной, наглядной форме зарождение смены эпохи. Столкнувшись с этой символичностью, на задний план отошла повседневная значимость продуктов.

- Абстрактная символичность объектов обозначила тенденцию к новой простоте, контрастируя с усложняющимся, разделяющимся и склонным к развитию индивидуальности миром.
- Символические формы были к тому же заряжены освободительными идеями и обещаниями, которые не реализовывались в повседневности, но были убедительно представлены в виде визуально-пространственных метафор.
- В ходе исторического развития произведения Баухауза стали противопоставлением национал-социалистической современности, которая в своей неповторимой брутальности являлась полной противоположностью освободительным обещаниям, укрепляя собственное влияние.

Продолжение применения набора форм Баухауза (который, по сути, является набором дефектов классического модерна) представляет по своей программной нагрузке особый вид восприятия, в котором символично, ритуально утверждается представляемая Баухаузом модель модернизации, а на ее основе формируются новые ценности.

### Показательная техника

Решающее значение имел тот факт, что данная модель «бытия в мире» осталась не просто идеей, не просто формулировкой в манифесте, а стала широко практиковаться. И, таким образом, Баухауз вышел за рамки авангардистских движений классического модерна, от дадаизма и футуризма, через неопластицизм, напрямую к сюрреализму. Этому стилю удалось пересечь границы всех художественных клубов и прочно закрепиться в повседневной жизни общества. Сила Баухауза заключалась не в его

манифесте (который быстро устарел), а в его педагогической и творческой технике. А она основывалась на принципах самоорганизации и самоопределения производства. В нем осуществилось сочетание теории и практики, которое было посвящено дизайну как общественной задаче.

### Коллегиальность и бренд

Предпосылкой характера модели Баухауза было типичное для 1920-х годов стремление к образованию групп, преобладавшее над индивидуализмом. Продукты Баухауза вышли в свет не под именами своих создателей, а под маркой «Баухауз». Эта марка развивалась и позиционировалась как самостоятельная единица.

Благодаря грамотному маркетингу и пиару, в самом начале Баухауз был переоценен и практически казался значительнее, чем был на самом деле. Но в отличие от детских сказок, в которых слухи о внушительном размере ненастоящего великана приводят его к одиночеству, вымышленный размер Баухауза имел обратный эффект: привлечение внимания и интереса со стороны экспериментирующих, от чего творчество Баухауза только выиграло. Завышенные ожидания превратились в исполняющиеся предсказания.

### Утопическая переоценка и неясность

По сути, актуальности Баухауза способствует утопическая переоценка его прагматики. Хотя бы потому, что в историческом Баухаузе существовала разница между ожиданиями и реальностью, между идеей и практикой, невыполненное обещание побуждает желание к продолжению.

Распространенность Баухауза подкрепляется его концептуальной неясностью и расплывчатостью, которая ведет к возможности взаимосвязи многочисленных идей и точек зрения.

С вовлечением большого количества современных позиций исторический Баухауз принял характер площадки, призванной отражать прогрессивное настоящее, будь то приглашение на ряд докладов или публикации зарубежных авторов.

### Нестабильность и противоречие

На базе размытого программного основания сформировался понятийный



поисковой процесс, который, скорее, выражал продуктивную нестабильность. За четырнадцать лет своего существования школа не следовала четкой программе, намного чаще она пересматривала свою концепцию в различных направлениях. Благодаря этой замечательной динамике можно говорить о Баухаузе не в единственном, а во множественном числе — о разнообразных, противоречивых, несовместимых течениях и мнениях. Типичным для этого было сосуществование поиска нормы, стандарта и универсальности с эксцентричной индивидуальностью дизайнеров Баухауза и их работами.

Именно это и было сильной стороной: соединить противоречивые концепции и несовместимые идеи, приведя их к продуктивному обмену. Впоследствии Йозеф Альберс описывал это так: «Лучшим в Баухаузе было то, что мы были абсолютно независимы друг от друга и ни в чем друг с другом не соглашались. Когда Василий Кандинский говорил "да", я говорил "нет", и когда он говорил "нет", я говорил "да". При этом мы были лучшими друзьями, потому что вместе мы хотели спорить со студентами с различных точек зрения».

### Где мы находимся сегодня?

Сегодня мы находимся совсем не там, где находились 80 лет назад. Модерн проник во все сферы жизни общества. Общество потребления развито так же, как добыча энергетических полезных ископаемых, цифровые технологии пребывают на стадии активного подъема. Мы находимся на переломном моменте: на переходе от общества потребления к совместному производству,

от сырьевого — к постсырьевому индустриальному обществу, от внешней модернизации — к внутренней.

В 1920-х годах много говорилось о новом мире, новых людях, новом городе. Сегодня речь больше не идет о том, чтобы найти новые миры. Нам необходимо несколько другое, чем в классическом авангарде, понимание нового. Современное индустриальное общество распространяется по всему миру. Устаревшими являются распространение и радикализация модерна. Дизайн рассматривается с точки зрения реформы современности, а не с позиции поиска новых конструкций.

Как и прежде, взгляд на целое необходим, однако сегодня мы потеряли позитивистскую веру в возможность полного понимания мира, в единство науки. Неразрешимые противоречия, наряду с фундаментальным несовершенством знания и познания, требуют неуверенных и неосведомленных действий.

Несмотря на эти изменения, позиция модели Баухауза едина в современном дискурсе: принятие новых веяний на критической дистанции к настоящему, поиск путей к упрощению и синтезу, попытка общественного раскрепощения средствами дизайна и т. д. Баухауз утратил свой (вымышленный?) авангардный характер и стал тезкой другой культурной традиционной модели. Но, как и в других традициях, сохранил потребность в постоянном переосмыслении, чтобы подтверждать свое значение для настоящего.

3. Здание Bauhaus-Archiv, Берлин (проект для музея в Дармштадте, 1964, в несколько измененной форме построено в Берлине в 1976—1979, арх. В. Гропиус). Изображение предоставлено Центром культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

## Ирина Чепкунова Баухауз. ВХУТЕМАС. Взаимные влияния

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева обладает богатейшими коллекциями, разнообразными по своей тематике и жанру. В фондах музея накоплено большое количество архитектурной проектной графики, рисунков, живописи, реставрационных проектов. Только графические коллекции XVIII—XIX веков насчитывают 28 тысяч единиц. Существуют коллекции гравюр и литографий, моделей и макетов, мебели и убранства интерьеров, тканей и gobеленов, архив, крупнейшая архитектурная фототека и коллекции редких фотографий.

При этом основной, самой востребованной и значительной частью собрания ГНИМА являются 60 тысяч графических произведений отечественной архитектуры XX—XXI веков. Каждая из более 50 коллекций этого фонда имеет свою историю. Жемчужиной в собрании Музея архитектуры являются коллекции работ архитектурного авангарда. В течение нескольких десятилетий создавался фонд работ студентов и преподавателей ВХУТЕМАС — всемирно известной московской архитектурно-художественной школы (1920—1930), которая была центром формирования авангардных течений в искусстве Советской России. Мне бы хотелось в общих чертах познакомиться вас с этой коллекцией.

Явлению советского архитектурного авангарда присуще все, чем определяется

стиль в искусстве, но в первую очередь, это новый объемно-пространственный метод архитектурных построений, относящийся к профессиональным достижениям XX века, и оригинальная система обучения, созданная преподавателями ВХУТЕМАСа.

В 1918 году Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) реорганизовал всю систему художественного образования в России. Строгановское художественно-промышленное училище и Училище живописи ваяния и зодчества были соответственно реорганизованы в Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские (СГХМ). Осенью 1920 года после еще одной реорганизации Первые и Вторые СГХМ объединились, образовав ВХУТЕМАС. Он располагался в нескольких местах города, но главные помещения находились в здании Московского училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой улице. Музей архитектуры хранит открытку 1920-х годов с изображением училища, на которой Александр Веснин нарисовал эскизы плакатов к юбилею революции, украсивших здание в 1927 году.

Перемены сопутствовали всему времени существования ВХУТЕМАСа. В начале 1920-х предполагалось, что в вузе будет создан центр обучения синтетическому искусству, который понимался как содружество художников, работающих сообща, где скульпторы,

живописцы и графики сплотятся под эгидой архитектуры. Тогда казалось, что лишь она способна адекватно выразить новые художественные идеи, через нее можно перейти к началам рационализма и целесообразности, влиять на социальную сферу жизни людей. Этому предшествовали дискуссии преподавателей: столкновения приверженцев «чистого», «прикладного» и «производственного» искусства. Художники объединялись с архитекторами и скульпторами в попытке найти законы формообразования. Создавали экспериментальные проекты новых типов общественных зданий. Будущий лидер архитектурного конструктивизма А. Веснин на живописном факультете экспериментировал с возможностями беспредметной формы.

В 1919 году при отделе ИЗО Наркомпроса была создана синтетическая комиссия (Синскульптарх, Живскульптарх). На заседаниях комиссии, которые проходили в здании на Мясницкой, рассматривались теоретические вопросы синтеза искусств и выполнялись экспериментальные проекты новых типов зданий. В разное время в комиссию входили: скульптор Б. Королев (председатель), архитекторы С. Домбровский, Н. Ищенко, В. Кринский (секретарь), Н. Ладовский, Я. Райх, А. Рухлядев, В. Фидман, живописцы А. Родченко, А. Шевченко. Благодаря тому что секретарем комиссии был архитектор Владимир Кринский, который

отличался необыкновенной пунктуальностью, в музей попали собранные им протоколы заседаний и графические материалы участников тех событий. Архитекторы делали эскизные, а в данном случае и программные проекты типологически новых сооружений. К наиболее ярким в этом ряду проектов относится работа Николая Ладовского «Архитектурное явление коммунального дома». Интересно явление коммунального дома. Интересно не только графическая интерпретация дома-коммуны, но и пояснительная записка, сделанная Ладовским на листе. Это своеобразное кредо будущего лидера архитектурного рационализма, в котором он декларирует «пространство» основной составляющей архитектурной композиции. Отмечая огромное значение экспериментов, которые велись в Живскульптархе, Ладовский писал в 1927 году: «В 1920 году в институте была устроена выставка комиссии. Под влиянием этой выставки студенческие массы перешли в наступление против своих устаревших руководителей и их методов. Это наступление отличалось победой на учебном фронте ВХУТЕМАСа, введшего предложенную мною новую программу психоаналитического метода преподавания и рационалистического взгляда на архитектуру»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ладовский. Октябрьская газета федерации объединения советских писателей, 1927 г. Цит. По С. О. Хан-Магомедов. Николай Ладовский, М., 1984, с. 14.



1. А. Веснин. Проект оформления ВХУТЕМАСа к 10 годовщине Октябрьской революции, 1927. Бумага, печать, акварель, белила, 16,5 x 19,9 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева

2. А. Веснин. Эмблема ВХУТЕМАСа, 1922. Цветная бумага, белила, гуашь, 9,4 x 10,0 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева
3. В. Кринский. Живискульптарх. Храм общения народов, 1919. Фасад, план, 21,2 x 21,6 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева
4. Н. Ладовский. Живискульптарх. Архитектурное явление коммунального дома, 1920. Перспектива. Бумага на бумаге, карандаш, цветные карандаши, цветная тушь, 39,2 x 31,2 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева
5. В. Кринский. Живискульптарх. Храм общения народов, 1919. Фасад, разрез, план, 32,7 x 41,1 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева



Экспериментальные поиски преподавателей ВХУТЕМАСа продолжились в Институте художественной культуры (ИНХУК, 1920—1924).

Программы работы ИНХУКа менялись в зависимости от руководителя организации. Председателями правления ИНХУКа в разные годы были: В. Кандинский (1920—1921), А. Родченко (1921), Б. Арватов (1921—1924). В автобиографии Кринский вспоминал, что «С 1921 года параллельно с педагогической работой во ВХУТЕМАСе мы приняли участие в деятельности Института художественной культуры, где организовали рабочую группу архитекторов. Осуществляя новые идеи,... выполняли экспериментальные проекты по новой тематике общественных сооружений». Музей хранит первые разработки небоскреба для Москвы — «Декоративная башня», выполненные Кринским в 1919 году, и более поздние работы архитектора 1922 года, привязанные к конкретной точке на карте города, — «Небоскреб ВСНХ на Лубянской площади в Москве».

На заседаниях рабочей группы архитекторы проводили исследования закономерностей воздействия произведений искусства на психику человека. В этих дискуссиях, разнице подходов к творческому процессу рождалось понимание необходимости нового образования художников различной специализации и архитекторов в частности. Членов Института художественной культуры в 1920 году занимал вопрос: чем отличается «конструкция» от «композиции». В коллекции

музея архитектуры находятся несколько эскизов на эту тему архитектора Кринского. Прекрасно поясняющих позицию автора, который графически создает образы архитектуры в одном «композиционном» случае сочетанием монохромных пятен, а в другом — жесткой комбинацией пересекающихся плоскостей. Эскиз Александра Родченко «Композиция № 7» и реконструкция в макете «Пространственной конструкции № 5» выполнены Родченко в период работы в комиссии Живискульптарх. Члены комиссии выработывали предложения по созданию новых типов зданий, новым образно-художественным приемам моделирования. В набросках архитектуры Родченко использовал элементы беспредметной живописи и графики как элементы тектонические. Этот набросок представляет собой не манеру изображения архитектурного многоярусного сооружения, а идею превращения линейно-каркасной системы в конструктивно выразительную основу здания.

В результате творческой деятельности преподавателей в 1923 году во ВХУТЕМАСе была создана основа общего художественно-пластического образования, которая оказалась наиболее значимой и плодотворной для последующего развития искусства. Суть ее сводилась к следующему: сначала теоретиками искусства давались общие философские определения: пространство, цельность, сила, время (движение). Затем, следующим этапом, шло осмысление тех же понятий, но на другом уровне. Из множества сфер человеческой деятельности вычленялось

искусство, в котором категории пространства, времени, силы и движения приобретали своеобразный художественный смысл, нуждаясь в художественном отображении. Исходя из анализа истории и опыта прошедших культур, делался вывод о двух возможных способах отображения пространства: композиционном и конструктивном. Приняв все вышесказанное за аксиому, преподаватели ВХУТЕМАСа подходили, наконец, к практическому обучению студентов. Все факультеты школы были условно поделены на три группы: плоскостные, объемные и пространственные. Соответственно велось и преподавание дисциплин. «Плоскость» — руководители-живописцы; «объем» — руководители-скульпторы; «пространство» — руководители-архитекторы на Основном отделении ВХУТЕМАСа, обязательном для всех учащихся.

Новый метод преподавания архитектуры разрабатывался Ладовским еще в Обмесе и был принят за основу дисциплины «пространство» на Основном отделении. Обучение заключалось в последовательно следовавших учебных заданиях. Первые — *отвлеченные* — задания заставляли студентов анализировать простейшие архитектурные формы (илл. 9), затем следовали *производственные* задания, в которых студенты использовали полученные навыки при проектировании небольших архитектурных объектов.

Основную массу ВХУТЕМАСовских работ из собрания Музея архитектуры составляют учебные задания по курсу «Пространство», разработанные Н. А. Ладовским.

Они были собраны его учениками и сподвижниками: В. Ф. Кринским, И. В. Ламцовым и М. В. Коржевым, которые в конце 1920-х годов работали над созданием новых учебных программ, собираясь издать журнал, посвященный архитектурному образованию в институте. Журнал не был издан, но благодаря их усилиям сохранились и сегодня находятся в Музее архитектуры учебные задания курса «Пространство».

Логическим завершением теоретической деятельности преподавателей Основного отделения архитектурного факультета ВХУТЕМАСа стал учебник, изданный в 1934 году В. Ф. Кринским, И. В. Ламцовым и М. А. Туркусом — «Элементы архитектурно-пространственной композиции».

Система обучения архитекторов, созданная в 1920-е годы, до сих пор практикуется в Московском архитектурном институте (МАРХИ), постоянно совершенствуясь и согласуясь с архитектурными задачами сегодняшнего дня.

Александра Селиванова  
**«Архитектура утопии»:  
 авангард и сегодня**

В 1910-е годы, когда изобразительное искусство было занято экспериментами, отечественная архитектура отставала, наряжая железобетон эклектическим декором. Однако параллельно активно работали инженеры — и именно Шухов, Лолейт, Кузнецов занимались тем, что впоследствии окажется востребованным следующим поколением.

Новая пластика, новые концепции пришли в архитектуру только в начале 1920-х, скорее извне, так и не вызрев изнутри. Основными проводниками стали живопись (в первую очередь — супрематизм) и контр-рельефы Татлина. Освобождение формы и цвета, выход в безграничное пространство у Малевича и конструктивное построение, внимание к материалу и технологии у Татлина, по сути, наметили будущую «вилку» архитектурного авангарда — рационализм и конструктивизм, соответственно. Архитектонты Малевича, проуны Лисицкого, архитектурные фантазии и дизайн Родченко, пространственные конструкции (скульптуры) братьев Стенбергов, Медунецкого, Иогансона, Клуциса, театральные декорации братьев Весниных, агитационные установки и праздничное оформление Москвы, Петрограда, Витебска в первые годы советской власти ввели новый архитектурный язык. План монументальной пропаганды, предложенный в 1918 году Лениным, в какой-то степени компенсировал отсутствие заказов и возможности строить,

поэтому архитекторы принимали активное участие в проектировании. В целом, 1918—1924 годы интересны размытием принятых профессиональных границ: в область архитектуры заходят художники и скульпторы (к примеру, Татлин проектирует Памятник III Интернационала, Лисицкий — горизонтальные небоскребы, а Родченко — верхний фасад города), в свою очередь архитекторы активно вторгаются в поле скульптуры, живописи, театра; целью было создание новой синтетической художественной среды, проникающей повсюду. Яркое проявление этого симбиоза — Всесоюзная сельскохозяйственная кустарно-промышленная выставка 1923 года в Москве; она продемонстрировала всю палитру архитектурных вкусов эпохи — от историзма и неоклассики Щусева и Жолтовского (облегченных до каркасных схем) до первых экспериментов архитектуры авангарда в синтезе со скульптурой и монументальной живописью, в которых участвовали Голосов, Экстер, Коненков, Родченко, Мухина. Символом выставки, оказавшим влияние на все дальнейшее проектирование, стал павильон «Махорка» Константина Мельникова.

Первой оформившейся архитектурной группировкой стала бригада АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов, в которую вошли Кринский, Ладовский, Рухлядев, Лисицкий, Балихин. АСНОВА считала своей целью выявление «рационального

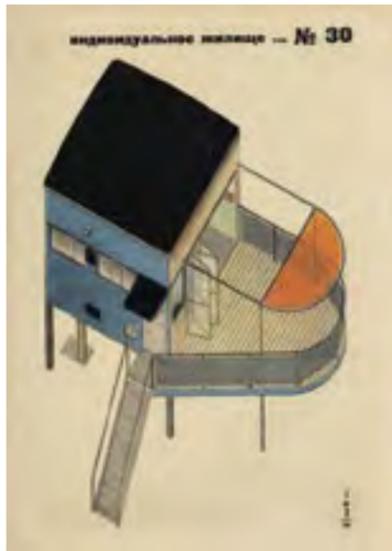
обоснования качеств» архитектуры, а потому была с самого начала ориентирована на изучение закономерностей восприятия формы, пространства, цвета, а потому — даже не столько на архитектурную практику, сколько на лабораторное исследование, преподавание (сначала в ИНХУКе, затем — во ВХУТЕМАСе) и градостроительство. От рационалистов — как они себя называли — практически не осталось реализованных проектов. Исключение — Хавско-Шаболовский жилмассив в Москве, градостроительный опыт на тему восприятия формы в движении. Однако отсутствие построек — не означает отсутствие влияния; именно психоаналитический метод Ладовского, развитый Кринским на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа, а затем учебник Ламцова сохранились в архитектурной пропедевтике и по сей день лежат в основе заданий по объемно-пространственной композиции первых курсов МАрХИ.

Вторая группировка — Объединение современных архитекторов (ОСА), более известных как «конструктивисты», появилась спустя два года, в 1925, и оставила после себя множество реализованных проектов. Идеология ОСА определилась раньше — в конкурсном проекте Дворца труда Весниных и книге Гинзбурга «Стиль и эпоха». Для конструктивистов, в отличие от рационалистов, в центре внимания были не особенности

восприятия формы, а функция, устройство, в том числе и социальная организация жизни в новых пространствах. Современная архитектура должна была стать хорошо работающим механизмом, логично, правдиво и экономно устроенным, и уже потому — красивым. С середины 1920-х по начало 1930-х конструктивистами было создано множество проектов зданий новой типологии — фабрики-кухни, дома-коммуны, школьные комбинаты, бани-бассейны, целые поселки. Печатным органом ОСА стал журнал «СА» («Современная архитектура»), издававшийся с 1926 по 1930 год. Именно активность членов ОСА, появление региональных отделений (Баку, Киев, Ленинград, Свердловск, Харьков и пр.), проведение «Первой выставки современной архитектуры» в 1927-м, съезда в 1929-м и обилие публикаций создали иллюзию синонимичности конструктивизма и архитектурного авангарда. Тем не менее, несмотря на огромную роль Весниных, Гинзбурга, Леонидова, Владимировой, Барща, Букова, Николаева, Никольского, оставались и независимые архитекторы, имевшие собственные концепции развития современной архитектуры. Принципиально держался в стороне от любых объединений Константин Мельников, создавший, наверное, самые известные памятники авангарда; независимо собственную архитектурную теорию разрабатывал Илья Голосов. Особняком стоят и многочисленные



1. Любовь Попова, Александр Веснин. Фотография макета «Города будущего» для массового фестиваля «Борьба и победа Советов», 1921. 25,2 x 20,2 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция



2. Секция социалистического расселения Госплана (архитекторы М. Гинзбург, М. Барщ, М. Охитович и др.). Проект однокомнатной ячейки для «Зеленого города», 1929
3. Строительство Центрального телеграфа (архитектор И. Рерберг), 1927
4. Наркомат земледелия (архитектор А. Щусев), 1928—1933. Открытка 1930-х годов

«стилизаторы», блестяще имитировавшие приемы современной архитектуры (плоская кровля, ленточное окно, простые объемы), однако не проникавшие в сам архитектурный метод (в этом ряду можно назвать конструктивистские проекты Щусева).

Наряду с новой эстетикой и художественными манифестами, опиравшимися в том числе и на технические прорывы предыдущей эпохи (железобетон, металлический и деревянный каркас, большие площади остекления), важнейшую роль в определении новых задач архитектуры сыграли и политики. Ключевой фигурой, сформулировавшей основные принципы архитектуры авангарда был, вне сомнения, Лев Троцкий. В своих выступлениях и статьях о культуре будущего он ярко описывал новый мир: «По мере того, как человек начнет воздвигать дворцы на вершине Монблана и на дне Атлантики, регулировать любовь, питание и воспитание, повышая средний человеческий тип до уровня Аристотеля, Гете и Маркса, он придаст своему быту не только яркость, богатство, напряженность, но и высшую динамичность». Слова о рационализации самой жизни человека, от рождения до смерти<sup>1</sup>, о «лепке» новой пластической формы для всех явлений повседневности, когда «формы быта приобретут динамическую театральность» не могли не произвести сильнейшее впечатление на архитекторов.

.....

<sup>1</sup> «Бытие революции обнажило основные жизненные явления: рождение, любовь, смерть в их биологической неприкрытости. Усложненные и утонченные губошлепы так испугались этой неприкрытости, что стали призывать кадило и другие священные инструменты старого быта. Даст революция новый быт? Как не дать — даст. Но этот быт, как и вся общественность, будет слагаться не слепо, как коралловые рифы, а строиться сознательно, проверяться мыслью, направляться, исправляться».

Сформулированные Троцким в начале 1920-х тезисы о создании материальной среды, организующей и реформирующей все потребности и проявления человека, нашли свое отражение в текстах ЛЕФовцев, конструктивистов (в особенности — Гинзбурга). Отчасти ее можно увидеть и в программе Центрального института труда А. Гастева и его программах НОТ, в проекте города-коммуны и НОБ<sup>2</sup> Кузьмина. Однако здесь источником идей был еще один политический оппозиционер, пока еще не Сталина, а Ленина — Александр Богданов, автор «всеобщей организационной науки» — тектологии, и создатель Пролеткульта.

Именно этот образ рационализации и, подспудно, «театрализации» бытовых процессов и ляжет в основу проектов рабочего клуба Родченко, дома-коммуны Наркомфина Гинзбурга, студенческого общежития Николаева, Дворца культуры Пролетарского района Весниных, многочисленных школ-гигантов, банно-бассейнных комбинатов, фабрик-кухонь, клубов, конторских зданий. Двухуровневые ячейки, широкие балконы и плоские кровли для гимнастики под солнцем и плавания, пандусы и патерностеры для быстрого перемещения по вертикали, раздвижные стены, трансформирующиеся перегородки — вся эта машинерия из людей и архитектуры была, в первую очередь, эстетична, но, вопреки теории, далеко не всегда — рациональна.

Градостроительные концепции, и даже поздняя дискуссия между урбанистами

.....

<sup>2</sup> Научная организация быта, программная статья архитектора Николая Кузьмина, предложившего утопический проект города-коммуны Анжеро-Судженск.

и дезурбанистами конца 1920-х годов о социальном расселении, были также описаны Троцким еще в 1922-м: «Муравьиное нагромождение городов, — по частичке, незаметно, из рода в род, — заменится титаническим построением городов-деревень по карте и с циркулем. Вокруг этого циркуля пойдут группировки за и против, своеобразные технико-строительные партии будущего, с агитацией, митингами, голосованием». Так и произошло, хотя масштабное строительство новых поселений по всей территории СССР в 1929—1931 годах проектировалось в первую очередь немецкими, голландскими, американскими архитекторами.

Вне всякого сомнения, влияние Троцкого на умы не осталось незамеченным властью — и еще в конце 1920-х Луначарским прикладываются значительные усилия по формированию другой социально-политической базы для архитектуры; для этого были привлечены искусствоведы круга «ленинского искусствознания» и молодые коммунисты-архитекторы, не смогшие реализовать свои амбиции в 1920-х.

На смену жизнестроительному пафосу архитекторов-«организаторов новой жизни», как позиционировали себя конструктивисты и рационалисты, должны были прийти хорошо слышавшие «оформители», аккуратно переводящие сталинскую программу в архитектурные формы. В программе этой уже не было места ни концепции обобществления быта, с ее анонимностью и равенством, ни идее коммун и трансформации традиционной семьи в «семью из 1000—2000 человек», ни горизонтальной, децентрализованной схеме расселения. Монументальность, централизация, иерархичность общества,

традиционность отношений и быта требовали других пространственных форм и даже иной организации самого архитектурного процесса (для чего творческие группировки в 1932 году были слиты в единый Союз архитекторов и проектные мастерские Моссовета, работавшие под тщательным партийным контролем).

Архитектурная критика, дискуссии, сам язык перешел из профессионального в политическую плоскость, мутируя в течение 1927—1930 годов от памфлета в сторону доноса; «леонидовщина», «трюкачество» Мельникова и «черниковщина» вполне ожидаемо сменились обвинениями в «троцкизме», а затем, к середине 1930-х, — и репрессиями, затронувшими в первую очередь, членов ОСА — конструктивистов.

В 1932 году, в Постановлении по итогам конкурса на проект Дворца советов, архитекторам рекомендовалось обратиться к освоению наследия. Однако, вопреки расхожему мнению, формальный метод проектирования, объединявший конструктивистов и рационалистов, продолжал использоваться и под неоклассическими «одеждами» вплоть до середины 1930-х. Так называемый постконструктивизм в полной мере применял пропедевтику авангарда, метод работы с формой, композицией, пространством, но манипулировал уже не простой геометрией, а фрагментами, «обломками» классической архитектуры, играя с ордерными элементами как со скульптурными, атектоничными мотивами, которые можно растягивать, сжимать, увеличивать, переворачивать и менять местами. По сути, только подготовка к Всесоюзному Съезду архитекторов, прошедшему в 1937 году, а не события 1932 года, стала масштабным эпилогом для архитектуры

5. Спальный корпус общежития Текстильного института И. Николаева (1929—1931). Фотография начала 2000-х гг. Во время реконструкции 90% оригинальных конструкций и материалов корпуса заменено
6. Общественный корпус общежития ТЭЦ-II в Москве (архитектор неизвестен, конец 1920-х гг.). Фотография середины 2000-х гг. Комплекс капитально перестроен



7. «Дом-корабль» в Иваново (архитектор Д. Фридман, 1929—1930). Фотография середины 2000-х гг.
8. Сцена Дома культуры Локомотиво-ремонтного завода в Москве (архитектор неизвестен, 1927—1928). Фотография середины 2000-х гг. Здание руинировано

авангарда. Именно тогда уже не стиль, а сам метод был в конце концов определен как вредительский, недопустимый. Вчерашние лидеры авангарда были окончательно изгнаны из профессии, будучи репрессированы или лишившись заказов и мест в мастерских. Провозглашенный метод соцреализма, как известно, собственно методом и не был, так как в определении его не содержалось никакого смысла, кроме штампов, неприложимых к архитектуре. Единственный инструмент, который мог заполнить зияющую пустоту, — эклектика; она и оставалась единственным творческим методом советских архитекторов вплоть до второй половины 1950-х.

Повторное открытие советского авангарда в 1960—1970-е годы стало поворотным событием для многих молодых архитекторов. Однако открытие архитектуры авангарда и исследование ее шли совершенно разными путями. Первые публикации появляются еще в 1960-е, сперва за рубежом<sup>3</sup>, а потом и в СССР. Архитектуре 1920-х невероятно повезло с исследователем — Селим Хан-Магомедов успел проинтервьюировать многих, кто в 1960—1970-е еще был жив, успел собрать архивы, фотографии, чертежи до того, как они оказались бы на помойках. Театральному, музыкальному и отчасти художественному наследию этой эпохи повезло гораздо меньше. Целые архивы архитекторов — но, увы, не памятники; в отличие от уже оцененных наконец и попавших в музеи станковых произведений авангарда, здания музеефикации не поддаются, их сносят, реконструируют, перестраивают. Именно поэтому знание об архитектурном авангарде скорее иллюзорно, нематериально.

.....

<sup>3</sup> Учившиеся в тот момент нынешние звезды современной архитектуры — среди них Заха Хадид, Рем Кулхас, Тадао Андо, Стивен Холл, Ричард Мейер — не скрывают того огромного влияния, которое оказало на них знакомство с авангардом 1920-х, в том числе — с проектами Леонидова, Ладовского, Мельникова, Весниных, Татлина, Гинзбурга, утопической графикой Чернихова.

И эта тенденция поддержана многолетней традицией отечественного искусствоведческого анализа наследия. Основа его была заложена еще в 1960—1970-е, и именно ключевым исследователем — Хан-Магомедовым. Публикуя первые свои исследования — о Мельникове, Леонидове, Гинзбурге, а также большие комплексные труды, вроде двухтомника об архитектуре советского авангарда, он делал акцент на проектах и идеях, а не реализации. Социальные утопии, связанные с реорганизацией жизни людей от макро- до микромасштаба, от градостроительства до дизайна интерьера, его интересовали только на стадии проектирования. Фотографии построенных объектов значимы были только как документации проектов, не более. В ряде случаев, если таких документов не находилось, — факт реализации так и оставался за кадром. Незначимыми оказывались и трансформации, происходившие с проектом на пути осуществления.

Эта заложенная традиция актуальна и по сей день: удивительно, но изучение архитектуры 1920—1930-х на территории бывшего СССР чаще всего находится в ведении краеведов, тогда как большинство историков советской архитектуры по-прежнему фокусируются на проектах, с некоторой даже брезгливостью относясь к «неудачным слепкам» с блестящих аксонометрий. Вероятно, это результат модернистского по сути своей взгляда на наследие авангарда, максималистски ценящего только идею и стремящегося «очистить» ее от наносной грязи: компромиссов, несовершенства техники и материалов, патины, наслоений времени, следов человеческих преобразований, быта. Ирония судьбы — архитекторы, поставившие в центр своей программы материю, конструкцию, вещь-остов, — в отечественной истории искусств остались лишь в роли бумажных архитекторов.

Совершенно обратный подход сформировался еще в 1970-е среди европейских

и американских исследователей; их, напротив, интересовала (и интересует) реализованная утопия, к которой они испытывают зачастую романтический трепет. Руины архитектуры авангарда становятся материалом для дотошных исследований, отвечающих на вопросы «как это было реализовано?» и «что с этим произошло потом?». Археологический подход (здесь, конечно же, нельзя не вспомнить о книге «Археология социализма» Виктора Букли) был актуален в эпоху перестройки, когда множество иностранных исследователей устремилось в Москву, Ленинград, Свердловск в поисках реальных прототипов зданий, проступавших на черно-белых нерезких чертежах и перспективах из книг. Актуален он и сегодня, когда множество молодых ученых из Франции, США, Канады, Германии и Восточной Европы в процессе написания диссертации приходят консультироваться в Центр авангарда с одними и теми же вопросами: «Как жили люди в домах-коммунах в 1960-е, в 1970-е, в 1980-е? Как приспособлялись и перестраивались эти пространства? Кто живет там сейчас? Как люди относятся к этой архитектуре?..». Социологические, гендерные, психологические, антропологические вопросы оказываются неотторжимы от, собственно, архитектуры авангарда, и это естественно. Преобразование человека путем реформы быта при помощи новаторской организации пространства не может рассматриваться вне этого самого быта, вне повседневных практик поколений советских людей, их психологии, их мировоззрения. Так же, как и деформация утопических построений, их быстрое разрушение не может быть понято только в рамках политических директив, как это привычно анализируется в отечественных исследованиях.

Советский архитектурный авангард, если рассматривать его в виде бесчисленных пропедевтических (графических?) опытов Весниных, Гинзбурга, Барца, Голосова, Мельникова,

Бурова, Владимиров, Никольского и других, становится равным визионерству Чернихова. Ценность же построенного (а значит — реализованной утопии) продолжает осознаваться лишь «внешней» оптикой, а изнутри — не видна. Отсюда — катастрофическое состояние памятников архитектуры 1920—1930-х годов по всей стране. Если материал, субстанция не ценна даже для специалистов, то странно ожидать интерес к конструктивистским руинам у обывателя. И получается, что нам и сегодня нечего противопоставить впитавшейся в сознание людей разрушительной критике «коробочной архитектуры», неприятных ассоциаций с советским бытом и социальными экспериментами. Здания (и даже города), существующие в отрыве от всего корпуса исследований, публикаций, касающихся их проектирования, не имеют никакого шанса быть оцененными, тем более в случае с памятниками второго и третьего ряда, региональными объектами, известными лишь краеведам.

Стоит признать, что замена оригинальных памятников авангарда новоделами (как в случае студенческого общежития Ивана Николаева в Москве или проекта реконструкции дома Наркомфина Моисея Гинзбурга), стремление «очистить» здание от бытовых наслоений (взять, к примеру, ряд проектов музея Дома Мельникова) выдает всю ту же, немного наивную оптику 1960—1970-х годов, только пропущенную через систему отечественного архитектурного образования<sup>4</sup>. Увы, на изживание этого подхода уйдет десятилетие — в то время как многим объектам не прожить и половину этого срока.

.....

<sup>4</sup> Поразительный факт: по-прежнему основанный на пропедевтике Кринского, Ладовского и их непосредственных учеников предмет «Объемно-пространственная композиция» первых курсов Московского архитектурного института преподается по сей день как анонимная и выхолощенная, неотрефлексированная программа, не имеющая авторов, контекста, концепции (идущей чуть дальше, чем манипуляции с ритмом, метром, масштабом).

## Юрий Аввакумов Бумажная архитектура

### Искусство и архитектура

Меня всегда занимала обратная перспектива. И избыточной символическостью, и геометрией, близкой к любимым в модернизме аксонометриям. Вы не обращали, кстати, внимания на то, что кроки художников в работе с подмастерьями редко когда рисуются в прямой перспективе?

Не так много архитекторов занимаются изобразительным искусством, и почти никто из художников серьезно не увлекается архитектурой. Заветный объект проектирования для архитекторов — это музей, равно как для художников музей — это заветное место для хранения и демонстрации своих произведений. Здесь архитекторы с художниками встречаются, здесь и расстаются, поскольку выставочное пространство теми и другими переживается по-разному. Художник то, что он создает, коллекционирует, ценит, в своем пространстве обустраивает, проживает и переживает. Архитектор же — конструирует, но в пространстве не живет, не населяет, только прибывает и убывает, как командировочный. Для одного пространство — это жена, для другого — любовница. Поэтому, с одной стороны, архитектору легче

сохранить холодную голову, а с другой — суггестивного, населенного призраками, в сугубо архитектурных пространствах не бывает. Может быть, это вообще не проблема профессии, а стратегия работы — извне и изнутри.

### Цирк и театр

Цирк (от латинского слова «круг») — «вид зрелища» (интересная тавтология), в котором артисты находятся внутри круга, а зрители кольцом располагаются снаружи. Архитектурно цирк представляет собой круглую арену, накрытую шатром, шапито. Так же устроено и капитальное сооружение. Слово «театр» греческого происхождения, переводится как «смотрю, вижу», — тоже вид зрелищного искусства. Архитектура театра не меняется с 1545 года, когда ее по законам прямой перспективы расчертил Себастьян Серлио. Можно сказать, что Серлио реконструировал греческий театр, сохранив амфитеатр для зрителей, но значительно углубив сцену. Все, что находилось теперь на сцене, должно было строиться в перспективном сокращении для придания открывающемуся виду иллюзорного правдоподобия. Если предположить, что театр — это модель архитектуры, в которой зритель независимо от места, занимаемого им внутри зала, отчетливо и ясно видит одну и ту же картину,



1. Юрий Аввакумов. Красный угол, 2006. Вид инсталляции в Stella Art Gallery, Москва. Изображение предоставлено автором

то такую архитектуру можно назвать традиционной, классической. Картина, которую видят зрители в цирке, принципиально другая, — их коллективный глаз видит клоуна или акробата одновременно со всех сторон. То есть, глядя на затылок клоуна, зритель знает, что у того красный нос. Цирковое зрелище, таким образом, строится по законам не прямой, а, скорее, обратной перспективы, когда к изображению добавляется еще знание. Это архитектура модернизма.

### Непостроенное

Строго говоря, бумажная архитектура — это архитектурные проекты, изначально не предназначенные для непосредственного строительства. Есть и другие проекты — те, что в свое время по тем или иным причинам: психологическим, технологическим или экономическим — реализованы не были. Многие из них обладают определенным культурным обаянием, которое позволяет вычлнять их из обычного документооборота и числить в памятниках архитектуры. Не предназначенное для строительства и непостроенное — понятия довольно разные, но если приглядеться, то граница между ними окажется размытой. То, что казалось невозможным реализовать вчера, вроде летающих городов, вроде свифтовской Лапуты, сегодня, пожалуйста, крутится над нами в виде космической станции; а вот построить сегодня аутентичную виллу римского патриция практически нереально — и по деньгам, и по строительному мастерству.

### Утопии

Обращение архитекторов к утопиям происходит довольно регулярно, каждые лет 20—25, то есть через поколение. В XX веке первая волна утопий пришлась на 1910—20-е, была связана с Антонио Сант'Элия, Владимиром Татлиным, Казимиром Малевичем, Эль Лисицким, Иваном Леонидовым, Великим Хлебниковым, Яковом Черниковым и еще много с кем. Они предвидели будущее. Будущее предвидел и Евгений Замятин, написавший в 1920-м году роман-антиутопию «Мы», действие в котором происходит в городе тотальной прозрачности. Как «мы» теперь знаем, утопия может легко обернуться антиутопией, как обетованные земляникам планиты — Новыми Черемушками... В 1940-е по понятным причинам архитекторы больше занимались саперным делом и камуфляжем, а в послевоенное время — восстановлением разрушенного. В 1960-е произошло очередное возрождение жанра утопического проектирования. Говорят, 60-е были самыми благополучными годами в истории человечества, у нас «оттепель», у них — времена «поп». В космос летали, на Луну высаживались, будущее было в моде, города будущего проектировали повсеместно. На той стороне были Иона Фридман, Аркигрэм и японские метаболисты, на нашей — группа НЭР (Новый Элемент Расселения), Локтев, Пчельников и другие. Группа НЭР в 1968 году выставлялась на триеннале в Милане, большая тогда для советских архитекторов редкость. До этого года из русских в миланском палаццо дель Арте выставлялся только Константин Мельников в 1933-м.

Данная статья — фрагменты из книги Юрия Аввакумова «Бумажная архитектура. Антология», планирующейся к выходу в 2016 году.

Следующими россиянами (еще советскими) после НЭРа были мы с выставкой «Бумажная архитектура. Фантазии против Утопий» в 1988-м. Через поколение.

### Концепции

В бумажной архитектуре стоит различать собственно проектную часть и программную, концептуальную. Все профессиональные архитекторы проектируют. Все чертят, рисуют, макетируют. Концептуалистами становятся единицы. Как в музыке многие плохо или хорошо исполняют, и немногие плохо или хорошо сочиняют. Концептуальное проектирование — это надстраивание вертикали, а не застройка горизонтали, моделирование образцов, а не копий, мода от-кутюр, а не прет-а-порте. Концептуальное переживается как индивидуальное, инновационное, иррациональное, интенсивное и интравертное. Как идея. «Как принцип», по выражению Мельникова.

Илья Георгиевич Лежава как-то ввел простые критерии оценки конкурсного проекта: «концептуально и талантливо» с вариациями «талантливо, но не концептуально», «концептуально, но не талантливо» и «неталантливо и неконцептуально». В небольшой команде под его руководством мы как раз работали над проектом парка Ла Виллет в Париже, нарисовали огромное количество эскизов и в конце концов, сделав ставку на «талант», а не на «концепцию», изобразили что-то вроде социалистического парка культуры и отдыха в постмодернистском духе. Победили, как мы помним, концептуальные, программные, деконструктивистские проекты Чуми и Кулхаса.

### Сказки

Интересно, что в отличие, скажем, от архитектуры реальных зданий, концептуальные проекты 1980-х не сильно устарели. Главная причина может быть в том, что, будучи свободным от заказчика и конкретных обстоятельств места, архитектор в своем «проекте проекта» одновременно выдумывал и архитектурный объект и среду, в которой он появлялся как *Deus ex machina*. Явление архитектора в качестве творца — редкое в наши дни; вспомните, как в России помыкают архитектором сегодняшние заказчики, будь он хоть Притцкеровским лауреатом. А здесь едва не в каждом проекте чудесное рождественское настроение — вот какой-то депрессивный, бедствующий, убогий, безрадостный, скучный, забытый населенный пункт, а вот

явление героя-архитектора со своим творением — все застывают в изумлении: на краю мрачного города вырастает хрустальный дворец; в залив вливается веселый гастрольный театр; в хаосе современной застройки обнаруживается беседка для медитаций; дворы спальных районов заполняются ровными акрами нетронутой природы... Сказки не стареют. Дистопия в них соединяется с утопией — и каждый верит в чудо, зритель-читатель бумажного проекта начинает верить, что не все вокруг так темно, что есть еще надежда, что придет архитектор, посветит прожектором-прожектором и найдет запасной выход в лучшее будущее.

### Пересказы

Виктор Владимирович Лебедев, учившийся в начале 1930-х в Ленинградской академии художеств, рассказывал о своей встрече с Леонидовым. Дело было на какой-то выставке конкурсных проектов домов-коммун, в котором Леонидов участвовал. Макет его дома-коммуны был без окон. Страшно волнуясь, студент Лебедев (он был всего на семь лет моложе, но Леонидов в свои тридцать уже был архитектурной звездой и кумиром молодежи, а Лебедев только начал учиться) решил выяснить у Ивана Ильича, как же так, дом без окон? «Знаете, я попробовал [с окнами], — ответил Леонидов на вопрос студента, — пестрят». Трудно понять, о каком леонидовском проекте идет речь — в тридцатые домов-коммун уже не проектировали, а те жилые здания, что Леонидов проектировал, были вполне себе с окнами. Сочиненная эта история или реальная — кто знает? В любом случае она замечательно характеризует и Леонидова и сочинителей, а равно и разницу между реальностью и вымыслом в архитектурном проектировании.

### Авангард

Любое великое явление в мировой истории культуры замечательно выходит за рамки частного и национального. Таблица Менделеева, слава богу, не выражает национального духа, как бы некоторым этого, может быть, ни хотелось. Русский авангард для всего мира стал периодической таблицей, ее изучают, с ней работают, пока наши патриоты капусту квасят и о духовном в посконном грезят.

Вообще говоря, архитектура по спирали не развивается. Каждый известный период в ее истории — это застывший образец «химического» соединения из времени, культуры



2. Юрий Аввакумов (совместно с бюро «Меганом»). Роддом, 2008. Вид инсталляции в церкви Сан-Стае, Биеннале Архитектуры, Венеция. Изображение предоставлено автором

и строительной технологии. Лучше не бывает, бывает по-другому. Хотя все, что многим из нас остается это худо-бедно следовать уже известным образцам. И вот еще: основные достижения современной архитектуры связаны с именами двух садовников — Жозефом Монье, изобретателем железобетона (у нас он известен благодаря сводчатому перекрытию) и Джозефом Пэкстоном, строителем теплиц из стекла и металла и Хрустального дворца, а современного градостроительства — Джозефом Базалджетом, инженером, построившим лондонскую канализационную систему в середине XIX века. Будущее архитектуры XXI века предстоит, по-видимому, искать в предыдущем веке, когда был изобретен компьютер. Мне в этой связи кажется, что с внедрением в архитектуру компьютерного проектирования главной проблемой архитекторов скоро станет выживание; и не профессии, а людей в профессии. Кому нужны посредственные проектировщики, если компьютеры скоро будут справляться с их работой гораздо лучше?

### Собрание

Селим Омарович Хан-Магомедов рассказал однажды историю про чистокровного арабского скакуна, подаренного русскому царю персидским шейхом. Скакуна держали на конном заводе, у него был свой дядька-ясельничий, ходивший за скакуном как за царским отпрыском. Время от времени скакун дарил потомство какой-нибудь кобыле голубых

кровей. Но вот случилась революция, а с ней и советско-польская война. На завод нагрянули красноармейцы реквизируют лошадей для участия в польской кампании. Дядьке не удалось защитить ценного коня, и тогда он записался в Красную Армию вместе с реквизированным скакуном. Как известно, через три года кампания бесславно закончилась, а тем временем в Москве была создана комиссия по учету императорских ценностей, в число которых входил и арабский скакун. Рано ли, поздно ли комиссия добралась и до конного завода, но скакуна не обнаружила, нашла только старого дядьку, который рассказал печальную историю, как после разгрома под Варшавой вынужден был с конем долго пробираться на российскую территорию. Передвигаться пришлось по польским деревням, где бесплатно кормить коня никто не соглашался, только за случку с местной беспородной кобылой. Благородный скакун, прошедший войну, не выдержал тягот борьбы за выживание и окопел, а комиссия поехала по описанным дядькой местам искать племенное потомство. «Так и я, — закончил свою историю Селим Омарович, — ишу потомков Николая Ладовского».

## Владимир Поляков Манифест как художественная форма

### Поэтические манифесты

Футуризм как движение начался с манифеста. Само по себе это глубоко закономерно, ведь футуризм осмыслял себя не просто очередным художественным направлением, но прежде всего — новым мировоззрением, призванным изменить мир. Поэтому пафос неприятия, особенно поначалу, был очень силен в деятельности футуристов.

Как мы помним, говоря о русском будетлянстве, Лившиц указывал, что «оно желало определяться только отрицательно»<sup>1</sup>. Действительно, многочисленные призывы с требованиями «бросить», «разрушить», «поджечь» и т. д. прежде всего обращали на себя внимание современников. Однако не в них, вернее не только в них, заключалось существо самого движения.

Разрушая старое, футуризм одновременно утверждает новое. В первом футуристическом манифесте Маринетти только один из одиннадцати пунктов был целиком построен на отрицании («10. Мы хотим разрушить музеи...»<sup>2</sup>). Все остальные являются

1 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л.: Изд. писателей, 1933. С. 219.

2 Маринетти. Ф. Футуризм. СПб.: Прометей, 1914. С. 107.

своеобразной программой предстоящей деятельности футуристов: в каждом из положений содержится указание на результат, который необходимо достичь в будущем.

Русские унаследовали от итальянцев это стремление к сочетанию отрицательного пафоса с декларативными заявлениями. Но очень быстро в их манифестах становится заметна и определенная перестановка акцентов. Показательны даже разные грамматические формы, которые употребляют русские и итальянцы.

Если Маринетти формулирует свои положения, в основном обращаясь к глаголам, фиксирующим состояние желания («мы хотим» повторяется пять раз: «мы хотим воспеть...», «мы хотим прославить...»<sup>3</sup> и т. д.), долженствования («поэзия должна...»<sup>4</sup>) или побудительными оборотами типа «надо, чтобы...»<sup>5</sup>, то русские предпочитают глагольную форму совершенного вида («нами осознана...», «мы перестали...»<sup>6</sup>) с присущим ей оттенком утверждения.

3 Там же. С. 106.

4 Там же.

5 Там же.

6 Садок судей II. [СПб.]: Тип. т-ва «Наш век», [1913]. С. 2.



В этом, на первый взгляд, случайном различии заключается очень важный момент. То, что должно декларировать, — русские утверждают, устраняя при этом временную дистанцию между процессом становления (например, «мы станем новыми людьми») и уже достигнутым фактом состояния («мы новые люди...»<sup>7</sup>). Перед нами типичный образец своеобразной подмены, когда посредством словесных заклинаний утверждаемое на словах начинает приобретать статус действительно существующего.

Из всего сказанного становится ясно, почему жанр манифеста оказался столь желанным для футуристов. Именно он полнее всего позволял выражать подобные настроения. Не случайно Бердяев в своем анализе футуризма подчеркивал, что «агитационные материалы у футуристов преобладают над художественным творчеством»<sup>8</sup>. Хотя, если быть точным, такое разграничение не совсем верно, поскольку само «художественное творчество» футуристов оказывалось насквозь «агитационным». Правильнее было бы сказать, что создание манифестов для них и являлось одной из важнейших форм художественной деятельности.

Можно найти множество подтверждений этой мысли. Практически все футуристы так или иначе обращались к жанру манифеста. Особенно важную роль он играл в творчестве тех мастеров, которые выступали

7 Там же.

8 Бердяев Н. Кризис искусства. М.: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1918. С. 11.

с обоснованием какого-либо новаторского направления в искусстве. Можно вспомнить имена Кандинского, Ларионова, Хлебникова, Филонова, Крученых, наконец, Малевича. В их «манифестационной» деятельности дает о себе знать весьма характерная тенденция, при которой процесс создания художественного произведения постепенно уравнивается в своих правах с процессом создания манифеста, а в отдельных случаях, как, например, у Малевича, и замещается им. В этом смысле глубоко права оказалась американская исследовательница Мэджори Перлофф, отметившая, что в футуристическом творчестве манифест начинает играть роль своеобразной *художественной формы*<sup>9</sup>.

В истории русского футуристического манифеста отмеченная тенденция проявила себя прежде всего как тенденция, то есть процесс слияния художественного и теоретического творчества шел постепенно. Дело в том, что русские долгое время не имели возможности выступать с публикацией своих манифестов в прессе. Поэтому они были вынуждены обратиться к форме печатной листовки. Этот «жанр» имел давнюю традицию в русской низовой культуре, восходя еще к так называемым *грамоткам* и *преlestным письмам*, которыми в старину бунтовщики «прельщали» народ<sup>10</sup>. С тех пор

9 Perloff M. The Futurist Movement: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago: University of Chicago Press, 1976. Ch. 3: «Violence and precision: The Manifesto as art form». P. 81—116.

10 Как правило, эти «грамотки» и «письма» имели форму свитка (ср. с тем, как церковь называла «грамотки» протопопа Аввакума — «богохульные свитки»). Ср. с изданием «Грамоты и декларации

определенный заряд противодействия общепринятому становится неотъемлемым признаком листовки, что также отвечало намерениям футуристов. К тому же надо иметь в виду, что по силе сиюминутного воздействия листовка, безусловно, превосходила все остальные виды печатной продукции. От ее использования не отказывались даже тогда, когда появилась возможность издавать свои сборники и выступать с заявлениями в печати.

Стремление к «анонимности» было особенно характерно для раннего этапа развития русского футуризма. Две первые листовки Бурлюка были опубликованы без указания имени автора. Они предназначались для распространения на выставках, и это целиком определило их характер<sup>11</sup>.

Собственно же наступательные тенденции впервые дают о себе знать в знаменитом манифесте, которым открывается сборник «Пощечина общественному вкусу». В отличие от предыдущих, под ними уже были проставлены подписи его авторов — четырех участников сборника: самого Бурлюка, Крученых, Маяковского и Хлебникова. К тому времени русские были уже знакомы с первыми манифестами итальянских футуристов. Оттуда они позаимствовали не только стиль, но и саму форму изложения основных положений «по пунктам».

Лившиц вспоминал, что именно в это время Бурлюк «носился» с идеей публикации манифеста, в котором были бы выражены программные установки нового движения:

*Статью обязан ты сей миг выслать мне в каком бы то ни было виде. Будь нашим Маринетти! Боишься подписать — я подпишу: идея прежде всего!..<sup>12</sup>*

Однако эти устремления удалось реализовать лишь отчасти. В тексте, открывавшем «Пощечину», по справедливому замечанию Лившица, действительно чувствовалась сильная стилистическая разноголосица: «наряду с предельно индустриальной

семантикой *парохода современности*» присутствовали и «вынырнувшие из залушно провинциальных глубин *зори неведомых красот*»<sup>13</sup>. Одной из причин этого была спешка, в которой создавался этот первый будетлянский «документ»: Бурлюк подчас механически соединял идеи, высказываемые всеми участниками<sup>14</sup>. И все же то, что это был манифест нового типа, становилось заметно сразу — особенно по сравнению с двумя предыдущими листовками.

В «Пощечине» текст становится короче, тяготея к афористичности. Вместо оправдания и защиты авторы сами переходят в наступление. Безусловно удачным и запоминающимся стал призыв «бросить с Парохода современности...», а подбор имен тех, кого предлагалось «бросить», также точно бил в цель. Пушкин, Толстой и Достоевский обеспечивали необходимое внимание со стороны эпатированного обывателя, имена же Бальмонта, Брюсова и Андреева прямо указывали на непосредственных литературных противников.

Особый интерес представляет текст, который ее открывал. Он демонстрирует несомненное мастерство Бурлюка в овладении всеми законами жанра. Отпечатанный в яркой «лозунговой» манере (имя Хлебникова и наиболее важные мысли выделялись жирным набором), он, подобно плакату, был рассчитан на мгновенное воздействие. Этому также способствовали краткость и логическая четкость изложения самого материала.

Цель, которую Бурлюк поставил перед собой в данном случае, заключалась в создании определенной линии развития нового движения. Выстроенные в один ряд заявления о публикации «Садна судей» в 1908 году, о появлении «гения — великого поэта современности — Велимира Хлебникова»<sup>15</sup> и объединении вокруг него «плеяды» писателей, «кои, если и шли различными путями, были *объединены одним лозунгом*: «Долой слово средство, да здравствует *Самовитое, самоценное Слово!*»<sup>16</sup>, должны были отве-

<sup>13</sup> Там же. С. 128—29.

<sup>14</sup> Лившиц предполагал значительное участие Маяковского в написании манифеста (см.: Лившиц Б. Указ. соч. С. 129). Ср. со словами Маяковского: «Давид собирал, переписывал, вдвоем дали имя и выпустили "Пощечину..." (цит. по: Маяковский В. Собр. соч.: В 2 т. М.: Правда, 1987. Т. I. С. 33). Ср. также: «Первый проект был написан Давидом Давидовичем, затем текст читался вслух и каждый из присутствующих вставлял свои вариации... Бурлюку принадлежит первая фраза: "Сбросить с Парохода современности" (Бурлюк Д. Указ. соч. С. 276). Известно, что Маяковский настоял на том, чтобы в тексте эта фраза звучала как «бросить с Парохода современности» (см.: Крученых А. Указ. соч. С. 47). Крученых также сообщает, что несколько строк в манифесте принадлежат Хлебникову (там же).

<sup>15</sup> Пощечина общественному вкусу (листовка). М.: Типо-лит. «Я. Даннин и Я. Хомутов», [1913]. [С. 1].

<sup>16</sup> Там же.



2. Афиша выступления Анатолия Пучкова «Футуризм Запада и России», 1914. Из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина

3. Афиша «Футуризм. Выступление Владимира Маяковского в Концертном зале Тенишевского училища в Москве», 1917. Из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина

сти возможные обвинения в подражании итальянским футуристам.

Критика, а тем более — широкая публика, оказались неспособны к восприятию «Великих откровений Современности»<sup>17</sup>. Лозунги, перевозившие «самовитое» слово, или заявления о «непреодолимой ненависти к существовавшему языку»<sup>18</sup> им ничего не объясняли, казались неконкретными. Необходима была программа, в которой, помимо отрицательных и чисто декларативных утверждений, содержалось бы разъяснение самого существа новаторских устремлений участников группы.

Такая программа была помещена в следующем манифесте, выпущенном Бурлюком. Созданный «гилейцами» в содружестве с М. Матюшиным и Е. Гуро, он открывал собой второй выпуск «Садна судей»<sup>19</sup>. Этот манифест следует признать одним из самых «программных» среди произведений подобного рода, выпущенных русскими футуристами. Несмотря на известную зависимость и самой его формы, и многих заключенных в нем положений от манифестов итальянцев (на что мы уже указывали), именно в нем мы впервые встречаемся с развернутым обоснованием «новых принципов творчества».

Слово перестает восприниматься исключительно своей содержательной стороной.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Садок судей II. С. 1—2.

Требование «придавать содержание словам по их начертательной и фонетической характеристике»<sup>20</sup> лишало слово раз и навсегда данного ему значения. Обращение к звуковой природе слова на практике означало возвращение к тому его состоянию, когда оно, по выражению А. Потебни, представляло собой лишь чистую «рефлексию чувства в звуках»<sup>21</sup>. Поэт становился свидетелем самого процесса возникновения слов в языке. Из создателя образов, использующего для этой цели уже «существующий» язык, он превращался в создателя самого языка. «Языководство, — говорил Хлебников, — дает право населить новой жизнью... оскудевшие волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения»<sup>22</sup>.

В контексте этих идей и следует рассматривать остальные тезисы манифеста. Их задачей является предварительное, во многом еще схематичное описание

<sup>20</sup> Там же. С. 1.

<sup>21</sup> Цит. по: Потебня А. Мысль и язык // Потебня А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 93. Имя А.А. Потебни в этом контексте возникло не случайно. Исследования этим выдающимся ученым вопросов происхождения языка сыграли в сложении основной поэтической концепции русского футуризма едва ли не самую значительную роль. Впервые на это указал Лившиц. Отмечая, что тезис о слове как творце мифа, предложенный для манифеста Н. Бурлюком, близок теориям Потебни, он добавляет, что футуристы видели свою задачу в том, чтобы связать эти теории, обращенные «взором к истокам человеческого бытия, с практикой сегодняшнего искусства» (см.: Лившиц Б. Указ. соч. С. 139). На идеи ученого ссылались также В. Шкловский в «Воскрешении Слова» (СПб.: Тип. 3. Соколинского, 1914. С. 5).

<sup>22</sup> Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 627.

русских футуристов. Свиток I» (СПб.: Свирельга, [1914]), которое вышло в форме свитка. Инициатива его публикации принадлежала Н. Кульбину. «Труба марсиан» В. Хлебникова (М. [Харьков]: Лирень, [1916]) также была напечатана в форме свитка.

<sup>11</sup> Первая листовка «Голос импрессиониста в защиту живописи» была выпущена в Киеве в 1908 г. и предназначалась для распространения на выставке «Звено», организованной Бурлюком. По его свидетельству, ни одного экземпляра этой листовки не сохранилось (см.: Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 38). Вторая листовка, «По поводу "художественных писем" г-на Бенуа», была напечатана в 1909 г. в Петербурге в связи с выставкой «Венок-Стефанос». Ларионов затем опубликовал ее в «Золотом руно», ошибочно приписав авторство С. Городецкому (см.: Золотое руно. 1909. № 11—12. С. 90—93).

<sup>12</sup> Лившиц Б. Указ. соч. С. 113.

основных принципов «нового» языка. И именно поэтому такое внимание в манифесте уделено *словотворчеству*. «Осознаются» не только приставки и суффиксы, но и изначальные элементы языка — гласные и согласные звуки. Их роль выявлена по аналогии с «первичными» для человека ощущениями — пространства и времени, цвета, звука, запаха. Наконец, слово оказывается родственным и стихии мифотворчества: его «первобытное» состояние способно порождать миф.

Анализируя манифест, мы постоянно встречаемся с этим утопическим желанием его авторов вернуться «в первые дни творения». В действительности оно оборачивается уже знакомой нам ситуацией, когда футуристы в своих поисках будущего устремляются к прошлому. Ведь язык, к созданию которого направлены усилия будетлян, на самом деле оказывается языком... далекого прошлого — именно тогда связь слова и породившего его чувства давала о себе знать с наибольшей полнотой.

Манифест, открывший второй «Садок судей», стал узловой точкой в развитии поэтической концепции русского футуризма. Исходящие от него многочисленные импульсы мы встретим как в поэзии, так и в теоретической мысли будетлян. Наиболее острое свое воплощение они получили в творчестве А. Крученых. Вслед за Бурдюком он также обращается к практике пропаганды своих идей путем «публикации» их в специальных манифестах. Именно в них А. Крученых теоретически обосновывает свою концепцию «заумного» языка.

Иногда Крученых считается единственным автором этой концепции, хотя ее возникновение, вероятно, во многом было связано с осмыслением поэтических опытов Хлебникова. Во всяком случае, первые книги Крученых («Старинная любовь», «Игра в аду») еще лишены «зауми»: она впервые дает знать о себе только в «Мирсконца» и в «Помаде», с ее знаменитым «дыр бул щыл» — книгах, подготовленных совместно с Хлебниковым<sup>23</sup>. Только после их выхода в свет Крученых выпускает свой первый теоретический манифест — «Декларацию слова, как такового»<sup>24</sup>.

23 В «Помаде» указано: «Последние три стихотворения написаны совместно с Е. Луневым». В данном случае за этим псевдонимом скрывался Хлебников (см.: Хлебников В. Неизданные произведения/Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М.: ГИХЛ, 1940. С. 405).

24 Манифест опубликован совместно с Н. Кульбиным в апреле 1913 г. Затем его текст полностью вошел в брошюру А. Крученых и В. Хлебникова «Слово как таковое» ([М.]: Типо-лит. т./д. «Я. Данкин и Я. Хомутов» [1913]). Говоря об истоках зауми, А. Крученых вспоминал свои юношеские впечатления от гастролей мейерхольдовской труппы в Херсоне. Его особенно поразили бессвязные слова, которые выкрикивал Мейерхольд, исполнявший роль Водяного

Тезисы этого манифеста, несмотря на то что они расположены в «заумном» порядке (вначале идет пункт 4, затем — пункты 5, 2, 3 и только потом — первый), выдают свою прямую зависимость от положений, выдвинутых в «Садке судей» II. Крученых доводит их до логического конца, моделируя все ту же ситуацию «первых дней творения».

Ситуацию «называния вещи», как известно, воссоздавал в своем творчестве и Хлебников. Однако в своих поисках он стремился ухватить семантику отдельного звука — понять, почему именно этот звук, а не какой-либо иной связывается в сознании с той или иной вещью. Для Крученых процесс «называния» был более субъективен.

Обращает на себя внимание, что Крученых, тем не менее, не мыслит «заумный» язык в качестве единственного языка будущего. В своем следующем манифесте — «Новые пути слова»<sup>25</sup> — он утверждает, что «для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их»<sup>26</sup>. Образованы эти слова могут быть разными путями: посредством «произвольного слововошества»<sup>27</sup> (то есть «заумно», в духе «дыр бул щыл»), путем «неожиданного словообразования»<sup>28</sup> — имеется в виду хлебниковский метод «скорнения слов». Однако не исключается и использование «традиционных» слов — при условии, что они будут сочетаться «по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики...»<sup>29</sup>.

Фактически Крученых дает здесь полный перечень художественных средств, присутствующих поэтической практике футуристов. Главное, что объединяет все эти «пути», — то, что полученное с их помощью «слово (и составляющее его — звуки) не только куцая мысль, не только логика, но главным образом заумное», то есть слово оказывается «шире смысла»<sup>30</sup>. Но обратим внимание — в качестве иллюстрации этих положений приводятся не «заумные» слова,

в «Потонувшем колоколе» Г. Гауптмана. В своих мемуарах Крученых приводит эти слова: «Нворанс! Брененененс!» (см.: Крученых А. Наш выход. С. 33). Продолжая эту тему, отметим также «заумный» крик тенора за сценой в конце третьей картины пьесы Кандинского «Желтый звук»: «нала-зи-мунафакола!» (см.: Der Blaue Reiter. Hrsg. Kandinsky, Franz Marc. München, 1912. S. 126).

25 Крученых А. Новые пути слова: язык будущего смерть символизму // Трое. СПб.: Журавль, 1913.

26 Там же. С. 28.

27 Там же. С. 30.

28 Там же. С. 31.

29 Там же. С. 28.

30 Там же. С. 25. Ср. это положение Крученых с замечанием А. Потебни о том, что «во время понимания слова звук в нашей мысли предшествует своему значению» (см.: Потебня А. Указ. соч. С. 95).



4. «Футурист Владимир Маяковский». Фотография. Казань, февраль 1914

5. Футуристы (справа налево): А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц. Фотография, 1912

но слова, образованные по «методу» Хлебникова (и, возможно, им самим и подсказанные): «гладиаторы и мечари», «морг и трупарня», «университет — всеучьбище»<sup>31</sup>. В этих парах «традиционное» слово оказывается заимствованным, а «новое», сходное с ним по смыслу, «построено» по аналогии с другими словами русского языка.

Как видим, в манифестах Крученых, как и в рассмотренных ранее манифестах Бурлюка, декларации, имеющие отношение к собственно поэтическому творчеству, занимают несколько обособленное положение. Вопросы общего характера, касающиеся грядущих изменений в социуме и мироздании в целом, конечно, присутствуют в этих манифестах — без них они сразу бы потеряли свой футуристический характер. Однако их связь с «поэтическими» установками, скорее, подразумевается.

Первым, кто по-настоящему слил в своем творчестве обе эти сферы, был Ларионов. В этом плане его манифесты являются одними из наиболее «футуристических» в России. Сам художник воспринимал их в качестве начала грандиозного «вторжения» искусства в жизнь.

### Манифесты Ларионова

В отличие от других футуристов Ларионов предпочитал отдавать свои манифесты для публикации в прессу, добиваясь тем самым максимально широкого распространения своих идей. Этим отношениям

художника со средствами массовой информации надо отдать должное — они всегда оказываются выдержанными в истинно футуристическом духе.

Далеко не всегда Ларионов публиковал свои манифесты напрямую. Гораздо чаще он делал это косвенным путем.

Делать себе, говоря сегодняшним языком, паблисити, Ларионов умел как никто другой. В этой области он перещеголял даже самого «отца русского футуризма» — Д. Бурлюка. Тот был мастером по части скандалов, но отношениям с прессой уделял мало внимания. Ларионов, напротив, быстро понял те преимущества, которые несут с собой современные средства массовой информации.

Для нас особенный интерес представляют «отношения» Ларионова с «Московской газетой». На протяжении первой половины 1913 года он неоднократно появлялся на ее страницах — то со своими интервью, то в качестве героя отчетов о вернисажах, а то и с отдельными рисунками<sup>32</sup>. Однако в сентябре, в самый пик «футуристической» деятельности Ларионова, эти контакты перерастают в нечто большее.

За несколько дней до его самой громкой «акции» — появления 14 сентября на улицах Москвы с раскрашенным лицом — газета отводит целый подвал

32 См.: Ф. М. (Мухортов Ф. А.) Лучисты: В мастерской Ларионова и Гончаровой // Московская газета. 1913. 7 января. С. 2; он же. Весенние выставки: «Мишень» // Там же. 1913. 25 марта. С. 3; Художественные новости // Там же. 1913. 8 апреля. С. 6 [интервью Ларионова о планах на сезон 1913/14 г.]; он же. Шедевр футуризма: Портрет Ганано // Там же. 1913. 8 июля. С. 2; он же. Чрезвычайно удавшийся вернисаж // Там же. 1913. 30 сентября.

31 Крученых А. Новые пути слова... С. 25—26.



6. Илья Зданевич, Михаил Ларионов. «Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов». Журнал «Аргус», 1913

статье «Раскрашенный Ларионов»<sup>33</sup>. В ней неизвестный автор сообщает, что «лидеру лучистов Михаилу Ларионову прискучило быть новатором только в живописи. Он хочет сделаться законодателем мужской моды... Для начала он решил популяризировать лучистую окраску лица»<sup>34</sup>.

После знакомства со статьей приходится удивляться не столько тому, что редакция газеты сообщает о событии, которое еще не произошло, сколько тому, что в самом сообщении только две фразы (о полиции и о карете «скорой помощи») выражают ее собственное отношение к публикуемому материалу. Можно предположить, что перед нами авторский текст, только поданный редакцией (или самим Ларионовым?) от третьего лица. На то, что это текст манифеста, указывают не только его положения, но и характерная форма публикации — каждое утверждение начинается с новой строки. Подобная разрядка особенно заметна в сравнении со статьями, помещенными на той же странице. Таким образом в газете печатались только фельетоны. За фельетон можно было бы принять и эту статью, если бы на следующей странице не был напечатан текст еще одного манифеста, на этот раз — посвященного футуристическому театру<sup>35</sup>.

Чтобы адекватно оценить последний манифест, следует иметь в виду, что за месяц до его появления в прессе

33 Раскрашенный Ларионов // Там же. 1913. 9 сентября. С. 3.

34 Там же.

35 Театр «Футу» // Там же. С. 5.

появилось сообщение о состоявшемся в Усукиркио футуристическом съезде, на котором его участники (Крученых, Матюшин и Малевич) постановили организовать «первый в мире футуристический театр». Ларионов в данной ситуации действовал чрезвычайно быстро. В своем тексте он говорит, что «угроза, произнесенная футуристами на их съезде в Усукиркио», уже в октябре будет приведена в исполнение в Москве. Готовы пьесы — драматическая поэма «Бу-ла-на», комедия «Футу» и комедия «Современный костюм»<sup>36</sup>, набрана труппа, дело только за Ларионовым и Гончаровой, которые пишут декорации.

Расчет оказался верным. Хотя с очень большой долей уверенности можно утверждать, что никаких пьес и тем более труппы не было, Малевич оказался страшно напуган и уже через день после выхода газеты писал Матюшину:

*Ларионов уже у нас перебивает, тоже взялся устраивать театр, а мы только поговорили... Надо торопиться*<sup>37</sup>.

На самом деле, «поговорил» как раз Ларионов — описываемый им театр никогда не был создан, да и не мог быть создан. Свою задачу художник видел в том, чтобы заявить о таком театре, — этого было достаточно, чтобы считать его существующим.

Сценическая концепция Ларионова вся построена на неожиданностях. Художник ни в коей мере не ставит вопрос

36 Там же.

37 Цит. по: Харджиев Н. Из материалов о Маяковском // 30 дней. 1939. № 7. С. 83—84.

о практической выполнимости своих фантазий. И читатель даже не успевает обратить на это внимание — настолько сильно его захватывает общая, кажущаяся импровизационной манера изложения. Можно сказать, что у Ларионова текст манифеста действительно превращается в самостоятельное художественное произведение и поэтому ни в какой дополнительной реализации не нуждается.

«Сцену будет изображать то, что служит в нефутуристических театрах партером», — с этого начинается ларионовская реформа театра. Зрителям в такой ситуации отводится место или на специальном возвышении в середине театрального зала, или над ним — «на устроенной под потолком проволочной сетке». Последний вариант, наиболее экстравагантный и, кажется, до сих пор остающийся невоплощенным, предполагает, что зрители «будут смотреть пьесу сверху через ячейки сетки, лежа или сидя на корточках, кому как удобнее»<sup>38</sup>.

Фантазия Ларионова, кажется, не знает предела, и не она ли в конечном счете убедила редактора газеты М. М. Бескина отдавать «на откуп» художнику чуть ли не целую страницу в каждом номере? Во всяком случае, следующий выпуск газеты содержал в себе новый материал — «Раскрашенные москвичи», также помещенный без указания имени автора и также откровенно пропагандирующий Ларионова.

После подробного рассказа о состоявшейся наконец прогулке с раскрашенными

лицами<sup>39</sup> и сообщения о предстоящих «акциях» такого же рода<sup>40</sup>, газета «кстати» упоминает о том, что на днях Ларионов выпускает «Манифест к мужчине». В нем «он проповедует революцию в области мужской моды»<sup>41</sup>.

Предлагается: «Носить исключительно мягкое и исключительно белое... Пиджак... должен быть прямого и простейшего покроя с вышивкой или рисунком сбоку, внизу и на одном из рукавов»<sup>42</sup>. Застегиваться он будет «на три цветные пуговицы». Что же касается брюк, то они должны быть обязательно широкими вверху, а внизу — либо прямыми (зимой), либо короткими до колен (летом). «Открытые в последнем случае ноги татуируются»<sup>43</sup>, — неприступно добавляет Ларионов. Далее в той же манере сообщается о форме

39 В частности, указано, что «раскраска» лиц проходила в помещении Художественного салона на Б. Дмитровке, где «физиономии» модников (Ларионова, Большакова и Яценко) расписывала Гончарова. Затем «троица, расцвеченная красной, зеленой, фиолетовой и черной красками, отправилась на автомобиле на Кузнецкий мост». Далее описывается их путь от Кузнецкого моста до Филипповской кофейни, где они «уселись пить кофе» (см.: Раскрашенные москвичи // Московская газета. 1913. 15 сентября. С. 5). В газете помещен и образец «росписи» — рис. «Раскрашенный Ларионов». О «прогулке» сообщили и другие газеты, см.: Столичная молва. 1913. 15 сентября. С. 4; Раннее утро. 1913. 17 сентября. С. 5 (фото); см. также: Московские футуристы // Огонек. 1913. № 43 (фото, изобр. М. Ларионова и Н. Гончарову, раскрашивающую К. Большанова).

40 Речь идет о вернисаже выставки Н. Гончаровой, на которой «не футуристский поэт Гюлимаков, раскрашенный во все цвета радуги, высочит в публику, исполнит пляску диких и будет вить всеми звериными голосами, прославляя творчество Гончаровой» (Московская газета. 1913. 15 сентября. С. 5).

41 Там же. Первый итальянский футуристический манифест «Le vetement masculin futuriste», посвященный одежде, был напечатан Д. Балла только в мае 1914 г.

42 Там же.

43 Там же.

38 Театр «Футу».



7. Илья Зданевич, Михаил Ларионов. «Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов». Журнал «Аргус», 1913

ботинок, фасоне шляп, о том, что, «кроме раскраски щек, ушей, носа, рекомендуется один ус сбривать, бороду заплетать косичками и вплетать в них цветные шелковинки и золотые нити»<sup>44</sup>. Наконец, «грудь Ларионов не советует закрывать, — мужская красота должна быть открыта»<sup>45</sup>.

Обратим внимание на построение последней фразы — в ней текст воображаемого автора статьи отделен от цитаты из ларионовского манифеста. Таким образом, у читателя не возникает ни малейшего сомнения в факте существования самого манифеста, который «на днях» будет выпущен в свет. Однако этого не произошло. По-видимому, так называемый Манифест к мужчине существовал лишь на уровне отдельных положений, и Ларионов вовсе не собирался доводить их до завершения — факта упоминания в прессе было достаточно, чтобы считать, что манифест действительно существует<sup>46</sup>.

Здесь ларионовское «чутье» тех возможностей, которые предоставляли средства

44 Там же.

45 Там же.

46 Одновременно с публикацией в «Московской газете» этот материал с небольшими изменениями был напечатан в «Столичной молве» (1913.15 сентября. С. 4). В нем говорится, что «глава и оплот московского «лучизма» собирает издавать брошюру — «Манифест к мужчине». Далее повторяются те же положения, что и в «Московской газете», но есть и добавление: Ларионов сообщил корреспонденту, что готовится специальный манифест для женщин. «Дамы будут ходить с открытой татуированной грудью», — добавил он.

массовой информации, и умение ими пользоваться достигают своеобразного апогея. В этом убеждал не только текст статьи.

Так случилось, что из всего придуманного Ларионовым именно раскраске лица суждено было стать своего рода фирменным знаком русских футуристов. Уже зимой 1913 года ее взяли на вооружение Бурлюк и Маяковский, отправившись в турне по югу. Предварительно они вместе с В. Каменским «опробовали» новую моду все на том же Кузнецком мосту. И, как и Ларионов, позаботились о том, чтобы прогулку запечатлели хроникеры.

Встревоженный Л. Андреев писал К. Чуковскому, что, по его мнению, «в России уже многие верят в футуризм... и тайно исповедуют раскрашенную физиономию Ларионова»<sup>47</sup>. Писатель ошибся только в одном. Исповедовали открыто. В Ростове-на-Дону, например, еще до приезда туда Бурлюка с компанией, начинающий поэт, называвший себя «южным футуристом», Леонид Скляр прошелся по Большой Садовой с раскрашенным лицом и в женской шляпе. В феврале следующего года, все на том же Кузнецком, перед москвичами предстала еще одна «пара кандидатов в Преображенскую больницу» — К. Малевич и А. Моргунов. В петлицах у них виднелись расписные деревянные ложки.

47 Цит. по: Чуковский К. Люди и книги. М.: Гослитиздат, 1957. С. 517.

Наконец, финальным аккордом во всей этой истории с раскрашиванием стало выступление Зданевича в «Бродячей собаке» 9 апреля 1914 года. Его доклад «Раскраска лица» носил чисто эпатажный характер, видимо, не в последнюю очередь связанный с составом участников вечера. Судя по тексту, доклад, несомненно, является продуктом собственного творчества Зданевича.

Однако на этом этапе идея «раскраски лиц» для участников ларионовской группы уже не была главной. Осенью 1913 года они начинают пропагандировать новое изобретение — «всёчество». Формирование этой концепции также связывается с именем Зданевича. Его доклад на закрытии выставки Н. Гончаровой в Москве 5 ноября 1913 года — «Наталья Гончарова и всёчество» — является первой публичной манифестацией нового движения.

Известно, что во время доклада распространялись листовки с тезисами его основных положений — они почти не сохранились, но благодаря авторскому тексту, находящемуся в отделе рукописей Русского музея, можно представить себе и характер самого доклада, и текст листовки.

«Никакой исторической перспективы не существует, не существует перспективы пространства как таковых. Есть лишь системы, творимые человеком. Борьба против прошлого нелепа, ибо прошлого нет. Стремление к будущему нелепо, ибо

будущего нет — будущее можно сделать прошлым и наоборот...»<sup>48</sup> — заявляет Зданевич в начале доклада. И далее на примере творчества Гончаровой развивает эти положения, рассказывая о ее встречах с... Моне и Ренуаром, Ван Гогом в Арле, о жизни художницы в монастыре, поездках в Бенин, Китай, Японию, беседе с Маринетти. Правда, как иронично отмечалось в газетном отчете о лекции, «г-жа Гончарова совершила эти путешествия... мысленно»<sup>49</sup>. Поездки по Востоку убеждают художницу «в величии Востока, а сопоставление с Европой приводит к выводу, что Европа — воровна-рецидивистка»<sup>50</sup>.

Столь невероятный полет фантазии, отрицающий всякие временные и пространственные ограничения, в свое время не был оценен по достоинству, многие из современников восприняли его лишь как «всегда существовавший эклектизм». Свою роль сыграл, конечно, и возраст докладчика, которому было всего 19 лет. Но сегодня, помимо традиционного стремления эпатировать публику, можно увидеть в этом движении и иное, а именно — зерно тех

48 Зданевич И. [Наталья Гончарова и всёчество]/Публикация Е. В. Баснер // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов. С. 174. На афишах было ошибочно указано: «Наталья Гончарова и всечество». Поправка была дана в газетном репортаже о состоявшемся докладе (см.: Утро России. 1913. 6 ноября).

49 Русское слово. 1913. 6 ноября. № 256. С. 6.

50 Зданевич И. Указ. соч. С. 177.

идей, которые через несколько лет приведут к возникновению дадаизма.

Еще за полгода до выступления Зданевича в предисловии к каталогу выставки «Мишень» Ларионов сформулировал несколько «общих принципов», среди которых мы находим и требование признания «всех стилей, которые были до нас и созданных теперь»<sup>51</sup>, а также два взаимоисключающих положения: «надо признавать все» и «отрицать надо ради самого отрицания потому, что это ближе всего к делу»<sup>52</sup>.

Вопрос об авторстве манифестов и теоретических материалов не может, конечно, подменить собой гораздо более важную, но абсолютно неисследованную проблему, касающуюся истоков ларионовских идей, и в частности концепции «всёчества».

Можно предположить, что Ларионов был знаком с теми «экспериментами» со временем, которые проводились в эти годы Хлебниковым. Зафиксированные в его первой книге — «Учитель и ученик», они могли быть известны Ларионову со слов самого поэта и раньше<sup>53</sup>. Возможно, какое-то впечатление произвел на него и прозаический отрывок Крученых «Путешествие по всему свету», напечатанный в «Мирсконца». В основу крученыховского текста, как мы помним, был положен принцип «ускоренного» течения времени, нарушающего привычные логические и пространственные связи. Лихорадочный ритм самого путешествия — «ездил в Персию и индию из индии... уехал в чагодубию...»<sup>54</sup> — отчасти напоминает ту стремительность перемещений в пространстве и времени, которая присутствовала в тексте доклада Зданевича «Наталья Гончарова и всёчество».

Оценивая в целом пропагандистскую деятельность Ларионова, надо признать, что она знаменовала собой пик русского футуристического движения. Художником были использованы все возможные средства для рекламирования своих идей. В их ряду публикации манифестов занимали особое место.

В одних случаях, как это было с лучизмом и со «всёчеством», манифесты суммировали и обобщали творческую практику самого художника и его ближайшего окружения.

.....

51 Каталог выставки картин группы художников «Мишень». М.: Типо-лит. В. Рихтер, 1913. С. 3.

52 Там же.

53 См.: Хлебников В. Учитель и ученик: Разговор/Рис. В. Бурлюка. Херсон: Паровая типография преемников О.Д. Ходушиной, 1912. Фрагменты этого текста были также опубликованы в: «Союз молодежи» при участии поэтов «Гилея» №3. Март 1913. СПб.: Общество художников и Союз молодежи, 1913. С. 39—56.

54 Крученых А., Хлебников В. Мирсконца. М.: Литогр. В. Титяева, [1912]. Л. 18. Сохранено написание оригинала.

В других — как, например, в газетных публикациях, посвященных раскраске, моде и театру, или во вступлениях к каталогам выставок — манифест приобретал самостоятельное значение.

В этом случае художник не просто выдвигает определенные положения, которые надлежит претворить в жизнь, — в пространстве текста он моделирует такую ситуацию, в рамках которой эти положения уже обретают свое символическое существование. Одним словом, оказывается, что манифест — сам по себе — и является уже первым произведением того художественного направления, которое он прокламирует<sup>55</sup>.

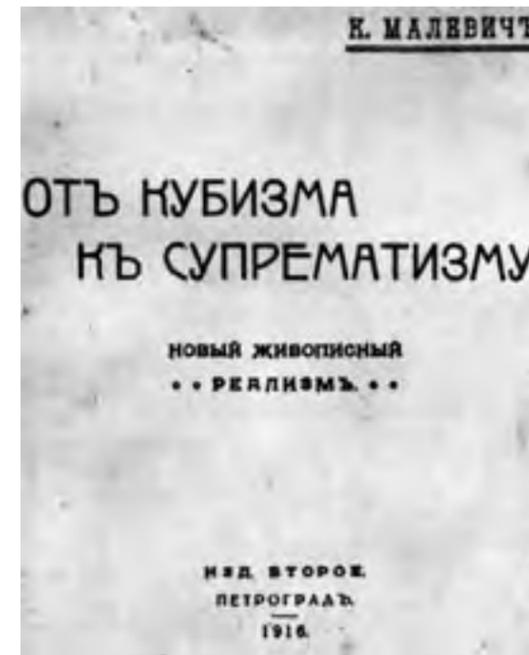
### Манифесты Малевича

В русском искусстве только в творчестве Малевича мы можем наблюдать подобную ситуацию с особенной ясностью и чистотой. Весь творческий путь этого художника на протяжении всего его развития являл собой тесную связь художественной практики и теоретической деятельности. Здесь сказалась и особенная способность Малевича к рациональному осмыслению своих, в основе чисто интуитивных, новаций. Может быть, поэтому художника мало увлекала идея иллюстрирования чужих текстов, да и особенности его художественного дарования не позволяли ему так легко и артистически непринужденно, как Ларионову, входить в мир другого автора.

Первые теоретические опыты Малевича, известные нам, связаны с «заумным» периодом в его творчестве. В 1913—1914 годах, работая бок о бок с Крученых, он активно развивает в своей живописи идеи, близкие «заумной» концепции последнего.

Решающую роль в возникновении этих идей сыграл опыт «синтетического» кубизма. Характерное для него соединение разнородных по своей фактуре поверхностей рождало на холсте новое единство, некую «новую реальность», уже никак не связанную с той, из которой «вышли» сами эти предметы. Русскими этот художественный прием был осознан как явление глубоко мировоззренческое по своей сути. Малевич соединял на холсте не только разнородные формы, но и разнородные понятия. На обороте своей знаменитой «алогичной» картины «Корова и скрипка» (1913, ГРМ) он написал, что сопоставление этих двух форм надо воспринимать .....

55 Что-то подобное происходило и на заре рождения футуризма: первый манифест Маринетти являл новое направление как уже существующее, тогда как в реальности ни одного футуристического произведения еще не было создано.



как следствие «борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком»<sup>56</sup>. В брошюре «О новых системах в искусстве» под литографированным изображением этой же картины художник помещает еще одно разъяснение:

*Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям, и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма. Показанный рисунок представляет собой момент борьбы — сопоставлением двух форм: коровы и скрипки в кубистической постройке»<sup>57</sup>.*

В этом контексте следует воспринимать и те несколько строк, которые были помещены Малевичем без какого-либо заглавия в сборнике «Тайные пороки академиков»<sup>58</sup>. По сути они являются своеобразным манифестом художника, в котором он отстаивает принципы «заумного» творчества.

Малевич почти ничего не разъясняет, он декларирует. «Высшее худож. произведение, — заявляет он, — пишется тогда когда ума нет»<sup>59</sup>. Поэтому он, уже отказавшись «за ненадобностью» от души и интуи .....

56 См.: Казимир Малевич. 1878—1935: Каталог выставки. Ленинград — Москва — Амстердам. 1988—1989. Амстердам: Городской музей, 1988. №38. С. 264.

57 Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. Витебск: Работа и издание артели художественного труда при Витсвомасе, 1919. Илл. 3.

58 Крученых А., Ключ И., Малевич К. Тайные пороки академиков. М.: Тип. И.Работнова, 1916. С. 31—32.

59 Там же. С. 32.



ции, «19 февраля 1914 году... отказался на публичной лекции от разума»<sup>60</sup>.

Уже в этой первой «теоретической» работе Малевича заметны многие особенности его «писательской» манеры — шероховатость стиля, пропуски логических связей в изложении, стремление к замене ожидаемых ответов парадоксальными утверждениями — как, например, в финале статьи: «Конечно многие будут думать, что это абсурд, но напрасно стоит только зажечь две спички и поставить умывальник»<sup>61</sup>.

«Заумный» этап в своем творчестве художник оценивал чрезвычайно высоко. В истории супрематизма ему отводилась роль последнего шага на пути создания новой художественной системы. С особенной силой это дало о себе знать в том внимании, которое уделял Малевич работе над оформлением «заумной» оперы А. Крученых и М. Матюшина «Победа над Солнцем».

Брошюра Малевича «От кубизма к супрематизму», которую Матюшин опубликовал в конце ноября 1915 года, распространялась на «Последней футуристической выставке 0,10» и, таким образом, играла роль манифеста, провозглашающего рождение нового пути в искусстве.

Однако этот первый «супрематический» текст еще нес на себе весьма заметный отпечаток футуристической традиции. Большая его часть была посвящена полемике с предшественниками.

.....

60 Там же. С. 31.

61 Там же. С. 32.

8. Обложка брошюры К. Малевича «От кубизма к супрематизму». Издание 2, Петроград, 1916

9. Обложка брошюры К. Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму». Издание 3, Москва, 1916

По мнению Малевича, «вся бывшая и современная живопись до супрематизма... были закрепошены формой натуры»<sup>62</sup>. Не смог освободиться от этого «греха» и кубофутуризм. Но его деятельность способствовала тому, что художественное «состояние предметов» для художника «стало важнее их сути и смысла»<sup>63</sup>. Тем самым Малевич не только противопоставляет свое открытие опыту предшественников, что было характерно для футуристов, но и стремится подчеркнуть определенную закономерность его возникновения. В его восприятии все авангардное движение шло единым путем, целью которого было «уничтожение вещей». В разной степени ее достижению способствовали поиски кубистов и футуристов: «Кубофутуристы собрали все вещи на площадь, разбили их, но не сожгли», — жалеет Малевич. Необходимо, считает он, сделать последний шаг, чтобы расчистить площадку для строительства «новой культуры искусства»<sup>64</sup>.

Подобные рассуждения помогают понять, почему так важно было для Малевича осознание того, что в своем кубофутуристическом прошлом он уже сделал этот шаг — во время работы над декорациями для «Победы над Солнцем». Эскиз, который он хотел напечатать на обложке нового издания текста оперы, являлся той точкой, в которой сконцентрировалась вся сила его интуитивного прозрения, приведшая в результате к рождению нового направления.

Поразительно, но в первом «супрематическом» тексте почти ничего не сказано о самом супрематизме. Для роли «учебника», способного дать ключ к пониманию нового художественного языка, на чем настаивает А. Наков<sup>65</sup>, он явно не подходит. Малевич действует здесь не как учитель, объясняющий новые правила, но, скорее, как некий посвященный, который стремится больше утаить, чем сказать. Сообщая на последней странице, что кубофутуризм выполнил свое предназначение, он заявляет, что теперь переходит «к Супрематизму — к новому живописному реализму, беспредметному творчеству»<sup>66</sup>, однако гут же замечает: «Далее о Супрематизме, живописи, скульптуре и динамике музыкальных масс — скажу в свое время»<sup>67</sup>. Какой уж тут «учебник»! Конечно, более прав оказался А. Эфрос, говоривший

.....

62 Малевич К. От кубизма к супрематизму: Новый живописный реализм. Пг.: Тип. Л.Я. Ганзбурга, 1916 [1915]. С. 3.

63 Там же. С. 6.

64 Там же.

65 См.: Нанов А. Русский авангард. М.: Искусство, 1991. С. 151—152.

66 Малевич К. От кубизма к супрематизму. С. 14

67 Там же.

о «настоящей темной силе проповеднического пафоса»<sup>68</sup>, отличающей тексты художника.

Рассмотренная брошюра, как известно, была не единственным теоретическим документом Малевича, распространявшимся на «Последней футуристической выставке 0,10». Не имея возможности заявить о супрематизме ни в общем каталоге выставки, ни в специальной декларации, выпущенной им совместно с М. Меньковым и И. Юноном<sup>69</sup>, художник нашел своеобразный выход. На известной фотографии, сделанной на выставке, видно, что на стенах, где развешаны полотна, рядом с рукописными табличками «Супрематизм живописи» и «К. Малевич» прикреплены два листа. На том, что справа, указаны номера экспонируемых работ с общим для них «супрематическим» названием: «Живописные массы в движении». Тот же, что расположен слева, под «Черным крестом» и рядом с «Красным (?) квадратом», содержит подробные названия остальных работ<sup>70</sup>. Этот, по сути, вынужденный поступок в перспективе развития современного искусства может быть оценен весьма высоко. Текст художника, будучи помещенным рядом с его живописными произведениями, фактически уравнивается с ним в своих правах — этим поистине «концептуальным» жестом Малевич предвещает многое из того, что будет разрабатываться в искусстве XX века.

Не последнюю роль играло и то, что все таблички и листы, укрепленные на стенах, опять же вынужденно, носили рукописный характер. Момент «откровения» в этом случае выступал гораздо явственнее. Не случайно поэтому и самые знаменитые манифесты Малевича были исполнены литографским способом. Типографская печать с ее раз и навсегда данными, застывшими формами подходила для устоявшегося, законченного явления. Литография с ее возможностью сохранить индивидуальную особенность почерка больше отвечала ощущению нового, того, что еще находится в процессе становления. Вероятно, этим в первую очередь,

.....

68 Эфрос А.К. Малевич: Ретроспективная выставка // Художественная жизнь (М.). 1920. №3. С. 39—40.

69 Этому противились остальные участники выставки, и прежде всего ее устроитель И. Пуни. Подробнее об этом см.: К истории русского авангарда. С. 94. Листовна воспр. в: SHADOWA L. Suche und Experiment: Russische und Sowjetische Kunst, 1910 bis 1930. Dresden: Verlag der Kunst VEB, 1978. S. 63.

70 Уделяя пристальное внимание названиям своих первых супрематических работ, Малевич действовал в рамках футуристической традиции. «Дама. Красочные массы в 4-м и 2-м измерениях», так же как и «Норова и скрипка», как и бурлюновская «Нонцепированная по ассирийскому принципу лейт-линия движения», заставляет предположить, что в футуризме «обряд наречения» произведения носил, по сути дела, глубоко манифестационный характер, позволяя названию вести практически независимое от самого произведения существование.

а не отсутствием оснащенной типографской базы в Витебской художественной школе объясняется и литографированный характер двух самых знаменитых манифестов Малевича — «О новых системах в искусстве» и «Супрематизм».

Хотя обе эти книги принадлежат уже следующему, постфутуристическому, периоду развития авангарда, в нашем исследовании без них обойтись невозможно. Ибо именно они обозначили крайнюю точку в том движении к слиянию художественного и «агитационного», которое отличало развитие русского футуризма.

Для Малевича, по его собственным словам, это было время, когда «кисти все дальше и дальше отходят»<sup>71</sup> от него. После показа на персональной выставке 1919 года серии «белых» полотен, завершивших четырехлетний период развития живописного супрематизма, художник оказался перед фактом исчерпанности художественных средств. Это состояние кризиса оказалось запечатленным в одном из самых драматичных текстов Малевича — в его манифесте «Супрематизм», написанном для каталога выставки «Беспредметное творчество и супрематизм».

Ощущение грандиозности совершенного им переворота, исключающего всякую возможность возврата в мир традиционных эстетических представлений — вот, пожалуй, главное, что определяет содержание этого текста. В нем художник пытается осмыслить значение совершенного им прорыва. «Белая свободная бездна», открывшаяся взору художника, осознается как «истинное реальное представление бесконечности»<sup>72</sup>. Притяжение этой бездны оказывается для него не менее, если не более, сильным, чем притяжение «Черного квадрата». В тексте желание «стать на краю» бездны подчас перевешивает стремление разобраться в том, а что же дальше? Однако уже здесь Малевич приходит к мысли о том, что супрематизм как система является формой проявления творческой воли, способной «через супрематическое философское цветовое мышление... вынести обоснование новых явлений».

В концептуальном плане это открытие оказывается чрезвычайно значимым, знаменующим конец традиционных форм изобразительного искусства. «О живописи в супрематизме не может быть речи, — заявил Малевич год спустя во вступительном тексте к альбому

.....

71 Из письма К. Малевича к М.О. Гершензону от 7 ноября 1919 г. (цит. по: К истории русского авангарда. С. 99). К истории русского авангарда. Стокгольм: Гилея, 1976.

72 Малевич К. Супрематизм // Беспредметное творчество и супрематизм: Каталог 10-й государственной выставки. М.: Отдел ИЗО Нар. ком. просвещения, 1919. С. 18.

"Супрематизм", — живопись давно изжитая и сам художник предрассудок прошлого»<sup>73</sup>. Дальнейший путь развития искусства лежит теперь в сфере чистого мыслительного акта. «Получилось как бы, — замечает художник, — что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она расстрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее»<sup>74</sup>.

В этих часто цитируемых словах с предельной ясностью проявили себя те напряженные взаимоотношения между «пером» и «кистью», которые лежали в основе манифестационной деятельности русских футуристов. Малевич был первым, кто нарушил существовавшее между ними хрупкое равновесие, отдав явное предпочтение «перу». Обоснование миростроения как «чистого действия», к которому он пришел в «Супрематизме», лежит уже за рамками собственно футуристического движения, давая импульсы дальнейшему развитию авангардного искусства.

*Впервые текст был опубликован в книге: Поляков В. Книги русского кубофутуризма. Гл. VII. Манифест как художественная форма. Изд. 2, исправленное и дополненное. М.: Гилея. 2007. С. 193—230. Публикуется с сокращениями.*

73 Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск: Уновис, 1920. С. 3.

74 Там же.

## Сергей Бирюков Звуковое и визуальное в русском поэтическом авангарде. 1910—2010-е годы

В течение нескольких лет мы отмечаем столетие мирового и русского авангарда, потому что даты варьируются, они очень гибкие и подвижные. Мы начали с 2008 года и продолжаем уже в новой программе, посвященной музыкальному, звуковому, голосовому в русском авангарде. Эти формы довольно сильно связаны, особенно визуальное и звуковое, звучное. Во многих отношениях русские авангардисты конкурировали с итальянскими и оказывали воздействие на немецких коллег, на дадаистов, и затем на французских дадаистов, и сюрреалистов.

Ранние авангардисты сами не называли себя так, они были футуристами, имажинистами, конструктивистами, формлибристами, люминистами и так далее. Но потом термин «авангард» вошел в обиход, и уже в 60-е годы были определены авангардисты начала XX века как исторический или классический авангард, а направление второй половины XX века стали именовать поставангардом, неоавангардом и другими авангардами с приставками. В результате исследований я пришел к необходимости дать новое, на мой взгляд, более емкое определение — внеисторический авангард, в гегелевском смысле.

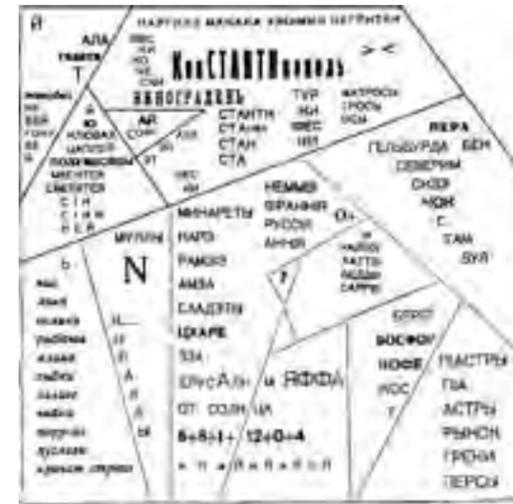
Здесь прочерчиваются очень тонкие линии между историческим и внеисторическим авангардом, проходят они таким

образом, что внеисторический авангард как раз осознает себя именно авангардом, в отличие от исторического.

Обратимся вначале к историческому авангарду. Посмотрим, как ранние авангардисты работали с визуальностью, переходящей в звучность. Книга Василия Каменского вышла в 1914 году, она называлась «Танго с коровами» и состояла из железобетонных поэм. Книга была пятиугольная, что было тоже очень новаторски, был срезан угол, поэтому у нее оказалось пять углов. И кроме того, он использовал принцип железобетонной конструкции, потому что это опалубка, разделение на сегменты, и засыпается туда вместо щебенки и цемента — буквы, слова, и все это создает какую-то картину. В данном случае эта картина — «Константинополь».

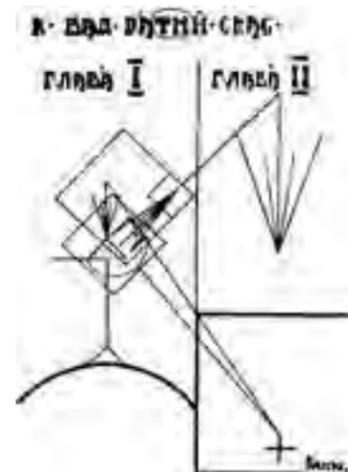
Действительно, Каменский побывал в Константинополе, был восхищен им и предложил вот такую картину.

К сожалению, не сохранились ни записи, ни свидетельства того, как читал Каменский сам это произведение и читал ли он его. Но известно, что Каменский очень хорошо рецитировал, очень хорошо продуцировал свои тексты и был одним из лучших чтецов своего времени, наряду с Маяковским, Крученых и Есениным. Мне пришлось в качестве представителя внеисторического авангарда



реконструировать варианты прочтения<sup>1</sup>. Вариантов может быть достаточно много. Как раз эта поэма интересна тем, что предлагает разнообразные формы прочтения. И мой друг, фоносемантический поэт петербургский, Александр Горнон сделал анимационный фильм по этому произведению. Василий Каменский писал визуально, он делал это в том числе на ткани и демонстрировал на выставке как визуальное произведение. Но вот оказалось, что во внеисторическом авангарде произошло и озвучивание и анимирование.

Совсем в другом ключе работает в 1920-е годы конструктивист Алексей Николаевич Чичерин, который говорит о том, что слово разъедает поэзию, как рак, и надо от слова отказаться. Он активно работал с фонетикой и с фонетическим письмом, но затем перешел к графическим конструэмам. Вот, например, графическая конструэма, которая называется «Квадратный сказ».

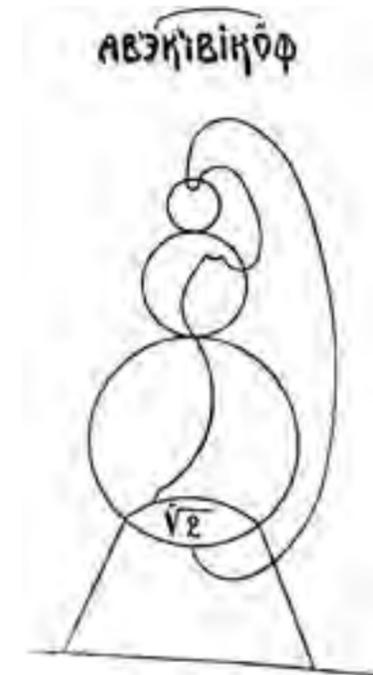


<sup>1</sup> Фрагмент одного из вариантов такого прочтения: [youtube.com/watch?v=CxOs4FF6bMI](https://www.youtube.com/watch?v=CxOs4FF6bMI)

(Название у Чичерина дано в фонетической транскрипции.)

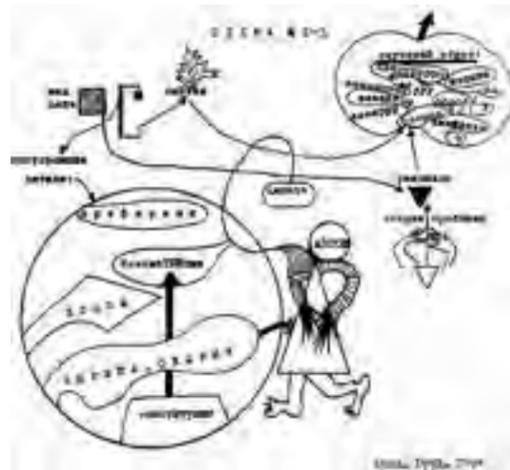
Конструэма состоит из двух глав, и мы видим, что содержание первой главы проецируется во вторую главу. Здесь как будто какой-то проективный аппарат находится, причем эта проекция идет откуда-то снизу, как будто через увеличительное стекло подается наверх, луч идет наверх, здесь он преобразуется, ударяется, потом возвращается в первую главу и попадает вниз, где мы видим изображение креста. Довольно сложная структура для ного периода — начала 20-х. Но сейчас мы видим, что компьютеры делают что-то похожее, если мы говорим о каких-то гипертекстовых вещах, например. И таким образом Чичерин нас знакомит с возможностями будущего.

Еще одна конструэма Алексея Николаевича Чичерина называется «Авэки викоф», то есть «Вовек веков» очевидно.



Изображена некая фигура, которая является загадкой, что же это такое? Я думаю, что это яйцо, которое рождает мир. Или это связано с каким-то религиозным началом. Может быть это какой-то иконический знак. Тут есть над чем подумать...

Переведем взгляд с визуального на фонетическое. Тут я нарушу хронологию и обращусь к произведениям современной авангардистки Ры Никоновой (1942—2014). Она как раз являлась продолжателем, разработчиком идей исторического авангарда уже в наше время, это 1960—2000-е годы, она работала с различными визуальными



и фонетическими структурами. Это партитура, которая создавалась на протяжении 10 лет и потом уточнялась.

Она сама исполняла эти партитуры и находила каждый раз к ним новые подходы. В то же время это не только само произведение, но и схема вариативности исполнения. Здесь есть и определенные указания, от чего что исходит. Она из пейзажа берет такую надцель, задействует какие-то посторонние знаки и посторонние движения, акцентирует детали, выводит это к перфомансу, там она производит взломы, создает особые ситуации, закладывает цитаты. То есть, с одной стороны, это пособие для изобретателей визуальной и звуковой поэзии, а с другой стороны, само произведение, которое она особым образом артикулирует. Таким образом, во внеисторическом авангарде мы видим целенаправленное создание произведений, в которых соединяется визуальное и звуковое. Партитурное письмо, если учесть, что Ры Никонова была профессиональным преподавателем музыки.

Обратимся вновь к историческому авангарду. Именно там зародилось партитурное поэтическое письмо. Вот «Цыганская рапсодия» Ильи Сельвинского. Поэт написал рапсодию в форме обычного стихотворения, но в это время он сотрудничал с поэтом-конструктивистом Александром Квятковским, и Квятковский изобрел такой подход к чтению, исполнению произведений, который он называл тактометром. Он распределял звуковые массы на особой таблице, каждый столбец — отдельный такт. Это была совершенно новая ритмическая и просодическая организация текста, которая требовала особого прочтения. Квятковский сделал несколько таких таблиц, в том числе со своими стихами. К сожалению, в то время эти открытия не были приняты, не были актуализированы. Тактометрические партитуры звучали только

в исполнении самого Сельвинского и Квятковского. Но Квятковский заглядывал в будущее и писал, что поэт станет композитором звуковой музыки, и будет сочинять особенную словесную музыку.

**ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ**  
**ЦЫГАНСКАЯ РАПСОДИЯ**

|    | I | II | III | IV |
|----|---|----|-----|----|
| 1  | С | С  | С   | С  |
| 2  | С | С  | С   | С  |
| 3  | С | С  | С   | С  |
| 4  | С | С  | С   | С  |
| 5  | С | С  | С   | С  |
| 6  | С | С  | С   | С  |
| 7  | С | С  | С   | С  |
| 8  | С | С  | С   | С  |
| 9  | С | С  | С   | С  |
| 10 | С | С  | С   | С  |
| 11 | С | С  | С   | С  |
| 12 | С | С  | С   | С  |
| 13 | С | С  | С   | С  |
| 14 | С | С  | С   | С  |
| 15 | С | С  | С   | С  |
| 16 | С | С  | С   | С  |
| 17 | С | С  | С   | С  |
| 18 | С | С  | С   | С  |
| 19 | С | С  | С   | С  |
| 20 | С | С  | С   | С  |
| 21 | С | С  | С   | С  |
| 22 | С | С  | С   | С  |
| 23 | С | С  | С   | С  |
| 24 | С | С  | С   | С  |
| 25 | С | С  | С   | С  |
| 26 | С | С  | С   | С  |
| 27 | С | С  | С   | С  |
| 28 | С | С  | С   | С  |
| 29 | С | С  | С   | С  |
| 30 | С | С  | С   | С  |
| 31 | С | С  | С   | С  |
| 32 | С | С  | С   | С  |
| 33 | С | С  | С   | С  |
| 34 | С | С  | С   | С  |
| 35 | С | С  | С   | С  |
| 36 | С | С  | С   | С  |
| 37 | С | С  | С   | С  |
| 38 | С | С  | С   | С  |
| 39 | С | С  | С   | С  |
| 40 | С | С  | С   | С  |
| 41 | С | С  | С   | С  |
| 42 | С | С  | С   | С  |
| 43 | С | С  | С   | С  |
| 44 | С | С  | С   | С  |
| 45 | С | С  | С   | С  |
| 46 | С | С  | С   | С  |
| 47 | С | С  | С   | С  |
| 48 | С | С  | С   | С  |
| 49 | С | С  | С   | С  |
| 50 | С | С  | С   | С  |

Параллельно Квятковскому к фонетической музыке обращается в 1920-е годы еще один поэт, который жил в Петербурге-Ленинграде, это Александр Туфанов. Поскольку он работал на грани заумного и фонетического, то эти произведения составлены из слов, которые не имеют, на первый взгляд, никакого смысла, как будто это собственные слова. Произведение называется «Весна»:

*Сиинь соон сий селле соонг се  
Сиинг сеельф сиик сигнал сеель синь  
—  
—  
Лий левийш ляак лийсииньлюк  
Ляай луглет ляан лилийн лед  
—  
—  
Сяасиинь соо сайлен саайсед  
Суут сиик соон росин сааблен  
—  
—  
Ляядлюбсон лиилиляаслюб  
Сооленсе сеервесеелиб*

Как видим, Туфанов берет определенный набор фонем, которые можно отнести по звучанию к китайскому языку, и пытается сделать из них фонетическую музыку. И он называет

поэтов уже композиторами фонетической музыки и работает с новым своеобразным заумным звуковым письмом. По мысли Туфанова, заумные фонемы дают досточный простор для создания фонетической музыки.

На грани визуального и звучного работает современная поэтесса и музыкант Елизавета Мнацаканова, которая уже много лет живет в Вене. Она использует орнамент, который близок к армянскому, и часто переводит звучание просто в чистый визуальный ряд, такие картины, написанные пастелью или акварелью, где звук переходит в цвет.

Собственно говоря, это давняя теория еще Хлебникова, который говорил, что поэты должны смело следовать за живописцами, и создавал звуковые картины, близкие к изобразительным картинам. Например, его знаменитое произведение — «Бобэоби», оно, по сути, из словесного ряда переходит в изобразительный ряд:

*Бобэоби пелись губы,  
Вэзоми пелись взоры,  
Пиэзо пелись брови,  
Лиэээй — пелся облик,  
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо.*

Портрет рисуется словами, и мы можем его представить.

Так Елизавета Мнацаканова, она берет какой-то сюжет, но сюжет этот рассматривает совершенно музыкально. Она профессиональный музыкант, закончила Московскую консерваторию как пианистка. Вот ее текст «Псалом №4»:

*услышится  
и ны и ны  
и ны не и ное и но  
не и ныне  
иное то пение  
услышится  
иное то пение и присно  
и песни и присно прекрасно  
приснится и ныне иное  
песнопение  
прекрасное  
долгое долго приснится и ныне  
и ныне и но и но не не не  
прекратится  
песнопение долгое снится иное  
прекрасное  
и долго и не не не пре  
кратится катится дорога катится кратная  
краткая  
дробная дорога*

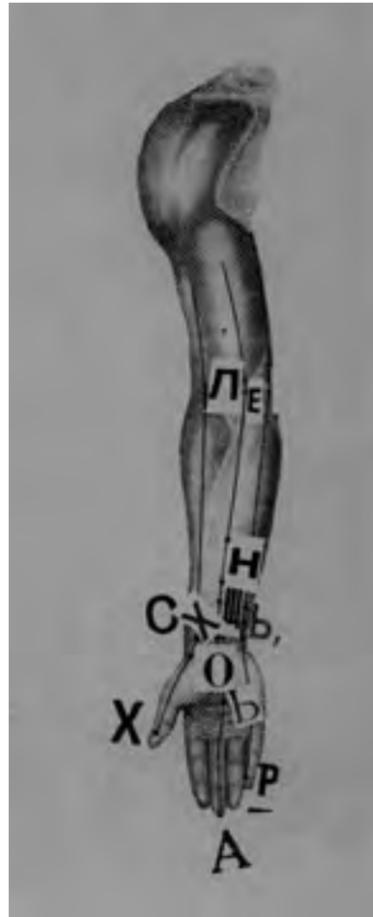
*вьется стелется  
дорога  
гробная дооол  
долго доооолго  
дорога дорога надолго  
дорога  
отсюда от сюда от суда от ту  
да да дорога надооолго дорога  
надооолго на на недооолго  
дорога та долгая дооолго  
-вечно-  
дорога земли  
-верно-  
дорога земли дороги  
вели ведут те дороги на вееечно нааа  
дооолго  
дороги земли  
у ве ли  
при вели  
при  
вели  
дороги  
земли  
вели*

Когда Мнацаканова читает, она отдельные слова распеваает, другие — проговаривает, иногда имитируя легкое заикание, как будто иронизирует над собственным лирическим текстом. Впервые я услышал ее на фестивале в Канаде. До этого мы несколько лет переписывались, я жил в России, она — в Австрии, в Вене, а встретились впервые в 1997 году в Канаде. И там впервые вместе исполнили ее произведения. Сейчас ей 93 года, она продолжает работать, и надеюсь, что скоро выйдет ее новая книга с текстами, в том числе, и последних лет. Она, правда, очень мучительно и долго работает над каждым текстом, и книга долго не выходит, потому что, когда ей присылают верстку или корректуру, она переписывает ее.

Так же было и с Хлебниковым. У Хлебникова буквально вырывали из рук рукописи, быстро складывали их в книжку и быстрее издавали, чтобы он не успел что-то переделать. Когда книга выходила, он писал письма в газету, что эта книга была издана без его ведома, что издали черновики, еще недоработанные вещи, то есть в какой-то степени он сам еще не отрефлектировал то, что он делает. Вот сейчас исследователи Хлебникова пришли к выводу, что нужно его тексты издавать как сплошной гипертекст, со всеми переделками, вставками, всевозможными перестройками текстов. Ну, как он это делал в его гроссбухе — тетради большой, в которой он писал многие свои произведения. Это заблуждение, что он сжигал свои рукописи, бросал... Да, были такие случаи, но это был

такой предперформанс, я бы сказал, когда он кое-что сжигал. А в общем, он достаточно бережно относился к своим рукописям, и хранил их, и постоянно их развивал. Потом уже возникла коллаборативная практика, когда один поэт писал тексты какие-то, а другой на этих текстах работал, переделывал их. Хлебников сам работал со своими текстами таким образом.

Снова обращусь к творчеству Ры Никоновой, с которой мы в течение почти 30 лет профессионально и дружески общались. Это произведение называется «Поэтоукалывание»:



В руке поэта как бы содержится определенная рефлекторность, мозг посылает какие-то сигналы, символы, и они протекают через руку поэта. Можно это по-другому воспринять, что поэт укалывает себя словами, фонемами, графемами, и это укалывание в конце концов находит какое-то выражение и стекает в мир, в пространство и образует какие-то новые фрагменты действительности или не действительности, чего-то совершенно запредельного, откуда-то сверху посланного и уловленного этим поэтическим укалыванием. При этом нельзя сбрасывать со счетов известной доли авторской иронии.

Наиболее радикальным произведением в области визуальной поэзии является знаменитое «Прекрасное зачеркнутое четверостишие» Владимира Казакова.



Если мы говорили о визуальном репродуцировании текста, о звуковом репродуцировании текста, то сейчас мы можем говорить о том, что текст может быть безмолвным. Совершенно, с одной стороны, закрыт, а с другой стороны, он дает огромные возможности для домысливания, для дописывания, для работы с этим зачеркнутым текстом, когда подразумевается, что он прекрасный. Когда дешифровывались эти строки, высказывались различные мнения, и все эти мнения могут быть приняты к сведению, тем не менее, остается этот шедевр середины XX века Владимира Казакова (1938—1988), блистательного поэта, драматурга и писателя, автора романа «Мои встречи с Владимиром Казаковым» и других замечательных романов и пьес.

В заключение несколько собственных вещей, связанных с визуальностью и завучарностью, а также с историческим авангардом.

Вот это уже «классическое произведение», созданное в 90-е годы. Как видим, это квадрат, который разрывается. Исполняется перформативно.



В продолжение темы связи исторического и внеисторического авангарда можно показать прямое взаимодействие. У Велимира Хлебникова есть такое произведение:

О *достоевский*мо идущей тучи!  
О *пушкиноты* млеющего полдня!  
Ночь *смотрится*, как Тютчев,  
Замерное *безмерным* полня.

И на эту тему я написал вариационное произведение «Реконструкция», с эпиграфом из Хлебникова. Это своего рода небольшая фонетическая поэма:

**РЕКОНСТРУКЦИЯ**  
(вариационный метод)

О *достоевский*мо  
Велимир Хлебников

о *достоевский* мо  
о *достоевский* ло  
о *достоевский* но  
о *достоевский* ро  
о *достоевский* со  
о *достоевский* до!

о *достоевский* зо  
о *достоевский* во  
о *достоевский* то

о *достоевский* ре  
о *достоевский* ми  
о *достоевский* си  
о *достоевский* соль!

о *достоевский* ты  
о *достоевский* вы  
о *достоевский* ды  
о *достоевский* зы  
о *достоевский* ры  
о *достоевский* бы  
о *достоевский* мы!

о *достоевский* э  
о *достоевский* ю  
о *достоевский* я!

о *достоевский* хо  
о *достоевский* че  
о *достоевский* шо

о *достоевский* бо!

С другой стороны, эксперименты, которые я так или иначе провожу не только с поэтическими текстами, но и с преподаванием поэтических текстов, фонетики и других лингвистических курсов, выводят на создание некоторых сверхсмежных между поэзией и наукой текстов. Вот один из них, он называется «Стихи для зевающих»:

**СТИХИ ДЛЯ ЗЕВАЮЩИХ**

*а-а*  
постепенно расширяя  
*а-----а*

*расширяя сразу*  
*мгновенно*  
*одним зевком*  
*и захлопнуть рот*  
*ОМ*  
*М-М-М-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м-м*  
*мычать тиин-хо*  
*м-м*  
*усиливать звук*  
*УК*

*приоткрыть рот*  
*т-т*  
*языком молотить по зубам*  
*АМ*

*перейти на*  
*з-з*  
*и сразу*  
*назальное*

*нъ нъ нъ нъ нъ нъ нъ нъ нъ нъ*  
*далее произносить*  
*по «Общей фонетике»*  
*С.В. Кодзасова и О.Ф.Кривновой*  
*поезд в степи /зdvст/>здфст>зтфст>[стфст]*  
*хвост сгнил /стсг/>стзг>сдзг>[здзг]*  
(стр. 497)

*и еще раз*  
*А-а-а-о-о-у-а-а-а [у-у-у]-а-а*  
*с широкого на узкое*  
*у-у*

И последнее. Переходящее в пение. Но и своеобразная манифестация поиска. Я считаю важным поиск таких нюансов, обертонов, которые могли бы запечатлеть теневые отпечатки чувства:

**СТИХИ ТЕНЕЙ**

*стихи теней*  
*тенестихи*  
*те не стихи*  
*которые теней*  
*не образуют*  
*вокруг себя*  
*вокруг других теней*  
*тяни тяни тяни*  
*теней*  
*беги за ней*  
*за тению теней*

В оформлении статьи использованы копии иллюстраций С. Бирюкова, В. Казакова, В. Каменского, Ры Никоновой, И. Сельвинского, А. Квятковского, А. Чичерина из архива автора.

## Андрей Смирнов

# Пионеры звука в России первой половины XX века

В первые послереволюционные годы в СССР в обстановке голода, холода и нищеты творческие люди, поверившие в идеи революции, бросаются в новую реальность, изучая науки, создавая теории нового искусства, развивая утопические, часто анонимные, невозможные в иное время и плохо поддающиеся классификации сегодня идеи и всевозможные проекты Будущего. «Авангардизм — не искусство, или не только искусство. Это некий род творческой деятельности, являющийся и искусством, и политикой, и философией, и публицистикой, и наукой, и религией и еще много чем. Цель этой деятельности — построение утопии путем радикального изменения мира, для чего нужно радикально изменить сознание населения»<sup>1</sup>.

Характерной чертой российской культуры 1910—1920-х была ее кросс-дисциплинарность. Музыканты изучали физику и математику, математики и физики осваивали теорию музыки, художники, постигая азы акустики, создавали новые техники синтеза и трансформации звука. Терменвокс, технологии орнаментального и бумажного звука, первые электронные синтезаторы, шумовые оркестры, вычислительные методы синтеза

1 Вадим Кругликов. Авангардизм — не искусство. Это несостоявшееся светлое будущее человечества. 28.04.2011, <http://adindex.ru/>.

звуча — это только некоторые отечественные эксперименты в области искусства звука и новых музыкальных технологий, пионерами которых становятся не профессиональные композиторы и инженеры, но художники, актеры, режиссеры и поэты, создавшие концепции и методы, опередившие время на десятилетия, способные стать фундаментом будущей технологии и культуры.

Так Николай Кульбин — приват-доцент Военно-медицинской академии, главврач генштаба, доктор-психиатр, впервые участвовавший в художественной выставке в возрасте сорока лет, не имея никакого специального образования в области искусства, становится одним из основателей русского футуризма. Уже в 1909 году он читает лекции, посвященные свободному искусству и свободной музыке, не ограничивающейся рамками традиционной музыкальной культуры и предполагающей, что все звуки природы могут быть включены в этот музыкальный контекст как материал, а закономерности музыкальной формы должны прямо соответствовать закономерностям природы. «Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц, — свободна в выборе звуков. Соловей поет не только по нотам современной музыки, но всем, которые ему приятны. Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы. Художник



1. Пасха у футуристов. Группа Петроградских футуристов в мастерской художника Н.И. Кульбина. Сидят: Н.И. Кульбин, О.В. Розанова, композитор Артур Лурье, поэт и художник В.В. Каменский. Стоят: художник И.А. Пуни и поэт В. Маяковский. «Синий журнал», 1915, №2, с. 7

свободной музыки, как и соловей, не ограничен тонами полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков»<sup>2</sup>.

Старания Кульбина-теоретика были направлены к цели «динамического развития вселенной» — созданию живой теории, основанной на данных точных наук и позволяющей человеку, который и сам является «клеточкой тела живой земли», как откровение читать книгу Вселенной, пробуждая в себе поэта, становясь постепенно «цветом земли» — существом «любящим, мыслящим и желающим».

Кульбин писал: «Тесные сочетания звуков вызывают у людей совершенно необычайные ощущения. Вибрация тесно сочетанных звуков в большинстве случаев дает возбуждение <...> Громадный прогресс возможен от такой музыки, при которой художник совершенно не связан нотами, а пользуется любыми промежутками, например, третями или хотя бы тринадцатыми долями тона и т.п.»<sup>3</sup>

Другой характерной чертой эпохи была тотальная незавершенность проектов, сохранившихся в виде многочисленных лозунгов, деклараций, схем и чертежей, так и не доведенных до практического результата. Впрочем, «сами по себе произведения в авангардизме не так уж важны (профессионалам

2 Кульбин Н. Свободная музыка. СПб., 1909. С. 7—12.

3 Там же.

вполне хватает их описания) и существуют лишь как фиксация идей»<sup>4</sup>.

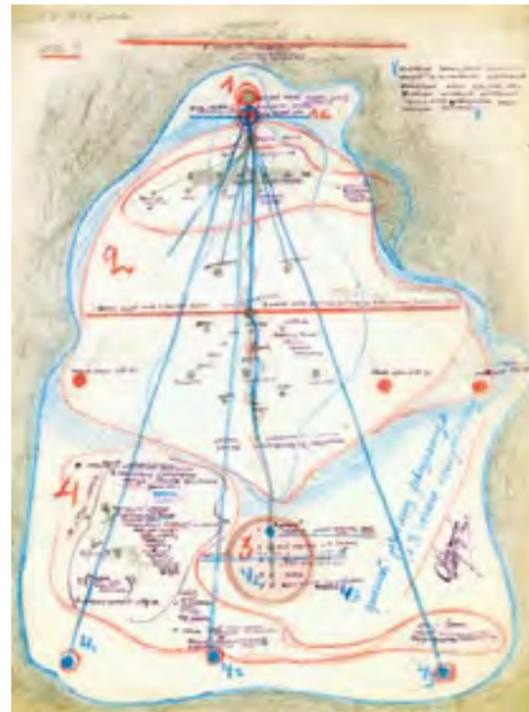
Так, в переписке Казимира Малевича мы находим очень интересное письмо к Михаилу Матюшину, композитору, футуристу, автору музыки к опере «Победа над Солнцем». «Глупость большую сделал, когда указал Рославцу, что современная музыка должна идти к выражению музыкальных пластов и должна иметь длину и толщину движущейся музыкальной массы во времени, причем динамизм музыкальных масс должен сменяться статизмом, т.е. задержкой музыкальной звуковой массы во времени. Когда меня спросили, что я окончил по музыке, то я просто сейчас же вышел из членов комитета и сегодня отказываюсь от преподавания»<sup>5</sup>.

В письме четко сформулирована концепция сонорики — техники композиции, очень популярной в 70-е годы XX века. Даже терминология кажется взятой из 80-х годов XX века. А в основе концепции, конечно, супрематизм. Это попытка расширить концепцию супрематизма на смежные искусства, в данном случае на музыку. Не следует ли нам

4 Вадим Кругликов. Авангардизм — не искусство. Это несостоявшееся светлое будущее человечества. 28.04.2011, <http://adindex.ru/>.

5 Письмо Малевича М.В. Матюшину. 19 октября 1915 г., Москва. РО ИРЛИ. Ф.656. Оп. 3. №31. Л. 30.

2. Соломон Никритин. Картограмма стратегии и тактики проекционизма № 3. Москва, 1924. Триптих включает в себя три диаграммы, являющиеся фактически алгоритмами построения общества будущего — бесклассового и лишенного центральной власти. Из собрания Государственной Третьяковской галереи
3. Радио-ухо. Кинорежиссер Дзига Вертов. П. Галаджев. Дружеский шарж, 1926 г. Опубликовано в книге «Дзига Вертов. Из наследия». Том 2. Эйзенштейн центр. Москва, 2008



4. Изобретатель Лев Термен играет на терменвоксе. Конец 1920-х
5. Иллюмовокс Льва Термена. Прибор осуществляет синестетическую связь движения тела исполнителя, высоты тона и цвета оптической проекции. Окраска светового луча изменяется в зависимости от высоты тона терменвокса, управляющего иллюмовоксом. Петроград 1923—1924 гг. Архив Сергея Зорина

считать Малевича предтечей музыкального авангарда 1970-х?

Впрочем, в ближайшем рассмотрении незавершенность является кажущейся. Многие проекты, не вписавшиеся в парадигму тоталитарной культуры 1930—1950-х, забыты, инструменты и другие материальные свидетельства эпохи разрушены, ключевые документы утеряны, а сохранившиеся — разрознены, разбросаны по различным архивам. Фактически, мы вынуждены проводить раскопки на руинах культуры 1920-х. Однако незавершенность имеет и концептуальный характер, являясь органической частью самой культуры.

На прошлой встрече Любовь Пчелкина представила нам замечательного художника и философа Соломона Никритина, создателя проекционного театра и теории проекционизма, объясняющей многое из того, что было создано или сформулировано художниками и исследователями в 1910—1920-е. Это своего рода ключ к эпохе. В соответствии с этой теорией художник-проекционист — это «не производитель законченных вещей потребления (картина, шкаф), а создатель (выразитель) индивидуальных проекций (методов)»<sup>6</sup>.

Художник-проекционист создает не законченное художественное произведение, но диаграммы, макеты, тексты, несущие

6 Л. Пчелкина. Рукопись диссертации «Проекционизм Соломона Никритина». М., 2015.

в себе идеи по поводу будущего искусства, музыки, науки, технологии и т. п. Это своего рода «семена» или «вирусы», заражающие окружающих энергией творчества. Ошибки, казусы, парадоксы обретают новый конструктивный смысл и значение в контексте проекции метода.

Результатом воздействия на зрителя произведения искусства проекционизма является не чувство эстетического удовольствия, но творческий импульс, побуждающий к развитию идеи, движению вперед. Поэтому истинный результат такого рода искусства следует искать в будущем, в работах художников, успешно «инфицированных» проекционистской идеей.

Никритин писал: «Постулятивный образ сегодняшнего дня — архитектурно выстроенный мир, ЗНАЮЩИЙ положительный и отрицательный опыт прошлого, так, что ошибки не повторить. Этот образ, закрепленный в разговоре (СЛОВЕ — роман), представлении (ТЕАТРЕ), картине — составляет предмет современного искусства <...> Материал — все, что наиболее остро может воздействовать через зрение на человека, с наиболее прочною установкою»<sup>7</sup>.

Казимир Малевич в своей известной работе «О новых системах в живописи» (1919) писал, в частности: «Всякое творчество, будь то природы или художника,

7 Там же.

или вообще любого творческого человека, есть вопрос конструирования способа преодолеть наш бесконечный прогресс». В отличие от Малевича Никритин далек от стремления к завершенной системе знаний, фиксирующей истину в окончательном виде, характерной для классической науки. «Постулятивный образ сегодняшнего дня» — это «здесь и сейчас» культуры, представляющей собой развивающуюся динамическую систему, внутри которой находится сам художник, в задачу которого входит освоение тектоники — методологии анализа и организации материалов и труда для максимально эффективного использования «положительного и отрицательного опыта прошлого» на пути в будущее. «Задача живописи [и искусства в целом] в нахождении того смысла, который способен явить все содержание волевой жизни нашей личности, стремящейся построить вселенную...»<sup>8</sup>

Сам Никритин искал общий универсальный подход к изучению видимого и слышимого, сопоставляя акустические и оптические спектры, находя аналогии, создавая свои тональные и шумовые палитры. Пытаясь построить своего рода азбуку поз и движений по аналогии с музыкальным звукорядом, он применял методы акустики в области биомеханики.

Философские труды Никритина не были опубликованы, а теория проекционизма так

8 Там же.

и не получила широкого распространения. Тем не менее многие культурные феномены 1910—1930-х обретают новый смысл и значение, если взглянуть на них с точки зрения этой теории, рассматривая их создателей как художников-проекционистов.

Летом 1916 года студент Петроградского Психоневрологического института Денис Кауфман (1896—1954), вскоре взявший псевдоним Дзига Вертов, проводит свои первые опыты в области искусства звука и звуковой поэзии. В то время Вертов, ставший впоследствии легендарным кинорежиссером, о кино даже не помышляет. В 1912 г. Вертов поступает в консерваторию в городе Белосток (Białystok), Польша, обучаясь теории музыки, игре на скрипке и фортепиано. Позднее в Петрограде в 1916 г. в своей «Лаборатории слуха» он занимается опытами по восприятию и композиции звука.

Еще во время обучения в школе, готовясь к занятиям, Вертов обнаруживает, что расположив географические названия в ритмический ряд, он легко запоминает всю последовательность. Этот метод становится для него основным не только в учебе, но и художественном творчестве. Он создает «лабораторию слуха», в которой он занимается исследованиями звука.

«У меня возникла мысль о необходимости расширить нашу возможность организованно слышать. Не ограничивать эту возможность пределами обычной музыки.

6. Арсений Авраамов перед исполнением Гудновой симфонии, Москва, 7.11.1923. Опубликовано в книге С. Румянцев «АРС Новый», Москва, Дена-ВС, 2007



В понятие "слышу" я включил весь слышимый мир. К этому периоду относится мой опыт по записи звуков лесопильного завода <...> Я попытался описать слышимый завод так, как слышит его слепой. Вначале я записывал словами, а потом сделал попытку записать все шумы буквами<sup>9</sup>. В 1916 году еще невозможно качественно записать звук, и Вертов создает язык, с помощью которого он имитирует звуки лесопилки. То, что мы сейчас называем — «звуковая поэзия». Вертов вспоминал: «Слухом я различал не шумы, как принято называть природные звуки, а целый ряд сложнейших сочетаний отдельных звуков, из которых каждый звук был вызван какой-нибудь причиной. Сталкиваясь друг с другом, звуки часто взаимно уничтожались и мешали друг другу. Затруднительное положение заключалось в том, что не было такого прибора, при помощи которого я мог эти звуки записать и проанализировать. Поэтому временно оставил свои попытки»<sup>10</sup>. Вертов уходит в кино, решив, что в отсутствие технической возможности заниматься организацией слышимого мира он займется организацией видимого.

<sup>9</sup> Вертов Д. «Как родился и развивался кино-глаз». Из наследия. Статьи и выступления. Т. 2. Эйзенштейн-центр. М., 2008. С. 291.

<sup>10</sup> Там же. С. 291.

Несмотря на то, что культура конца 1910-х — начала 1920-х годов являлась в большой степени анархической, возникает парадоксальная ситуация — в течение очень короткого времени в начале 1920-х многие радикальные художники, композиторы, изобретатели получают довольно серьезную поддержку со стороны государства. Один из таких людей — Лев Термен, музыкант, физик и военный инженер, стремившийся объединить в технологии искусства музыку, цвет, жест, запах, тактильные ощущения<sup>11</sup>. Спектр интересов Термена не имел пределов. Подобно алхимику в поисках философского камня, Термен с 1920-х гг. пытался решить проблему бессмертия, в 1930-х в США он занимался проблемой «микроскопии времени». Среди изобретений Термена — первый электронный музыкальный инструмент *терменвокс*, а в 1923 году он создает *иллюмовокс*, связывающий изображение, свет, цвет и звук, управляясь от терменвокса без прикосновения к чему бы то ни было, путем движения тела исполнителя в электромагнитном поле антенн.

Сегодня изобретения Термена можно встретить в самых разных

<sup>11</sup> Подробнее — Andrey Smirnov. SOUND in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia. Sound & Music, London and Verlag de Buchhandlung Walther Konig, Cologne.



областях — от техники шпионажа до музыкальной акустики и новейших интерактивных музыкальных технологий, а сам изобретатель стал культовой фигурой в области электронной музыки и музыкальной технологии. Термен не композитор. Он не создал новой эстетики, но технологии, изобретенные им в начале XX века, поражают воображение до сих пор, провоцируя художников и музыкантов к творческому поиску, влияя в том числе и на эстетические результаты их работы.

Арсений Авраамов — возможно, самый плодовитый музыкальный журналист, писавший критические и теоретические статьи, занимавшийся проблемами микроновой музыки. Он разработал собственную систему темперации — «Welttonsystem», основанную на ультрахроматической шкале 48 ступеней в октаве, воюя с классической двенадцатитоновой системой, узаконенной Бахом в «Хорошо темперированном клавире».

«Ультрахроматизм... — писал А. Авраамов, — знаменует разрыв с современной системой тонов, уклонение от нее в сторону более тонких, разнообразных (и, несомненно, более гармоничных) созвучий, как бы материализующих, конкретизирующих в отношениях своих натуральный ряд чисел. Отрицание равномерно-темперационной системы

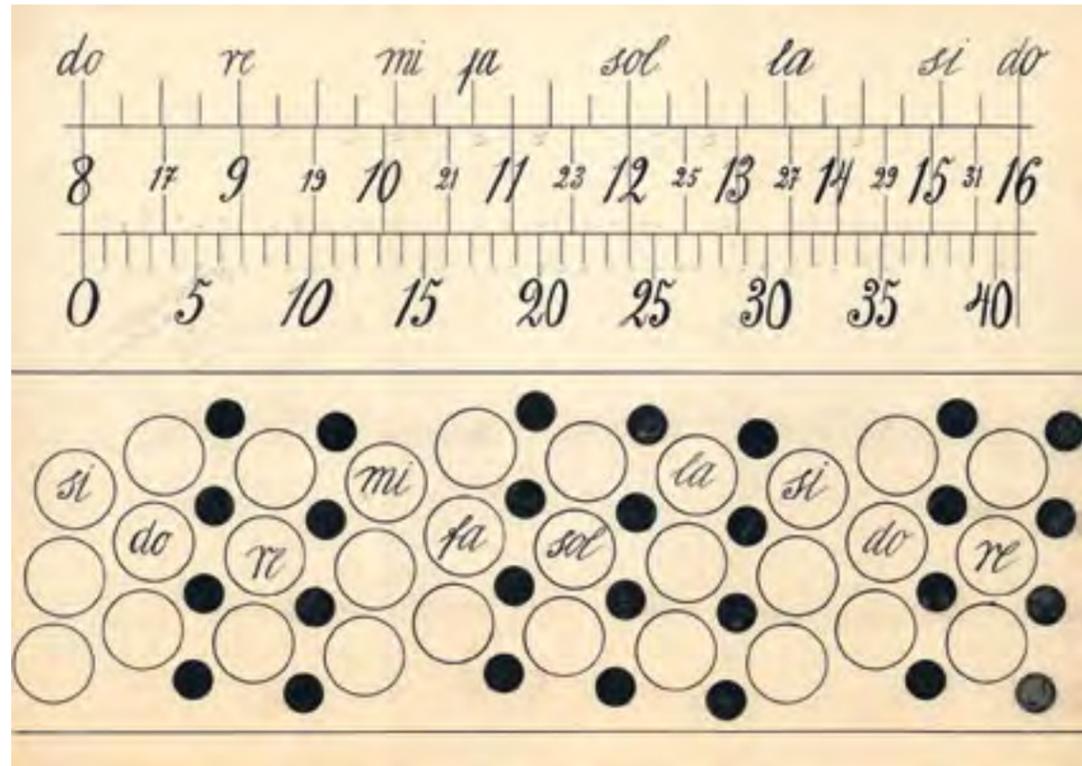
сводится в нем к двум моментам: а) восстановлению точных отношений (возврат к натуральному строю) в основании ряда и б) расширению его «действенных пределов ведением тонов, соответствующих высшим простым числам (7, 11, 13 и т.п.)»<sup>12</sup>.

Но цель создания ультрахроматической системы была не только в достижении новой гармонии. Близость к натуральному звукоряду открывала новые возможности аддитивного синтеза. «Естественно, мне приходится брать рояли, настраивать их соответствующим образом, создать 4 или 8 исполнителей, и только тогда получаются нужные результаты. Те комплексы, которые можно получить таким способом, на этом расширенном инструменте свободно дают какие угодно синтетические звуки. Посмотрим, как в моей системе получаются колокола. Я производил этот опыт на Парижской выставке. Там мне просто хотелось из кое-каких целей побужить, закончить концерт "Интернационалом". Я преподнес его под соусом боя часов со Спасской башни. Когда на этом расширенном рояле (на 4 роялях) берешь аккорды, то Вы слышите звуки, которые невозможно

<sup>12</sup> А. Авраамов. «Ультрахроматизм» или «омнифонность». Музыкальный современник, 1915, кн. 4—5. С. 157.

7. Студия Государственного института музыкальной науки (ГИМН), основанного Николаем Гарбузовым в Москве в 1921 году. Членами ГИМН являлись многие выдающиеся ученые и изобретатели, включая Льва Термена, Николая Бернштейна, Павла Лейберга, Бориса Красина, Петра Зимины, Леонида Сабанеева, Эмилия Розенова. Опубликовано в брошюре «Пять лет научной работы ГИМН. 1921—1926», Москва, 1926

8. Микротонная клавиатура Павла Лейберга. 1920-е. Работая в ГИМН, Павел Лейберг исследовал природу комбинационных тонов и биений, а также различные микротонные системы темперации. Из архива Термен-центра



отличить от боя часов. Возможность синтетического воспроизведения очень велика»<sup>13</sup>. Концертные опыты Авраамова сложно назвать музыкой. Это чистый эксперимент, посредством которого композитор доносит до публики свои идеи по поводу музыки будущего, ее гармонии, звука будущего и возможностей его синтеза. А музыку напишут будущие поколения художников звука.

Авраамов был прекрасным акустиком. В 1916 году он писал: «Зная способ фиксации сложнейших звуковых комплексов, фонографов, подвергнув анализу строение кривой, по коей движется игла резонирующей мембраны, я могу синтетически воссоздать любой самый фантастический тембр, придав этой кривой должное падение амплитуда»<sup>14</sup>. Авраамов предлагает исследовать дорожку грампластинки, ее рельеф, как волновую форму звукового сигнала, проанализировать спектр, трансформировать его и ресинтезировать, как мы сейчас говорим, обратно в графику новой звуковой дорожки.

Читая дальше, мы находим формулировку метода физического моделирования. Это одна из самых сложных и совершенных

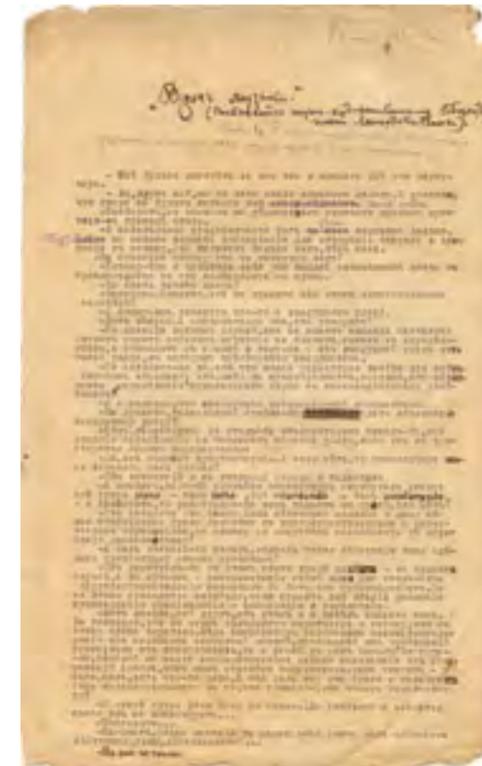
13 АРРК стенограмма лекции тов. авраамова в группе звукового кино АРРКа от 20-го февраля 1930 г.

14 Арс. Авраамов Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки. Музыкальный Современник. №6, 1916 г. С. 84—85.

техник синтеза звука конца XX века, основанная на построении математической модели, описывающей тот или иной акустический процесс. Естественно, при жизни Авраамова никто на это не обратил внимания, никто не мог эти идеи принять и использовать, но это те самые проекции будущих методов, которые были-таки реализованы и воплощены спустя 70 лет.

Метод Авраамова-композитора опирался на совершенно новую парадигму музыкального творчества, а традиционная система музыкальных понятий подвергалась серьезному пересмотру. Во главе угла стоял Звук не просто как акустический феномен, но как детерминированный Хаос, Шум, от степени и способа организации которого, собственно, и зависел конечный музыкальный результат. Еще в 1930-м году, опираясь на свой опыт работы с акустическими инструментами, Авраамов утверждал:

«...Я должен сказать, что противоречия между двумя последними моментами, т. е. между музыкой и шумом, я вообще не вижу <...> Характерной была та установка, которая вытекала из моего акустического подхода и которая стирала грань между музыкальным и шумовым эффектами. Тот и другой были организованным звуком, но организованным по-разному. Более ясная композиция



приводила к музыкальному эффекту, более сложная, насыщенная приводила к эффектам порядка шумового»<sup>15</sup>.

Весной 1917 г. в Петрограде Арсений Авраамов, Евгений Шолпо и Сергей Дианин организуют Научно-художественное общество имени Леонардо да Винчи, участников которого объединяет вера в могущество науки и математики, стремление к объективному познанию законов искусства. Интересен выбор названия общества, ведь именно да Винчи Соломон Никритин считал одним из символов проекционизма. По словам Шолпо, «работа шла по линии революции в музыкальной теории и технике на основе тесной связи искусства и науки. Консервативские взгляды на теорию были объявлены схоластическими, техника была признана кустарной, и то и другое для XX века — устаревшим. Члены музыкальной секции были объединены убеждением в необходимости научного анализа музыкальных явлений — как творчества, так и исполнительства и восприятия»<sup>16</sup>.

15 Стенограмма лекции тов. Авраамова в группе звукового кино АРРКа от 20-го февраля 1930 г. РГАЛИ, ф. 2494 (АРРК), оп. 1, ед. хр. 305, л. 1а—10.

16 Шолпо Е. Искусственная фонограмма на киноплёнке как техническое средство музыки. // Сборник Института театра и музыки, Л., 1939. С. 247.

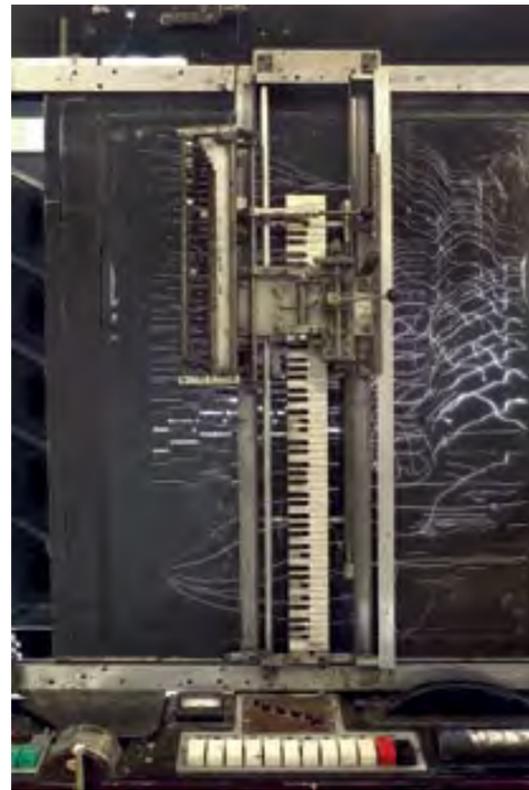


9. Рукопись эссе Евгения Шолпо «Враг музыки». Петроград, 1917—1918. Личный архив Марины Шолпо

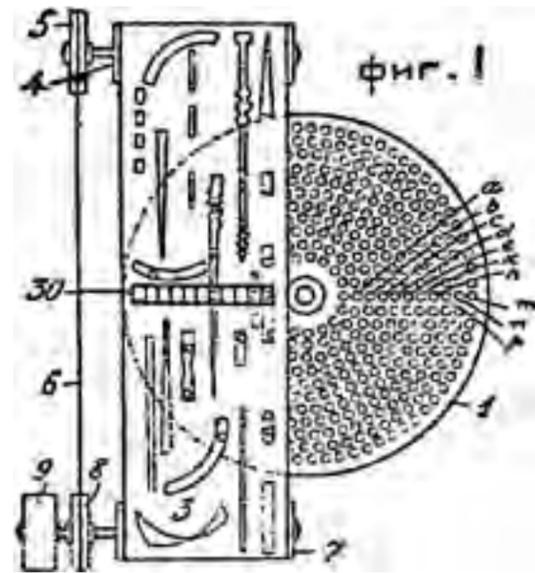
10. Протокол организационного собрания Ассоциации Возрождения Музыки. Москва, 1927 г. Присутствовали: композитор Арсений Авраамов, комиссар Борис Красин, изобретатель Лев Термен. Из собрания Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки

Сергей Дианин взял на себя математическую проработку вопросов акустики и музыкальной теории; Арсений Авраамов действовал в области философии и социологии музыки, опираясь на физику и историю; Евгений Шолпо занимался конструированием прибора для регистрации ритмических нюансов живого фортепианного исполнения. Его интересовала возможность иметь точные объективные данные об исполнительском процессе как одном из важных факторов воплощения музыкального произведения. Шолпо вспоминает: «По этим данным — представляли мы себе — мы сможем проникнуть аналитическим взглядом в тайники творчества (пока исполнительского) и, вооруженные математическими формулами, разбить процветавшие в те времена мистические и идеалистические тенденции в объяснении музыкально-творческих явлений. В дальнейшем — мыслили мы себе — мы подчиним исполнительскую стадию творчества математическим законам и, построив послушный и тонко действующий механизм, автоматически выполняющий наши задания, создадим шедевр музыкального исполнения, который должен будет затмить собою все звезды музыкальной эстрады. Мы вели подпольно под музыкального исполнителя. Эта "каста посредников" между

11. Графическая партитура и кодер синтезатора «АНС». На большом стекле, покрытом черной мастикой, композитор рисует сонограмму — развернутый во времени динамический спектр будущего звука. Фотография Александра Долгина



12. Электрический музыкальный прибор И. А. Сергеева. Патент № 12625. Заявка на изобретение 8.08.1928. В патенте описан электро-оптический музыкальный инструмент, в котором применен приводимый во вращение диск, снабженный концентрическими рядами отверстий, служащих для превращения световых импульсов в звуковые в соответствии со специальной графической оптической партитурой, представляющей собой бумажную ленту с прозрачными прорезями, пропускающими свет, соответствующий тем или иным нотам звуоряда



мыслью композитора и восприятием слушателя нам казалась лишней, мы презирали акробатические упражнения несчастных учеников консерватории, вкладывавших всю свою индивидуальность в физическую работу нервно-мышечного механизма рук. Мы предпочитали, чтобы они работали головой. Это был протест против традиций и привычных идей, воспитанных буржуазным строем, это была жажда ломать старое, чтобы строить новое. Нам не приходило в голову, что музыкальная культура имеет в себе ценности, которые следует сохранить и из которых во многом нам нужно будет исходить»<sup>17</sup>.

Летом 1917 года в Кронштадте изобретатель Евгений Шолпо, увлеченный идеями Арсения Аврамова, пишет эссе «Враг Музыки». Это фантастическая история композитора, создавшего машину, синтезирующую музыку. «Он осуществил свои мечты о механическом оркестре, о полном овладении тембрами... И композиции в виде графиков...»<sup>18</sup>

В своем эссе Шолпо подробно описывает музыкальную машину, способную автоматизировать процесс сочинения музыки, синтезируя произвольные звуковые спектры

17 Там же.

18 Евгений Шолпо — «Враг музыки», 1917—1918 гг., рукопись из личного архива М. Е. Шолпо.

и их трансформации в соответствии со специальной графической партитурой, считываемой оптически без участия исполнителя. Шолпо пишет: «Я начал мои исследования с самых простых вещей — ритма, мелодии и гармонии (новой гармонии — имейте в виду — гармонии обертоновых сочетаний)»<sup>19</sup>. Далее Шолпо дает вербальное описание будущей музыки — в точности соответствующей спектральной или электроакустической музыке 1980-х.

«Не было резких границ между мелодией, гармонией и оркестровкой: мелодии содержали в себе гармонический элемент, вполне явно выражавшийся в изменениях тембра; гармонии же богатством своим давали оркестровый колорит, с преобладанием того или иного оттенка. Таким образом, казалось, была подавлена всякая возможность теоретического анализа: в той массе звуков, где нельзя было отделить мелодию от гармонии и гармонию от оркестровки, он не мог бы найти исходных точек для координации звуковых элементов...»<sup>20</sup>

Замечательно то, что инструмент, описанный Шолпо, явился точным прообразом легендарного синтезатора «АНС», построенного в 1957 году в Москве конструктором

19 Там же.

20 Там же.



13. Моменты исполнения Гудковой симфонии Арсения Аврамова. Москва, 7.11.1923. Видна паровая «магистраль» и дирижер на крыше дома. Опубликовано в книге: René Fülöp-Miller "Geist Und Gesicht Des Bolschewismus". Amalthea-Verlag, Wien 1926

Евгением Мурзиным. На базе «АНС» была создана первая в СССР Экспериментальная студия электронной музыки в музее Скрябина, на инструменте работали композиторы Альфред Шнитке, Александр Немтин, Эдисон Денисов, Александр Булошкин, Софья Губайдулина, Станислав Кречи, а Эдуард Артемьев создавал звуковые дорожки ранних фильмов Андрея Тарковского.

В 1921—1923 годах спектакли Проекционного театра Соломона Никритина, театра-мастерской Н. М. Фореггера, а также шумовые эксперименты театральной студии С. М. Эйзенштейна (театральные мастерские Первого рабочего театра Пролеткульта) провоцируют моду на шумовую музыку и шумовые оркестры. Увлечение шумовыми инструментами столь серьезно, что многие изобретатели патентуют новые звуковые машины, предназначенные специально для исполнения шумовой музыки. Некоторые аппараты, основанные на электро-оптических, электро-механических и новейших электронных технологиях, опережают время на десятилетия. 1920-е — это целая лавина удивительных изобретений, которые, просто не могли быть реализованы в то время. Но первое желание, возникающее при знакомстве с чертежами, — это реконструкция.

Одним из главных проектов эпохи шумовой музыки была легендарная «Симфония

гудков» Арсения Аврамова, впервые исполненная 7 ноября 1922 года в Баку во время празднования пятой годовщины Октябрьской революции. Грандиозное зрелище включало весь город: моторы гидропланов, гудки заводов, фабрик, кораблей и паровозов составляли один гигантский оркестр, две артиллерийских батареи заменяли группу ударных: пулеметы заменяли малые барабаны, а крупная артиллерия — большие. Дирижер ставился на специальную вышку, управляя действием с помощью цветных флагов. Центральная звуковая машина под названием «Магистраль» состояла из 50 паровозных свистков, управляемых группой музыкантов в соответствии со специальными партитурами — «тексто-нотами». Содержание Симфонии не было жестко фиксировано и зависело от конкретной ситуации и контекста. Второе исполнение «Симфонии гудков» состоялось в Москве 7 ноября 1923 года.

Самые радикальные эксперименты начинаются после изобретения звукового кино. И конечно, именно Арсений Аврамов руководит бригадой музыкантов, создающих звуковую дорожку первого советского экспериментального звукового фильма Абрама Роома «Пятилетка. План Великих работ». Роом писал о работе над этим фильмом: «Зрительный материал играл для нас чисто служебную роль, будучи канвой для звукового

14. Дзига Вертов во время первых опытов записи звука, Украина, 1929. Журнал «Смена», № 17, 1931, с. 21



оформления <...> Каждому из нас пришлось приналечь и на теорию акустики и радио»<sup>21</sup>.

Тем временем в 1929—1930 гг. кинорежиссер Дзига Вертов производит первые полевые записи звука с помощью оборудования, специально созданного для него изобретателем Александром Шориным для съемки фильма «Энтузиазм (Симфония Донбаса)» (1930). Звуковая дорожка этого фильма, определенного автором как «симфония шумов», стала первым опытом в эстетике Конкретной музыки — направления, созданного двадцатью годами позже во Франции Пьером Шеффером, давшим импульс к развитию современной электроакустической музыки<sup>22</sup>. По форме музыкальный материал фильма организован по правилам композиции программной музыки — сонаты и рондо — и может быть рассмотрен как четырехчастная симфония<sup>23</sup>.

В отличие от Арсения Авраамова Дзига Вертов считает имитацию конкретных звуков музыкальными и синтетическими средствами неуместной, стремясь к максимальной документальности звукового материала. В конце ноября 1929 г. совместно с композитором Николаем Тимофеевым Вертов создает музыкальную партитуру, включавшую шумы и их трансформации. В фильме также присутствуют

21 Роом А. Наш опыт // Кино. 1930. № 2. С. 13.

22 Подробнее — Andrey Smirnov. SOUND in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia. Sound & Music, London and Verlag de Buchhandlung Walther Konig, Cologne.

23 Oksana Bulgakowa. The Ear against the Eye: Vertov's Symphony. Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 2, 2008/142.

уникальные кадры тренировок курсантов ЦИТ — «биомеханический» балет, напоминающий представления Проекционного театра Соломона Никритина.

Кинокритик А. Андриевский отмечал в 1931 году: «Если за границей первые работы по звуковому кино строились преимущественно на материале музыки, то в СССР мы имели другое увлечение. В первых звуковых картинах использовали, как главный материал, всякие шумы и грохоты»<sup>24</sup>. Антер МХТ2 Владимир Попов создает больше сотни изобретений, связанных с шумовыми инструментами. Все кино 30-х, 40-х, 50-х озвучено с помощью аппаратов Попова, участвовавшего в создании самых радикальных шумовых звуковых дорожек первых звуковых фильмов.

В 1929 г. в процессе работы над фильмом «Пятилетка. План Великих работ» Арсений Авраамов, Евгений Шолпо и режиссер-аниматор Михаил Цехановский приходят к идее «Графического звука» — метода синтеза звука с помощью света и искусственно созданной графики звуковых дорожек, позволявшей синтезировать сложные полифонические произведения без участия исполнителей, основываясь на данных акустики и математики. Когда были проявлены первые ролики пленки, Цехановский, восхищаясь красотой узоров звуковой дорожки, высказал идею: «Интересно, если заснять на эту дорожку египетский или древнегреческий орнамент — не зазвучит ли вдруг

24 Андриевский А. Построение тонфильма. Л., 1931. С. 21.



15. Первые орнаментальные искусственные звуковые дорожки Бориса Янковского (1931). Архив А.И. Смирнова

неведомая нам доселе архаическая музыка?»<sup>25</sup>. Это был момент открытия. Созданные вскоре лаборатории стали первыми в мире прообразами будущих исследовательских центров компьютерной музыки.

Первые опыты были продемонстрированы Авраамовым в 1930 г. в технике «Орнаментального звука», во многом аналогичной технике «Звуковых орнаментов» пионера абстрактного кино, немецкого кинорежиссера Оскара Фишингера, представившего публике свои эксперименты в 1932 году. Первые искусственные звуковые дорожки Авраамова были основаны на геометрических профилях и орнаментах, полученных чисто чертежными методами с последующим пок кадровым фотографированием на анимационном станке.

«Композитор Арсений Авраамов производит в научно-исследовательском киноинституте интересные опыты по созданию рисованной музыки. Вместо того чтобы заносить звуки на кинопленку обычным звуковым способом через микрофон и фотоэлемент, он просто рисует на бумаге геометрические фигуры и затем снимает их на звуковую полосу кинопленки. После этого пленку пропускают, как обычную фильму, на звуковом кинопроекторе. Звуковая полоска, воспринимаемая фотоэлементом и передаваемая через усилитель на репродуктор, оказывается содержащей известную музыкальную запись, которую по тембру и звучаниям нельзя отнести

25 Авраамов Арс. Синтетическая музыка. Советская музыка. 1939, № 8. С. 67—75.

ни к одному из существующих музыкальных инструментов. Сейчас т. Авраамов изучает запись более сложных геометрических фигур. Например, записать на пленку простейшие алгебраические уравнения в их графическом выражении, зарисовать орбиты молекул некоторых химических элементов. В этой работе композитору помогает группа молодых сотрудников научно-исследовательского кинофотоинститута. К концу декабря Авраамов закончит свою новую работу и покажет ее кинообщественности. Вероятно, удастся организовать слушание отрывков "рисованной музыки" и по радио»<sup>26</sup>.

Осенью 1930 года в Москве Авраамов создает группу «Мультизвук», в штат которой входят чертежник, оператор Николай Желинский, аниматор Николай Воинов, художник и акустик Борис Янковский (1905—1973), отвечавший за перевод музыкальных партитур в микротоновую систему «Welttonsystem» Авраамова, а также в обер-унтер-тоновую систему гармонии Самойлова. Конечные партитуры были выполнены в ультрахроматической системе интервалов 72-ступенной температуры Янковского с обозначениями динамических оттенков и ритма. Янковский также выполнял съемку акустических опытов (глиссандо, наплывы тембров, изменения громкости, многоголосие путем многократной экспозиции).

В 1931 г. Николай Воинов выходит из состава группы «Мультизвук», продолжая собственные эксперименты в технике «бумажного звука». В 1932 г. группу покидает

26 Рисованная музыка. «Кино» (пятнадцатидневная газета, орган ЦС ОЗАНФ РС), М., 1931, № 68 (469). 16 дек. С. 4.



- 16. Вычислительный центр  
Лаборатории графического  
звука Евгения Шолпо  
в Ленинграде.  
В штате лаборатории  
были специальные  
сотрудники для сложных  
математических  
вычислений. Ленинград,  
конец 1930-х. Из личного  
архива Марины Шолпо
- 17. Вариофон, модель 2—3,  
конец 1930-х. Из личного  
архива Марины Шолпо
- 18. Карикатура в журнале  
«Советская музыка», № 1,  
1948

Борис Янковский, создавший вскоре лабораторию синтетической звукозаписи на киностудии «Мосфильм». Наибольшего практического успеха достигает Евгений Шолпо, создавший Лабораторию графического звука в Ленинграде, построивший уникальный синтезатор *вариофон*.

Будучи убежденным приверженцем синтеза звука, полемизируя с Дзигой Вертовым, Арсений Авраамов писал в одной из своих статей: «А самое главное — не стоило изобретать *синтонфильмы*<sup>27</sup>, чтобы продолжить возиться со "скрипками, арфами, флейтами", годными лишь для лирико-эротической звукозаписи. "Симфония Донбаса" должна и может быть написана, не оглушающими грохотами "производственных шумов", но новой палитрой тембров синтонфильмы, на которую еще не наслоились привычные рефлексы "камерных" и "симфонических" эмоций. <...> Мы относимся абсолютно отрицательно к попытке перенести в звуковое кино "иллюстративный" метод музыкального оформления, сводящийся к механической записи на звуковой дорожке фильма "симфонической", либо какой угодно иной "психологической" иллюстрации происходящего на экране. Это наследие немного кино должно быть решительно отброшено звуковым кино, как метод»<sup>28</sup>.

27 «Синтонфильма» — в терминологии того времени — синтетическая фонограмма, созданная методом «графического звука».

28 Авраамов А. Синтонфильм. — «Пролетарское Кино», 1932, №9—10 (сентябрь). С. 48—51.

Взгляды Авраамова во многом совпадают с концепцией контрапунктического метода, сформулированной режиссерами Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным и Григорием Александровым в 1928 году в программной статье «Будущее звуковой фильма. Заявка». Они утверждали: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несоответствия со зрительными образами. И только такой "шторм" дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов»<sup>29</sup>.

Опора на контрапунктический метод, использование новейших технологий звукозаписи, шумового оркестра и электронных музыкальных инструментов в раннем советском звуковом кино привели к тому, что многие звуковые дорожки первых звуковых фильмов стали в буквальном смысле шедеврами шумовой музыки и искусства звука. Большинство этих авангардных работ до сих пор практически неизвестны и недооценены.

В числе наиболее интересных работ — первый звуковой фильм киностудии «Мосфильм» «Дела и люди» (1932) режиссера Александра Мачерета. Бригада

29 Эйзенштейн С., Пудовкин Вс., Александров Г. Будущее звукового фильма: Заявка // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6-ти томах. М., 1964—1971. Т. 2. С. 315.

композиторов, работавших над фильмом, включала Виссариона Шебакина, Сергея Германова, Николая Крюкова и главного технолога шумового оркестра Владимира Попова. Михаил Ромм, также принимавший участие в работе над кинофильмом, писал в своих воспоминаниях: «Музыка должна была сопровождаться шумами и рождаться из них. <...> Писалась сложнейшая партитура, разбитая на кадры по тактам, точно по метроному устанавливался ритм. Потом приходилось монтировать эти резаные куски музыки, речи и шумов в единое целое. Это была работа немислимая по сложности. <...> Вдобавок ко всему В. А. Попов разработал для нас шумовую симфонию. Десятки шумовиков гремели, лязгали, свистели, гавкали, гудели и брякали разными деревяшками и железками. <...> Помню один симфонический этюд из картины: сначала девушки чавкали деревянными колотушками по жидкой грязи, изображая ритмический топот бетонщиц, уминающих бетон, к этому присоединялся лязг цепей, вслед за тем постепенно вступал оркестр и начинала звучать симфония бетона»<sup>30</sup>.

При этом сам факт появления подобных фильмов является своего рода чудом, так как эстетически эти работы находятся в прямом противоречии с официально насаждаемой эстетикой соцреализма. Тем не менее в интервале 1929—1936 гг. выходит целый ряд удивительных кинофильмов с шумовыми звуковыми дорожками. Впрочем,

30 Ромм М. Избранные произведения. М., 1982. С. 119—125.

большинство из них либо так и не попадают на экраны, либо вскоре снимаются с проката.

На смену революционной утопии 1920-х приходят новые реалии тоталитарной эпохи 1930—1940-х. Борьба с «формализмом», ликвидация независимых творческих объединений и создание централизованных органов управления интеллигенцией, ужесточение цензуры и репрессии приводят к полному прекращению новаторства и эксперимента в области музыки и технологии искусства в СССР уже к концу 1940-х. Все талантливое, что было, вопреки обстоятельствам, создано в эпоху Сталина, обязано происхождением предшествовавшему времени.

## Наталья Катанова

# Иван Вышнеградский: цветовые проекции ультрахроматизма

Среди великих утопий начала XX века, знаменовавших собой зарождение государства диктатуры пролетариата, образ нового искусства занимает исключительное место в силу невероятной, ни с каким другим явлением не сравнимой концентрации новаторских идей и гениальных прозрений. Ибо «раздуть мировой пожар» революционного художественного авангарда было суждено именно русскому искусству во всем множестве его жанровых проявлений.

Это переломное время, отмеченное тотальным обновлением всех средств художественной выразительности, утверждением новых стилей и техник в изобразительном искусстве, поиском новых решений в организации и оформлении сценического пространства, совпало с исторически обоснованной необходимостью утверждения и нового музыкального языка. Авангардистские концепции индивидуальной техники, индивидуальной звуковой системы нашли отражение в творчестве Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева, Николая Рославца, Ефима Голышева, Артура Лурье, Ивана Вышнеградского, Владимира Дешевова, Дмитрия Шостаковича, Александра Мосолова, и др.

Идеи отрицания и переосмысления опыта классического искусства, антиромантический пафос и устремленность в будущее выразились в тематике, названиях,

эмоциональном содержании, экспериментальном ракурсе музыкальных произведений, а также сказались на их внутренней структуре: нетрадиционности формы, новых принципах тональной, гармонической, фактурной, ритмической организации и т. п.

Новая звуковая реальность, в которой *гармонический* язык становится средством выражения философских взглядов, средством воплощения идея, абсолютного добра и гармонии всего сущего, обрекает и исследователей на внемузикальные ориентиры. Речь идет об отсчете нового времени, новой, более совершенной системы понятий и символов.

Характерной чертой новаторских систем авангарда являлось доминирование языка, т. е. *способа выражения*, над формой, то есть *целью, результатом*, утверждение собственного метода как универсального и бесконечного. Очевидно, что, вступая в поле существующего лексического тяготения, художник вынужден или следовать законам существующего языка, или создавать свой. И именно в этом мы ищем приметы времени, принимая современный культурный контекст за обязательный — вменяемый обстоятельствами смысл отображения исторически сопутствующих процессов.

Среди разнообразных новаторских идей, предложенных композиторами эпохи



1. Иван Вышнеградский за своим трехмануальным четвертитоновым фортепиано, специально сконструированным для него фирмой August Förster.

авангарда, одним из интереснейших направлений оказалась ультрахроматика, то есть отказ от общепринятой тональной системы, и использование в своих сочинениях расширенной шкалы звучания, включающей *треть- и четвертьтоны*.

Ультрахроматические или микротональные звуковые системы распространены в ряде неевропейских культур, в частности в Индии, и принятие системы *всезвучия* было созвучно идеям русских космистов, духовный поиск которых всегда простирался за пределами православной традиции и был обращен к языческим культурам, к ориентализму. Например, по замыслу А. Н. Скрябина<sup>1</sup>, его «Мистерия»<sup>2</sup> должна была

.....

1 Александр Николаевич Скрябин (1872—1915) — композитор и пианист. В его творчестве воплощены идеи экстатической устремленности к неведомым «космическим» сферам и преобразующей силы искусства. Яркий новатор музыкальных выразительных средств, главным образом гармонии; развивал идею светомузыки, впервые в музыкальной практике ввел в симфоническую поэму «Прометей» партию света. «Божественная поэма» (3-я симфония, 1904), «Поэма экстаза» (1907) для оркестра; 10 сонат, поэмы, прелюдии для фортепиано. Профессор Московской консерватории (1898—1904).

2 Уникальное место Скрябина в русской и мировой истории музыки определяется прежде всего тем, что он рассматривал собственное творчество не как цель и результат, а как средство достижения гораздо более крупной Вселенской задачи. Посредством своего главного сочинения, «Мистерии», Скрябин собирался завершить нынешний цикл существования мира, соединить Мировой Дух с косной Материей в некоем космическом эротическом акте и таким образом уничтожить нынешнюю Вселенную, расчистив место для сотворения следующего мира. «Мистерия» представлялась Скрябину как грандиозное произведение, в котором объединятся все виды искусств — музыка, поэзия, танец, архитектура, совсем особое коллективное «действие», в котором примет участие все человечество. В нем не предполагалось разделения на исполнителей и слушателей-зрителей. Исполнение «Мистерии» должно было повлечь за собой какой-то грандиозный мировой переворот и наступление некой новой эры. Местом исполнения «Мистерии» Скрябину представлялась Индия, «действие» должно было совершаться в специально построенном для этого храме с нулолом в форме полушария, стоящем на берегу озера так, чтобы вместе с его отражением в воде образовалась форма шара — самая совершенная форма.

исполняться в Индии, у истоков цивилизации. «Индуизм» русских философов-мистиков происходил из трудов Ницше, а в случае Скрябина — из «Тайной доктрины» Е. Блаватской, чьи теософские размышления были для него импульсом творчества.

Одним из последних, неосуществленных замыслов Скрябина была «Мистерия», которая должна была воплотиться в грандиозное действо — симфонию не только звуков, но и красок, запахов, движений, даже звучащей архитектуры. В конце XX века композитор Александр Немтин по наброскам и стихам Скрябина создал законченную музыкальную версию ее начальной части — «Предварительное действие», однако, исключив из нее основную часть текста.

В этой связи примечательны слова Павла Флоренского, который вслед за Скрябиным искал новые «слова» (строи и звукокоряды), апеллируя, в частности, к опыту музыки восточных народов, с развитой в ней микроинтерваликой: «Слово, самое, по-видимому, простое, есть... сложный и богатый мир звуков; однако этот мир был бы оценен нами как неизмеримо более полный и многообразный, если бы наш слух не был так мало воспитан в различении малых звуковых интервалов. Если бы, например, мы умели различать хотя бы четвертные тона, как это привычно воспитавшим свой слух на восточной гамме, то уже и тогда модуляции слова были бы поняты нами в качестве сложных музыкальных произведений... представляющих собой сложнейшее целое, — некоторую симфонию звуков»<sup>3</sup>.

.....

3 Флоренский П. Столп и утверждение истины. Том 2. У водоразделов мысли. Ст. «Магичность слова». М., 1990. С. 257.

В 1907 году Ферруччо Бузони<sup>4</sup> опубликовал статью «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», где назвал тональную систему *скудным карманным изданием великой энциклопедии*<sup>5</sup> и, апеллируя к внеевропейским традициям микроинтерваллики, возвестил: «Третьетон... уже стучится в ворота, а мы все еще пропускаем мимо ушей его послание»<sup>6</sup>.

В 1909 году выходит в свет брошюра Николая Кульбина «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке», в которой автор предпринимает едва ли не первую в России попытку определения основных направлений развития «новой музыки» XX века, а именно: по пути расширения границ тональности, преодоления темперированной шкалы (микрохроматика), поля музыкального материала (сонористика, конкретная музыка), традиционного инструментария.

«Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц, — свободна в выборе звуков. <...> Выбор возможных аккордов и мелодий чрезвычайно увеличивается. <...> Открывается неизвестный до сих пор ряд явлений: тесные сочетания звуков и процессы тесных сочетаний. <...> Громадный прогресс возможен от такой музыки, при которой художник совершенно не связан нотами, а пользуется любыми промежутками, например, третями или хотя бы тринадцатыми долями тона и т. д. Художник свободной музыки, как и соловей, не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков. Для начала вводятся четверти тонов. (Они уже применялись в древнейшие времена, как "энгармонический род", когда в человеке еще был силен первобытный инстинкт. Теперь они еще существуют в старой музыке индусов). Эта музыка представляет полную свободу вдохновению...»<sup>7</sup>.

.....

4 Данте Микеланджело Бенвенуто Ферруччо Бузони (1866—1924) — итальянский композитор, пианист, дирижер и музыкальный педагог.

5 Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975. С. 29.

6 Трудно предположить, что Бузони знал о микроинтервальных «Трех пьесах» (1903) Чарльза Айвза для не существовавшего еще тогда четвертитонового фортепиано. Это сочинение будет переработано и издано лишь в 1923 году в версии для двух фортепиано, одно из которых должно быть настроено на четверть тона ниже. Айвз был первым, кто предпринял расширение интервально-звукового пространства ансамбля двух фортепиано; и, хотя это его единственный двухрольный опус, его значение для микроинтервального модуса звучания фортепиано трудно переоценить.

7 Н. Кульбин. Статья «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке». С-Петербург 1909 г.; 1912 г. Переведена на немецкий язык и опубликована в сборнике «Der Blaue Reiter», изданном в Мюнхене группой Нандинского.

Эти идеи были восприняты и подхвачены, в частности, известным композитором и общественным деятелем Артуром Лурье<sup>8</sup>. Лурье одним из первых касается практических проблем реформирования музыкального языка, общепринятой тональной системы. В январе 1914 года в содружестве с Бенедиктом Лившицем и Георгием Якуловым Лурье выступил автором *протоевразийского манифеста «Мы и Запад»*, в котором подчеркивалась необходимость преодоления традиционных параметров музыкального языка.

В 1915 году в сборнике «Стрелец» были опубликованы его размышления «К музыке высшего хроматизма» и сочиненный в качестве иллюстрации к ним «Прелюд для рояля в высшем хроматизме»<sup>9</sup>.

Призывы к расширению ладогармонической системы явились продолжением профессиональной дискуссии о природе творчества А. Н. Скрябина, которого современники (в частности, Л. В. Сабанеев<sup>10</sup>), считали провозвестником ультрахроматизма.

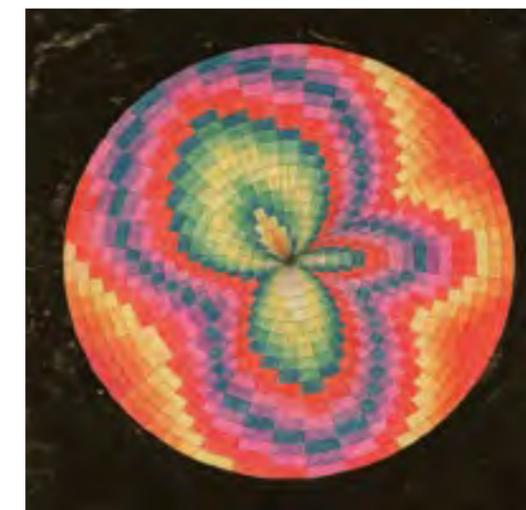
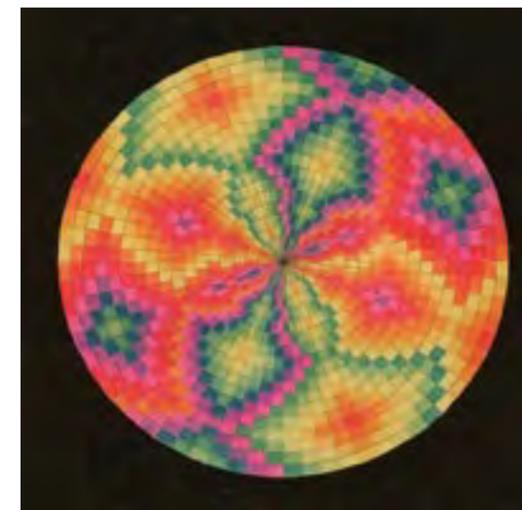
Проблема преодоления поля притяжения традиционной темперации виделась Сабанееву закономерным следствием развития предельно уплотненного, гармонически-насыщенного романтического языка Скрябина. «История развития гармонического созерцания человечества <...> есть именно история постепенного обострения способности разбираться в сложных и все усложняющихся комплексах одновременных звучаний». Ультрахроматизм виделся ему «вполне органической, заключенной в самой природе звучания концепцию музыкального искусства...». Артур Лурье, именовавший ультрахроматизм «высшим хроматизмом», пытался практически применить рекомендации Сабанеева. Начало его заметок 1915 года, опубликованных в «Стрельце», прямо отсылает к тезисам Сабанеева: «Введение четвертных тонов <...> эта органически-революционная эпоха <...> за счет *перетемперации* инструментов и введения строго рациональной системы музыкальной записи».

.....

8 Артур Винцент Лурье (также Артур-Винцентий Людовикович Лурье и Артур Сергеевич Лурье, настоящее имя — Наум Израилевич Лурье, при рождении — Лурья (1892—1966) — российско-американский композитор и музыкальный писатель, теоретик, критик, один из крупнейших деятелей музыкального футуризма и русского музыкального авангарда XX столетия.

9 Op. 12, № 2.

10 Леонид Леонидович Сабанеев (1881—1968) — русский музыковед, композитор, музыкальный писатель и критик. Крупнейшие работы Л. Л. Сабанеева посвящены А. Н. Скрябину (Москва, 1916, 1924), с которым он состоял в приятельских отношениях, и С. И. Танееву (Париж, 1930).



2. Ультрахроматическая таблица Ивана Вышнеградского. Права на изображение: © Фонд И. Вышнеградского в коллекции Пауля Захера (Paul Sacher Foundation), Базель

3. Ультрахроматическая таблица Ивана Вышнеградского. Права на изображение: © Фонд И. Вышнеградского в коллекции Пауля Захера (Paul Sacher Foundation), Базель

Активно обсуждал возможность использования «высшего хроматизма» или «ультрахроматизма» композитор и теоретик Арсений Авраамов<sup>11</sup>. Возражая в 1916 году на страницах «Музыкального современника» не только Сабанееву, он отмечал, что Скрябин «совершенно не считался с "тональными" функциями своих "гармоний", полагая *первичным* инструмент (фортепиано) и его существующую температуру, а не возможное *слышание* инструмента в иной системе слуховых координат». По мнению А. Авраамова, путь ультрахроматизма ведет к сужению свободы, но тех, кто вступил на этот путь, ждали удивительные звуковые открытия.

Идеи, как известно, носятся в воздухе. И в 1925 году, независимо от дискуссий в прессе, в Ленинградской консерватории микротональными экспериментами начал заниматься Г. М. Римский-Корсаков<sup>12</sup>. Его композиторские опыты не предназначались для исполнения, а были направлены в сторону обновления традиционных средств выразительности. Г. М. Римский-Корсаков был акустиком, и его интересовало, в первую очередь, звуковое пространство, образуемое с помощью двух *разнонастроенных*

11 Арсений Михайлович Авраамов (Краснокутский) (1886—1944) — русский советский композитор и музыкальный теоретик авангарда, автор знаменитой «Симфонии гуднов».

12 Георгий Михайлович Римский-Корсаков (1901—1965), внук Н. А. Римского-Корсакова. Закончил аспирантуру ИИИ, в 1929 году защитил диссертацию «Эволюция музыкальных звукорядов». Три статьи Г. Р.-К., опубликованные в журнале De musica в 1925, 1926 и 1927 годах, «Обоснование четвертитоновой системы», «Расшифровка "световой строки" скрябинского Прометей», третья представляет собой теоретическую разработку курса анустики и состоит сплошь из математических формул и таблиц, остались его основными работами, представляющими ту область научных интересов композитора, которыми он занимался всю жизнь. В 1927 году в журнале Le Monde Musical И. Вышнеградский поместил статью о Г. Р.-К. и его Круге четвертитоновой музыки, в которой цитирует основные положения теории Р.-К., называя его одним из ведущих композиторов-новаторов.

фортепиано: традиционно темперированного и настроенного на четверть тона ниже. Специально для этих опытов в консерватории был оборудован класс, и студенты могли апробировать свои экспериментальные сочинения под наблюдением и при участии профессора.

К сожалению, архив Круга четвертитоновой музыки, которым руководил Г. Римский-Корсаков, утрачен, а сохранившиеся автографы произведений ничем не выдают поиски иных звуковых систем.

Итак, новое время было объявлено «началом синтеза взаимоотношений слова и звука, звука и цвета, звука и жеста, и, наконец, органическое взаимодействие искусств (не механическое их соединение), естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого — все это задачи преимущественно нашего времени, проходящего под знаком XX века».

Абсолютный синтез звука и цвета как индивидуальная языковая система и одновременно индивидуальная версия инструментального жанра — ансамбля двух фортепиано — представлен творчеством композитора И. А. Вышнеградского.

Иван Александрович Вышнеградский (1893—1979) принадлежал к замечательной, но сравнительно мало изученной ветви отечественной музыки начала XX столетия, к так называемым русским авангардистам зарубежья, к числу которых также относятся Н. Черепнин, А. Лурье, Н. Обухов, Е. Голышев. Именно этой, зарубежной, ветвью русская музыка оказалась интегрированной в европейский музыкальный многоязыкий мир, охваченный поиском новых, порой радикальных композиторских идей.

Являясь «музыкальным внуком» Н. А. Римского-Корсакова<sup>13</sup>, Вышнеградский тем не менее довольно рано оказался под влиянием Скрябина и, прежде всего, его религиозно-философских идей, в том числе идеи *космизма*, отличающей одно из основных направлений русского искусства начала века, и на протяжении многих лет переписывался с Н. А. Бердяевым, обсуждая с ним проблемы целостности мира и гармонии. Приведем фрагмент одного из писем, в котором, на наш взгляд, отражен основной ракурс мировоззрения композитора: «"Русские в своем творческом порыве ищут совершенной жизни, а не только совершенных произведений", — говорите Вы. И как Вы правы, и как глубоко я это чувствую в себе... Выход, по-моему, в... универсальном понимании красоты, как выходящей из пределов чисто эстетической сферы — вернее, в актуальном воплощении этого понимания в произведениях искусства. <...> Ницше в "Заратустре" говорит: "Бога скрывает Красота его!" — Вот понимание, под которым я подписываюсь»<sup>14</sup>.

Композитор выбрал свой путь духовного совершенствования посредством микротональной музыки после некоего мистического опыта, пережитого им в 1916—1917 годах. Полученное откровение Вышнеградский воплотил в своем важнейшем, по его определению, сочинении «День Бытия» для симфонического оркестра с тчецом, проносящим текст о зарождении нового Космического Сознания. Это произведение (кстати, дважды переработанное и впервые исполненное лишь в 1976 году) явилось последним опусом композитора, написанным в традиционном хроматическом строе. Все последующие, с 1922 года, сочинения создавались только в ультрахроматическом или *четвертитоновом* строе.

Сочинением, в котором была заявлена жизненная программа и философия композитора, стал «День бытия», в котором содержатся элементы всех написанных впоследствии композиций. В нем провиделись такие основополагающие для его творчества категории, как синтез всех искусств, храм всезвучия, в котором будут объединены звука, цвета и гармония чисел. Воплотить это все должен новый инструмент, с помощью которого можно будет осуществить магическое, просветляющее воздействие на окружающий мир.

.....

<sup>13</sup> Вышнеградский окончил Петербургскую консерваторию по классу Николая Соколова, ученика Н. А. Римского-Корсакова.

<sup>14</sup> Иван Вышнеградский. Пирамида жизни. М., «Композитор», 2001. С. 208.

История музыки знает не много примеров столь последовательного *моножанрового, моноинструментального* творчества, сосредоточенного исключительно на *расширенном спектре* звучания фортепиано, на поиске нового звукового пространства, образуемого «сдвоенным»<sup>15</sup> фортепиано. В наследии композитора, насчитывающем около 60 опусов, 90% занимают произведения, написанные для двух или четырех фортепиано.

Новатор (или чувствующий себя таковым!), создающий собственную языковую систему, неизбежно сверяет свой путь с определенными метафизическими ориентирами, так как толчком к созданию индивидуальной языковой реальности всегда является идея высшего порядка, лежащая за пределами конкретного вида искусства. И тогда опыт воплощения, существования и взаимодействия такой системы с параллельно существующими распространяется на всю Вселенную. Новая звуковая реальность, в которой *гармонический* язык становится средством выражения философских взглядов, средством воплощения идеи абсолютного добра и гармонии всего сущего, обречена и исследователей на внемзыкальные ориентиры.

На примере жизни и творчества И. А. Вышнеградского мы имеем дело с универсальным по своему замыслу искусством, где художником движет, в первую очередь, стремление к просвещению, просветлению человечества. Речь идет об отсчете нового времени, новой, более совершенной системы понятий и символов — то есть о новом языке.

Формат настоящей работы не предполагает анализ творчества И. Вышнеградского как целостного явления — а это именно целостное явление, пример стилистического и лексического «монотеизма», последовательного утверждения ультрахроматизма как новой звуковой реальности, нового музыкального универсума.

О цельности творчества композитора свидетельствует и многомерность, системность взглядов композитора, изложенных в его фундаментальных трактатах, над которыми он работал в течение всей жизни<sup>16</sup>.

Вышнеградский последовательно разрабатывал и коренную реформу самой музыкальной системы, используя

.....

<sup>15</sup> Термин И. Вышнеградского, который сначала сочинял для специально сконструированного фортепиано с двумя клавиатурами, а затем (с 1936 года) отказался от этой идеи в пользу двух- (трех-, четырех-) клавирного ансамбля.

<sup>16</sup> Manuel d'harmonie a quarts de ton. — Paris: La Sirène musicale, 1932 (2-е изд. Paris: Max Eschling, 1980) Le loi de la pansonorite. Preface de Pascale Criton. Geneve, 1996.

ультрахроматическую шкалу как основу новой лексики. И здесь его поиски оказались параллельны мощному движению обновления средств выразительности в музыке XX века.

Мы уже отмечали, что в начале XX столетия четвертитоновая система звучания как один из новых параметров музыкального языка разрабатывалась рядом европейских, русских композиторов. Четвертитоновую шкалу использовали в своих сочинениях и Ч. Айвз, и А. Лурье, и Н. Обухов. Но если для Айвза, например, «Три четвертитоновые пьесы» для двух фортепиано (1923) были лишь этапом разработки микроинтервальной системы в собственном творчестве, то Вышнеградский задался целью создания соответствующего инструментария, пригодного для реализации идей, освобожденных от оков темперации.

Очевидно, что идеи создания фортепиано с расширенным спектром звучания «витали в воздухе» и реализовывались при этом в творчестве композиторов, никоим образом лично не взаимодействующих. Интересен факт, приведенный в статье критика-современника: «За последние годы вновь обнаруживается одно время заглохший интерес к четвертитоновой музыке. Всюду, во всех странах отдельные искатели или даже небольшие группы музыкантов работают над введением в искусство звуков четвертей тонов... Франция стоит до сих пор совершенно в стороне от этого движения; единственный музыкант, занимающийся четвертями тонов в Париже, — русский, молодой композитор И. А. Вышнеградский. По его заказу фирма Плейель выстроила *два года тому назад (курсив мой — Н. К.)* четвертитоновое фортепиано с двумя клавиатурами»<sup>17</sup>.

Примечательно, что первоначально сам проект создания нового, четвертитонного трехмануального фортепиано занимал композитора значительно больше, чем сам процесс композиции.

Поиски Вышнеградского были связаны с расширением звукового состава аккордовых структур за счет включения новых звуков обертонового ряда. Л. Сабанеев назвал это «заключенной в самой природе звучания линией развития гармонического созерцания» и, ссылаясь на Скрябина, писал, что он «...в последних своих сочинениях хотел прибегнуть к обозначению понижений и повышений (минимальных) посредством особых знаков». Суммируя высказывания композитора,

.....

<sup>17</sup> Шлецер Б. О четвертитоновой музыке // Звено. Париж. 1924. 22 сентября. Цит. по: Вышнеградский И. Пирамида жизни. М.; Композитор, 2001. С. 150.

Сабанеев определил, что взгляд Скрябина был направлен в «ультрахроматическую бездну».

Мы можем констатировать, что, стремясь выразить в своей музыке совершенство космической гармонии, Вышнеградский «шагнул» в эту «бездну», избрав ультрахроматическую шкалу звучности полем для утверждения собственного музыкального языка и провозгласив всезвучие единственным законом, по которому должна развиваться музыкальная культура в дальнейшем.

Идея максимально полного, расширенного звучания завладела им настолько, что в 1923—24 году он работает над созданием нового, трехмануального фортепиано, в котором бы совмещался традиционный строй и четвертитоновый. В дневнике Вышнеградского за 1924 год читаем: «Получаю новости из Германии о том, что фирма Förster изготовила ¼ — тоновое фортепиано, и что Хаба<sup>18</sup>... использовал *мой проект трехмануальной клавиатуры (курсив мой — Н. К.)*»<sup>19</sup>.

Мы так подробно останавливаемся на деталях, связанных с инструментарием, потому что Вышнеградский оказался единственным, кто остался верен раз и навсегда избранной шкале ультрахроматической звучности, и добился очевидного художественного результата. Именно у него идея двухмануального фортепиано трансформировалась в идею сочетания двух фортепиано — хроматического и ультрахроматического — как основного модуса выражения избранного им музыкального языка.

Средствами продуцируемого этим инструментом всезвучия (то есть объемлющего *все-тоны-звучия*) композитор, как и его современники-космисты, мечтал построить «храм абсолютной гармонии». По наблюдению Е. Польшаевой, подготовившей к изданию книгу «Иван Вышнеградский. Пирамида жизни»<sup>20</sup>, «...поиски «цветового ультрахроматизма»... одна из наиболее впечатляющих и притягательных его идей <...>». Так же, добавим мы, как и «Проект световой нотации купола храма».

Развивая в своих опусах идею *всезвучия*, Вышнеградский переводит свои поиски из микротональной шкалы звучности в сферу *всецветности*. Здесь с методичностью он начинает вычерчивать для себя собственную

.....

<sup>18</sup> Алоиз Хаба (1893—1973) — чешский композитор и пианист, один из пропагандистов четвертитоновой музыки, работавший над созданием первого четвертитонного фортепиано вместе с И. Вышнеградским.

<sup>19</sup> Иван Вышнеградский. Пирамида жизни. С. 150.

<sup>20</sup> Там же.

диаграмму, где двенадцатитоновая музыкальная шкала соответствовала бы колористической шкале: «...У меня теперь есть трехклавиатурные фортепиано и орган. Средняя клавиатура настроена на одну треть тона ниже, верхняя — на две трети тона... Белые клавиши — это полутона, черные — это четверти. На каждой клавише помещается название ноты. Чтобы глаз исполнителя имел точку опоры, можно прибегнуть к различной окраске клавиш. До — белый, ми-бемоль — красный, фа-диез — черный, ля — голубой».

Интересно, что, являясь автором фундаментальных работ, посвященных утверждению Закона всезвучия<sup>21</sup>, в которых он представляет объяснение своих поисков в виде детально аргументированной теоретической системы, а также ряда статей, посвященных ультрахроматизму и новым возможностям, открывающимся, по его мнению, перед музыкальным искусством, Вышнеградский нигде не обосновывает своей приверженности фортепиано, а точнее сочетанию *разнонастроенных* инструментов (то есть один рояль настроен в традиционной темпеации, а другой — «расстроен», то есть настроен ниже на 1/4 тона).

Но творчество Вышнеградского всецело связано с мультиклавирным ансамблем (и с его усовершенствованной модификацией — трехмануальным четвертитоновым фортепиано), где темперированный и ультрахроматический строй образуют как бы две звуковые реальности, совмещают две культуры — традиционную и новую, с раздвинутыми границами привычных понятий *темабра*. Объединенное, «двойное» фортепиано становится для Вышнеградского инструментом-символом; воплощением новой звуковой эстетики, отражающей его непрерывное стремление к абсолютной космической гармонии, лежащей в основе художественных исканий композитора.

Эволюцию индивидуального языка Вышнеградского интересно проследить от ранних опусов середины 1920-х годов, в которых еще очевидна стилистическая зависимость от музыкального языка Скрябина. Интересно, что основы мышления композитора всегда

21 «Manuel d'harm onie a quarts de ton» или «La loi de la ransonorite». Первое упоминание этой работы в дневнике композитора относится к 1924 году. Над второй версией, с подзаголовком «Современная (диалектическая) философия музыкального искусства» он будет работать в 1933—1936 и 1951—1955 годах. Издан этот труд лишь в 1996 году. «Всезвучие» — основополагающее понятие в системе Вышнеградского, означает для него, собственно, праматерию, звуковую первооснову музыки. Также он называет эту субстанцию «звуковым континуумом», «одновременностью», «равновесием», «абсолютным консонансом».

оставались тональными, нотация — традиционной, а закономерности распределения материала между двумя (тремя, четырьмя) фортепиано основывались на тематическом обмене, точной имитации или дублировании фактурных комплексов.

Представляя звучание партитур Вышнеградского, нужно иметь в виду эффект «расщепленного» унисона, так как одинаково выписанный в двух партиях материал, естественно, звучит по-разному у рояля с традиционно темперированным строем и настроенного на четверть тона ниже: при одновременном звучании гармонические комплексы не столько диссонируют, сколько расслаиваются на ультрахроматические интервалы.

В историческом ракурсе путь ультрахроматики был тупиковым: при использовании микротонального (или ультрахроматического) фортепианного ансамбля нивелировалось значение исполнительской трактовки: важны были лишь акустические возможности такого состава. Кроме того, ансамбль, в котором инструмент одного из исполнителей настроен на четверть (!) тона ниже, то есть звучит «фальшиво», не может претендовать на длительное внимание слушателей, даже заинтересованных новаторскими идеями композитора. И причина здесь, по-видимому, не столько в принятых эстетических нормах, сколько в физической природе нашего слуха, не приученного к звучанию расщепленного тона на нетемперированных инструментах.

В дневнике Вышнеградского читаем: «Я не мог найти пианиста, исполнившего бы мою музыку <...> Наконец <...> я решительно отказался от идеи инструмента, специально сконструированного для четвертитоновой музыки. То есть я решил использовать двух пианистов и два инструмента, причем один из них был настроен ниже на четверть тона. Я переписал все мои сочинения и в кратчайшее время создал целый репертуар (курсив мой — Н. К.)<sup>22</sup>». Здесь заметим, что переосмысленный инструментарий, наконец, оказался адекватен новаторским замыслам композитора, и исполнение произведений Вышнеградского стало активнее привлекать публику, критику и заинтересованных исполнителей.

В марте 1934 года он записал в своем дневнике: «Начинаю цикл 24 прелюдий в quasi-диатонической 13-тоновой<sup>23</sup> системе

22 Там же. С. 190.

23 13-звучная диатонизированная хроматика — своего рода аналог тональной гармонии, но с 1/4-тоновым повышением кварты и понижением квинты. В этой форме намечаются принципы циклической гармонии.



(ор. 22)<sup>24</sup>. Написание этого цикла продолжалось параллельно с разработкой теории 13-тоновой шкалы (диатонизированной 13-звучной хроматики), которая является аналогом тональной гармонии. Расширяя гармоническую шкалу, Вышнеградский стремился не к поиску универсального композиционного метода, а к совершенному выражению звучания вообще, утверждению закона всезвучия средствами ультрахроматизма.

Развивая идеи Скрябина и размышляя над проектом храма (Всезвучия), Вышнеградский писал: «Скрябин хотел расширить пространство цвета, я же думал о формах. Через идею цветовой шкалы созрела идея о формах. Я создал шкалу из 12 цветов... Они явились четвертитонами цвета. Основой мне послужила радуга, которая имеет шесть цветов. Надеюсь, никто не будет утверждать, что их семь. Это красный, желтый, синий — основные цвета, а затем смешение этих цветов. Красный и желтый дают оранжевый, желтый и синий — зеленый, и это круг. Цвета радуги располагаются от красного до фиолетового. Небо — есть часть этого круга. Ультрафиолетовый — становится красным, красный — ультрафиолетовым. Я думал спроецировать эти цвета с музыкой на крышу своего храма. Они должны были соединяться, создавать формы. Я хотел еще также создать мозаику, где непрерывное в континууме побеждает прерывистость. В качестве плана

24 Цит. по: Иван Вышнеградский. Пирамида жизни. С. 183.

я начертил окружность, затем центрические окружности, поделил полученные круги радиусами на некоторое количество ячеек. Мне нужно было найти число этих ячеек. Внешние ячейки не должны быть ни слишком широкими, ни слишком узкими. После ряда расчетов я начертил 18 концентрических окружностей и 72 радиуса, что соответствовало числу тонов. Числа, мистика чисел здесь идеально совпадают. Существует необычайное единство, между тем, что я делаю в музыке, и между тем, что я делаю с числами. <...>

Но в конечном итоге я так и не дошел до своей цели, до строительства храма с куполом. Я очень далек от нее. Теперь я слишком стар для этого. Но это произойдет неизбежно, я это знаю. Сам Скрябин провидел это, имел эту идею в зародыше. Я сам для себя<sup>25</sup>.

25 Там же.

4. Ультрахроматическая таблица Ивана Вышнеградского. Права на изображение: © Фонд И. Вышнеградского в коллекции Пауля Захера (Paul Sacher Foundation), Базель
5. Ультрахроматическая таблица Ивана Вышнеградского. Права на изображение: © Фонд И. Вышнеградского в коллекции Пауля Захера (Paul Sacher Foundation), Базель

## Дмитрий Булатов

# По ту сторону звука: истоки и тенденции саунд-арта в России

### 1. Границы и «безграничья» саунд-арта

Поиск точки отсчета какого-либо явления в искусстве — дело неблагодарное, и не только из-за очевидных «белых пятен», но и в силу невозможности точно определить, какое событие следует считать отправной точкой, а какое — нет. Так, некоторые обзоры, посвященные источникам современных звуковых практик в России, обращают внимание на разделение, произошедшее в начале XX века так называемой регулярной литературы на визуальную и фонетическую составляющие<sup>1</sup>. Если произведения визуальной поэзии, где наряду с изображением в качестве единого композиционного элемента выступают тексты, надписи и слова, маркировали своим появлением граничные области литературы и изобразительного искусства, то творчество сонорных поэтов, взявших на вооружение различные фонетико-интонационные элементы, наглядно обнаружилось точки соприкосновения литературы и музыки. Другие исследователи<sup>2</sup> отмечают

1 См.: Homo sonorus: Международная антология саунд-поэзии. Сб. статей/Под ред. Д. Булатова. Калининград: НФ ГЦСИ, 2011. 440 с. + 4CD; Точна зрениа. Визуальная поэзия: 1990-е годы. Сб. статей/Под ред. Д. Булатова. Калининград: Симплиций, 1998. 590 с.; Бирюков, С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. 288 с.

2 Сто лет русского авангарда: Сб. статей/Ред.-сост. М.И. Катунян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. 528 с. + 1CD

невероятный накал борьбы, которая развернулась в эти же годы в области музыкального искусства вследствие стремления нового поколения композиторов расширить само определение музыки, включив в это понятие весь так или иначе организованный звук. Иногда такого рода обзоры связаны с анализом необычных приемов игры так называемых шумовых оркестров<sup>3</sup> — неперменного атрибута театральных постановок 1920-х годов, деятельностью театральных мастерских или фольклорных студий<sup>4</sup>, в которых разрабатывались новые методы по восприятию и композиции звука. Или — с новаторскими прорывами в области инженерной мысли по изобретению музыкальных аппаратов, заложившей основы электронной музыки<sup>5</sup>.

Но сколь бы ни различались авторские повествования, даты и причинно-следственные отношения, которые предположительно направляли развитие звукового творчества в России, у этого культурного

3 Румянцев С. Самодеятельные оркестры и инструментальные ансамбли // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории 1917—1932. СПб., 2000. С. 293—313

4 Листов К. Энциентрический шумовой оркестр «Синей блузы» // Синяя блуза. 1926. Вып. 40. (16)

5 См.: Смирнов, А. Поколение З. Пионеры звука в России 1920-х. СПб: Про Арте, 2010. 16 с.; Zakharine, D., Meise, N. (eds.) Electrified Voices: Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer. — Goettingen: V&R Unipress, 2013. 416 с.



1. Алогический портрет футуристов М. Матюшина, А. Крученых и К. Малевича. Фотоателье придворного фотографа К. Буллы. Денабрь 1913. Петербург. Из архива Николая Никифорова

2. Репетиция шумового орнестра воспитанников Шельченского детского дома. Дирижирует Алеша Федоров. Вологда, 1927 год. Из архива Мультимедиа-арт-музея

явления имеются и объединяющие черты. Большинство историков и теоретиков экспериментального звука сходятся во мнении, что истоки особой области искусства, которая впоследствии получила название «саунд-арт», во многом определяются в России кратковременным, ярким и по-своему очень трагическим периодом 1910—30-х годов. Именно в это время — в период небывалого по масштабу и охвату новаторства во всех сферах художественного творчества — заявляет о себе новый взгляд на предназначение звуковых средств как *формообразующего элемента*, органичной составляющей художественного произведения. Характерной особенностью этого явления можно назвать идейную установку на бунтарских тенденциях, восстающих против азбучно-ориентированного и алфавитно-управляемого мозга, провоцирующих радикальные жесты, направленные в своем пределе на разрушение как языка, так и языковых границ. Во многом благодаря последовательной эмансипации от имеющихся языковых норм в поэзии, музыке, театре, кинематографе и была в дальнейшем обеспечена автономия саунд-арта. Эта же стратегия сопутствовала и стиранию жанровых и видовых разграничений, желанию расширить территорию звукового творчества за счет вывода за грань привычного функционирования отдельных областей искусства. Совершенно оправданным в данном случае выглядит появление авторов-экспериментаторов из различных областей, направленностью творчества которых становится междисциплинарная звуковая практика.

### 2. На стыке слова и звука

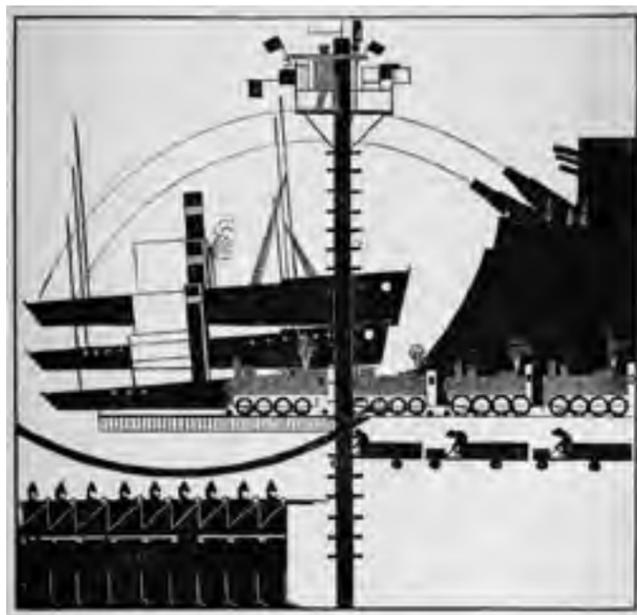
На сегодняшний день есть все основания для соположения достижений русских лингвистов с опытами русских футуристов по переразложению слова и выходом на заумный язык и дальнейшие фонетические эксперименты. В конце XIX века выдающийся лингвист И. А. Бодуэн де Куртенэ закладывает основы нового направления науки — фонологии — и обосновывает понятие «фонемы» как простейшей единицы языка. Он сделал предположение, что «фонема представляет собой не отдельные ноты, а аккорды, составленные из нескольких элементов»<sup>6</sup>. Успехи фонологической теории в России принято связывать с именем ученика Бодуэна — Льва Щербы, который уже в 1912 году выпустил свою книгу «Русские гласные в качественном и количественном отношении». Именно его лекции успел прослушать ведущий представитель русского авангарда, молодой поэт Велимир Хлебников, будучи недолгое время студентом филологического факультета Петербургского университета. К тому времени объединившиеся вокруг издательства «Гилея» поэты Алексей Крученых, Велимир Хлебников, Елена Гуро, Василий Каменский, Владимир Маяковский уже активно изобретают не только лексические гибриды, но и новые слова, которые они определяют как «живописание звуков». Еще раньше, в 1908—1909 году Велимир Хлебников дает наглядные образцы,

6 Бодуэн де Куртенэ, И. Избранные труды по общему языкознанию: В 2 т. М., 1963. Т. 2. С. 203.

3. Арсений Авраамов дирижирует «Симфонией гудков», Москва, 7 ноября 1923 г. Из книги Fülöp-Miller, R. *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Wien: Amalthea, 1926



4. Иллюстрация к исполнению «Гудновой симфонии» в Баку, 1922 г. Из статьи: Авраамов, А. «Гудновая симфония», журнал «Горн» 1923, кн. 9, с.113



как можно работать с одним единственным словом. Его стихотворения «Заклятие смехом» (опубликовано в сборнике «Студия импрессионистов», 1910 г.) и «Опус 13» (в сборнике «Пощечина общественному вкусу», 1912 г.) представляют собой уникальные опыты по сопряжению неологизмов, в которых, по словам самого поэта, «начало звука живет самовитой жизнью»<sup>7</sup>.

В 1913 году по предложению Давида Бурлюка Алексей Крученых публикует свое знаменитое стихотворение «Дыр бул щыл», «написанное для того, чтобы подчеркнуть фонетическую сторону русского языка». И пусть эта и другие поэтические вольности футуристов в итоге привели их к конфликтам с учеными-лингвистами (вызвав открытую критику Бодуэна де Куртенэ), подобная полемика была важна для сближения теории и практики. Например, в одном из таких столкновений точек зрения Крученых и литературоведа А. Шемшурина возникла известная теория «сдвига», которую позже Крученых назвал «звуковым сдвигом». Абстрактно-фонетические эксперименты занимали важное место не только в произведениях Хлебникова и Крученых, но и в творчестве Ольги Розановой, Василиска Гнедова, Алексея Чичерина и Игоря Терентьева. По свидетельствам современников, Илья Зданевич записывал звуковые опыты на фонограф<sup>8</sup>, пел свою «фоническую музыку» Александр Туфанов

7 Хлебников В. О современной поэзии (1919) // Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 632

8 Magarotto, L., Marzaduri, M., Cesa, G.P. *L'avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*. Venezia, 1982, p. 306.

(его выступления наглядно демонстрировали удвоение гласных удвоением исполнителей — двухголосием), а Василий Каменский вообще представлял свои «звучали» в сопровождении танцующей балерины<sup>9</sup>. Однако, несмотря на ориентацию поэтов-футуристов на произносимый стих, говорить о том, что в их работе звуковая субстанция занимала центральное место, было бы неверно. Все же главным достижением русской футуристической поэзии являлась «заумь» — трансментальный поэтический язык, в котором фонетическая составляющая была лишь одним из элементов отказа от языковой нормы.

Именно в противовес поэзии заумной в 1916 году Казимир Малевич предпринял попытку создать теорию звуковой поэзии. Основные пункты этой теории были им изложены в письмах Матюшину и Крученых. Малевич писал: «Новым поэтам нужно определенно стать на сторону звука (не музыки), — и продолжал: — Придя к идее звука, получили нотабуквы, выражающие звуковые массы. Может быть, в композиции этих звуковых масс (бывших слов) и найдется новая дорога»<sup>10</sup>. Вероятно, эти высказывания были инспирированы беседами с другим знаменитым русским лингвистом — Романом Якобсоном, который не соглашался с Хлебниковым и Крученых: «Когда за *Словом как таковым* последовала *Буква как таковая* — для меня это

9 Сигей С. Правильный способ хлопанья дверью // Homo sonogus: Международная антология саунд-поэзии. Сб. статей/Под ред. Д. Булатова. Калининград: КФ ГЦСИ, 2011. С. 192.

10 К. С. Малевич: Письма к М. В. Матюшину // публ. Е. Ковтуна, Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л.: Наука, 1976. С. 191.



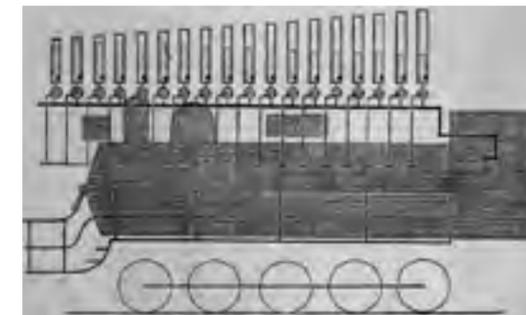
был *Звук как таковой*<sup>11</sup>. Если Малевич писал о звуковых массах и звуке, то его последователи в руководимом им ГИНХУКе (Государственном институте художественной культуры) обнаружили пристрастие к шуму. В фонологическом отделе ГИНХУКа сотрудники поэта-заумника Игоря Терентьева предлагали различать звуки «по материалу и форме предмета, издающего звук». Музыковед и пианист Михаил Друскин в трактате «Звучащее вещество» обобщает положения, связывающие воедино принципы звуковой поэзии с шумовыми экспериментами 1920-х годов: «Любому человеческому говору отвечает мебель, стены комнатны», и далее: «Глотка является как бы проекцией всевозможных шумов»<sup>12</sup>. Безусловно, Друскин, как активный участник акций «левого» искусства, был хорошо знаком с различными концепциями шумовой музыки, которые в те годы разрабатывались в композиторской среде и в театральных студиях Пролеткульта, Мастфора и «Синей Блузы».

### 3. Шумовая идея

Идея шумовых оркестров, о которой первыми возвестили миру итальянские футуристы, нашла в Советской России благодатную почву. И Пролеткульт, и ЛЕФ, и другие

11 Слова Р. Якобсона цит. по статье Б. Янгфельда: Роман Якобсон, заумь и дада — в кн.: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре/Под ред. Л. Магаротто, М. Марзадури, Д. Рицци. Верн: Peter Lang, 1991. С. 251.

12 Демосфенова, Г. Из материалов Фонологического отдела Гинхука // Терентьевский сборник № 1/Под ред. Д. Кудрявцев. М.: Гилея, 1996. С. 125.



5. «Текстоноты» второго эпизода «Гудновой симфонии»

6. Проект гуднового органа на основе паровоза и паровозных свистков. Из статьи: Авраамов А. «Гудновая симфония», журнал «Горн» 1923, кн. 9, с. 114, 110

объединения революционно настроенных художников всячески приветствовали привнесение в жизнь «новых диссонансов, рожденных шумом города, треском машин, ревом гудков и сирен». В недрах одного из таких коллективов — театральной мастерской Сергея Эйзенштейна — в 1922 году возник наиболее экстравагантный проект «пролетарских шумовиков» — оркестр шумов «ПереТру» («Передвижной труппы» при Московском Пролеткульте). Работу по созданию оркестра возглавил поэт-футурист Борис Кушнер. Суть проекта идеолог шумового движения Борис Юрцев изложил в статье «Оркестр вещей»: «Инструменты организующегося оркестра готовятся всеми предприятиями мира. Инструментами является все, что может издавать какой-либо звук. В настоящее время производится подбор инструментов-вещей и материалов. Из бутылок, кастрюль, тазов, стекла, гвоздей, игл, бидонов, дерева, металла». По замыслу Юрцева в каждой из отраслей промышленности (металлургической, деревообрабатывающей и т. д.) планировалось создать свой шумовой оркестр, который использовал бы специфические для этой отрасли производственные материалы. То есть оркестр металлургов, к примеру, должен был шуметь «на разных марках стали, меди, листовом и кусковом железе, чугуне в различных стадиях обработки»<sup>13</sup>, а оркестр столяров — на дереве разных сортов и пород. Затем через профсоюзы все отраслевые оркестры должны были быть объединены в единый шумовой оркестр ВЦСПС.

13 Юрцев, Б. Оркестр вещей // Зрелища, М. 1922. № 6. С. 22.



Предполагалось, что музыку для него будет писать композитор Григорий Лобачев, «Марш металлистов» (1928 г.) которого сохранился в архивах Госиздата и впоследствии был реконструирован<sup>14</sup>.

Особое место среди звуковых экспериментов 1920-х годов занимает «Симфония гудков» Арсения Аврамова — грандиозный проект по «омузыкаливанию» городской среды. Этот шумовой перформанс, как назвали бы его сегодня, поражал своей масштабностью и был исполнен дважды — в 1922 году в Баку, а годом позже — в Москве. Проект Аврамова заключался в том, чтобы во время торжеств, посвященных годовщине Октябрьской революции, «прошуметь» известные революционные песни, прежде всего «Интернационал», «Варшавянку» и «Марсельезу». Для этого были задействованы все звуковые возможности города — гудки фабрик, заводов, доков и депо, ревуны кораблей и паровозов, колокола, духовые оркестры и даже боевая авиация<sup>15</sup>. Музыкальная картина дополнялась группой «ударных инструментов»: роль дробы играла пулеметная и ружейная пальба, а большого барабана — залпы тяжелой артиллерии. Во время исполнения этого произведения «директор симфонии» (как сам себя именовал Аврамов) находился на крыше многоэтажного дома,

14 «Марш металлистов» (1928 г.) был исполнен в зале Проекта «Фабрика» 08.10.2009. Видеодокументация, режим доступа: [http://vk.com/video59510249\\_165867037](http://vk.com/video59510249_165867037).

15 Румянцев С. Арс Новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Аврамова. — М.: Дена-ВС, 2007. С. 127—128.

управляя действием при помощи сигнальных флагов. Основным инструментом «симфонии» являлся паровой орган (т.н. «магистраль») — звуковое устройство, которое состояло из 50 паровозных гудков и трех сирен. Согласно задумке автора, гудковая «магистраль» могла быть стационарной (крепиться на заводских котлах) или мобильной — например, в Баку она располагалась на миноносце «Достойный». В 1923 году в журнале «Горн» Аврамов опубликовал статью «Симфония гудков»<sup>16</sup>, в которой он дал не только техническое описание проекта, но и изложил свое видение этой сверхмузыкальной эпопеи.

Грандиозный пафос постановки Аврамова был принят не всеми. Один из рецензентов писал в газете «Известия»: «Вместо музыки многие услышали первобытную какофонию, неведомую музыкальной культуре...»<sup>17</sup>. Это сравнение звуко-шумового действия с первобытным хаосом и дисгармонией только на первый взгляд кажется случайным. «Симфонию гудков» Аврамова нельзя рассматривать в отрыве от главной идеи его жизни — пересмотра темперированного строя. Аврамов считал, что И. Бах с его равномерной темперацией — это «величайший преступник перед лицом истории, искалечивший слух миллионам людей»<sup>18</sup>. Обосновав математически,

16 Аврамов А. Гудковая симфония. // Горн. — Книга 9, 1923. С. 109—116.

17 Симфония гудков. «Известия» ВЦИКа, 9 ноября 1923.

18 Аврамов А. Смычковый полихорд. // Музыкальный современник. — Книга третья. 1916 г. — С. 48.



физически и даже административно эту проблему музыкального искусства (в 20-е годы он подал в Наркомат просвещения проект о сожжении всех роялей в стране)<sup>19</sup>, Аврамов разработал собственный метод координации тонов. Благодаря этому методу он оказался в числе пионеров микроновой музыки (1914—1916 гг.) и точно записал народные мелодии Северного Кавказа. Аврамов верил, что при помощи вводимого им «сплошного звукоряда» человечество сможет «соединить произвольно взятые тоны в музыкальную гармонию и построить из них любой мелодический лад»<sup>20</sup>. Это стремление найти первобытный, нередуцируемый паттерн, на котором выстроено прошлое и может быть создано будущее — одна из главных черт русского авангарда. Кандинский писал о сведении образов к комбинациям цвета и форм, Крученых подчеркивал значение «пра-звука», а Гастев и Бернштейн исходили из «первичного темпоритма» движения человека. На этом фоне стремление Аврамова вернуть звукоряд к «дорациональным» корням вписывалось в концепцию нового мирослышания. От «квантования» звукового материала до его алгоритмизации и программирования оставалось сделать всего один шаг. И этот шаг, разумеется, был сделан.

19 Любительское художественное творчество в России XX века/Под ред. Сухановой Т.: Словарь — М. Прогресс-Традиция, 2010. С. 7

20 Аврамов А. Научная организация художественного материала // Советское искусство. 1928. — № 4.



#### 4. Инструменты будущего

Имя Льва Термена — русского инженера, физика и музыканта — прочно ассоциируется с новыми технологиями, перевернувшими мир звука. В 1919 году Термен сконструировал один из первых в мире электроакустических инструментов — *этерофон*, позже переименованный в *терменвокс*. Этот инструмент, безусловно, относился к числу революционных изобретений. Не только благодаря необычному звуку: технология, которая лежала в его основе, дала рост совершенно новым тенденциям порождения звука. Игра на терменвоксе заключалась в изменении исполнителем расстояния от своих рук до антенн инструмента, за счет чего изменялась емкость колебательного контура и, как следствие, частота звука. Вертикальная прямая антенна отвечала за тон звука, а горизонтальная подковообразная — за его громкость. Невиданным образом, как бы из воздуха, возникала мелодия. Исполнителю уже не требовались струны или клавиши — только полет фантазии и хорошая координация. С появлением терменвокса появились и первые сочинения для электронных инструментов. Эти сочинения намного отличались от работ, написанных для акустических инструментов. С освоением электричества во взаимоотношениях «исполнитель-инструмент» произошел коренной перелом. Термен писал: «В новых инструментах имеется возможность полностью избавить исполнителей от затраты механической работы для звукоизвлечения и дать им возможность все свои силы направить на управление звуковым материалом,

7. Stereo-циклограммы траекторий суставов пианиста в процессе игры. Центральный институт труда (ЦИТ) и Государственный институт музыкальных наук (ГИМН), 1925 г. Из архива Андрея Смирнова

8. Лев Термен — изобретатель первого электронного музыкального инструмента «Терменвокс». Из архива Центра экспериментальной эстетики «Прометей», Казань

9. Клара Рокмор танцует на терпситоне, Карнеги-холл, Нью-Йорк, 1932 г. Фото А. Глински из журнала «Popular Science Monthly», 1932 г. Из архива Сергея Зорина

- 10. Первые искусственные звуковые дорожки Арсения Аврамова, 1930—1931 гг. Из архива Термен-центра, Москва
- 11. Евгений Шолпо работает с первой версией Вариофона. Ленинград, 1932 г. Из архива Марины Шолпо
- 12. Оптические диски Вариофона с вырезанными волновыми формами, 1933 г. Из архива Марины Шолпо



- 13. Инструмент «Нивотон» Николая Воинова, профили звуковых волн и фрагмент звуковой дорожки, 1931 г. Материалы выставки «Поколение Z», предоставлено А. Смирновым
- 14. Николай Воинов вырезает бумажные профили звуковых волн. Москва, 1933 г. Материалы выставки «Поколение Z», предоставлено А. Смирновым
- 15. Вторая версия (1964 г.) электронного синтезатора «АНС» Евгения Мурзина. Из архива Государственного центрального музея музыкальной культуры им. Глинки, Москва

его многочисленными параметрами. Все способности исполнителя должны выразаться именно в таком управлении музыкальной тканью и не отвлекаться для самого генерирования звуков и снабжения инструментов своей механической энергией»<sup>21</sup>.

Этот принцип технологического опосредования звука стал сюжетным стержнем многих инструментов-аппаратов Термена. В частности, он изготовил многоголосную клавиатурную машину *гармониум*, в которой для переключения голосов использовались радиопередатчики, размещенные между пальцами исполнителя. В другом варианте эти голоса и тембры переключались взглядом, движением глаза — фотоэлемент следил за зрачком. Наконец, в комплексной версии терменвокса — *терпситоне* (1932 г.) звуковые композиции создавались уже не движением руки, а всем человеческим телом — в танце. Еще одно детище Льва Термена — первая в мире ритм-машина *ритмикон* (1930 г.). Она позволяла свободно варьировать длительности звучаний и управлять ими для получения богатейших ритмических комбинаций. Работая над множеством проектов, Термен стремился дополнить «радиомузыку» светом, цветом, пластикой тела, тактильными

21 Термен Л. Физика и музыкальное искусство. М: Знание, 1966. С. 31.

ощущениями, запахом. Сегодня без его изобретений трудно представить какие бы то ни было музыкальные синтезаторы, системы безопасности и детекторы движения. В последние годы жизни Лев Термен вплотную занимался проблемой бессмертия. По воспоминаниям Булата Галеева, Термен разработал метод «микроскопии времени», который позволял работать с клетками крови человека. Суть метода заключалась в том, чтобы вовремя отбирать и размножать красные кровяные тельца, «которые бывают разных пород и меняются в связи с возрастом человека»<sup>22</sup>. Для выращивания этих клеток Термен сконструировал «клеточный инкубатор» (подобие биореактора) и провел первые эксперименты в Медицинской академии. Кстати, параллельно с этими исследованиями Термен придумал, как услышать голоса сперматозоидов — «ведь все эти существа, знаете, под микроскопом водят хороводы и поют...»<sup>23</sup>.

Развитие звукового фильма в конце 1920-х годов придало мощный импульс разработкам систем звукозаписи, генерирования и обработки звуков. Всего за несколько лет в советских лабораториях звукового кино

22 Галеев Б. Советский Фауст: Лев Термен — пионер электронного искусства. 2-е изд./Казан. Гос. Консерватория. — Казань, 2010. С. 134.

23 Там же. С. 154.

было спроектировано более двадцати типов и систем звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратуры. Наибольшее распространение среди них получили системы Павла Тагера («Тагетон», 1926 г.), Александра Шорина («Кинап», 1928 г.) и Вадима Охотникова (1929 г.). Все они были основаны на принципах оптического изготовления фонограмм при изменении плотности записи звуковой волны на киноплёнку. Еще одна система Шорина под названием *шоринотон* (1931 г.) широко использовалась при репортажной записи звука посредством механического нанесения звуковой дорожки на плёнку при помощи иглы. Параллельно проводились эксперименты с различными звуковыми носителями — оловянными листами, стальной проволокой и бумагой. Одним из результатов таких экспериментов стало изобретение в 1929 году А. Аврамовым, Е. Шолпо и М. Цехановским техники «рисованного» («графического» или «синтетического») звука. Эта техника позволяла при помощи искусственно созданной графики звуковых дорожек генерировать любые звуки и эффекты. Музыкант должен был буквально рисовать музыку. В качестве звуковой основы здесь выступали геометрические фигуры — квадраты, треугольники и круги, из которых складывается не только любая визуальная форма, как утверждал Кандинский, но и оптическая фонограмма любой формы на киноплёнке.

Казалось, что музыка будущего — «где не будет предела ни виртуозной технике, ни сколь угодно многоступенным звукорядам, ни контрастам динамической экспрессии»<sup>24</sup> — становилась реальностью.

## 5. Рисованный звук и АНС

Главным направлением исследований, проводимых Арсением Аврамовым и Евгением Шолпо, было создание систем синтеза и трансформации звука без участия исполнителей (при использовании лишь достижений техники). Но если Аврамова больше влекла возможность анализа первоосновы звука и изображения<sup>25</sup>, то основной идеей Шолпо было создание «механического оркестра» — машины, способной автоматизировать процесс сочинения музыки. В 1931 году им совместно с композитором Георгием Римским-Корсаковым был построен первый вариант *вариофона* — оптического синтезатора, который позволял создавать искусственные фонограммы в технике автоматизированного звука. Инструмент представлял собой кинофотоаппарат

24 Аврамов А. Новая эра музыки // Советское искусство, № 3, 1925. С. 67.

25 Изволов Н. Из истории рисованного звука в СССР // Киноведческие записки, № 53, 2001. С. 293.



16. Эксперименты Рудольфа Зарипова (на фото — слева) с программированием звуковых композиций на ЭВМ «Урал-2», 1960 г. Из архива Центра экспериментальной эстетики «Прометей», Казань

17. Булат Галеев (на фото — справа) и Рустам Сайфуллин работают над первым вариантом установки пространственной музыки, 1974 г. Из архива Центра экспериментальной эстетики «Прометей», Казань

18. Лев Термен обучает Булата Галеева игре на терменвоксе, 1986 г. Из архива Центра экспериментальной эстетики «Прометей», Казань

с трансмиссией, которая передавала вращение электромотора к механизму, протягивающему пленку к акустическому графику. Высота генерируемого тона зависела от скорости движения пленки. В работе устройства использовались вращающиеся диски — на них Шолпо вырезал необходимые ему формы волн (тон воспроизведения которых зависел от скорости движения пленки). По сути, этот инструмент являлся электрооптическим прототипом сэмплеров и таблично-волнового синтеза звука. В статье «Рисованный звук» (1935 г.), посвященной разработкам в области звуковых технологий, рецензент В. Солев отмечал, что метод Шолпо отличался быстротой и гибкостью работы. Но эти достоинства, по мнению автора статьи, имели и обратную сторону: вариофон превращался в самостоятельный музыкальный инструмент, имеющий свою «технику исполнения», управление которым требовало большого умения и сноровки<sup>26</sup>.

Еще один вариант технологии «рисованного звука» был разработан художником-аниматором Никодем Воиновым. В 1930 году он входил в состав группы Аврамова «Мультзвук» и участвовал в работе над первыми рисованными звуковыми дорожками. Однако вскоре Воинов покинул эту группу и начал собственные исследования, в результате которых был создан инструмент *нивотон*. Нивотон — это аппарат для разметки звуковых профилей, служивших стандартными заготовками фрагментов будущей фонограммы. Синтез звуковых дорожек происходил

26 Солев В. Рисованный звук // Радио-фронт, 1935, № 14.

благодаря сложению вырезанных из бумаги с помощью нивотона профилей звуковых волн и дальнейшего пок кадрового фотографирования фрагментов звуковой дорожки на анимационном станке<sup>27</sup>. С 1931 года Воинов участвует в создании мультипликационных фильмов с синтетическими звуковыми дорожками: «Барыня» (1931), «Прелюд Рахманинова» (1932), «Танец вороны» (1933) и «Вор» (1934). Другой важный для технологии «рисованного» звука прибор — *виб्रोэкспонатор* — создал художник и акустик Борис Янковский. Виброэкспонатор производил анимационную съемку звука на дорожку кинопленки. Съемка акустических опытов (глиссандо, наплывы тембров и т. д.) выполнялась при помощи многократной экспозиции фонограммы<sup>28</sup>. Основной целью Янковского было создание искусственных фонограмм, обладающих новыми средствами художественной выразительности, на основе синтетических элементов-шаблонов. Эти шаблоны — «синтоны» — Янковский планировал объединить в «универсальную библиотеку звуковых элементов, подобную таблице Менделеева»<sup>29</sup>. Однако создать эту таблицу ему так и не удалось. Его идеи слишком опережали время, для их развития требовалась техническая база, которой еще не существовало.

27 Изволов Н. Из истории рисованного звука в СССР, или медиум без медиума // Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хенсгена. СПб.: Академический проект, 2005. С. 366.

28 Янковский Б. Теория и практика «графического звука». Фрагменты рукописи. Ленинград, 1939—1940. Режим доступа: <http://www.thereimin.ru/archive/yankovsky1.htm>.

29 Смирнов, А. Поколение Z. Пионеры звука в России 1920-х. С. 13.

В более сложной форме принцип синтеза оптической фонограммы был использован изобретателем Евгением Мурзиным. В 1959 году он запатентовал инструмент «АНС» (инициалы композитора А. Н. Скрябина) — первый в мире многоголосный музыкальный синтезатор. В 1939—1940 годах в разработке этого инструмента принимал участие Борис Янковский, и он же в 1957 году протестировал первую версию синтезатора<sup>30</sup>. В «АНС» октава делилась на 72 части, при этом процесс сочинения, как и в первых опытах Аврамова и Шолпо, также сводился к жесту, точнее к рисованию «сонограммы» — разрезанного во времени спектра звука, с возможностью его синтеза в реальном времени. Инструмент Мурзина позволял композитору оперировать любыми ладами и звукорядами, имитировать любые звуки и шумы и даже генерировать человеческую речь. Вторая версия синтезатора (1964 г.) содержала пять оптических дисков с нанесенным на них рисунком и использовала 720 управляемых генераторов, перекрывающих 10 октав высоты звука. В буклете ВДНХ, выпущенном в том же году, помимо возможностей звукового синтеза также анонсировалась способность инструмента записывать создаваемые звуки на магнитные диски<sup>31</sup>. Композитор мог воспроизводить целые партии, добавляя

30 Анфилов Г. Физика и музыка. М.: Детгиз, 1962. С. 191 (гл. 10 «Композитор как живописец»). Режим доступа: [http://fb2-books.org/read/1097-fizika\\_i\\_muzyka.html](http://fb2-books.org/read/1097-fizika_i_muzyka.html).

31 «АНС — электронный инструмент для композиторов». Буклет ВДНХ, 1964 г. Подписано к печати 22.12.1964 г. Режим доступа: [http://thereimin.ru/archive/ans\\_booklet.htm](http://thereimin.ru/archive/ans_booklet.htm).

различные эффекты, например, эхо, реверберацию или фланжер. Впервые в истории удалось свести воедино процесс сочинения, записи и исполнения музыки<sup>32</sup>. В 1967 году на основе синтезатора «АНС» была организована Экспериментальная студия электронной музыки — ее закрепили за фирмой «Мелодия» и разместили в Доме-музее Скрябина в Москве<sup>33</sup>. В 1950—1970-е годы на инструменте работали такие композиторы-новаторы, как Софья Губайдулина, Альфред Шнитке и другие. «АНС» также использовался для озвучивания фильмов на модную в то время «космическую» тематику. Создавал саундтреки к фильмам в основном Эдуард Артемьев (например, к фильму «Солярис» А. Тарковского).

## 5. Кибернетика и синестезия

На конец 1950—1970-е годы пришел своего рода «кибернетический бум», связанный с повсеместным применением электронных вычислительных машин (ЭВМ) в самых разных областях — в биомедицине, математике, лингвистике, педагогике. Актуальная на тот момент тенденция не могла обойти стороной и художественную сферу<sup>34</sup>. Так, большую известность

32 Анфилов Г. Там же.

33 Нехамкин С. Первый в мире музыкальный синтезатор был советским. Режим доступа: <http://www.x-libri.ru/elib/innet128/00000001.htm#a1>.

34 Переверзев Л. Искусство и кибернетика. — М.: Искусство, 1966. С. 128.

19. Концерт Московского Орнестра Лэптопов «SubOrk» (под рук. Андрея Смирнова), 2006 г. Фото Елены Крысановой. Из архива Термен-центра, Москва



в среде ученых и музыкантов получили эксперименты Рудольфа Зарипова, связанные с программированием звуковых композиций («автомат-композитор»). В 1959 году на ЭВМ «Урал-1» Зарипов синтезировал одnogолосые музыкальные пьесы, получившие название «Уральские напевы». Основой алгоритмов был детально прописанный процесс для различных элементов музыкальной фактуры — формы, ритма, звуковысотности и т.д. Зарипов вывел целый набор правил для составления таких пьес, а также выполнил гармонизации мелодий. Свой опыт по синтезу звуковых композиций на ЭВМ он изложил в статье, опубликованной в 1960 году в «Докладах Академии наук СССР»<sup>35</sup>. Впервые советский научный журнал напечатал партитуру «автомата-композитора» — воплощенной идеи Евгения Шолпо, который еще в 1917 году мечтал о создании звуковых машин и механических оркестров. Впоследствии Зарипов разработал обширную программу исследований, нацеленную на создание систем «ИИ» и способную воспроизводить деятельность, характерную для процессов творчества. Его книгу «Кибернетика и музыка» (1971 г.) перевели и издали в Италии, а публикации о машинных сочинениях, созданных по его алгоритмам, обошли весь мир. Он стал признанным

35 Зарипов Р. Об алгоритмическом описании процесса сочинения музыки // Доклады Академии наук СССР, т. 132, № 6, 1960, СС.1283—1286

авторитетом в области кибернетической музыки. Книга «Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса» (1983 г.) подвела итог нового этапа исследований, посвященных построению моделей процесса генерации звуковых и иных произведений искусства<sup>36</sup>.

В 1962 году в Казани, где начинал свои исследования Зарипов, была исполнена симфония «Прометей» композитора А. Скрябина — с партией света, как это и было задумано автором в начале XX века. С этого времени идея синтеза звука, света и новейших технологий стала основной для художников и инженеров, объединившихся сначала в конструкторское бюро, а затем в НИИ экспериментальной эстетики «Прометей». Булат Галеев — руководитель и вдохновитель всех проектов коллектива, соредатор журнала Leonardo (MIT Press), рассматривал создание произведений на стыке науки и искусства как самостоятельное направление, где фантазия авторов при помощи современных конструкторских разработок дает безграничное разнообразие проявлениям творческой мысли<sup>37</sup>. В своих работах сотрудники «Прометей» исходили из представлений о рас-

36 Зарипов Р. Кибернетика и музыка. — М.: Знание, 1963; Зарипов Р. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. — М.: Наука, 1983.

37 Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. — Казань: Татнигиоздат, 1976. — 272 с.; Reeder, R., Cordes, C. Light Music in the Soviet Union, in: Ars Electronica 1992. Endo Nano (part 01). — Linz: Ars Electronica, 1992. P. 225—240.



20. Patrick K.-H., Олег Макаров. «Room Sketch: Chess», 2011 г. Мультимедийный перформанс, в котором звуковой и визуальный материал структурируются в реальном времени посредством игры в шахматы. Камера, координатор — Anastasia Blur. Фото из архива Patrick K.-H.

ширенной системе искусства, развивая то, что уже было начато отечественными первопроходцами: Скрябиным — в светомузыке, Терменом — в электронной музыке, Татлиным и Клуцисом — в кинетизме, Воиновым — в «рисованном» звуке, Зариповым — в кибернетической музыке. Мультимедийные перформансы, десятки уникальных устройств и машин, проекты по светозвуковой архитектуре — во всех этих областях художники из Казани искали и находили необычные решения для своих экспериментов. Отдельным направлением исследований был функциональный звук (управляемые аудиовизуальные среды) и космическая психология (индикаторы системы «человек-машина»)<sup>38</sup>. Булат Галеев и прометеевцы принимали участие во многих российских и международных фестивалях современного искусства (Ars Electronica, ISEA, EMAF и др.), а фильмы коллектива 1960—80-х заслуженно считаются классикой авангардного кино.

## 6. Транспозия и мультимедиа

В 1970—1980-е годы получают второе дыхание поиски в области фонетической поэзии. Эти исследования были во многом связаны с восстановлением традиций русского поэтического авангарда и практик

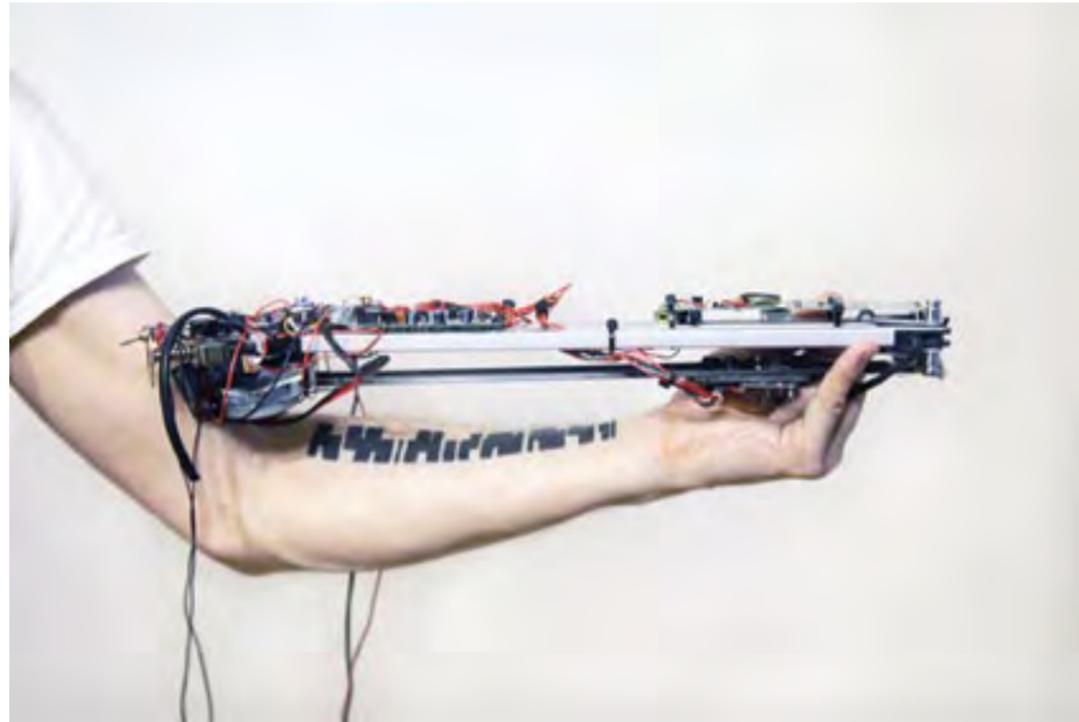
38 Галеев Б. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). — Казань: Изд-во НГУ, 1987. — 264 с.

«шумовых» оркестров. Поэт и литературовед Сергей Сигей так описывал звуковые средства группы «транспозтов» (Сигей, Ры Никонова, Б. Констриктор, А. Ник, В. Эрль): «Как только идея фонохроники показалась нам слишком простой, возникли новые инструменты: полиэтиленовые мешки с камнями, пластмассовые коробки с костями свиней, бумажные флейты и бумажные арфы»<sup>39</sup>. Все эти инструменты не только сопровождали голос автора, они создавали те самые «звуковые массы» по Малевичу, которые были способны заменить собой любое и даже самое поэтическое слово. С транспозтами, издававшими свой журнал теории и практики «Транспонанс» (1979—1986), сотрудничал весь цвет независимого экспериментального искусства — от А (Альчук) до Э (Эрль). В журнале соседствовали Пригов и Кабаков, Кудряков и Сапгир, Унскова и Аронзон — многоголосие живых и ушедших на единой платформе<sup>40</sup>. Проводились саунд-поэтические джемы, в которых помимо транспозтов принимали участие немецкий *Lautdichter* Валерий Шерстяной и петербургский поэт Александр Горнон, впоследствии обратившийся к компьютерной обработке голоса для создания своих «поэм-опер». Существовали и другие группы,

39 Сигей С. «Правильный способ хлопанья дверью». С. 197.

40 Никонова-Таршис Ры. Экология паузы // Экспериментальная поэзия. Избранные статьи: Сб. статей/Под ред. Д. Булатова. Калининград-Мальборк, 1996. С. 181.

21. Дмитрий Морозов (aka:vtol:). «Reading My Body», 2013. Авторский музыкальный инструмент, использующий татуировки в качестве музыкальной партитуры. Фото из архива художника



небезразличные к звуковой поэзии и территории звука вообще — важна практика акустического перформанса в творчестве Андрея Монастырского (например, «Речевой поток о пустом действии», «Туфли», 1984 г.), элементы шумовой декламации в выступлениях Константина Звездочетова и группы «Мухоморы». Значимое место в этой истории принадлежит и группе «Новые Композиторы», созданной в Ленинграде в 1983 году Игорем Веричевым и Валерием Алаховым.

В своих произведениях «Новые Композиторы» использовали повседневный шумовой фон советского человека, который создавали радио и телевидение. Он складывался из обрывков радиопостановок, утренних зарядок, новостных пассажей, кинофрагментов и т. д. Применяя различные техники микширования на бобинных магнитофонах, «Композиторы» трансформировали это «идеологически перегруженное урчание коллективного бессознательного»<sup>41</sup> в авангардистские эксперименты по типу «производственной музыки» 1920-х годов. Работы «Новых Композиторов» ценили западные музыканты-электронщики, в том числе Брайан Ино, который навестил их в Ленинграде в 1987 году. Иногда к проектам группы присоединялись друзья, и тогда возникали спонтанные коллективы, один из которых в дальнейшем перерос

41 Хлобыстин А. Из неопубликованной книги «Русская Шизореволуция». Фрагмент рукописи предоставлен автором.

в знаменитую «Поп-механику» (1984—1996) Сергея Курехина<sup>42</sup>. Говоря о «шумовой» ветви Санкт-Петербургского электронного звука, нельзя не вспомнить техно-шаманский транс «Bardoseneticcube» (Игорь Поцукайло), а с другой стороны — эксперименты с индустриальными мотивами группы «ЗГА», бессменный участник которой, Николай Судник, является также одним из основателей Центра экспериментальной музыки ГЭЗ-21 (с 1999 г.). Междисциплинарные возможности *science art*, отсылающие к идеям Термена об управлении звуком с помощью биотоков, нашли отражение в проекте «Нейроинтегрум» нового поколения медиахудожников Юрия Дидевича, Антона Макарова, Антона Яхонтова и др. В серии масштабных перформансов, реализованных на Новой сцене Александринского театра, авторы обращаются к одному из ключевых сюжетов культуры рубежа веков — взаимодействию человека и машины, попытке наладить диалог между ними.

Представить визуальные и акустические проекты в их сложных взаимодействиях — от отчуждения, автономности к свободным взаимным переходам, синтезу и осмосу — задача, которую на протяжении ряда лет ставит перед собой проект SoundArtLab (Данил Акимов). Основная идея организуемых им в Балтийском филиале ГЦСИ фестивалей «Sound Around Kaliningrad» — не «искусство

42 Там же.



22. Юрий Дидевич, Антон Макаров, Антон Яхонтов и др. «Нейроинтегрум», 2014. Живое взаимодействие между исполнителем и компьютерной системой, считывающей биопотенциалы головного мозга для управления звуковыми, визуальными и световыми элементами постановки. Новая сцена Александринского театра, Санкт-Петербург. Фото из архива Юрия Дидевича

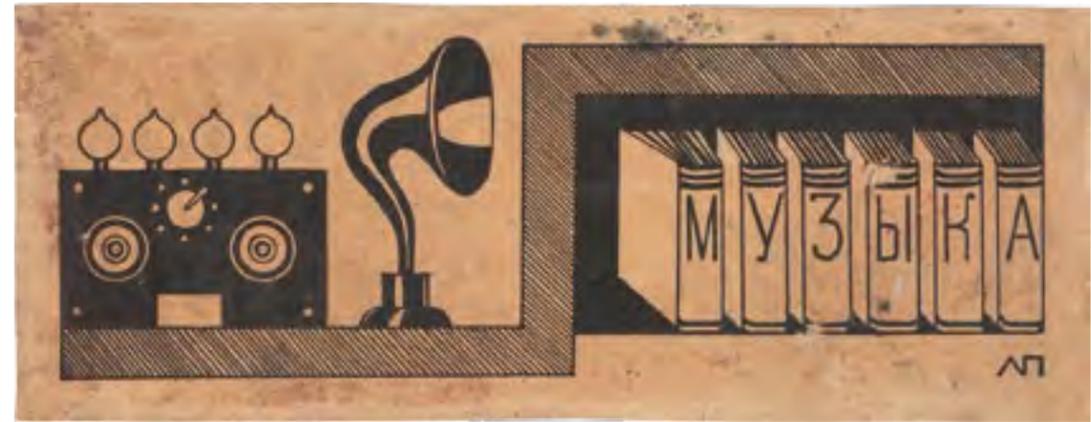
звука», не «искусство = звук», как было бы привычнее, а дилемма: искусство или звук. В последние два десятилетия важнейшую роль в становлении российской саунд-арт сцены играет «Термен-центр» (Андрей Смирнов). Созданный в Москве в 1992 году и названный именем Льва Термена, центр объединил молодых художников, музыкантов, программистов и т. п., проявляющих интерес к использованию новейших электронных технологий в искусстве. Серьезные архивные изыскания и выставки, практические занятия и лекции ведущих мировых специалистов, разработка новых технических средств — далеко не полный перечень деятельности Термен-центра<sup>43</sup>. Именно из его стен вышло (или сформировалось под его влиянием) новое поколение художников, перед которыми снова встал вопрос — что является точкой отсчета звуковой конструкции? Модуляции паттернов, как во времена фонетической поэзии и «шумовых» оркестров, новые инструменты или новые стратегии, использующие звук вне рамок правил и конвенций? И как быть с опытом и традициями российского и международного саунд-арта? Свои ответы на эти вопросы предлагают Дмитрий Морозов, Сергей Касич, Евгений Черный, Александр Сенко и сообщество SoundArtist.ru. Быть может, самый простой ответ — полная форма, которая дает бесконечное количество возможностей развивать

43 Режим доступа: <http://theremin.ru/>.

потенциал звуковой среды. И тем самым высвободить энергию звукообразов, что, по сути, и является предназначением звукового художника.

*Статья впервые опубликована на англ. языке в книге: Weibel, P. (ed). Sound Art: Sound as Medium for Art. Cambridge, Mass: MIT Press, 2015.*

*Автор выражает благодарность всем, кто оказал помощь в осуществлении этой публикации, владельцам авторских прав, фотографам и их представителям: Ирине Актугановой, Юрию Дидевичу, Константину Дудакову-Кашуро, Сергею Зорину, Олегу Иванову, Анастасии Максимовой, Дмитрию Морозову, Андрею Смирнову, Марине Шолпо, Антону Яхонтову, а также Балтийскому филиалу ГЦСИ (Калининград), Мультимедиа Арт Музею (Москва), Центру экспериментальной эстетики «Прометей» (Казань), Государственному музею муз. культуры им. Глинки (Москва), Центру электроакустической музыки «Термен-Центр» при Московской Государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва) за информационную и творческую поддержку.*



1. Любовь Попова. Эскиз виньетки для музыкального издания, 1923—1924. Литография, 19,8 x 7,7 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани, Салоники, Греция

## В. Раннев, Д. Курляндский, Д. Маноцков Дискуссия «Современный композитор и авангард»

**Владимир Раннев:** Нам приятно на слух это словосочетание — «современная музыка». А что же это такое? Что считать современной музыкой? Или это музыка, которая написана сегодня, то есть в наши дни? Или же это музыка, которая по стиливым, языковым особенностям может быть названа современной? Ведь часто приходится слышать: «Это как современная музыка». Я слышал это от людей, которые впервые услышали совершенно архаичные вещи — демественное многоголосие или органумы Перотина Великого. «Как XX век», — говорят иногда и про мадригалы Джезуальдо.

С одной стороны, XX век в рамках модернистской культуры, конечно, интересовался современным, сделанным сегодня. И в меньшей степени интересовался тем, что было создано вчера. «Это уже было», — говорят иногда композиторы своим коллегам. «Это вчерашний день» — часто приходится слышать такие отзывы о новой музыке. С другой стороны, XX век интересуется всем позавчерашним, то есть древним, архаичным. Здесь очень важен вопрос подлинности. Не «как древнее», не «как старинное», а вот именно настоящее древнее и настоящее старинное. «Ты представляешь, когда

Сессия «Современный композитор и авангард» и концерт-демонстрация (при участии Московского ансамбля современной музыки — МАСМ) состоялись 29 апреля 2014 года в рамках программы «Проекция авангарда» в ЦВЗ «Манеж».

это было сделано!» — один из аргументов для восхищения каким-нибудь артефактом.

Приведу два музыкальных произведения, одно из них можно отнести к современной музыке, другое — нет. Первый пример — это «Реквием» Дьердя Лигети, написанный в 1965 году. Второй — Павел Карманов, оратория «Пять ангелов», написанная в прошлом году для хорового фестиваля в Петербурге, посвященного празднованию 400-летия Дома Романовых.

Случай Лигети — хрестоматийный пример сонористики, языка 1960-х годов. Конечно, мы можем встретить элементы этого языка и раньше, в том же упомянутом мною демественном многоголосии XVI века, про которое иногда приходится слышать восторженное «да это же просто сонористика, XX век!» Ну, разумеется, элементы этого языка мы можем слышать и позже, но не в таком чистом хрестоматийном виде. Это хрестоматийная сонористика, как в «Реквиеме», отсылает нас прямо к Лигети, Пендерецкому, то есть к 60-м годам прошлого века. И можно предположить, что, если кто-то из коллег на голубом глазу, по-честному написал бы такую вещь сегодня, ему другой коллега сказал бы: «Слушай, ну, это уже было, это не современная музыка». И был бы прав, потому что «Реквием» Лигети уже не звучит как современная музыка, а звучит как классический пример авангарда 60-х годов.

Теперь о «Четырех Ангелах» Павла Карманова. Они отсылают нас к русской хоровой классике, при том что здесь иногда есть некоторые «терпкие» гармонии из более поздних гармонических стилей. То есть отсылают к «Всенощной» Рахманинова, к «Литургии» Чайковского, к оперной хоровой классике, прежде всего Римскому-Корсакову. При этом отсылают не к церковной музыке, не к аутентичному партесному пению, а именно к авторской романтической музыке XIX века. И эта музыка не звучит как современная. Но она и не звучит как древняя, архаичная. Она звучит, без всякого отстранения, именно как романтическая музыка XIX века, в традиции русской хоровой классики. Но звучит именно «как», а не является таковой. То есть мы слышим здесь, что это не оригинал, а новодел. Я, тем не менее, смею утверждать, что это как раз и есть современная музыка, более современная, чем Лигети. Почему же?

Я хочу подчеркнуть, что говорю здесь не о даровании и профессионализме композитора. С Павлом Кармановым мы дружны, и я уважительно отношусь к его творчеству. Я говорю исключительно о феномене этого музыкального языка.

Мы здесь слышим, с одной стороны, очень искреннее искусство, своего рода наив. Особенно критичные меломаны могут сказать: ну, да, так пишут мастеровитые прикладники, или это можно сравнить с живописью каких-нибудь увлеченных немецких бюргеров, которые рисуют на досуге пейзажи, или, например, советская интеллигенция, увлекавшаяся чеканкой, — симпатичный дилетантизм, но в данном случае монументальный. Может так показаться. Может вообще показаться, что это музыка для конфетных коробок, по аналогии с соответствующей живописью. Но в том-то и дело, что это не дилетантизм и не наив, а довольно холодное, профессиональное, сознательное

искусство, и композитор здесь совершенно сознательно создает инсценированную среду. Он как бы выходит в чью-то чужую картину и видит себя там, внутри. Но когда мы входим куда-то, то мы откуда-то и выходим, мы не можем находиться и там, и здесь одновременно. «Что ищет он в краю далеком? Что бросил он в краю родном?»

Обычно заимствования, стилизации, экскурсы в какие-то иные культурные среды и вовлечение в оборот «не своей» художественной реальности часто мифологизированы: она не такая, какой была на самом деле, а какая представляется нам с высоты нашего времени, с точки, в которой находимся мы. Это связано с переозначением той реальности, к которой мы прикасаемся, которую мы апроприруем. И таким образом мы производим добавочный смысл. Так работает композитор Шнитке, который всегда соблюдает дистанцию по отношению к тем стилизуемым приемам и языковым шаблонам — классицизм, барокко, жанровая музыка, — которыми он пользуется. Здесь же, в «Пяти ангелах», композитор именно «бросает край родной» и как бы переплывает к другому, более живописному берегу. И вот он выходит на этот берег, но когда мы видим его там, на этой живописной, прекрасной, вдохновенной стороне, мы все равно понимаем, что он не оттуда. Это похоже на то, если мы видим русского человека где-нибудь в Европе, советского когда-то человека, который лет 20—25 там живет, мы все равно по каким-то приметам, странным, трудно формулируемым, а иногда и неформулируемым, узнаем — это наш человек, а точнее, что важнее сейчас, — это не их человек, это гость на этом прекрасном живописном берегу. То же самое мы чувствуем и в музыке приведенного эпизода из «Пяти ангелов» Павла Карманова.

Мы чувствуем, что это, при всей искренности, с одной стороны, мнимой наивности,



с другой стороны, это не подлинный язык, не подлинная живописность, к которой апеллирует автор. Этот язык неизбежно эклектичен, потому что... Знаете, феноменологи проводят очень четкую границу между «быть» и «знать». Одно дело — знать про что-то, а другое дело — быть чем-то. В данном случае композитор может позволить себе только знать про тот мир, к которому он обращается, но не быть его частью. Это так же, как с примером, приведенным мной, про нашего человека в чужих краях, который все равно не может быть абсолютно их человеком.

А что такое эклектика? Эклектика — это, в общем-то, мутная. Но как относиться к этому материалу? Дело не столько в композиторе, сколько во времени, нашем времени, которое — мутно. Оно само по себе эклектично и провоцирует автора бросить попытки в нем разбираться. Оно как бы подталкивает его зачастую к этому решению — не разбираться в этом, в этой сложной, без конца ускользающей реальности, которую очень трудно схватить за хвост формотворчеством, понять, что и как в ней происходит, понять закономерности, которые управляют этой реальностью. И появляются такие симптоматичные фразы, как, например, недавний заголовок одного интервью Владимира Мартынова на colta.ru, точнее это фраза из его интервью, которая вошла в заголовок: «Человечество не имеет права на существование в нынешнем виде». Он как бы смотрит на него, на человечество, со стороны и как бы немножко сверху, но главное — извне, с того берега, с того прекрасного, живописного берега так называемой высокой культуры. А может, не берега, может, просто из какой-то бесконечности, как у Пригова: «Из космоса, где только Бог и звезды». Когда я прочитал эту фразу Мартынова, мне это сразу напомнило известную реплику

Гитлера Шпееру, когда он приказал уничтожить огромное количество памятников архитектуры немецких городов: «Немецкая нация в таком виде не имеет права на существование. Все стереть с лица земли».

Но этот отказ, как я сказал, не может быть поставлен композитору, современному автору, в упрек. Потому что «Реквием» Лигети написан в 1965 году, совсем в другое время — в очень принципиальное время, пассионарное время — 60-е годы. Оно принципиально и в искусстве, и в политике, и в формах повседневной жизни. Мы знаем, что была грандиозная революция: и интеллектуальная, и сексуальная, и социальная, и культурная, к власти в европейских странах приходили левые. И тот мир, который мы сейчас знаем, он, собственно, возник в 60-е годы, а в 50-е он был еще совсем другим. Это было очень принципиальное время! Политика была принципиальной, люди во что-то верили, свято верили и следовали в своих действиях этой вере. Во всяком случае, пытались следовать, убеждали себя и окружающих в существовании неких идеалов и служили этим идеалам словом и делом. Вот такое было принципиальное время. Сейчас мы живем в другое время, в эпоху «реаль политик», политики возможного, и искусство тоже такое — релятивистское, оно стало искусством, а в нашем случае «музыкой возможного», и в этой музыке могут быть реаль-грусть, реаль-радость, реаль-трагедия, реаль-красота, то есть красота возможного, грусть возможного, то, что возможно. Релятивистское сознание и позволяет глядеть на себя и на окружающее положение вещей одновременно с разных точек без всякого противоречия. И эти точки могут быть как внутри, так и вне реальности, этой «реальной реальности», реальность которой, в силу сложности ее внутренней организации, нам кажется не такой уж и реальной. И мы можем



спокойно ее проигнорировать в силу релятивистского отношения к тому, что с нами и вокруг нас происходит и придумать, вернее подобрать для себя какой-то привлекательный мифологический образ другой реальности. Но все дело в том, что тот живописный берег, на который причаливает композитор в данном случае, вся живописность и красота эта была когда-то кем-то завоевана, завоевана очень принципиальными людьми в очень принципиальных поступках. Чайковский, Рахманинов, Бетховен во что-то верили как художники, воплощая эту веру в языке, в формотворчестве, в ремесле, и вся эта красота была ими завоевана. Это был новаторский язык, часто рискованный для своего времени, мы знаем, как относились к языку Бетховена, также и с языком Вагнера. Эти прелести были завоеваны, они просто так не формулировались, к ним просто так не прислонялись. И я, конечно, имею в виду не конкретных авторов, а художественную среду той эпохи в целом, к которой на челне звуков приплывает Павел Карманов в этом сочинении.

Вы меня можете спросить: хорошо, но почему же тогда это современная музыка, если автор как бы уплывает от нас куда-то в «несовременное»? А потому что это сочинение вписывается в симптоматику современности, которую я описал выше, точнее даже не конкретно это сочинение, а музыкальный язык как тип творческой рефлексии, как реакция на описанную симптоматику. Я думаю, что «Пять ангелов», в частности этот фрагмент, он значительно более современен, чем «Реквием» Лигети. Да, эта музыка — артефакт нашего времени, кто бы как к ней ни относился, в этой музыке оно живет и дышит. В другое время она могла как раз показаться чисто ремесленной стилизацией, хорошей прикладной музыкой. Но сейчас это один из важных

мировоззренческих векторов в искусстве вообще и в музыке в частности. Потому что это сознательное искусство, взрослое, профессиональное. И его эклектичность, его как бы новодельность — подлинна. Это и есть его подлинность. Потому что эклектика, новодел — подлинны черты того времени, в котором мы сейчас живем, и эта музыка является со всем своим эклектизмом и новодельностью подлинным образчиком нашего времени. Поэтому она и есть, на мой взгляд, современная музыка.

\*\*\*

**Дмитрий Курляндский:** По поводу авангарда. Так сложилось, что со студенческой скамьи меня причисляли к авангардистам, и я поневоле какое-то время себя ассоциировал с этим понятием. Позже я в нем разочаровался. В 2010 году я написал саундтрек к фильму Якова Протазанова «Аэлита» (1924). Саундтрек, по неким формальным признакам, казалось бы, авангардистский. Инструменты там не используются, все скрипят, шумят, свистят, булькают. Но на премьере у меня было абсолютное ощущение, что я смотрю авангардистский фильм, а моя музыка совсем не авангардная. Авангард имеет, для меня во всяком случае, очень четкую историческую локализацию. И, в свою очередь, эта историческая локализация тесно связана с понятиями «коллективного» и «индивидуального», их позицией в общественной перспективе и в творческой. Авангард, на мой взгляд, понятие исторически коллективное — коллективное построение новой, другой системы координат, координат творчества и восприятия. Новой, другой системы, находящейся в сложных отношениях с системами, ей предшествующими. Сегодня идея

2. Любовь Попова. Эскиз виньетки для музыкального издания, 1923—1924. Литография, 21 x 7,6 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция

3. Любовь Попова. Эскиз виньетки для музыкального издания, 1923—1924. Литография, 19,3 x 8,3 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция

коллективного не работает. Коллективность проявляется разве что в сумме индивидуальностей. В таком случае авангард либо исчез, невозможен, либо тотален — каждый оказывается авангардом в отношении к другому и к прошлому.

Как мне кажется, история музыки, и не только музыки, в принципе, к сегодняшнему дню двигалась по пути эмансипации, или персонификации, стиля, персонификации жанра, и даже персонификации эпохи, как я бы сказал вслед за Сергеем Капицей, который в одной из последних своих статей написал, что сегодня эпоха равна одному поколению. (С. Капица. Демографическая революция и будущее человечества // В мире науки. № 4, 2004) Он говорит о том, что исторические эпохи не живут в обычном, часами измеряемом времени, а исчисляются законами демографии. В одну историческую эпоху проживает 10 миллиардов человек. Капица приводит в качестве примера эпоху неолита, за два миллиона лет которой прожило 10 миллиардов человек. Если расширить эпоху Средневековья с V по XV век, за которую тоже прожило 10 миллиардов человек, Новейшую историю, за которую прожило 10 миллиардов человек... И таким образом он подходит к сегодняшнему дню, где в эту самую секунду на Земном шаре сосуществуют больше 7 миллиардов человек, что близко к этому критическому телоизменению эпохи. Соответственно, понятие эпохи сегодня сузилось до одного поколения.

Опираясь в том числе на эту теорию, я все больше убеждаюсь в идее эмансипации автора из внеавторского. Популярная долгое время концепция смерти автора, на мой взгляд, является констатацией смерти автора коллективного, но игнорирует рождение автора индивидуального. Раньше существовала система жанров. Например, все писали вальсы — долго их писали, все писали сонаты — долго их писали, это было нечто внеавторское, и сейчас еще пишут. Но когда мы слышим, например, Лигети, мы слышим именно Лигети — это абсолютно персонифицированный, замкнутый на одном авторе стиль. Это не классицизм, под которым мы подразумеваем некий свод правил, признаков, сонатную форму, тональную иерархию, систему кадансов и так далее, не буду углубляться в терминологию. Эпоха классицизма — это эпоха коллективного автора, который существовал на протяжении десятков лет во множестве тел, реализовывал себя в череде нескольких авторов, родившихся, умиравших и снова рождавшихся. Их тела становились своего рода аватарами этого коллективного автора. Коллективное многими

воспринимается как «общее, значит, ничье». Значит, я могу это просто взять, использовать. Когда ты берешь что-то общее, тебя не обвинят в воровстве. Потому что непонятно, на кого показывать, у кого ты это стащил. Но если ты это стащил у Лигети, скажут: ты что, друг, нехорошо... Еще и авторское право действует, так что лучше не таскать. А с классицизмом, романтизмом и прочими коллективными, внеиндивидуальными эпохами все гораздо проще, с ними можно играть, как бы апроприируя их и заявляя, что ты имеешь на это право. Именно такой надличностной игрой являлась постмодернистская культура. С рождением новой личности, целостности, с персонификацией эпохи постмодернистская парадигма рассосалась. Равно как и любая другая, коллективная.

В связи с упомянутой тотальной, фатальной даже, персонификацией, эмансипацией одного стиля, жанра, одного единственного звука — даже тишины, потому что 4'33" — это фактически объявленное авторское право Кейджа на тишину в объеме 4 минут 33 секунд. (Джон Кейдж, 1952). В этой сегодняшней ситуации, как и в постмодерне, оказывается «возможность всего». Но это «можно все» — не внешний выбор постмодернистского автора-оператора, ощущающего себя вне системы, но сама система, сумма сосуществующих в единый момент исторического времени разностей, сумма «всего возможного». Автор проник в систему, стал ею и занят выбором себя. На следующем этапе это «можно все» сталкивается со зрителем, слушателем, с музыкантом, который в свою очередь, совершая выбор, в конечном счете выбирает, обнаруживает себя. Этот выбор — равновеликий творческий акт. Так слушатель оказывается творцом, а восприятие — новым институтом творчества.

Сегодня как никогда оказывается важной коммуникация «слушатель — композитор/автор». Композиторов часто стали обвинять в том, что мы много говорим, объясняем, а музыка должна говорить за себя. Дело в том, что слушателю приходится сегодня проживать в одном авторе, а иногда и в одном сочинении, длящемся считанные мгновения, целую эпоху. Интенсивность слушания-проживания невероятно выросла. Мы с детства знакомимся с семью нотами, поем песенки, играем на музыкальных инструментах — нам многие годы прививают способность слушать и слышать классику и, тем не менее, не всем она прививается. С современной музыкой ситуация не проще. (Заинтересованному) слушателю требуется помощь, руководства по эксплуатации многочисленных машин времени, носящих имена



4. Любовь Попова. Эскиз виньетки для музыкального издания, 1923—1924. Литография, 19,9 x 8,9 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Ностани. Салоники, Греция

тех или иных авторов или произведений. Отсюда, мне кажется, эта многословность сегодняшних авторов.

А теперь давайте попробуем представить ситуацию, в которой автор вовсе не пишет музыку, а говорит (или молчит) о ней, называя саму ситуацию музыкальной. Слушатель, в свою очередь, сотворит эту ситуацию. Так рождается новая жизнотворческая территория доверия. И мне кажется, это прекрасно просто потому, что как раз в этом случае мы оказываемся вне каких-то иерархий, вне готовых, привитых групповых представлений, умолчаний, конвенций.

Повторюсь, возвращаясь к теме разговора, что, таким образом, с одной стороны, мы оказываемся в ситуации тотального авангарда, а другой — мы можем о нем не задумываться, как о чем-то самом собой разумеющемся, например, дыхании или сердцебиении.

\*\*\*

**Дмитрий Маноцков:** В моем представлении авангард или модерн — это термины, относящиеся не только к конкретной исторической эпохе, а как некоторый способ существования западной культуры. Авангард, который мы называем первым, далеко не первый, а «номер такой-то». Было много культурных революций, которые сравнимы по меньшей мере с авангардом, нововенцами. И когда мы сужаем понятия авангарда и модерна до определенной исторической эпохи, то мы тем самым в каком-то смысле снимаем с себя ответственность. Владимир Раннев говорил о том, что *время сейчас такое*, и этот мотив довольно частотен, что есть некоторое время, с которым мы себя соотносим, но ничего сделать не можем. В какой-то степени это так, но, с другой стороны, если мы обратимся

к истории музыки и культуры, то увидим, что этот «цайтгайт», как некие паузы, опутывают паутиной определенные периоды. Есть Бах и эпоха Баха, есть Эль Греко и есть его эпоха, и так далее.

Когда мы говорим об авангарде историческом, начавшемся на сломе эпох, общий тон беседы становится извинительным, потому что мы словно находимся в ситуации, когда новый авангард уже не нужен, потому что один уже был: был авангард, а теперь время после него. «Давайте спать и хныкать, и пальцем в небо тыкать», — как писал Саша Черный. Такое вялое существование, когда все возможно, матч уже сыгран. Я не могу с этим согласиться.

Мне кажется, сейчас настает время нового авангарда. Чтобы появилось нечто новое, бывает полезно обратиться к контексту и традиции. И любой очередной модерн создает сдвиг относительно существующего. Возникает еще одно измерение: двигаешь точку — и получаешь линию, двигаешь линию — получаешь плоскость, двигаешь плоскость — получаешь объем. Кстати, самое интересное для меня в «историческом» авангарде — это то, что связано с движением объема и времени. Это было эксплицитно явлено в некоторых работах, например, у Петра Демьяновича Успенского, который прямо говорил, что, дескать, четвертое измерение и время — одно и то же, — меня это потрясло в свое время. Он признавал, что не знает, как это экспериментально доказать, но сама идея мне очень близка: ползет червячок, и у него пространство одномерно, а другая координата на этой плоскости для него является временем.

И в искусстве исторического авангарда мне всегда нравилось ощущение того, что время и пространство — это, в сущности, одно и то же. Если я повернусь

к собеседнику правым боком, то он не увидит моего левого глаза, и чтобы его увидеть, ему нужно обойти меня, нужно потратить время, оказаться в другом моменте не только пространства, но и времени. В русском авангарде это было представлено. Лисицкий на эту тему написал трактат (о пангеометрии). И абстракционизм тоже с этим работал.

Эта попытка взломать время, попытка отнести к нему как к чему-то, что мы перестаем воспринимать не критически, мне кажется, очень важна и для музыкальной традиции XX века, и для всех, кто занимается музыкой. Время становится веществом, самым значительным, сам концепт времени становится чем-то, с чем мы работаем, а не воспринимаем как некие обстоятельства, как миллиметровку, начерченную заранее для нас.

У Штокхаузена есть интересный цикл лекций, где он подробно говорит как раз о том, что мы называем звуковысотностями, тоном, тембром и ритмом — это, в сущности, одни и те же вещи, только разогнанные до разных скоростей. И есть у него большое количество сочинений, в которых такого рода подход осуществлен сознательно. Существует шкала длительностей, соотносенная со шкалой звуковысотностей.

Здесь мне хотелось бы совершить экскурс в личный опыт. Несколько месяцев назад я сводил музыку в студии, музыку, которая написана для пространственно разделенного ансамбля, три ударника, находящиеся на расстоянии друг от друга, играют аккомпанирующую фактуру: один музыкант играет четвертями, ноту до, другой — восьмые с точкой ноту фа, и еще один — играет соль триолями. Звукорежиссер обратил мое внимание на то, что тот, кто играет фа, то есть кварту, играет ее в том темповом соотношении к ноте до, в котором находится тон фа по скорости к тону до, то есть частотно, и соль тоже играет как три к двум, в соотношении, совпадающем с соотношением интервальным. Всю мою жизнь в моем ощущении временных отрезков чем дальше, тем в большей степени осуществляется принцип темперации, связанный с простыми делениями, Пифагоровыми делениями, чистым строем и, соответственно, с тональными тяготениями. Именно этим мое ощущение разноравных связей отличается от Штокхаузеновского, потому что у него все основано на равномерной темперации.

В европейской культуре часто бывает, что абсолютно ложные представления о чем-то, причем примитивно ложные, на уровне какой-то простой глупости, вдруг оказывают колоссальное влияние на трактовку происходящего и даже на движение огромных масс народа. Например,

арифметически примитивным образом объясняемая бессмыслица под названием «прибавочная стоимость» привела к тому, что карта мира была переключена, погибли десятки миллионов людей. Бессмыслица эта возникла из-за математической необразованности Маркса, его незнания простых алгебраических принципов и непонимания того, каким образом элементы производственной функции «вкладываются» в финальный результат.

Одно из таких ложных понятий — эмансипация диссонанса, распространенное среди музыковедов и композиторов, заключается в том, что диссонансы стали самостоятельными, и это революция. В самой этой фразе — эмансипация диссонанса — заключается логическое противоречие, потому что нет никаких диссонансов, которые были бы определяемы как таковые, если не говорить о бытовом значении: ой, какой диссонанс — то есть какое-то сочетание звуков, мне неприятное. Интервалы не являются диссонансами сами по себе. Они являются таковыми только в определенной иерархической системе тяготений. Секунда — классический пример диссонанса, на протяжении последних по меньшей мере 50 лет являются частью тонического созвучия в музыке, которую слушают гораздо больше, чем в той музыке, которая про себя думает, что у нее происходит эмансипация диссонанса. До этого несколько тысяч лет гармоническая секунда была частью народной музыки по всему земному шару. Весь рок-н-ролл использует малый мажорный септаккорд в качестве тоники, начиная с конца 1940-х годов или даже раньше, если обратиться к джазу, и абсолютно не стремится его куда-нибудь разрешить. В этой музыке нет ощущения, что там происходит эмансипация диссонанса. Владимир Раннев упомянул демественное многоголосие, а в демественном многоголосии секунда является обращением малой терции и является консонансом, поскольку вся структура, которая позже была теоретически описана как обиходный звукоряд, устроена так: ут-ре-ми, ут-ре-ми, ут-ре-ми, ут-ре-ми. Соответственно, происходит квартная темперация, а не октавная.

Созвучия, которые могут казаться необычными людям, не знающим эту музыку, являются таковыми не потому, что кто-то тогда, в XV—XVI веках решил: а вот сделаем-ка мы не как у всей Европы, а потому что существуют возможности взаимодействия звуков и периодизация интервального поля, которые выражаются определенным объективным образом. В каждой системе есть свои диссонансы и консонансы.



5. Любовь Попова. Эскиз виньетки для музыкального издания, 1923—1924. Рисунок, гуашь, 24,2 x 8,6 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Ностани, Салоники, Греция

И если говорить радикально, проблема не-тональной музыки заключается в том, что ее не бывает. Игорь Федорович Стравинский, важная фигура в модернизме, перешел к написанию музыки, выполняющей формальные ограничения додекафонии, честно признавался, что он все равно пишет тональную музыку. И его 12-тоновая музыка мне гораздо ближе, чем музыка венская. В ней звуки тяготеют друг к другу.

В чем выражаются эти тяготения? В числовых соотношениях длительностей и акцентов. Я написал однажды признание в любви сочинению Дмитрия Курляндского «Сверлийцы». Я писал про то, что мне представляется это сочинение абсолютно тональным: представьте, что быстрее и медленнее может быть не только на уровне внешнего времени наблюдателя, но и на уровне — «больше или меньше потратили времени на то, чтобы сделать то же самое». Соответственно, я могу убрать этап «нотной» звуковысотности и просто взаимно соотносить отрезки, заполненные тембрами, шумами или вообще ничем, и, тем не менее, эти отрезки будут предполагать, просто потому что все состоит из этого вещества времени, и отношение тонов — это тоже отношение времен. Владимир Раннев интересно говорил о береге красоты. «Красота» в какой-то момент стала ругательным словом. Я не хочу заниматься его аполонией, но тем не менее. Недавно я написал сочинение в политональном лидийском мажоре, но в нем нет ни одной «звуковысотности». Там нет ни одной звуковысотности, выраженной какой-то нотой, которую можно записать, как в диктанте, но все эти вещи, которые выражались бы иначе соотношениями частот, выражаются соотношениями времен в экспозиции, и потом через тембры, которые оказываются «приаттачены», что ли, к определенным длительностям, во взаимодействии их они превращаются в аккорды, вполне себе в логике строгого стиля.

Мне хотелось бы сказать и о последней фазе авангарда, о концептуализме. Подход к работе, когда для того, чтобы воспринять то, что происходит, важно воспринимать не только вещество, которое наличествует в артефакте, но и обстоятельства, концепцию, идею. И в некоем крайнем выражении достаточно, собственно, идеи. Как Флюксус, пост-Кейджевский авангард, когда важнее даже не событие как таковое, а словом «событие» называется идея события. И мне кажется, что это тоже изобретение русского авангарда. Если мы прочитаем Хармса, «Балет трех неразлучников», это стопроцентно пост-Кейджевское описание события, только написанное на 30 лет раньше.

Этот тип творчества связан с трансформацией грани между ритуальным и, собственно, тем, что связано с искусством. Эта грань деформировалась: сейчас функции ритуала на себя во многом берет искусство. В каком-то смысле концептуализм — это новая ритуальность: я обожу рамкой и говорю: «Перформанс! Композитор Маноцков пьет воду из бутылки». Это, в сущности, с точки зрения гносеологии близко, скажем, к литургии или суевериям: я не буду с кем-то здороваться через порог, потому что это не просто порог! Важно само ощущение: это «не просто так».

У многих современных композиторов, и у Курляндского, и у Раннева, вроде бы есть концептуальные рамки какие-то и заданные концептуальные условия, но они сонорно информированные. У композиторов нового типа, которые мне нравятся, чаще всего создаются некие препятствия, недаром даже группа называется «Сопротивление», но эти препятствия ставятся таким образом, что композитор знает, каким будет звуковой результат выполнения заданных инструкций.

## Ольга Лукьянова Пространство звука. Искусство звуковой инсталляции

Работа со звуком в поле современного искусства — явление не новое. Возможности звука как инструмента непосредственного воздействия на человеческое восприятие, происходящего до его рационализации и объективного осознания, служили и служат источником вдохновения не только для музыкантов, но и для более широкого круга художников, зачастую даже побуждая их мигрировать из области, например, визуальных искусств в сонорные.

Саунд-арт как междисциплинарная практика, в основе которой лежит звук, существует уже более 100 лет<sup>1</sup>. Однако, несмотря на свою достаточно продолжительную историю, лишь в последние десятилетия он стал активно проникать в пространство музеев и галерей. Саунд-перформансы, акустические инсталляции и различные замысловатые устройства по извлечению звука, объединенные под шапкой все еще довольно абстрактного определения «саунд-арт», заняли прочные позиции среди многообразия жанров современного искусства. Множество выставок и фестивалей как в музейных, так и в различных публичных пространствах берут за основу тему звука. Только за последние

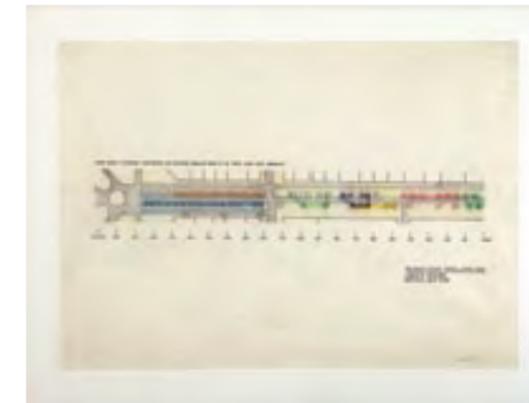
.....  
1 Необходимо отметить, что на сегодняшний день не существует единого определения саунд-арта, равно как и его четкой хронологии. Цифра дана, исходя из того, что большинство исследователей сходятся во мнении, что футуристы стали пионерами экспериментов со звуком и, тем самым, основоположниками саунд-арта.

несколько лет прошел ряд масштабных выставок на важных мировых площадках: «Soundings: A Contemporary Score» в MOMA (2013, Нью-Йорк), «Open museum. Open city» в MAXXI (2014, Рим), «Word. Sound. Power» в Tate Modern (2013, Лондон), «Art or Sound» в Fondazione Prada (2014, Венеция) и др. Кроме того, ни одно крупное событие в сфере актуального искусства не обходится без звуковых инсталляций (назовем лишь несколько: Джанет Кардифф и Джордж Миллер на DOCUMENTA13, Сьюзен Филипс на MANIFESTA 10, Камила Нормент на Венецианской биеннале 2015).

Принято считать, что история саунд-арта, или, во всяком случае, его предыстория, началась с экспериментов со звуком, широко распространенных в кругу советских и итальянских футуристов.

Итальянец Луиджи Руссоло в своем программном манифесте 1913 года «Искусство шума» дает начало шумовой музыке. Футуристы провозглашают освобождение музыки и включение в нее всех возможных звуков, изобретают новые инструменты и используют для производства шума обычные бытовые предметы.

В России это направление развивается не менее, а то и более стремительно. Художник, музыкант, теоретик авангарда и философ Николай Кульбин еще до революции (и обгоняя Руссоло) публикует брошюру



1. Макс Нейхаус, Drive In Music, 1967, Схема зоны вещания с указанием конфигурации антенн (цветные линии), передающих семь звуковых компонентов работы © Courtesy The Estate of Max Neuhaus
2. Макс Нейхаус, Listen, Постер: Brooklyn Bridge — South Street, 1976 © Courtesy The Estate of Max Neuhaus

«Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке» (1909, Санкт-Петербург), которая двумя годами позже была переведена на немецкий и опубликована в сборнике «Der Blaue Reiter», изданном в Мюнхене группой Кандинского<sup>2</sup>. Теория Кульбина была направлена на расширение изобразительных способностей музыки за счет ее естественного освобождения от оков классического музыкального строя. Он писал: «Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы. Художник природы и все искусство природы, не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков»<sup>3</sup>.

Эксперименты со звуком занимают заметное место в авангардном искусстве Советской России: создаются шумовые оркестры, радикальные идеи о работе со звуком проникают на театральную сцену и в кинематограф, особое место занимают исследования в области электроакустики и «графического» звука. Широко известна легендарная «Симфония гудков» Арсения Авраамова, которая представляла собой масштабное слияние заводских гудков, свиста пара, звуков пушечных и пистолетных выстрелов, шума самолетов и других «машинных» звуков, доносящихся из разных точек города.

.....  
2 Русский Футуризм и Свободная Музыка, Библиотека Термен-центра. <http://www.theregin.ru/archive/kulbin.htm>.  
3 Кульбин Н.И. Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке, 1909.

Вовлекая целый город в осуществление этой затеи, Авраамов стремился трансформировать колоссальное пространство, объединив заводы, улицы и их обитателей в едином триумфальном порыве празднования пятой годовщины Октября.

Следующим этапом и важнейшим периодом становления искусства звука, бросившего вызов академической традиции и выходящего в междисциплинарную зону современного искусства, стали 50—60-е годы XX века. Джон Кейдж, Элвин Люсьер, Макс Нейхаус, Мериенн Амачер и другие открыли новые возможности работы с акустическим медиумом. Они исследовали резонанс и эхо, тишину и молчание, существование звука в пространстве и различных средах, их влияние друг на друга и на слушателя.

В конце 1960-х Макс Нейхаус, описывая свою работу «Drive-In Music» (1967), впервые употребляет термин «звуковая инсталляция»<sup>4</sup>. Работа состояла из нескольких десятков радиопередатчиков, размещенных на обочине обыкновенной автодороги в Буффало (штат Нью-Йорк, США). Эти передатчики передавали звук на приемники проезжающих мимо машин, которые воспроизводили его таким образом, что каждый водитель слышал уникальную неповторимую композицию, зависящую от скорости и направления движения автомобиля. Нейхаус подчеркивал, что, в отличие от музыки, новый придуманный им формат звуковой инсталляции

.....  
4 Ouzounian, Gascia. Embodied Sound: Aural Architectures and the Body. Contemporary Music Review 25 (1/2), 2006: 69—79.

3. Джанет Кардифф, *Her Long Black Hair*, 2004. Аудио-прогулка с фотографиями, 46 минут. Куратор Том Энлс, для Public Art Fund. (17 июня — 13 сентября). Центральный парк, Нью Йорк. © Janet Cardiff; Courtesy of the artist, Lühring Augustine, New York, and Public Art Fund, New York



не имеет ни начала, ни конца, и звук в ней располагается «скорее в пространстве, чем во времени»<sup>5</sup>.

Идея о первостепенности пространственных характеристик звука над темпоральными является определяющей для искусства саунд-инсталляций, именно это отличает их от других сонорных практик. Впрочем, существует разнообразие форм, в которых такие инсталляции могут реализовываться довольно широко: зачастую они сайт-специфичны, но могут создаваться и без привязки к конкретному пространству или даже быть мобильными; могут включать в себя элементы перформанса или видео; могут объединять целую сеть различных пространств через системы дистанционной передачи сигнала (причем не только реальных, но и виртуальных). Но ориентация на пространство остается концептуальным базисом, через который раскрываются взаимосвязи звука и среды в разнообразии ее физических, тактильных, социальных, исторических и других аспектов<sup>6</sup>.

Другой проект Нейхауза, «Listen» (1967—1968), был направлен как раз на исследование звукового пространства и его роли в формировании опыта нахождения в различных местах и ситуациях. Это была серия аудиопрогулок (или, точнее, «слушательных» прогулок — *listening walk*), во время которых участники должны были внимательно вслушиваться во все звуки, которые их окружают. Его основной

5 Ibid.

6 Ibid.

целью было подтолкнуть зрителя за время этих практик «найти для себя новый способ слушанья»<sup>7</sup>. Он предлагал заменить привычное отношение к звукам среды как к фоновому, периферийному шуму на модус активного сосредоточенного слушанья и таким образом изменить отношение аудитории к их повседневному окружению. Идея созвучна теории Кульбина об освобождении музыки, однако цель проекта была иная — используя отчасти ситуационистский подход, Нейхауз стремился изменить и расширить опыт переживания пространства через новый уровень включенности в него. Настроившись на слушание, человек в своем восприятии превращает фоновый шум в конкретный звук. И этот сдвиг от-шума-к-звуку оказывается способом привнесения значения в свободную до этого от смыслов территорию.

Современные художники Джанет Кардифф и Джордж Берс Миллер также создают аудиопрогулки, но их стратегия отличается от стратегии Нейхауса. Они, основываясь на истории и мифологии территории, на которой разворачивается тот или иной сюжет, создают искусственные аудиоландшафты и наделяют зрителя ролью перформера своих работ.

Их проект «Her long black hair» (2004) представляет собой 45-минутную прогулку по нью-йоркскому Центральному парку. Художники предлагают участникам что-то наподобие аудиогидов, ведущих

7 Max Neuhaus. LISTEN (1988). <http://www.maxneuhhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/>.



4. Джанет Кардифф, *The Forty Part Motet*, 2001. Вид инсталляции в Johannerkirche, Фельдкирх. Фотография: © Markus Tretter. © Courtesy the artists

по определенному маршруту. Но в отличие от обычной экскурсии, на которой можно было бы изучить историю пространства, познакомиться с фактами и описаниями, «Her long black hair» — это смесь фиктивного и реального, сводящая в один нарратив мифологию, воображаемое, фактическое, а также общественный и персональный опыт.

Каждому участнику выдается плеер с наушниками, через который он прослушивает работу, а также карта парка и пять фотографий, необходимых в определенных точках маршрута. Технологический секрет работы — бинауральный звук, которого Кардифф и Миллер добиваются при помощи специального способа записи с использованием устройства, имитирующего человеческую голову. Это позволяет сделать звук в наушниках максимально стереоскопическим, приближенным к реальному окружению и к тому, как его воспринимает наше ухо. В результате звук записи и окружающего мира сливаются и создают убедительную акустическую иллюзию, мощно активизирующую зрительское воображение. С самого начала участник включается в игру и увлеченно следует за голосом в наушниках. Лишь с помощью звука и нескольких фотографий художникам удается создать воображаемый мистический мир, буквально окружающий, окутывающий участника. Они используют ряд приемов, чтобы усилить иллюзию или, наоборот, вернуть зрителя к реальности. Так, в один из моментов, когда становится уже почти невозможно различить запись и настоящие окружающие зрителя звуки, внезапно звонит телефон. Взяв трубку, Кардифф

произносит: «I'm just recording. I'll call you later». («Я сейчас записываю. Перезвоню тебе позже»). Эта фраза, с одной стороны, разбивает непосредственную иллюзию, а с другой — создает ее новое измерение: зритель вдруг понимает, что художница шла по этому же самому месту и записывала свое повествование. Возникает небольшой зазор, в котором реальность, память, воображение смешиваются в еще более замысловатую конструкцию, усиливая воздействие произведения на слушателя.

Очевидно, что звук в саунд-инсталляциях существует особым способом, смещение акцента с темпоральности на пространственность раскрывает ряд его специфических особенностей<sup>8</sup>. В первую очередь, он приобретает своеобразный объем и становится почти физически ощутимым. Недаром звуковые инсталляции зачастую называют звуковыми скульптурами. В своей эфемерности им удается сконструировать особую плотность, акустическое полотно, которое, взаимодействуя со слуховым восприятием зрителя (или же слушателя), формирует для него уникальный опыт.

Классик американской экспериментальной музыки и саунд-арта Билл Фонтана сам характеризует свои работы как звуковые скульптуры. То, с чем он работает, можно назвать визуализацией звука или, по меткому определению Стефан Бейст, «слуховым

8 При этом, разумеется, невозможно полностью редуцировать длительность, присущую звуку, ведь даже отдельная нота имеет продолжительность, длится в своем звучании, ее нельзя заморозить. Речь идет лишь о смещении акцента.

5. Билл Фонтана. Звуковое путешествие во времени. США, 2013. Ars Electronica, 2013. Изображение предоставлено Центром культуры и искусства «МедиаАртЛаб»



мимесисом»<sup>9</sup>. За счет объема и сложности звучания его произведения создают очень натуралистичный образ записанных объектов. А зритель уже невольно воссоздает сами объекты в своем воображении. Художник работает с известной особенностью нашего сонорного восприятия: мы всегда стремимся услышать *что-то* — не просто шум, а шум *чего-то* (ветра, моря, поезда и т. д.).

Фонтана всегда очень тщательно выбирает контекст, в котором размещается звук. Его инсталляции — это акустический «монтаж аттракционов». Звук, который он привносит в существующее пространство, всегда остроумно дополняет его и органично вписывается, но при этом создает небольшой сдвиг, несоответствие в зрительском восприятии, провоцируя его самостоятельно заполнить возникший пробел.

Так, в своей работе 1994 года «Sound Island» художник озвучивает Триумфальную арку в Париже звуками Нормандского побережья. Арка располагается на загруженной автомобильной дороге, так что звук морского прибоя звучит на фоне проезжающих мимо машин. Привнесенный и реальный звуки смешиваются, и в какой-то момент в восприятии зрителя из-под колес начинает доноситься звук моря. Механизм восприятия дает сбой, и происходит странное смешение визуальной рецепции движущихся автомобилей и слуховой рецепции шума волн.

Можно утверждать, что звук позволяет в известной степени манипулировать человеческим восприятием физического окружения.

9 Stefan Beyst, Bill Fontana's musical sculptures. The shadows of John Cage. August 2004. URL: <http://d-sites.net/english/fontana.htm>.

Слух — важный инструмент ориентации в пространстве. Физиологические особенности восприятия — анатомическая близость рецепторных аппаратов слуха и чувства равновесия и наличие двух ушей, обеспечивающих эхолокацию, — позволяют нам воспринимать вещественные характеристики окружающей среды в ее акустическом объеме<sup>10</sup>. На основе звука мы приблизительно определяем размеры и форму помещения, высоту потолка, материал, из которого сделаны и стены, и другие архитектурные параметры.

Американская художница Мариенн Амачер использует эту связь архитектуры и звука, выстраивая на ее основе иммерсивные инсталляции в серии «Music for Sound Joined Rooms» (1980—2002). Каждая работа этого цикла создавалась для определенного помещения после долгого и тщательного изучения его акустических особенностей. Инсталляции Амачер — это «звуковой театр», буквально драматические постановки со своим повествованием, героями и сюжетными линиями, складывающийся из сонорных и визуальных элементов, интегрированных в архитектуру здания<sup>11</sup>.

Другой пример истории, раскрытой через звук и пространство, — проект Сьюзен Филипс «Part File Score» (2014). Она, так же как и Амачер, отталкивается от архитектуры и конструирует 24-канальную аудиоинсталляцию для большого зала Hamburger Bahnhof в Берлине, интерьер которого ритмически

10 Алдошина И. А. Основы психоакустики / М.: Оборонгиз, 2000.

11 Amacher, Maryanne. Music for Sound Joined Rooms. <http://sound-art-text.com/post/34332890147/marianne-amacher-1938-2009-living-sound-for>.



6. Сьюзен Филипс, Part File Score, 2014. 24-канальная звуковая инсталляция. Hamburger Bahnhof, Берлин. Фотографии: © Ник Аш. © Courtesy the artist, Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin, Tanya Bonakdar Gallery, New York

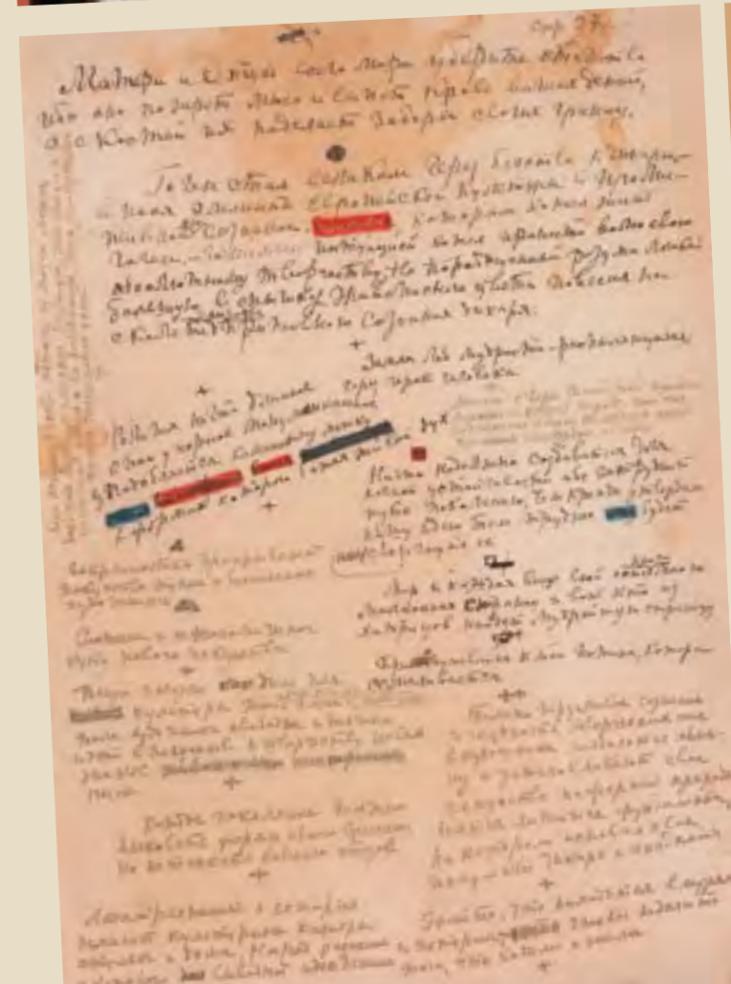
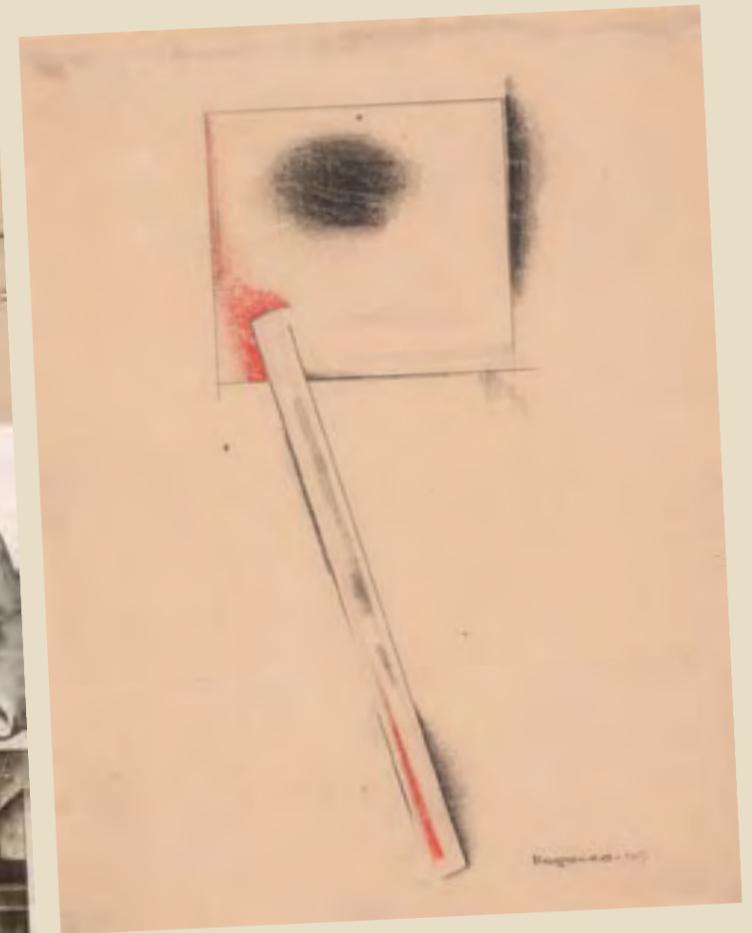
задан каскадом из 12 арок (соответственно, по две колонки у основания каждой арки). Филипс обживает зал, воссоздавая звуком образ и характер здания — железнодорожного вокзала как места отправления и прибытия, встреч и расставаний, радости и тоски, словом, места, где до сих пор незримо живет история тысячи судеб. Художница рассказывает об одной из них — о богатой событиями жизни композитора Ганса Эйслера. Эйслер вслед за своим наставником Арнольдом Шенбергом иммигрировал в США в 1930-е годы, но был депортирован оттуда из-за своих коммунистических убеждений в 1948 году, после чего вернулся в Восточный Берлин. Будучи композитором, он, как русские авангардисты-производственники, отстаивал необходимость искусства быть полезным и служить народу, прежде всего пролетарскому классу. Поэтому он в какой-то момент отказался от использования двенадцатитоновой системы Шенберга и, стремясь сделать свое творчество социально ангажированным, стал писать музыку для театра и кино. Именно композиции Эйслера для фильмов легли в основу работы Филипс. Кроме того, художник дополняет инсталляцию двенадцатью копиями документов, связанных с Эйслером, из архивов ФБР, наложенными на его партитуры. Часть документов не поддаются прочтению, текст на них закрашен черным маркером, так что восстановить историю полностью не удастся уже никогда. Нам остаются лишь осколки утраченной биографии.

Филипс передает неполноту и обрывочность биографии Эйслера через звук, который так и норовит развалиться на части и затеряться в пространстве, но все же

всегда остается на грани целостности и гармонии. Художник раскладывает композиции Эйслера на тона и паузы: каждый инструмент привязан к одной из колонок. Таким образом формируется целый оркестр, распределенный в помещении. Звук, сохраняющий музыкальную основу, но прерывистый и словно мечущийся по залу, становится метафорой судьбы отдельного человека и в то же время заставляет пространство раскрыться с новой стороны — оно предстает как динамическая, дышащая, живая структура.

Пожалуй, эта способность вносить в пространство изменчивость и новое концептуальное, равно как перцептивное измерение, так или иначе свойственна всем звуковым инсталляциям. Художники, наследуя авангардным идеям, продолжают изучать пограничные территории и, в частности, раскрывать звук как феномен, обладающий мощным потенциалом воздействия на разные уровни восприятия. Освободив звук из оков музыкального строя, художники начала XX века дали дорогу не только экспериментам по введению в композиторское искусство новых инструментов и звучаний. Они подготовили почву для совершенно новых идей и подходов, один из которых дал начало всему разнообразию форм звуковых инсталляций, — подход, в котором внимание авторов фокусировалось на взаимодействии акустики и пространства. Теперь уже новые поколения художников продолжают экспериментировать со звуком. Они все больше расширяют диапазон взгляда и набор методов работы с акустикой и все глубже раскрывают потенциал сонорного воздействия на слушателя.

# Сознание



## Нина Гурьянова Авангард и идеология

В отличие от детерминистских моделей истории русского искусства XX века, я предлагаю рассматривать ранний русский авангард, и прежде всего те группы, которые в критике принято объединять под общим определением «футуристического движения», как автономный этап развития искусства и литературы XX века, со своей идеологией, определившей собственные стиль, технику, методологию и отразившей философию направления. Тот факт, что все вышеперечисленные критерии присутствуют в культуре раннего авангарда, позволяет говорить о его автономном качестве, а не рассматривать этот период как некий эволюционный шаг русского модернизма от символизма к собственно авангарду, аморфный и расплывчатый «переходный» период к «истинному» авангарду 1920-х годов, конструктивизму, производственному искусству, и ЛЕФу, прежде всего. Художественная практика, по сути построенная на принципе «свободы художественной совести», отрицании, и анти-телеологическая идеология (проявившаяся, к примеру, в отрицании канона и оценочного абсолюта в искусстве<sup>1</sup>) раннего русского

.....

<sup>1</sup> Одно из писем Крученых к Брюсову (март 1913) прекрасно иллюстрирует эту новую позицию: «Что выразительно для инс, то невыразительно для игрец, о чем же споры <...> для нас наши произведения выразительны, а значит они выразительны (и сами по себе). Нелепость ведь считать: у одних ниже художественное чутье, у других — выше. Надо: у одних одно, у других другое,

авангарда оказались гораздо ближе таким течениям в западном и русском искусстве второй половины XX века, как дада, сюрреализм, ситуационизм и концептуальное искусство, нежели непосредственно хронологически следующим за ранним авангардом этапом «универсальных» школ конструктивизма и позднего футуризма периода ЛЕФа, с их дидактизмом и утопической идеологией.

В современной философии и политологии термин «идеология» обрел довольно большое количество определений. Согласно словарям русского языка, в настоящее время термин «идеология» далеко не ограничен узким значением, в частности классическим марксистским толкованием: критикой идеологии как «ложного сознания», надстройки, выражающей конкретные интересы господствующего класса. Понятие идеологии может выходить за рамки исключительно политической сферы, и вполне правомерно, к примеру, рассматривать не только идеологию социальных классов и политических партий, но и социальных групп и движений (идеология феминизма, например) и художественных направлений (идеология авангарда). На сегодняшний день понятие идеологии

и не надо подводить всех под одну мерку» (Цит. по: Память теперь многое разворачивает. Из литературного наследия Крученых. Составление, послесловие, публикация текстов и комментарии к ним Н. Гурьяновой. Berkely Slavic Specialties, 1999. С. 193).

широко рассматривается как система идей и взглядов, в которой, во-первых, осознаются и оцениваются отношения человека к действительности, а во-вторых, содержатся возможные программы действий, направленных на закрепление, развитие или изменение данных отношений.

Исходя из этого определения, нельзя не согласиться с тем, что любая осмысленная деятельность человека — в том числе и искусство, творчество — идеологизирована. Но это отнюдь не означает, что подобная деятельность неизбежно является политизированной; напротив, художественная идеология не является синонимом политической идеологии.

Появлению и укреплению детерминистской версии развития русского искусства и литературы первой половины XX века, позднее подхваченной историками литературы и искусства, во многом послужила ситуация культурной политики конца 1920-х и начала 1930-х годов — в том числе самый процесс (в который были вовлечены тогда многие участники, начиная с Родченко, Маяковского и левовцев) создания весьма спорной версии об органическом продолжении «очищенной» и «усовершенствованной» ранней футуристической традиции в советский период в ЛЕФе, конструктивизме и других течениях. Во-первых, в состоянии

начавшейся травли всего, связанного с предреволюционным авангардом, участникам движения было необходимо «оправдать», мотивировать свое художественное прошлое, несовместимое с новой идеологией, а во-вторых, историческая преемственность движения создавала, с точки зрения участников, как ни парадоксально, некую академическую легитимность в их борьбе с такими направлениями, как РАПП и АХРР. (Другое дело, что их задачи, концепции и формальный язык имели уже мало общего с идеологией раннего футуризма, а часто были просто противоположны, и к концу 1920-х годов связанная с именами Хлебникова, Крученых, Гуро, Малевича, Розановой, Матюшина, Ильи Зданевича иная линия раннего русского футуризма — практически исчезает, хотя Крученых, к примеру, остается ей верен до конца жизни.)

Провести точную, вплоть до года, хронологическую границу, разделяющую два периода в развитии искусства, всегда трудно или невозможно. Более того, эти две идеологические модели русского авангарда какое-то время продолжали сосуществовать. На мой взгляд, водоразделом между двумя этапами русского авангарда является 1923 год, хотя заметные черты, свойственные второму этапу, проявились уже начиная с 1917 года. После революций 1917 года



2. Александр Родченко. Обложка журнала «Новый ЛЕФ» № 1, 1923. Из частной коллекции Александра Лаврентьева



3. Александр Родченко. Обложка журнала «Новый ЛЕФ» № 6, 1927, с фотомонтажом А. Родченко. Из частной коллекции Александра Лаврентьева



началась последовательная маргинализация художественной идеологии раннего авангарда, близкой основным принципам философии анархо-индивидуализма: философии свободы и суверенности, философии «несогласия», сопротивления любой идеологической, эстетической тотализации. В реальной исторической ситуации этой независимой системе взглядов и идей уже не оставалось места под идеологическим давлением государства, заинтересованного в интеллектуальном «подчинении» авангарда (в частности, футуризма, с его действенной методикой агрессивного воздействия на аудиторию) «марксистскому пониманию объективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства»<sup>2</sup>. Талантливый идеолог Троцкий острее многих других своих современников видел этот разрыв двух исторических этапов авангардной культуры:

*«Для интеллигенции, и в том числе ее левого литературного крыла, октябрьская революция была полным ниспровержением привычного мира — того самого, от которого она, время от времени, отталкивалась для новых школ и к которому она неизменно возвращалась. Наоборот, для нас революция была воплощением привычной для нас,*

.....

<sup>2</sup> Лев Троцкий, «Формальная школа поэзии и марксизм» // Троцкий Л. Д. Литература и революция, М., 1991. С. 130.

*внутренне проработанной традиции. <...> Вот откуда несовпадение психологических типов коммуниста — политического революционера и футуриста — формально революционного новатора. И вот откуда недопонимания между ними. Не в том беда, что футуризм «отрицает» священные интеллигентские традиции — наоборот! — а в том, что он не чувствует себя в революционной традиции. Мы вошли в революцию, а он обрушился в нее. <...> Футуризм сейчас уже не вернется "на круги своя", ибо и кругов-то этих по настоящему нет»<sup>3</sup>.*

Если Февральская революция привела к резкой политизации художественной жизни в России, то Октябрьская — придала этой политизации тотальный характер. Политическая идеологизация всей сферы культуры, естественно, происходила не мгновенно, тем не менее интенсивность процесса «метафорического сгущения»<sup>4</sup> с самого начала придала ей «шоковые» формы, вылившиеся в концепцию «культурной революции». Эта «революционная интервенция» политических событий в культурное пространство авангарда, в механике

.....

<sup>3</sup> Лев Троцкий. «Футуризм» // Троцкий Л. Д. Литература и революция, М., 1991. С. 7 (курсив мой — Н. Г.).

<sup>4</sup> Славой Жижек. Возвышенный объект идеологии. М.: Художественный журнал, 1999. С. 10.

своей сравнимая с принципом некоего чудовищного по размаху своему футуристического сдвига, вот только спроецированного не на поэтическую страницу заумной книги, а на геополитическое пространство истории, явилась причиной мутации идей и форм раннего авангарда, за которой последовало создание абсолютно новой идеологической модели искусства. Новой, мощной, очень талантливой, очень важной, очень интересной. Но резко отличающейся от раннего периода авангарда, на мой взгляд.

Революционный и политический «сдвиг» 1917 года поляризовал искусство, вызвав политизацию авангарда. Когда в 1917 году, после Февральской революции, возникла уникальная возможность для авангардистов проявить социальную волю и реорганизовать государственные институты, контролирующие художественную жизнь, такие как Академия художеств, наиболее радикальные из них потребовали свободу «художественной совести» и отделения искусства от государства, а именно свободу от «государственной опеки над художественной жизнью»:

*«Первейшее и необходимейшее условие развития искусства — свобода художественного творчества, полная свобода от всяких давлений, откуда бы они не исходили....Совесть художественная аналогична совести религиозной и научной... Теперь на долю русской демократии выпадает честь начать новую борьбу — за свободу искусства, за свободу от государственной опеки над художественной жизнью»<sup>5</sup>.*

Однако после Октября 1917 — когда стало очевидно, что пути назад нет, — наиболее активная группа не устояла перед «искусшением властью» грандиозного утопического проекта социализма и шансом занять освободившееся реальное политическое пространство, которое образовалось после распада старых иерархий, попытавшись установить собственные механизмы управления искусством в согласии с новым политическим порядком: так была организована секция по искусству (ИЗО) при большевистском Наркомпросе. Туда вошли в основном авангардисты, многочисленные комиссии и комитеты, в частности по руководству Музея художественной культуры в Петрограде и Музея живописной культуры в Москве, Вхутемас и проч. Листовка «Реалистического манифеста» Певзнера и Габо в общем тоне

.....

<sup>5</sup> Вл. Денисов. Тезисы союза «Свобода искусству». 1917. ОР ГРМ, Фонд 177, ед. хр. 154.

метафорической поэтики передает жесткость новых политических амбиций авангарда: «Расколоченный вдребезги логической анархией мир кубистов не может удовлетворять нас, уже произведших революцию, нас, строящихся, нас творящих и создающих»<sup>6</sup>.

Новая политическая система в корне изменила социальные позиции отношения к искусству, что повлияло на определение деятелями искусства своих задач и приоритетов, а следовательно, привело к изменениям в эстетической идеологии, изменило расстановку художественных сил и их самопозиционирования по отношению к власти. Создание новых социальных и политических институтов привело к фундаментальным изменениям в художественной политике и к формированию нового способа бытования и распространения произведений искусства в обществе (госзаказ — на смену рынку). Но отразились ли эти изменения в художественном стиле и методе, собственно языке искусства? Несомненно. Когда эстетический выбор становится политическим, происходит та неизбежная трансформация эстетической модели, которую Вальтер Беньямин назвал «политизацией искусства»<sup>7</sup>.

Хрупкий баланс, существовавший между двумя «полярными» проблемами авангарда, а именно вопросом о социальной и политической роли художника в обществе и автономностью художественного процесса и личной свободы творческого выбора, еще удерживавшийся в период 1917 — начала 1920-х годов, был вскоре разрушен. И к 1923 году, с возникновением ЛЕФа и окончательной выработкой междисциплинарной теории конструктивизма, в художественной идеологии оформилась новая модель «огосударственного» авангарда. Критическим качеством этой модели, обусловившим независимость от раннего этапа авангарда и определившим его новую формальную поэтику и тематическое содержание, стала прямая интеллектуальная, эмоциональная и психологическая зависимость от новой идеологии социальной утопии, в которой искусству уделяется важнейшая функциональная роль — роль утилитарная, роль «создания» коммунистического быта посредством «организации» человеческого сознания. Исторический «сдвиг», как лакмусовая бумажка,

.....

<sup>6</sup> Наум Габо, Антон Певзнер. Реалистический манифест. 5 августа 1920, Москва.

<sup>7</sup> Вальтер Беньямин противопоставляет разные модели взаимодействия искусства и жизни при фашизме и коммунизме как «эстетизацию политической жизни» (в Германии) и положительно оцененный им феномен «политизации искусства» (в Советской России). (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здравового — М.: Медиум, 1996. Цит. по: <http://www.out-line.ru/ben.html>).

проявил фундаментальное различие между двумя моделями бытования авангарда: ранними тенденциями 1910-х годов, в частности связанными с неопримитивизмом, футуризмом и заумью в поэзии, и формациями «универсальных» школ и идеологий 1920-х, таких как футуризм в стадии ЛЕФа, конструктивизм и поздний супрематизм. Эволюция художественной идеологии проявляется не только и не столько в контексте развития определенных стилистических приемов и методологии, но и во всех градациях взаимоотношения и взаимовлияния искусства и общества, искусства и жизни: в согласии — или не согласии — художника с тем, какую роль он играет в социуме и какое место отведено искусству в жизни. Выработка тем или иным движением в искусстве или литературе собственной идеологии начинается с определения отношений субъекта-объекта, а именно с определения основных принципов отношения творческой деятельности, искусства к окружающей его действительности, и в частности отношения эстетического и этического.

В русском авангарде эта взаимосвязь «искусства» и «жизни» принимает ярко выраженный диалектический характер и вырастает в ту ось, ту основу, вокруг которой и вращается, и генерируется исторический нарратив авангарда, или «авангардный миф». Это двуединство художественного текста и социального контекста восприятия авангарда отличает чрезвычайная динамичность, изменчивость, антиканоничность, так как, с одной стороны, в историчности авангарда изначально заложена «подвижность», неизбежность интенсивной трансформации философских и эстетических воззрений внутри самого движения, что не может не влиять на формирование тех или иных граней социальной среды, а с другой — эти «внутригрупповые» изменения происходят и в результате внешнего воздействия социальных, культурных и политических перемен в обществе.

Что же такое «идеология авангарда»? Что она объемлет? И как взаимодействуют в ней эстетические и политические идеи и взгляды?

Идеология в искусстве — это система идей, возникающая в момент самоопределения искусства (как творческой деятельности человека) по отношению к жизни (с ее социальными, философскими и политическими аспектами) и, как следствие, по отношению к аудитории, это искусство воспринимающей. В силу специфики русского авангарда (и модернизма в целом) вопрос о взаимодействии художника и зрителя,

или поэта и его публики, всегда стоял особенно остро, ставился особенно жестко и бескомпромиссно и служил своеобразной лакмусовой бумажкой в самоидентификации той или иной группы: начиная с ультиматума символистской и декадентской суверенной модели «искусства для искусства», эволюционировавшей в раннем футуризме и неопримитивизме в «процесс двойного заражения»<sup>8</sup> и свободного со-творчества «искусства для жизни и жизни для искусства», и трансформированной в конструктивизме и ЛЕФе в прямое агрессивное воздействие агитационной модели «искусства в жизнь». Изначальная ставка на активное единство художественной практики и художественной идеологии в авангардных направлениях в России 1910-х — 1920-х годов была запрограммирована на «разрушение границ» на всех возможных уровнях: культурном, социальном, политическом и других, и эстетический «жест» авангарда провоцировал традиционный status quo западной цивилизации, жестко разделивший и разграничивший разные области человеческой деятельности к началу XX века.

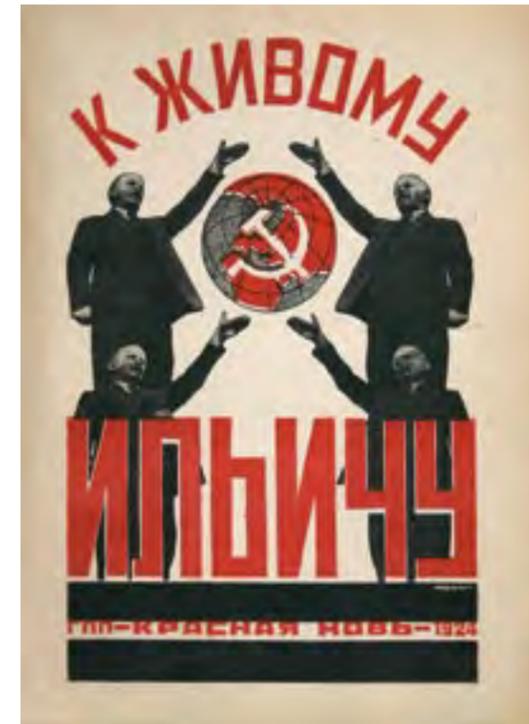
Все эти факторы — внутренние и внешние, формирующие взаимосвязь искусства и жизни, как мне представляется, исчерпывающе определены Бахтиным как «диалогический» или «интонационно ценностный контекст» в его последней программной работе 1974 года «К методологии гуманитарных наук»:

*«Текст — печатный, написанный или устный=записанный — не равняется всему произведению в целом (или "эстетическому объекту"). В произведении входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-целостного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения)»<sup>9</sup>.*

На мой взгляд, последний термин (в который Бахтин включает и проблему «социальной, внесловесной обусловленности произведения») подразумевает то, что можно было бы назвать здесь *идеологическим пластом* произведения

8 Вальтер Беньямин противопоставляет разные модели взаимодействия искусства и жизни при фашизме и коммунизме как «эстетизацию политической жизни» (в Германии) и положительно оцененный им феномен «политизации искусства» (в Советской России). (Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе/Под ред. Ю.А. Здорového — М.: Медиум, 1996. Цит. по: <http://www.out-line.ru/ben.html>).

9 М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 369.



4. Александр Родченко. Обложка книги «К живому Ильичу», 1924. Типографский оттиск. Из частной коллекции Александра Лаврентьева

5. Александр Родченко. Рекламный плакат журнала «Смена». Репродукция. Типографский оттиск. Из частной коллекции Александра Лаврентьева

(литературного или визуального текста в равной степени) и его восприятия.

Как известно, необходимым условием свободы выбора является способность к осознанному действию, что является не только признаком суверенности личности, но и неизбежно подразумевает личную ответственность. Именно та или иная идеологическая позиция художника-автора определяет его выбор «способа» бытия в этой действительности, другими словами — толкает к осознанию места и роли его искусства в жизни. Не используя термин «идеология», Бахтин, как мне кажется, нащупывает очень важный элемент в механике этого «сосуществования» искусства и жизни в своей ранней статье «Искусство и ответственность» 1919 года, посвященной той же самой стержневой проблеме бытия и бытования искусства в обществе:

*«Три области человеческой культуры — наука, искусство и жизнь — обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней... Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности... Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга»<sup>10</sup>.*

10 М. М. Бахтин. Искусство и ответственность // Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 7.

Бахтин выделяет «ответственность» творца не только как критерий, но и как необходимую гарантию такого взаимодействия: «Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»<sup>11</sup>. «Ответственность» в данном контексте, как мне кажется, подразумевает не что иное как ответственность за личный выбор, за необходимость признания собственной идеологической позиции.

Здесь мне хотелось бы в первую очередь сконцентрироваться на «двусторонности» акта творчества, проанализировав меру ответственности, отпущенную авангардом не только автору, но и «человеку жизни» (по возвышенному определению Бахтина), а проще говоря — «человеку из публики», «воспринимающему» и «познающему» — зрителю, слушателю или читателю.

Этот критерий, основанный на взаимосвязи и взаимответственности субъекта и объекта, художника и его аудитории, мне кажется решающим в развитии двух ведущих автономных моделей в созвездии русского авангарда, двух, на первый взгляд, несопоставимых его мифов. Именно в механике эволюции этих взаимоотношений, на мой взгляд, скрыт ключ к пониманию качественных изменений в идеологии авангардного движения 1910—20-х годов и последующей трансформации авангарда от неопримитивизма

11 Там же. С. 8.

и раннего футуризма 1910-х годов к 1920-м: к конструктивизму и ЛЕФу.

Две генетически связанные эстетические теории суммируют и регулируют эту субъектно-объектную «двусторонность» художественного процесса в русском авангарде. В основу и той, и другой теории легли два методологических приема, общей целью которых была выработка новой механики взаимодействия со зрителем, слушателем, читателем: прием *остранения* формалиста Шкловского (1917), выросшего на эстетике анархии раннего футуризма и заумного языка Хлебникова и Крученых, и *монтаж аттракционов* Эйзенштейна, одного из лидеров конструктивизма, — людей одного поколения, знавших и ценивших друг друга, временами сотрудничавших, но идеологически принадлежавших разным эпохам авангарда. Понимание того, *какой* должна быть эта «новая механика» и соответственно этому — выбор художественных средств для достижения результата, были концептуально противоположными, что привело к развитию в авангарде двух непримиримых тенденций, выросших, тем не менее, из одного корня. В качестве идеологических концепций, определивших различия в поэтике и политике теории *остранения* и теории *монтажа аттракционов*, я предлагаю выдвинуть два принципа и обозначить их в дальнейшем как метод *провокации* и, соответственно, — метод *манипуляции*. Агрессивный формальный жест, неожиданный эстетический «прием», который должен послужить своеобразной «приманкой» для зрителя, остановить его, привлечь его внимание, — является общей для двух моделей авангардного воздействия. В раннем авангарде эта механика служит проводником для того, чтобы *спровоцировать*, стимулировать, «освободить» восприятие зрителя, сделав его со-участником творческого процесса познания. А во второй модели авангарда эта начальная стадия ведет к иной цели — прямой и однозначной *манипуляции* аудитории «с заранее обдуман-ным намерением»<sup>12</sup>, к идеологической стадии подчинения сознания зрителя с целью выработки однозначного «идеологического рефлекса», заранее заданного автором.

Формой агрессивного воздействия в раннем авангарде избирается прямая атака зрителя с широким использованием элементов эпатажа и вызова общественным нормам языка и поведения, шокового, неожиданного

.....

12 См. С. М. Эйзенштейн, «С заранее обдуманным намерением («Монтаж аттракционов)», в кн. С. М. Эйзенштейн, Метод. Т. 1. М., 2002.

артистического «жеста», одним словом — бросание «перчаток» и раздача «пощечин». К сожалению, за яркой ширмой всего этого ироничного по сути муссирования романтического клише «поэта и толпы» большинство исследователей не замечает всеобъемлющего методологического принципа, который определяет эстетическую идеологию раннего авангарда на всех уровнях. Этот принцип я бы хотела здесь условно определить как принцип провокации.

Что такое провокация? Это апелляция, подстрекательство к действию, тенденция «испытывать на прочность» законы и устоявшиеся правила, анархические по сути. *Провокация в художественном творчестве* — это, на мой взгляд, особый вид коммуникации между автором и его аудиторией, построенный на предпочтении потенциальной неисчерпаемости вопроса однозначности и конечности ответа, в которой *ответственность* за суждение, а следовательно, и свобода суждения, интерпретации, не узурпируется автором, а «на равных» делегируется художником зрителю. В такой позиции главенствует не только — и не столько — эстетическая, сколько нравственная, этическая сторона, на мой взгляд, блистательно охарактеризованная Карло Гинзбургом в его статье об *остранении*: «Нравственное самовоспитание требует в первую очередь упразднить ошибочные представления, самоочевидные постулаты, привычные опознания. Чтобы *увидеть* вещи, надо прежде всего взглянуть на них так, как если бы они не имели никакого смысла: как если бы вещи были загадками»<sup>13</sup>.

Провокация начинается с агрессивного вторжения в чужое пространство, но не с целью подчинения, а с целью выведения индивидуального сознания из не-правды и не-свободы идеологически запрограммированных «автоматических» реакций, с целью «подстрекательства» аудитории через шоковое воздействие к восприятию мира и видению вещей «наново», извне авторитарных схем. Любая провокация предполагает, прежде всего, активную реакцию (часто непредсказуемую) провоцируемого и тем неизбежно вовлекает его в пространство действия, «заданного» провокатором. В этом контексте определение Жаком Раньером искусства как «ненаправленного взрыва»<sup>14</sup> чрезвычайно характерно.

.....

13 Карло Гинзбург. Остранение: предыстория одного литературного приема // Новое Литературное Обозрение, 80, 2006. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/gi2.html>.

14 София Корниенко. Интервью с Жаком Раньером. 17 ноября 2006. [www.svobodanews.ru](http://www.svobodanews.ru).

Чаще всего за художественной провокацией не стоит узко определенной цели, вернее, цель всегда одна — разрушение баланса, *status quo*, и в результате этого — создание ситуации хаоса, когда в сознании воспринимающего подвергаются сомнению традиционные понятия, институты и системы. Один из любимейших «провоцирующих» приемов авангарда — применение «диссонанса» в ритме, повествовании, сюжете и т. д. — Николай Кульбин, психолог и теоретик раннего авангарда, сравнивал с древнегреческим катарсисом.

В русском языке, вследствие сильного политического подтекста, слово «провокация», понятия провокации и манипуляции часто воспринимаются как синонимы. Но это не совсем так: манипуляция предполагает определенную степень узурпации воли манипулируемого, воздействия на его или ее сознание с целью достижения заранее заданного, конкретного результата, как правило, выгодного манипулятору. Одним словом, манипуляция — в том числе и в сфере эстетической — всегда сфокусирована на использовании объекта, на достижении той или иной утилитарной цели, и эта цель определяет и оправдывает средства. Разница между провокацией и манипуляцией та же, что между пощечиной («общественному вкусу»?) и приказом («по армии искусств»?): все знают, что в офицерском кодексе чести прошлого века пощечина означала вызов на дуэль и могла быть дана только равному, тому, с кем драться не постыдно. Приказ же, как известно, не обсуждается, потому что изначально подразумевает подчинение, иерархию, авторитарную модель коммуникации. Или, если воспользоваться классическим примером, это концептуальное различие между провокацией и манипуляцией подобно тому разрыву, что лежит между философией, стоящей за *modus operandi* «подпольного человека» Достоевского, и идеологией его же Великого Инквизитора. Любопытно, что Шкловский видел ответ на вопрос «Кто такой Великий Инквизитор, какова его система?» в «снятии с человека ответственности за его нравственность», то, что он считал «перенесением» ответственности на волю другого<sup>15</sup>.

Хочу сразу оговориться — в этих двух моделях авангарда я не вижу никаких заисимостей, свойственных системам бинарной оппозиции. В культурной политике они могут противостоять одна другой, но это совсем

.....

15 В. Шкловский. О теории прозы. 1982. В кн.: В. Шкловский, О теории прозы. М. 1983. С. 340.

не означает, что эти две модели взаимоисключаемы: динамика взаимодействия между ними достаточно сложна, и в определенные периоды они могут сосуществовать в художественной деятельности одной группы и даже в творческом пространстве одного художника (поэтика раннего и позднего Маяковского или Малевича тому яркий пример).

Но идеологически эти две тенденции всегда будут гетерогенны, поскольку в вопросе о том, каковы должны быть цели и средства воздействия искусства на зрителя, они кардинально расходятся. И расходятся они именно в организации отношений субъекта и объекта, артиста и его аудитории. В идеологии предреволюционного авангарда основной категорией, определяющей равноценную «двусторонность» этих отношений, стала категория свободы: не только свободы творчества, но и свободы выбора, когда зрителю, который воспринимается в качестве свободного агента, делегирована доля ответственности, равная авторской. Авангард 1920-х годов, напротив, строит свои отношения со зрителем на основе узурпации, манипуляции сознанием аудитории с целью «эмоционально-организующего воздействия на психику, в связи с задачей классово-борьбы»<sup>16</sup>.

.....

16 С. Третьяков. Перспективы футуризма. 1923. В кн.: Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 383.



## Наталья Смолянская Проекты и проекции

Российская история художественного авангарда разделена гранью революции 1917 года на две части, которые иногда противопоставляются друг другу именно по отношению к политическим установкам переломной эпохи. В свою очередь, разделяя культурный и политический авангард, Ленин ставил культурный в подчинении политическому<sup>1</sup>, ассоциируя авангард с революционной партийной практикой. Несмотря на многие расхождения, основные действующие лица авангардных художественных движений формировались в среде русской интеллигенции, чьи нравственные и творческие искания были нераздельно связаны с идеями народного просвещения, социальной справедливости и обновления духовной и культурной жизни. Революционные движения сопровождалась революцией в «языках» искусства.

Обновление жизни у Малевича было представлено им в супрематических формах: «Хочу вместо этой природы создать супрематическую природу, построенную по законам супрематизма», — говорил он О. Брику<sup>2</sup>. Идеальные жизненные построения должны

.....

1 Ленин В.И. Что делать? 1902. Партийная организация и партийная литература, 1905. (В понимании Маркса и Энгельса передовая часть рабочего класса не ассоциировалась с авангардом — Примеч. авт.).

2 Ванар И.А., Мищенко Т.Н. (сост.) Малевич о себе. Современники о Малевиче. (Письма. Документы. Воспоминания. Критика). Т. 2, М.: «РА», 2004. С. 172.

основываться, по мысли Малевича, на идеальных художественных предположениях.

Связывая художественные построения с трансформацией окружающего мира, Малевич действует в духе эпохи, а его идеи перекликаются с идеями «Тектологии» А. Богданова<sup>3</sup>.

### «Тектология» Александра Богданова: системность мышления как организующий фактор революции и «творчества»

Александр Богданов, оппонент Ленина в теоретическом осмыслении марксизма, в статье «Вера и наука»<sup>4</sup> анализирует марксистскую идеологию с точки зрения критики авторитарности, противопоставляя «фетишизации» абсолютного, единственно верного, принимающегося на «веру» пути понимания мира возможность постоянного изменения, сомнения, переосмысления. Впоследствии, в «Тектологии», Богданов предлагает теорию постоянно перестраивающихся форм

3 В 1913 и 1917 годах в России издаются первые два тома «Тектологии» Александра Богданова, а в 1922-м — в Германии — все три тома. Тектология, или Всеобщая организационная наука, являлась своеобразной теорией систем, предложенной за 20 лет до теории систем Берталанфи.

4 Богданов А.А. Падение великого фетишизма (Современный кризис идеологии). Вера и наука (О книге В. Ильина «Материализм и эмпириокритицизм»). М., изд. С. Дорватовского и Н. Чарушинова, 1910. С. 144—223.

(«комплексов») познания, в которой психический и органический мир не разделены, а комплексы организуются и реорганизуются в результате кризисов систем.

Искусству здесь отведена особая роль: оно организует опыт людей<sup>5</sup>. «Прекрасное» в такой транскрипции преобразуется в «гармоничное», что предполагает установление «равновесия» в системе. Таким образом, стирается граница между особыми практиками искусства и остальными видами человеческой деятельности.

Пролеткульт, основанный по инициативе Богданова перед революцией 1917 года, призван был бороться с авторитарностью и индивидуализмом с помощью коллективного творчества; именно «творчество», по мысли Богданова, станет движущей силой «организации» форм (комплексов), потому что каждый человек должен заниматься творчеством в будущем замечательном счастливом мире, который нас ждет.

Несмотря на то, что прямых ссылок на имя Богданова в документах и текстах русского авангарда очень мало, время от 1916 года и до конца 1920-х насыщено идеями «Тектологии», выраженными самыми разными творцами русского авангарда, зачастую спорившими между собой. По-своему

.....

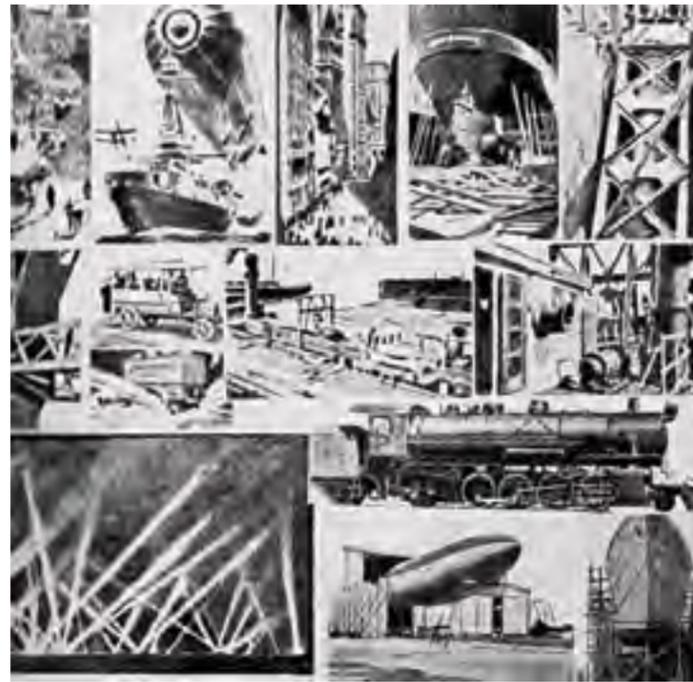
5 Богданов А.А. Пролетариат и искусство // Пролетарская культура, № 5, 1918.

интерпретируя основные понятия «Тектологии», тексты и работы художников русского авангарда выражают идеи конструкции, формообразования в искусстве и ассоциируют их с жизненным строительством. Терминами из «Тектологии» Богданова насыщены многие тексты Казимира Малевича (особенно «Супрематизм. 34 рисунка»), идеолога конструктивизма Николая Пунина, проекционистов (в частности, записи Соломона Никритина, посвященные Проекционному театру), тексты Алексея Гастева, руководителя Института труда в системе Пролеткульта и др.

Системность мышления была свойственна и Малевичу: понимая мир как систему, он выделяет элементы, характерные для того или иного восприятия этого мира, эти же элементы «формируют» художественные системы. Поэтому формы искусства связаны непосредственно с характером апроприации окружающего мира: «Всякая творческая форма уже устанавливается системой мировоззрения». Творческие формы претерпевают в художественных «комплексах» — или художественном «теле», по выражению Малевича, — изменения, похожие на трансформации микроорганизмов: не случайно на своих таблицах Малевич изображает их в виде неких подоби чашек Петри<sup>6</sup>. Изменения форм искусства,

6 Лабораторный сосуд, применяемый в микробиологии и химии.

2. Казимир Малевич. Окружение, вдохновляющее супрематистов (действительность). Иллюстрация из книги Малевича «Мир как беспредметность. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи». Коллекция книг Баухауза, 1927



по логике его теории, сродни эволюционным: они возникают в связи с укоренением одного из характерных признаков в системе и ослаблением другого, изменяются в зависимости от среды (как художественного, так и жизненного окружения). Введение того или иного «прибавочного» (формирующего) элемента в художественную систему учеников помогло Малевичу сформулировать свою педагогическую теорию. Да и собственное становление художественного метода Малевич интерпретировал как прогрессивное (эволюционное) развитие. В процессе подготовки своей персональной выставки 1929 года, желая доказать, что он прошел полный эволюционный цикл, от сезаннизма до супрематизма, художник передатировал многие свои произведения 1928—1929 годов более ранними (досупрематическими) датами, добавив также не существовавшие до того периоды.

**Эволюция и революция: роль идеологии прогресса в становлении художников русского авангарда**

«Эволюция и революция в искусстве имеют одну цель, выбраться к единому творчеству — сложению знаков вместо повторения природы»<sup>7</sup>, — освободительная роль радикального обновления художественного выражения в искусстве воспринималась

7 Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. О новых системах в искусстве. М.: Гилея, 1995. С. 164.

как важнейшая часть «эволюционного» процесса. Формализм Малевича, таким образом, можно соотнести с тенденциями авангарда, желающими спроецировать революционные изменения художественных способов выражения на объекты окружающей жизни, изменить ее так же революционно, создав новый тип творческого человека.

Россия на рубеже XIX—XX веков стремительно развивалась, три четверти ее огромной территории менее чем за 30 лет покрыли железные дороги. Мифология поезда, железно-дорожного моста с использованием ферм была важна для художественной системы конструктивизма<sup>8</sup>.

В отношении к прогрессу, к идее прогресса выразило себя одно из противоречий, оппозиционных пар, по отношению к которым конституируется понятие авангарда: сопротивление технической рационализации мира и стремление к его обновлению. Машина, паровоз, станок наделены органической способностью роста и вживания, составляют единое целое с человеком. С другой стороны, становление художественных форм часто понималось как проекция (*projectio* — бросок вперед), прогрессивное движение вперед.

Русская культура XIX века была насыщена теориями прогресса (Лавров<sup>9</sup>,

8 С. О. Хан-Магомедов указывал на эту особенность в своих трудах по истории авангарда, в частности в книге «Архитектура советского авангарда» (М.: Стройиздат, 1996).

9 Лавров П. Л. Исторические письма (1868—1869). Формула прогресса Н. Михайловского. Научные основы истории цивилизации (1906).

3. Казимир Малевич. Окружение, вдохновляющее футуристов (действительность). Иллюстрация из книги Малевича «Мир как беспредметность. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи». Коллекция книг Баухауза, 1927



Михайловский<sup>10</sup>, Кареев<sup>11</sup>), которые обсуждали с точки зрения философии истории. У Михайловского рассматривался дуализм прогресса — прогресс общества и судьба отдельно взятой личности, которая должна развиваться, не являясь заложником общественного прогресса. Таким образом, еще в концепции (формуле) прогресса Лаврова счастливое будущее связано с тем, что автор признает целью истории прогресс, но эта телеологичность — субъективная, требующая создания развитой личности. Поэтому идеи формирования нового, совершенного, человека приходят в XX век от народничества и идей прогресса.

От эволюционного развития форм в коллективном творчестве (по мысли Богданова, которую подхватили пролеткультовцы) художник уходит в трудовую деятельность, сочетающую в себе и формальную переработку материала, и изменение социальных условий действия искусства. В характерной по названию статье Бориса Кушнера «Реформа формы» подчеркивается это единение искусства и труда: «Самым полным, неисчерпаемым источником материалов и форм для социалистической и коммунальной музыки является ненадрывающаяся и неустающая глотка промышленных центров и мировых городов»<sup>12</sup>.

10 Михайловский Н. К. Герои и толпа. Избранные труды по социологии. СПб.: Алетейя, 1998.

11 Кареев Н. И. Основные вопросы философии истории. М., 1883.

12 Б. А. Кушнер. Реформа форм // Горн. Петроград, 1918.

Среди тех, для кого особенно важны понятия плана и проекции, художник-проекционист Соломон Никритин. Разрабатывая систему нотации производственных движений, Никритин изображал схематически различные движения человека, предлагая их спроецировать в повседневную жизнь. А настоящей лабораторией должен был стать Проекционный театр.

Так революция формы русского авангарда призвана была преобразить и «человека-форму», и производственные ритмы в новые отношения и созидательное творчество.

Литература:  
Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 томах (под ред. А. С. Шатских) М.: Гилея, 1995—2004.  
Ванар И. А., Михиенко Т. Н. (сост.) Малевич о себе. Современники о Малевиче. (Письма. Документы. Воспоминания. Критика). Т. 2. М.: РА, 2004.  
Богданов А. А. Падение великого фетишизма. (Современный кризис идеологии). Вера и наука. (О книге В. Ильина «Материализм и эмпириокритицизм») — 1-е изд., М.: изд-во С. Дороватовского и А. Чарушниковой, 1910.  
Богданов А. А. Пролетариат и искусство. // Пролетарская культура, 1918.  
Богданов А. А. Всеобщая организационная наука. // Международный институт Александра Богданова // М.: Финансы, 2003.  
Михайловский Н. К. Герои и толпа. Избранные труды по социологии. СПб.: Алетейя, 1998.

## Кристина Лоддер Исследуя парадигму конструктивизма

Определение конструктивизма кажется довольно простым. Первоначально термин был придуман Рабочей группой конструктивистов, которая была организована в марте 1921 года<sup>1</sup>. Основали группу писатель и критик Алексей Ган, написавший первую программу группы, и два художника — Александр Родченко и Варвара Степанова. Затем к ним присоединились Карл Иогансон, Константин Медунецкий и братья Георгий и Владимир Стенберги. Как следовало из манифеста группы, конструктивисты отвергали традиционное понятие произведения искусства в качестве продукта индивидуального гения и рыночного товара. Вместо этого они хотели, смешав утилитарные, идеологические и формальные цели,

1 См. Selim O. Khan-Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work* (London: Thames and Hudson, 1986), p. 289–90; Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven and London: Yale University Press, 1985), p. 94–101; Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005), p. 68–73; и Елена Сидорина. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде (М.: Прогресс-Традиция, 2012), с. 125–156. Группа была организована как Рабочая группа конструктивистов, но первое публичное заявление группы, опубликованное в 1922 году, также использовало название «Первая рабочая группа конструктивистов». См.: Фронт художественного труда. Материалы к Всероссийской конференции левых в искусстве. Конструктивисты. Первая программа рабочей группы конструктивистов. Эрмитаж, № 13, 1922, с. 3–4. Группа разделилась после января 1922 года, когда братья Стенберги и Медунецкий организовали отдельную выставку. Ган выработал ключевые идеи программы в своей книге (Конструктивизм. Тверь, 1922), рецензия на которую была написана В. Жемчужным. Конструктивизм Алексея Гана, Эрмитаж, № 9 1922, с. 8.

развить новую форму творческой активности, которая, по их мнению, лучше бы отвечала нуждам и коллективным ценностям нового постреволюционного порядка, в котором теоретически безраздельно властвовали рабочие.

Выражаясь драматически, конструктивисты провозгласили «смерть искусства». Они хотели придать их чисто художественным открытиям роль «лабораторной работы» и расширить свои эксперименты с трехмерными абстрактными формами до настоящей среды через участие в промышленном производстве полезных предметов. Они призвали к новому виду деятельности, которую представляли в качестве «интеллектуального производства», утверждая, что их идеологической основой был «научный коммунизм, построенный на теории исторического материализма». Их главной целью было «коммунистическое выражение материальных структур», которого они надеялись достичь путем организации материала согласно трем принципам: тектоники (или социально и политически правильного использования промышленного материала), конструкции (организации материала для нужной цели) и фактуры (сознательной его обработки)<sup>2</sup>.

2 Программа рабочей группы конструктивистов. 1921, рукопись, частное собрание, М.; перевод на англ. в кн. Khan-Magomedov, *Rodchenko*, p. 289–90.

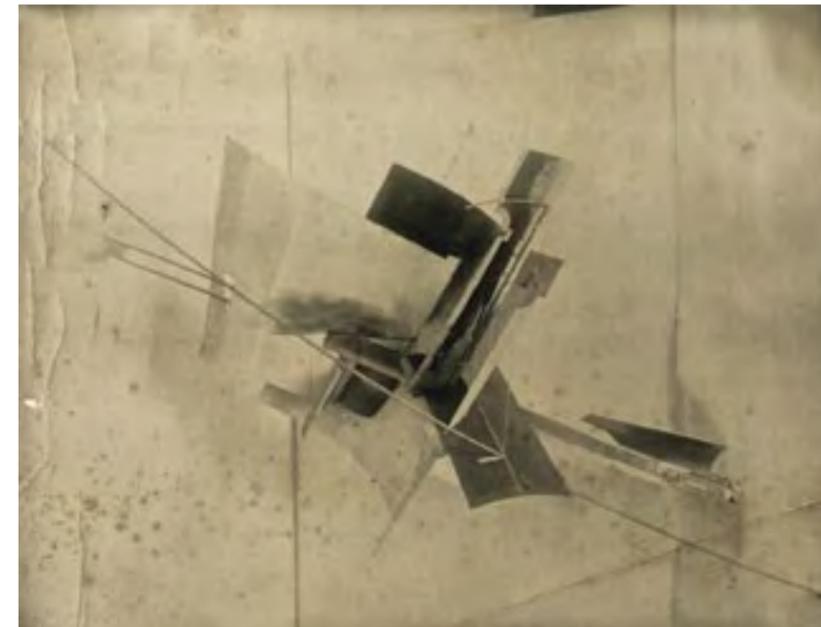


1. Фотография экспозиции выставки ОБМОХУ в мае 1921 года в Москве с работами Александра Родченко, Карла Иогансона, Константина Медунецкого и Георгия и Владимира Стенбергов

В теории, таким образом, конструктивисты хотели использовать свои художественные навыки не чтобы создавать произведения для наслаждения отдельного человека, а чтобы конструировать предметы повседневности, которыми могли бы пользоваться массы. Таким образом они надеялись принять участие в строительстве нового коммунистического общества в России.

Конечно, эта программа не отражала того, чем в действительности занимались конструктивисты, но выражала их устремления и намерения. Другими словами, в марте 1921 года конструктивизм был теорией, набором принципов и гипотетическим методом, до того как он стал практикой. Это было утопическое видение нового типа творчества и способа, с помощью которого искусство могло быть интегрировано в повседневную жизнь. Но также это было и утопическое видение промышленной и политической природы общества, внутри которого эта новая форма творческой активности могла иметь место. Конструктивистская теория была основана на идее работающей индустрии, политического режима, благоприятствующего конструктивистскому видению, и нового равноправного общества. К сожалению, ничего из этого не существовало, и так и не было осуществлено. Не было разработанной промышленной базы, в контексте которой конструктивизм

мог развиваться в практическом смысле. Гражданская война закончилась, но результаты семилетнего конфликта были очевидны: экономическая инфраструктура страны лежала в руинах, показатели промышленной производительности упали до одной десятой уровня 1914 года, а упадок экономики был повсеместным. Чтобы решить эти проблемы, Ленин установил Новую экономическую политику, которая перевернула идеалы революционного периода, установив ограниченную рыночную экономику, разрешающую элементы предпринимательства и буржуазные ценности. Более того, режим не благоприятствовал конструктивистскому подходу. Он видел искусство в качестве пропаганды, традиционной пластической формы искусства, которая была бы доступна всем. У правительства также было свое видение будущего, и эта большевистская утопия очень отличалась от того, что представляли конструктивисты. Естественно, эти факторы повлияли на то, какими способами конструктивистская теория воплотилась в практику, а также на различные стратегии и сферы деятельности, которых она касалась, которые принимали разные формы с течением времени: лабораторная работа, формулировка методологии дизайна, эскизы на бумаге, модели предметов, эскизы театральных декораций и костюмов, дизайн ткани, графический дизайн (включая рекламу



2. Фотография работ Казимира Малевича на выставке супрематической живописи «Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять)», Петроград, декабрь 1915 г. — январь 1916
3. Казимир Малевич. Архитектон «Зета», 1926. Фотография, 11,4 × 17,1 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция
4. Владимир Татлин. Угловой контррельеф, 1915 г., утрачен (предположительно уничтожен). Документальная фотография

и политический плакат), фотомонтаж и фотография<sup>3</sup>. Переходные эксперименты с современными материалами и методами конструкции были предприняты конструктивистами не только в качестве эстетического решения, но имели целью конструирование повседневных предметов для массового производства и повсеместного использования. Так называемые лабораторные работы были показаны на выставке в ОБМОХУ (Общество молодых художников), которая открылась 22 мая 1921 года в Москве<sup>4</sup>. Что интересно, среди работ были сконструированные скульптуры, сделанные из деревянных прутьев, стекла, проволоки и разного вида металла, которые напоминали инженерные конструкции, — краны и мосты. К следующему году отказ конструктивизма от конвенциональных художественных форматов стал даже более всеобъемлющим; Родченко и его коллеги стали развивать методологию конструирования в рамках ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские) в Москве и перешли к ряду более практических сфер производства<sup>5</sup>.

Конструктивисты не единственные разрабатывали утопическое видение. В целом существовали две главные утопии, занимавшие

3 См. Lodder, *Russian Constructivism*, главы 5—6.

4 Выставка проводилась в престижных бывших галереях дилера Клавдии Михайловой по ул. Большая Дмитровка, 11 в центре Москвы. См. Alma Law, 'A Conversation with Vladimir Stenberg', *Art Journal* (fall 1981), p. 224 и Maria Gough, 'In the Laboratory of Constructivism: Karl Jorganson's Cold Structures'. October, no. 84 (spring 1998). P. 98.

5 См. Lodder, *Russian Constructivism*, глава 4.

художественный авангард в постреволюционной России в качестве средства проецирования альтернативного будущего, — конструктивизм и супрематизм. Во многом конструктивизм с его фокусом на материале, конструкции, полезности, технологии и коммунизме, а также отрицанием ценности художественных открытий самих по себе, сильно отличался от супрематизма с его акцентом на ценности искусства как такового и его способности трансформировать реальность. Более того, супрематизм, в отличие от конструктивизма, существовал в качестве художественного стиля до того, как он приобрел теорию или революционное/утопическое измерение. Возможно, из-за этого супрематистский подход имел тенденцию концентрироваться на изменении внешней формы объекта или навязывании супрематического декоративного мотива вместо переосмысления и полной реорганизации внутренней и внешней структуры объекта.

В их подходе к искусству, политике и технологии два направления кажутся абсолютными противоположностями.

На исследования взаимоотношений между направлениями всегда влияла история вражды и соперничества между их лидерами — Татлиным и Малевичем. В то время, как считается, Татлин был сконцентрирован на земных и материальных аспектах, Малевич же обычно рассматривается как художник, охвативший более духовную и космическую перспективу<sup>6</sup>.

6 Николай Пунин прокомментировал это в 1930-е годы. См.: Кристина Лоддер. Владимир Татлин и Казимир Малевич: творческий диалог // Татлин. Новое искусство для нового мира. Международный симпозиум (Базель: Музей Тингели, 2013). С. 139—143.

Принимая общую точность этих характеристик, в этой статье я бы хотела рассмотреть некоторые из подходов, в рамках которых эти движения были связаны как в эстетическом, так и в личном смысле. Я надеюсь, что этот подход может пролить свет на разные направления внутри самого конструктивизма — и на конструктивистскую парадигму.

Художественная основа конструктивизма — скульптура, которая подчеркивала материал, реальное пространство и действительный объем, а не плоскость картины, цвет или пигмент. Хотя и беспредметное искусство, и конструктивистская скульптура касались понятия пространства, в скульптуре пространство было материальным компонентом работы, а не иллюзорным качеством. Это становится очевидным, если проанализировать работу группы Малевича УНОВИС (Утвердители нового искусства в Витебске), созданные с использованием трех измерений. В то время как на выставке ОБМОХУ были показаны работы, сделанные в трех измерениях и вовлекающие пространство, работа УНОВИСа втягивает живописные элементы в пространство, в результате создавая трехмерные произведения. Таким образом, это в большей степени — об отношении живописи к трехмерности, чем об исследовании природы самой конструкции<sup>7</sup>.

Эти фундаментальные различия в эстетических подходах, провозглашенных в революционный период и воплощенных в 1920-е,

7 Это очевидно из фотографий выставки УНОВИСа 1921 года в Москве. См.: В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920—1950-х. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 22.

когда и конструктивисты, и супрематисты были намерены реализовать свои утопические видения, и занимались деятельностью, которую мы сейчас назвали бы дизайном. К 1923 году Малевич разработал концепцию архитектора, который он называл «архитектура как таковая»<sup>8</sup>. Не имея функциональных деталей, таких как двери и окна, эти гипсовые модели действительно исследовали, каким образом трехмерные элементы могут быть собраны в композиции, которые в теории могли бы предоставить идеи будущей архитектуры. Они очень сильно контрастировали с Рабочим клубом Родченко, где функция и польза были первостепенным качеством наряду с принципами экономии, в смысле производства времени, занятого пространства, количества использованного материала и стоимости этого материала. Хотя эта модель была произведена для выставки в качестве прототипа, она была примером эксплицитно утилитарного и идеологического дизайна. Рабочие клубы были одним из горнилов социализма, где новому человеку предстояло получать образование и просвещаться. По контрасту, архитекторы Малевича были больше о трансформации мира в супрематистскую утопию, навязывая супрематическую форму материалу, а не наоборот. Идеология и утилитарность отсутствовали. И конструктивисты, и супрематисты хотели построить новый мир, но супрематисты собирались применить

8 См. подпись на «Таблице № 1. Формула супрематизма» Малевича, 1920-е, акварель, гуашь, карандаш на бумаге, 36 x 54 см, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

свое искусство к реальности, в то время как конструктивисты отвергали искусство, полностью захваченное коммунизмом, и полностью посвятили себя пользе, технологии и промышленному производству.

Конечно, ни одна из групп не была на самом деле коммунистической. Они не отвергали коммунистическое государство, но и не были аполитичными. Как все авангардные художники, супрематисты и будущие конструктивисты работали с большевиками во время Гражданской войны, создавая пропаганду, украшая города для революционных праздников, реорганизуя художественное образование и заказывая работы для нового государства. Конструктивисты хотели развить эту деятельность дальше и помочь в создании новой среды, связывая свою творческую деятельность с запросами коммунистической идеологии и пользы. Они активно сотрудничали с коммунизмом, в то время как для Малевича и его последователей первостепенными оставались вопросы эстетики.

В то время как разница между супрематизмом и конструктивизмом кажется очевидной, существуют по крайней мере два утверждения, которые заставили меня переоценить взаимоотношения между этими двумя очень разными подходами к творческой деятельности. Первое было сделано Эль Лисицким в 1922 году. Он работал с Малевичем в Витебске, и в лекции, прочитанной им в Берлине в 1922 году, утверждал, что конструктивизм в России был разработан одновременно УНОВИСом и ОБМОХУ:

*«Две группы провозгласили конструктивизм, ОБМОХУ... и УНОВИС... Первая группа работала с материалом и пространством, последняя — с материалом и плоскостью. Обе пытались достичь одного результата, а именно создания реального объекта и архитектуры. Они противоположны друг другу в своих концепциях практичности и полезности создаваемых вещей. Некоторые члены группы ОБМОХУ... пришли к полному отрицанию искусства в своем стремлении быть изобретателями, посвящающими свои силы чистой технологии. УНОВИС различал понятия функциональности, то есть необходимости создания новых форм, и прямой пригодности»<sup>9</sup>.*

Легко списать это заявление Лисицкого как немного лживую стратегию,

.....

<sup>9</sup> El Lissitzky, *New Russian Art: A Lecture, 1922*, in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky. Life, Letters, Texts* (London: Thames and Hudson, 1968), p. 340.

оправдывающую его использование термина «конструктивизм» на Западе и расширяющую границы его значения, данного теми, кто его создал, то есть Алексеем Ганом и Рабочей группой конструктивистов<sup>10</sup>. Например, нет свидетельств, что до этой даты термин «конструктивизм» использовался Малевичем и его последователями, чтобы описать их собственный творческий метод. Тем не менее мнение Лисицкого выражает его собственный подход к супрематизму и понимание того, что искусство может выполнять двойную функцию — искусство для искусства и искусство на службе дизайна. Лисицкий получил техническое и научное образование в Дармштадской технической высшей школе и был склонен объединять супрематистский дизайн с технологией.

Он, возможно, был ответственен за тот факт, что во время революционного периода существовал консенсус в том, как супрематисты и конструктивисты исследовали эстетику машинного века. С одной стороны, как показала выставка ОБМОХУ, конструктивисты не сразу забросили создание предметов искусства. С другой стороны, группа Малевича УНОВИС также производила дизайн, который должен был быть функциональным. В ноябре 1920 года в журнале группы был опубликован проект трибуны Ильи Чашника, произведенный под руководством Лисицкого, который позже переработал дизайн и опубликовал его на Западе под названием «Ленинская трибуна»<sup>11</sup>. Здесь балочная конструкция (схожая со структурой Татлинской башни) создает выразительную ауру промышленной конструкции, которая взмывает под драматическим углом, в то время как куб в ее основе эксплицитно связывает структуру с живописным супрематизмом и его основополагающим образом «Черного квадрата». Архитектурные и инженерные проекты были также показаны на выставках УНОВИСа в 1920 и 1921 годах в Москве<sup>12</sup>, и к началу 1921 года в рамках УНОВИСа был организован архитектурный и технический факультет<sup>13</sup>.

Этот момент сильной близости подкреплялся манифестом конструктивистов «Кто мы» 1922 года, в котором Алексей

.....

<sup>10</sup> См. Christina Lodder, 'Lissitzky and International Constructivism', in Nancy Perloff and Brian Reeds, eds., *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2003). P. 27—47.

<sup>11</sup> УНОВИС, (Витебск), № 1, 20 ноября 1920.

<sup>12</sup> Larissa Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910—1930* (London: Thames and Hudson, 1982). P. 87ff.

<sup>13</sup> Илья Чашник. Архитектурно-технический факультет. УНОВИС, № 2 (январь 1921). С. 12—15.

Ган, Александр Родченко и Варвара Степанова признавали (хоть и вскользь) важность Малевича и супрематизма для рождения конструктивизма, утверждая: «КОНЕЧНО, Квадрат существовал и раньше. Квадрат — 1915, лаборатория Малевича»<sup>14</sup>. Подтекст не был развит, но он существует.

И все же, нужно ли подчеркивать роль Малевича? Если конструктивизм обязан супрематизму, то в чем? Конечно, в очень общих чертах прорыв Малевича в беспредметничество стал вызовом традиционной концепции искусства, его сути, его взаимоотношениям с реальностью и его роли в обществе. «Черный квадрат» представлял собой *tabula rasa* — конец и начало. Супрематизм также сместил фокус на язык и фундаментальные качества самой живописи, а также ключевые характеристики живописной конструкции: природу живописной плоскости, композицию живописного пространства, объем, линию, ритм, цвет и текстуру, то есть способ использования пигментов. Это в свою очередь привело к комплексным исследованиям природы текстуры и материала. Действительно, можно утверждать, что акцент на материальности живописи повлек за собой появление контррельефов Татлина, его проекта памятника Третьему Интернационалу и затем — конструктивизма. В подкрепление этой параллели можно указать на отсылку к супрематизму в виде геометрических структур, находящихся внутри памятника, которые были предназначены для размещения различных организационных органов коммунистического Третьего Интернационала (цилиндр — который изначально должен был быть кубом, пирамидой и т. д.).

Несмотря на эти сходства, работа с реальными материалами в пространстве в действительности, скорее, была вдохновлена французским кубизмом, нежели супрематизмом и возникновением беспредметничества. В конце концов, шаг Татлина к трехмерности был стимулирован его посещением мастерской Пикассо весной 1914 года и его последующей разработкой своих рельефов, которые, в свою очередь, привели к Башне и конструктивизму<sup>15</sup>.

Конечно, возможно, что манифест Родченко, Гана и Степановой, который не был

.....

<sup>14</sup> А. М. Ган, А. М. Родченко и В. Ф. Степанова. Кто мы. Манифест группы конструктивистов, [1922], рукопись, архив Родченко и Степановой, М.; воспроизведен в: Александр Родченко. *Опыты для будущего*. Дневники. Статьи. Письма. Записки. (М.: Грант, 1996). С. 127—129. Цитата со с. 128—9.

<sup>15</sup> А. Стригалева. О поездке Татлина в Берлин и Париж. Искусство, № 2 (1989), с. 39—43; и там же, № 3 (1989). С. 26—31.

опубликован в то время, являлся признанием не общего долга, касающегося влияния одного движения на другое, но долга более личной природы. Разумеется, это можно утверждать в отношении художественного развития Родченко. Он писал в супрематистском ключе и выставлялся с Малевичем. В 1919 году он написал манифест, восхваляющий новаторство супрематизма и беспредметной живописи<sup>16</sup>. Два года спустя, в своей рукописи «Линия», написанной по заказу ИНХУК (Институт художественной культуры), Родченко признал важность беспредметного искусства в его внимании к свойству формы и появлении «линии как абсолютной ценности» и «первичного элемента конструкции». Он подчеркнул, что «линия есть каркас, скелет, отношение между разными плоскостями». В то же время, «она фиксирует кинетические моменты конструкции», то есть показывает движение и динамизм<sup>17</sup>.

В живописных работах Родченко мы видим, каким образом он работает с линией и живописной текстурой или фактурой. Фактура, или работа самих красок, включала добавление песка, опилок, асфальта и других материалов, которые подчеркивали природу живописи как материального объекта и непосредственно связывали ее с материальной реальностью внешнего мира. В каком-то смысле, именно смешение этих двух элементов — линии и материала — привело к появлению висящих конструкций Родченко. Они, в свою очередь, были лабораторными работами, которые затем сформировали его деятельность в области дизайна. В этом отношении, можно утверждать, он действительно обязан Малевичу.

Долг перед супрематизмом мог быть также и негативного рода. В своей реакции на Малевича Родченко был способен сделать финальный шаг в направлении конструктивизма. В сентябре 1921 года он публично отверг (даже пригвоздил к позорному столбу) супрематизм Малевича, спародировав его «Черный квадрат» и его «Белое на белом» 1918 года, когда выставил три полотна в трех основных цветах: «Чистый красный цвет», «Чистый желтый цвет» и «Чистый синий цвет». В каталоге он объяснил, что представлял «впервые... три базовых цвета в искусстве»<sup>18</sup>. С одной стороны,

.....

<sup>16</sup> Александр Родченко. Из манифеста супрематистов и беспредметников. Рукопись, 1919, архив Родченко и Степановой, М., воспроизведено в: Родченко. *Опыты для будущего*. С. 67.

<sup>17</sup> Александр Родченко. Линия. Рукопись, 23 мая 1921, архив Родченко и Степановой, М., воспроизведено в: Родченко. *Опыты для будущего*. С. 95—98.

<sup>18</sup> Родченко. Выставка живописи 5 x 5 = 25, [с. 9].

5. Фотография инсталляции Рабочего клуба Александра Родченко на Международной выставке декоративного искусства и промышленности, Париж, 1925



6. Владимир Татлин. Модель Памятника Третьему Интернационалу, 1920 г., на выставке в Академии художеств по случаю годовщины революции. Дерево, проволока, картон, вощеная бумага и металл, ок. 5 метров, утрачена (предположительно уничтожена). Документальная фотография



это подразумевало, что это были цвета, которые теперь были под рукой у конструктивистов в качестве инструментов их работы. С другой стороны, это было эффектным объявлением, как понимал Николай Тарабукин, о том, что «живопись как искусство репрезентации... достигла своего конца»<sup>19</sup>. Возможно, что в 1922 году Родченко признал вклад Малевича в его собственное развитие в качестве компенсации за свою неблагодарность/предательство.

Ган, возможно, поощрил этот шаг. Известно, что Ган считал Малевича «великой и выдающейся фигурой» и общался с ним даже после отъезда последнего в Витебск в ноябре 1919 года<sup>20</sup>. В 1920 году Ган организовал московскую выставку Малевича, собрал картины и написал экспликации, которые свидетельствовали о том, что он читал брошюру Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм», поскольку объяснял внимание художника к «весу, скорости и движению»<sup>21</sup>. В сущности, Ган выступил куратором выставки и, очевидно, выбрал экспонаты сам<sup>22</sup>. В честь их объединения Малевич сделал Гана членом своей

19 Николай Тарабукин. От мольберта к машине // Работник просвещения. М.: 1923. С. 12.

20 См.: И.А. Ванар и Т.Н. Михиенко, под ред. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М.: РА, 2004. Том 1. С. 108.

21 См.А. А. Сидоров. Художественные выставки // Творчество, №2—4, 1920, с. 34; переиздано в: Малевич о себе. Т. 2. С. 526.

22 См.: Михаил Мелих. Человек очень сродный поэзии... О памяти Харджиева, с. 45—6; цит. по: Малевич о себе. Т. 1. С. 125.

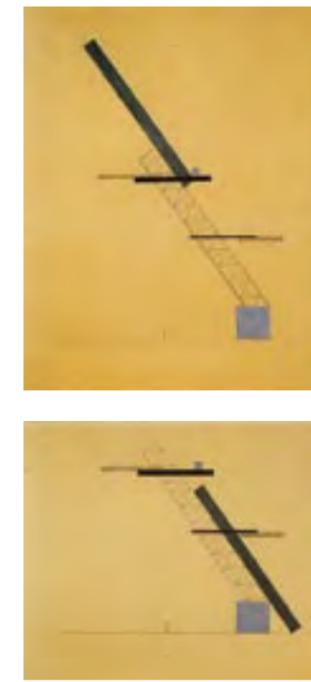
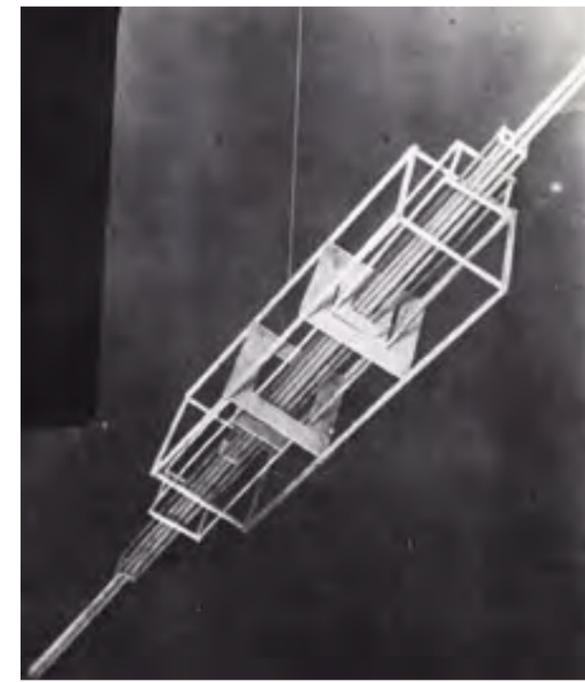
группы УНОВИС, хотя, по всей видимости, Ган отказался<sup>23</sup>. Когда Малевич узнал о формировании Рабочей группы конструктивистов, он в спокойном тоне написал, что интересуется, каким же образом Ган определяет «конструктивное искусство» сейчас, основав конструктивистскую группу<sup>24</sup>. Хотя Малевич стал яростно критиковать конструктивизм, он поддерживал отношения с Ганом: переезжая из Витебска в Петроград в 1921—1922 году, он хранил некоторые из своих работ в мастерской Гана<sup>25</sup>. Со своей стороны, Ган продолжал уважать и восхищаться Малевичем и его работой, публикуя его тексты и архитектурные эксперименты в «Современной архитектуре». Ган также написал статью, в которой подчеркнул важность этих экспериментов, утверждая, что «новизна, чистота и оригинальность беспредметных супрематических композиций восприятия объемных и пространственных масс»<sup>26</sup>. Возможно, именно таким образом Ган оценил супрематизм в 1922 году. Супрематические композиции как «лабораторная работа»

23 Малевич, письмо Алексею Крученых, [18 сентября 1920], в: Малевич о себе. Т. 1. С. 129; и Степанова, Человек, с. 109.

24 Казимир Малевич. Супрематизм как уновисское доназательство. Рукопись, частное собрание, Санкт-Петербург; воспроизведено в: Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах, под ред. А.С. Шатских. М.: Гилея, 2004. Т. 5. С. 195—199.

25 А.И. Коноплева. Алексей Михайлович Ган // Киноведческие записки, № 49/2006, с. 212—221.

26 См.: Алексей Ган. Справка о Казимире Малевиче // Современная архитектура, № 3, 1927. С. 104, 106; воспроизведено в: Малевич о себе. Т. 2. С. 539—541.



7. Густав Клуцис. «Конструкция», дерево и проволока, утрачена (предположительно уничтожена). Документальная фотография, 1921. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция

8. Илья Чашник. Проект трибуны для площади в Смоленске, 1920. Гуашь, карандаш и тушь на бумаге, 43 × 37 и 33 × 37,8 см. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва

предлагали ценные идеи того, как могли быть комбинированы художественные элементы.

Рассматривая главный вопрос взаимоотношений между супрематизмом и зарождающимся конструктивизмом, стоит также обратиться к Густаву Клуцису, который был членом компартии и латышских Красных стрелков, боровшихся за большевизм. Он стал супрематистом, а затем конструктивистом. Его «Динамический город» (ок. 1920) связан с обоими направлениями. Белый фон картины с синевато-сероватым оттенком вызывает ощущение пространства и аналогичен белым фонам супрематизма. Как на космических супрематических картинах Малевича, формы Клуциса произрастают из глубокого пространства, обладая внутренним динамизмом и космическим резонансом.

«Динамический город» написан на тщательно подготовленной иконной доске. Между доской и живописью нет слоя пыли, и это указывает на то, что она намеренно была создана в качестве иконы. Подобно иконописцу, Клуцис произвел вдохновляющее метафизическое видение другого мира на фоне неопределенного альтернативного нематериального пространства. Подобно иконописцу же, Клуцис подошел к цвету, как будто это был конкретизированный свет, хотя это могло также отражать понимание Малевичем его собственного «Черного квадрата» как «иконы нашего времени»<sup>27</sup>.

27 Казимир Малевич. Письмо Александру Бенуа, май 1916; воспроизведено в: Малевич о себе. Том 1. С. 85.

Несмотря на параллели с супрематизмом, использование тщательно спланированных и изысканно наложенных плоскостей разных цветов, тонов и текстур в «Динамическом городе» очень схоже с возникшим интересом конструктивистов в исследовании качества материалов и разработке понятия текстуры или «фактуры». Клуцис подкреплял этот аспект своей работы, пришивая посторонние элементы в краски и называя произведения «картина-вещь»<sup>28</sup>. Но его живописная конструкция также воздушна, и в этом отношении напоминает пространственные невесомые аспекты угловых контррельефов Татлина.

Впоследствии Клуцис создавал фотомонтаж, в котором он транспонировал важную конфигурацию живописи от написанных текстур в реальные материалы. Он использовал фольгу, фрагменты фотографий американских небоскребов (показывающие многочисленные этажи и окна) и фотографии рабочих, которые он помещал по краям этих строений, как будто они стояли на выступающих балках недостроенного здания. Фотографии были трансформированы из беспредметной композиции живописи в репрезентацию современного технологического города. На этих фотографиях невероятное казалось возможным, и городская утопия представлялась зрителю осязаемой.

28 Margarita Tupitsyn, Gustav Klucis and Valentina Kulagina: Photography and Photomontage (New York: International Center of Photography; and Göttingen: Steidl, 2004). P. 17.

Использование реальных материалов получило дальнейшее развитие, когда Клуцис начал делать трехмерные конструкции в 1921 году под влиянием увиденной Башни Татлина, которая выставлялась в Москве весной 1921 года, и выставки ОБМОХУ в мае 1921 года. Есть особенно близкие сходства в подходе между его конструкциями и творениями Родченко. Например, одна конструкция, подвешенная на проволоке и состоящая из одинаковых каркасных треугольных форм разных масштабов, расположенных внутри друг друга, сильно напоминает висащие конструкции Родченко. И всё же работы Родченко математичны и индустриальны по духу, тогда как скульптура Клуциса гораздо более архитектурна и напоминает здание или инженерное сооружение в пространстве, таким образом возвращаясь к «Динамическому городу». В некоторых случаях Клуцис пользовался тем же методом конструкции, что и Родченко, вырезая концентрические формы из единого куска дерева, но вместо того, чтобы помещать их внутрь друг друга, он связал их вместе в виде цепи.

Клуцис сделал шаг в сторону конструктивизма в 1922 году, когда он сконструировал серию агитационных стендов для празднования Четвертого конгресса Коминтерна, который проходил тем летом в Москве, и Пятой годовщины революции в ноябре<sup>29</sup>. Он называл эти агитационные стенды «радио-ораторами», «радио-трибунами» или «кино-фото стендами», и все они включали трехмерные динамические слоганы, которые должны были быть помещены на улицах Москвы во время празднований. Один эскиз, «Третий Интернационал», оборудованный антеннами и прожекторами, был в действительности воплощен в жизнь на крыше отеля на Тверском бульваре, где останавливались делегаты конгресса. Каркасные структуры стендов были основаны на ранее сконструированных скульптурах, в то время как красный и черный цвет означали цветовой код революции, разработанный специально в агитационной работе УНОВИСа, например, в известном плакате Лисицкого «Клином красным бей белым» (ок. 1920). Таким образом, в этих конструктивистских эскизах Клуцис опирался на свой опыт супрематизма.

В целом агитационные стенды Клуциса представляли важный шаг

29 Репродукции стендов см.: *Gustavs Klucis. Latvijas Nacionālā mākslas muzeja kolekcijas zinātniskais katalogs/Gustavs Klucis Complete Catalogue of Works in the Latvian National Museum of Art* (Riga, Latvia: Latvian National Museum of Art, 2014). Vol. 1, P. 81—83.

в использовании результатов «лабораторной работы» в дизайне функциональных объектов. В то время, когда совсем не многие проекты были воплощены в жизнь, опыт Клуциса представлял ценный пример, каким именно образом этот процесс мог быть достигнут. Действительно, по-моему, нет сомнения в том, что его работа имела некоторое влияние на проект Рабочего клуба Родченко, где книжные полки очень схожи с полками Клуциса в эскизе его трибуны «Экран»<sup>30</sup>.

К концу 1920-х годов Клуцис создал серию пропагандистских плакатов в поддержку первой пятилетки и коллективизации. «Под знаменем Ленина за социалистическое строительство» (1930) укрепил позицию Сталина как наследника Ленина. Клуцис поместил Сталина за Лениным, но их глаза были совмещены, тем самым показывая единый взгляд коммунистической России. Клуцис также подчеркнул разные качества в двух образах: голова Ленина дана в визионерском аспекте, в то время как Сталин показан в качестве человека дела, человека из стали, согласно своему псевдониму. Простота, монументальность и документальная природа таких образов делает их очень убедительными. В дополнение к шрифту без засечек и фотографическим элементам, которые придают материальность и убедительность сообщению, все плакаты используют композиционные инструменты, напоминающие о супрематической живописи: асимметричная расстановка текста и изображения вместе с динамическими композициями и пересекающимися диагональными структурами. В этих работах Клуцис организовал свои художественные изобретения, которые были манифестированы в «Динамическом городе» в соответствии с идеологическими целями, одновременно смешивая элементы супрематизма с практикой конструктивизма.

Реальность, изображенная на конструктивистских плакатах Клуциса, была фантастической, нереальной и во многом проекцией будущих возможностей (и мечты), как и новая городская реальность, представленная в «Динамическом городе». Через изменение фотографий, которые отражали реальность, Клуцис производил образы, такие же нереальные, как и сама живопись. Изобразительные средства могли быть разными, но видение, которое они передавали, оставалось в любом случае утопическим.

Действительно, несмотря на все более гнетущий политический климат, и супрематизм и конструктивизм сохраняли

30 Воспроизведено в: Lodder, *Russian Constructivism*. P. 162.



9. Густав Клуцис. Динамический город, 1919. Масло, песок и цемент на дереве, 87 × 64,5 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Ностани. Салоники, Греция

10. Густав Клуцис. Под знаменем Ленина за социалистическое строительство, 1930. Литография на бумаге, 97,5 × 71,8 см

верность своему утопическому видению. К концу 1920-х годов Татлин начал работать над летающей машиной или воздушным велосипедом, «Летатлиным». Машина в форме птицы должна была помочь социалистическому человеку передвигаться по воздуху. Она воплощала мечту индивидуального полета социалистического человека. Это стремление свободно передвигаться в пространстве также вдохновило Малевича на проекты планит — супрематических конструкций, которые бы предоставляли жилое пространство человеку в космосе. Для Татлина, как и для Малевича, свобода от силы земного притяжения была метафорой политического освобождения.

К этому времени реальность была в большом диссонансе с мечтами революционного периода. И Малевич, и Татлин сбежали в небо, вопреки гравитации и отказываясь от Земли, в то время как Клуцис, как и другие конструктивисты, например, Родченко, продолжали формулировать новую реальность, пытаясь воздействовать на умы людей через фотомонтаж или фотографию, доказывая, что камера может лгать (как, например, в серии фотографий Беломорканала «СССР на стройке» Родченко<sup>31</sup>).

В конечном счете фигуры, ассоциируемые с супрематизмом и конструктивизмом, были связаны эстетически, лично

31 См. СССР на стройке. № 12 (декабрь 1933).

или тем фактом, что все они проектировали новую реальность, в которой их утопии могли быть реализованы в качестве альтернативного видения реальности. Они продолжали заниматься этим в 1920-е и в начале 1930-х годов, иногда подстраивая свои видения под требования государства. С этой точки зрения плакат Клуциса, планиты Малевича и «Летатлин» Татлина являются такой же мечтой о социализме, как «Динамический город» или модель памятника Третьему Интернационалу.

## Екатерина Лазарева

# Эстетизация политики vs. политизация эстетики

В своём эссе я останавливаюсь на теме чрезвычайно важной, однако для специалистов довольно избитой. Вероятно, я здесь не скажу ничего нового, впрочем, повторение и уточнение уже известного в нашем контексте мне представляется необходимым, поскольку сегодня авангард становится чрезвычайно востребованным, и в этом новом спросе на авангард, как мне кажется, именно политическое пытаются отбросить.

Действительно, Россия переживает интерес к своему авангарду, который сопровождают поиски новой художественной утопии, во многом вдохновленные идеей особого успеха нашего авангарда на Западе. В этом соревновании за успех «великая утопия» русского авангарда сознательно деполитизируется, да и запрос на новый авангард носит подчеркнуто аполитичный характер. В этом смысле предложенный И. Кабаковым критический взгляд на утопию (я имею в виду проект Кабакова «Утопия и реальность», выстраивающий диалог с Эль Лисицимом) воспринимается как несовременный. Вполне понятно, почему сегодня исторический авангард пытаются «отчистить» от политики, вместе с тем очевидно, что сделать это невозможно. Попытаемся соотнести известную формулу Вальтера Беньямина с искусством авангарда.

В послесловии к своей знаменитой статье «Произведение искусства в эпоху его

технической воспроизводимости»<sup>1</sup> (1935—1938) Вальтер Беньямин выстраивает оппозицию между эстетизацией политики в качестве «правой» стратегии и, соответственно, «левой» политизацией эстетики. Эта идея оказалась чрезвычайно влиятельной и продуктивной — на нее опираются не столько исследования авангарда, сколько современный левый дискурс, связанный с политическим искусством. Здесь можно вспомнить лозунг 11-й Стамбульской биеннале (2009), выдвинутый кураторским коллективом WHW: «Окультуривание политики необходимо заменить политизацией культуры». Или знаменитый манифест Ж.-Л. Годара о необходимости «снимать не политическое кино, а снимать кино политически», к которому в современном контексте обращается, в частности, группа «Что делать?» и который перефразирует Виктор Мизиано в проекте кураторской школы «Делать выставки политически» (2012).

Под «эстетизацией политики» Беньямин подразумевает прославление войны в итальянском футуризме. Беньямин приводит цитату из манифеста Ф. Т. Маринетти по поводу колониальной войны в Эфиопии, где лидер итальянских футуристов объявляет войну прекрасной, в частности потому,

<sup>1</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. С. Ромашно // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Сост.: И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. С. 190—234.

что война «обосновывает <...> господство человека над поработанной машиной, начинает превращать в реальность металлизацию человеческого тела, а кроме того соединяет в одну симфонию ружейную стрельбу и затишье, аромат духов и запах мертвечины и создает новую архитектуру столбов дыма, поднимающихся над горящими деревьями»<sup>2</sup>. Впрочем, связь между этим поэтическим высказыванием и фашистской политикой не прямая.

Беньямин поясняет необходимость войны для фашизма. Фашизм стремится сохранить существующие имущественные отношения, к устранению которых, с одной стороны, стремятся массы (все более организованные), с другой стороны статус-кво этих отношений подрывает рост производительных сил (энергетических мощностей, технических возможностей). Война по Беньямину становится высшей точкой эстетизации политической жизни как способ самовыражения массовых движений величайшего масштаба и как вынужденная мобилизация всех технических средств. Эстетизацию войны у Маринетти Беньямин считает доведенным до края логики принципом «искусства для искусства». Переживание своего собственного

<sup>2</sup> Цит. по: Беньямин, указ. соч., с. 230. Оригинал см.: Marinetti F. T. Estetica futurista della Guerra // Stile Futurista, 2, 13—14, 1935. P. 9.

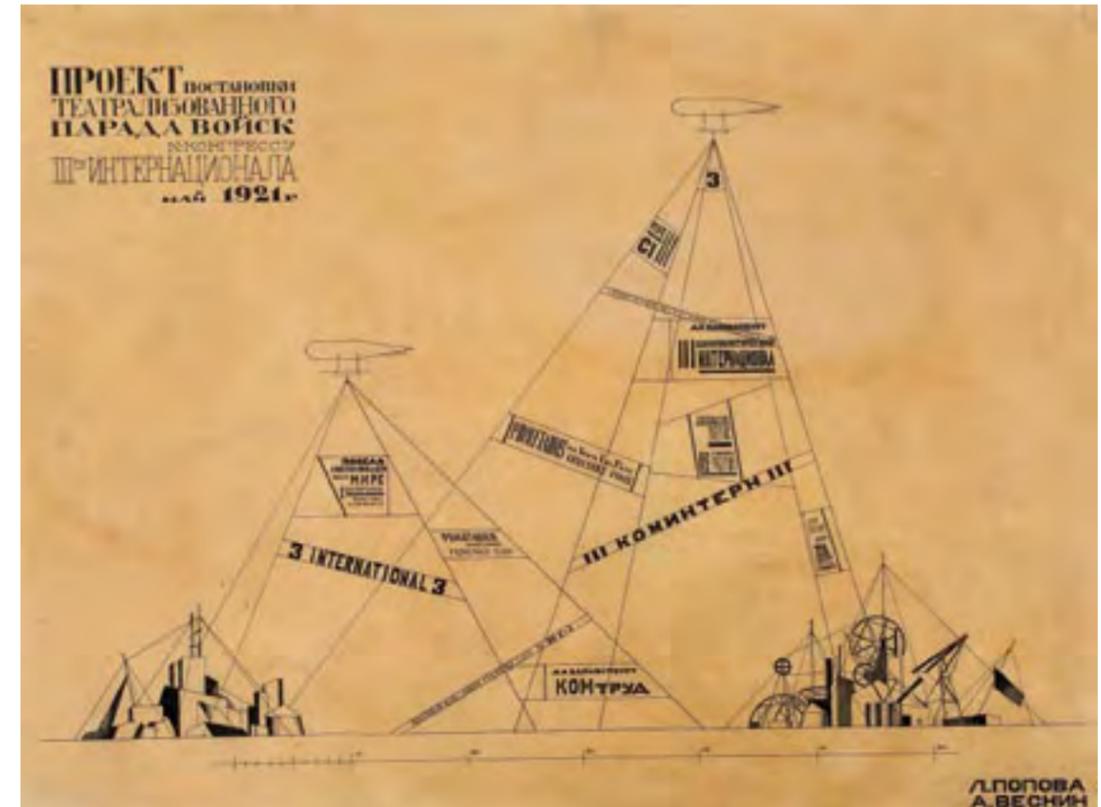
уничтожения как эстетического наслаждения высшего ранга Беньямин и называет *эстетизацией политики*, которую проводит фашизм.

Далее Беньямин коротко замечает: «Коммунизм отвечает на это политизацией искусства»<sup>3</sup>. Впрочем, из других его текстов становится понятно, что здесь он подразумевает в первую очередь театр Б. Брехта и советское производственное искусство круга ЛЕФа.

В предложенной формуле футуристы иллюстрируют «плохую» стратегию — «эстетизации политики». Действительно, они вносят определенный вклад в формирование «фашистского стиля» (проектируют военную форму, оформляют фашистские издания). Они эстетизируют политику личным участием в боевых действиях и попытками прямого участия в политике сразу после войны: они создают «футуристские политические фаши», участвуют в даннунцианской осаде Фьюме, Маринетти баллотировался в парламент и создает Футуристскую политическую партию. Существует распространенное мнение, что футуризм и является официальным искусством фашизма, однако после прихода фашизма к власти в 1922 году Маринетти так и не удалось этого добиться.

В 1980 году Дж. Листа опубликовал историю левого футуризма, показав различие политических взглядов внутри

<sup>3</sup> Там же. С. 231.



1. Любовь Попова, Александр Веснин. Эскиз декораций для массового фестиваля «Борьба и победа Советов», 1921. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва

футуристического движения и противоречие между идеологией и эстетикой самого Маринетти<sup>4</sup>. Согласно взглядам Листе Маринетти был реакционером в политике, но революционером и подлинным новатором в эстетике — об этом свидетельствует использование открытой формы, активизация зрителя, отказ от нормативных установок, разрушение натуралистических канонов, преодоление музейного статуса произведения. Ряд явлений в футуризме — как механическое искусство 1920-х и рациональная эстетика 1930-х — действительно отмечены «политизацией искусства».

Несмотря на очевидно правые политические позиции — прославление Войны и «неравенства», Маринетти в начале 1920-х получил одобрение Анатолия Луначарского («В Италии есть один мыслящий революционер, и это — Маринетти»). В свою очередь, лидер итальянского футуризма приветствовал первые успехи авангарда в области агитационно-массового искусства и выказывал уважение В. Ленину, признавшему, как ему казалось, футуризм государственным искусством<sup>5</sup>. Экспозицию итальянского футуризма в советском (!) павильоне в 1926 году критики назвали «советистской» — из-за «рабочих» сюжетов Э. Прампolini и заметного влияния Лисицкого в работах И. Паннаджи. За год до этого Маринетти восторженно писал о советском павильоне К. Мельникова и А. Родченко на международной выставке в Париже 1925 года: «Итальянский футуризм сияет в русском павильоне».

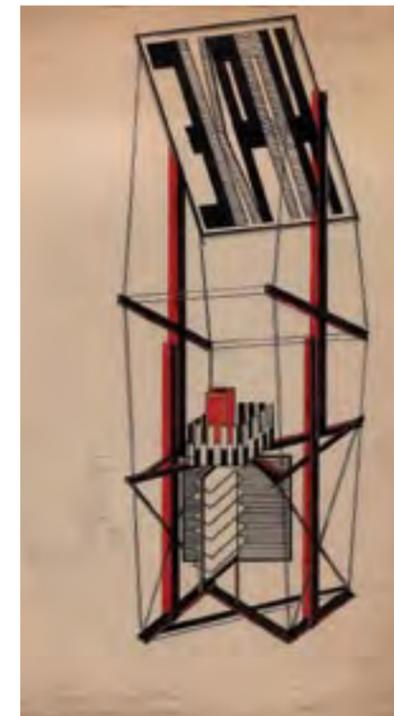
Осознание политической природы итальянского футуризма в русском авангарде происходит только после революции и непосредственно связано с политизацией самого авангарда. В 1918 году В. Маяковский писал: «Маринетти поставил перед собой политическую задачу — возрождение Италии и Войны, <...> молодые русские поэты нашли духовное решение в революции и взобрались на баррикады искусства»<sup>6</sup>. Впрочем, левая критика признавала революционность эстетики Маринетти: в предисловии к сборнику «Футуризм и революция» (1924) Н. Горлов называет футуризм «красным флагом, поднятым над цитаделью буржуазии», который «только по близорукости многие из нас принимают

за белый»<sup>7</sup>. В свою очередь, тенденциозная критика футуризма в качестве империалистского агит-пропа на страницах «Красной нови» воспринимается в контексте политической борьбы внутри советского искусства между производственниками, лидерами той самой «политизации эстетики», и вульгарными марксистами.

Как реализовалась ответная стратегия «политизации эстетики»? Русские авангардисты печатались в газете «Анархия», занимались агитационно-массовым искусством, работали в отделе ИЗО Наркомпроса, но за исключением попытки организации партии КомФут оставались в стороне от реальной политики, сосредоточив свои усилия на фронте борьбы за новую культуру, в частности занимались агитационной и административной работой. Вместе с тем политизация эстетики русского авангарда может быть рассмотрена в контексте борьбы за власть в искусстве — по выражению Сергея Третьякова, «началась бешеная толкучка на рынке эстетпродуктов. Вовсю работали локти таланта, бедра пролазничества и все формы красной мимикрии»<sup>8</sup>. Заборная живопись выдвигается как воплощение «демократизации искусства», супрематическое пятное измерение — как «линия экономии» и т. д. Риторика революционного искусства на службе рабочего класса ведет к отказу от привилегированной позиции в надстройке общественных отношений и заставляет художников окунуться в самую гущу производственных процессов. Формулируя свое развитие через подчинение внешней, политической, задаче, левые художники тем не менее двигались в общем русле других модернистских течений — от поэзии к активистской журналистике, от абстракции — к фото- и кинофакту.

Однако расхождение с генеральной линией культурной политики 1920-х, в частности учреждение художественного фронта с целью противостояния захлестывающим революционный корабль волнам НЭП (выражение Н. Асеева), подтверждает приверженность русских производственников левой идее, которая не была конъюнктурным сотрудничеством с властью.

Стоит заметить, что экспансивный порыв выйти за пределы искусства в жизнь в равной мере характерен для итальянского футуризма и русского авангарда, и в обоих контекстах он реализуется в стремлении проектировать новый быт, вещи повседневного



2. Эль Лисицкий. «Трибуна Ленина», 1924. Из коллекции Государственной Третьяковской галереи, Москва
3. Густав Клуцис. Эcran. Эскиз трибуны оратора с экраном, 1922. Бумага, тушь, акварель, 19 x 34,7 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани, Салоники, Греция

использования. При этом круг ЛЕФа (с которым Беньямин связывает ту самую «политизацию эстетики») отождествлял себя с футуризмом и такими его лозунгами, как «Любовь к опасности», «Привычка к энергии и отваге», «Храбрость, дерзость и бунт», «Красота быстроты», «Нет шедевров без агрессивности», «Бесполезно восхищаться прошлым»<sup>9</sup>.

Анализ в исторической перспективе политических взглядов итальянских и русских художников, модусов их ангажированности властью и проявления политических позиций в художественной практике позволяет отойти от схематичного восприятия этих явлений и осознать противоречивость их отношений с политикой, отказавшись от отождествления итальянского футуризма с фашизмом и упрощенного понимания русского авангарда на службе революции.

Итальянский футуризм не сводим к фашизму, а русский авангард — к коммунизму. По ту сторону известного противопоставления «политизации эстетики» и «эстетизации политики» можно различить несовпадение творческой программы футуризма и авангарда с современными им политическими платформами и осознать художественную природу всеобъемлющей авангардистской утопии.

Я позволю себе не согласиться с идеей, что все главное в русском авангарде состоялось к 1915 году. Действительно, были

намечены многие важные открытия. Однако именно в послевоенный период всеобъемлющий жизнестроительный художественный проект исторического авангарда вплотную подошел и даже ступил на территорию политики, которая в силу радикальных трансформаций оказалась сравнительно открыта для интервенций со стороны художников, что дало возможность искусству радикально переосмыслить свое место в системе общественных отношений.

В интерпретациях послереволюционного авангарда в поздние советские годы на первый план выдвигался чисто художественный эксперимент, а его идеологические позиции и пафос общественного переустройства отступали в тень. Исследователь здесь не может быть объективен, он неизбежно превращается в агента той или иной системы взглядов. Возможно, поэтому в академическом искусствознании тема искусства и политики остается маргинальной. Однако, отказывая авангарду в этой политической составляющей, объявляя ее «наносной» и «ситуативной», требуя судить о нем исключительно исходя только из критериев искусства, мы отрицаем саму попытку авангарда выйти за пределы искусства.

4 См.: Lista G. Arte e politica: il futurismo di sinistra in Italia. Milano, 1980.

5 См.: Маринетти Ф.Т. По ту сторону коммунизма/ Пер.Е. Лазаревой // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915—1933/Сост.: Е. Лазарева. М.: Гилея, 2013. С. 116.

6 Эту книгу должен прочесть каждый! (за подписью Редакционной коллегии) // Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов. М., 1918.

7 Горлов Н. Что такое футуризм // Футуризм и революция. Поэзия футуристов. М., 1924.

8 Третьяков С. Бьем тревогу // Новый ЛЕФ. №2. 1927. С. 1.

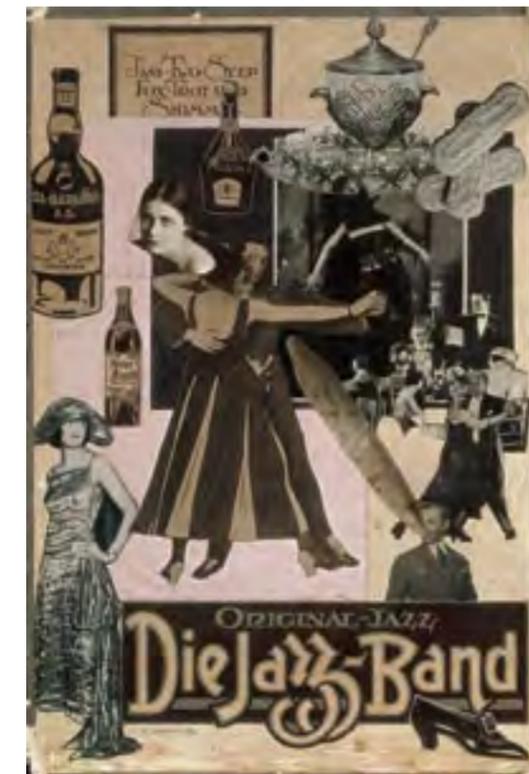
9 Брик О. Мы — футуристы // Новый ЛЕФ. 1927. №8—9. С. 49—50.

Кристина Кэр  
**Товарищеский предмет  
 производственного искусства**

Для первого выпуска русского авангардного журнала «ЛЕФ» в 1923 году теоретик конструктивизма Осип Брик написал короткую статью под заголовком «В производство!». Она начинается так: «Родченко был беспредметником. Стал конструктивистом и производственником. Не на словах, а на деле. Родченко знает, что, сидя у себя в мастерской, ничего не сделаешь, что надо идти в реальную работу, нести свой организаторский дар туда, где он нужен, — в производство». Брик был одним из марксистских критиков Московского института художественной культуры (ИНХУКа), продвигавшего так называемую производственную платформу конструктивизма. Многие выдающиеся конструктивисты пытались разными путями попасть в сферу советского массового производства после революции. (Карл Иогансон, который перестал заниматься искусством и стал промышленным изобретателем на металлпрокатном заводе «Красный прокатчик»; Владимир Татлин, известный как «отец конструктивизма»; Варвара Степанова и Любовь Попова, которые конструировали ткани и одежду; и Александр Родченко.) И все же, если споры, ведущие к формированию производственничества, придали вес промышленному проектированию и технологиям, то большинство работ производственников — за исключением работ Иогансона — оказались в меньшей степени о технологии

и заводе и в большей степени — об изобретении нового вида полезных материальных предметов повседневности: то, что я называю «товарищеский предмет».

В письме домой из Парижа весной 1925 года Родченко написал несколько строк, которые сегодня довольно известны: «Свет с Востока — не только освобождение трудящихся. Свет с Востока — в новом отношении к человеку, к женщине и к вещам. Наши вещи в наших руках должны быть тоже равными, тоже товарищами, а не этими черными и мрачными рабами, как здесь». Именно в этих памятных строках Родченко называет новый вид эмоционально аффективного предмета — товарищеского предмета социалистической модерности. В отличие от предметов потребления, которые ему встречаются во время поездки в капиталистический Париж, предметов, вызывающих собственническое отношение, что превращает их в «рабов», вещи, сделанные на социалистическом Востоке, активно продвигают социалистическую культуру равноправия. Они заменяют удовольствие обладания предметом потребления не позицией отречения от материального, предполагаемой коммунизмом, а чем-то гораздо более своеобразным или психологически мощным: материальный предмет как активный, почти одушевленный участник социальной жизни.



1. Александр Родченко. Быт, 1923. Иллюстрация-фотомонтаж к поэме В. Маяковского «Про это». Из частной коллекции Александра Лаврентьева
2. Александр Родченко. Фонстрот, 1923. Иллюстрация-фотомонтаж к поэме В. Маяковского «Про это». Из частной коллекции Александра Лаврентьева

Я сконцентрируюсь на одном типе производственнического объекта, чтобы привести аргументы в пользу его «товарищескости»: это конструктивистское платье-«хлопушка», изображенное на эскизе Любови Поповой 1924 года. Я не хочу делать выводы только на основе поэтических, в высшей степени личных слов Родченко из Парижа, я хочу также задействовать более методическую и трезвую критику молодого в то время теоретика производственничества Бориса Арватова, который разработал целую теорию предмета при социализме. В его ключевой статье «Быт и культура вещи» 1925 года он попытался представить, каким образом социализм может трансформировать пассивные капиталистические предметы потребления в активные социалистические вещи. Он призывал к появлению «вещи как дополнения физиологически-трудовых приспособлений организма, как социально-трудовой величины, как орудия и как сотрудника». Эти новые социалистические предметы, связанные как «сотрудники» с человеческой деятельностью, производили новый опыт повседневности, новые отношения потребления и новые человеческие субъекты модерности. Исходя из этого, мы можем протестировать понятия «инструмент» и «сотрудник» в отношении производственных эскизов тканей и одежды.

Каким же образом выглядит предмет-как-товарищ? Как он работает? И, хочу я спросить с перспективы феминистской истории искусства, поддерживает ли или ниспровергает товарищеский предмет конвенциональные гендерные иерархии искусства или даже самой повседневности? Имеет ли значение, был художник-конструктивист мужчиной или женщиной? Были ли «его» и «ее» конструктивизмы? Две карикатуры на Любовь Попову и Александра Родченко, по-видимому, говорят — нет. Сделанные Варварой Степановой, женой Родченко, в 1922 году, оба этих рисунка очерчивают тела и одежду одинаковым черным контуром и острыми углами и оба включают имя художника и подпись «Конструктор» в мужском роде. Помимо преувеличенных черт — характерные вздернутый нос Поповой и лысый череп Родченко — единственное очевидное гендерное различие между двумя конструкторами в том, что Попова носит юбку, а Родченко — штаны, — это отличие всего лишь отражает универсальные стандарты одежды того времени. Геометрический язык этих карикатур — часть рационалистического языка технической экспертизы конструктивизма, который создал эгалитарное пространство того, что можно назвать «половое безразличие». Можно возразить, что это отрицание различия просто закрепляло условно мужские

3. Варвара Степанова. Спортивный костюм, 1923. Бумага, тушь. 9,1 × 21,8 см. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева



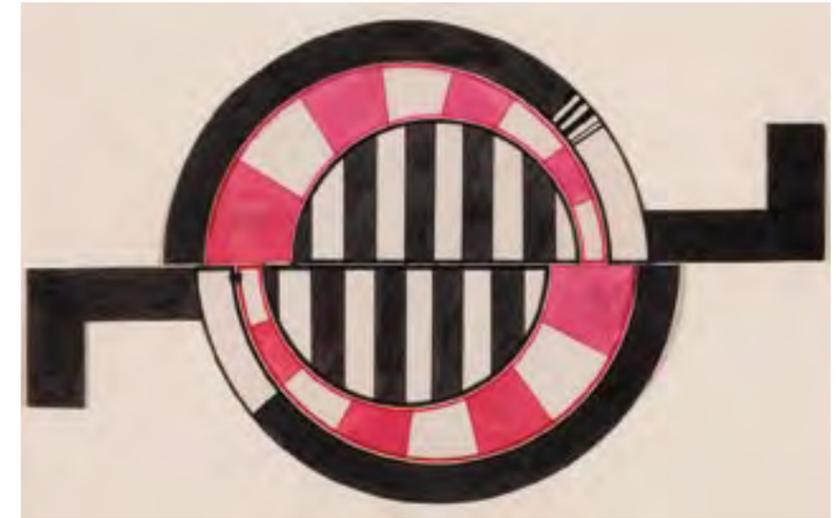
4. Александр Родченко. В. Степанова в платье, сшитом из ткани, на которой отпечатан ее рисунок. Фоторепродукция. 1924. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева



5. Михаил Кауфман. А. М. Родченко в производственном костюме, сшитом по его проекту супругой В. Ф. Степановой. Фоторепродукция, 1923. Из коллекции Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева



6. Любовь Попова. Эскиз для ткани, ок. 1923—1924. Бумага, гуашь, 16 × 31,6 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салонины, Греция



ценности под маской «нейтральных», но все же это было пространство, в котором женщины-художники, как Попова, могли работать без привычного багажа традиционных предрассудков об их женственности и ее последствиях.

Мы видим, как это половое безразличие работает даже в начале так называемого лабораторного периода их производства, когда оба художника создавали новаторские геометрические и линейные картины.

И все же есть другая двойная карикатура, которая подчеркивает половое различие между ними. Этот фотомонтаж был сделан самим Родченко для домашней газеты под названием «Наш газ», которую он и Степанова сделали в 1924 году. Противопоставление здесь Поповой в образе модной дамы и Родченко в образе боксера — пролетарского силача, конечно, имеет целью пародировать гендерное и классовое разделение, против которого боролся конструктивизм. Но как всегда в случае с карикатурой, она черпает часть своей силы из правдивости: когда Попова обратилась к утилитарному производству, это было во многом в рамках традиционно женской сферы разработки тканей и одежды, в то время как Родченко заслужил репутацию среди его коллег по ЛЕФу за «железную конструктивность» (это слова Брика в «В производство!») в своей конструкторской работе. В таком случае, эта карикатура могла бы ответить «да» на мой вопрос: да, существовали «его» и «ее» конструктивизмы.

Но я бы хотела сместить фокус моего исследования о «его» и «ее» — то есть, моего исследования о гендерной политике конструктивизма — от маркированных половой принадлежностью тел отдельных творцов на то, каким образом коллективный вход конструктивизма в повседневность — неважно, практикуемый мужчинами или женщинами, — бросил вызов гендерным иерархиям в искусстве модернизма. Мы можем рассматривать эту карикатуру как знак того, что случилось с гендерно-нейтральными идеалами раннего конструктивизма, как только он покинул свою герметичную «лабораторную» фазу и вступил в «производственную» фазу работы внутри повседневности новой Советской республики. Повседневность была сферой опыта, обычно ассоциируемого с фемининностью.

На известной фотографии 1922 года, где Родченко одет в свою прозодежду, он кажется готовым выполнить производственную программу, работая на некоем технологическом заводе, но на самом деле он никогда не работал там: вместо этого мечта о тяжелой промышленности воплотилась в иллюстрациях не промышленных механизмов, а предметов повседневного потребления, таких как его эскиз для коробки карамели «Наша промышленность» государственной фабрики «Красный Октябрь». В карикатуре «Наш газ» он притворяется силачом, сгибающим железо своей «железной конструктивностью», в то время как на самом деле разрабатывает дизайн социалистических

коробок с карамелью. Но стоит подходить с иронией к его самокарикатуре: позже станет известно о том, как художник гордился внедрением работ в области графического дизайна в советскую жизнь. Точно так же Владимир Татлин спроектировал в 1919 году свой знаменитый памятник Третьему Интернационалу, который в случае его постройки стал бы технологическим чудом из стали и стекла и подвигом инженерного дела. Но в 1924 году Татлин скромно проектировал духовки и кастрюли со сковородками для пролетарских кухонь.

Чтобы стал понятен этот сдвиг в практике конструктивизма — от инженерных фантазий к глубокому вовлечению в конструирование новой повседневности при социализме, нужно вспомнить большевистскую теорию быта, как она была сформулирована в агитации за новый быт. Родченко сделал эскиз обложки книги Льва Троцкого 1923 года «Вопросы быта». Книга Троцкого была сборником статей, опубликованных за последний год в «Правде», где он утверждал, что великие идеалы революции никогда бы не были реализованы, если бы люди не изменили образ жизни на самом базовом повседневном уровне, в своих домах и семьях. С этой целью он призвал к освобождению женщин от домашнего рабства, социализации ухода за детьми, освобождения брака от отношений частной собственности. Эти идеи были визуализированы во многих агитационных плакатах этого времени, продвигающих новый быт,

например, таком: женщина с книгой Ленина в руках пинает предметы своего домашнего рабства и указывает на новые коллективные институции, которые должны возникнуть. Троцкий и автор этого плаката видят быт как сферу жизни, наиболее сильно ассоциируемую с женщинами; проблемы быта были женскими проблемами. Их решали строительством столовых, прачечных, детских садов и современных квартир, ориентированных на рационализированное, коллективное проживание.

На другом примере большевистской феминистской визуальной культуры, неприлично пугающем плакате 1921 года, первая строчка гласит: «Капитал превращает работницу в бесправную рабыню». Окованные типически злым и толстым капиталистом, женщины слева, ухаживающие за детьми, забиты и согбенны; некоторые из них полуобнажены (намек на их роль в качестве сексуальных объектов или даже проституток), а одна женщина полностью нага — что очень нетипично для обычно целомудренного советского визуального ряда — и закована в колоду, что вызывает в памяти аукционы белых рабов. Справа на плакате социалистическая экономика — обозначенная строительством заводов и общественных сооружений, таких как детские сады, ясли, школы и университет — освободила честных, энергичных и скромно одетых женщин от сексуальной и домашней эксплуатации для того, чтобы они могли работать, получать образование и заботиться о своих детях.

В этом изображении фантазии будущего равноправие полов было достигнуто не через фундаментальную трансформацию гендерных ролей мужчин и женщин (на социалистической стороне плаката вообще нет мужчин), но через вмешательство социалистического государства.

Обязательная феминность самого быта никогда не подвергалась сомнению большевистской мыслию. Идея равенства полов в доме могла бы быть преподнесена просто через разделение мужчинами повседневных хлопот — и радостей но была по сути немислима.

Конструктивисты же, как мужчины, так и женщины, бросили вызов этой конвенциональной гендерной маркировке опыта, унаследованного от буржуазного социального порядка, работая над трансформацией быта изнутри, через создание новых объектов на самом базовом повседневном уровне коробок с карамелью и платьев.

Любовь Попова создала десятки эскизов тканей и женских платьев, и хотелось бы рассматривать эту работу в контексте визуальной культуры раннего советского быта. Один из ее геометрических эскизов ткани появился на обложке второго номера журнала «ЛЕФ» в 1924 году, который был посвящен ей после ее преждевременной смерти в возрасте 35 лет. Редакторы писали: «Попова была конструктивистской-производительницей не на словах только, а на деле. Когда ее вместе со Степановой пригласили работать на ситценабивной фабрике (бывшей фабрике Э. Цинделя), то не было счастливей ее человека. Дни и ночи просиживала она над рисунками для ситца».

Хотя дизайн ткани был традиционно женской практикой, ассоциируемой с прикладным и декоративным искусством, а не со сложным индустриальным производством, в контексте конструктивистского смещения иерархии изобразительных и утилитарных искусств работа Поповой и Степановой для фабрики тканей не рассматривалась как отступление от конструктивизма — что подтверждалось хвалебными словами передовицы «ЛЕФ». Попова и Степанова не идентифицировали себя в качестве «женщин-художниц», занимающихся типично женской художественной практикой.

И критиками их работа не классифицировалась как женская, скорее они рассматривались в качестве пионеров конструктивизма. Критик Яков Тугендхольд, например, называл работу Поповой в области дизайна ткани «брешью в Бастилии фабричного консерватизма». Он имел в виду, что советские фабрики были в основном консервативными

и безопасными, а не новаторскими и конструктивистскими в своем выборе дизайна для продукции, поскольку их целью было зарабатывать, а не продвигать революционную культуру. Это был исторический момент полукапиталистической Новой экономической политики (НЭП), провозглашенной в 1921 году, которая частично легализовала частную торговлю и частное производство для того, чтобы оживить экономину после Военного коммунизма; государственные предприятия теперь должны были приносить прибыль.

Передовица первого революционного выпуска женского магазина «Журнал для хозяек» 1922 года декларировала мелодичным тоном: «Наши читатели могут подумывать, что мода умерла... но наш старый друг мода, могущественно управляя женской частью человечества, и не собиралась умирать». Выкройки парижских платьев, опубликованные в советских женских журналах типа «Журнала для хозяек», были направлены на то, чтобы женщины покупали ткань и затем шили дома или заказывали платье в ателье; идея дешевой стильной одежды, произведенной на фабрике и доступной всем, была все еще утопической, принимая во внимание примитивное состояние советского производства одежды.

Эскизы платьев Поповой, по контрасту с этими заграничными выкройками, должны были стать ответом ограничениям советского производства. Их главная визуальная притягательность произрастает не из дорогой ткани и сложного кроя модных заграничных выкроек, а из дерзкой графики ее дизайна ткани. Попова воссоздает стильные эффекты западного модного силуэта «хлопушки» через в высшей степени упрощенные средства: платью придана его форма с помощью пояса, а не кроя, и воротник приделан к платью в рудиментарной форме. Это платье готово для массового производства.

Оно также бросает вызов конвенциональному производству феминности. Сравните его с более сдержанным платьем из любого модного журнала того времени: в то время как воротник на этом платье деликатно ниспадает по плечам модели, массивный воротник Поповой расширяет плечи и стирает грудь, впрыскивая дозу андрогинности в кажущееся женским платье. Так же действует и дерзкий оптический узор на самой ткани: расходящиеся черные круги и выпуклые синие мишени придают странный эффект при повторении на объемных складках платья, превращая женщину во что-то футуристическое и механистическое. Это платье провокационно колеблется между современной нэпманской

модой со всей ее феминностью и ориентацией на вкус потребителя и конструктивистским рационализмом и критикой буржуазной феминности.

И все же следует признать, что это неуклюжее платье и дерзкая ткань менее типичны для творчества Поповой в области конструирования одежды. Многие из ее эскизов платьев не включали оптические узоры и такие неэлегантные готовые для производства элементы, как прибороженный воротник; они более сдержанны и декоративны. На одном из платьев, например, узор ткани включает плавающие синие шары, похожие на мишени, но они располагаются более декоративными, чем футуристическими, и линейные контуры платья искажаются асимметрической драпировкой; в другом платье узорная ткань составляет только часть изделия и таким образом вновь становится более декоративной. Один из эскизов платьев даже выполнен из ткани с цветочным узором, с крупными цветами, четко выстроенными из вычерченных циркулем кругов на подушке треугольных листьев — узор, отсылающий к традиционным цветочным мотивам русского народного текстиля, к которому конструктивисты всегда относились с пренебрежением.

Как можно интерпретировать эти более конвенционально феминные и модные платья в контексте конструктивистского проекта? Некоторые исследователи, например Дмитрий Сарабьянов и Наталья Адаскина, предположили, что эти эскизы платьев выпадают из проекта конструктивизма как из-за своих мягких драпированных силуэтов, исходящих из линейности других конструктивистских эскизов, так и потому, что они, кажется, исходят из социалистических идеалов в своей близости к капиталистической моде. Я бы, напротив, предположила, что именно двойственность конструкторской деятельности Поповой характеризует конструктивизм во времена НЭП: она признает индивидуальные желания женщины-потребителя в ее повседневности здесь и сейчас в нэпманской России, одновременно оставаясь критичной по отношению к ним и пытаясь направить их в сторону феминизма и коллективности. Платья Поповой достигают вида ненавязчиво современного, геометрического и динамического без экстремальности, как будто явившиеся из утопического радикального пролетаризированного будущего. Попова, кажется, не следует убежденности некоторых ее коллег в том, что линейность в одежде является по своей сути более революционной, чем драпированные формы.

В этом плане ее платья являются концептуально противоположными прозодежде Родченко или строгим андрогинным спортивным костюмам Степановой, декорированным диагональными полосами и треугольниками.

Наиболее значимым аспектом ее эскизов женской одежды может быть их неожиданная скромность. Искусствовед Николетта Мислер пренебрежительно охарактеризовала летние платья Поповой «очень приличными», но в этом есть смысл: у платьев Поповой в большинстве случаев есть высокий воротник, а на некоторых эскизах — даже галстуки или передники типа школьных. Нет ничего интереснее образа Лили Брик на фотографии 1924 года, позирующей камере Родченко. Ее блестящее обтягивающее платье с ниспадающим разрезом, кажется, противоречит по духу шарфу, повязанному на голове, созданному из строгой оптической ткани Поповой.

Для объяснения целомудренного стиля эскизов одежды Поповой вернемся к плакату о правах женщин. Ее «очень приличные» платья можно рассматривать как современный эквивалент крайне скромной одежды работниц социалистической, «освобожденной» правой части плаката. Можно понимать эскизы одежды Поповой в качестве иллюстрации ее позиции как женщины-художника, которая примкнула к большевистской кампании за эмансипацию женщин — кампании, которая призывала покончить с домашними тяготами и, как демонстрирует плакат, с социальной ролью женщин как сексуальных объектов, особенно как проституток. Мы знаем об интересе Поповой к большевистской кампании против проституции, исходя из того факта, что она создала интересный плакат для нее в 1923 году.

Анонимный художник плаката изобразил современные здания позади только что освобожденных женщин, но сами женщины выглядят очень старомодно в своих длинных юбках и фартуках. Платья Поповой отвечают этому типу старомодной образности: одежда эмансипированной работницы отказывается сексуальной объективации буржуазного строя, но она также должна быть современной, рационализированной и дешево произведенной. Платья Поповой сигнализируют об особом виде социалистической, феминистической модерна; она серьезно подходит к задачам де-объективации женского тела, взывая к потребительским вкусам, несмотря на стремление одновременно их трансформировать, и переизобретает материальную культуру повседневности при социализме.

Исторической опыт Поповой как женщины дал ее вкладу в конструктивистское

7. Александр Родченко. Книжки, 1925. Рекламный плакат для ленинградского филиала Госиздата. Из частной коллекции Александра Лаврентьева
8. Александр Родченко. Соски, 1923. Плакат для Резинотреста. Текст В. В. Маяковского. Реконструкция В. А Родченко. Из частной коллекции Александра Лаврентьева
9. Александр Родченко. Рекламный плакат для акционерного общества «Добролет», 1923. Типографский оттиск. Из частной коллекции Александра Лаврентьева



«искусство в жизнь» специфику и актуальность, которые помогли его определить. У нее была возможность, как у женщины-художника, внести такой выдающийся вклад в авангардное движение благодаря отрицанию конструктивизмом гендерных иерархий художественной практики и его открытости работе внутри традиционно женской сферы повседневности.

Кратко проанализируем пример деятельности мужчин-конструктивистов, а именно совместную работу Родченко и Маяковского в создании рекламы и другого коммерческого дизайна, продвигающего государственные предприятия. Как хвалился Родченко, «вся Москва украсилась нашей продукцией... Было сделано до 50 плакатов, до сотни вывесок, упаковок, оберток, световых реклам, рекламных столбов, иллюстраций в журналах и газетах». Масштаб и серьезность, с которыми они предприняли свой проект, указывает на безразличие к привычным ожиданиям от этого вида работы мужчин-авангардистов.

Их плакат 1923 года печенье «Красный Октябрь» от Моссельпрома на первый взгляд говорит прозаично устами ухмыляющейся девочки, жующей печенье: «Я ем печенье фабрики Красный Октябрь, бывш. Эйнем». Вторая часть слогана важна и указывает на временную сложность плаката: «Эйнем» был крупнейшей кондитерской фабрикой и известной маркой до революции, поэтому слоган, и даже сама рифма (я ем / «Эйнем»), напоминает публике о дореволюционной жизни этого советского товара. Родченко и Маяковский, кажется, намеренно вызывают в памяти артефакт материальной культуры дореволюционного прошлого — рекламный плакат «Эйнема»

начала 1900-х годов. На этом плакате тоже была изображена маленькая девочка, прыгающая через Москву-реку из Кремля к фабрике «Эйнем». Слоган «Мой первый шаг за печеньем Эйнем» — также собственный голос девочки, наталкивающий на мысль, что в своей рифме для «Красного Октября» Маяковский опирался на эту дореволюционную рекламу и подобные ей.

Ностальгия по старому образу «Эйнема» вызвана фигурой девочки с «Красного Октября», которая не только напоминает, но и бросает вызов сентиментальному образу пухленькой малышки с дореволюционного плаката. Родченко добавил образу маленькой девочки тонко прорисованные брови и яркую красную помаду, придав ей неопределенно сексуализированный взрослый вид, беспокойно колеблющийся между двумя узнаваемо желанными женскими образами: маленькой здоровой коммунистической девочки, которая ест печенье «Красный Октябрь», и фигурой сексуальной современной женщины, которая ассоциируется с западными рекламными образами.

Мы можем измерить, на какой дистанции находится Родченко от такой конвенциональной рекламы, проанализировав коммерческий дизайн «Красного Октября» начиная с 1922 года — за год до того, как они с Маяковским захватили моссельпромские коммерческие образы. По контрасту с этой мечтательной женщиной, девочку с «Красного Октября» можно описать как «сознательный» женский субъект. Конечно, эта странная забавная фигура девочки не должна была в действительности репрезентировать

новую сознательную женщину, эмансипированную большевизмом. Но она представляет собой знак дискурса о женском сознании и эмансипации, который внутри конструктивизма был связан с рядом идей о новых активных объектах, которые могут трансформировать повседневность.

Вспомните момент, когда Родченко (что нехарактерно для него) делает видимой связь между женской эмансипацией и идеалами конструктивизма: «Свет с Востока — не только освобождение трудящихся. Свет с Востока — в новом отношении к человеку, к женщине, и к вещам». Это замечание наводит на мысль, что для него отрицание пассивных предметов потребления, которые он видел в Париже, ассоциировалось с отрицанием парижских конвенций пассивной женственности и понимания женщин как секс-объектов. В письмах Родченко неоднократно упоминает об овеществлении женщин в Париже — женщин, которых он видит на улицах, в их коротких обтягивающих юбках, женщин, выступающих обнаженными в кабаре, словом, о «культе женщины как вещи». По контрасту, он представляет новое отношение к женщине в советской России, и хотя он не пускается в рассуждения и описания этих отношений, мы можем предположить, что он представлял женщину равной, товарищем, чем-то напоминающей пример из советской кампании за эмансипацию.

Степанова была его частой моделью этой сознательной советской женщины, например, в эскизе обложки под названием «Новый быт и искусство», в котором уверенная Степанова в рабочей косынке ухмыляется, почти как девочка с «Красного

Октября». Женщины и новый быт были связаны как в воображении Родченко, так и в большевистском дискурсе о женской эмансипации. Но эта связь не вела его, в отличие от большевистского дискурса, к диффамации или попытке искоренить быт.

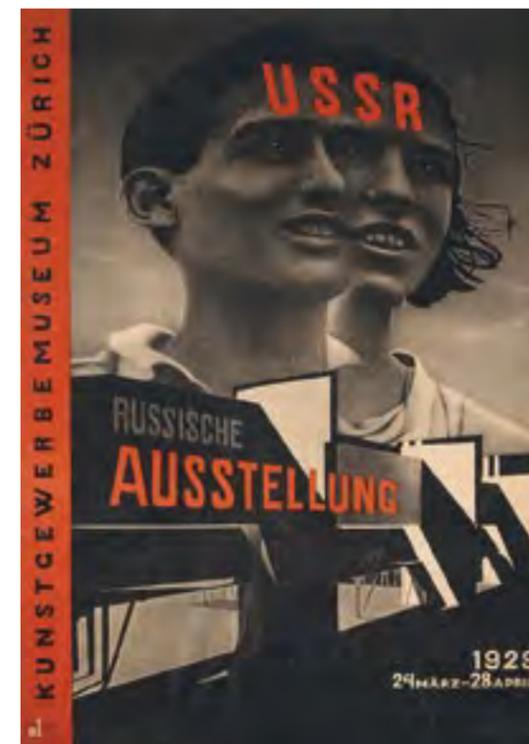
Подобно женщинам в эскизах витрин Поповой, одетых в скромные конструктивистские платья, сшитые из тканей массового производства, девочка с «Красного Октября», улыбаясь с высоты одного из киосков Моссельпрома, которые были разбросаны по Москве, воплощает внедрение конструктивизма в повседневность. Значительная часть конструктивизма оказывается «ее» конструктивизмом, как и «его», но не согласно полу создателя, а согласно их радикальной практике внутри исторически женских сфер потребления и повседневности.

## Жан-Клод Маркадэ Рецепция русского авангарда во Франции и окрестностях

Русский авангард стал очень популярным в Европе с 1960-х годов. Тогда, в 1960-е, возникло и понятие «русский авангард», название, которое не преобладало в художественной среде России, где говорилось о левом искусстве. Очень интересно, что термин «русский авангард» заимствован у марксистского-ленинского словаря, и европейская левая «марксистско-коммунистическая» среда естественно связывала *русский авангард* с советской политической жизнью. А тогдашняя постсталинская Россия, которая продолжала навязывать художникам соцреализм, косо и враждебно смотрела на все попытки показать или изучить все, что не соответствовало соцреалистической догме. Тогда все произведения русского авангарда находились в запасниках музеев, и Запад знал о новаторстве русского искусства в первой четверти XX века лишь сквозь призму искусства художников, которые эмигрировали, как то Кандинский, Пуни, Певзнер, Анненков, Мансуров... Но самым большим событием стала в 1962 году книга молодого английского искусствоведа Камиллы Грэй «The Great Experiment. Russian Art 1863—1922». Для западной публики эта богато иллюстрированная книга была открытием целого до тех пор неизвестного ансамбля новаторских достижений русских художников. Книга Камиллы Грэй вызвала скандал в официальных советских кругах

министерства культуры. Результатом был запрет для западных искусствоведов доступа к запасникам Третьяковки и Русского музея и к художественной литературе первой четверти XX века в библиотеках и архивах. Несмотря на это, была возможность посетить квартиру-музей Георгия Дионисовича Костани, чья чрезвычайно богатая коллекция была предметом нескольких публикаций на Западе, что еще больше усугубило репрессивную политику советских органов. Но было невозможно держать русский авангард под спудом. Большую роль сыграл в пропаганде левого искусства директор нового французского музея современного искусства им. Жоржа Помпиду, швед Понтус Хультен. Выставка «Париж-Москва» явилась полной сенсацией с показом, даже в своей хаотичной и половинчатой музеографии<sup>1</sup>, великолепных образов российского авангардного искусства, вокруг которого создавался в течение двух последних десятилетий (1960-е — 1970-е годы) грандиозный миф, тем более таинственный, что произведения были скрыты под семью замками. Такой сильной была притягательность *fruit défendu* — запретного плода.

.....  
<sup>1</sup> См. Жан-Клод Маркадэ, «Международная выставка "Париж-Москва". К проблеме рецепции и музеографии русского искусства на Западе». В сб. Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert/Art in Eastern Europe in the 20th Century (edited by Hans-Jürgen Drengenberg), Berlin, Arno Spitz, 1991. P. 349—390.



1. Эль Лисицкий. Плакат для «Русской выставки» в Цюрихе, 1929
2. Эль Лисицкий. Обложка каталога первой Русской художественной выставки в галерее Ван Димена, Берлин, 1922. Из коллекции Музея современного искусства, Нью-Йорк. Дар Фонда Джудит Ротшильд

С 1922 года, со знаменитой советской выставки в Берлине в галерее Ван Димена, нигде, ни на Западе ни в СССР, не было показа такого размаха русского и советского искусства всех направлений от социального натурализма до супрематизма и только что возникшего конструктивизма.

Надо все-таки признаться, что выставка «Париж-Москва» не принесла ясности в последовательном разъяснении понятия о том, что уже укоренилось под названием «русский авангард»

Из-за идеологических требований советской части была, например, не выявлена первоначальная роль, которую сыграла Россия в возникновении новой формы искусства, какой явилась абстракция и беспредметность.

В течение 1980-х годов во всем мире состоялись очень важные показы русского новаторского вклада в искусство XX века (Лондон, Лос-Анджелес, где впервые говорилось об *украинском авангарде*<sup>2</sup>, Нью-Йорк, Будапешт, Вена).

Во Франции в самом начале 1990 года открылась замечательная ретроспективная выставка Филонова. К сожалению, это был полусуспех, так как организаторы

.....  
<sup>2</sup> Между прочим, в кинематографической выставке Питера Гринуэя в Манеже в 2014 году я отметил, что Довженко и Вадим Меллер «аннексированы» к русскому авангарду...

не объяснили все своеобразие филоновского творчества по отношению к главному руслу русского авангарда.

Первая грандиозная свободная выставка, показавшая все аспекты русского левого искусства, имела место во Франкфурте под названием «Die grosse Utopie», которая переехала в Амстердам и в Нью-Йорк. Это было название маленькой статьи Кандинского 1920 года «О "Великой Утопии"». В этой статье Кандинский развил «утопическую идею» об организации международного, всемирного конгресса искусства, где будут «мобилизованы» кроме живописи, скульптуры и архитектуры все остальные роды искусств. Эта выставка подтвердила миф, который, по-моему, распространился в западном искусствоведении, то есть идея, что как-то авангарду не удалось осуществить идеалы, к которым они стремились, и эта утопичность обуславливалась политической марксистско-ленинской утопией, со своими чудовищными результатами. Такое понимание выводилось из первого мифа, то есть что большевистская революция породила художественный авангард — это миф «двадцатых годов».

Я должен сказать, что я один, если не первый, из тех, кто в своих статьях и книгах указал на несостоятельность этих двух

мифов<sup>3</sup>. Не социополитическая революция породила русский авангард, а, скорее, как утверждал Малевич, художественная революция, если не породила, то предвещала политическую революцию.

А второй миф — это вопрос об утопичности, понимаемой как неудача авангарда, сопровождающая социополитическую неудачу. Когда применительно к искусству авангарда употребляют термин «утопия», словоупотребление это не четко, ибо смешивает идеологические характеристики с характеристиками социальноэкономическими. Все это, на мой взгляд, приводит к нескольким ложным выводам. Первый из них заключается в том, что авангардистская утопия не состоялась, потерпела полное фиаско вместе с отвратительным марксистско-ленинско-сталинским экспериментом; второй — в том, что авангард, с его установкой на тотальное искусство, явился предвестием тоталитарного искусства, социалистического реализма, который якобы стал в определенном смысле конечным воплощением, «аватаром» авангардистских идей. Этот последний тезис легко опровергнуть простым советом взглянуть на произведения авангарда и соцреализма и сравнить их. Ведь деревья судят по плодам. Разве есть хоть малейшее сходство между шедеврами мирового значения российских авангардистов и посредственностью узко социалистических реалистов, не создавших ни одного произведения, которое бы носило универсальный характер, было бы достойно занять место в ряду всемирных шедевров XX века? Важно именно это, все остальное — дискурсивная спекуляция и демагогия.

Утопический проект русского авангарда, который направлен в грядущее и потому не может быть реализован в момент его создания, носит пророческий характер в той мере, в какой созданный авангардистами гигантский резервуар форм, устремлений и концептов не исчерпан до сих пор, в какой его плодотворное влияние ощущалось в течение всего XX века и будет ощущаться, я уверен, еще в нашем XXI веке.

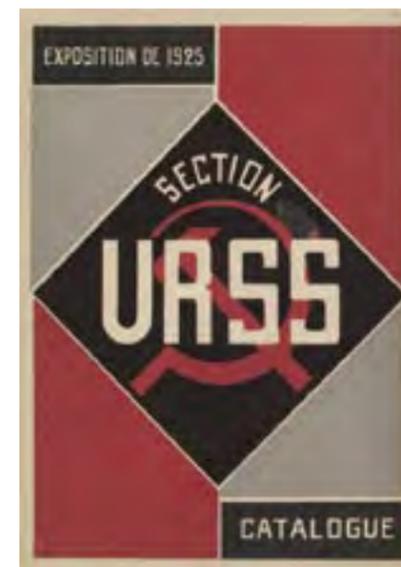
После выставки «Париж-Москва» самым сенсационным событием во французской художественной жизни была выставка, организованная в городе Нант Анри-Клодом Куссо в 1993 году, сразу после распада СССР, под названием «Русский авангард 1905—1925. Шедевры российских музеев». Франция впервые открыла сокровища, хранящиеся в музеях русской

провинции, которые за все время советской власти лежали в запасниках, будучи спасены от уничтожения, как это бывало в некоторых местах. Надо было ждать еще 10 лет, чтобы Франция могла увидеть на своей территории масштабную выставку российского левого искусства начала XX века. Это было в 2003 году в Провансе, в Фонде Магта в городке Сэн-Поль дэ Ванс. Организатором ее был известный искусствовед Жан-Луи Прат. Эта выставка шедевров под названием «Россия и авангарды» явилась ретроспективным обзором русского авангарда, уже принадлежавшего в полной мере к пейзажу всемирного искусства. Эта выставка развенчала социополитическую интерпретацию духовной идеи Кандинского о «Великой утопии». Ничего утопического в этом российском и советском искусстве — просто вершина человеческого творчества, чудодейственный момент истории искусства, сочетание крепкого примитивизма, беспредметности, зияющей на цветовой энергии, композиционной прочности и бесподобной концептуальной меткости.

До финансового кризиса 2008 года состоялись многочисленные выставки русского авангарда Германии. В Испании, стране, которая из-за диктатуры Франко многие десятилетия игнорировала все, что исходило из Советского Союза, стали интенсивно наверстывать пропущенное время в ознакомлении с авангардным искусством России. Я только упомяну две ретроспективные выставки, со-куратором которых я был. Это была выставка Малевича в Барселонском доме-музее Гауди Ла Педрера и в музее изящных искусств в Бильбао в 2006 году, а также выставка Родченко в Барселонской Ла Педрера. Благодаря Евгении Петровой и Русскому музею, предоставивших работы Казимира Малевича, и Александру Лаврентьеву, предоставившему работы Александра Родченко, мы смогли показать все грани этих двух столпов русского авангарда.

После 2008 года мировой финансовый кризис не позволяет, как раньше, создавать новые проекты. Но в 2013 году вопреки всему состоялась выставка «Малевич и русский авангард» в Амстердамском муниципальном музее, где была представлена не только большая коллекция произведений Малевича, но и другие произведения русского авангарда из собрания Харджиева.

Во Франции в официальных музеях наблюдается некоторое сопротивление в показе чужих художественных культур. Немецкое искусство XX века долгое время не было представлено в Парижском музее современного искусства. А русское



новаторское искусство, хотя и хорошо представлено в государственных коллекциях, не выставляется уже с конца 1980-х годов как явление, как «русская школа» или как «русский авангард». После выставки «Париж-Москва» некоторое время, благодаря замечательному директору Центра Помпиду, Доминику Бозо, русская авангардная школа была представлена с большим размахом.

К сожалению, после ухода Доминика Бозо в 1986 году ситуация резко изменилась — и великолепная коллекция Центра подверглась разным музеографическим экспериментам. В этих постоянных перемещениях коллекция экспозиция окончательно потеряла историческую перспективу искусства XX века в угоду субъективным или модным воззрениям того или иного куратора, которому поручают каждые полгода по-новому показать музейное собрание. Это делается во имя «динамизма», а на самом деле многие первостепенного значения моменты искусства XX века расплываются в потоке формальной и иконографической пестроты.

Характерно, что не француз, а швед Понтус Хультен мог устроить такие эпохальные выставки, как «Париж — Нью-Йорк», «Париж — Москва», «Париж — Берлин». Директор Современного музея города Парижа Сюзанна Паже, продолжая в работе линию Понтуса Хельмута, организовала замечательные показы русского, немецкого, бельгийского, голландского авангардов.

Но кроме этих исключительных случаев, такое впечатление, что французская художественная сцена руководствуется скорее модой. Русофобские настроения усилили «бойкот» всего русского. Возьмем пример

большой выставки «1917 год», которая прошла в филиале Центра Жоржа Помпиду в городе Метц в 2012 году. Эта выставка была разнообразно освещена и популяризована в многочисленных французских СМИ. Русским революциям 1917 года был отведен один раздел между другими прочими, как будто то, что произошло в 1917 году в России, было только региональным событием. Большое место было уделено балету «Парад» и огромному занавесу, исполненному Пикассо, а то, что «Парад» был создан Дягилевым и его русским балетом, не было достойно освещено. Что касается искусства, то посередине этой огромной по пространству выставки стояли и писсуар («Фонтан») Дюшана и фаллический «Портрет Принцессы Икс» Бранкузи. Как будто супрематизм и его завершение — серия «Белых на белом», возникшая как раз в это время, — никакой роли не сыграли в развитии мирового искусства. А ведь «Белый квадрат на белом фоне» находится на Западе с 1922 года!

Надо признать, что сейчас все русское не в моде во французской среде музеев, художественных критиков, искусствоведов, вообще интеллигенции. Единственная область, где русские занимают видное место, — это музыка во всех ее проявлениях. А изобразительное искусство, будь то исторический авангард 1910—1920-х годов, будь то теперешняя российская художественная сцена, полностью игнорировано.

3. Александр Родченко. Обложка каталога выставки декоративного искусства «Москва-Париж» (советская экспозиция), 1925. 13 × 17 см
4. Александр Родченко. Обложка каталога «Декоративное и промышленное искусство СССР» для выставки декоративного искусства «Москва-Париж», 1925. 20 × 27 см

<sup>3</sup> Между другими, см. Jean-Claude Marcadé, Le Futurisme russe — + 1907—1917: aux sources de l'art du XXème siècle, Paris, Dessain & Tolra, 1989.

Мария Цанцаноглу

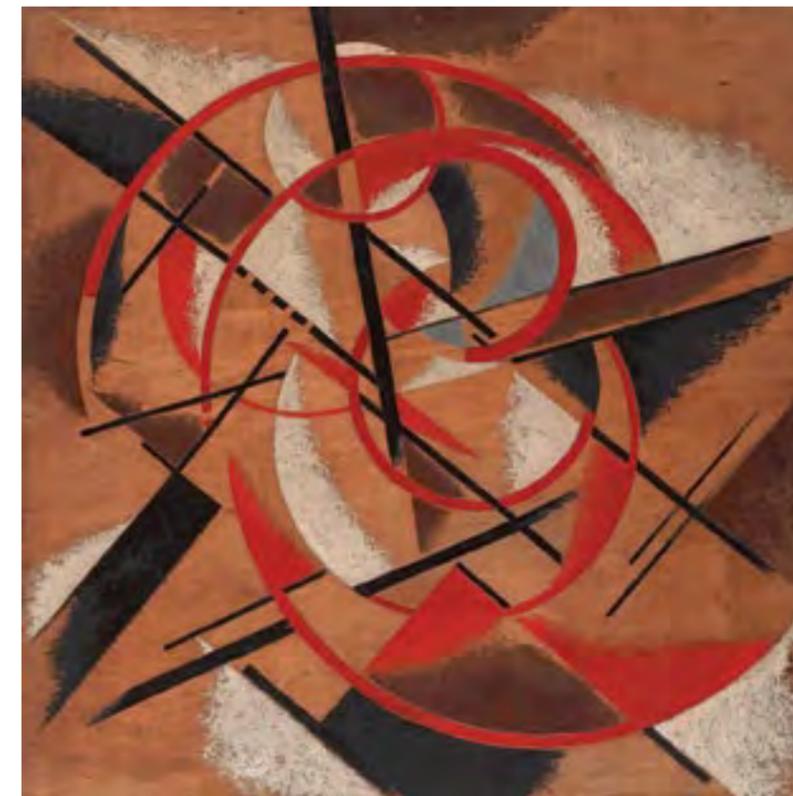
## Продвижение и изучение русского авангарда на Западе и роль коллекции Георгия Костаци

В 1987 году, когда я приехала учиться в Москву, советские архивы были в значительной степени недоступны для исследователей, а тема «русский авангард» еще не стала обычной для кандидатских или докторских диссертаций. Немногочисленные публикации советских ученых, которые серьезно занимались исследованием русского авангарда (Евгений Ковтун, Алла Повелихина, Николай Харджиев, Анатолий Стригалева, Селим О. Хан-Магомедов, Дмитрий Сарабьянов, Александр Парнис, Наталья Адашкина и другие), не были переведены на другие языки и были малоизвестны на Западе.

Параллельно в западных университетах и научных центрах русским авангардом специально занималось небольшое число исследователей, которые владели русским языком, имели доступ к запасникам музеев и материалам советских архивов и смогли проникнуть в волшебный мир левых и экспериментальных движений в России 1910—1920-х годах.

Одним из первых знатоков русского авангарда, который воспринял и передал дух этого искусства в США, был Альфред Барр, директор Музея современного искусства (МОМА, Нью-Йорк). Будучи молодым студентом он путешествовал и в 1927—28 годах приезжал в Москву и встречался со многими художниками и деятелями искусства.

Огромное значение для продвижения русского авангарда в западных странах имела деятельность интернациональной «команды» искусствоведов и ученых: Троэlsa Андерсена из Швеции, Шимона Бойко из Польши, Камиллы Грей и Кристины Лоддер из Великобритании, Владимира Маркова, Шарлотты Дуглас и Джона Боулта из США, Николетты Мислер из Италии, Жан-Клода Маркаде из Франции и некоторых других. Именно они в 1960—70-е годы сформировали первое поколение исследователей вновь открываемого русского авангарда на Западе. Происходило переосмысление этого явления мировой культуры, изучались и публиковались новые материалы по истории русского авангарда, формировались концепции его возникновения, развития и окончания. Среди этих исследований особое место принадлежит книге Камиллы Грей «Великий эксперимент в искусстве», которая была написана в 1962 году по материалам, собранным за время пребывания автора в Москве. Хотя Камилла Грей в своей книге в основном ограничилась дореволюционной эпохой развития русского изобразительного искусства и уделила сравнительно мало места искусству послереволюционному, доведя повествование лишь до 1922 года, именно ей принадлежит заслуга введения в широкий оборот самого термина «русский авангард».



1. Любовь Попова. Пространственно-динамическая конструкция, 1921. Масло, фанера, мраморная пыль, 112,5 × 112,3 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция

Об этом пишет подробно Джон Боулт в своей статье под названием «Историография русского авангарда»<sup>1</sup>.

Термин «русский авангард» оказался очень удобным для того, чтобы закрепить одним понятием все инновационные движения, эстетические и художественные эксперименты в русской живописи, в литературе и других искусствах, начиная с 1900-х и заканчивая 1930-ми годами. Те, кого мы сегодня называем художниками русского авангарда, сами себя так, конечно, не называли, иногда используя термин «левое искусство».

Итак, с легкой руки Камиллы Грей название «русский авангард» стало использоваться все чаще, заменив предыдущий громоздкий и описательный термин «экспериментальное русское искусство», ранее используемый в западном искусствоведении. (Одна из первых выставок русского авангарда на Западе, которая состоялась одновременно с изданием книги Грей «Великий эксперимент в искусстве», называлась «Два десятилетия экспериментов в русском искусстве: 1902—1922» и проходила в галерее Гросвенор в Лондоне под кураторством Эрика Эсторика).

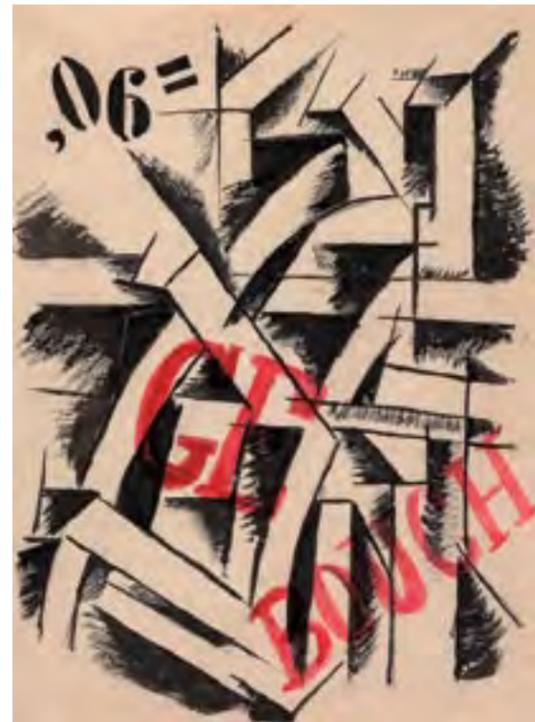
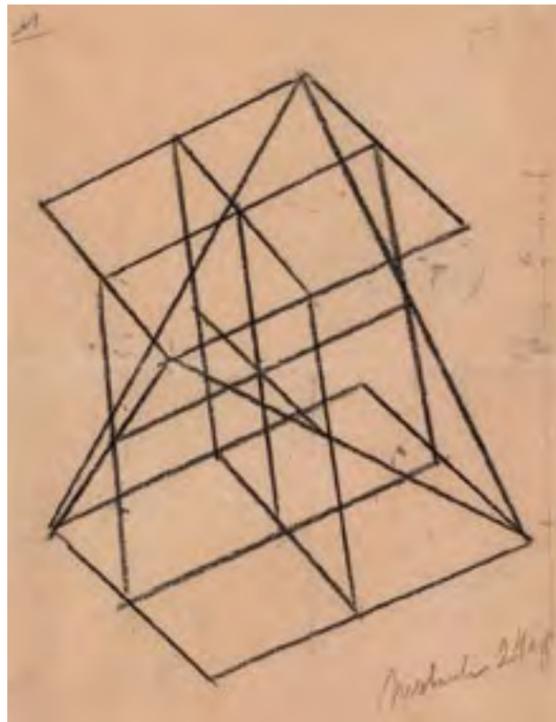
Надо заметить, что роль русских художников, эмигрировавших из России в первые

десятилетия XX века, либо позже, в 1960-х и 1970-х годах, не была значительной в распространении идей русского авангарда на Западе.

Из первого поколения русских художников, эмигрировавших на Запад, более известные, такие как В. Кандинский и М. Шагал, вовсе не идентифицировали себя исключительно как русские художники и органично присоединились к художественному потенциалу европейского авангарда, в Германии и Франции соответственно. Скорее как исключение, в США Наум Габо прочитал несколько лекций о конструктивизме, а Давид Бурлюк в своем периодическом издании под названием «Цвет и рифма», который он выпускал вместе с женой Марусей с 1930 года и вплоть до своей смерти, часто ссылался на историю футуризма в России в 1910-е годы. Кроме того, Илья Зданевич в Париже организовал в 1923 году группу «Через», задачей которой было установление связей между поэтами и художниками русского авангарда как в России, так и в эмиграции с представителями европейского авангардного искусства.

С другой стороны, художники «второй волны» эмиграции из СССР в 1960—70-е годы, уже, как правило, не отождествляли себя с традицией «революционного искусства» 1910—20-х годов.

<sup>1</sup> Анна Нафетси и др., Русский авангард. Коллекция Костани 1910—1930. Афины: Национальная галерея, 1995. Т. 1, С. 591—611.



Широкое ознакомление западного мира с русским авангардом началось с середины 1980-х годов и связано со временем перестройки и с либерализацией международных отношений, в том числе в сфере культуры. Возникла мода на «советский стиль», в которой эстетика русского авангарда зачастую причудливо трансформировалась в образы и товарные знаки общества потребления. Русский авангард стал ценным товаром международного рынка искусства, что приводило, к сожалению, к появлению многочисленных подделок.

В то же время, уже в 1990-е русский авангард становится важной темой исследований в научных центрах и художественных музеях за пределами России.

Однако первопроходцем в ознакомлении Запада с этим периодом русского искусства был, безусловно, коллекционер греческого происхождения Георгий Дионисович Костакис, родившийся в Москве в 1913 году.

Имя Г. Д. Костакиса известно во всем мире и связано со спасением уникального наследия русского авангарда. Когда Георгий Дионисович Костакис уезжал из Москвы в 1977 году, он оставил в дар Государственной Третьяковской галерее большое количество замечательных произведений художников русского авангарда из своей коллекции и получил разрешение вывезти из Советского Союза остальную часть своих коллекций, в основном произведения авангардного

искусства и собрание работ художников — «шестидесятников».

Г. Д. Костакис начал пропагандировать русский авангард на Западе еще до своего отъезда из СССР. В его гостевых книгах 1960—1970-х годов можно прочитать посвящения художников, студентов, политиков, искусствоведов и любителей искусства из разных стран. Среди них мы видим автографы Марка Шагала, Анри Картье-Брессона, Анджее Вайды, жены Василия Кандинского Нины и дочери Казимира Малевича Уны, Эдварда Кеннеди, Дэвида Рокфеллера и многих других. Квартира Костакиса была открыта для всех и в буквальном смысле действовала в качестве неофициального музея современного искусства.

В 1977 году Г. Д. Костакис создал компанию Art Co. для распоряжения своей коллекцией, находившейся в Кельне. Вывезенная на Запад часть коллекции сразу зажила самой активной жизнью. С огромным успехом она путешествовала по странам мира: 1977 — выставка в Дюссельдорфе (Кунстмузеум); в 1979 — центральная часть выставки «Москва–Париж»; 1980 — участие в выставке «Русский Авангард — новые перспективы» в Лос-Анджелесе. Однако самую широкую известность и, так сказать, «эталонный статус» коллекция получила в 1980-х, после ее первой научной документации, реставрации и выставки в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке в 1981 году. Одна из кураторов, Маргит Роуэлл, писала в каталоге

выставки, что, когда она увидела эти работы, ей стало очевидно, что история искусства авангарда должна быть переписана<sup>2</sup>.

Нужно почеркнуть, что до этой выставки западная публика была знакома с шестью семью именами художников русского авангарда: с Кандинским и Шагалом, с Гончаровой и Ларионовым, с Малевичем и с Татлином, с Родченко (в качестве фотографа). После этой выставки благодаря коллекции Костакиса публика узнала новые имена до тех пор практически не известных художников: впервые на Западе были представлены их работы, совершенно новаторские и своеобразные, ни на что не похожие. Стал понятен истинный масштаб явления, называемого русским авангардом, и его безусловное место в развитии мирового искусства XX века. Среди этих новых имен оказалось очень много женских фамилий: Розанова, Попова, Удальцова, Степанова, Магарил, Пестель, Софронова, Экстер, Эндер др. Это было подобно культурному взрыву.

После этого произведения из собрания Костакиса были с триумфом представлены публике во многих музеях по всему миру: был большой тур в США: с 1982-го по 1989-й коллекция была показана в Хьюстоне (Музей изящных искусств), в Оттаве (Национальная галерея Канады), в Индианаполисе (Музей искусства), в Чикаго и в Европе

2 Selections from the George Costakis Collection, Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк, 1981. С. 15.

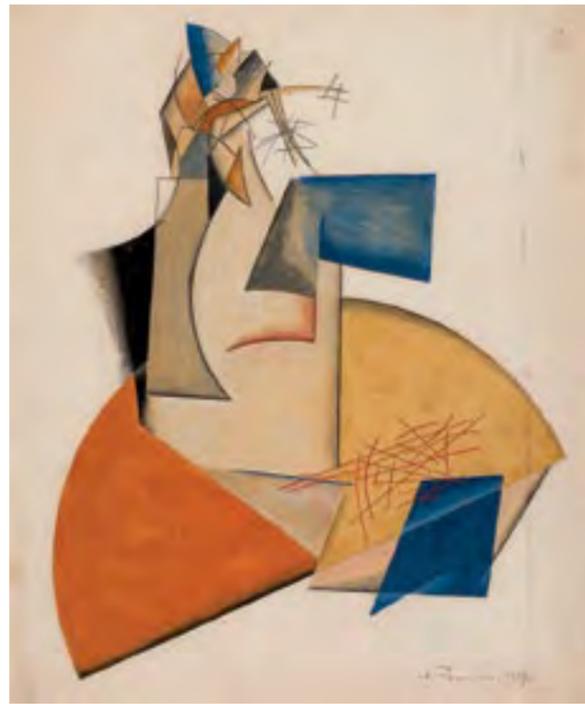
(Музей современного искусства), в Стокгольме (Музей модерна) в Лондоне (Королевская академия искусств), в Мюнхене (Музей Ленбаххаус), во Франкфурте (Национальная галерея), в Хельсинки (Kaupungin Taidemuseo), в Монреале (Музей изящных искусств). Было много других выставок в разных странах, где коллекция Костакиса становилась ядром экспозиции. Наиболее значительные — это «Великая Утопия» в 1992 году (Франкфурт, Амстердам, Нью-Йорк, Москва), «Русский Авангард 1910—1930: Коллекция Георгия Костакиса» в 1995 году в Афинах. Спустя пять лет после смерти Г. Костакиса наконец свершилась давняя мечта коллекционера: обе части собрания воссоединились в органическом и впечатляющем единстве.

Выставка «Русский авангард 1910—1930. Коллекция Костакиса», организованная в Афинах, стала не только значительным художественным событием (поскольку с помощью Третьяковской галереи была представлена широкая панорама достижений русского авангарда), но и поставила перед равнодушными любителями искусства вопрос о судьбе этой большой коллекции, приобретение которой начало вызывать интерес греческой стороны.

Часть коллекции Костакиса, которая уехала на Запад вместе с коллекционером в 1977 году, в 2000 году, через десять лет после его кончины, была куплена греческим государством и передана

2. Любовь Попова. Эскиз клетки для денораций для театральной постановки «Великодушный рогоносец», ок. 1922. Бумага, карандаш, 19,2 × 25,7 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костакиса. Салоники, Греция
3. Любовь Попова. Без названия, 1921. Бумага, карандаш, чернила, 25,1 × 34,4 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костакиса. Салоники, Греция
4. Александр Родченко. Конструкция на белом (Робот), 1920. Дерево, картон, масло, 95,5 × 145,8 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костакиса. Салоники, Греция
5. Александр Родченко. Композиция (эскиз лампы для «Café Pittoresque»), 1917. Бумага, карандаш, пастель, 20,6 × 26,8 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костакиса. Салоники, Греция

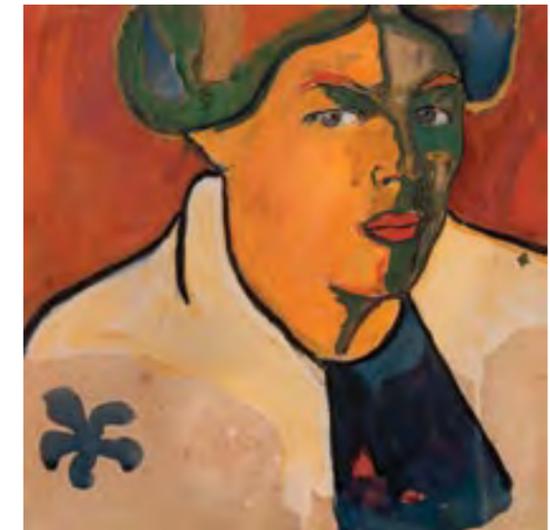
1. Александр Родченко. Беспредметная конструкция с живописными проекциями поверхностей сложной цветовой композиции, 1917. Бумага, чернила, акварель, гуашь, 34,6 × 39,5 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салонины, Греция



2. Казимир Малевич. Молитва, 1914. Литография, 11,2 × 17,1 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салонины, Греция



3. Эль Лисицкий. Рисунок для «ПРОУН» 6b. Бумага, карандаш, акварель, 44,4 × 34,6 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салонины, Греция



4. Казимир Малевич. Портрет, ок. 1910. Масло, акварель, гуашь, картон, 27,7 × 27,8 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салонины, Греция

в Государственный музей современного искусства в Салониках (ГМСИ). С тех пор коллекция начала новую жизнь.

Мы стремимся сделать наш Музей жизненно важным и максимально открытым центром исследований русского авангарда. Наша миссия — продвигать русский авангард как можно шире, одновременно способствуя его дальнейшему изучению. Часть коллекции и архив Костани, которые находятся в Салониках, не только имеют большую мобильность и востребованность, они также доступны для исследователей со всего мира.

С помощью различных программ (иницированных институтами Евросоюза) сегодня есть возможность электронной навигации по большей части коллекции и архива на сайте ГМСИ<sup>3</sup>; при финансовой поддержке программы Пола Гетти зарегистрирована и описана степень сохранности всех произведений. Деятельность нашего музея имеет большое значение еще и потому, что уникальность и несомненная подлинность работ авангарда из коллекции Г.Д. Костани в художественном пространстве (и сегодня, к сожалению, наводненному подделками) помогает экспертам придти к определенным выводам, найти параметры, которые будут способствовать развитию точных методик установления подлинности произведений русского авангарда.

В ГМСИ на ближайшие годы разработана обширная программа исследований и выставок коллекции Костани. Сама коллекция

.....

<sup>3</sup> www.greekstatemuseum.com

в салоницком музее является уникальной и особенной по двум причинам: во-первых, это специализированная коллекция энциклопедического масштаба, в которой представлены все тенденции и направления русского авангарда. Таким образом, представляется уникальная возможность изучения этого периода на основе оригинального материала. Во-вторых, то, что часть коллекции теперь принадлежит греческому музею, имеет огромное значение для современной культуры и искусства в самой Греции. Она не только дает возможности для выставок и обсуждений, которые влияют на динамику культурной жизни страны, но также вовлекает нас в чрезвычайно интересный межкультурный процесс освоения и продвижения этого великого периода русского искусства. Приобретение коллекции Костани греческим государством было одной из самых вдумчивых «культурных инвестиций», сделанных в Греции в области изобразительного искусства.

Более того, когда мы говорим о межкультурном культурном наследии, ясно, что речь идет об искусстве, которое не ограничивается национальностью. Это в высшей степени русское эстетическое явление в настоящее время считается неотъемлемой частью мировой истории культуры, повлияв и до сих пор влияя на творчество художников во всем мире.

В последние 10 лет ГМСИ организовал множество выставок, посвященных русскому авангарду в Греции, и несколько значительных выставок совместно с другими

европейскими музеями, показанных в известных музеях Европы: «Свет и Цвет в Русском Авангарде» в Мартин-Гропиус-Бау в Берлине (2004) и в МУМОК в Вене (2005), «К Новым Берегам» в Музее Майоль в Париже (2007), «Lost Vanguard Found: Связь Искусства и Архитектуры в 1920-е и 30-е годы в России» совместно с Музеем архитектуры имени Щусева и фотографом Ричардом Пэром в Салониках (2008) и дальше — в «Ла Кайша» в Барселоне и в Мадриде (2009—10), в Королевской академии искусств в Лондоне (2010) и снова в Мартин-Гропиус-Бау в Берлине (2011), «Родченко-Попова: определяя конструктивизм» в Тейт Модерн (2009), в Салониках (2009) и в Национальном музее «Центр искусств королевы Софии» в Мадриде (2010), «Космос Русского Авангарда» в Салониках и в городе Сантандер, Испания (2010). В музее Стеделийк в Амстердаме открылась выставка «Малевич и русский авангард: избранные работы из коллекций Харджиева и Костани» (2013), которая путешествовала в Бундескунстхалле в Бонн и дальше — в Тейт Модерн в Лондоне (2014). В Паллацо Кьяблезе в Турине открылась большая выставка «От Малевича до Родченко. Работы из коллекции Костани из ГМСИ в Салониках» (2014), которая затем переместилась в пространство Виллы Манин около Венеции (2015). Кроме того, ГМСИ постоянно предоставляет отдельные работы из коллекции как для важных выставок русского авангарда, так

и для тематических выставок, касающихся периода модернизма и европейского авангарда в целом.

Эти примеры выставочной деятельности показывают большую мобильность коллекции и одновременно рецепцию русского авангарда «странным» путем через Грецию в Европе. Намерения ГМСИ в дальнейшем изучении коллекции Костани и русского авангарда не ограничиваются этим. Мы стремимся сделать наш музей жизненно важным и максимально открытым центром исследований русского авангарда. В наших планах — создать Центр по изучению русского авангарда с акцентом на научное исследование архива Костани, на создание специализированной библиотеки, на сотрудничество с иностранными учреждениями и на улучшение образовательной программы. Можно сказать, что ГМСИ в Салониках в самом деле имеет, находясь вне России, специализированную роль продвижения искусства русского авангарда.

Как часто случается в истории, подлинный масштаб событий и явлений открывается лишь с определенной временной дистанции. Так, вся уникальность и значимость явления мировой культуры под названием «русский авангард» стала очевидной лишь к концу XX века; немалую роль в сохранении и открытии для мира этой художественной сокровищницы сыграл великий коллекционер Георгий Дионисович Костани.

Нина Гурьянова

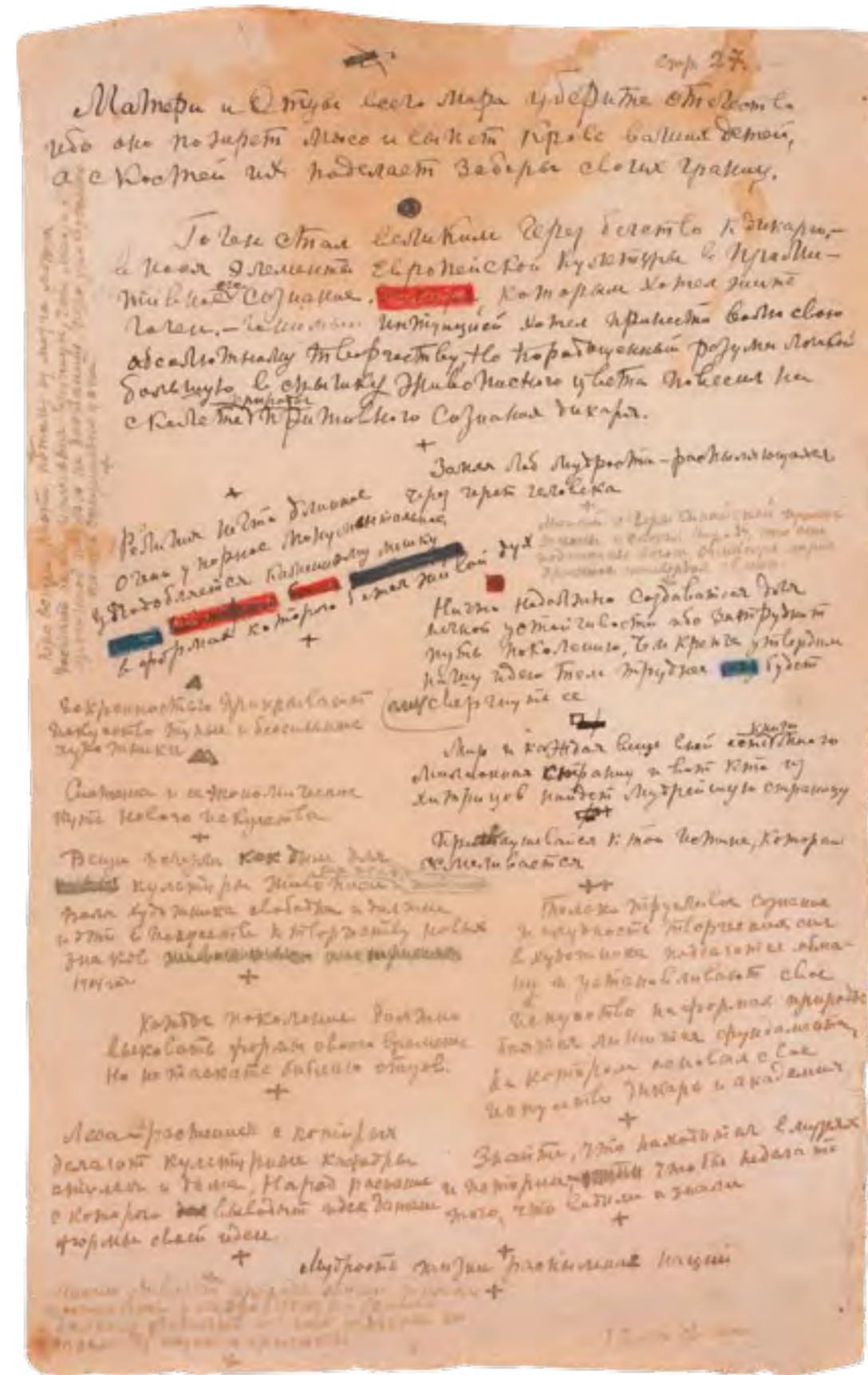
## Русский авангард и методологии его исследования в США

Я не ставлю своей целью обрисовать общую историографию русского авангарда в англоязычном мире за последние тридцать-сорок лет. Соглашусь с достойной оценкой значительного вклада Камиллы Грей, Джона Боулта, Шарлотты Дуглас и других ученых в изучение русского искусства.

Мне хотелось бы обратиться к другой стороне проблемы, а именно наметить основные интерпретационные и социальные проблемы, с которыми сталкиваются сейчас исследователи русского искусства в Америке и в Англии. Поскольку я преподаю в американском университете, то буду говорить о ситуации в США: здесь программ как таковых по русскому искусству нет. В разных университетах — элитных в основном — на искусствоведческих или славянских кафедрах есть специалисты по русскому искусству или русской культуре, которые преподают, скажем, один — максимум два — курса в год на эту тему, в основном по русскому конструктивизму или по русскому авангарду. Они же индивидуально работают с аспирантами или читают общий курс на начальном уровне от древнерусского искусства до XX века, все за один семестр. История искусства русского XIX века как отдельный курс вообще не преподается, я уже не говорю о XVIII. Специалисты по русскому искусству можно пересчитать

на пальцах одной руки, так как мы говорим о пяти, может быть, шести университетах, которые набирают очень ограниченное количество аспирантов, стремящихся заниматься русским искусством. Последовательной программы, которая бы охватывала хотя бы основные аспекты и периоды истории русского искусства, просто не существует нигде. Соответственно, и достойного современного англоязычного учебника по истории русского искусства, русской живописи в частности, пока нет.

Вот так мы и существуем, к сожалению, поскольку условия изучения русской культуры диктуются разными факторами. Во-первых, для западной системы характерна совершенно иная методология и философия образования, которая фокусируется на теоретизации и детализации изучения какой-нибудь точечной проблемы или одного определенного периода и не предполагает широкий исторический подход, нивелирует сравнительную или историческую перспективу изучения проблемы, что создает определенную «фрагментарность» в изучении, а значит и «фрагментарность» в знании, в отличие от «знаточества» — работы с архивным материалом и энциклопедического знания предмета, которые культивировались в русских исследованиях. На мой взгляд, два таких, казалось бы, разных подхода к изучению



1. Казимир Малевич. Рукопись (1 июля 1916 года), 1916. Бумага, карандаш, чернила, 16,1 x 25,7 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Ностани. Салоники, Греция

русского авангарда — наш, российский (для меня он наш, поскольку я училась и защищалась в Московском государственном университете и всегда буду считать своим учителем Дмитрия Владимировича Сарабьянова), и западный — имеют свои плюсы и минусы, но на деле могут удачно дополнять один другой. Во-вторых, в выборе и популярности тех или иных исследовательских тем на Западе есть много политически ангажированных моментов, о которых пишет Жан-Клод Маркаде. Помимо этого, выбор также обусловлен наличием в западных колллекциях самих материалов, имеющих прямое отношение к тому или иному мастеру или направлению в искусстве.

Стоит отметить, что сама трактовка модернизма и авангарда и концепция их эволюционных взаимоотношений совершенно иная в англоязычном не только искусствознании, но и литературоведении. Она отличается от европейского (и русского, в том числе) подхода очень сильно, поскольку в целом понятие исторического авангарда практически нивелируется, отрицается, а сам он воспринимается как одно из проявлений модернизма. Это создает определенную терминологическую и концептуальную путаницу. Например, то, что мы считаем бесспорным (и может быть, единственным!) проявлением раннего английского авангарда — вортицизм Льюиса, Бомберга и Паунда, сами британцы и американцы склонны называть модернизмом. И точно так же воспринимается предреволюционный русский авангард, поскольку в целом в нынешней англоязычной методологии сама эстетическая и теоретическая концепция авангарда должна быть напрямую связана непосредственно с новой политической системой, с новым рынком производства, т. е. практически авангард рассматривается исключительно с позиций современного западного «марксистского» искусствознания, уходящего корнями в исследования франкфуртской школы и Фредерика Джеймисона. (При этом довольно забавно то, что в среде американских специалистов по русскому авангарду только сейчас началось обращение к истокам советского марксистского искусствознания, к Фриче, Маца и Федорову-Давыдову, например.)

В немалой степени эти марксистские тенденции связаны и с академическим доминированием «нового историзма» (*new historicism*), который развивался в 1980-е и в основном 1990-е годы и был связан с именем очень известного американского литературоведа, который отнюдь

не занимается русским искусством, Стивена Гринблатта, преподававшего долгое время в Гарварде и основавшего целую школу, взявшую многое от марксистского подхода и приоритезирующую идеологический контекст в эстетике. Школу, которая в том числе оказала большое влияние на формирование кафедры истории искусства в Калифорнийском университете в Беркли, одной из самых сильных в Америке. Но проблематичность этой теории заключается в том, что общий контекст постепенно начинает превалировать над эстетическим, а культурный аспект и анализ конкретного произведения искусства отодвигаются на второй план. Искусство и литература как бы утрачивают свою «особость», самостоятельное значение и рассматриваются исключительно в качестве некой части более важного философского или социального процесса. Мне кажется, что в силу доминирования именно этой (или близкой ей) методологии на Западе приобрела такую популярность идея прямой связи предреволюционного авангарда (футуризма в основном) непосредственно с советским искусством, и даже соцреализмом. Поэтому весь ранний русский авангард — кубизм, неопримитивизм, футуризм, супрематизм — просто рассматривается как последний этап модернизма и некая «переходная ступень». К чему? Зачем? Непонятно. Как бы «вот они пытались, но как-то не перешли», а потом возник новый политический строй, новая социальная модель, вместо рынка — государственный заказ, и пришли другие — конструктивисты, и все у них получилось. Эта теория авангарда прекрасно изложена в книге Питера Бюргера, в свою очередь, написанной в противовес книге Ренато Поджоли, его знаменитой «Теории авангарда». И похоже, что эти две позиции до сих пор отражают в какой-то степени динамику развития изучения искусства русского авангарда на Западе.

И еще один определяющий момент, напрямую связанный с уже упомянутыми тенденциями это, собственно, политический аспект и неизбежная политизация всех проявлений русской культуры, русской традиции на Западе, особенно в наши дни. Я не открою здесь каких-то новых истин. Так, широко известно, что развитие славистики в Америке в какой-то степени можно назвать порождением «холодной войны». Именно в конце 1940-х годов Государственный департамент выделил огромные деньги, огромные средства на то, чтобы развивать исследования, сосредоточенные,

прежде всего, на русской (или советской) политике, экономике и культуре. Для этого необходимо было знать язык. Поэтому кафедры славистики стали образовываться в очень многих университетах и довольно щедро поддерживаться (последние тридцать лет эта программа существовала под названием Title VIII Research and Training). Это на деле обернулось не такой уж плохой идеей, потому что очень многие выдающиеся исследователи русской литературы и искусства вышли из этих отделений, заложив основу изучения русской культуры на Западе. В то же время отстраненное, придирическое, «холодное», скажем так (я не хочу вдаваться здесь ни в какие политизирующие моменты), отношение к русской культуре тоже имело место.

Интересно то, что в искусствознании такая неоконсервативная идеологическая предвзятость как бы соединилась с либеральным, даже «левацким» новым историзмом, выраженным, если мы опять же говорим об истории искусства, журналом «Октябрь» (The October), с его аллюзией на фильм Эйзенштейна и русскую революцию. Великолепный журнал, посвященный проблемам и темам мирового авангарда и современного искусства, начал выходить в 1976 году при участии Розалинды Краусс, Бенджамин Бухлоу, Ива-Алена Буа, таких знаковых фигур искусствознания. Я когда-то спросила Бенджамин Бухлоу (потому что он очень интересовался в свое время русским авангардом, так же как Ив-Ален Буа): «Почему Вы не хотите написать исследование о русском авангарде?». Он ответил очень честно: «Я не знаю языка. Если я не знаю языка, я не знаю культуры».

Надо сказать, что многие из тех, кто занимается сейчас русской культурой, русским искусством или кинематографом, преподают не на отделениях истории искусства, а на кафедрах русского языка и литературы. Здесь есть и свои преимущества, и свои негативные стороны. В Европе традиция русского художественного авангарда существовала в некой непрерывности и воспринималась менее опосредованно, чем в Америке: конечно, в Париже оказались Ларионов, Гончарова, Экстер. Но в то же время, мне кажется, тот факт, что в Америке работали и преподавали такие выдающиеся слависты, как Роман Якобсон и Владимир Марков, создавший монументальную монографию о русском футуризме, конечно же, помог сформировать вот эту интеллектуальную традицию, исследовательскую традицию авангарда.

Для меня, например, синтез литературы и искусства, поэзии и живописи очень важен для понимания явления авангарда.

С этой точки зрения знаковым является проект Питера Гринуэя «Золотой век русского авангарда» (Москва, МВО «Манеж», 2014), поскольку он лишен узкопрофессионального академизма и не разделяет живопись, литературу, театр. Наоборот, он пытается создать какой-то новый миф о русском авангарде, очень живой, по-своему наивно романтизированный, может быть, слишком «переписанный» автором и завязанный на политике, слишком обобщенно «сказочный». Как историку искусства, мне очень трудно согласиться с его интерпретацией, но как зритель я считаю, что она прекрасна выражена в найденном им жанре неких «снов» о русском авангарде, блаженных и кошмарных, и имеет место быть в качестве самоценного литературно-визуального нарратива.

Томаш Гланц

## Авангард — иностранные проекции на фоне канона. Дискуссионные замечания

Весной 1994 года пражская Национальная библиотека Чешской республики устроила в своем главном выставочном пространстве, в коридоре барочного комплекса Клементинум, основанного в середине XVI века иезуитами, выставку под названием «Русский авангард издали» (*Ruská avantgarda zprvdáli*). Не помню и не понимаю, как могло случиться так, что мне доверили быть куратором этой своеобразной экспозиции. К счастью, мне существенно помог Виктор Пивоваров, наверное, единственный человек в Чехии, который располагал, например, оригинальными выпусками журнала «А-Я», откуда копировались некоторые статьи.

Все витрины выставки напоминали стенгазету, не было ни одного оригинального произведения, только вырезки, копии статей и репродукций, фрагменты книг, разные печатные издания. Целью этой подборки было документировать дистанцированное отношение, которое с разных точек зрения заняли к авангарду критики и теоретики 1980-х и начала 90-х годов. Каждый из них по-своему моделировал собственный авангард, обслуживающий его собственные тезисы и соответствующий его эстетическим и политическим или религиозным и философским предпочтениям. Речь шла вовсе не об авангарде, а о способах обращения с ним на раннем этапе постсоветской истории (а в некоторых случаях и раньше). На нашей

выставке Максим Шапир («Что такое авангард?» // Даугава, 1990, № 10) встречался, например, с Александром Бренером, только что вернувшимся из Израиля в Москву и напечатавшим в первые годы 1990-х в тель-авивском журнале «Бег времени» (позже — «Знак времени»), издаваемом Ириной Врубель-Голубкиной, ряд статей о русском футуризме и авангарде вообще. В изданиях Ирины Врубель-Голубкиной был спрос на высказывания по поводу авангарда еще и потому, что ее муж и автор многих материалов этих газет и журналов (с 1996 года Врубель-Голубкина издает альманах «Зеркало») художник Михаил Гробман десятилетиями занят стратификацией и становлением членства участников «второго авангарда», их списком и отделением от тех, кто на самом деле (на его взгляд) к этому кругу не принадлежал.

С тех пор прошло, казалось бы, не 20 с лишним лет, а лет 200. Конечно, изменились критики и исследователи авангарда: только «Художественный журнал» и «Новое литературное обозрение», а вместе с ними десятки и сотни других изданий напечатали целые библиотеки на тему «авангард издали», в том числе работы поколения исследователей, которые в силу возраста не помнят недоступность авангарда. Ведь именно этот факт для нескольких поколений как художников и литераторов, так и теоретиков открыл возможность

умножать эзотерическую семантику самих авангардистских произведений тем обстоятельством, что сами эти произведения пришлось открывать, искать в «спецхранах» — как дословно, так и образно. Показательным в этом отношении был упомянутый выше журнал «А-Я», в котором если первая часть была посвящена современным художникам и их произведениям, то вторая часть, частично напечатанная на другой бумаге, посвящалась архивным исследованиям, чаще всего об авангарде. Так возник эффект двойного присутствия, исторического и актуального. Прошлое не находило покоя в истории и атаковало, возбуждало современников, которым трудно было справиться с тем, у чего не было места и наличия. Проводились поминальные обряды с фрагментами трупов, — приключенческий, но извращенный жанр.

За пару десятилетий изменился, конечно, и сам авангард, стал более музейфицированным и архивным, более поддельным и гламурным, изученным и растиражированным, менее открытым для разнообразного фантазирования, типичного для состояния, когда сам предмет частично формируется в воображении наблюдателя. Вряд ли можно себе представить деятельность Евгения Шифферса или Юрия Злотникова в их отношении к авангарду, доступному и востребованному так же, как, скажем, передвижники.

Русский авангард мутировал, кроме прочего, в «Золотой век русского авангарда» Питера Гринуэя и Саскии Боддеке — проект в 1994-м году невысказанный и невозможный как технологически, так и концептуально, и по содержанию. Без того чтоб преувеличить значение одной выставки, можно проект, возникший при интенсивной поддержке государственного истеблишмента, считать симптоматичным. Гринуэй в 2014 году построил 18 огромных прозрачных экранов на площадке 5000 квадратных метров Центрального выставочного зала «Манеж» и показал на них методом мерцающих клипов больше 1000 произведений, на которых было трудно (точнее, невозможно) зафиксировать взгляд, так как они бесконечно плавали во взаимных отражениях куда-то в ничто, сопровождаемые постановкой споров, переписки, воспоминаний протагонистов. Те, однако, присутствовали не как голос или тело. Их, с целью актуализации содержания и чтоб избавить записи прошлого от исторического мусора, сыграли молодые актеры, выбранные так, чтоб немного напоминать самих героев. Кинокритик Иван Чувиляев в издании *Visual Daily* сформулировал после открытия выставки сомнения, разделяемые многими зрителями, которые «Золотой век» не сочли удачным выражением восхищения Питера Гринуэя русским авангардом: «В смысле актерском — катастрофа по части подачи



1. Павел Пепперштейн. Орфей и Эвридика. Из серии «Супрематические студии греческих мифов», 2010. Холст, акрил, 90 × 100 см. Изображение предоставлено Nahodka Arts. Courtesy artist & Nahodka Arts

2. Павел Пепперштейн. Суд Париса. Из серии «Супрематические студии греческих мифов», 2010. Холст, акрил, 105 × 150 см. Изображение предоставлено Nahodka Arts. Courtesy artist & Nahodka Arts



материала. Любой манифест оборачивается сценкой из водевиля, где мадам с надутыми губками обольщает смазливенького стриптизера. Диковатый, надо сказать, эффент: актеры произносят текст как какую-то тарбарщину и при этом пытаются играть — пучат глаза, корчат морды, показывают язык, жутко кривляются». Важнее чем удача или неудача одного проекта, который восхитил если не интеллектуалов, то хотя бы министра правительству и руководителя Департамента культуры города Москвы, является общий вектор обращения с авангардом.

Только сегодня, задним числом, становится понятно, что с аукционов конца 1980-х годов и дебатов 90-х начинается путь русского авангарда прямоком на церемонию открытия (в виде сценического оформления) XXII Олимпийских зимних игр 2014 года в Сочи по сценарию американского сценографа, скульптора и архитектора Георгия Цыпина (авангарда, правда, касается лишь один небольшой «исторический отрывок» сценария церемонии, подчеркивающий его связь с традиционной русской культурой).

Как в этой обстановке возобновить интерес к авангарду?

В связи с масштабной и многогранной московской программой, озаглавленной как «Проекция авангарда», возникает ряд вопросов и соображений, касающихся современного восприятия каноничности русского авангарда и его перспектив, в том числе

и за границей России. Настоящие наблюдения носят характер замечаний и сознательно избегают академического оформления аргументации и аппарата, которые бы неизбежно вызвали требования, которым этот — сугубо эссеистский — текст не может соответствовать.

Говоря о каноничности русского авангарда, следует отметить, что канон предшествует словосочетанию «русский авангард» по той причине, что «сам» русский авангард кажется заслоненным именно мощью канона, значительно трансформирующей или даже частично поглотившей свой предмет.

Было бы, однако, наивно представлять себе канон как диктат каких-то инстанций власти, как это было до 1980-х годов. Эта диктатура также не была заменена другой, субъектами которой были бы, например, коллекционеры, музеи или другие заинтересованные частные или юридические лица. Эта диктатура создается органично, в рамках того явления, которое немецкая исследовательница канона Симоне Винко называет *invisible hand* (Simone Winko: *Literatur-Kanon als invisible-hand-Phänomen*, 2002).

Самыми наглядными симптомами этой тревожной абсорбции авангарда его глорификацией являются рыночные цены и страховая стоимость произведений, количество подделок и даже криминальные действия и судебные процессы, сопровождающие

операции с работами авангардистов. Многие шедевры авангарда сегодня ассоциируются со словом «Интерпол». Русский авангард никогда не был искусством, не связанным с идеологией и обществом, с которым с самого начала интенсивно сосуществовал. Но только в 1990-е годы чуть ли не на первый план вышли аспекты, ассоциирующие авангард с властью, мафией, разведкой, расследованием преступлений и гигантскими объемами денег.

Переломным и знаковым в этом отношении событием стала смерть Николая Харджиева при невыясненных обстоятельствах (1996) и предшествующее разграбление его уникальной коллекции. История целой серии жутких ужасов, случаев мошенничества и циничного обмана, в которых принимали преступное участие известные институции (галерея Кристины Гмуржинской) и университетские профессора (Бенгта Янгфельдт), стал концом целой эпохи не потому, что раньше никто не пробовал нелегально заработать на ауре и статусе русского авангарда. Символический трагизм конца эпохи заключался в личности жертвы. Николай Иванович Харджиев, словами Михаила Мейлаха, «феноменальный знаток и исследователь русского авангарда, чудом уцелевший во времена репрессий, чудом сохранивший уникальный архив и редчайшее собрание картин художников-авангардистов, в том числе Казимира Малевича» (OpenSpace.ru 12.04.2012), был олицетворением отношения к авангарду, которое преобладало с тридцатых годов до конца советской эпохи. В этом отношении не было единого взгляда, но практически во всех проявлениях по отношению к авангарду преобладали разные формы уважения, аффирмативного или критического, и стратегии хранения авангардистского наследия — тем более, что в советскую эпоху доступ к нему был крайне осложнен. Именно Харджиев выступал начальником отечественных хранителей. Его квартира служила святыней исследователей авангарда не только из России, но и из других стран.

Реабилитация русского авангарда происходила частично через его заграничную проекцию. Чешский искусствовед Идржих Халупецки именно от Харджиева в 1967 году начал получать информации о тогда мало известных кумирах авангарда (например, о Матюшине) и пытался их вписать в международный контекст (Халупецки был интернационально признанным исследователем творчества Дюшана и преподавал в мастерских московских художников). Восточноевропейские теоретики, такие как Мирослав Ламач или Иржи Падрта, оказавшиеся

по стечению обстоятельств на время в зоне практически свободной от цензуры, стали косвенными участниками русского обсуждения русского авангарда. А авангард становился неизбежным фоном для многих, если не большинства современных художников, несмотря на их самостоятельные и оригинальные выразительные средства. Те, кто знал иностранные языки, как Юрий Соболев или Наталия Агалакова и Анатолий Жигалов, помогали строить коммуникационные мосты между рецепцией авангарда в разных частях Европы и Америки. Неслучайно Ольга Свиблова, автор сценария фильма о неофициальных художниках, который в 1988 году снял режиссер Иосиф Пастернак, назвала ленту «Черный квадрат».

Важнейшим делом, по крайней мере в шестидесятые годы, казалось само сохранение связей с эстетикой, которая уже в 1930-е годы начала вытесняться из публичного пространства и осталась частично вытесненной до второй половины 1980-х годов. Первая персональная выставка Малевича состоялась в Москве только в самом конце 1980-х годов.

Прямые связи с «настоящим» авангардом носили несколько десятилетий чуть ли не мистический характер. Совершенно исключительной была возможность учиться у учеников авангардистов. Так, художница Елена Елагина оказалась в привилегированном положении: ее учительницей была Алиса Ивановна Порет, ученица К. С. Петрова-Водкина и прежде всего Павла Филонова, участница его коллектива «Мастеров аналитического искусства».

Полуофициальные выставки авангардистов, организованные в музее Маяковского вышеупомянутым Николаем Харджиевым и длившиеся часто всего лишь один день, стали для многих первой встречей с оригиналами мастеров. Именно этот хранитель континуальной культурной памяти, бескорыстный и смелый знаток предмета, стал объектом сил, для которых возвышенные ценности переводились на логику купли-продажи, превращались в предмет аукционных спекуляций.

Через несколько месяцев после смерти Харджиева аукционист Александр Бренер нарисовал зеленой краской знак доллара на оригинале картины Казимира Малевича «Белый крест» (1920–1927), хранящейся в Стеделейк музее в Амстердаме. Отчаянный протест против власти денег стал выражением беспомощности «соавтора», который вступает в дискуссию, обращая на себя внимание преступлением.

В советский период полемика с авангардом была в основном направлена

на утопическое и авторитарное функционирование некоторых черт самого авангардизма, или же на характер игровой. Самым знаменитым примером первого подхода является статья Ильи Кабакова, напечатанная в 1983 году в журнале «А-Я» под названием «В будущее возьмут не всех», которая позднее (2001) дала название и инсталляции художника, представленной на 49-й Венецианской биеннале. Эксклюзивность или даже узурпаторские мотивы революционной эстетики модернизма накладываются здесь на детский страх быть исключенным, на экзистенциальное состояние изгоя. Игровое обращение с авангардистским каноном занимает важное место в 1980-е годы, когда появляются художники (Острецов, Звездочетов, группы «Мухоморы» и «Чемпионы мира»), реагирующие в том числе и на серьезность старшего поколения представителей неофициального искусства (Штейнберга, Янкилевского, Немухина, Мастерковой и др.).

Одна из возможностей «проекций авангарда» на хронологически более поздние этапы развития русского (или не только русского) искусства — это как раз вопрос, насколько продуктивно присутствие авангардистских импульсов и постулатов в творчестве художников второй половины XX — начала XXI века. У такого подхода есть компетентные критики, исходящие из того, что предпосылки и задачи, а прежде всего пластическая реализация искусства кубофутуристов, супрематистов, конструктивистов, лучистов, а также произведений, создаваемых в переходных зонах между этими программными рамками, слишком отличалась от совершенно другой системы координат художников более поздних поколений. Поэтому наследники хоть и могли так или иначе ссылаться на творчество предшественников, на самом деле имели с ними мало общего.

Хотя такую точку зрения можно понять и снабдить аргументами, существует и другой взгляд, опирающийся как на эксплицитные, а иногда даже декларируемые связи, так и на отношения имплицитные, которые порождают больше вопросительных знаков, чем бесспорных утверждений. Но, учитывая гипертрофированное влияние эстетики авангарда на развитие русского искусства после войны, и оно является допустимым.

Даже если на такой тезис согласиться, следует уточнить, как он может быть визуально осуществлен в виде выставки (или публикации). С этой целью был разработан кураторский концепт (первоначально для Национальной галереи в Праге, которая, однако, выставку не провела) под названием «Русские авангарды», охватывающий период

последних ста (точнее, ста с лишним) лет. Понятно, что в русском языке слово авангард во множественном числе не употребляется. Но именно эта необычная, но грамматически правильная форма указывает на непростое сочетание наборов эстетических средств разных эпох. И понятно также, что период целого столетия предполагает метод зондирования, не имеющий ничего общего с попыткой представить материал в любом отношении репрезентативно. Как, однако, расчленив материал таким образом, чтоб идея была достаточно наглядной и при этом не возникали ложные иерархии, необоснованные связи, произвольные аналогии?

Предложенное решение отвергло хронологический принцип, так как отношения исторического времени и времени, так сказать, эстетического представляют в данном случае крупное препятствие. Достаточно посмотреть на явления, сосуществующие, скажем, в 1970-е годы, или на совершенно разные направления авторов одного круга, ровесников... Хронология как принцип организации материала в данном случае сделала бы задачу невозможной или навязывала бы ложную логику связей там, где их не было. Традиционный подход, который более осмыслен, мог бы исходить из понятия круга, сообщества. Среди концептуалистов, безусловно, можно найти некоторые сходные черты, касающиеся отношения к авангарду, так же как и среди авторов, скажем, соц-арта. Если эти два явления можно попытаться друг от друга отделить, то гораздо сложнее это сделать по отношению к авторам круга Лианозовской школы и прежде всего по отношению к авторам, которые ни в какие группы не входили. Еще одну неподходящую возможность представляет собой членение по жанру произведений: ландшафт, портрет, натюрморт, абстракция... Дают ли, однако, эти категории какой-нибудь релевантный ответ на нашу постановку вопроса?

По-своему «чистым» кажется решение, основанное на личности автора. Действительно, можно же говорить о русском авангарде Пивоварова, Сокова, Инфанте, Тишкова, Шабурова и «Синих носов»... Однако в данном случае такой подход создает нежелательное впечатление сопоставлений: сколько каких картин выставлено, какие художники вообще не представлены, хотя у них важные работы, соответствующие заданию и т. д. А в процессе показа шедевров русского авангарда и инерции их эстетической энергии в дальнейших эпохах должна быть на первом месте именно эстетика, хоть и с точки зрения принадлежности к авангарду спорная, и сами разнообразные

реакции, «проекции», — а их авторы и принципиальная разница между ними тоже важны. Поэтому экспозиция разделена до нескольких карманов, выражающих основные метафоры, принадлежность к которым можно проследить в самих произведениях. Еще одно требование в отношении этих карманов, точнее их обозначения: они должны даже и для не очень подготовленного зрителя представлять понятные и представимые единицы, а не погружать его в область каких-то загадочных шифров и кодов. Например, ГИНХУК или ВХУТЕМАС не могут стать метафорой, организующей часть экспозиции, даже учитывая ее влияние на исследуемое явление. Темы карманов вместо того направлены на элементарные смысловые единицы, такие как «фактура быта», «сакральное» или «машины».

Русский авангард на сегодняшний день исследован очень подробно как в архивном плане, так и в интерпретации творчества отдельных авторов, художественных направлений и рецепции авангарда в России и за рубежом. Можно даже говорить о гипертрофии канона с сопутствующими ему переходами в сферу потребительской продукции (ширпотреб), рекламы, дизайна.

Одной из самых пронизательных художественных реакций на статус авангарда как власти, обусловленной влиятельностью канона, являются некоторые произведения Павла Пепперштейна.

Пепперштейн, во-первых, реализует в своем цикле «Город Россия» (2005) центральные образы авангарда, полностью освоившие власть. Во-вторых, он занят влиянием глобальной силы русской авангардистской парадигмы. Что касается политической власти и ее репрезентации, то «Город Россия» основан на предположении, что для российского истеблишмента не существует более подходящего набора знаков, которые могли бы обслуживать его репрезентацию, чем эстетические доминанты авангарда, прежде всего супрематизм, но и «духовное в искусстве» Кандинского. За весь XX век только авангард стал глобально понятным визуальным брендом, ассоциирующимся во всем мире с Россией и ее модернизационным и одновременно локально специфическим, в том числе православным, потенциалом. Поэтому Пепперштейн будущее правительство России помещает в новой столице под названием «Россия в черный куб», реализующий на уровне архитектурного оформления мощь и власть «Черного квадрата» Малевича как эстетической сигнатуры руководства страны. Башня Кандинского, в свою очередь, служит в городе России

запредельным задачам общения с мертвыми. В манере, вдохновением которой стала классическая книжная иллюстрация детских и приключенческих книг, авангард у Пепперштейна превращается в мощный облик власти, которая как бы рифмуется со стилем, опирающимся на авангард.

Метонимией обилия фактов об авангарде и их компетентного толкования могут служить как четырехтомная «Энциклопедия русского авангарда» Василия Ракитина и Андрея Сарабьянова (2014), так и многие издания канонического на сегодняшний день сборника гигантского количества фактов, который под названием «Русский авангард» постепенно издавал Андрей Крусанов (см. трехтомник 2010 года).

Сборников и монографий выходят десятки, и хотя они часто касаются преимущественно творчества отдельных авторов, по сути дела их содержанием являются тематически гораздо более широкие явления, затрагивающие важнейшие доминанты авангардистской эстетики. Как пример можно назвать двухтомник Георгия Коваленко, посвященный Александре Экстер (2010), являющийся результатом комплексного изучения авангардистской эстетики, впервые автором опубликованным в его одноименной монографии 1993 года. Всемирную известность приобрели выставочные и искусствоведческие проекты, посвященные таким явлениям, как утопизм авангарда («Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932», 1993) или женскому принципу в авангардистской парадигме («Амазонки авангарда», 2004). На сегодняшний день издана целая библиотека работ, посвященных самому культовому, пожалуй, самому загадочному и, безусловно, самому влиятельному гению русского авангарда Казимиру Малевичу и его парадигматическому «Черному квадрату» (см., например, Горячева Т., Карасик И.: Приключения черного квадрата, Государственный Русский музей, 2007, выставки «Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch» (Гамбург, 2007), выставка Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde в Амстердаме, Кельне и Лондоне (2013—2014) или масштабная выставка The Black Sun в базельской Fondation Beyeler (2015). Эти инициативы опираются на издательскую и комментаторскую деятельность многих авторов; в первую очередь, наверное, необходимо назвать Александру Шатских и десятки ее статей и монографий, опубликованных как в России, так и за рубежом (см. Shatskikh Aleksandra: Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism, 2012). Эти

работы продолжают линию, разработанную с 1960-х годов такими кумирами исследования авангарда, как Троелс Андерсен (Дания).

Вышеназванные выставки развивают тему связи эстетики авангарда с западно-европейским (реже восточноевропейским) и американским искусством XX и XXI веков и демонстрируют, таким образом, связь русского авангарда с мировыми, или просто иностранными, художественными процессами.

Этот путь кажется надежным и для будущего, тем более что у него, хотя бы имплицитно, мощные корни. Сегодняшние возможности и их ненужные ограничения хорошо показала выставка «The Black Sun» (Базель, 2015). Она не навязывает влияние или зависимость как догму, не превращает приемы, мотивы или художественные жесты, связывающие авторов легендарной последней футуристической выставки «0,10» с их последователями после Второй мировой войны в какой-нибудь громкий тезис, что весьма разумно. Одновременно они выставляются вместе. С одной стороны — Казимир Малевич, Владимир Татлин, Иван Пуни, Любовь Попова, Иван Клюн, Ксения Богуславская, Ольга Розанова, Надежда Удальцова. А с другой стороны — Илья Кабаков как единственный представитель послевоенного русского искусства, а дальше — Джозеф Альберс, Александр Колдер, Лучо Фонтана, Дэмиен Херст, Дональд Джадд, Ив Кляйн, Сол Ле Витт, Пит Мондриан, Барнетт Ньюман, Герхард Рихтер, Марк Ротко... Если присутствует Кабаков, то непонятно, почему нет никого другого. Эдуард Штейнберг несомненно работал более непосредственно над развитием языка супрематизма, чем Илья Кабаков. Почему нет ни одного художника из Восточной Европы? Куратор утверждает, что авторы выставки «0,10» не были связаны с развитием искусства в этих странах (что неправда). Или утверждает, что они в современном контексте не представляют интереса, — это вопрос спорный, но является ли выставка артикуляцией такого взгляда?

Непонятно также, почему не сделано никакой попытки приблизить атмосферу самой выставки конца 1915 года или хотя бы дать сочетание относительно разных авторов.

Вместо этого в экспозиции отдельные ее части посвящены тем или другим художникам, которые, таким образом, создают свои индивидуальные единицы — изолированные острова. Тем не менее основная идея — сильная, хотя и совсем простая, элементарная: показать вместе произведения русских мастеров авангарда и их творческих родственников в других странах и средах. Не как эпигонов,

а как далеких членов семьи со своим бэкграундом и другими интонациями и подходами.

Еще более наглядной становится потребность разумной контекстуализации у таких авторов, как Дмитрий Пригов. Работающий на сломе изобразительного искусства и литературы, в жанре поэтического перформанса или фантомных инсталляций, ссылающийся, кстати, в своем творчестве эксплицитно на Малевича, например, в статье «Это мощное имя Малевича». Автор в своих фантомных инсталляциях, в свою очередь, тематизирует «Черный квадрат» как импульс к любому применению, любой идентификации (отдельные листы называются, например, «Дыра Малевича», «Вагина Малевича» и т. д.). Само имя гуру авангарда Пригов адаптирует на основе игры с пропущенной буквой — К (В) АЗИМИР.

Если в России он выставлялся как в Эрмитаже, так в Русском музее и в Третьяковской галерее, то за границей он до сих пор малоизвестен, а если и есть некоторые переводные публикации, то они касаются его стихотворной и литературной продукции. Попытка выставить его произведения на фоне экспериментальной (конкретной, визуальной и т. д.) поэзии чешских коллег 1960-х годов (а она проводится в сотрудничестве с пражским литературным архивом и библиотекой Вацлава Гавела в рамках подготовки выставки, открытие которой должно пройти в апреле 2016 года) является привлекательной и важной, тем более что между Приговым и его чешскими коллегами (такими как Юлиш Барборка, Хиршал Бурда, Гавел Коларж) не было никаких личных связей. Были только художественные.

Выше говорилось о корнях, связывающих русских авангардистов с зарубежными коллегами; этот вопрос сам по себе не вызывает никаких сомнений, и его объем безграничен и подробно исследован. Это касается не только Мондриана, Баухауза или Карла Тайге, но и более тонких взаимосвязей (см. «Русский Париж» в изд. А. Устинова, 2014). Наоборот, в 1980-е годы возникла необходимость освобождать русский авангард от космополитической эйфории и обращать внимание на его русские корни в иконописи, «Мире искусств», символизме группы «Голубая роза», лубке, балагане и т. д. (частично этим занимался Джон Боулт).

Есть, однако, еще другие корни другого явления, касающегося другого поколения, так называемого другого авангарда. И эти корни уходят в 1957 год, когда в Москве состоялась американская выставка. Арт-критик Андрей Шанталь приводит основные даты, связанные с влиятельными



3. Павел Пепперштейн. Зевс, кастрирующий Крона. Из серии «Супрематические студии греческих мифов», 2010. Холст, акрил, 85 × 120 см. Изображение предоставлено Nahodka Arts. Courtesy artist & Nahodka Arts

выставками западного искусства в хрущевской Москве в своей статье для интернет-портала Theory&Practice<sup>1</sup> (2014): «<...> через два года после возвращения Пушкинского музея (на какое-то время его место занял музей подарков Сталину), в 1955 году в нем выставляется коллекция импрессионизма и постимпрессионизма, а затем проводится ретроспектива Пабло Пикассо. <...> Однако для истории неофициального искусства стали решающими и два других события. На VI Всемирном фестивале молодежи и студентов (1957), собравшем 34000 человек из 131 страны мира, показывается современная западная живопись. Спустя два года в контексте первой американской национальной выставки "Промышленная продукция США" <...> зрители также увидели экспозицию современного искусства, включая одну из лучших работ Джексона Поллока "Собор"».

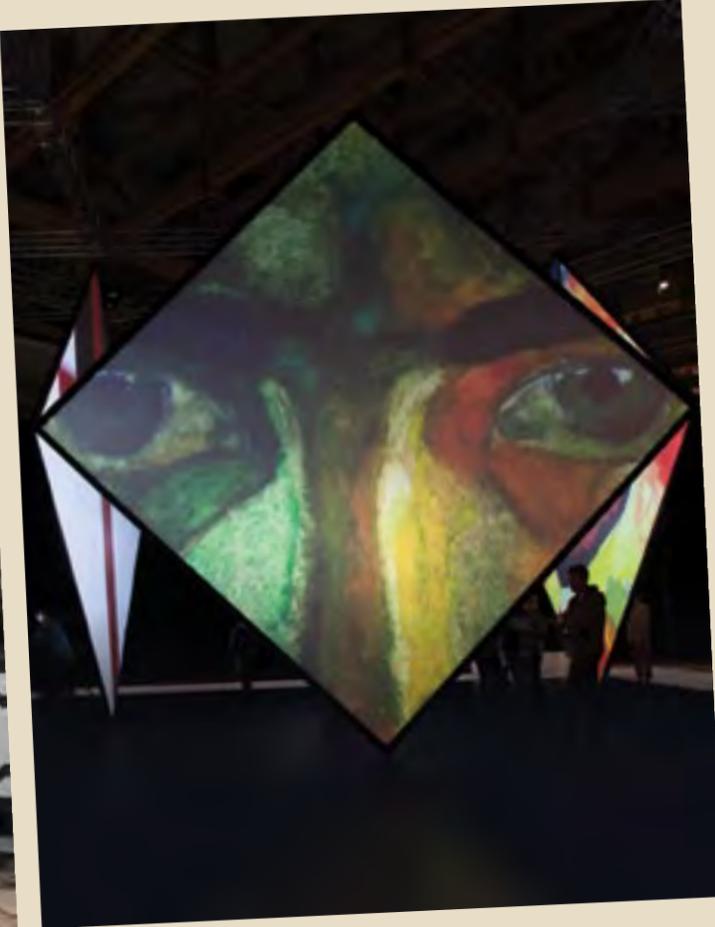
А.К. Флорковская пишет в этой связи (в статье «Художники "другого искусства" и "живопись действия" Дж. Поллока» // Вестник славянских культур. № 2., 2013): «Со второй половины 1950-х годов информации о современном западном, в том числе американском, искусстве в СССР стало больше. По свидетельствам современников, такую информацию можно было получить в Библиотеке иностранной литературы, особенно

до конца 1962 года. Позже многие книги были переданы в спецхран. <...> Важной представляется выставка искусства социалистических стран, прошедшая в Москве в 1956 году. Там впервые советские зрители увидели, после большого перерыва, беспредметную живопись. Следующим событием стали художественные выставки и мастер-классы Международного фестиваля молодежи и студентов 1957 года. <...> Здесь экспонировались работы молодых американских художников, среди которых были и представители абстрактного экспрессионизма. В 1959 году в «Сокольниках» открылась Американская национальная выставка. (Любопытно, что в ГМИИ им. А.С. Пушкина в том же году прошла выставка произведений американских художников из фондов ГМИИ и Эрмитажа)».

Значение этих выставок для русского «второго авангарда» трудно переоценить. Дело, однако, не только в формулировках, выражающих масштабное влияние. Эту связь надо конкретизировать и, прежде всего, найти правильный набор описаний для тех процессов, которые тогда происходили. Можно ли говорить о переводе или переносе, о трансформации, импорте, апроприации? Эти многочисленные вопросы предстоит еще прояснить.

<sup>1</sup> theoryandpractice.ru

# Практика



Олеся Туркина  
**АДРАГНАВА ИИЦКЕОРП.**  
**Проекция авангарда: обращенный взгляд**

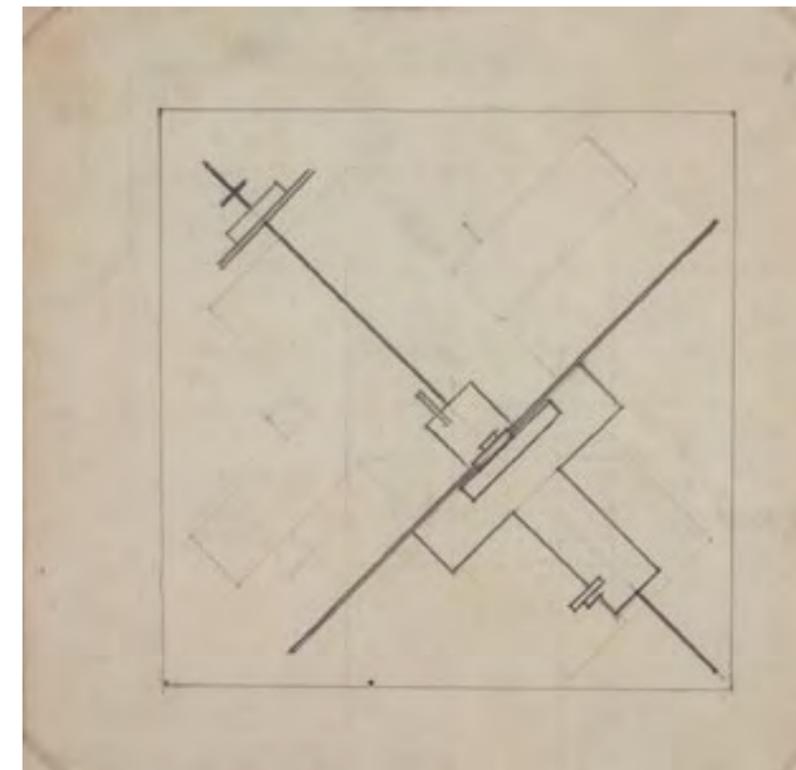
«АНТА... ОДЭЛИ... УТА...» — эти таинственные позывные, полученные радиолюбителями, стали появляться в советских газетах за полгода до премьеры фантастического фильма Якова Протазанова «Аэлита» в 1924 году. Перед выходом на экраны кинофильма в газетных объявлениях, заинтриговавших читателей, проявилось имя «Анта... одЭЛИ...УТА». Сигналы были отправлены с Марса, куда устремился на созданном им интерпланетонефе инженер Лось вместе с красноармейцем Гусевым. На красной планете они подняли восстание за освобождение марсианских рабочих. Фильм считается одним из первых в жанре научной фантастики в кино. Особенно удачными получились конструктивистские виды Марса (художник Виктор Симонов) и костюмы (Исаак Рабинович и Александра Экстер вместе с Надеждой Ламановой). Убедительность марсианских ландшафтов достигалась за счет новых пластических систем в искусстве.

АДРАГНАВА ИИЦКЕОРП — это обращенный взгляд на ПРОЕКЦИИ АВАНГАРДА, попытка увидеть их в обратной перспективе. Сигнал, полученный если не с другой планеты, то из другого времени. Для научной фантастики космические полеты означали движение не только в пространстве, но и во времени вперед (к более развитой цивилизации) или назад (к более примитивному социальному устройству общества).

В романах и кинофильмах межпланетный корабль служил своеобразной машиной времени, отправлявшей ракетчиков и звездоплывателей в утопии и антиутопии. Исключением стали лишь романы и повести отца космонавтики Константина Эдуардовича Циолковского, убежденным в невозможности взаимодействия с космическим разумом, превосходящим земной, и скрупулезно опиравшим технические особенности будущих межпланетных путешествий.

Авангард не просто разделил со своим временем мечты о космосе. Можно сказать, что художники отправились туда вслед за учеными и героями научной фантастики, воплотив в своих работах то, что лишь через сорок-пятьдесят лет предстояло испытать космонавтам и астронавтам. В 1916 году Казимир Малевич писал Михаилу Матюшину, что «в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли»<sup>1</sup>. В своих супрематических композициях художник создал систему пластического безвесия

1 Это выражение Казимира Малевича из письма Михаилу Матюшину, написанного в июне 1916 года: «Новая моя живопись не принадл [ежит] земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли»». Цит по: К.С. Малевич. Письма к М.В. Матюшину. Публикация Е. Ф. Ковтуна/Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 192.



1. Казимир Малевич. Без названия, б/г. Эскиз, 14,7 x 14,1 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани

задолго до того, как космонавты испытали на себе состояние невесомости, вызывавшее вопросы у ученых вплоть до первого полета в космос. Как перенесет его человек, лишенный привычной земной гравитации, что произойдет с его кровеносной системой и психикой, потерявшей привычные ориентиры вверх и низ? Ощущение необъятности Вселенной, черной бездны, усеянной яркими немигающими звездами, находит своего двойника в «белой свободной бездне»<sup>2</sup> Малевича, представлявшей для него бесконечность, и в черном космическом пространстве Чашника. И, наконец, чувство неподвижности при невероятной скорости полета, испытываемое в космосе, можно сравнить с динамикой летящих с космической скоростью супрематических композиций, кругов, квадратов, крестов... притом, что они кажутся нам как будто зависшими в пространстве.

Марс и Луна — две точки притяжения для космических путешественников. Именно с Марса поступали на Землю сигналы как в «Аэлите» Алексея Толстого, исходила опасность как в «Войне миров» Герберта

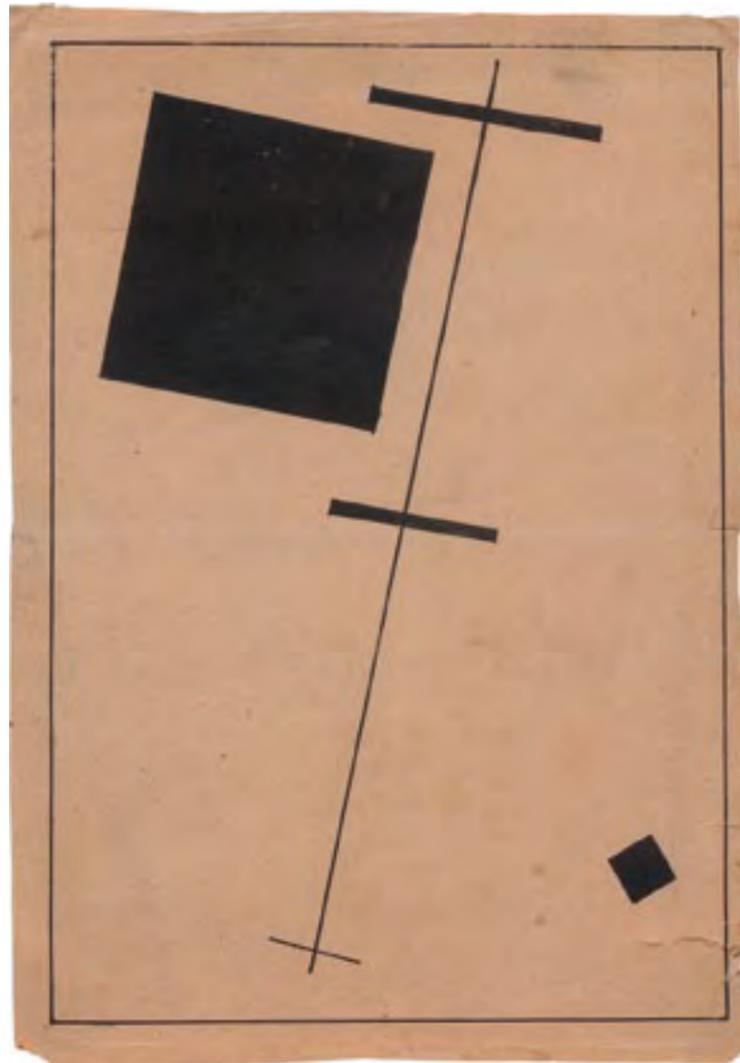
Уэллса, прилетали марсиане для того, чтобы изучить землянина и показать ему высоко развитый общественный строй как в «Красной звезде» Александра Богданова. Впрочем, «первые люди» оказались на Луне, будь то у Лукиана, Уэллса, Циолковского<sup>3</sup>, или в реальной космической программе. Казимир Малевич предложил построить супрематический спутник между Землей и Луной<sup>4</sup>, создать планиты землян и окружил нас супрематическими пейзажами, жить в которых должно было стать делом привычки. В композиции Чашника «Красный круг на черной поверхности» видят космическую станцию, которая вращается вокруг красной планеты (Марса). Гораздо реже точкой притяжения становилась Венера, которую стали энергично

3 «Первые люди на Луне» — так назывался роман Герберта Уэллса, опубликованный в 1901 году. К.Э. Циолковский написал роман «На Луне» в 1887 году (опубликован в 1983 году). Первым же на Луну отправил человека Лукиан в своем рассказе «Инароменипп, или Заоблачный полет» во II веке н.э.

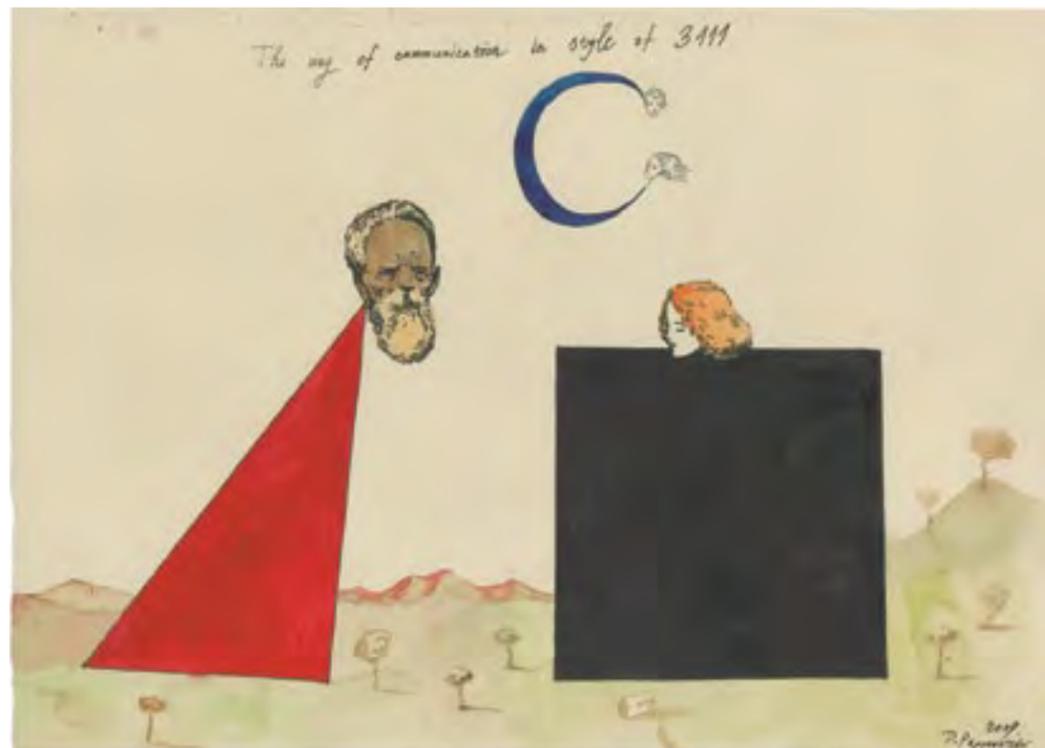
4 «Земля и Луна — между ними может быть построен новый спутник, супрематический. <...> Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками — целый живой мир, готовый улечь в пространство и занять особое место. <...> Супрематические формы как абстракция стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему». К.С. Малевич. «Супрематизм. 34 рисунка»: Казимир Малевич. Собрание сочинения в пяти томах. Том 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929. Общ. ред., вступ. статья, составление, подготовка текстов и комментарии А.С. Шатских. М.: Гилея, 1995. С. 186.

2 К. Малевич. Супрематизм. Из «Каталога десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм». М., 1919: Казимир Малевич Собрание сочинения в пяти томах. Том 2. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929. Общ. ред., вступ. статья, составление, подготовка текстов и комментарии А.С. Шатских. М., «Гилея», 1995, с. 151.

2. Казимир Малевич.  
Без названия, ок.  
1920. Эскиз, 15,6 х  
22,6 см. Из коллекции  
Государственного  
музея современного  
искусства — коллекция  
Костани. Салоники, Греция



3. Павел Пепперштейн.  
Способ общения в стиле  
3111 года, 2009. Бумага,  
акварель. Изображение  
предоставлено Nahodka  
Arts. Courtesy artist  
& Nahodka Arts



осваивать в научно-фантастической литературе и в кино только с началом космической эпохи в конце 1950-х годов.

Проекция авангарда — почти тавтологическое выражение, дважды утверждающее бросок вперед. Проекция — это предвидение и технический чертеж. Художник — пророк и инженер. Футуристы отменили время. Они утверждали, что современность родилась сегодня. Время как киноплёнку прокрутили на увеличенной скорости. Чтобы оторваться от Земли, авангарду нужно было достичь первой космической скорости. Чтобы предсказать будущее, нужно было силой фантазии совершить путешествие в пространстве и времени. Именно так поступали авторы научно-фантастических романов, отправляя своих героев на далекие звезды, или, наоборот, возвращая их из космоса домой на планету Земля столетия спустя, чтобы увидеть их глазами самодвижущиеся дороги, линии доставки общественного питания, институты межпланетных сообщений или лазерное оружие, звездные войны, межгалактические корпорации по разработке урановых рудников, роботов... — будь то коммунистическая утопия или технократическая антиутопия.

Чтобы предсказать прошлое, нужно также оторваться от настоящего и отправиться в далекую экспедицию. Неслучайно знаменитый советский писатель-фантаст Иван Ефремов был палеонтологом, соединяющим знание о прошлом с будущим. В романе известного геолога и писателя-фантаста Владимира Обручева «Плутония» путешественники спустились вглубь Земли, где их ожидали растения и животные от плейстоценовой эпохи до плиоцена и миоцена и дальше. Чем ближе к центру Земли продвигались участники экспедиции, тем с более древними эпохами они сталкивались. Сегодня для того, чтобы открыть будущее, предсказанное авангардом, нужно отправиться в прошлое. Впрочем, такой взгляд на «мир с конца» был характерен и для самих художников авангарда. «Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь. Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение...» — писал Алексей Крученых<sup>5</sup>.

Можно сказать, что жанр проекций сродни научно-фантастическим романам.

Чем же он привлекает? Современники этого жанра, в литературе или в искусстве, были заморожены моделью будущего,

<sup>5</sup> Крученых А. Новые пути слова (язык будущего смерть символизму). — Манифесты и программы русских футуристов. Mit einem Vorwort herausgegeben von Vladimir Markov. Munchen, 1967. С. 71.

которого они не увидят. Это представление о том, что еще не воплотилось в реальности, но может произойти и уже произошло в воображении писателя, художника или ученого. Так, первые читатели Жюль Верна не могли отправиться в путешествие ни на Луну, ни к центру Земли, ни в глубины океана. Несмотря на подробное описание космических полетов и жизни на будущих космических станциях, Циолковский был уверен, что человек сможет отправиться в космос не раньше, чем в конце XX — начале XXI века. Эта дата в течение жизни ученого постоянно менялась. В повести «Вне Земли» (1918), опубликованной в 1920 году, Циолковский отправляет космический корабль в полет в 2017 году, а незадолго до смерти, в 1935 году, говорит о том, что первые космические путешественники появятся не раньше, чем через пятьдесят лет. Несмотря на жизнестроительный пафос авангарда, трудно было себе представить запуск супрематического спутника или создание «плانيت для землянитов» в 1910—20-х годах. Сегодня жанр проекций привлекает не только совпадением по времени научных открытий и изобретений или удовольствием от узнавания техновинок в предсказаниях писателей и художников. Хотя поражает тот факт, что космонавты и астронавты узнают в композиции Малевича «Supremus № 56» (1916) международную космическую станцию, которая стала их домом. По-видимому, самое интересное — это описание новых социальных отношений, представление о том, каким станет человек. И тогда в бесчеловечном обществе будущего, описанном Гербертом Уэллсом, проглядывают черты глобального капитализма и его преступлений.

В 2009 году в Российском павильоне на 53-й Венецианской биеннале Павел Пепперштейн создал хронологическую панораму «Ландшафты будущего» — серию рисунков, в которой элементы супрематических композиций проносятся над прошлым и будущим, являются способом общения и строительным материалом утопий второго, третьего, четвертого... тысячелетия. К своей инсталляции художник написал жесткий реп против современного искусства, находящегося на службе у капитализма. В серии утопических ландшафтов, реконструированных на выставке Пепперштейна «Будущее, влюбленное в прошлое» (Московский Мультимедиа Арт Музей, 2015), мы видим невозможные социальные отношения, установленные между будущим и прошлым, которые еще до конца не могут быть осознаны в современной парадигме. Пепперштейн представляет, как «далекое неведомое будущее по каким-то причинам

влюблено в далекое прошлое»<sup>6</sup>. Художник и писатель неоднократно выступал против «хроношовинизма» (изобретенный им термин) — негативного свойства нашего времени, зацикленного на настоящем и дискриминирующего прошлое и будущее.

На рисунке Пепперштейна «Икона на Луне» изображена часовня — обсерватория, откуда икона Богоматери ведет наблюдения за планетой Земля. Обсерватории называли храмами науки из-за умозрительного характера наблюдений, направляющих усилия астрономов на изучение небесной механики, и формы купола, открывающего небо навстречу телескопу. Основатель русского космизма Николай Федорович Федоров в «Философии общего дела» говорил о «соединение всех сынов в храме с обсерваторией для воскрешения отцов»<sup>7</sup> и о коперниковском перевороте в искусстве и науке. Текст на рисунке Пепперштейна рассказывает: «В 2114 году российские космонавты установили на Луне часовню, в которую поместили чудотворную икону Богоматери. Икона расположена таким образом, чтобы максимально охватить территорию Земли своим милосердием и спасительным взглядом»<sup>8</sup>.

Икона, наблюдающая за Землей, с одной стороны, воплощает традиционное представление о роли божественного всевидящего образа. С другой стороны, ее расположение напоминает о революционном событии, которое произошло немногим более пятидесяти лет назад — вывод на орбиту сначала искусственного спутника, а затем и обитаемых космических станций. Образ наблюдателя, отправленного на другую планету для того, чтобы обозревать Землю, завершает отчуждение, начавшееся со времени изобретения телескопа Галилео Галилеем<sup>9</sup>. Возможность увидеть то, что раньше оставалось недоступно чувственному опыту, позволило обрести планетарное ощущение Земли как части Вселенной. После запуска первого спутника изменилась сама точка зрения, вдруг улетевшая в космос, превратившаяся из земной в небесную. Благодаря этому событию произошло двойное отчуждение человека от Земли. Можно сказать,

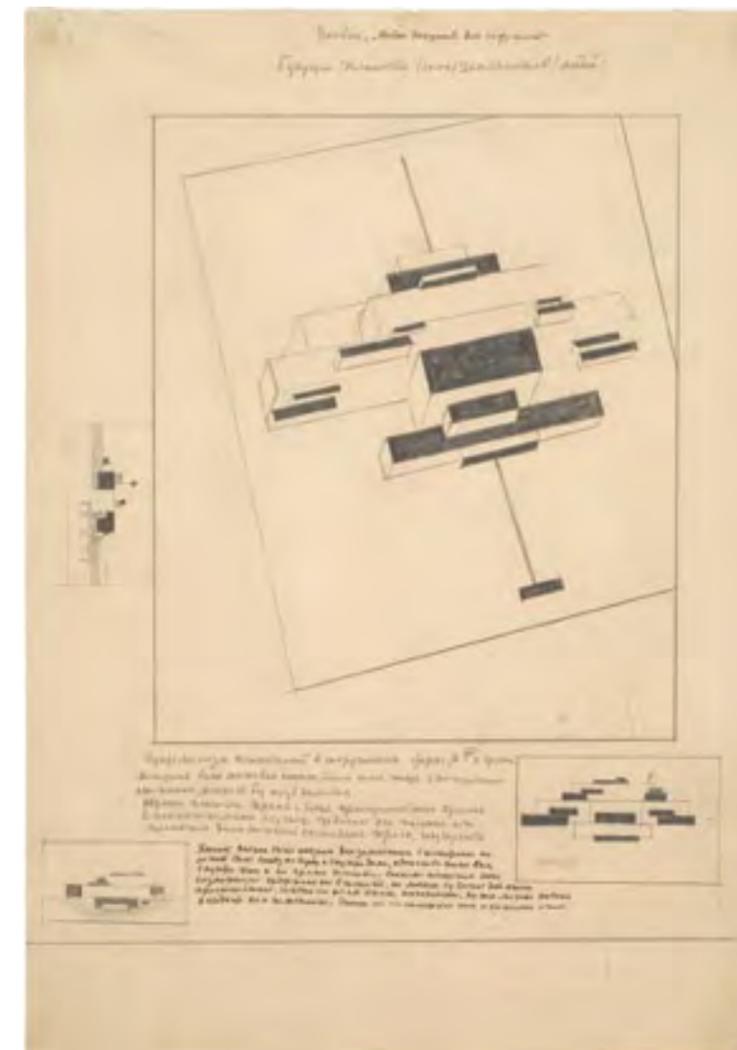
что теперь он наблюдает за самим собой. Эта символическая функция присмотра за человечеством, долгое время остававшаяся божественной прерогативой, сегодня перепоручена технопротезам. Пепперштейн в своем рисунке возвращает этому обращенному техновзгляду божественную функцию — «изливать милосердие и благодать». Икона, смотрящая в телескоп, меняет точку зрения. Зачем художник снабжает всевидящий образ, априори обладающий способностью проникать во все уголки Вселенной, дополнительным техническим приспособлением? Возможно, это связано с тем неясным будущим, проникающим в прошлое, к которому Пепперштейн относится с такой любовью? Если в проекциях авангарда устремление в космос приводит к распределению веса в системе безвесия, то у Пепперштейна речь идет прежде всего не о выходе в космическое пространство, а о переходе от свободного парения в пространстве к свободному перемещению во времени. Обращенный взгляд с Луны на Землю изменил позицию наблюдателя, раньше привязанного к земной поверхности. Наблюдающий глаз (технопротез) передает теперь взгляд на Землю со стороны. Икона не только технически расширяет угол зрения за счет телескопа. Образ Земли становится техноиконой, представляющей земную жизнь Земли. Это предвидение художника парадоксальным образом подтверждается сегодня тем, что космонавты нередко берут с собой иконы на космическую станцию, где они заменили портреты Гагарина и Королева, и уже успели облететь со святыми мощами земной шар. Образ Богоматери смотрит на образ Земного шара, отражаясь один в другом и делая неразличимым прошлое и будущее. В этом будущем (или прошлом), когда космические путешественники отправятся к Марсу и другим планетам, возможно, они возьмут с собой на космическую станцию икону Земли, непрерывно транслируемую в реальном времени с естественного спутника Земли Луны.

6 Павел Пепперштейн. Будущее, влюбленное в прошлое. 03.01.2014. Текст пресс-релиза выставки ММММ.

7 Федоров Н.Ф. Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства (Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим): Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 1. М.: Прогресс, 1995. С. 262.

8 Текст на рисунке П. Пепперштейна «Икона на Луне».

9 См. Ханна Арендт. The Human Condition. Vita Activa или, О деятельной жизни (1958).



4. Казимир Малевич. Будущие планеты (дома) землян (людей), 1923—1924. Бумага, графитный карандаш, 44 x 30,8 см. Из коллекции Государственного Русского музея, Санкт-Петербург

5. Павел Пепперштейн. Икона на луне, 2009. Бумага, акварель, 17,5 x 24,5 см. Изображение предоставлено Nahodka Arts. Courtesy artist & Nahodka Arts

Юлия Грачикова

## Re:конструкция опыта. От эксперимента к переживанию

Последние десятилетия авангард является одним из самых цитируемых культурных явлений и феноменов XX века сродни поп-культуре, сформированной Западом. Супрематические образы, эксперименты в музыке и театре до сих пор оказывают мощное воздействие как на аудиторию, так и на новых агентов культуры. Одной из практик «воспроизводства» авангарда сегодня являются многочисленные реконструкции или «воскрешение» и «восстановление» объектов и событий, определявших векторы развития искусства в начале века. И если конструкция/конструирование как инструмент реформации, окружающей действительности, для героев авангарда была радикальной практикой отказа от прошлого и отречения от традиций, то сегодня мы наблюдаем «Re:конструкцию», Re:акцию, своеобразный ответ актам начала прошлого столетия.

С чем связан возврат к художественному языку начала столетия, к реализованным проектам? Одной из возможных версий становится потребность в выстраивании непрерывного хода художественного развития, оборванного на этапе строительства социалистического искусства и гибели авангарда. Интерес авангарда к преодолению границ различных жанров, смещение точки

зрительского обзора в пользу тотального пространства искусства послужили также основой становления современных художественных практик. И сегодня режиссеры, художники, музыканты обращаются к экспериментам авангарда, осмысляя их через опыты художественного воспроизведения или аллюзий.

Проект тотальной живой инсталляции «Проекция авангарда. Опыты реконструкций», показанный в 2014 году в Новом Манеже, преследовал одной из целей представить различные подходы к работе с реконструированием авангардных сюжетов в области театра, музыки, литературы, архитектуры и пр., а также проанализировать феномен интерпретации авангардного наследия и преломления концептуальных находок начала XX столетия в современных художественных практиках в России и за рубежом.

«Опыты реконструкций» были построены как пространство тотальной экспозиции, состоящей как из артефактов уже реализованных «реконструкций», так и «живых» процессов, перформативных практик, представленных перед публикой в реальном времени. Тотальная инсталляция раскрывалась только в присутствии зрителя, который совершал путешествие от первой реинкарнации



1. Вячеслав Колейчук.  
Реконструкция второй  
выставки ОБМОХУ 1921  
года, 2006. Фотография:  
© Вячеслав Колейчук

«Победы над Солнцем», импровизации шумовых супрематических шахмат с переходом в перформативное медиа пространство фантазмодии, выстроенной вокруг фигуры Велимира, пластического погружения в геометрию авангарда, в озвучание поэтических партитур и трансформацию шума. «Опыт реконструкции» в подобном повествовании совершает эволюцию от воспроизведения и воссоздания до трансформации. Одной из первых исторических и линейных практик возрождения авангардных экспериментов стала реконструкция Галины Губановой оперы «Победа над Солнцем» в 1988 году. Проект преследовал задачу создания «точной копии» событий 1913 года вплоть до цвета костюмов. Сегодня версий реконструкции революционного театрального действия Матюшина существует целое множество, вплоть до анимационного решения, созданного современным художником Стасом Шурипой. Однако практика прямолинейного воспроизведения и «воскрешения» авангарда в форме простого «переодевания» скорее «обезвреживает» энергию эксперимента, увеличивая дистанцию между сегодняшним днем и заветами художественной и технологической революции начала века.

Для Малевича, Матюшина, Кандинского художественная практика и конструкция нового «мира» и «человека» в нем была

сродни научному подходу, сопровождаемому теориями и практическими доказательствами. Новаторство было не самоцелью, а результатом процесса поиска культурного и художественного абсолюта, интегрированного во все сферы человеческой жизни. Радикальная конструкция методов, форм, инструментов и средств всех видов искусств до сих пор остается источником вдохновения и основой для исследований.

Современный опыт реконструирования авангардных проектов зачастую в наименьшей степени сравним с научным экспериментом. Скорее, адресатом является не сознание современного человека и конструкция его мышления, а ощущения, процесс «переживания» и эмоционального погружения в художественный опыт. Одной из стратегий становится воссоздание материальных артефактов и объектов авангарда, направленное на изучение этого феномена и его сохранение. Так, к примеру архитектор, художник, кинетик и теоретик искусства Вячеслав Колейчук, работая над реконструкцией Второй выставки ОБМОХУ 1921 года, в процессе поиска формы воспроизводит пространственные конструкции Родченко, которые являются предтечами пространственных компьютерных экспериментов сегодня, и открывает ряд визионерских явлений кинетического искусства. Стереореконструкция проекта башни

2. Документация проекта «Реконструкция утопии». Фотография: © Наталия Чебан. Изображение предоставлено театром «Школа драматического искусства», Москва

3. Документация проекта «Реконструкция утопии». Фотография: © Наталия Чебан. Изображение предоставлено театром «Школа драматического искусства», Москва

4. «Труба Марсиан». Перформанс-Грандиозарь. Музей Петербургского авангарда (дом М.В. Матюшина), в рамках Ночи музеев, 18 мая 2013 г. © Глеб Ершов. Фотография: © Иван Карлов

5. Документация проекта «Проекция авангарда. Опыты реконструкций», 2014. © МВО «Манеж»

6. Документация проекта «Проекция авангарда. Опыты реконструкций», 2014. © МВО «Манеж»



III Интернационала В. Татлина, собранная Колейчуком, приглашает зрителя «посмотреть на башню и ее стереофрагменты, дополнив свои знания о ней пространственными ощущениями и переживаниями». Николай Изволь, киновед, восстанавливает киноленты 1920-х годов по стопкадрам и монтажным листам. Его практика интуитивна, направлена на консервацию явления, которое сегодня в 80% утрачено.

Невозможно отрицать влияние визионерских открытий, технологической и информационной революции XX века на последовательную трансформацию художественного инструментария, методов и возможности трансляции культурных практик сегодня. Вектор развития этого языка и осмысления продолжается в звуковых экспериментах Музыкальной лаборатории, содружестве музыкантов под руководством Петра Айду. Проект «Реконструкция утопии» начался как исследование явлений, которые либо вообще не были осуществлены в 1920—1930-х годах, либо были как-то осуществлены, но неизвестно как. В музыкальных практиках авангарда существует целый ряд событий, не поддающихся воссозданию, потому как полностью изменилось время и пространственная среда, потому что нужны красноармейцы, которые верят, когда поют «Интернационал», потому что нужны крейсера в черном море и т.д. Так, «Симфония

гудков» Арсения Аврамова, воскрешенная Сергеем Хисматовым, является лишь звуковой интерпретацией события, происшедшего в 1922—1923 годах. Стратегия Музыкальной лаборатории связана с переживанием пространства и времени музыкального опыта авангардных практик и развитием этих идей сегодня. Многоактовое произведение «Реконструкция утопии» являет собой попытку погружения в звуковые эксперименты 1920—1930-х годов, развивавшихся от недирижуемого оркестра Персимфанса через рисованные звуки Аврамова, оркестра «молотов и пил» вплоть до П.И. Чайковского, исполненного на терменвоксе, и четверитоновой музыки И. Вышеградского. Таким образом, «Музыкальная лаборатория» — это, с одной стороны, тоже реконструкция, но не ансамблей и музыкальных произведений, а некоего метода воспроизведения и работы со звуками и пространством, заданного в начале прошлого столетия. Поэтому от реконструкции «Лаборатория» развивает свое исследование в сторону «Трансформации шума», специально написанного произведения, чей язык опирается на авангардную практику, но развивает ее и транслирует уже с новой энергией.

Такой же стратегии погружения и переживания придерживается куратор и искусствовед Глеб Ершов, «оживляя» манифест Велимира Хлебникова «Труба Марсиан». Это

произведение никогда не было поставлено, поэтому здесь не может идти речи о реконструировании. Глеб Ершов совместно с композитором Владимиром Ранневым, художником Владом Кульковым и художником Петром Белым режиссирует «действие», давая возможность зрителям стать свидетелями художественного акта в духе авангарда. Это спектакль о Велимире, который предстает «Королем времени». Его роль исполняет художник Влад Кульков, который на глазах у зрителей совершает акт создания 10-метрового произведения. Глеб Ершов принципиально выступает против интерпретации авангарда, и вместо неких истолкований, проекций, нахождения подтекстов, интерпретаций создает некий «завод», который захватывает, и благодаря которому все это движется.

Таким образом, ткань революционных опытов авангарда вплетается в современный художественный инструментарий за счет погружения и переживания. Его материя становится обезвреженной при любой попытке простого документального воскрешения. Ре:акция как воссоздание актов 1920-х

годов не приводит к реинкарнации авангарда, а становится спиритическим сеансом. Диалог с авангардом возможен только в случае создания идейной «среды», а не попытки ее интерпретации сегодня. Весь путь возвращения к экспериментам лежит через «опыт личного приближения». Возвращаясь к конструкции будущего, заложенного авангардистами, современные авторы и эксперты анализируют момент настоящего. Тогда Ре:конструкция опыта принимает форму творения на новых основах, практику критического анализа и наследования идей авангарда, ответа и продолжения экспериментов, а не архивации и реставрации прошлого.



1. Любовь Попова. Эскиз виньетки для музыкального издания, 1923—1924. Литография, 25,4 x 9 см. Из коллекции Государственного музея современного искусства — коллекция Костани. Салоники, Греция

## М. Бредихина, Г. Губанова, А. Колейчук, А. Обухова, А. Шатских, О. Шишко Круглый стол «Мифы авангарда»

**Ольга Шишко:** Тема «Мифы и мифология авангарда» явно распадается на две части. С одной стороны, интересно, какие мифы авангардисты создавали вокруг себя, с другой стороны — интересны мифы, не всегда документированные, которые рождались и рождаются позже. Мы до сих пор отыскиваем письма, документы, придумываем реконструкции, и это становится явью для следующего поколения. Один из главных мифов — это, конечно, миф о создании «Черного квадрата». Сегодня Галина Губанова и Александра Шатских дали нам понять, насколько миф о «Черном квадрате» жив, и, как выясняется, даже дата его рождения до сих пор — миф. Он, похоже, не был рожден в 1915 году, и стоило бы изменить статью в Википедии о «Победе над Солнцем». Наш интимный круглый стол продолжает обсуждение мифов, которые были обозначены в эти два дня.

Кроме Александры Шатских и Галины Губановой, выступления которых мы прослушали, в обсуждении участвует Мила Бредихина, филолог, художественный критик и куратор. В 1990-е годы они с Олегом Куликом создавали галерею «Риджина» и очень необычные инсталляции, обраставшие мифами, так что тема мифа и авангардности Миле близка. Добавлю, когда я издавала

Круглый стол «Мифы Авангарда» состоялся 4 декабря 2014 года в рамках программы «Проекты авангарда» МГВЗ «Новый Манеж».

книгу «Мифология медиа», мне было интересно работать с Милой.

Я не случайно вспомнила о книге «Мифология медиа», потому что она посвящена 1990-м годам с их многочисленными легендами и мифами и возникновению медийного искусства, которое напрямую отталкивалось от авангарда начала XX века, от возникшей именно тогда идеи синтеза всех видов искусства. К тому же Мила входила в рабочую команду большой выставки в «Гараже», посвященной российскому перформансу, где все с авангарда и началось — выставки, которая проходит параллельно нашему проекту и обсуждается в его рамках.

Итак, чем являлся миф тогда, и что такое миф сегодня?

**Мила Бредихина:** Боюсь, нам не дано предугадать, что способно стать мифом и что с нашими сегодняшними мифами случится завтра. Миф возникает и разрастается непредсказуемо. Иногда он со временем только наращивает величия, иногда превращается бог весть во что. Иногда одно другому не мешает, и это происходит одновременно (это происходит с мифами особой живучести).

Хочу показать вам фотографию, которую сделала позавчера в фитнес-клубе. Этот стенд «Юные Малевичи» с объявлениями о разных секциях для детей, включая тазквондо, сильно удивил бы Малевича.

Генезис мифа — очень любопытная вещь. Не все, что хочет и даже обещает стать мифом, им становится. Думаю, для того, чтоб миф заработал, нужна, как в древние времена, чья-то безусловная вера в него. Это необходимое, хотя недостаточное условие. И раз уж я представлена как некий мифолог 1990-х, расскажу о нескольких мифах того времени в жанре «свидетельства очевидца».

Напомню, что не зря существует притча «врет как очевидец», так что будьте готовы... Это будут, недомифы, может быть, постмифы, одним словом, несостоявшиеся полумифы.

Если говорить в рамках «Черного квадрата», предположу, что сам по себе черный квадрат настолько прост как символ, что позволяет вмещать в себя огромное количество смыслов — от Космоса и конца живописи до тазквондо.

Одной из самых серьезных и несостоявшихся наших попыток в начале 1990-х была попытка создать миф о прозрачности и Пустом квадрате. Отсылка к опыту авангарда здесь была прямой и очевидной — не столько на уровне квадратов, сколько на уровне растворения искусства в реальности, нарушения границ искусства, а позже — права художника на трансгрессию. Я тогда писала о новых «танцах импотентов творения», связывая прозрачность с опытом дадаистов на новом, постмодернистском витке, а Олег настаивал на «энергии несвободы», парадоксально связывая ее с «волей к власти».

Прозрачность как категория искусства вызвала в начале 1990-х интерес не только у нас. По заказу галереи «Риджина» я сделала альманах «О прозрачности» с текстами Барабанова, Монастырского, Рыклина, Подороги, Файбисовича, Чуйкова и других. Но планы владельца галереи изменились, и альманах не был напечатан. Зато галерея сделала шумный загородный проект — выставку «О прозрачном». Кирилл Шахнович снял фильм, где, кстати, зрители отвечают

на вопрос, какова обратная сторона Черного квадрата, не прозрачен ли он? Ответы были самые разные. Кто-то говорил, что, безусловно, прозрачен — раз это окно в космос. Кто-то говорил, что нет, абсолютно непрозрачен — он же черный! Ответа, что с обратной стороны — лишь белый холст, не прозвучало.

Одним словом, «Черный квадрат» — бездонная семиотическая и мифогенная пропасть, к которой мы постоянно возвращаемся, наполняем новыми смыслами.

Пустой квадрат нам тоже казался мифогенным. Что делает прозрачная рама с фрагментом реальности? Есть ли здесь элемент вторжения в реальность? Обрамляя ее, что мы делаем с ней? Получаем ли новый состав, в котором искусство растворено, или нет? Казалось, тут есть о чем говорить. Возможно, не хватило провокативности, а это обязательное свойство авангардного жеста. Может быть, не хватило того, что Александра Семеновна Шатских сегодня назвала куражом. Или наоборот, не хватило серьезности намерений и веры.

Олег Кулик любит рассказывать историю, где могильщиком мифа о прозрачности стал Виталий Пацюков, потому что он пришел однажды в мастерскую Кулика и, посмотрев вокруг, сказал: «А где же ваши работы?» — «Да вот же, вот и вот...» — ответил Кулик трепеща. «А мне, — сказал Пацюков задумчиво, — прежние маленькие скульптурки в стиле Архипенко нравились больше».

Так рождаются мифы. Но не все они имеют потенциалы жить долго.

Про проекции авангарда я говорить не буду, об этом лучше Оли Шишко, автора идеи, никто не скажет. Важно, что жив акцент «Победы над Солнцем» на визуализацию слова и звука, на противоречивые и алогичные их соотношения, заданные тогда, сто лет назад.

Мне нравится, что работы, представленные здесь, отсылают к каким-то другим работам, что-то напоминают. Это еще один

механизм мифа — он адресуется к опыту каждого из нас. Если у нас нет собственного наполнения для него, миф для нас не оживет.

На выставке «Рамы» Олег Кулик возвращается к мифу о Черном квадрате с самыми серьезными намерениями. Здесь белая, светящаяся в темноте рама «Черного квадрата» — это классическая подсказка рамы, как следует понимать обрамленное и полное выворачивание наизнанку его смысла. Черный квадрат здесь не чернее окружающей его среды. Иначе говоря, это некий портал, который открывает возможность увидеть то, что нам хорошо знакомо и близко, оставаясь при этом единственным и неизвестным. Мне кажется, это удачный и неожиданный ход.

Я бы к куражу, серьезности намерений и провокативности мифогенного жеста добавила бы готовность аудитории воспринять ту или иную идею, новую или не очень. Александра Шатских касалась сегодня этой ситуации. Если в 1915 году «Черный квадрат» был воспринят как визуальная сенсация, то всего через девять лет он становится архаикой, а после Второй мировой войны — опять вдруг событием номер один.

Хочу напомнить вам проект «Простейшие» Ани Альчук, которая входила в Академию Зауми, представленную сегодня в Манеже. Это черные квадраты, состоящие из одной буквы. Изначально это были маленькие такие, самодельные книжечки, тоненькие, напечатанные на машинке. Мало кто обратил на них внимание. Хорошо сказал о них Всеволод Некрасов: «Если бы мы знали то, что не позволяет себя объяснить в работах такого типа, мы бы пекли их как блины». Думаю, к «Черному квадрату» Малевича это относится в той же мере.

**Ольга Шишко:** «Черный квадрат» — безусловно, провокативное произведение искусства с многими интерпретациями. Мне они сегодня видятся, скорей, в работах сайнс-арта и звуковых оммажах «Черному квадрату». Авангардизм, глубина, квантовая физика черного квадрата раскрыта для меня в большей степени у японского художника Риодзи Икеды, чем в акционизме.

Мне интересно спросить главного специалиста по черному квадрату Александру Шатских, каким был Казимир Малевич — преимущественно провокатором или философом? Этот вопрос часто возникал в связи с «Проекциями авангарда», с теми двадцатью восемью сессиями, которые мы провели, и сложным проектом Питера Гринуэя и Саскии Боддеке «Золотой век русского авангарда». По сути это был оммаж «Черному квадрату». Все возникало как бы внутри черного

квадрата. Он получил пространственное воплощение, стал объемным, вся история авангардистов прошла внутри этого черного квадрата. К вопросу о том, как рождаются мифы... Гринуэй выбрал тринадцать персонажей. Среди авангардистов был Филонов, не обошлось без Лили Брик. Он набросал характеристики авангардистов, я их не буду зачитывать, хотя они стоят того, но смотрите, как для него выглядел миф о Малевиче:

«Казимир Малевич — художник-фашист, агрессивный, задиристый, спорит и ссорится почти со всеми подряд. Выглядит старше своих лет. Автор великих манифестов, приверженец градации эстетических смыслов, которые сегодня могут показаться слишком вычурными. Вспыльчивый. В более поздние годы продавшийся». Как режиссер, Питер Гринуэй видел Малевича так, как рисуют его западные мифы сегодня. На сессии «Западный взгляд на русский авангард» в рамках проекта «Проекция авангарда» участвовали Жан-Клод Маркаде, Нина Гурьянова, Андрей Сарабьянов, Кристина Лоддер, и у каждого был свой взгляд. При этом есть специалисты в области русского авангарда, а есть просто художники, которые имеют собственный, зачастую провокативный, взгляд на ситуацию начала XX века. И коль скоро так по-разному интерпретируется и мифологизируется «Черный квадрат», давайте поговорим на тему личности Казимира Малевича.

**Александра Шатских:** Еще один миф — о том, что Малевич с его авторитарностью и громким голосом всем свой квадрат навязал! Для меня было удивительно узнать, что этот человек никогда не повышал голоса, с большим вниманием слушал собеседника и с интересом относился к тому, что говорят его ученики. Преданный ему ученик Лев Юдин так никогда и не вышел за пределы сезанизма, то есть Малевич даже ближайших учеников не склонял к супрематизму и геометрии. Да, черный квадрат — форма провокационная и нахально простая. Любому человеку приходится трудно, когда его убеждают, что черный квадрат на белом фоне — это большое искусство. Отсюда и образ комиссара, и громкий голос... И ни у кого не вызывает сомнений, что этот комиссар должен был навязывать свой квадрат, эту дыру, в которой пропал весь мир. Когда я начинала говорить с современниками, у меня была готовность признать, что он был квадратом квадратом даже внешне. Но это не так.

**Мила Бредихина:** Сильный миф рождает и сильное желание демифологизировать...

**Ольга Шишко:** Качество искусства влияет на историю автора. Действительно, что за человек мог создать черный квадрат? Если не смотреть в сторону идей, которые в то время рождались в науке, физике и биологии...

**Александра Шатских:** Вспомним контекст. Это 1915 год, сложнейший кубизм, все чрезвычайно высокодуховно и умозрительно. А тебе вдруг показывают плоский черный квадрат. Это выглядит просто хамством. Поэтому перенос «простоты печной заслонки» — чего только тогда не писали! — на автора происходит легко. А он был абсолютным другим человеком и говорил тихим «бабьим» голосом, как сказал мне человек, хорошо его знавший. Я счастлива, что еще застала современников, которые дружно свидетельствовали — он никогда никому супрематизма не навязывал, потому что считал его очень сложной вещью. Он говорил: «Только когда вы будете готовы, вы перейдете к супрематизму». И до супрематизма большинство из его учеников так и не дошли. Но миф о «квадратном Малевиче» по-своему интересен. Мифы вообще интересны. Я знаю биографию Малевича хорошо (иногда думаю, что знаю ее лучше, чем он) и поражаюсь, как много мифов вокруг него и как они живучи.

**Мила Бредихина:** А было у Малевича чувство юмора? По текстам это невозможно понять.

**Александра Шатских:** Да, пожалуй, было. Хотя он считал себя «косозычным». Но это «косозычие» восхищало Гершензона, который настаивал в письмах: «Пожалуйста, пишите и не обрабатывайте свои мысли, потому что если вы будете обрабатывать, уйдет тонкая мысль». Малевич был бескнижником. У него был собственный понятийный аппарат и собственное видение предмета. Прежде всего, он был, прошу прощения за избитое выражение, харизматиком и, конечно, великим мистиком, умеющим осмыслить свои видения. «Черный квадрат», это «ядро спрессованных смыслов», тоже был результатом мистического озарения. Поначалу «Черный квадрат», я бы сказала, возмутил самого Малевича. До этого шли прекрасные, многофигурные, цветные формы... И вдруг такое. Но по этой лестнице Иакова он восходил всю жизнь, до конца, пытаюсь понять спрессованные смыслы.

**Ольга Шишко:** Галина, у вас тема сегодняшнего выступления так и звучала: «Провокативность как основное качество

"Победы над Солнцем" и "Черного квадрата"». Что вы, как практик, можете добавить к сказанному?

**Галина Губанова:** Я хочу напомнить известные слова о том, что Малевич с Кручных и Матюшиным, работая совместно на даче, когда писали «Победу над Солнцем», много и громко хохотали. Это может показаться странным. Над чем смеялись? Но для меня было важно донести до зрителя, что вообще-то здесь можно хохотать. То, что все это тугодумно и очень серьезно, — миф, который до сих пор пугает людей. Я хотела бы дать микрорисовки возможного восприятия и «Победы», и «Черного квадрата».

В прошлом году я делала в Эстонии на фестивале выставку и перформанс с костюмами, которые стоят сейчас в соседнем зале. Когда я приехала туда, меня предупредили: мол, это эстонцы, они будут стоять неподвижно и не будут реагировать, так здесь принято. Но в результате зрители смеялись, веселились и кидались головой Толстяка. И потом мне сказали: «Мы волновались, что все это будет сложно, непонятно, что нас будут грузить». Но было весело. В этой пьесе много комедийных сцен и образов.

Согласна с Милой Бредихиной — трудно создать миф, хотя многие пытаются. Какой-нибудь «вирусный» ролик в YouTube — всеобщая современная мечта. Но вирусность «Черного квадрата» перекрывает абсолютно все. Нет человека, который не знал бы о его существовании. Хотя многие не знают даже, что это живопись, что можно пойти в Третьяковку, и там висит картина.

Много ошибок возникло вокруг реконструкций «Победы». Конечно, на что-то не стоит обращать внимание, скажем, на мелкие ошибки Киблицкого, хотя это и в каталоге Русского музея. Он смело пишет: «Силачи выходили из зала, это известно по некоторым документам». По каким документам? Там была, вообще-то, оркестровая яма. И этого не могло быть в 1913 году? Впервые это произошло в нашем спектакле.

В аудиолекции Андрея Великанова слышу, что в 1913 году был на сцене построен некий куб, и в этом кубе на передней стенке висел занавес, а на задней висела как бы завеса. Где он взял эти сведения? Куб впервые был сделан у меня в спектакле. Куба в 1913 году не было, был плоский занавес. Я взяла куб, потому что мне хотелось визуализировать идею, как из квадрата рождается куб, и хотела материализовать это на сцене.

В книге Паолы Волковой есть удивительный миф о пятиметровом занавесе на мольберте. Люди впадают

в какое-то мифологизирующее состояние, соприкасаясь с этим материалом. Это что-то, связанное и с восприятием чело- века и с принципиальной непознаваемостью, которая была заявлена футуристами и является имманентным свойством их материала. Что с ним ни делай, придет следующее поколение, которое скажет, как все загадочно, и можно начать с нуля. Это странная особенность порождения мифов, которую я проживала на себе, как практик, многие годы.

**Мила Бредихина:** Я согласна насчет имманентной непознаваемости контекста и исторического материала, потому что, действительно, бывшие отклонения от бывших норм мы склонны оценивать, исходя из норм и отклонений сегодняшнего дня. Это, конечно, проблема. Но мне кажется, что ошибки и ана- хронизмы еще не миф. Пока, во всяком случае...

Я хочу показать вам недавний перформанс Никиты Спиридонова на Винзаводе. Он назывался «Ослиная месса». К «Черному квадрату» он отношения не имеет, но на фоне столетнего юбилея «Победы над Солнцем» и, как выяснилось, российского перформанса выглядит актуально. С первых же звуков мессы это отсылало нас к историческому авангарду, синтезу нестандартного звука и слова, их визуализации, к футуристам, возможно, к манифесту «Ослиного хвоста», что-то в этом роде. Звуки извлекали профессиональные музыканты по партитуре, написанной Никитой. Помимо традиционных инструментов, там висели железные трубы, по которым били металлическими прутами. Ритм отбивался также ботинками.

Я пыталась разобрать текст, который выкрикивал человек верхом на осле, что было нелегко сквозь шум. И осел не стоял на месте. Скоро я поняла, что это вовсе не манифест футуристов: там время от времени звучало «пидорасы, пидорасы». Оказалось, это была стенограмма речи Хрущева, произнесенной в «Манеже», так что «Ослиная месса» тут же превратилась для меня, зрителя, из реконструкции мифа об историческом авангарде в его зеркальную противоположность. «Хрущев на осле» встал в один ряд с авангардистами, которые не менее яростно отрицали современный им модернизм. Цепь замкнулась самым неожиданным образом. Тенью мелькнул еще один герой, который на осле въезжал в шумное мифогенное пространство, но так далеко в данном случае можно и не заходить.

**Олеся Туркина:** Мифы продолжают рождаться. Когда Мила показывала перформанс «Ослиная месса», я вспомнила, что художник Владимир Янкилевский, участник той самой выставки в «Манеже»

в 1962 году, которая стала красной тряпкой для власти и завершением эпохи оттепели, утверждал, что не кричал Хрущев на художников «пидорасы». Согласно Янкилевскому, Хрущев произнес гораздо более страшную фразу. Когда он начал возмущаться тем, что он увидел на выставке, ему сказали: «Но ведь это Вы, Никита Сергеевич, открыли окно на Запад». И тут он заявил, что Запад — наш враг. А это было гораздо страшнее.

**Мила Бредихина:** Может, соврал, как очевидец? (смеются). А стенограмма?

**Александра Шатских:** Врет, как очевидец — гениальная фраза! Одно время я возмущалась мифами очевидцев, но со временем остыла, и думаю, что факт не важнее мифа. Всю жизнь я колотилась и рассказывала, что на самом деле происходило между Шагалом и Малевичем, и когда Малевичу явился «Черный квадрат». Ты с датами доказываешь, бьешься головой о стенку, а миф сильнее. Товарищ Малевич заявил, что «Черный квадрат» был создан в 1913 году, и все ему верили вплоть до конца XX века. Я знаю об этом все, что можно об этом знать, но теперь и я думаю, может, он был прав — ведь он мог тайно вынашивать этот замысел два года.

**Галина Губанова:** И Паола Волкова была права (смеются).

**Александра Шатских:** Все правы. Миф — структура, которая упорядочивает мир, убирает энтропию, в нем есть какая-то своя правда, и с ним можно взаимодействовать, поэтому «врет, как очевидец» — это фантастически справедливо. Мы все — зеркала, и улавливаем то, что хотим и можем уловить. А потом искренне считаем: ведь я же при этом был, я могу точно сказать, как все было.

**Ольга Шишко:** И Паола Волкова права, и вы, Галя, как художник, который в реконструкции «Победы над Солнцем» оживил старый миф. И я бы не убивала этот новый — он такой убедительный.

**Галина Губанова:** Да. Но характерное качество мифа — ускользание. Миф не имеет четких границ. Те, кто работает со структурой мифа, хорошо знают это.

**Олеся Туркина:** Миф, как и бред, социально обусловлен. Было бы крайне интересно — посмотреть, как менялся со временем миф о Малевиче, миф о «Черном квадрате» и об опере «Победа над Солнцем».

Во-первых, мифотворчество было свойственно самим художникам, о чем говорила Александра Шатских. Тот изначальный миф был связан с опережением будущего, с тем, что футуристы отменили время, поэтому Малевич был прав, заявляя, что «Черный квадрат» был им создан в 1913 году. Такое заблаговременное предчувствие «царственного младенца», как он называл «Черный квадрат», соответствовало убеждению художника, что линия искусства прошла через его творчество. На скоростной трассе модернизма, устремленной как в будущее, так и в прошлое, художникам — демиургам — открывались новые пластические законы. Как для научного открытия или пророчества важным становился фактор времени, новизна, бросок вперед. Для первых критиков, таких как Александр Бенуа, «Черный квадрат» стал концом старого мира. И с этим нельзя не согласиться, потому что Малевич осуществил разрыв с прежним символическим миром. Когда авангард запретили, имена художников и их работы и, прежде всего, «Черный квадрат» стали окутаны мистической тайной. Алексей Крученых тихо жил в Москве и занимался продажей редких книг. Я помню, как критик и журналист Елена Курляндцева рассказывала мне, что в 1960-х годах ее ребенком привели в гости к Крученых. Ее поразило, что в комнате не было дневного света. Поэт-футурист объяснил, что с тех пор, как он одержал победу над солнцем в 1913 году, он больше не поднимает шторы. Не говоря уже о том самом «Черном квадрате» 1915 года, который могли увидеть только сотрудники музея в запасниках Третьяковки, а художники и философы создавали из этой пустоты миф вокруг работы, которая воплотила для них одновременно и бездну, и окно, и черную дыру, и экран... После перестройки, когда началась валоризация авангарда, появился новый миф, можно его назвать мифом о золотом эталоне — денежном эквиваленте работ авангарда. В Эрмитаже у последнего «Черного квадрата» Малевича, пожертвованного музею Потаниным, до сих пор можно услышать обсуждение того, почему эта картина стоит миллион долларов.

**Галина Губанова:** Я хочу врезку сделать по поводу ранних мифов. Известна цитата из Бенедикта Лившица о том, что пьеса Крученых находится в космическом отдалении от визуального ряда. Пригвоздил, и это долго длилось. Миф о том, что их коллективный текст ничего особенного не значил, создавал и Малевич, не будем об этом забывать. Мне в начале работы над «Победой» нужно было преодолеть этот ранний миф, чтобы понять, что в тексте связано с эскизами.

**Ольга Шишко:** Аня, что вы добавите как участник проекта? Хочется услышать мнение художников о мифотворчестве. И нужно ли складывать мифы? Многие современные художники, такие как Милица Томич, Валид Раад, тот же Питер Гринуэй, считают, что не историки должны создавать историю, которая во многом есть миф, а именно художники. Как куратор проекта «Золотой век русского авангарда», я не могла не понять мокьюментарность послания — на моих глазах западный художник пытался переосмыслить сегодняшнюю ситуацию в культуре (напомню, что инсталляция открылась в апреле 2014 года). Гринуэй, казалось бы, создает новую ситуацию (в созданных им персонажах мы узнаем ненароком сегодняшних художников, режиссеров, людей нашего времени), и этот фейк мне кажется очень важным, Гринуэй не прост в своем высказывании — он переносит миф в сегодняшний день, немного усиливает слова манифестов и останавливает ход истории (или хочет его остановить). Он, очень по-западному, мифологизирует прошлое, тем самым в исторической перспективе стараясь изменить ход событий, сместив акценты. Мне кажется, это такая стратегия для художников сегодня — не агрессивная, но очень важная. Сегодня ведь не историки, а художники должны бы создавать реальность. И я считаю, что этот рефлексивный бросок вперед (*projections*) никто не выявил как интересный ход. Но авангардисты (к коим я все же причисляю Питера Гринуэя) всегда немного впереди.

**Анна Колейчук:** Я скажу буквально несколько слов. Я выросла в семье художника Вячеслава Фомича Колейчука, так что давно и с удовольствием существую в его мифологическом пространстве. До некоторой степени и сама стала ощущать себя сопутствующим мифом. Жизнь рядом с таким художником в реальность практически не пускает. Когда Вячеслав Колейчук избрал стереографику — а это особая, рукотворная голография, технологически удивительный прорыв, я в какой-то момент поняла, что это и мое пространство тоже, что я просто влюблена в него. А поскольку Малевич для меня в молодости очень много значил, стереографина в какой-то момент для меня предстала проекциями «Черного квадрата», двух его плоскостей — спереди и сзади. Получился такой проект — «Квадрат в кубе», так что теперь «Черный квадрат» Малевича существует для меня в этих пространствах — перед и за своей плоскостью.

## Ирина Карасик Черный квадрат и его интерпретации

В 2007 году Русским музеем был осуществлен масштабный проект «Приключения «Черного квадрата» (куратор — Ирина Карасик, авторы экспозиции — Ирина Карасик, Маргарита Костриц). Проект имел целью проследить «линию жизни» созданного Казимиром Малевичем произведения в отечественном искусстве XX — начала XXI века на уровне идеи, формы, знака, мотива, символического объекта и т.п. В экспозицию вошли работы самого Малевича, его современников и учеников, произведения актуальных художников, в творчестве которых в том или ином виде ощутимо присутствие «Черного квадрата» — и как самостоятельно разрабатываемой пластической темы, и как объекта рефлексии.

Замысел выставки не был следствием ни чистого умозрения, ни кураторского насилия. Он возник из наблюдений за происходящим художественным процессом. Корпус произведений, прямо или косвенно апеллирующих к «Черному квадрату», столь значителен, что уже одной своей количественной концентрацией свидетельствовал о возникновении в современном искусстве особой — самостоятельной, сильной и устойчивой тенденции, которая, несомненно, требовала специального исследования и адекватной репрезентации.

Выбор названия отвечал характеру собранного материала, который обнаруживал

весьма и весьма вольное отношение с первоисточником. Тут были и неожиданные ситуации, и удивительные превращения, и странные видоизменения, и рискованные игры. «Квадрат» анализировали и цитировали, почитали и отвергали, его боялись, его пародировали, постигали как тайну и доводили до абсурда, хоронили и воскрешали.

На выставке действительно преобладали разного рода иронические версии — в диапазоне от изощренной интеллектуальной игры до откровенного хулиганства. Но такова истинная картина, и связано это с особенностями нашего художественного процесса. «Черный квадрат» очень долго находился под запретом, поэтому преемственность формообразования и проблематики была нарушена. С другой стороны, недоступность порождала легенды, способствовала предельной сакрализации, которая впоследствии привела к противоположной реакции, и мифотворчество сменилось мифоборчеством. Кроме того, пик интереса пришелся уже на время постмодернистского скепсиса, отсюда и обилие всякого рода манипуляций, ассоциаций, апроприаций, аллюзий, деструкций и деконструкций.

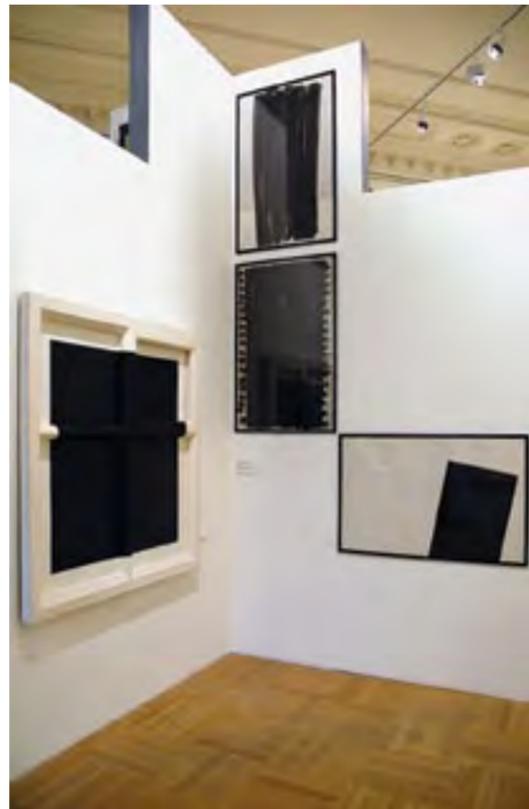
Избранный кураторами ход мыслей и действий не противоречил, как кажется, стилистике самого Малевича. Возьмем хотя бы его остроумную реплику, запознанный одному из учеников: «Все



1. «Приключения «Черного квадрата»». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Вестибюль. Информационная зона. На первом плане «Проект памятника Малевичу» И. Шелковского (Собрание Виктора Бондаренко, Москва), 2005. Изображение предоставлено автором

2. «Приключения «Черного квадрата»». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции первого зала. Произведения Б. Бермана, М. Кастальской, В. Немухина, Э. Булатова. Изображение предоставлено автором

3. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции первого зала. Произведения И. Чуйкова и В. Умнова. Изображение предоставлено автором



4. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции первого зала. Объект К. Александрова. Изображение предоставлено автором



5. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции первого зала. На переднем плане произведения А. Паннина, А. Гарунова, на заднем — К. Александрова и Ю. Злотникова. Изображение предоставлено автором



6. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции первого зала. Произведения А. Юликова (стена), В. Шевченко, А. Паннина, В. Воинова, на экране — Е. Берг «Земля Малевича». Изображение предоставлено автором



говорят — квадрат, квадрат, а у квадрата уже выросли ручки и ножки, он уже бегаёт по всему свету».

В выставке участвовало 140 художников, экспонировалось свыше 400 произведений. Хотелось показать степень распространения явления, присущие ему сложности и противоречия, а не ограничиться лентой лучших примеров.

Выбор названия не только формулировал идею, но был и выбором не совсем традиционных способов показа. Выставочное пространство организовали особым образом. По центральной оси залов — крестообразные, пересекающиеся под прямым углом щиты со сквозными «навершиями», имеющие единый квадратный модуль. Тем самым создавались условия как для вычленения самостоятельных зон для отдельных произведений (или авторов) и тематически связанных комплексов, так и для появления множественных и неожиданных точек зрения. По мере движения зрителя экспозиция все время менялась, открывая взгляду каждый раз разные сочетания произведений. Мы стремились организовать напряженное и вместе с тем увлекательное зрелище, обладающее собственной драматургией, основанной на работе механизма взаимодействий и пересечений. Отсюда и многоуровневая, «нелинейная», плотная система развески, использование открытых оформительских приемов. Отсюда — не только визуальные,

но смысловые контрасты и «перепады»: серьезные произведения соседствовали с откровенно ерническими, пафос — с иронией, драма — с фарсом.

Мы отказались от хронологии, предпочтя, условно говоря, метод свободных ассоциаций. Хотя исторический и современный материал, тем не менее, смешивался в минимальной степени: только там и тогда, где и когда был необходим какой-то «сигнал», какой-то знак, какой-то пунктир из прошлого в будущее или из будущего в прошлое. Практически все современники Малевича, да, собственно, и большинство его произведений оказались сосредоточены в отдельном зале. И очень важно, что этот зал не был первым, а поэтому воспринимался остро и неожиданно — как крупный план, как остановка, как точка возврата — для размышления и сравнения.

Выставка начиналась со знаменитой триады Малевича «Квадрат», «Круг» и «Крест» (1923), и здесь предполагался известный шоковый эффект. Щит был поставлен почти у входа, загораживая «горизонт», зритель — буквально, насильственно, безвыходно, неотвратно — упирался в него, сразу оказываясь один на один с главным. Триада — идейная увертюра ко всей рассказанной дальше истории.

Мы не придерживались не только хронологии, но и жесткой типологии, однако

7. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции второго зала. Произведения К. С. Малевича, его учеников и современников. Изображение предоставлено автором



8. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции второго зала. Произведения К. С. Малевича, его учеников и современников. Изображение предоставлено автором



в каждом зале были свои смысловые доминанты, свои композиционные узлы.

Так, в первом были представлены произведения, авторы которых подошли к теме сугубо серьезно, даже торжественно. Они или вступают с Малевичем в открытый диалог или дают свои ответы на поставленные им вопросы. Выявлены две крупные линии, которые условно можно обозначить как геометрическую и метафизическую. Геометрическая включает единичные образцы «прямого действия», связанные с проблематикой формообразования, но больше — многочисленные примеры аналитической направленности, когда пластическая форма (квадрат) воспринимается как готовый образ (А. Панкин, А. Юликов, И. Чуйков, Л. Борисов).

Метафизическая линия представлена произведениями, авторы которых откликаются на внеформальные аспекты малевического детища и ведут речь о пустоте, немоте, ничто, ночи, смерти, нулевой позиции (Б. Турецкий, Е. Гор, Н. Наседкин, В. Умнов, Э. Булатов, М. Кастальская и др.).

Два произведения были здесь важными точками напряжения. Коллаж (1960–1963, ГРМ) Владимира Стерлигова, в прошлом практиканта ГИНХУКа, с которого, собственно, и начинается история современных отношений с «Черным квадратом». Купол Стерлигова — символ новой, органической картины мира — ведет прямой «диалог мировоззрений» с квадратом Малевича. Квадрат помещен внутри купола: система, пришедшая на смену, вобрала в себя предшествующую и построена на ее фундаменте. В более позднее время подобный диалог мировоззрений продолжил едва ли не один Юрий Злотников. В 1988 году он предлагает свою «Антитезу "Черного квадрата"» (ГТГ). Художник не столько интерпретирует Малевича, сколько «вынуждает» непоколебимый квадрат подчиниться собственной «процессуальной» пластической концепции.

Два произведения сыграли особую — провокационную — роль в монументальной экспозиции этого зала. Они установили необходимую дистанцию восприятия, снизили градус возникшего было пафоса и создали эффект остранения. Это «Квадрат Малевича» Д. А. Пригова (1989, ГРМ, Музей Людвиг в Русском музее), являющийся таковым только по надписи и свидетельствующий о полной вербализации визуального символа в процессе исторической «эксплуатации». И «То-то и оно» Булатова (2000, собрание Е. и В. Семенихиных, Москва) — серьезное полотно, исследующее онтологию картины, в нашем контексте оказывалось многозначным ироническим комментарием, обращенным к ситуации в целом.

Второй зал, как уже отмечалось, был в основном посвящен квадрату Малевича и его современников. Здесь применили иное пластическое решение: никакого лабиринта (как в первом) — распахнутое свободное, цельное пространство. Существенную роль играло само расположение помещения, делавшее его композиционным и смысловым узлом маршрута: на повороте, на переломе, так как менялось направление движения. Мы использовали прием открытого экспозиционного языка, подключили, так сказать, эффект присутствия: затащили весь угол зала увеличенной, а потому зыбкой, как след памяти, фотографией знаменитой выставки «0,10» с настоящим «Черным квадратом» на историческом месте. Акция была, конечно, символической, а не документальной, поскольку квадрат не тот, изначальный, а более поздний, 1929 года (ГТГ).

Пунктиром были намечены разные линии развития темы. У Малевича: предчувствие («Композиция с Джоконой», 1914, ГРМ), утверждение в качестве первоэлемента (авторские версии 1929, 1930–1931 гг.), использование в виде «личной печати» («Автопортрет («Художник»», 1933, ГРМ). У УНОВИСцев: их опыты в экспозиции тесно «прижались» к картинам Учителя, словно знаменуя существовавшую между ними прямую зависимость. Квадрат обрел здесь универсальность как символ веры, учебный «предмет», первоэлемент и эмблема стиля. Он распространился повсюду — от оформления трамвая, тканей, рекламы, обложек до сценографии супрематического балета.

Тема непосредственных учеников и последователей проходила по всему залу. Здесь были все важные имена. Отмечу только редкие, нехрестоматийные вещи — например, промграфику Владимира Стерлигова 1950-х годов (из московского частного собрания), его же рисунки 1960–1970-х годов, развивающие диалог квадрата и купола (из петербургской личной коллекции). Или образцы откликов тех молодых современников, которые не входили в орбиту Малевича. Впервые экспонировались две работы Татьяны Глебовой (1924, частное собрание, СПб), впоследствии ученицы Филонова, интересные как ранние полемические высказывания. Она пишет квадрат Малевича как натуру или природу, делает частью среды, окружает растениями, цветными объемными формами и преодолевает тем самым его пугающую отвлеченность.

Значительное место в зале отведено, естественно, не только ученикам Малевича по Витебску или ГИНХУКу, но и его более ранним и более самостоятельным соратникам, временно сплотившимся под знаменем супрематизма после знаменитой выставки

9. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции третьего зала. Произведения Э. Гороховского, А. Чежина, В. Воинова. Изображение предоставлено автором



10. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции четвертого зала. Огород Малевича. Интроспективное действие группы «Тут-и-Там» (1992, реконструкция 2007). Изображение предоставлено автором



11. «Приключения "Черного квадрата"». Вид экспозиции в Русском музее, 2007. Фрагмент экспозиции четвертого зала. Произведения Е. Китаевой и Л. Парфенова, А. Флоренского, Л. Борисова. Изображение предоставлено автором



«0,10». Экспозиция подтвердила: «черный квадрат как таковой довольно редко эксплуатировался новоявленными супрематистами»<sup>1</sup>. Интерес к нему был, но «проявлялся в частом использовании черной плоскости, представлявшей собой рецепцию квадрата и переведенной из ранга первостепенной супрематической формы в категорию одного из многих цветных геометрических элементов»<sup>2</sup>.

Наконец, была намечена и еще одна, связанная с «Черным квадратом» линия (наиболее очевидная, наиболее признанная) — это его роль как модуля новой предметно-пространственной среды XX века, его выход в сферу дизайна. Мы обозначили ее диапазон, ее границы, ее длительность, прежде всего, чисто экспозиционными средствами: не случайно произведения, представленные в зале, помещены в своеобразную раму из двух фотографий, создающих исторический фон процесса: выставка «0,10» и современный салон Армани, в квадратные ячейки стен которого вставлены некоторые из, так сказать, исходных образцов. В витринах и на подиумах можно было видеть подлинный супрематический фарфор, мебель, выполненную по эскизам Николая Суетина его дочерью, а также несколько западных примеров, возникших до и после Малевича.

Думаю, этот зал был бы гораздо менее интересным, если бы являлся чисто историческим. Здесь присутствовали те «сигналы» из будущего, о которых я уже говорила. Картина Георгия Пузенкова, где «Черный квадрат» взят в рамку компьютерного интерфейса, с обезоруживающей наглядностью символизировала непреходящую актуальность Малевича. Она помещалась между двух аутентичных произведений великого супрематиста, не мешая их отдельному существованию. Акцент при этом был сделан на так называемом эрмитажном квадрате, история бытования которого сама по себе, как известно, является приключением. Свободно размещенные на полу в качестве «связующего» эмалевые плакетки Сергея Бугаева-Африки воспроизводили образцовые композиционные схемы из книги «Супрематизм. 34 рисунка». Они имели мемориальный, увековечивающий оттенок и одновременно отсылали к ситуации превращения супрематизма в стиль с определенной иконографией сюжетов и форм. Кроме подлинно супрематического фарфора экспонировались оммажные жесты современных художников, по-своему расписавших исторические формы.

.....

1 Горячева Т.В. Почти все о «Черном квадрате» // Приключения «Черного квадрата». СПб. 2007. С. 14.

2 Там же.

В третьем зале, еще не вникая в его «содержимое», зритель сразу же встречался с резкой сменой впечатлений. Вместо лабиринта первого, открытости второго тут царили замкнутость, сосредоточенность, сдержанность. И не случайно: собраны произведения «умышленные», связанные в широком смысле с концептуальной традицией, с аналитической рефлексией, с серьезными интеллектуальными играми — языковыми, визуальными, контекстуальными (И. Макаревич, О. Васильев, Ф. Инфанте, Э. Гороховский, И. Чуйков и др.).

Четвертый зал — торжество свободного, порой «разнузданного», обращения с первоисточником. Именно здесь были сосредоточены всевозможные «покушения», победы, преодоления и погребения, деконструкции и деструкции, инсинуации и провокации, насмешки и издевки. Надо сказать, что речь в большей степени идет не столько о самом «Черном квадрате», его внешних данных и внутренних свойствах, сколько о его мифологическом статусе в культуре, о превратностях судьбы и славы. Что касается пространственного решения и эмоционального образа этого зала, то я бы использовала для определения аналогю с калейдоскопом (не случайно развеска здесь максимально уплотнена, «рядность» ее, пожалуй, самая высокая, а конфигурация самая сложная). Хотя, конечно, некие направляющие мы здесь выстраивали: создавали отдельные мини-экспозиции, группировали «идейно» близкие и пластически созвучные экспонаты. Так, например, собраны вместе произведения соц-арта и постсоц-арта; новая геометрия, в которой супрематизм превращается в формальную игру или редуцируется к общепонятным и общеупотребительным визуальным значкам; работы, в которых так или иначе задействована телесность, пищеварительные ассоциации; «черные квадраты», найденные в окружающей действительности, в реальной жизни. В этом зале больше всего покушений на физические характеристики — черный квадрат в виде полиэтиленового мешка, краюхи хлеба, подушки, штрих-кода, выложенный из семечек, монет, мух... Обрамленный сосисками, снабженный глазами, очками, дверными глазами...

Итак, проект впервые собрал воедино внушительный и разнообразный корпус интерпретаций знаменитой «иконы XX века». Предметом репрезентации стала сама уникальная и непрекращающаяся дискуссия искусства и общества с «Черным квадратом» К.С. Малевича. «Приключения...» — выставка с открытым финалом. И потому, что процесс, ею явленный, противоречив и неоднозначен, и потому, что он имеет и будет иметь продолжение.

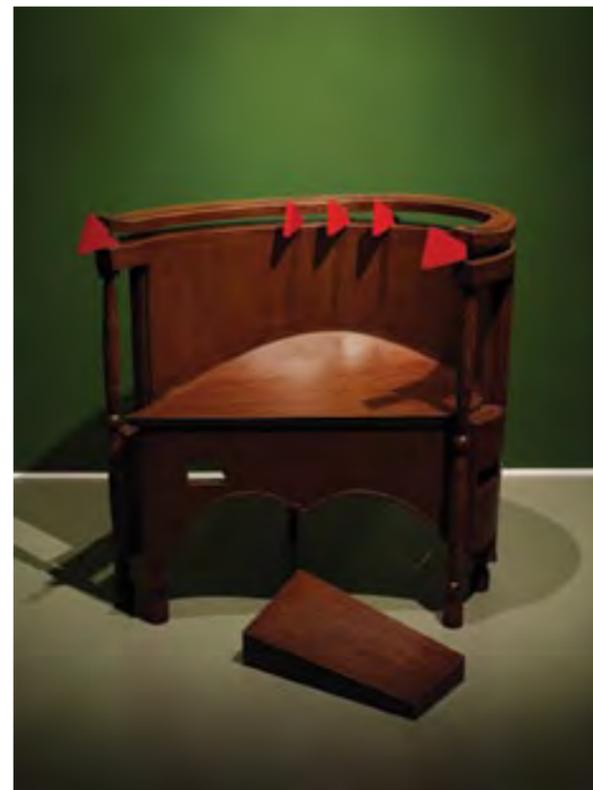
## Вадим Захаров Воскрешение авангарда

Для меня обращение к теме русского авангарда — некое постоянное головокружение. С одной стороны, я понимаю ценность этого уникального явления, с другой — с удивлением наблюдаю, как оно не может долгие советские и постперестроечные годы вписаться в российский контекст. Потому как до сих пор ведущие жаркие споры о том, является ли «Черный квадрат» Малевича искусством или нет, не позволяют не только русскому авангарду, но и всему современному искусству совершить посадку в культурном пространстве России.

Необходимо напомнить, что «Черный квадрат» Малевича и многие настоящие образцы русского авангарда русская художественная сцена увидела только на выставке «Париж-Москва», в 1981 году. До этого случались лишь частные показы, например у Георгия Костяки и некоторых других коллекционеров. Именно в 1981 году среди художников старшего поколения активно обсуждалась тема «неправильного квадрата» у Малевича. На той знаменитой выставке в Пушкинском музее вдруг заметили, что квадрат не квадрат — фигура не совсем правильная. И это в 1981 году! Таким образом, русский авангард своей неясностью накрывал художников даже в начале восьмидесятых. У художников-шестидесятников сведения о русском авангарде были скорее личные — многие лично знали или даже учились у тех, кто участвовал

в процессе формирования мощного направления, тем самым протягивая свои персональные нити в прошлое.

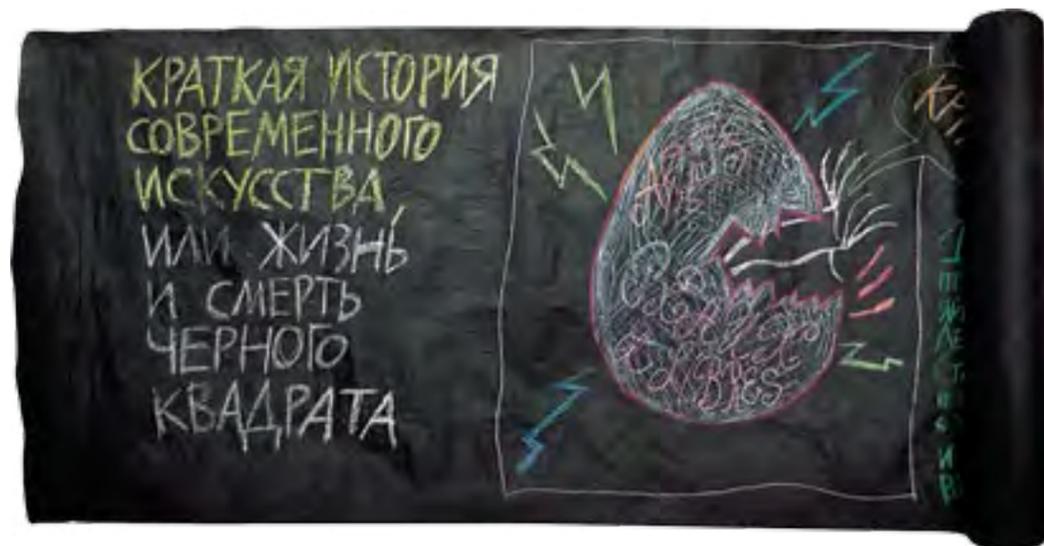
Как известно, русский авангард — наряду с иконописью — явление интернационального масштаба. Это две наши визитные карточки, правда, основательно скомпрометированные. Но основной удар по авангарду и многому еще другому был нанесен, конечно, политикой Советского Союза, уничтожившей долгие годы все живое вокруг. Мы стараемся проскочить этот ужасный период зажмурившись, академически не осваивая колоссальные искусствоведческие и исторические пробелы. Я не нашел даже каталогов-резоне Лабаса, Вильямса или Штеренберга, ну и многих других замечательных художников советского времени. Ситуация в русском искусстве до сих пор напоминает кота в мешке. Фальшивки и новые «удивительные» истории из жизни того или иного художника до сих пор содрогают рынок искусств. Напрашивается простой вывод — пока не будет создана карта художественной жизни за последние сто лет и не будут проложены четкие маршруты от авангарда в день сегодняшний, ничего не получится и с современным искусством. Пока современное русское искусство не может увидеть в себе универсальный генетический код, появившийся в прошлом веке.



1. Вадим Захаров. Гарнитур «Святой Себастьян возле кипящей овсяной каши», 2008. Вид инсталляции. Фотографии предоставлены автором



2. Никита Алексеев. Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть черного квадрата, 1986. Черная рулонная бумага, цветные мелки, 100 x 3670 см. Фотография: © Вадим Захаров



3. Иван Чуйнов. «Посвящение Малевичу», 1999. Серия из трех работ. Холст, масло. Фотография: © Вадим Захаров



4. Работа Никиты Алексеева «Краткая история современного искусства, или Жизнь и смерть черного квадрата» на выставке «Битца за искусство». Москва, Битцевский парк, 1986. Фотография: © Вадим Захаров

5. Первая выставка АПТАРТА, квартира Никиты Алексеева, 1982. Слева работа Наталии Абалаковой и Анатолия Жигалова «Черный квадрат». Объект. Целлофановый панет, набитый черной копировальной бумагой, 1982. Фотография: © Вадим Захаров

Лично на меня русский авангард не оказывал никакого влияния. Да, я использовал эту тему в некоторых своих работах, но лишь в качестве цитат, не более. Я не чувствую преемственности. И это не бравада, а, скорее, сожаление. Возможно, если бы в конце семидесятых кто-то объяснил мне в МГПИ имени Ленина, на художественно-графическом факультете, что в начале века в России существовали невероятные художники, то я был бы художником более цельным, убедительным что ли. Но никто не объяснил, более того, нам с Юрием Альбертом и Игорем Лутцем ставили «незачеты» за любой намек на импрессионизм, за вольность положить зеленую краску с фиолетовой. Так сложилось, и я даже рад, что мне — тогда молодому художнику — не пришлось пробираться через дебри авангарда.

Я лишь дважды явно обращался к авангарду — в инсталляции «История русского искусства от авангарда до московской концептуальной школы», в 2003 году, и в серии «Гарнитур Св. Себастьян» 2007 года. В первой основным элементом стали четырехметровые архивные папки, выстроенные в ряд, начиная с папки «Русский Авангард», пронзенной красным треугольником Лисицкого. Эта глава истории искусства была отделена от четырех других лесенкой. По лесенке можно было подняться и посмотреть, что находится в остальных разделах, но попасть в папку русского авангарда

было невозможно, несмотря на наличие двери. Из-за закрытой двери до зрителей доносился мужской храп. Во второй работе была попытка совместить русский авангард и иконопись. Здесь красные стрелы вонзались в деревянную мебель, сделанную по изображениям на иконах, со всеми визуальными искажениями. Русский авангард будто препарировал русскую иконопись, при этом находясь на удаленной территории — западной традиции. Святой Себастьян не канонизирован русской православной церковью.

Интересно, что московский концептуализм в целом игнорировал русский авангард. Очень редко можно найти в ранних работах концептуальных художников прямые отголоски русского авангарда. Они, безусловно, есть, но редки и появляются в основном уже в поздних работах. Хотя Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов выставляли на первой выставке АПТАРТА, в 1982 году, мешок, на котором было написано «Черный квадрат». И даже одна квартирная выставка у Никиты Алексеева называлась «Победа над Солнцем». Другой пример — его замечательная работа «Краткая история современного искусства, или жизнь и смерть Черного квадрата», уже 1986 года. Работа, 36 метров в длину и метр в ширину, иронически описывает жизнь черного квадрата до последней его минуты, до самоповешения на березе.

6. Вадим Захаров.  
История русского  
искусства от авангарда  
до московской  
концептуальной школы,  
2003. Вид инсталляции  
в Историческом музее,  
Москва. Фотографии  
предоставлены автором



И здесь, думаю, впервые показан русский авангард в сложном диалоге с современным искусством и российским обществом. Работа выставлялась на известной выставке в Битце, прямо на снегу, в 1986 году. Не знаю, о чем думали зрители, выстроившиеся в ряд, вникная в эту длинную историю, но уверен, что в большинстве своем они впервые услышали что-то о «Черном квадрате». У Ильи Кабакова видимый интерес к русскому авангарду проявился гораздо позже, уже в нулевые годы. Я не припомню ранних работ Ильи, явно отсылающих к революционному искусству начала прошлого века. Инсталляция «Красный вагон» — одна из немногих, где прослеживается подобная преемственность, но это уже 1991 год. У Ивана Чуйкова есть довольно ранняя работа «Посвящение Малевичу (Черный квадрат)», 1981. Еще одно «Посвящение Малевичу» (три работы) датируется 1999 годом. У Елены Елагиной и Игоря Макаревича — лишь отдельные цитаты, фон, на котором всплывают деревянные фигуры Буратино и башни Татлина, выступающие на мухоморах — «Toadstool with Tatlin's Tower» (2003) и «Mushrooms of Malevich with Red Square» (2008). Очень активно авангардное прошлое проявилось в поздних работах Павла Пепперштейна, где вдруг русский авангард стал активным бэкграундом психоделических практик. Павел как раз волевым методом решил соединить прошлое с настоящим, проложив свои хайвэй из одной точки к другой поверх «кладбища русской культуры», лежащего посередине.

У концептуальных художников не было и нет пиетета перед великими предшественниками. Московский концептуализм стал единственным самостоятельным направлением, разработавшим, как и русский авангард, универсальный язык, вступающий в свободный диалог с любым другим языком, не боясь быть поглощенным.

Я думаю, что поздний интерес русских художников к авангарду определяется не только конъюнктурой рынка, а в основном историческим круговерчением России. Наша страна подходит к 17-му году XXI века, но есть ощущение, что мы возвращаемся в исходную точку революционного 1917-го. Отсюда — опять интерес к русскому авангарду как инструменту разрушения прошлого. На смену московскому концептуализму, который не обращал внимание на сиюминутные тенденции, представляя, скорее, некую античную позицию, активно

пришло (в начале девяностых) левое мышление художников, философов, критиков и искусствоведов. И до сих пор мы видим не затихающее лево-векторное движение, поднимающее революционный общественный градус. Наверное, это общие мировые тенденции, но в России мы опять начинаем сначала. У меня возникает чувство deja vu, несмотря на то, что треугольники, квадраты, круги очень сильно одряхлели, обросли бородами. Не случайно, что сегодня, на фоне уже шестнадцатилетнего правления с вектором в геронтологическую бесконечность, опять возник интерес к русскому авангарду. Воскресшие мертвецы прошлого с трясущимися треугольниками вместо рук и квадратами вместо голов будут сеять ужас, и нам от этого не уйти. Бренд «Русский Авангард», уже давно мертвое явление, на фоне реконструкции прошлого в отдельно взятой стране постепенно оживает. Как художник я лишь могу наблюдать с неким ужасом за процессом воскрешения авангарда из мертвых.... Чур, чур меня!

## Ирина Коробьина Проекция авангарда

Почему нас восхищает, интригует, шокирует, притягивает и не отпускает история советского авангарда? Да потому что ее боги и герои дерзнули заявить создание новой реальности! Познать ее существо сегодня мы можем только в проекциях, через преломления времени и отражения в культуре и искусстве. Советский авангард — это тайна... Как объяснить, что в голодной, разрушенной ожесточенной классово войной молодой Стране Советов родилось искусство, занявшее лидерскую позицию в международном культурном движении?

Другая тайна — его одномоментное исчезновение после блестящего десятилетнего существования, полного прорывов и озарений общечеловеческого масштаба...

Советский Авангард признан главным вкладом России в мировую культуру XX века. Он самым прямым образом повлиял на развитие искусства во всем мире, но парадоксальным образом — не в своей стране. Авангардная традиция была прервана в Советской России. Все мы сегодня если и являемся носителями традиций отечественной авангардной культуры, то это глубоко запрятано на генетическом уровне и в российском современном искусстве проявляется отнюдь неочевидно.

Словосочетание «проекции авангарда» подразумевает осмысление опыта советских авангардистов в контексте нашей

действительности. Мы как бы проецируем на сегодняшнюю реальность те достижения, те судьбоносные открытия, которые до сих пор продолжают волновать весь мир. И в самом деле идея создания новой реальности, идея создания нового мира воплотилась в буквальном смысле именно в искусстве архитектуры. Авангардная архитектура Страны Советов, направленная на решение социальных проблем и организацию новых все более совершенных трудовых, культурных и бытовых процессов, перевернула представление об устройстве жизненного пространства человека XX века.

«Проекция авангарда» — это название, придуманное нами для телевизионного цикла, который вместе с режиссером Еленой Лысаковой сделали для телеканала «Культура» лет десять назад. Тогда казалось, что памятники архитектурного авангарда, в свое время строившиеся на периферии российских городов, а после их сумасшедшего роста в XX веке оказавшиеся практически в их центральных районах, практически обречены. Занимая драгоценную для нового русского деvelopeмента землю, они раздражали своей простотой и «бедностью». Общественное мнение с недоумением относилось к борьбе отдельных энтузиастов за их сохранение. И в списках охранного законодательства они проходили как второй сорт,



по факту оставляющий лазейки для недопустимого. Едва ли не каждый день приходили тревожные известия о предполагаемых или уже начавшихся сносах.

Работая над циклом фильмов «Проекция авангарда», мы стремились заставить обратить внимание обычных людей, не специалистов, не архитекторов, а рядового населения, не принадлежащего к культурной элите, но составляющего многомиллионную телевизионную аудиторию, на советский архитектурный авангард. В этих фильмах мы объясняем, что это такое, почему весь мир считает это явление прорывом в развитии современной цивилизации и почему его необходимо сохранять как национальное достояние страны. Нашей сверхзадачей явилось пополнение рядов идеологических союзников конструктивистов за счет телевизионной аудитории.

Мы создали цикл из восьми фильмов, в которых показали, как архитекторы — титаны и герои советского авангарда — решали совершенно нереальные задачи. Они проектировали жизнь! Архитектура того времени — это организация новой жизни в стране, где устои старой традиции декларативно обесценивались под пение Интернационала «до основанья мы разрушим!». По сути они проектировали нового человека и наделяли его теми качествами, которые подчас вовсе и не свойственны человеческой природе, например, склонностью к обобществленному быту, что легло в основу новой типологии домов-коммун, общежитий, детских садов и ясель и так далее.

Творческие манифесты мастеров советского авангарда сегодня, как правило, выглядят наивно и оторванно от жизни. Но архитектурные формы, их выражавшие, стали маяками (или предвидением) развития современной архитектуры во всем мире в XX и даже в XXI веке. Проектная идеология преследовала целью построение новой жизни и формирование сознания нового человека,

которое буквально проектировалось и поиском оптимальных путей социалистического расселения, и использованием новых для того времени строительных материалов и технологий, и генерированием новых градостроительных принципов, и новой эстетикой, наконец.

Когда искусствоведы сегодня говорят: «Здание построено в конструктивистском (авангардистском) стиле», великие мастера авангарда, наверное, переворачиваются в гробу... Архитектурная работа «в стилях» была для них категорически неприемлема. Они провозгласили, что принятый повсеместно принцип декорирования конструкции специально созданными «для красоты» элементами и деталями, скрывающими технологическую и строительную специфику — ложной. Их манифест утверждал, что истинная красота заключается в самой конструкции — вот она, новая эстетика! Это на самом деле и новая идеология, новое отношение к жизни, которое получило название «конструктивизм». Никаких стилей! Только конструктивная, человеческая, формотворческая, архитектурная правда.

Как объяснить, что такое архитектура советского авангарда, зачем она сегодня, за что мы боремся? На эти вопросы отвечает первый из восьми фильмов, который так и называется — «**Руины русского авангарда**». Он просто фиксирует то состояние, в котором находилось авангардное наследие после перестройки. Проблема спасения памятников авангарда, образующих особую зону риска, становится камнем преткновения интересов местных инвесторов и международного культурного сообщества. Считаю, что эти проблемы, увы, не потеряли актуальности и сегодня, несмотря на позитивные перемены последних лет.

Второй и третий фильм показывают историю возникновения и судьбу двух икон архитектурного авангарда — это «**Дом Наркомфина. История кораблекрушения**»,

1. «Проекция авангарда», начальные титры; фильм II «Дом Наркомфина. История кораблекрушения» и фильм III «Храм души архитектора Мельникова». (Цикл телевизионных программ из 8 передач. Авторы Ирина Коробьина, Ольга Кабанова, режиссер Елена Лысанова. 2006, Ц: СА по заказу ВГТРК «Культура»). Изображения предоставлены автором

повествующий о том, как всемирно известный памятник конструктивизма, знаменитый «дом-корабль» в центре Москвы, год за годом превращается в руину, не имея реальных шансов на достойное выживание. Дом Наркомфина архитекторов Моисея Гинзбурга и Игнатия Милиниса оказал влияние на развитие базовых идей рационализации жилых комплексов в отечественной и международной практике. Он является ярким художественным жестом — примером роскоши пространственных решений, невероятной в условиях жесткой экономии. Знаменитый памятник находится под реальной угрозой превращения в руины от собственной ветхости. Фильм «Храм души архитектора Мельникова» повествует о легендарном памятнике авангарда. Странное здание в Кривоарбатском переулке всегда вызывало большое любопытство у прохожих. Оно стало местом паломничества архитекторов, приезжающих в Москву со всего мира, чтобы увидеть эту икону советского авангарда. История создания дома, его секреты, его судьба — в центре повествования.

Архитектуре, организующей досуг, посвящен фильм «Клубная жизнь Страны Советов», показывающий как мастера советского авангарда проектировали пространство для активного досуга. Многие напрочь отвергали искусство созерцательное. Иван Леонидов писал: «Долой театр! Нужно заниматься физической культурой!» Он призывал не слушать радио, но слышать жизнь и находиться в процессе со-творчества самой жизни. Досуг трудящихся в рабочих клубах архитекторы организовывали таким образом, чтобы пробудить их творческую активность перетекающими пространствами, гибкой планировкой, обилием света и воздуха. Константин Мельников проектировал Клуб Русакова как Храм Света. Трансформируемые консоли, заявившие знаковую экспрессивную форму фасада здания, обеспечивали возможность вычленения дополнительных малых залов, которые отсекались мобильными перегородками для проведения различных мероприятий. Такая архитектура, по авторскому замыслу, давала возможность творческого отношения человека к пространству, вдохновляла и провоцировала людей на поиски новых форм самореализации и саморазвития в досуговой активности. Когда в клубах стали крутить кино, ставшее главной функцией, их архитектура подверглась жестким трансформациям: храмы света перестраивались в темные кинозалы с контролируемыми входами и выходами. Свободные планировки были поделены перегородками на «клубные комнаты». Возможно, это

опыт расставания с иллюзиями, но он дал импульс возникновению новой типологии объектов досуга во всем мире.

Отдельная задача — объяснить, что архитектурный авангард не только московское явление: мы показали, как авангардное движение развивалось на Украине и в Ленинграде. Тема Украинского авангарда раскрывается на примере конструктивистских построек Киева, Харькова, Запорожья. Это и рабочие поселки, и общественные здания. Однако главное внимание уделяется двум стройкам века — запорожскому Днепрогэсу, инженерно-архитектурному чуду XX века, и комплексу Государственной промышленности в Харькове, одному из гигантов отечественного авангарда. История строительства здания и его судьба на фоне истории страны — индустриализация, экономический подъем и энтузиазм первых пятилеток, война... Уникальная кинохроника погружает зрителя в контекст времени. Становится очевидной связь архитектуры с исторической эпохой. Фильм сделан в киностилистике, современной харьковскому шедевру архитектора Серафимова.

Ленинград оказался колыбелью не только Октябрьской социалистической революции, но и авангарда как революционного направления в искусстве XX века. Фильм «Отверженные» посвящен авангардной архитектуре Ленинграда, которая отнюдь не отличается радикальностью. Она чутко реагирует на классицистический дух города. Она мало известна в мире. Однако именно сюда, в город Петра, после революции устремились самые выдающиеся представители русского авангарда, мечтавшие преобразовать мир. Судьба ленинградского конструктивизма, а если шире, то и советского авангарда, рифмуется с личной судьбой его основоположников, Казимира Малевича и Владимира Татлина, надежды которых были связаны с городом, названным «колыбелью революции».

Наиболее сложные задачи мы поставили перед собой в двух завершающих фильмах. В одном из них, «Реконструкция? Реставрация!», постарались объяснить, чем реставрация отличается от реконструкции и почему режим реконструкции неприемлем для работы с архитектурно-историческим наследием. Так, гараж на улице Образцова, построенный по проекту К. С. Мельникова и реконструированный уже в наше время в Еврейский музей, стал одним из самых динамичных и стильных культурных пространств столицы. Многие непрофессионалы утверждают, что он может служить эталоном, на который необходимо ориентироваться при работе с памятниками



конструктивизма. Фильм раскрывает природу этого заблуждения. Создание комфортабельных условий и поддержание эстетики авангарда совсем не решает проблему сохранения аутентичности. В ходе реконструкции Бахметьевского гаража демонтированы потолочные фермы инженера В. Г. Шухова, произошла замена и других важных конструктивных элементов, очевидно радикальное искажение исторической правды — произошли принципиальные внедрения в памятник, которых не терпит научная реставрация, не случайно подробный подход отвергается Венецианской хартией, документом, где внятно сформулировано, как сохранить аутентичность памятника. Бахметьевский гараж, пройдя через реконструкцию, не может считаться памятником с научной точки зрения. Подобная история произошла и с Московским планетарием, по проекту реконструкции оторванного от земли и поднятого на два этажа вверх. Смелое решение позволило возродить планетарий к жизни в современных условиях — обеспечить весь необходимый функционал и комфорт для посетителей, но ценой потери аутентичности памятника. Параллельно фильм показывает опыт реставрации произведений авангардного архитектора Джузеппе Тирани. Научная реставрация даже таких активно эксплуатируемых объектов, как жилой дом или детский сад в итальянском городе Комо, позволяет сохранить их аутентичность, не изменяя функции.

Завершает цикл фильм «Метаморфозы русского авангарда», раскрывающий тему влияния русских авангардистов на мировое архитектурное движение XX и даже XXI века. Крупнейшие мастера нашего времени — Арата Исодзакэ, Рем Колхас, Норман Фостер, Заха Хадид, Одиль Декк говорят о том, какую роль сыграл советский авангард в формировании их творческих концепций, что он значит для мировой культуры. На протяжении целого ряда лет, когда мы плотно сотрудничали с мировыми звездами в разных направлениях, я просила их высказаться на эту тему перед камерой. Самые яркие цитаты вошли в наш фильм.

Итак, первый и на сегодняшний момент единственный телевизионный цикл, посвященный советскому архитектурному авангарду, представил его «проекции» на разные стороны нашей действительности — на обращение к этому опыту сегодня в нашей стране и во всем мире, на его влияние на современные подходы к организации жизненного пространства, на разные представления о том, как и зачем сохранять авангардистское наследие. Отдельного внимания заслуживает его проецирование в современное искусство. Один из наиболее адресных и масштабных опытов — инсталляция Питера Гринюза в Манеже, посвященная русскому авангарду и его главным героям. Представляется, что она, возможно неосознанно, отмечена чертами нашего времени — его эклектичностью, склонностью соединять несоединимое, рефлексивностью, отнимающей энергию и веру в то, что мир можно изменить к лучшему.

Возможно, главная проекция опыта советского архитектурного авангарда — подтверждение того, что человеку подвластно воплощать свои мечты о лучшем будущем в строительстве, даже в отсутствие материально-технической базы. Но очевидно, что история советского авангарда преподнесла нам, людям XXI века, очевидный урок — опыта архитектурного воплощения проектов, совершенствующих жизнеустройство, оказалось недостаточно для строительства «светлого будущего». В новой архитектуре не появилось «нового человека», думающего о судьбе страны и мира больше, чем о собственной. До сих пор население страны не видит особой ценности для себя в наследии авангарда, ориентированного на решение социальных, а порой и планетарных проблем. Квартира в сталинской высотке или особняк в духе барской усадьбы где-нибудь в Подмосковье продолжают оставаться символами социального успеха и маяками устремлений среднестатистического россиянина.

- Кадры из фильма «Проекции Авангарда». (Цикл телевизионных программ из 8 передач. Авторы Ирина Коробьина, Ольга Кабанова, режиссер Елена Лысакова. 2006, Ц: СА по заказу ВГТРК «Культура»). Изображения предоставлены автором



1. Музей современного искусства имени К. Малевича. Архитектурный проект В. Колейчука, 2011 г. Фотография: © Вячеслав Колейчук
2. А. Родченко. Овалы. 1920 г. Реконструкция В. Колейчука, 1968—69 гг. Фотография: © Вячеслав Колейчук

Вячеслав Колейчук

## Опыты реконструкции объектов русского авангарда 1968—2014 гг. (выставка ОБМОХУ 1921 года, Родченко, Татлин, Габо, Клуцис, Иогансон)

Наступил год 100-летия «Квадрата» Малевича. Но как отметить это великое событие? В 2011 году я сделал концептуальный проект — «Музей современного искусства имени К. Малевича». Естественно, я использовал визуальный язык супрематизма, использовал главный символ — «Квадрат» Малевича. Почему музей современного искусства великого художника должен иметь эту, а не иную форму? Весь мир знает «Черный квадрат» и супрематизм — символ революционной художественной эпохи, а супрематизм как визуальный язык является безусловным основанием для построения образа архитектуры музея, которая родилась по такому сценарию: планиды Малевича как бы летали-летали сто лет и врезались в подмосковную землю недалеко от Немчиновки, где был похоронен Казимир Северинович. Врезались они, конечно, как и все метеоры, косо, это во-вторых, а во-первых, сам Малевич говорил о невесомости, о космизме, и потому этот квадрат, черный, на который они упали, является символом не только визуальным, но и космическим. Квадратная форма 100 на 100 метров — это большой объект, он хорошо виден из космоса со спутников.

Сам музей — это, по сути, кратер квадратной формы, который перекрыт этим черным квадратом. Форма и композиция надземно-подземных цветных элементов взята из первых его супрематических композиций

(илл. 1). Более того, по моему замыслу, это должен быть супрематический конструктор. То есть не постоянная композиция. Проектом предполагается, что эти композиции могут изменяться. Сегодня одна, завтра другая. Известно, что их было у Малевича 34. Зачем эти наклонные архитектонны сделаны цветными? Дело в том, что стекло будет цветным, и люди, попадающие в эти масштабные архитектонны, будут видеть мир через призму цветов Малевича. В красный элемент попадут — значит, будет красный пейзаж, если зеленый — естественно, зеленый, и так далее. Во всяком случае, это такой игровой момент, в котором окрашивается в цвета супрематизма Малевича уже сам окружающий мир. Этот проект — дань моего уважения к идеям и языку отцов основателей великого русского авангарда. Первую свою реконструкцию русского авангарда я сделал для Георгия Дионисовича Костачи в 1968—69 годах. Это был Александр Родченко, композиция «Овалы». Мне принесли в газетке остатки элементов этой композиции. Кстати, она теперь находится в коллекции MOMA. На рисунке вы видите результаты реконструкции или, точнее, восстановления работы нашего замечательного художника Родченко (илл. 2).

Во время работы стало понятно, что реконструкция — это не только поиски формы по фотографии и прочее, но и знакомство с творчеством самого художника.

Оказалось, что у Родченко было пять работ в серии, где элементы овальной, квадратной, треугольной, шестиугольной и круглой формы увеличиваются или уменьшаются, подобно кругам на воде. Важно, что это оказалось, по сути, первым в мире примером серийного искусства. Подобного у других художников я не видел. В 1921 году на выставке ОБМОХУ Родченко выставил пять из них, и это программное искусство — предтеча компьютерного искусства. Потому что все преобразования, которые он использовал, сейчас есть в любом компьютере, и вы можете сами, нажав кнопку, не задумываясь, сделать его работы, потому что они программируются по всем параметрам цифрового программирования. Это позиционные преобразования, которые записаны в графических программах современных компьютеров. Я написал статью о концептуальном подходе к формообразованию в серии работ «Подобные фигуры Александра Родченко». Это был 1977 год.

Затем последовал, может быть, самый экзотический способ реконструкции. Я его назвал «Стереореконструкция башни Татлина». Стереореконструкция может быть любого размера — от открыточного до трех метров или больше. Если надеть анаглифические красно-синие очки, то мы увидим трехмерное изображение башни (илл. 3). Но в чем идея? Там даже Татлин стоит рядом с башней. Дело в том, что вся драматургия этой реконструкции состояла из понимания того, что все художники работают как бы от противоположного. Вот мне, допустим, не нравятся реконструкции башни Татлина, сделанные в разных странах за последние 40 лет, ни по цвету, ни по форме. Можно сказать, на сопротивлении я начал очень внимательно рассматривать все фотографии башни, которые неизвестный фотограф сделал в 1919 году в Академии художеств

в Ленинграде. Так как я увлекался стереозрением человека и знал, как оно устроено, то в какой-то момент вдруг понял, что фотограф случайно снял стереопару башни, не зная об этом. В тысячах экземплярах более 70 лет печатались эти две фотографии в разных масштабах, разных местах, на разных страницах изданий, поэтому никому из исследователей в голову не пришло, что это две ПОЧТИ одинаковые фотографии башни, сделанные справа и слева от башни.

Мне удалось стереореконструировать настоящую башню Татлина, то есть башню 1919 года. Более того, Татлин в данном случае, на этой стереофотографии, является человеком, который говорит: «Да, это я делал!» Он там! И он присутствует в этой фотографии со своими помощниками. Выступая на конференции в 1993 году, я назвал свое сообщение «Сохраненное пространство». Не я его сохранил, а я его нашел в фотографиях того фотографа, который просто снимал ее технически. Оказывается, и такая экзотика, как стереореконструкция, бывает. Она, кстати, может быть использована и для других объектов авангарда, если найти для них стереопару.

Следующий проект — это уже последняя моя работа (2013—2014), для Латвийского Национального музея в Риге, где я сделал реконструкцию знаменитого Густава Клуциса — латышского стрелка и художника русского авангарда. Совершенно феноменальная работа, элегантно, потрясающе задуманная и исполненная автором тоже в начале 1920-х годов (илл. 4).

Реконструкция композиции Наума Габо «Сферическая тема» — это еще одна моя инициатива (илл. 5). Меня очень заинтересовала формообразующая идеология этой работы, которая технологически сделана совершенно изумительно, изящно. Изначально это два плоских кольца из плексигласа с разрезом

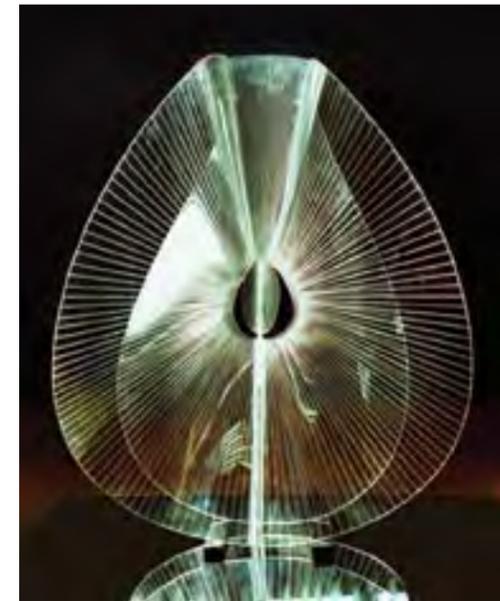
3. В. Татлин. Башня III Интернационала. 1920 г. Стереореконструкция В. Колейчуна, 1993 г. © Вячеслав Колейчук



по линии радиуса, которые соединятся, свариваются, и получается за счет этого совершенно феноменальная сферическая фигура, пространственная скульптура.

Далее, может быть, самая большая моя работа по реконструкции русского авангарда: весенняя выставка ОБМОХУ 1921 года. Но я бы хотел вначале указать на те причины, по которым я начал ее делать. Нужны веские основания для того, чтобы потратить несколько лет на восстановление

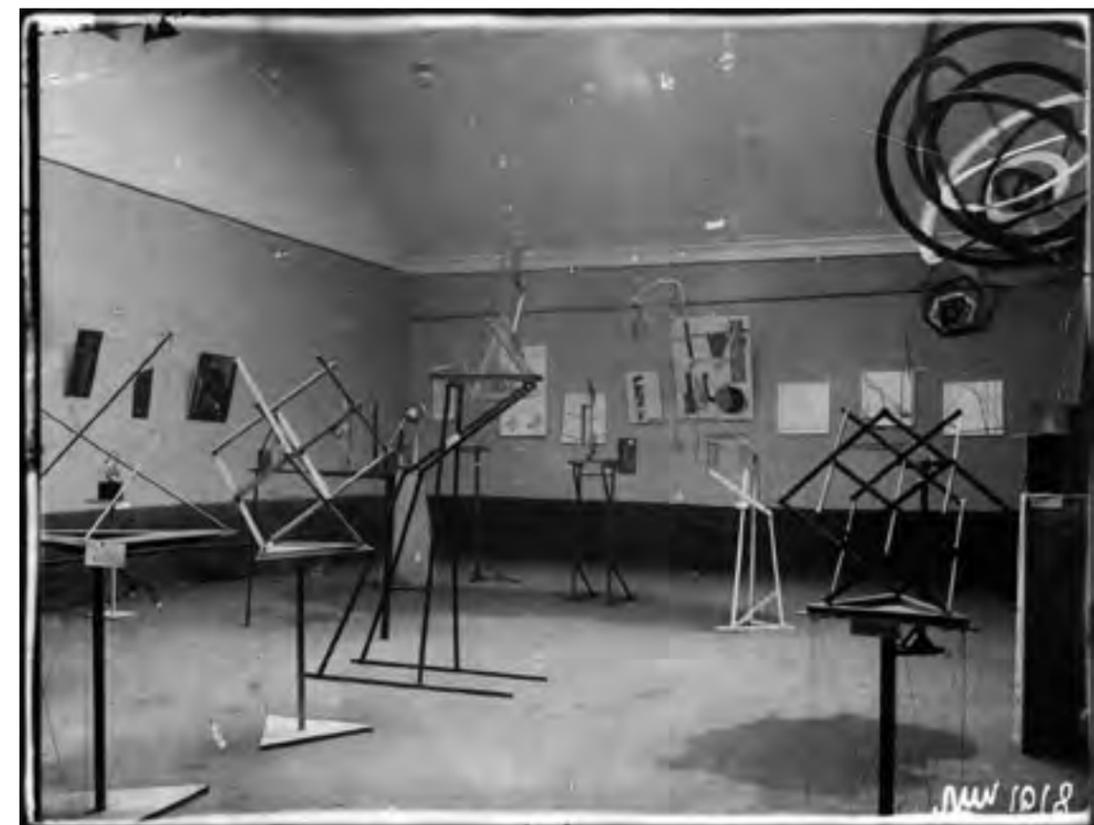
чужого искусства. Не все художники себе могут позволить это: времени нет ни у кого. В данном случае я решил, что, во-первых, это самая знаменитая фотография самой знаменитой выставки в мире, которая случилась в 1921 году в Москве, 2-й весенней выставки Объединения молодых художников. Публикации о ней есть в сотнях статей, во всех монографиях и энциклопедиях по русскому авангарду. Надо сказать, что это оригинал фотографии, который



4. Г. Клуцис. Парящая композиция, 1922 г. Реконструкция В. Колейчуна, 2013—14 гг. Фотография: © Вячеслав Колейчук

5. Н. Габо. Сферическая тема, 1950 г. Реконструкция В. Колейчуна, 2000 г. Фотография: © Вячеслав Колейчук

6. 2-я весенняя выставка ОБМОХУ 1921 г. Фотоархив Государственной Третьяковской галереи



был вдруг случайно найден в Третьяковской галерее: стеклянный негатив хорошего разрешения (илл. 6). Первая причина: эта выставка — символ русского конструктивизма, известный во всем мире.

Вторая причина: в то время еще не было такого понятия, как комиссарское искусствование, то есть когда комиссары от искусства уже знали, куда девать русский авангард. Например, приспособить к производственному искусству, пролеткульту

и т.п. Это был формальный художественный жест, свободный, незамутненный. Это было даже не искусство, потому что известно, что приходящие вешали на эти вот объекты, как на вешалки, свои пальто. Ну, какое искусство? Ну, в лучшем случае подпорка под какое-то пальтишко.

И, кстати, третье, самое важное... может быть, не самое, но важное. Из 53 наименований работ, представленных на выставке, сегодня существует два объекта — одна



картина Я. Медунецкого и один рельеф Г. Стенберга. Представляете себе процент сохранности? Вот это история. Поэтому, когда мне говорят: «Знаете, не надо реконструировать, это подделки, это не то что-то и вообще»... — а где они, оригиналы? Дело в том, что по фотографии невозможно узнать, как устроено все. А знаете почему? Потому что фотографии не всю информацию переносят в будущее и, главное, не для всех. Там скрыто много, очень много! Дешифровка визуальной информации — это отдельное искусство. Вспомним стереореконструкцию башни В. Татлина.

В-четвертых: там были сделаны важные открытия, например, первая в мире тенсигрити (*tensil-integriti*) — самонапряженные конструкции, открытие которых приписывают Б. Фуллеру, К. Снельсону и прочим. Ничего подобного. На выставке был такой странный человек — Карл Иогансон (1890—1929), художник-изобретатель, который сделал из трех стержней и девяти растяжек первую самонапряженную композицию в этой конструктивной системе (тенсигрити). В конце 1960-х я делал модели самовозводящихся космических радиотелескопов, изобретал новые виды тенсигрити. Поэтому я сразу оценил открытия К. Иогансона. Более того, он сделал первую механическую работу, которая действовала на принципе гравитации, то есть вес элементов композиции, состоящей из трех стержней и семи растяжек, использовался для того, чтобы создать равновесную, тонко сбалансированную пространственную структуру. И это был кинетический объект. Более того, может быть, это первый в мире объект, который был интерактивным.

Эту вещь надо было качнуть, то есть дотронуться до нее, — и тогда она плавно двигалась, замирая. Несколько минут могла качаться (илл. 7). Как и Родченко, Иогансон был одним из первых серийных художников. То есть не только каждая композиция имела ценность, но и вся серия. Идея была дороже объекта, она находилась между ними, сцепляла их.

Когда я делал инсталляцию выставки ОБМОХУ 1921 года в Третьяковской галерее, у нас стоял вопрос — пускать зрителей внутрь инсталляции или нет. Оказалось, что пускать невозможно. Поэтому все было сделано в виде театральной сцены: портал, сзади, на сцене, «оркестр конструктивистских инструментов» объектов... в целом это взгляд зрителей со стороны на историю конструктивизма. Есть театрализованность какая-то в этом всем (илл. 8). Эта реконструкция — мой *hommage* русскому авангарду как культурному феномену.

Влияние на меня русского авангарда многозначно, и пример тому — мои опыты в области звука.

В 1967 году я познакомился с Львом Сергеевичем Терменом. В то время мы вместе с инженером строили объект «Атом» на Курчатovской площади, кинетический, огромный, монументальный. Там была сфера, шесть метров диаметром, она висела где-то там далеко от земли, и цветомузыкальная установка была. Нам была нужна оригинальная звуковая композиция. Я пошел в консерваторию и попросил Термена написать музыкальную композицию на терменвоксе, на его великом изобретении, всемирно известном электронном инструменте.



Наша встреча была важна как один из стимулов для меня, чтобы заняться звуковыми объектами. Поэтому, когда я интересовался совсем другими вещами, то постепенно пришел к мысли: а почему нельзя изобретать новые инструменты? Синтезаторы, металлосинтезаторы, какие-то самонапряженные колокола, пластинофоны, проволокофоны... ну, в общем, бог знает чего фонь. И где-то с начала 1980-х я плотненько этим занялся. Но вовремя кончил, где-то в 1995—96-м. Потому что появились новые идеи, и надо было уйти с этого пути.

Но история продолжается. То есть прикосновение руки товарища Л. Термена сделало свое дело. Поэтому все близко в авангарде — Термен жал руку в свое время другим, а я ему. В этом смысле у нас прямая преемственность. Но я знаю, что красиво — это не значит функционально. Звук в инструменте должен быть интересным, оригинальным, палитра — многообразной. Я потерял два года на то, чтобы сочинить все варианты звучания, которые могли бы быть в данном объекте (овалоид, илл. 9).

Но то, что звук у него космический, — в этом я точно уверен. Символика некоего занятия звуком состояла в том, что я для себя как-то решил, что звучит все, и звук — понятие более широкое, чем композиция, музыкальная или какая-то другая, неважно. Когда я это понял, вопрос был только в возможности сделать это не как все.

7. К. Иогансон. Механическая структура, 1921 г. Реконструкция В. Колейчука, 1991 г. Фотография: © Анна Колейчук
8. В. Колейчук. Полная реконструкция 2-й выставки ОБМОХУ 1921 г. Инсталляция в залах Государственной Третьяковской галереи на Крымском Валу, 2006 г. Фотография: © Анна Колейчук
9. В. Колейчук. Овалоид, 1995—96 гг. Звуковой акустический объект. Фотография: © Вячеслав Колейчук

## Петр Айду, Константин Дудаков-Кашуро Реконструкция шума

**Константин Дудаков-Кашуро:** «Музыкальная лаборатория» — это содружество людей, которые под руководством Петра Айду создают разные реконструкции, и не только. В принципе, ансамбль «Персимфанс» — это тоже своего рода реконструкция, но не самого ансамбля, а реконструкция метода, за которым, возможно, будущее, если академическая классическая музыка до конца не превратится в золотую статую, культовый предмет роскоши. Работа, которая выиграла премию Курехина, — «Реконструкция утопии»<sup>1</sup>.

В течение нескольких лет мы воссоздавали и отбирали те явления, которые либо вообще не были осуществлены в 1920—30-х годах, либо имели место, но подробных сведений о них не сохранилось. Есть, конечно, явления, на мой взгляд, вообще не воссоздаваемые, ибо они являются не музыкой и не представлением, а событием. Скажем, «Симфония гудков» (1922) Арсения Аврамова<sup>2</sup> — это нереконструируемое событие, .....

<sup>1</sup> Гран-при «Премии Курехина», «Поп-Механика», в 2013 году получил проект Петра Айду «Реконструкция утопии: Москва 1922. Предчувствие нового звука». Проект представляет собой серию перформансов, за основу которых взяты партитуры и архивные материалы 1920—1930-х годов.

<sup>2</sup> «Симфония гудков» Арсения Аврамова — грандиозное по своим масштабам звуковое действо, представлявшее собой исполнение революционных гимнов и песен пролетариата в масштабе целого города: заводскими гудками, артиллерийскими залпами, звуками пролетающих гидропланов, гудками паровозов и кораблей, хорами трудящихся. Придуманная и организованная композитором-экспериментатором А. Аврамовым еще в 1919 г.,

потому что полностью изменилось время, потому что это пространственная среда, потому что нужны красноармейцы, которые искренне верят, когда поют «Интернационал», потому что нужны крейсера в Черном море, взлетающие аэропланы... Даже если это воссоздать на чисто материальном уровне, на уровне художественном ничего убедительного получиться не может.

Это неповторимо, и об этом интереснее читать, чем реконструировать. То есть существуют явления настолько поэтичные, что, воссоздавая их, мы теряем суть. Нашей задачей было сделать отобранные номера интересными и в визуальном плане, и в звуковом.

**Петр Айду:** Прежде чем кратко перечислить все номера, следует объяснить, почему, собственно говоря, они совмещены, что в них общего, какова была идея. История началась с того, что нам пришла в голову мысль попробовать вновь собрать ансамбль «Персимфанс» (Первый симфонический ансамбль без дирижера), легендарный и даже мифологический. В академическом образовании, через которое я прошел, о «Персимфансе» не упоминалось, а если и упоминалось,

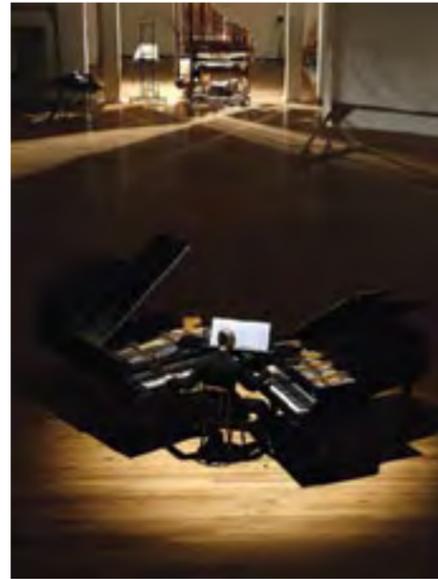
она впервые была исполнена 7 ноября 1922 в Баку, повторена через год в Москве. Предвосхитила появление «конкретной музыки», ряда форм саунд-арта.



1. Шумритмузыка  
А. Аврамова и агит-  
гильюлю С.М. Эйзенштейна  
и С.М. Третьякова  
«Слышишь, Москва?»  
(1923). Театр «Школа  
драматического искусства»,  
Москва, 2009. Фотография:  
© Наталия Чебан

2. Шумритмузыка  
А. Аврамова и агит-  
гильюлю С.М. Эйзенштейна  
и С.М. Третьякова  
«Слышишь, Москва?»  
(1923). Театр «Школа  
драматического искусства»,  
Москва, 2012. Фотография:  
© Наталия Чебан

3. Увертюра к опере  
«Волшебная флейта»  
В.А. Моцарта (в редакции  
для кино, клубов,  
радио, школ и эстрады  
1930 г.). Театр «Школа  
драматического искусства»,  
Москва, 2012. Фотография:  
© Наталия Чебан



4. П. Айду (фортепиано) и О. Ростовская (терменвокс) исполняют романс П.И. Чайковского «Средь шумного бала...». Театр «Школа драматического искусства», Москва, 2012. Фотография: © Наталия Чебан
5. П. Айду исполняет четвертитоновые «Прелюдии» (1934) И. Вышнеградского для двух фортепиано. Театр «Школа драматического искусства», Москва, 2012. Фотография: © Наталия Чебан
6. «Марш металлистов» Г. Лобачева (1922/1928). Театр «Школа драматического искусства», Москва, 2012. Фотография: © Наталия Чебан

то как-то иронически, всерьез никто об этом не говорил. И в какой-то момент я познакомился с книгой о «Персимфансе», которую написал Станислав Понятовский<sup>3</sup>, один из музыкантов Государственного симфонического оркестра, а через несколько лет после этого мы попытались воспроизвести те методы, ту структуру, в соответствии с которыми работали музыканты оркестра еще в 1920-х годах, отказавшись вообще от роли дирижера.

Мы решили начать с репертуара тех лет, «Персимфанс» появился в 1922 году... Как раз в этот момент мы познакомились с Костей, у которого была большая папка различных редких материалов о звуковых экспериментах того времени. Мне стало понятно, что нужно посмотреть на то, что происходило в те годы вокруг. И оказалось, что происходившее вокруг хоть не напрямую, но имело отношение к нашей теме.

«Реконструкция утопии» — это, конечно, не спектакль, а скорее, концерт, в котором каждый номер исполнен в своем инструментальном пространстве. Например, номер «Шумритмузыка плотничьих инструментов»<sup>4</sup> из спектакля Эйзенштейна «Слышишь, Москва?» (1923) исполнялся при помощи молотков, пил и других приспособлений. И я попытался собрать различные явления. На самом деле, они даже не всегда имеют отношение к авангарду. Скорее, это явления самых различных звуковых идей, которые

.....  
<sup>3</sup> Понятовский С. Персимфанс — оркестр без дирижера. М.: Музыка, 2003.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Румянцев С. Арс Новый, или Дела и приключения беззастыльного казана Арсения Авраамова. М.: Дена-ВС, 2007. С. 134.

то время были сформированы и сформулированы. То есть я хотел показать все эти идеи в их каком-то кратком виде.

**Константин Дудаков-Кашуро:** Я хочу дополнить то, что сказал Петр в отношении звуковых явлений авангарда или околосимфонических. Я точно знаю, что многие сочинения, многие звуковые явления 1920—30-х годов практически не известны. Множество партитур либо потеряно, либо пылятся в архивах. И перед нами открывается довольно большая дорога по освоению этих явлений.

Тот номер, к которому мы все время возвращаемся, интересен своей задачей: как музыкально построить трибуну или сцену, или нечто, какую-то конструкцию функциональную, чтобы строительством, работа стала одновременно музыкальным творчеством. И мы пришли к тому выводу, что это невозможно сделать, приходится мухлевать.

О втором номере — «Увертюра к опере "Волшебная флейта" Моцарта в редакции для кино, клубов и эстрады, 1930 года»<sup>5</sup> — лучше расскажет Петр. Это была полностью его инициатива.

**Петр Айду:** Я считал, что в этом контексте должно быть какое-то аутентичное исполнение музыки, которое было характерно для того времени. А поскольку я нашел у себя в шкафу ноты, изданные в 1930 году специально для небольшого состава, который

.....  
<sup>5</sup> Моцарт В. [Ноты]: [для симф. оркестра]. — М.: Музсентор, 1930. — 1 дирекцион (3 с.). (Оркестротена: Библиотека избранных оркестровых пьес для кино, клубов, радио, школ и эстрады для оркестровых составов в 12—13 инструментов и выше, с указаниями возможных исполнений малыми ансамблями (трио, квартет, квинтет) и с приложением аннотаций и кратких тематических характеристик для кино. Серия 2).

мог бы выступать в клубах, в школах, на радио или, допустим, в кино, то решил включить в программу такое, своего рода, «аутентичное» исполнение. Кстати, в этой специальной редакции Моцарта был напечатан очень интересный текст, который объяснял, чем увертюра к «Волшебной флейте» близка советскому человеку и почему она подходит для «иллюстрации в кино массовых сцен». Довольно нетрадиционное представление о музыке Моцарта, открывающее целую тему «Моцарт в СССР», мы и решили воплотить.

#### **Константин Дудаков-Кашуро:**

При этом построенное нами в первом номере стало основой для кинопроекции уже второго номера, так как не видеоряд иллюстрировал музыку, а «Волшебная флейта» фактически иллюстрировала то, что было на экране. В этом была, на самом деле, задача, а не наоборот, как обычно бывает. Третий номер — это демонстрация так называемого рисованного звука — то, насколько я знаю, открыл Николай Изволов<sup>6</sup>. Мы просто попросили его товарища и нашего коллегу, основателя «Терменцентра» и исследователя Андрея Смирнова, дать пленку. Вкратце, суть «рисованного звука» состоит в том, что графическое изображение наносится на пленку, и благодаря свету, который проходит через специальный аппарат, слышна музыка. По сути дела, это первый опыт синтезированного звука. Это, кстати, совершенно документальный материал, который, собственно, не является реконструкцией в нашем спектакле.

.....  
<sup>6</sup> См. Изволов Н. Из истории рисованного звука в СССР или медиа без медиума // Киноведческие записки, № 53, 2001.

Дальше — «Марш металлистов» Лобачева<sup>7</sup>, который был задуман в ту пору, когда Первый рабочий театр московского Пролеткульта возглавил молодой Сергей Эйзенштейн. Его сподвижник, актер, а впоследствии режиссер Борис Юрцев написал своего рода манифест шумовой музыки — статью «Оркестр вещей». Эта, по сути, заметка, была впервые опубликована в журнале «Зрелища» в 1922 году. Изучая материалы по пролеткультовской эпохе в творчестве Эйзенштейна, я осознал, что эта заметка — на самом деле развернутая программа лаборатории шумовой музыки, которую планировал Эйзенштейн, придя в театр Пролеткульта. В этом «манифесте» говорилось о том, что нужно создавать два типа шумовых оркестров — одни комические шумовые, в которых нужно было использовать разные бытовые предметы, просто повседневного пользования, а второй тип оркестров должен быть связан с профсоюзами. Например, профсоюз металлистов должен исполнять музыку на тех материалах, с которыми он работает каждый день. Или, скажем, профсоюз деревообделочников (я называю наименования специальностей в той грамматической форме, в какой они употреблялись в то время)... В конечном счете все эти профсоюзы должны были объединиться в один профсоюзный ансамбль и грянуть в январе 1923 года. По всей видимости, этого не произошло, иначе об этом обязательно было бы написано в том же журнале «Зрелища».

Петр предложил сделать реконструкцию «Марша металлистов», который написал композитор Григорий Лобачев. И если

.....  
<sup>7</sup> Лобачев Г. Металлист (марш для четырехструнных домр и ударных). М.: Госиздат, 1928.

7. Шумовой оркестр Пролеткульта исполняет «Оду к радости» Л. ван Бетховена. Театр «Школа драматического искусства», Москва, 2012. Фотография: © Наталия Чебан



8. Шумовой оркестр Пролеткульта выступает на фестивале «Неизвестная Сибирь» в Лионе (Франция), 2010

9. Шумовой оркестр Пролеткульта выступает на фестивале «Неизвестная Сибирь» в Лионе (Франция), 2010



вы спросите, где мы взяли сами ноты, музыкальный текст, то мы нашли его в консерватории, по-моему...

**Петр Айду:** Точнее, в РГБ. Во второй половине 1920-х ситуация изменилась, и Лобачев переделал этот пресловутый «Марш металлистов» из авангардистски индустриального в марш для оркестра домр и балалаек; в таком виде он и был издан в 1928 году. И мы сделали обратный ход: взяли партитуру этого произведения, переложили его для кусков металла и исполнили. Собственно, попытались представить себе, как марш должен был звучать изначально. Это, конечно, фантазия на тему, а точнее, реконструкция того, чего не было. Мы просто собрали оркестр металлических инструментов — всех, какие нам пришли в голову. Например, *металломофон*; это своего рода «рэди-мэйд» из различных найденных объектов, там даже ничего не настраивалось. Есть инструмент, который сделал музыкант Дмитрий Власик, он называется *уголкофон*. Это набор настроенных металлических уголков. Инструмент, который сделал Герман Виноградов, — так называемый *огрямох пидроховый*.

Это произведение, «Марш металлистов», исполнялось даже на народных праздниках. Например, на Дне города в Красногорске. Ветераны к нам подходили и говорили: «Молодцы! Правильно! Так и надо!»

**Константин Дудаков-Кашуро:** Никто тогда не понял, что выступали консерваторские музыканты.

Пятое — это номер с электромузыкальным инструментом Термена<sup>8</sup>. На нескольких спектаклях главным исполнителем был Петр Термен, правнук Льва Сергеевича.

**Петр Айду:** Можно сказать, живая реконструкция Льва Сергеевича Термена!

**Константин Дудаков-Кашуро:** Да, и здесь, кстати, Петр тоже поставил интересную задачу. Известно, что Термен не очень любил современную музыку, и мало

.....

<sup>8</sup> Терменвокс (англ. *theremin* или *thereminvox*) — электрический музыкальный инструмент, созданный в 1919 русским изобретателем Львом Сергеевичем Терменом. Игра на терменвоксе заключается в изменении высоты и громкости звука в зависимости от расстояния и положения рук исполнителя от антенн инструмента, посредством чего изменяется емкость колебательного контура, как следствие, частота звука.

кто из современных ему композиторов 1920—30-х годов писал музыку для терменвокса, хотя были и исключения. Он больше любил классический репертуар, обычно его и исполнял на терменвоксе. Хотя сейчас, конечно, существуют разные исполнения, и музыка к фантастическим фильмам, и прочее, в общем, много всякой ерунды. Но для «Реконструкции утопии» ты предложил исполнить Чайковского.

**Петр Айду:** Романс «Среди шумного бала...»

**Константин Дудаков-Кашуро:** Да. То есть реконструкции могут осуществляться и таким путем.

Шестой номер — «Шумовой оркестр Пролеткульта» — это очень длинная история. Дело в том, что в начале 1920-х годов шумовые оркестры возникли в небольших театрах, в русле малых театральных форм, — они существовали в Мастфоре, в театре Пролеткульта, в «Синей Блузе», в театре ПОЭХМА в Саратове, где, по всей видимости, были первые представления. В середине 1920-х годов они были распространены идеологами Пролеткульта (тем же Юрцевым, к примеру) — уже загнивающего, уходящего в прошлое; их попытались перенести в среду школ, в пионерии, в детские сады и так далее. В общем, шумовая музыка вдруг стала идеей воспитания молодежи, детей. Особенно это было важно в условиях дефицита музыкальных инструментов и довольно слабого музыкального образования.

Сохранились оригинальные фотографии «шуморка» (шумового оркестра) в Экспериментальной школе имени Карла Маркса.

В целом идея заключается в том, чтобы играть на предметах, окружающих человека. Это было в духе революционного времени — считать, что любой предмет может быть музыкальным инструментом, что между искусством, досугом и трудовой повседневностью не должно быть разницы.

Многие инструменты мы восстановили по учебникам и пособиям, изданным в те годы. Например, *стулофон*, самый любимый инструмент Петра — он, наверное, единственный в мире стулофонист. Инструмент изобретен в середине 1920-х рабочим Научно-исследовательского института связи, товарищем Мораховским. И еще один совершенно забытый предмет — *пузифон* — однострунная виолончель, что встречалась в среде цирковой, у музыкальных эксцентриков. Вместо резонатора — свиной и бычий пузырь; совершенно стандартная

вещь не только для начала 1920-х годов, но и для XVIII—XIX веков. В такие пузыри насыпался горох, тогда они служили погремушками, иногда ими пользовались как футбольным мячом. Еще своеобразный ксилофон из бутылок — *бутылофон*.

**Петр Айду:** У нас сложился, кстати, уже довольно большой репертуар для шумового оркестра. Одна из любимых пьес, конечно, «Ода к радости» Бетховена, поскольку Бетховен — композитор, как известно, революционный. В Лионе мы как раз его и исполнили, на радость французам!

**Константин Дудаков-Кашуро:** Седьмой номер программы «Реконструкция утопии» — четвертитоновая музыка Ивана Вышнеградского<sup>9</sup>. К сожалению, довольно мало осталось четвертитоновой музыки, созданной в России.

**Петр Айду:** Дело в том, что это, пожалуй, единственный именно авангардный кусок во всем нашем произведении. И более того, даже он русский условно, потому что произведение написано не в России, написано русским человеком, который стал французом, по сути. Ведь Вышнеградский рано эмигрировал и до самой своей смерти занимался именно четвертитоновой музыкой. От той четвертитоновой музыки, которая разрабатывалась именно в России (в основном в Ленинграде, под руководством внука Римского-Корсакова — Георгия Римского-Корсакова, хотя и другие авторы также к этому приложили руку, была целая, можно сказать, лаборатория), практически ничего не сохранилось. Буквально одна страница, если не ошибаюсь, квартета Георгия Римского-Корсакова и «Симфонietta» (1925) композитора Николая Малаховского, кажется, целиком. И все, больше ничего не уцелело. Поэтому, для того чтобы продемонстрировать эту ветвь, я был вынужден обратиться в большей мере к парижским архивам, чем к русским.

Что касается самого номера, то четвертитоновая музыка — это одно из таких явлений, которые, оперируя меньшими отношениями, чем тон-полутон, демонстрируют попытку уйти от равномерной температуры... Вернее, не от равномерной, а от привычной температуры, и найти какие-то новые возможности.

<sup>9</sup> Вышнеградский Иван Александрович (1893—1979) — русский и французский композитор, один из пионеров четвертитоновой музыки.

Саша Обухова  
**Перформанс в России:  
 картография истории**

Все, что я могла бы сказать в связи с проблематикой реконструкции произведений авангарда, уложится в несколько тезисов. Они базируются на моих представлениях о возможностях, эстетике, формальных достоинствах реконструкций, их содержательной состоятельности. Все эти тезисы следуют за идеями, положенными в основу выставки «Перформанс в России: картография истории»<sup>1</sup>. Я надеюсь, что моя коллега, сокуратор выставки Юлия Аксенова поддержит мою точку зрения.

Размышляя над задачей, мы намеревались создать зрелище, повествующее об истории художественных акций в России за сто лет, и положили точкой отсчета идею о том, что искусство, о котором мы говорим, крайне *милолетно*. Это главное: сиюминутность перформанса, его отчетливая укорененность во времени и пространстве, которую не преодолеть усилиями по воспроизведению. Любая попытка *reenactment* — это ложь.

Поэтому то, что мы показываем в связи с когда-то случившимися действиями, — это не сами произведения искусства, а их документация. По правде говоря, мы не слишком дорожили объектностью. Нашей целью было показать следы того, что никогда не повторится.

.....  
<sup>1</sup> Выставка проходила в Музее современного искусства «Гараж» с 17 октября по 5 декабря 2014 года. Кураторы: Юлия Аксенова, Саша Обухова.

Экспонаты выставки «Перформанс в России» — это точки на карте, по которым мы можем реконструировать путешествие по истории не визуально, но ментально, не тактильно, но умозрительно. Видеозаписи, ксерокопии документов, экспозиционные копии фотографий, макеты сценических установок — все это было на нашей выставке. Все экспонаты можно было трогать: они не имели музейной ценности, но позволяли пережить то, что неповторимо.

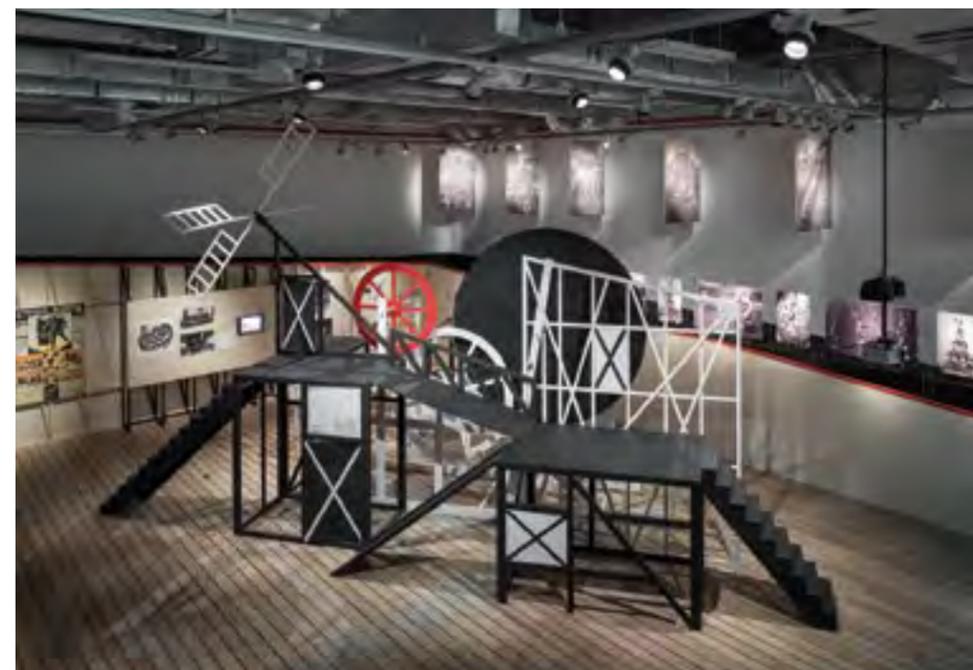
Для меня лично в принятии решений, касающихся реконструкции предметов из истории искусства, отдаленной и не слишком, были важны впечатления от выставки «Реконструкция»<sup>2</sup> и опыт работы над одноименным двухтомником. В рамках этого проекта были воспроизведены ключевые работы московских художников 1990-х годов. И совершенно очевидным и ожидаемым эффектом экспозиции было ощущение макетности реконструированных произведений.

Исходя из этого опыта, мы совершили два жеста, связанных с искусством авангарда. Первый из них — это отказ от демонстрации

.....  
<sup>2</sup> Выставка «Реконструкция», организованная Фондом культуры «Екатерина», Музеем современного искусства «Гараж» и XL Projects, состояла из двух частей: 1-я часть прошла в Фонде «Екатерина» 18 сентября — 24 ноября 2013 года, 2-я — 24 января — 23 марта 2014 года. Куратор выставки — Елена Селина. К выставке музей «Гараж» подготовил 2-томное издание, посвященное искусству 1990-х годов.



1. Выставка «Перформанс в России: картография истории». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фотография: © Юрий Пальмин
2. Выставка «Перформанс в России: картография истории». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фотография: © Илья Иванов
3. Выставка «Перформанс в России: картография истории». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фотография: © Илья Иванов
4. Выставка «Перформанс в России: картография истории». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фотография: © Юрий Пальмин



5. Выставка «Перформанс в России: картография истории». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фотографии: © Александр Мурашкин



6. Выставка «Перформанс в России: картография истории». Музей современного искусства «Гараж», 2014. Фотография: © Илья Иванов



любых реконструкций оперы «Победа над Солнцем». Всевозможные материалы, которые были доступны в форме видеозаписей или фотографий свершившихся когда-то реконструкций этого гениального произведения, показались нам неубедительными. Олеся Туркина в своем комментарии вспоминала реконструкцию 1988 года, но мы должны иметь в виду, что зритель 1988 года не был так искушен, как сегодняшний. Для зрителя конца 1980-х Малевич был в каком-то смысле современником Андрея Монастырского или Тимура Новикова: авангард 1910—1920-х и творчество неофициальных художников 1970—1980-х явились русской публике одновременно<sup>3</sup>. Академическая, припорошенная архивной пылью реконструкция оперы «Победа над Солнцем» не сможет дать нашему современнику представления о том, какого рода революцию — визуальную, поэтическую, музыкальную — совершила эта работа в свое время.

Мы попытались актуализировать если не все произведение целиком, то радикальный текст Алексея Крученых, и предложили известному московскому художнику Стасу Шурипе создать свою интерпретацию этого текста, и не в виде театральной постановки, а в форме анимации, совершенно новой медийной работы, которая связана с прототипом исключительно через текст, звук слов

<sup>3</sup> Интересное наблюдение, сделанное Миленой Орловой, см.: Елихин С., Ковалев А., Обухова С., Орлова М. Места силы // Реконструкция. 1990—2000. Под ред. С. Обуховой. Т. 1, М.: Центр современной культуры «Гараж», 2013, с. 48.

и музыки Михаила Матюшина и вид эскизов Казимира Малевича.

Второе экспозиционное решение базировалось на тех же соображениях: в центре зала, связанного с искусством авангарда, был размещен уменьшенный макет конструкции Любви Поповой для спектакля Всеволода Мейерхольда «Великодушный рогоносец». Ее нельзя было использовать — бегать, скользить, сквозь нее перемещаться. Конечно, в контексте выставки она выполняла роль, скорее, указателя на то, что было когда-то, на то, что мы никогда не сможем пережить. Точно так же мы очень условно можем «пережить» биомеханику Мейерхольда, исполненную современным актером. Хроникальные кадры, запечатлевшие оригинальное исполнение биомеханических упражнений, демонстрируют разительное отличие от того, как действуют в учебном зале современные студенты. Изменилось все — телесность, физиогномика, костюмы, дух эпохи, который уже невозможно воспроизвести.

Единственным способом актуализации архивного материала оказывается напоминание о том, что это все-таки было — в объеме, в цвете, в динамике. И мы дополняли воспроизведенные макетные копии документальными фотографиями, не оригинальными, экспозиционными вариантами. Но только для того, чтобы предложить зрителю реконструировать форму авангардного перформанса, максимально используя свое воображение.

Галина Губанова

## Театральная реконструкция: подстрочник или перевод?

Несмотря на начало перестройки, мой спектакль «Победа над солнцем» в 1988 году был запрещен. Хотя уже были позитивные веяния, но он был запрещен ввиду своей абсолютной непонятности начальству и идеологической непринадлежности ни к чему. Летом 1988-го запрещен, в декабре 1988-го разрешен. Мой спектакль, думаю, был в ряду каких-то художественных жестов, которые подготавливали перестройку, как бы подгоняли этот переход. Многие художники работали в этом направлении. И мне кажется, я внесла свою скромную лепту в это.

Но сегодня хотелось бы порассуждать о том, что такое вообще реконструкция. В общем, такого понятия тогда не было, и на свой страх и риск я попыталась сформулировать, что же я хочу реконструировать и как это все делать. И когда я столкнулась с этим материалом, первое, что я узнала, это то, какое было общее мнение о проекте 1913 года (и тех, кто писал, и тех, кто говорил): «Малевич замечателен, а пьеса Крученых и Хлебникова (Хлебников — пролог, Крученых — основной текст) очень слабая, неинтересная, и там нечего ставить. И вообще, что же ставить, если ставить нечего? Одни костюмы!»

Но когда я прочитала пьесу (в публичной библиотеке, в Ленинграде, лежала книжка,

вполне доступная), я была потрясена, потому что увидела текст, драматургически построенный совершенно отлично от, например, театра абсурда, это первые движения бессюжетности, совершенно другой язык, другая драматургия. И я увидела, что это самое начало такой драматургии. И передо мной стоял вопрос: что, собственно, я должна показать на сцене — копию того, что было в 1913 году, или что-то другое? Должна я показать какой-то музейный срез или это должен быть живой спектакль?

Оказалось, что многие вещи невозможно реконструировать, потому что нельзя принести из 1913 года того зрителя, который был невероятно потрясен, когда на сцену вынесли прожектор. Это было такое глубокое потрясение и новшество в театре, что использовался дуговой свет, лучи, это все было, как лазерная феерия с нашей точки зрения. И передо мной стоял вопрос: я должна сделать подстрочник или перевод? Должна ли я дословно сделать то, что было в 1913 году?

В 1913 году они вышли перед занавесом. Сначала разорвали первый занавес, чтобы показать вход в новый мир. Потом они оказались на фоне задника, и мы это прекрасно можем видеть на фотографии, которая сохранилась и была в газете. (Еще в 1986 году



она была доступна просто так, в библиотеке, в газете, теперь, наверное, все это уже вырезали «читатели»). И они просто стояли очень плотно к заднику, потому что была концепция нарисованного театра, театра почти двумерного, где задник подходил очень близко к зрителям, и актеры были близко к заднику и практически сливались с этим «миром».

Просто спев оперу, постояв, я не передам дух футуристов, я решила, что должна сделать какой-то симбиоз моего восприятия, проекции, и сугубо аутентично созданных определенных элементов. (Скрупулезность аутентичности была такова, что я красила куски ткани для костюмов и носила их в театральном музее, прикладывала к подлинным эскизам Малевича и смотрела — в тот ли оттенок я покрасила ткань). Естественно, что возникали вопросы о плоскостном театре.

И самые главные вопросы были такого характера: могу ли я передать то, о чем мечтали футуристы, то, как они хотели это сделать? Что они хотели донести этим художественным жестом? Я попыталась реконструировать этот художественный жест.

Особо сложный вопрос был с музыкой. Потому что музыки сохранилось не много, и она не могла бы поразить современного зрителя, поэтому музыку я сделала иронической, ее исполнял живой ансамбль. Но я внесла в спектакль аутентичную музыку индейцев и произведения Арво Пярта. Не помню, чтобы кто-нибудь заметил это. Слушалось это так, как будто это та самая авангардная «четвертитоновая музыка», о которой мечтали футуристы. В записи



пели индейцы, и их непонятный для нас язык сливался с заумным языком Хлебникова и Крученых. И самый главный момент был в том, что была реализована идея Малевича о соотносительности квадрата и куба — то, что на эскизах изображен куб, с эффектом зрительной иллюзии: он видится то объемным, то плоским, потому что в каком-то месте рисунок идет поперек граней куба. Такая игра Малевича позволила мне сделать на сцене пятиметровый куб из одних граней: это был трехмерный куб, а в плоскости задника был уже нарисованный куб. Так я пыталась передать игру, которую затеял Малевич в своих эскизах. Я уверена, что у него в этом нет никакого элемента случайности, потому что это присутствует во всех эскизах. Кроме того, близость к балаганной, фольклорной культуре позволяла мне внести определенные интермедии, традиционные для народного театра, в игровой театр, как в комедии дель арте. Я в большей степени пыталась раскрыть содержание пьесы, например, в чем смысл поезда, который вроде бы едет, но всегда остается на одном и том же месте, что делает герой в красной шапочке.

И удивительно, что подходили зрители, считавшие, что это неправильно и что я совершила нечто недопустимое — посмела внести эстрадные реплики в текст Крученых! Я осторожно спросила, что они имеют в виду, и они процитировали: «Мы выстрелили в прошлое! Что же осталось? Ни следа. Пустота проветривает весь город». Но это дословный текст пьесы Крученых, который воспринимался как актуальный.

1. Режиссёр Галина Губанова и актёр в костюме Толстяка. Репетиция спектакля «Победа над Солнцем», 1988. Фотография из архива Галины Губановой

2. Реконструкция спектакля «Победа над Солнцем» (реж. Галина Губанова), 1989. Фотография из архива Галины Губановой

3. Реконструкция спектакля «Победа над Солнцем» (реж. Галина Губанова), 5 декабря 2014 года, МГВЗ «Новый Манеж». В рамках тотальной живой инсталляции «Реконструкции авангарда»



4. Реконструкция спектакля «Победа над Солнцем» (реж. Галина Губанова), 1999. Фотография из архива Галины Губановой



А вот то, что я в пьесу добавила огромное количество кусков «звучали», как это называли футуристы, «букво-звуков» из стихов Алексея Крученых, никто не заметил. Отдельные реплики, которые долетали до зрителя в 1989—90 году, оказались актуальны, ведь это уже было время перестройки, время социальной активности, и проекция была на сознание зрителей во многом другая, чем в 1913-м.

К сожалению, какие-то моменты, которые были вольно мной введены, такие, как диалоговая реконструкция, диалог с футуристами, с их идеями, оказались не всегда правильно прочитаны, и некоторые стали рассматривать мой спектакль как точную копию спектакля 1913 года, что породило много мифов.

Несколько слов об эскизах. На сохранившейся фотографии видно, как сделаны костюмы в 1913-м. По историческим сведениям, они были сделаны из простой хлопчатобумажной, грубой ткани, вручную, достаточно небрежно, все это делалось скорее спонтанно, дешево, просто. Но для меня было актуальным не то, какие у них получились костюмы по эскизам Малевича, а то, как оживить эскизы Малевича, передать, что они произвели определенный эффект на развитие искусства, на миропонимание художников.

Поэтому я оживила сами эскизы Малевича, в коллекции много костюмов, где имитирована штриховка Малевича — это сделано ручной росписью.

Эскизы для меня были более важным элементом для реконструкции, чем то, что действительно было в 1913 году. Поэтому мне кажется, что я делала перевод,

а не подстрочник. Хотя я не противоречила подстрочнику.

На моей выставке есть занавесы — оригиналы 1988 года, которые от эксплуатации на сцене выглядят, как образцы 1913 года. Есть костюмы 1988 года, у которых, может быть, несколько отдельных элементов заменено ввиду того, что они разорвались. В основном это те же костюмы. Некоторые маски изменены, потому что я делала папье-маше, сейчас я больше использую ткани. Это костюмы, которые надевают артисты, это реальные костюмы для игры.

Я — профессиональный режиссер, собрала группу из 20 актеров. Мы начинали репетиции в Петербурге, в театральном-концертном зале «Время». Тогда, кстати, там базировалась еще труппа Полунина.

На худсовете все и закончилось: спектакль запретили. Труппа частично перешла со мной во Дворец молодежи, куда почему-то тоже перешла группа Полунина, Адашинского. На новом худсовете Евгений Ковтун объяснил начальству важность этого предприятия, и спектакль приняли. В коллектив пришли несколько молодых актеров, с которыми через год мы поставили пьесу Даниила Хармса «Елизавета Бам». Это была одна из трех первых постановок пьесы: в Москве ставил Михаил Козак, в Литве — Оскар Коршуновас, и в Петербурге поставила я, это 1990 год.

Моя труппа — театр «Черный квадрат» — какое-то время играла. А позже были достаточно разные актеры, занятые в разнообразных перформансах по «Победе», которые я играю на протяжении 27 лет. Вот такая долгоиграющая реконструкция.

Виталий Пацюков  
**Мифология квадрата.  
 Спектакль Анны Колейчук  
 «Путешествие квадрата»**

Сцена дает нам новое, чистое, непорочное...

Казимир Малевич

Образ квадрата живет в мировой культуре, начиная с глубокой архаики. В начале XX века квадрат проявляет особую актуальность. Именно с него начинаются авангардные стратегии и открывается новый театр, впоследствии получивший наименование «театра художника». В 1913 году в «Луна-парке» Петербурга К. Малевич выстраивает сценографию и само действие в опере М. Матюшина «Победа над Солнцем», соединяя через движущиеся формы квадрата инсталляцию и перформанс. Образ «черного квадрата, активно присутствует в театральном мышлении объединения «УНОВИС», созданного Малевичем, в экспериментах Баухауз, в пространственных опытах европейского движения Флуксуса, восстанавливает свои права в театральном искусстве постсоветской России.

Современный постмодернистский театр, основанный на стратегиях прочтения «текста», его комментирования, старается избегать диктата пространственных форм и значительно реже, чем в предыдущие десятилетия, использует геометрические формы. Он опасается определенности систем, работающих с геометрией языка, их утверждающих жестов, внутренних монологов. Рассматривать искусство геометрии

как демократическую форму диалога становится особой задачей в современной театральной культуре.

Московская художница Анна Колейчук одна из немногих в России продолжает развивать идеи театрального супрематизма и конструктивизма, используя образность видеоарта, инсталляции и сценографии. Ее последний спектакль «Путешествие квадрата» демонстрирует возможность искусства комбинаторики и пространственных модулей реализовывать идеи «тотального театра» геометрии. Включая геометрическую образность человеческого тела танцующего актера, Анна Колейчук органично и естественно восстанавливает связи между идеями театральных механизмов Леонардо и открытиями русского авангарда, в частности знаменитой «установкой» Любви Поповой в спектакле Вс. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» (1922).

Сценография «Путешествие квадрата» довольно проста, если не сказать аскетична: экран с постоянно меняющейся проекцией, стол с кубиками — метафора шахматной игры и человеческой мистерии, два куба разных масштабов и плотности, с которыми общаются два действующих лица, выражая мужское и женское начало, их конфликты и их взаимное согласие и единство. Экран в проекте существует в непрерывной эволюции, его образность определяется строгим заложенным — она тождественна



1. Тотальный театр Вячеслава Колейчуна. Мультимедийный проект «Путешествие квадрата», 2007. Часть 5, «Пронинновение». Фотография: © Тамара Зеленцова
2. Тотальный театр Вячеслава Колейчуна. Мультимедийный проект «Путешествие квадрата», 2007. Часть 2, «Матер-и-я». Фотография: © Тамара Зеленцова

живому организму. Формы экранной проекции непрерывно пульсируют, образуя классические пифагорейские структуры, захватывая в свои измерения тела актеров, сжимая их и растягивая, манифестируя естественные процессы дыхания, природных приливов и отливов, втягивая зрителя во внутренние слои. Его пространственные координаты, драматургия его внутренних состояний заданы художницей, но эти взаимоотношения не являются жестко закрепленными, они реализуются свободно, транслируя живое пространство экрана и тела танцовщиков как единое целое.

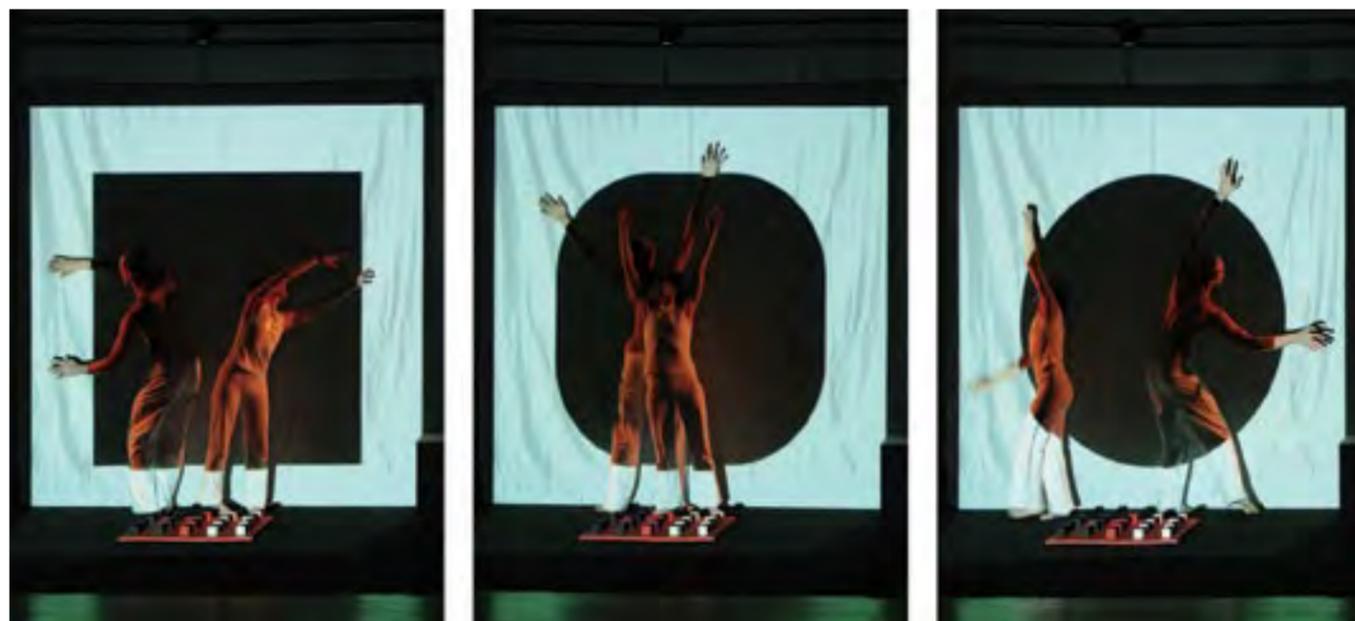
«Театр вездесущ, — утверждает Анна Колейчук, — и его формы обретают тотальные функции и смыслы, если они наполнены идеями геометрии, платоновскими и евклидовскими первофеноменами, из которых творится мироздание». В этой концепции тело танцора-танцовщика, перформансиста сохраняет живую пластину плоти, и вместе с тем оно оказывается способным стать атомом театральной материи, ее органическим элементом, превращаться в визуальный жест, в форму любого контура, с вариативной бесконечной комбинаторикой. Художница буквально «плетет» свою сценографию, рассказывая в структуре ее ткани историю «про любовь», связывая воедино человека, его существование с пространством его реальности.

Образ квадрата во всех традиционных культурах означал и означает нашу планету Земля, наш родной дом. В проекте он открывается как первопричина, как рождающаяся одухотворенная материя, отделяя небо от земли и, раскрываясь и делясь, порождая двоичное существование: черное и белое, тень и свет, мужчина и женщина. Переживая судьбу «квадрата», Адам и Ева структурируют свою среду обитания, становясь творцами, порой смиряя свою творческую гордыню, подчиняясь великим законам изначального жеста Рождества — слова, высказанного языком геометрии.

Семь актов, семь дней творения, естественно переходящих один в другой, последовательно приближают равновесную ситуацию, точку согласия и фундаментальную целостность.

Все действие — диалог танца и пространственных модулей — погружено в универсальный контекст, где в особой прозрачности просматриваются библейская драма человека, его поиски свободы, этики бескорыстия. Драматургия спектакля приобретает смысл шахматной партии, где вместо игровых фигур используются пространственные объемы. Они живут как в дискретных стратегиях — атомами, в ограничениях игры по законам — *game*, так и в волновых процессах, в свободной импровизации — *play*.

3. Супрематическая трапеза № 1, 2000. Фотография: © Анна Колейчук
4. Тотальный театр Вячеслава Колейчука. Мультимедийный проект «Путешествие квадрата», 2007. Часть 3, «Черный квадрат». Фотографии: © Тамара Зеленцова
5. Тотальный театр Вячеслава Колейчука. Мультимедийный проект «Путешествие квадрата», 2007. Часть 2, «Матер-и-я». Фотография: © Тамара Зеленцова
6. Тотальный театр Вячеслава Колейчука. Мультимедийный проект «Путешествие квадрата», 2007. Финал. Фотография: © Тамара Зеленцова



7. Тотальный театр Вячеслава Колейчука. Мультимедийный проект «Путешествие квадрата», 2007. Часть 1, «Изменение формы». Фотография: © Тамара Зеленцова
8. Тотальный театр Вячеслава Колейчука. Мультимедийный проект «Путешествие квадрата», 2007. Часть 7, «Линии». Фотография: © Тамара Зеленцова

Искусство Анны Колейчук обладает способностью связывать, казалось бы, несоединимое, сопоставлять формально отчужденное — свободное человеческое тело и динамическую конструкцию, открывая демократизм новой художественной универсальности и разрушая все формы диктатуры монолога. Каждое ее пластическое решение возвращает утраченные возможности мифопоэтического сознания и вместе с тем открывает контуры наступающего культурного мифа суперцивилизации, построенной на интегральном мышлении и поведении. Ее позиция возникает на реальном понимании новейших философских и физических систем, взятых на вооружение как личные мета технологии. Творческое дыхание Анны Колейчук естественно существует в пульсации двух измерений внешнего и внутреннего, дистанцированного и предельно включенного в художественную реальность, меняя свои полюсы «рефлексии» и «чувства». Ее пульсирующий экран обладает способностью комментировать рождающиеся мизансцены, меняясь в своей подвижной структуре в скрытой образности античных хоров и брехтовских зонгов, «заглядывая» извне во внутренние процессы драматургии и позволяя им, в свою очередь, отслаиваться, отделяться от основного действия как художественная рефлексия, как пояснение непосредственного театрального перформанса. В этой ситуации пространство экрана начинает дробиться, сгущаться, обретать новую плотность, голос и облик, то есть становиться пространственным субъектом.

Оставаясь в границах классической визуальности театральных форм, художественные объекты Анны Колейчук возвращают в современную культуру свою изначальную органику как универсальную информацию, существующую, по выражению Ролана Барта, в «безграничной империи знака». В этой системе феномен традиционной образности заменяется абсолютно новыми и в то же время глубинными архетипами и модулями, обращенными к топографии ритуала.

Именно в этих измерениях художница сближает сцену и прямую реальность, транслируя радикальный жест как архаическое действие, разрушая дистанцированность культуры от внутренних состояний феномена жизни, указывая на их обнаженность в критических точках, где искусство и мифопоэтическая реальность обретают общую зону. В ее слоях художественное сознание начинает проявлять себя в «обратной перспективе», открываясь реальности и впуская ее в себя, в свое собственное пространство. Анна Колейчук в этой концепции осознает себя воспринимающим и воспринимаемым, она не только «смотрит» сама, но, главное, на нее обращен взгляд сущего.

Наблюдатель, свидетель, участник — в этой цепочке заключено последовательное развитие иерархических уровней человеческой и творческой позиции Анны Колейчук в ее новом проекте с щемящим и по-детски трогательным названием «Путешествие квадрата».

## Глеб Ершов Что такое «Труба марсиан»?

В Петербурге, в издательстве Европейского университета, есть серия *Avant-garde*, где легендарные издания русского авангарда воспроизводятся факсимиле, с комментариями искусствоведов и филологов. «Труба марсиан», антивоенный манифест Велимира Хлебникова 1916 года, была издана два года назад с приложением — свитком, или трубой. Она дала мне толчок к тому, чтобы осуществить постановку спектакля.

Проект был осуществлен на базе Музея петербургского авангарда (дома М. В. Матюшина) в рамках Ночи музеев. Он создан силами студентов факультета, где я преподаю (Смольный факультет свободных искусств и наук), а также знакомых художников, с которыми я работаю как куратор.

Сценографией, точнее сценическими конструкциями, занимался Петр Белый, который очень неравнодушен к авангарду, и в частности к Владимиру Татлину, с которым в ряде вещей у него обнаруживается формальная перекличка. По моей задумке, надо было соорудить конструкции в виде высоких лестниц-башен, на которых будут находиться чтецы. Петр вполне в футуристическом, или же конструктивистском, духе обыграл лестницы в виде букв, так что все вместе они составили название манифеста ТРУБА МАРСИАН. Мы выстроили буквы-лестницы дугой, выдвинув первое слово ТРУБА вперед, так что возникло ощущение

реальной разворачиваемой на наших глазах конструкции. С композитором Владимиром Ранневым мы обдумывали, как это возникающее пространство авангарда сделать временем. В этом заключался концептуальный ход осмысления авангардного текста применительно к нашему времени.

Манифест в прочтении занимает примерно 10—12 минут. Спектакль, или перформанс, длился 45 минут. Это было сделано за счет искусственного замедления произнесения текста. Чтецы произносили текст, разбитый на восемь голосов, предельно медленно, пребывая как будто в летаргическом сне.

Главное событие, вокруг которого и разворачивалось действие, — это написание холста. В самом начале спектакля из толпы зрителей выходит художник — Влад Кульков. Он и создает этот свиток — «Трубу марсиан». В глубине сцены он трудится над 10-метровым полотном — это живое действие, акт создания произведения на глазах зрителя. Когда он заканчивает, то завершается, собственно, и основное время «Трубы». И дальше наступает финал, где художник оказывается Хлебниковым.

Идея постановки — по-новому взглянуть на футуристические призывы поэтов и художников русского авангарда, грезивших будущим в предвкушении вселенской утопии грядущего обновленного и преобразованного



1. «Труба Марсиан. Перформанс-Грандиозарь». Музей Петербургского авангарда (дом М. В. Матюшина), в рамках Ночи музеев, 18 мая 2013 г. Фотография: © Иван Карпов

человечества. В своем антивоенном футуристическом манифесте Велимир Хлебников мечтает о союзе молодых людей (государстве 22-летних) — изобретателей (в противовес приобретателям), людей будущего. Прошло сто лет, и утопические идеи и мечтания, так и не ставшие явью, воспринимаются иначе. Теперь это сновидческая греза, поэтому хористы, декламирующие текст «Трубы марсиан», пребывают в сомнамбулическом и одновременно истерическом (ничего не получается, мечты терпят крах) состоянии.

Это спектакль про Велимира, про то, как его в конце коронуют. Он — «король времени». Кульков-Хлебников существует в ином измерении, он создает гигантский свиток — письма будущего. Его живопись и текст манифеста пластически воплощают танцовщики — 12 красных марсиан. В финале они коронуют Хлебникова как Короля времени, который зачитывает приказы боевому отряду марсиан-изобретателей. Лестницы, на одну из которых забирался Кульков-Хлебников после его коронования, заняты чтецами в белых одеждах и в высоких шапках-тубах. Всех действующих лиц можно было бы поделить условно на красных — марсиан-танцоров и белых — марсиан-чтецов. Костюмы придумала и сшила замечательный петербургский художник и историк моды София Азархи, с которой я сотрудничаю со времен Хармс-фестивалей 1990-х годов.

Когда мы обдумывали этот антивоенный манифест, хотелось сделать так, чтобы он прозвучал не фальшиво. Все-таки в нашем представлении авангард — это активистское движение, где много силы, энергии. И даже в русском авангарде, несмотря на то что он иной в сравнении с итальянским, присутствует активистская риторика. Она была бы неуместна в нашем спектакле, так как все происходящее мы сделали, скорее, «летаргическим сном». Действие происходит в замедленном темпе, и только в конце всплеск: «Ул-ля! Марсиане!» — и все потом погружается опять в дремоту.

Замысел в том, что текст манифеста во время написания пробуждает к жизни Велимира, который создает свое живописное полотно. И как только он его создает, все заканчивается.

В моем представлении, мы не занимались реконструкцией, тем более что «Труба марсиан» никогда не была поставлена. Манифест Велимира Хлебникова «Труба марсиан» был издан в июне 1916 года, по изобретенному им времяисчислению — в 110 день Кальпы, точкой отсчета для него явилось 20 декабря 1915 года, когда в Петрограде он был избран «королем времени». После призыва на военную службу Хлебникова направляют в Царицыно в запасной полк, где он пишет

2. «Труба Марсиан.  
Перформанс-Грандиозарь».  
Музей Петербургского  
авангарда (дом  
М.В. Матюшина), в рамках  
Ночи музеев, 18 мая 2013 г.  
Фотографии: © Иван  
Карпов



3. «Труба Марсиан.  
Перформанс-Грандиозарь».  
Музей Петербургского  
авангарда (дом  
М.В. Матюшина), в рамках  
Ночи музеев, 18 мая 2013 г.  
Фотография: © Иван  
Карпов



строки, исполненные отчаяния: «Король в темнице, король томится, В пеший полк 93-й/Я погиб, как гибнут дети» и «И забуду о милом государстве 22-летних, Свободном от возрастов старших».

Получив отпуск для лечения, Хлебников едет из Астрахани к друзьям в Харьков; там и была написана «Труба марсиан», изданная в форме свитка. Свиток, как и число 7, приобретают важное символическое значение — речь идет о провозглашении союза изобретателей в новом государстве времени, своего рода рождении нового мира, по аналогии с трубным гласом ангелов в Библии.

С «Трубы марсиан» начинается история выхода в будущее из войны посредством переключения в иное, в данном случае марсианское, измерение (очевидно, навеянное фантастикой Уэллса), где «время цветет как черемуха».

«ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ» — хлебниковский призыв, означающий космический сдвиг человечества.

В 1918 году Николай Пунин в газете «Искусство коммуны» полемически вопрошал: «Я спрашиваю, какая разница между Третьим Интернационалом и рельефом Татлина или "Трубой марсиан" Хлебникова? Для меня никакой. И первое, и второе, и третье — новые формы, которыми радуется, играет и которые применяет человечество».

Открытие и изобретение — кит и слон авангарда. Поэма Хлебникова «Ладомир» начинается словами: «Это шествуют Творяне, заменивши "Д" на "Т", Ладомира соборяне с Трудомиром на шесте». Творяне «Ладомира» — изобретатели в «Трубе марсиан».

Идея заключалась в том, чтобы сделать открытое, публичное действие силами художников, которым интересно обратиться к Хлебникову, синтезу живописи, поэзии, музыки, танца и, наконец, к теме авангарда. Получилась вещь, которая, в принципе, может рассматриваться как некая проекция авангарда. Поскольку тут есть и стилистически очень внятные отсылки. Но по своей наполненности она, скорее, все-таки не реконструкция.

Недавно я взял в руки книгу Сьюзен Сонтаг «Невозможность интерпретации», которая начинается с одноименной статьи 1964 года, где последняя фраза мне кажется очень важной в контексте сегодняшнего разговора. Она говорит, что мы вместо герменевтики выбираем эротику. Это наш принцип: вместо истолкования, проекций, нахождения подтекстов, интерпретаций здесь есть некий завод, который захватывает и благодаря которому все это движется.

Поскольку театр не профессиональный — это студенты, художники и костюмеры, мы исходим из каких-то совершенно отчетливых своих представлений и желаний, как это может быть сделано. И очевидно, что это не спектакль, а перформативное действие, оно исполнялось однократно. Декорации были разобраны, костюмы тоже были розданы участникам. Остались музыка и полотно, которое, правда, потом дописалось Владом Кульковым и теперь представляется как уже нечто совершенно другое, чем было вначале.

Ольга Лукьянова

## Мультимедийный перформанс «Смерть Тарелкина». Мокьюментари театр

Специальный проект в рамках IV Московской биеннале молодого искусства, участник параллельной программы «МАНИФЕСТА 10» и «Медиа Форума 2014» в рамках 36 Московского международного кинофестиваля.

Организаторы: Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб», Открытая школа «Манеж/МедиаАртЛаб», Международный центр танца и перформанса ЦЕХ, театр «Балет Москва».

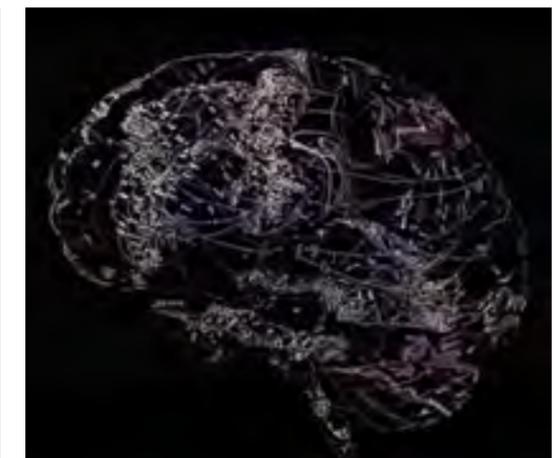
При поддержке: Министерства культуры Российской Федерации, Департамента культуры Москвы, Фонда Михаила Прохорова, МВО «Манеж».

Авторы проекта: куратор — Александра Дементьева; хореограф — Артем Игнатьев; сценарий, режиссура, видеоарт — Евгения Долинина, Вера Коняшова, Александр Лещев, Марина Рагозина, Мария Сокол, при участии Ольги Карякиной, Глеба Нечаева, Натальи Торопицыной; музыка — Роман Кутнов, Александра Фриден. Исполнители: Современная труппа театра «Балет Москва». Исполнительный продюсер: Ольга Лукьянова. Продюсеры: Ольга Шишко, Елена Тупысева.

Синтез полиэкранного пространства сцены, хореографии, видео и звука с первых секунд спектакля погружают зрителя в его атмосферу и динамику. А спустя несколько мгновений присутствующие в зале становятся

частью действия уже в буквальном смысле — оказываясь в объективе камеры наблюдения, в режиме реального времени передающей изображение на сцену. Так начинается спектакль, основанный на тексте уже ставшей классикой пьесы Александра Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», прочтенной, однако, совершенно по-новому молодыми художниками Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб».

Оригинальная пьеса была написана Сухово-Кобылиным в 1869 году как заключительная часть трилогии «Картины прошедшего». Названная автором комедией-шуткой, она, тем не менее, уже своим текстом производит совсем не веселое впечатление — это фарс и фантазмагория, беспепелляционно и даже со зловещей остротой и мрачным мистическим колоритом разоблачающая прогнившую бюрократическую систему. У Сухово-Кобылина были причины ненавидеть чиновников. Дворянин, философ, почетный академик Петербургской академии наук — он был втянут в скандальный процесс расследования убийства своей гражданской жены Луизы Симон-Деманш, дважды арестовывался. Судьи и полицейские в течение семи лет пытались разжиться на деле богатого подозреваемого. В конце концов он все же был полностью оправдан за отсутствием доказательств, но до конца жизни сохранил презрение и ненависть к бесчеловечной бюрократической системе. Пьесы Сухово-Кобылина ярким



1. Александр Лещев. Афиша мультимедийного перформанса «Смерть Тарелкина», 2014. Права на изображение принадлежат художнику, театру «Балет Москва», Открытой школе «Манеж/МедиаАртЛаб», Центру культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

2. Кадры видеоряда мультимедийного перформанса «Смерть Тарелкина». Права на изображение принадлежат авторам перформанса, театру «Балет Москва», Открытой школе «Манеж/МедиаАртЛаб», Центру культуры и искусства «МедиаАртЛаб»



3. Мультимедийный перформанс «Смерть Тарелкина», 26 июня 2014, Культурный центр ЗИЛ, Москва. Фотографии: © Марина Рагозина. Права на изображение принадлежат авторам перформанса, театру «Балет Москва», Открытой школе «Манеж/МедиаАртЛаб», Центру культуры и искусства «МедиаАртЛаб»



сатирическим языком отражают его опыт взаимодействия с властями. То, что они стали одними из самых популярных в отечественном театре, лишь подтверждает, что проблема бюрократии в России актуальна всегда.

В 1922 году «Смерть Тарелкина» ставит Всеволод Мейерхольд в свойственной ему биомеханической манере, используя конструктивистские объекты и костюмы Варвары Степановой. Режиссер вносит в спектакль модернистский мотив о превращении человека в винтик, колесико машины, в данном случае чиновничьей. Но Мейерхольд не только трансформирует визуальный образ и пластический стиль пьесы, отказываясь от грима и костюмов и заставляя артистов исполнять акробатические трюки, он меняет саму структуру и язык произведений. История хитроумного чиновника, инсценировавшего собственную смерть и воскресшего под чужим именем, чтобы избавиться от долгов и шантажировать украденными документами бывшее начальство, раскрывается Мейерхольдом не только как драматический сюжет. Его форма и содержание представляли из себя сложную конструкцию фабулы спектакля, устройства сцены, трактовки персонажей, способа существования актеров и их манеры игры. А. Ряпосов пишет: «Спектакль "Смерть Тарелкина" обладал единым режиссерским сюжетом, который распадался на две параллельные линии — подобно тому, как в сценическом образе сосуществовали роль и игравший ее актер. Первая линия была связана с режиссерской интерпретацией пьесы Сухово-Кобылина, вторая — с балаганно-цирковой эксцентрикой, в том числе и с эксцентрикой отдельного образа»<sup>1</sup>. Так, исполнитель роли Тарелкина постоянно переключался с маски роли на прямой контакт с публикой вне этой роли, как актер, человек на сцене. Например, в те моменты, когда персонаж пьесы страдает изнывая от жажды, актер нарочито пьет вино из припасенной в кармане бутылки, задорно подмигивая публике. «Актер, играя Тарелкина, [...] раздваивается, — пронзительно заметил Я. Бруксон, — воспроизводя тип пьесы Сухово-Кобылина и вместе с тем оценивая его»<sup>2</sup>.

Художники-студенты Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб» и артисты театра «Балета Москва» под руководством медиа-художника Александры Дементьевой и хореографа Артема Игнатьева брали за основу именно постановку пьесы Мейерхольдом.

1 Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1: Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2000.

2 Бруксон Я. Театр Мейерхольда. Л.; М., 1925. С. 121. Цитировано в: Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1: Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2000.

Однако в их задачу с самого начала не входила реконструкция легендарного спектакля. Он стал, скорее, отправной точкой, оттолкнувшись от которой, авторы, следуя революционному духу авангарда, радикально трансформировали пьесу в мультимедийный танцевальный спектакль.

В их восприятии фабула «Смерти Тарелкина» рифмуется и с «Метрополисом» Фрица Ланга, и с фильмами Алексея Балабанова, а сюжет оказывается вполне пригоден для отражения сегодняшнего дня. Современная бюрократическая машина, уже не просто чиновничий аппарат, но глобальный цифровой паноптикум, чья власть над человеком невидима, но вездесуща и круглосуточна, у нее нет не только этических, но и национальных границ.

Кандид Тарелкин в новой постановке оказывается персонажем, похожим на Эдварда Сноудена, а в центр рассмотренная встают острые проблемы современного общества — масштабы и хаотичность информационных потоков, социальная ответственность или безответственность, вопросы о допустимости массового негласного наблюдения и баланса между защитой персональных данных и обеспечением национальной безопасности.

Используя как опору сюжет классической пьесы, художники сплетают в единое повествовательное полотно документальные факты истории Сноудена и фантастическую художественную выдумку — они, например, привносят в спектакль идеи клонирования и копирования человеческого сознания, вдохновленные футуристическими предсказаниями Рея Курцвейла.

Замысловато сконструированный сюжет еще больше усложняется мультимедийным устройством сцены — четыре экрана, трехмерные проекции и, наконец, видеонакамеры, работающие в режиме прямой трансляции. Полиэкранное медиапространство, дополненное новейшими технологиями работы с изображением, в комбинации с современной пластикой создает особое игровое пространство спектакля, в котором стираются границы между наблюдателем и объектом наблюдения, и зритель также оказывается на сцене, пусть и лишь на видеокадрах.

Спектакль в равной степени наследует балаганно-цирковой характер Мейерхольдовской постановки и мрачный фантосмагорийный дух пьесы Сухово-Кобылина. И в тоже время он говорит о современности, используя для этого современный образный и пластический язык. Это спектакль-эксперимент, где встречаются русская классика, современный танец, актуальное искусство и новые технологии.



4. Кадры видеоряда мультимедийного перформанса «Смерть Тарелкина». Права на изображение принадлежат авторам перформанса, театру «Балет Москва», Открытой школе «Манеж/МедиаАртЛаб», Центру культуры и искусства «МедиаАртЛаб»

Николай Изволов  
**Реконструкция фильма  
 или гипотеза о нем**

Когда мы, историки, изучаем кино ушедших периодов, мы каждый раз имеем дело именно с тем набором информационных источников и тех руин, которые дошли до наших дней. Мы реконструируем прошлое по тому, что сохранилось, а не по тому, что нам хотелось бы видеть. История же, увы, избирательна, и не все сохраняется в архивах. Вот и в работе с киноматериалами мы имеем дело с тем немногим, что сохранилось, и в этом плане ничего принципиально нового, с точки зрения историка, в ней нет.

Новым является, быть может, только визуализированный подход к истории кино. Что я имею в виду? Историки кино, как правило, пишут литературные тексты, которые оторваны от собственно фильмов, от того, что живет на экране, и у тех, кто читает эти «Истории кино», всегда существует в сознании некоторый разрыв между странными визуальными образами, хранящимися в памяти, и текстами, которые они вынуждены читать.

Мне кажется, что реконструкции фильмов — кстати, изначально затеянные для студентов, для того, чтобы можно было им показать хотя бы то немногое, что сохранилось от фильмов, о которых они читали в книгах, — могут слегка видоизменить сам подход

Фрагмент дискуссии о проблеме реконструкции погибших фильмов, состоявшейся в рамках фестиваля архивного кино «Белые столбы» в феврале 2007 года. Опубликовано в журнале «Киноведческие записки» № 83.

к истории кино в наше время. Они показывают, что мы, киновееды, ныне вооруженные цифровыми технологиями, которых не было еще лет пятнадцать назад, можем работать с изображением так же, как работали раньше с пишущей машинкой.

Никто никому не может запретить взять лист бумаги, заправить в пишущую машинку и написать свою «Историю кино», краткую или многотомную. Точно также никто не мешает нам, вооружившись компьютером, сканером и любой, самой примитивной монтажной программой, работать с этим визуальным материалом, оперировать не словами, а движущимися картинками, подобно свифтовским ученым. Помните, когда ученые в Лапите не могли что-то описать словами, они брали предмет и показывали его? Гораздо проще показать какую-то вещь, нежели описать ее. Только тогда, когда эта вещь может быть увидена, разговор становится более предметным.

Я не думаю, что здесь всплывают какие-то новые пласты истории, просто вещи, то есть фильмы, понесшие большие утраты, которые в силу своей разрозненности, фрагментарности и клочковатости не могли быть целиком описаны и включены в существующие «Истории кино», теперь могут занять в ней вполне достойное место.

Задача усложняется еще и тем, что мы, историки, всегда находимся посередине



1. Кадры из фильма «Мишки против Юденича» (режиссер Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1925 г.)



между двумя взаимоисключающими проблемами, связанными с хранением фильмов. Первая проблема — сохранность материала, вторая проблема — его доступность.

Архивисты меня поймут. То, что хорошо охраняется, практически недоступно для пользователей, а то, что доступно всем, сохранить практически невозможно, потому что оно распылится. Это закон.

И это проблема, которую никто в мире еще не решил. Многие богатые зарубежные архивы сейчас занимаются тем, что вывешивают в Интернете в небольшом разрешении информационные ролики о тех сокровищах, которыми они владеют. Таким образом они, сохраняя оригиналы, делают доступными сведения о фильмах, которые у них хранятся, что для историков — благо. Тем не менее посмотреть вещь в нормальном, достойном качестве, подержать в руках оригинал, пощупать его, ощутить его тактильно — это для историков кино очень важно.

Я, прежде всего, руководствовался в своей работе двумя соображениями.

Первое — это работа с историческим материалом в традиционной методологии, в традиционной научной парадигме, разве что сам материал визуализован, а не олитературен.

И второе, что мне казалось важным это образовательная ценность этой работы, она будит воображение студентов и позволяет предположить, что могут быть и какие-то новые подходы.

Что же касается непосредственно реконструкций, то нужно помнить, что от каждого фильма остается разный набор руин. Скажем для примера, что после бомбежек Кельна во Второй мировой войне целиком сохранился Кельнский собор, при том, что весь город лежал практически в кирпичной пыли, а есть, например, Парфенон, который дошел до нас в том виде, в каком он остался после взрыва в XVII веке. Есть руины дворца на Крите, которые были извлечены из-под земли в результате раскопок, и есть египетские пирамиды, сохранившиеся в неприкосновенности.

Сравнение с архитектурой наиболее показательны, потому что оно зримо. Ведь что остается от фильма, если он погиб, если пленка разложилась, и все исчезло? От архитектуры остаются чертежи, от музыки — ноты, от балетов — запись танцев, в театре есть драматургия, и если погиб спектакль, то существует, по крайней мере, пьеса (если она тоже в свою очередь не погибла), и ее можно поставить заново, хотя это будет уже другой спектакль...

Что же остается от кино? Сценарий? Но все знают, что он не является точной копией того, что потом будет снято. Сценарий — это всего лишь один из этапов творческого замысла, поэтому на него ориентироваться очень сложно. Есть монтажные листы, которые стали составлять с начала 1930-х годов, даже раньше — по крайней мере, были диалоговые листы или титровые листы (списки надписей), на которые также можно ориентироваться, если, конечно, они сохранились.

Но много ли могут дать одни лишь титры? Если нет ни одного живого кадра, то интертитры тоже не являются материалом для реконструкции. У меня был несколько лет назад опыт с фильмом «Пьянство и его последствия» (1913). От полнометражного фильма осталось всего двенадцать срезов пленки, двенадцать аутентичных кадров и несколько рецензий. Ни сценария, ни монтажных листов не осталось. И из этого микроскопического набора визуальных руин было сделано нечто, что каким-то образом позволяет представить себе, как фильм мог выглядеть и какова могла быть реакция людей на фильм.

Можно ли назвать это полноценной реконструкцией? Наверное, нет. Может быть, это подход и квазинаучный, как было сказано в одной из публикаций, но, тем не менее, если этого не делать, то не будет и предмета для разговора. Если же возникает в культурном мире новый объект, который является предметом либо изучения, либо полемики, то он провоцирует научную жизнь, и в любом случае от него есть какая-то польза.

Конечно, если это, с позволения сказать, «новоделы», которые фальсифицируют историю и пытаются представить старую вещь в том виде, в котором она не существовала, то это плохо. Но если работа не «новодел» и не «фальсификат», а является всего лишь предметом для полемики, разве это плохо? Ведь человечество — и культурная жизнь — не стремятся к стандартизации и унификации, они стремятся к разнообразию. Поэтому каждый раз, когда я работаю с таким киноматериалом, из разного набора руин создаются совершенно разные конструкты — и методологически, и технологически разные. Они разнообразны точно так же, как разнообразна сама история кино.

Говоря о самих работах, я должен сделать два замечания.

Первое. У нас, историков кино, всегда есть смутная мечта, чтобы те фильмы, которые еще не обнаружены в архивах, которые могут быть найдены или которые были запрещены, все были бы шедеврами. Но замечательная книга-каталог Евгения Марголита



2. Кадры из фильма «Мишки против Юденича» (режиссер Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1925 г.)

и Вячеслава Шмырова «Изъятые кино» (1995) показала, что «на полке» очень часто оказывались не только шедевры, но и фильмы, которые не вышли по каким-то техническим или другим соображениям. Вот, к примеру, «Мишки против Юденича» — легендарный фильм ФЭКСов, который всем нам хотелось бы посмотреть. И нашлись интереснейшие фотоматериалы в Петербурге и в РГАЛИ. Но когда я принимался за работу с сохранившимся от этого фильма визуальным материалом, у меня было одно ощущение, а когда я ее заканчивал — другое. Я вдруг с ужасом подумал, что это, скорее всего, был не очень хороший фильм. Да, конечно, для нас, историков, критерий «хороший-плохой» не существует, мы описываем все, но от личных пристрастий никуда не уйти, и когда ты делаешь какую-то работу, то фактор того, нравится она тебе или не нравится, очень важен.

Второе. Из тех различных сведений о фильме, которые удалось собрать воедино, очень многое нуждается в комментариях. Вообще, нужно было бы делать комментированное издание, потому что возникает много любопытных деталей и предположений вокруг всего этого... Так, среди прочей статистики я вдруг нашел информацию о том, что фильм был выпущен тиражом всего лишь три копии, что даже для 1925-го года было ничтожно мало. В советское время минимальный тираж был, кажется, 17 копий, и это означало практически «полку» — фильм в лучшем случае был обречен на четвертые-пятые экраны. А «Мишки...», эксцентрическую детскую комедию, на которые в то время был огромный спрос в прокате, выпустили в трех экземплярах! Согласитесь, выразительный показатель. Когда работаешь со старым киноматериалом, то из него иногда совершенно нельзя понять, был ли фильм «хорошим» или «плохим», если употреблять эти оценочные выражения. Иногда начинает казаться, что это был вовсе не шедевр, и тогда надо преодолеть соблазн улучшить этот материал, сделать фильм так, как могли бы его сделать сейчас, смонтировать каким-то образом, слепить, может быть, новый сюжет (потому что из него лепится другой сюжет) — это ужасное желание является мощным стимулом для ухода от академического исследования. Но надо его преодолевать. Потому что у фильма есть автор, и нужно соблюдать, конечно же, то, что хотел или мог сделать он. Мы — историки и, как гласит девиз фестиваля «Белые столбы», должны заниматься «ремонт старых кораблей», чем мы, в общем-то, и занимаемся. Но починить корабль можно, когда есть его остов, основа, но нельзя реконструировать

корабль, когда остался один спасательный круг... Это ведь даже не позвонок какого-нибудь динозавра, по которому что-то можно представить. По спасательному кругу нельзя определить, был ли это торпедный катер, или круизный лайнер...

Проблем с реконструкциями фильмов возникает очень много. Они не только академически-исторические, связанные с историей кино и с общей историей нашей страны, но распространяются и дальше — на всю историю и теорию медиасредств, на всю теорию и историю культуры. Реконструируя фильм, мы вступаем в область догадок и предположений, ориентированных в прошлое. Реконструкция — это не только архивный поиск, не только детектив по части собирания и систематизации научных данных. Это еще и постановка научной проблемы, которую необходимо проверить и доказать. Я думаю, что наиболее удачным дополнением к слову «реконструкция» здесь будет слово «гипотеза», подсказанное Евгением Марголитом.

Мне кажется, что чем больше гипотез будут провоцировать такие работы, тем лучше для всей нашей научной среды.

Нужно провоцировать научный поиск, нужно продуцировать его, нужно генерировать гипотезы. Они должны жить, будоражить научную мысль и направлять ее. Если нет центра, где создаются гипотезы, тогда и ответвления научные не будут создаваться. Нельзя застыть в какой-то одной методологии. Это скучно, да никому и не нужно.



3. Кадры из фильма «Мишки против Юденича» (режиссер Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1925 г.)

## Золотой век русского авангарда

Министерство культуры Российской Федерации  
Правительство Москвы  
Департамент культуры города Москвы  
Музейно-выставочное объединение «Манеж»

Питер Гринуэй, Саския Боддеке  
«Золотой век русского авангарда»

В рамках Года культуры России — Великобритании  
при поддержке Британского совета  
Центральный выставочный зал «Манеж»  
15 апреля — 18 мая 2014

Генеральный контент-партнер: Центр культуры и искусства «МедиаАртЛаб»  
При поддержке: Барко, Верту  
Партнер по специальным мероприятиям: Агентство v confession

Проект получил приз The Art Newspaper Russia в номинации «Выставка года»

«Золотой век русского авангарда» — выставочный проект, созданный специально для Центрального выставочного зала «Манеж» реформатором киноязыка Питером Гринуэем и театральным режиссером Саскией Боддеке. Инсталляция стала первой из ряда крупнейших событий обширной образовательной программы МВО «Манеж» и Центра культуры и искусства «МедиаАртЛаб» «Проекция авангарда».

Используя язык кинематографа, Питер Гринуэй и Саския Боддеке создали

эмоциональное, полное динамики и драматизма художественное полотно, в котором сотканы воедино жизни ярчайших представителей эпохи авангарда, а также социальные, политические и художественные реалии того времени. Современными средствами авторы попытались показать тот импульс, который искусство русского авангарда подарило Западному миру.

С помощью 18 экранов, расположенных на 5000 квадратных метрах Центрального выставочного зала «Манеж», Питер Гринуэй



1. Пресс-конференция Питера Гринуэя и Саскии Боддеке. Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»

2. Питер Гринуэй, Елена Румянцева, Ольга Шишко и Саския Боддеке на открытии проекта «Золотой век русского авангарда». Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»





3. Питер Гринуэй и Саския Боддене на открытии проекта «Золотой век русского авангарда». Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»
4. Вручение Третьей ежегодной премии The Art Newspaper Russia, 2014. © The Art Newspaper Russia
5. Питер Гринуэй, Ольга Голодец и Андрей Воробьев на открытии проекта «Золотой век русского авангарда». Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»
6. Питер Гринуэй и Сергей Напков на открытии проекта «Золотой век русского авангарда». Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»
7. Открытие проекта «Золотой век русского авангарда». Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»
8. Пресс-конференция Питера Гринуэя и Саскии Боддене. Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Иван Ерофеев. © МВО «Манеж»

и Саския Боддене отразили редчайшие произведения русского авангарда, хранящиеся в коллекциях крупнейших мировых музеев, а также в частных коллекциях. Сочетание кинематографа и живописи, анимации и 3D-технологий позволяет создать единое атмосферное произведение, вовлекающее зрителя в мир утопий русского авангарда.

По словам Питера Гринуэя, «то, что мы делаем, созвучно нашей эпохе, и, конечно, такой подход ни в коей мере не умаляет достоинства произведений, хранящихся в музее. Но мы и не оставляем их пылиться там, мы берем их с собой в настоящее и будущее».

**Изображения предоставлены из коллекций:**

Государственная Третьяковская галерея (Москва), Государственный Русский

музей (Санкт-Петербург), Государственный музей В. В. Маяковского (Москва), Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва), Государственный музей архитектуры им. А. В. Щусева (Москва), Российский государственный архив литературы и искусства (Москва), Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (Санкт-Петербург), частная коллекция Александра Лаврентьева (Москва), Государственный музей современного искусства (Салоники, Греция), Музей Стеделик (Амстердам, Нидерланды), Музей Ван Аббе (Эйндховен, Нидерланды), Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду (Париж, Франция), МоМА, Музей современного искусства (Нью-Йорк, США), Музей Соломона Гуггенхайма (Нью-Йорк, США).

## Питер Гринуэй, Саския Боддене Золотой век русского авангарда

**Саския Боддене.** «Золотой век русского авангарда» — это мультимедийная инсталляция, не документальное произведение и не урок истории. Чем глубже мы погружались в эту тему, тем больше влюблялись в русский авангард. Я завидую художникам, жившим в тот период, потому что это восхитительно, когда вокруг тебя столько сильных творческих людей. Но объяснить, какой опыт может получить зритель благодаря нашей работе, сложно.

Инсталляция представляет собой композицию из 18 экранов, на которых мы показываем историю о том, как Питер Гринуэй и я видим русский авангард. Для этого мы выбрали 12 художников этого периода, а в качестве связующего звена выступила фигура Веры Ермолаевой.

**Питер Гринуэй.** Я думаю, что для нас, возможно, есть три вещи, которые определенно окажутся необходимыми. Прежде всего, это действительно представление (*notion*) о содержании. Большая часть мира знает из русского авангарда Маяковского, Малевича, Кандинского, но для нас все эти люди остаются мистическим феноменом, амальгамой. Другое подобное явление, случившееся в начале XX века, — это, несомненно, итальянский футуризм, который, я полагаю, очень, очень пронзительно относился к тождеству (*identity*) различий.

Итак, первое — это содержание. Один француз сказал, что содержание есть нечто большее, чем просто язык, и есть знаменитое высказывание американского философа Маршалла МакЛюэна: «Средство послания и есть само послание» (*The medium is the message*), и это определенно ведет меня ко второй проблеме. Даже если вы знаете об утраченных именах, то кто были эти люди? Часто кажется, что они исчезли. Конечно, Маяковский и Малевич удерживают свои позиции очень крепко, но что можно сказать о других действующих лицах?

Поэтому мы предприняли попытку показать самих людей, то, что им нравилось и не нравилось, их биографии. Но это не те биографии, о которых вы можете прочитать в интернете, это нечто гораздо более субъективное, когда жизнь берется как целое. Тогда существовали группы, которые резко расходились во взглядах, спорили, ссорились.

Таким образом, первые две темы: знание содержания и то, как оно живет для нас, — эмоционально, интеллектуально и, надеюсь, духовно, и это приводит нас в третью область. Что мы делаем? Какова природа инсталляции? Какова природа выставки? Сегодня по всему миру, особенно в Европе, есть ощущение, что миллионы молодых людей хотят быть кураторами. В XXI веке в мире уже мало что осталось для исследования в смысле физической

географии, и теперь необходимо попытаться совершить некий обзор. Что я имею в виду? Это не значит, что надо идти в книжный магазин за книгами о Маяковском или Малевиче — напротив, должно появиться представление о целой группе людей, о том, как она взаимодействовала с политическими и социальными событиями своего времени. Кроме того, необходимо задать более значительный масштаб: что значило быть посланником культуры в 1917 году по отношению к остальной Европе и остальному миру?

Я полагаю, что нам удалось охватить не только шесть искусств, что является действительно удивительным в этот период — новые технологии, новые средства массового производства, легитимировавшие различные сферы человеческой деятельности. И все это ведет нас к вопросу о том, как мы сделали этот манифест. Я полагаю, что за последние 20 лет музейная культура получила громадный толчок в плане представлений о сохранении объектов, а что еще более важно — представлений об образовании. Поэтому усвоение уроков русского авангарда заключалось в том, что мы получили новые возможности рассказывания о вещах. Мы все еще находимся на очень ранней стадии цифровой революции, поэтому мы хотели исследовать представление об одновременности, новые повествовательные процессы, охватить не только единичное видение в темном

пространстве холодного кинотеатра с единственным экраном, но дать нечто вроде архитектурной окружающей среды, хотя все это и относительно.

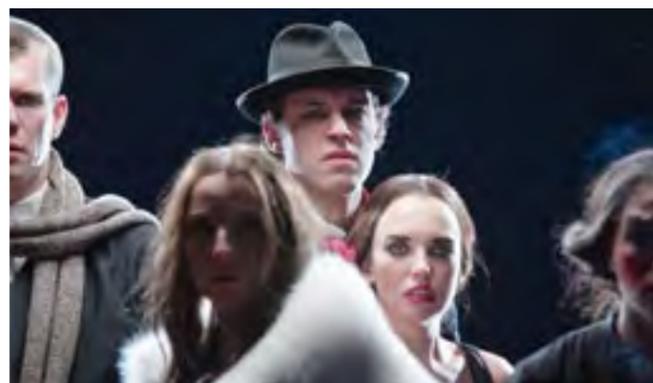
Есть такое явление — допускаемая вера. Когда вы смотрите фильм, в котором люди не занимаются сексом (*fucking*) или не умирают на самом деле, но изображают подобные сцены, вы верите в это, допуская это. Эйзенштейн, величайший кинорежиссер всех времен, и я буду принципиально на этом настаивать, снял фильм «Октябрь», который, как предполагалось, должен был стать реконструкцией разрушения и революции в Санкт-Петербурге, во дворце. И когда фильм вышел, все сказали, что он не имел ничего общего с настоящей революцией. Например, Эйзенштейн разбил слишком много окон, сделал слишком много разрушений и устроил три дня шумихи, хотя революция в Зимнем дворце была тихой. Но вот что любопытно: поскольку никто не снял на пленку исходное событие, «Октябрь» Эйзенштейна разошелся по всему миру именно в качестве записи Октябрьской революции. Я думаю, это превосходный пример. Нет никакой истории, есть только истории.

Мы хотели бы верить, что нам удастся понять цели и амбиции русского авангарда за эти три года, с 2014-го до 2017-го, который наступит очень скоро. Это будет год столетия начала громадного социального и политического эксперимента, и я думаю,



1. Пресс-конференция Питера Гринуэй и Саскии Боддене. Москва, ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Иван Ерофеев. © МВО «Манеж»

2. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»



3. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»



это будет замечательное время для того, чтобы пересмотреть культурные ценности. XX век был величайшим в истории цивилизации столетием для культуры, многие начатые тогда процессы продолжатся.

**Саския Боддеке.** В самом начале нас интересовало, каким образом подойти к теме, и мне пришлось убедить Питера, что нужно написать сценарий. Но он не мог понять, почему мы должны начинать с написанного текста, а затем проиллюстрировать его образами. Это была наша первая философско-художественная борьба по поводу этого проекта, но в конечном итоге нам удалось рассказать о людях, стоящих за произведениями искусства. Мы относились к героям как к художникам и как к личностям, стремясь понять, чего они пытались достичь и как тяжело им было сохранять то, что они делали. Мы посчитали важным показать это аудитории. Мне пришлось серьезно изучить тему русского авангарда, я глубоко занимаюсь этим уже четыре года.

Кастинг актеров происходил здесь, в Москве, затем мы взяли их в Амстердам, где были съемки инсталляции, это заняло где-то четыре дня. Я не хотела, чтобы актеры притворялись художниками того времени, потому что мы не знаем, какими они были. У нас возникло очень хорошее сотрудничество, актеры могли привносить собственные идеи из своего русского бэкграунда.

После этого мы приехали в Россию, и несколько дней монтировали инсталляцию в огромном прекрасном пространстве.

Мы не претендовали на внешнее сходство актеров с Малевичем или Маяковским, хотя наш Маяковский похож на прототипа, это больше чем удача, больше чем мы планировали. Но мы требовали от актеров огромной гибкости. Мы ставили их перед камерой и просили изобразить зеленое, красное или желтое как метафоры действия. На этом основании мы и делали выбор. Я люблю всех, кого мы отобрали, думаю, все они в самом деле великие актеры.

В выставочном пространстве можно было увидеть четыре монитора с изображением еще одной инсталляции о русском авангарде, которую мы сделали параллельно, она называется «Вторая жизнь». Для нее было создано много анимационных мини-фильмов. Над этим проектом с нами работали мультимедийные художники со всего мира — из Канады, Турции, Франции, Индии. Они делали интерпретацию работ русского авангарда внутри этого универсального мира. «Вторая жизнь» (*Second*

*Life*) — это интернет-сообщество для занятия виртуальным сексом, но у нас она становится местом, где люди создают искусство. Я думаю, что возможность сегодня создавать свои миры — это очень актуально.

**Питер Гринуэй.** Объективной выставки не существует. Даже если вы помещаете белые рисунки в белый ящик, вы уже делаете комментарий, относящийся к определенной субъективности. Конечно, музейный мир описывают как нейтральный, но это невозможно. Если вы в самом деле первоклассный куратор, каковыми, например, являются директора национальных музеев во всей Европе, да и по всему миру, или же если вы такой выдающийся художник, как, скажем, Роберт Уилсон или Джон Кейдж, то вы полностью принимаете субъективное мнение. Каждый, кто здесь присутствует, имеет свое собственное мнение о событии, и ваша субъективность очень, очень важна. Я думаю, что мировое пространство сегодня принимает представление о субъективности личности. Поэтому я скажу, что главная характеристика нашей выставки — это, несомненно, саморефлексивная идея о субъективности представления об инсталляции или выставке. Здесь может быть определенная рамка — представление о разных способах видения огромного культурного наследия, которым все мы наслаждаемся, опыт которого мы переживаем. Цена этого — идея субъективности.

Повторюсь, что истории не существует, существуют только историки. Мы не можем переместиться назад в прошлое, поэтому, если мы верим в историю, нам приходится принимать свидетельства очевидцев, а такими являются и произведения искусства, которые говорят нам об эпохе. Все это в конечном итоге свидетельства, высшие свидетельства, которые необходимо принимать в расчет. Все зависит от того, с чего вы начинаете. Некоторые ищут истоки русского авангарда в 1890-х годах или даже раньше, когда уже ощущался значительный эмоциональный (*sensual*) дискомфорт по поводу существующей культуры, таково, например, целое движение «искусство для искусства», выступавшее против идеи, что искусство должно быть репрезентативным, говорить абсолютно для всех, а не для элит. Подобные идеи высказывались и в России, еще в 1870-х годах, таким образом, корни авангарда уходят очень далеко. В то же время некоторые утверждают, что даже Кандинский на самом деле не является частью этого явления, поскольку его идеи абстрактного экспрессионизма были сформулированы



4. Съемочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддеке, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»

еще в 1895—1896 годах. Между Мондрианом и Кандинским шла острая дискуссия, кто из них был первым художником, полностью отказавшимся от идеи репрезентации и обратившимся к идее нефигуративности. Исходя из этого, я бы утверждал, что русский авангард начался в 1905 году, когда произошли первые серьезные социальные изменения. Напомню, что одновременно происходила революция в Мексике, которая оказала глубокое влияние на Эйзенштейна, и между этим событием и Русской революцией существовало много взаимосвязей. Наконец, в качестве начальной точки русского авангарда можно зафиксировать 1917 год и связывать это явление со всеми революционными социально-политическими действиями. Но самый сложный вопрос — когда русский авангард закончился. Некоторые скажут, что это произошло в 1925 году, другие — в 1929-м, а кто-то считает, что он до сих пор продолжается. Я же думаю, что абсолютная окончательная дата — начало Второй мировой войны. Но в любом случае, перед нами период с плавающими границами. Вы знаете, как историки выступают подлинными создателями истории, работая над тем, чтобы привести события в порядок, разложить их по коробкам, дать вещам имена. Существуют различные «измы», которых было очень много в начале XX века, и некоторые из них определялись всего лишь одним человеком или двумя или же одним человеком всего лишь на шесть месяцев. Таким образом, ситуация русского авангарда в целом очень маневренная, и она обращается к вашей субъективности. Но, несомненно, существовал огромный

энтузиазм в отношении культурной деятельности. Я очень много знаю о золотом веке голландской живописи, который продолжался примерно с 1606 по 1670 год. Этот период демонстрирует, что искусство, для того, чтобы стать успешным, должно быть глубоко связано с современными ему социальными и политическими идеями. До этого искусство было ограничено аристократией, привилегиями и, конечно же, церковью, но золотой век голландской живописи прежде всего был связан с буржуазией, профессиями среднего класса — гораздо больше, чем когда-либо раньше. Точно так же революция 1917 года полностью связала искусство с народом, эта революция вела к эгалитарному искусству, речь шла о том, что культурная деятельность должна быть абсолютно для всех. Когда вы читаете личные дневники или мемуары, публичные манифесты того времени, вы понимаете, что именно это было крайне важно. Для меня как представителя британского кино, которое было великим эгалитарным искусством, все это очень значимо.

Русский авангард имеет всего лишь столетнюю историю.

## Золотой век русского авангарда. Цитаты

**Милена Орлова, главный редактор «The Artnewspaper Russia»:**

«Не видела ничего более впечатляющего об эпохе русского авангарда! Актеры не обременены тяжелым портретным гримом, как в телепередаче «Один в один». Они представляют исторические абстракции, каковыми для нас давно стали Маяковский, Малевич, Кандинский, как живых, молодых и сексуальных людей. Их споры с огромных экранов, вечеринки и хороводы — очень похожи на нашу современную арт-тусовку. Гринуэй сделал никакую не мелодраму, а просто настоящую драму о русском авангарде. Это здорово!»

**Дмитрий Озерков, заведующий Отделом современного искусства Государственного Эрмитажа, руководитель Проекта «Эрмитаж 20/21»:**

Проект Питера Гринуэя в Манеже — несомненно важное достижение в области пропаганды наследия русского авангарда, выполненное в мастерской одного из самых выдающихся режиссеров современности. Сегодня в России технической сложностью медиаинсталляции нередко прикрывают отсутствие смысла. Или, напротив, намеренно избегают любых медиановшеств и бесконечную глубину смысловых контекстов тщатся

передать доисторическими средствами наглядной музейной экспозиции. На мой взгляд, выставка Гринуэя в Манеже сумела передать сложность смыслов русского авангарда через техническую скрупулезность показа, умело соединив игровой фильм с энциклопедией забытых имен, составляющих подлинную историю этого величайшего явления мирового искусства.

**Карина Караева, куратор, киновед, заместитель начальника отдела кино и видеоарта в Государственном центре современного искусства:**

Выставка Гринуэя лишней раз доказывает, что просветительский проект может и должен быть интерактивным. На самом деле взаимодействие с публикой в контексте русского авангарда является, с одной стороны, продолжением традиции конкретного направления, с другой — расширяет возможность медиа, так как демонстрирует возможность того самого объема, который оказывается вне времени, вне конкретного эстетического отстранения.

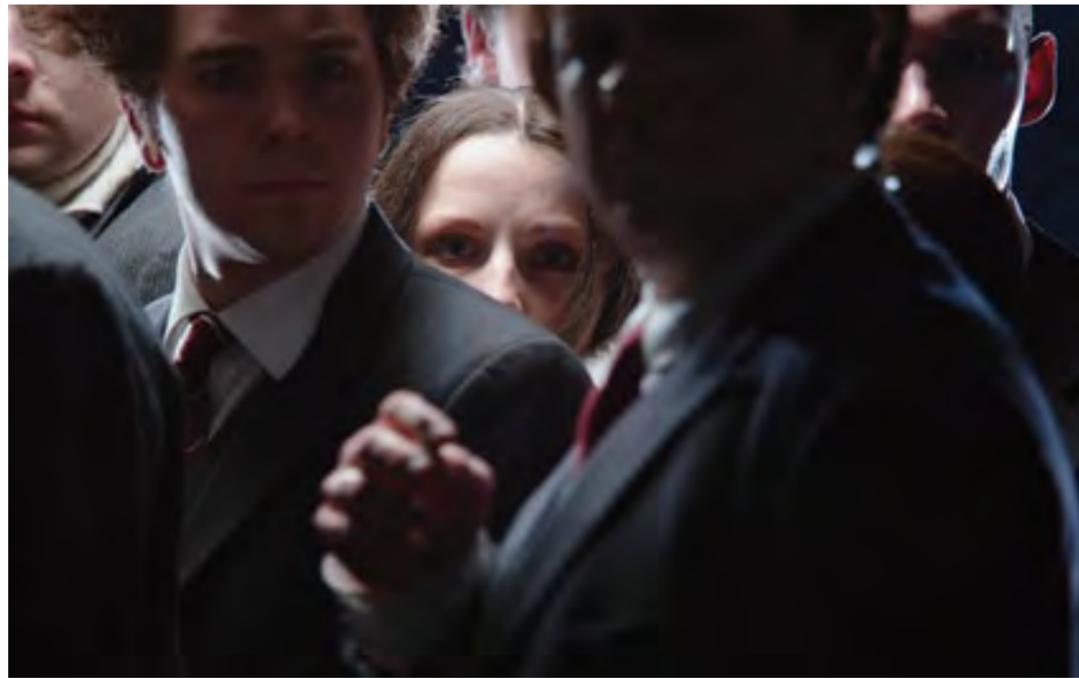
Питер Гринуэй оказывается ироничным автором. В его сознании умещается весь век русского авангарда. Попытка создать субъективный взгляд на него, с моей точки зрения, абсолютно удалась. Поставив себе задачу, с одной стороны, коснуться прогрессивных



1. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»



2. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»



3. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»



идей изображения, если оно, достигнув своего апогея, станет "белым супрематическим на белом и черным супрематическим на черном". Гринуэй не анализирует авангард, а скорее приводит его к состоянию нового постмедиального изображения. Это своеобразная теория пустоты как реализация натюрмортов по памяти. Память здесь воспроизводится как аналоговое изображение, в котором переживание сродни образу, которого нет. Поэтому любое несоответствие изображению — это условность. Однако ее предвосхищение возникает каждый раз, когда есть потребность этого воспроизведения, в меньшей степени со стороны создания, а как необходимость пространства. Отсюда возникает та периодичность сознания пустоты, которая определяет ее важность, состояние и положение вне сущности пустоты. Как состояние, положение, абстракция, возможно, для пустоты это совсем не важно. Однако предвосхищение пустоты определяется как теоретическая и художественная возможность переосмысления пустоты как текста.

**Кристина Лоддер, искусствовед, историк искусства:**

Без того, чтобы повесить хоть одну картину на стену, Питер Гринуэй сумел запечатлеть дух русского авангарда и погрузить зрителя в мир идей, стремлений, эмоций и ультимативной судьбы этих чрезвычайно творческих фигур. Совокупный эффект многочисленных экранов неотразим.

Живописные полотна и рассыпающиеся образы, послания актеров, играющих роли новаторов — художников, писателей и кинорежиссеров, создали визуальную и оральную какофонию, которая невероятно ярко отображает захватывающий и бурный период, когда Малевич написал свой «Черный квадрат» и все казалось возможным.

**Ольга Кабанова, «Ведомости»:**

«Видеоинсталляция великого художника-кинорежиссера Питера Гринуэя и его менее известной нам жены, театрального режиссера Саскии Боддене, сделана специально для Манежа и занимает все его пять тысяч квадратных метров. Вернее было бы считать не квадратные метры, а кубические, потому что 18 прозрачных экранов еще и свисают чуть ли не с потолка. «Золотой век русского авангарда» рожден для большого манежного пространства, редко используемого полностью и так красиво».

## Ольга Шишко, Елена Румянцева В Черном квадрате

Весь XX век крупнейшие художники трансформировали существующие формы искусства и изобретали новые. Революционные идеи авангарда стали предвестниками новаторских экспериментов художников, занимающихся движущимися образами сегодня.

Для нас тема эксперимента на границе современного искусства с кинематографом, поэзией, театром, архитектурой всегда была актуальна. Такие проекты, как «Расширенное кино», «Погружения: в сторону тактильного кинематографа», «Моньюментари: Реальности недостаточно», были направлены на изучение нового визуального языка, новых средств познания мира, при помощи которых можно трансформировать реальность.

В этой зоне эксперимента художники последовательно акцентировали различные проблемы: изменение категорий пространства и времени, создание визуальной полифонии, поиск новых интерактивных форм контакта со зрителем или, наоборот, создание формы, для которой не нужны ни зритель, ни режиссер.

Изучение различных аспектов зрительского восприятия продолжается и в современном визуальном искусстве. Художники работают с темой моньюментари, создавая визуальные мистификации, экспериментируют с тактильностью видеоязыка, создают новую нарративность в поисках «умного изображения», акцентируют внимание зрителя

на трансформации нашего линейного восприятия в пространственное.

Образовательный цикл «Проекция авангарда» и выставка «Золотой век русского авангарда» (2014) как его составная часть стали еще одним шагом на пути попыток проанализировать влияние авангардных экспериментов и достижений на формирование культуры сегодня.

Авангард совершил духовную революцию: был разработан совершенно новый, не существовавший до этого художественный язык. Впервые искусство поставило себе задачу быть не элитарным, не привилегированным, а предназначенным для массового потребления. «Визуальная книга» Малевича, «Музей вывесок» Бурлюка, «Монтаж аттракционов» Эйзенштейна, идея внутреннего «расширенного кино» Матюшина — все это соединено в поразительно многоликом кино будущего. Инсталляция Питера и Саскии, синтезируя различные виды искусства — театр, кино, музыку, архитектуру, литературу, демонстрирует нам сломы и сдвиги в нашем восприятии визуального искусства, его воздействия на зрителя.

Идея создания выставки «Золотой век русского авангарда» появилась еще в 2008 году, когда мы впервые привезли в Москву мультимедийный перформанс Питера Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера». С помощью сенсорной панели



1. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»

2. Эскизы костюмов для инсталляции Питера Гринуэя и Саскии Боддене «Золотой век русского авангарда». Фотография: © Виллемин Рёйс. © МВО «Манеж»



3. Эскизы костюмов для инсталляции Питера Гринуэя и Саскии Боддене «Золотой век русского авангарда». Фотография: © Виллемин Рёйс. © МВО «Манеж»



режиссер дирижировал семью экранами, на которых разворачивались фрагменты фильма. Зрители увидели живую версию истории, фабула которой создается в их присутствии. Именно тогда вместе с Питером мы решились на рискованный эксперимент — создать проект на тему одного из самых знаковых периодов развития российского искусства — эпохи авангарда.

Потребовался не один год, а самое главное — помощь огромного количества партнеров и друзей, чтобы реализовать проект. Без поддержки людей, поверивших в эту авантюру, — Марины Лошак, которая дала проекту зеленый свет, Ирины Толпиной и команды «Манежа» (Ольги Марутян, Елены Мидзяновской и многих других), которые сделали невозможное и помогли решать самые невыполнимые задачи, без участия Департамента культуры Москвы и Министерства культуры, без наших прекрасных спонсоров, которые спасали в последний момент, без участия музеев и коллекционеров, которые помогли собрать сотни необходимых материалов, — выставка бы не состоялась.

Проект рождался совсем не просто: задача, нами поставленная, была рискованной не только с точки зрения финансовых или организационных трудностей, но и с точки зрения выбора самой темы. Мы понимали, что русский авангард — это один из самых сложных для интерпретаций периодов, обращение к нему вызовет неоднозначную или пристрастную реакцию зрителей и особенно профессионалов. Привлечь западного художника для исследования настолько знаковой, почти личной для всех

темы, было рискованно. Но именно Гринуэй с его многослойными метафорами, иронией — но при этом с настолько чутким отношением и любовью к материалу, — мог создать подобный проект.

Нам хотелось создать не документальное исследование или учебное пособие, а скорее мюзикюментари, миф. Как собственно и сам русский авангард является одним из базовых мифов европейской культуры. И выбор Питера Гринуэя на роль создателя тут закономерен — кто же еще мог стать идеальным кандидатом, как не самый известный интеллектуальный хулиган, мифотворец, режиссер, публично провозгласивший смерть традиционного кинематографа, художник, «ожививший» самые значимые шедевры мирового искусства, среди которых и фреска «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, и живописное полотно «Брак в Кане Галилейской» Паоло Веронезе, и «Страшный суд» Микеланджело!

Сам Гринуэй расценивает свои медиаинсталляции как прикладное искусствование: рассказ об искусстве не с помощью текста, внешнего по отношению к работе, а средствами самого искусства. Использование полиэкранности как художественного приема позволяет раскрыть не только новые грани самих произведений — синхронизированное изображение, связанное одной идеей, предоставляет дополнительное измерение для экспозиции. С помощью новых технологий Гринуэй создает расширенное кино, где зритель попадает в непрерывное аудиовизуальное действие, развернутое во времени и пространстве.

4. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Сасния Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»



5. Съёмочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Сасния Боддене, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»



Сегодня изображение — это визуальный код, система, формирующая самое себя в ходе перформативного процесса, и зритель должен научиться понимать образ не как подобие окна в реальность, а как некую иную структуру, задающую свои собственные границы и интерфейс. Работа с подсознанием зрителя становится важным оружием в руках художников. Мультиканальность, нарративные гиперлинки, смешение разных медиа — все это ведет к иному монтажу, монтажу в нашем зрительском восприятии. Как писал в предисловии к своей знаменитой книге «Расширенное кино», изданной в 1970 году, Джин Янгблад: «Когда мы говорим "расширенное кино", то в действительности подразумеваем расширенное сознание. Расширенное кино не означает компьютерные фильмы, видеоизлучения, атомный свет или сферические проекции. Расширенное кино — это вовсе не кино: подобно жизни, это процесс становления, непрерывающееся историческое влечение человека манифестировать свое сознание за его пределами, прямо перед глазами». Инсталляция «Золотой век русского авангарда» представляет собой пространственную скульптуру, где видео, аудио и свет составляют единую сложную партитуру расширенного в пространстве кино. Для его просмотра необходимо поменять ракурс, сменить угол зрения, иначе эксперимент, задуманный авторами, не сработает.

Важным измерением становится время — то самое четвертое измерение, о котором говорил Эйзенштейн. Беглого взгляда недостаточно — для того, чтобы увидеть полную версию произведения, необходимо провести на выставке не один час. Язык новых технологий — язык разных медиа — усиливает содержание и переводит его на новый уровень.

Гринуэй и Боддеке строят инсталляцию по принципу театральной, даже оперной, постановки — не сценарий, а либретто, общая полифония, съемка актеров по принципу театрального контрапункта, лейтмотивы и ритмические повторы, звучащие рефреном. Опера, с ее условными языком и пространством, создает и дистанцию от материала, и одновременно эмоционально вовлекает зрителя. Авторы стремятся с абсолютной точностью управлять переживаниями публики при помощи новых визуальных художественных средств. Следуя за теорией Эйзенштейна, Гринуэй оперирует монтажом как инженерной установкой, универсальным методом современного искусства, «аттракционом», использующим любые средства для воздействия на зрителя. Смена пластических систем, переход от гипертекстуральности теории Эйзенштейна к нейрокино

сегодняшнего дня — это и есть изменение в мироощущении и восприятии реальности. Теория «монтажа аттракционов» Сергея Эйзенштейна вела к объемному образу в экранной культуре с полифонией и гиперлинковостью прочтения интерактивного кино будущего. Страстные мечтатели и строители новой жизни — авангардисты 1910—20-х годов уже тогда работали с различными медиа как с иными метаязыками. Они пытались создавать Универсальное Произведение Искусства, соединяя все виды искусства в единое целое, и уже тогда относились к технологиям как к живому организму.

Для Гринуэя был очень важен этот переход от визуального искусства к архитектуре, от архитектуры к театральной постановке, от театральной постановки к опере, музыкальному произведению с либретто. Художественная концепция начала века, лежащая на стыке синтеза искусств и технологии, вновь обрела право на существование.

В конструировании этой полифоничной истории режиссер Питер Гринуэй не изменяет себе: магия чисел, вода как один из основных символов — вечные спутники его работ.

Главной же метафорой этого большого кинематографического произведения становится «Черный квадрат» Казимира Малевича. Он узнается во всем — это и сам черный куб выставочного бокса, и архитектоника пространственного решения инсталляции, и центральный образ видеоряда. С одной стороны, это черный, неокрашенный, двухмерный, лишенный эмоций прямоугольник, а с другой — черная пустота, по сути черная дыра, в которую погружаются герои.

Данная выставка — отчасти и предупреждение, ведь делать выставку о прошлом всегда одновременно означает и делать выставку о настоящем. Все мечты, достижения, сами люди периода авангарда были осуждены, исходя из соображений догмы и политической выгоды. Все они исчезли, испарились, были прокляты и обречены на забвение, лишены права на воскрешение — ведь черную дыру не изъять. Людигиганты, которые предстают перед нами на многометровых экранах, — Казимир Малевич, Василий Кандинский, Павел Филонов, Александр Родченко, Эль Лисицкий, Владимир Маяковский, Лиля Брик, Всеволод Мейерхольд, Вера Ермолаева, Сергей Эйзенштейн, Любовь Попова, Владимир Татлин — вместе со зрителем становятся участниками хоровода истории. Прощание с авангардом и возвращение к нему — необходимый жест для сегодняшнего дня.



6. Съемочный процесс для инсталляции «Золотой век русского авангарда». Питер Гринуэй, Саския Боддеке, Амстердам, 2013. Фотография: © Мартен Кулс. © МВО «Манеж»

Жанна Васильева

## Мультимедийный Элизиум. «Золотой век русского авангарда» в «Манеже»

«Кино умерло! Да здравствует мультимедийный театр!» Если бы еще существовали герольды, то они могли бы именно так оповещать о любимой идее Питера Гринуэя и о новом проекте, созданном им вместе с Саскией Боддеке, «Золотой век русского авангарда». Потому что проект, сделанный этим режиссерским дуэтом (и семейной парой по совместительству) специально для пространства «Манежа» и открывающий год культуры Великобритании-России, — это, конечно, мультимедийный театр.

Почему именно мультимедийный театр близок сердцу Питера Гринуэя, в общем, понятно. Гринуэй, как известно, знает с точностью до одного дня, когда наступила смерть кинематографа. По его версии, это случилось 31 сентября 1983 года. В роли палача — пульт дистанционного управления телевизором, позволивший зрителям легким движением руки прерывать любой сколь угодно мудрый и художественный авторский кинотекст (а заодно и послать куда подальше рекламную паузу)... Такого своевольия зрителя ни один режиссер вынести не может. И объявив о пришествии интерактивного мультимедийного искусства для отвода глаз, Гринуэй создал ловушку для зрителя. А именно — место, где, во-первых, этот треклятый пульт дистанционного управления не работает, во-вторых, где зритель сохраняет иллюзию свободы (может,

например, разговаривать с приятелями, бродить по залу, валяться на мягких подушках), а в-третьих, деться ему, голубчику, некуда. В том смысле, что войдя в зал, зритель оказывается внутри произведения, и привет — лети, куда хочешь.

Тут следует добавить, что за превращение пространства «Манежа» в такой мультимедийный, четко структурированный оазис отвечала Саския Боддеке. И надо сказать, что архитектура экранов, создающих эффект миражей, проециций, накладывающихся друг на друга в пространстве, словно речь не о хитрых цифровых технологиях, а о старинных коллажах, очень эффектна. В этих садах мультимедиа проложены маршруты прогулок. При этом поле прямоугольника «Манежа» (отнюдь не маленькое — пять тысяч квадратных метров) превращено в череду уютных квадратов-площадей, пригодных для бесед и для отдыха. Словом, перед нами образ форума, где звучат речи ораторов — поэтов, художников, их муз и коллег... Но форума, как бы это выразиться, с отчетливым привкусом *post mortum*. Тут уж речь не о жизни кино после смерти, а о жизни искусства авангарда после его смерти. Если вспомнить Федора Ивановича Тютчева, то перед нами — «элизиум теней», прекрасных, светлых, но отнюдь не безмолвных. Готовых общаться меж собой «здесь», поскольку «там», на земле, многим



1. Саския Боддеке, Питер Гринуэй. Платкат к выставке «Золотой век русского авангарда», 2014 г. © МВО «Манеж»

не довелось даже и встретиться. В общем, получается такое мерцающее пространство, в котором прозрачна, полустерта граница между экраном и сценой, между зрителями и «тенями» художников, между публичным форумом и частным опытом встречи с исчезнувшим миром.

Но если пространство становится одним из главных авторских высказываний, то перед нами инсталляция? Пожалуй, нет. Дело не только в размерах, разумеется. Для Гринуэя и Боддеке, думаю, очень важно было включить зрителя в этот «потусторонний» диалог художников. Поэтому их площади-квадраты-форумы ко всему прочему становятся еще и зрительным залом. Три черных квадрата зала-сцены соединены неширокими переходами, что ведут от угла одного квадрата к углу следующего и складываются в строгий геометрический «орнамент». Вместо зрелища перед тобой — действие вокруг тебя. Потому что над квадратом каждой сцены — висят-парят четыре цифровых экрана, где возникают-оживают из небытия поэт и его любимая или взъерошенный мальчишка-режиссер, рассказывающий, как в Роттердамском аэропорту репортеры, сбежавшиеся его встречать, перепутали его с Эйнштейном. И правда, Эйнштейн или Эйзенштейн, физик или режиссер — кто их там разберет, гончим за новостями разбираться некогда. И мальчишка показывает им язык, точь-в-точь как на знаменитой фотографии великого физика. Хотели Эйнштейна — получайте.

Образы обступают, ведут диалог друг с другом, и зритель, не успев спохватиться, оказывается внутри пространства

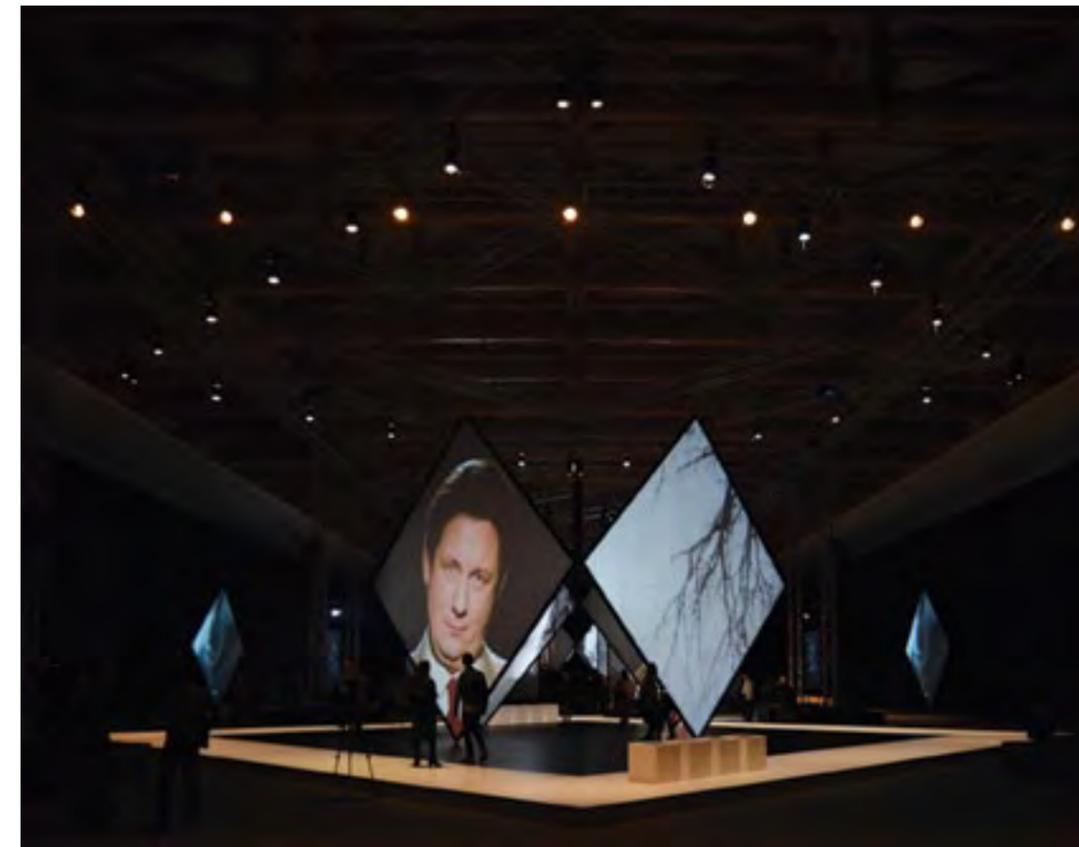
воспоминаний, колких споров об искусстве и революции, любовных треугольников и любовных лодок, разбившихся о быт... Пространстве интимном и одновременно открытом — и взгляду, и движению. В про свете между экранами видны и «анфилада» следующих залов, и «декорации». В роли последних — стены зала с шестью большими экранами (по три с каждой стороны), где идут проециции имен и работ художников, архитекторов, режиссеров, поэтов, которые составляют «золотой фонд» культуры русского авангарда. Словом, даже выйдя «за кулисы» одной из сцен, зритель остается на территории и театра, и мультимедийного города. «Призраки минувших, лучших дней» обретают «покой» в чередосписке имен, дат, произведений, что сменяют друг друга на настенных экранах, как на страницах энциклопедии.

Но театр, даже мультимедийный, требует пьесы, а пьеса — жанра. Пьесе, то есть «либретто», как, по словам Саскии Боддеке, они называли диалоги героев, писал Питер Гринуэй. Нет, тут нет единого сюжета. Скорее, есть лейтмотивы, которые проходят, варьируются на разных «сценах». Вот русский европеец Василий Кандинский, с трубкой в руке, на безупречном французском декларирует максимы нового искусства: «Не тащите литературу в живопись. Цвет и музыка — вот чем определяется новое искусство». Вот Казимир Малевич, в неприменных жилетке и костюме, как на фото, риторически интересуется: «Кого может воодушевить человек, пересчитывающий деньги?». Маяковский, в красном шарфе и с победительной улыбкой ловеласа, декларирует

2. «Золотой век русского авангарда». Вид инсталляции в ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотографии: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»



3. «Золотой век русского авангарда». Вид инсталляции в ЦВЗ «Манеж», 2014 г. Фотография: © Анастасия Осипова. © МВО «Манеж»



из «Облака в штанах»: «Мир огромишь мощью голоса, иду — красивый, двадцатидвухлетний...». А Вера Ермолаева рассказывает сказку о хитром лисе — иллюстрации к сказкам о Рейнеке-лисе стали поводом для ее ареста, ссылки, а затем и расстрела.

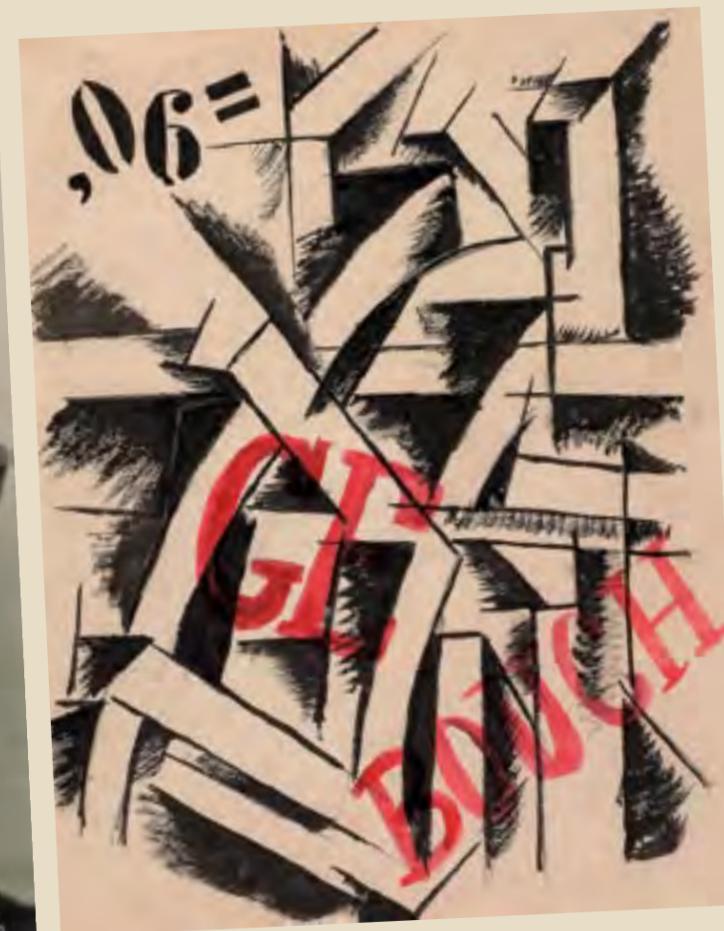
Гринуэй писал трагедию. Но это трагедия не столько личная и социальная, сколько трагедия обреченности утопии. Максимумы, которыми вдохновлены герои, кажется, просто должны «разбиться о быт». Не говоря уж об исчезновении в исторических катаклизмах. Но стоит заметить, что свое произведение Гринуэй и Боддеке строят, стараясь придерживаться именно максимум авангарда. Они не тащат литературу в живопись. Хотя, конечно, не прочь протащить кино контрабандой в мультимедийный театр. Их искусство определяют не только новые материалы — мультимедиа, но цвет, и музыка. Музыка, если понимать ее как ритм, как темп движения образов. Более того, вся их мультимедийная постановка заставляет вспомнить (наверное, совершенно нехотая) оперную сцену.

Дело даже не в том проскользнувшем слове «либретто», которым авторы, полусуто, называли свой сценарий. Тут нет музыки, но есть исполнение партий актерами. Есть лейтмотивы и ритмические

повторы, звучащие рефреном. Но, может быть, еще важнее, что опера с ее условным языком и пространством создает и дистанцию от материала, и эмоциональную вовлеченность зрителя. А это при посещении «элизиума» — как раз то, что надо. Создание утопии и трагедия крушения мечты авангарда — события давно прошедшие. Для Питера Гринуэя и Саскии Боддеке — это «золотой век». «Золотой» тут не смысле дорогих продаж работ художников русского авангарда, а в том же, что золотой век античности. Авангард для режиссеров — золотой век современного искусства, отринувшего благоразумие и рациональность модерна. Это прощание с модерном и путь к новому острову Кифера, где царит любовь, свобода, искусство. И куда еще не добрался хитрый лис...

Иначе говоря, эта оперная постановка без музыки, созданная мультимедийными средствами, окончательно превращает русский авангард в один из базовых мифов европейской культуры. Жест, который делает и прощание с авангардом, и возвращение к нему — вечно необходимыми.

# Справочная информация



## Биографии участников

### Юрий Аввакумов Россия

Архитектор, художник, куратор. Окончил Московский архитектурный институт в 1981 году. В 1988-м основал студию АГИТАРХ, Москва. В 1993 году организовал фонд УТОПИЯ. С начала 1980-х годов работает с наследием русского авангарда. С 1984 года курирует и участвует в выставках «Бумажной архитектуры» в Москве, Любляне, Париже, Милане, Франкфурте, Кельне, Цюрихе, Брюсселе, Кембридже, Новом Орлеане, Остине, Амхерсте, Волгограде и т. д. Участник Венецианских биеннале («Предчувствуя будущее. Архитектор как сейсмограф», 1996), («Станция Утопия», 2003), («Роддом», 2008).

Произведения хранятся в коллекциях: Государственный Русский музей, СПб; Государственная Третьяковская галерея, Москва; Государственный музей архитектуры, Москва; Немецкий музей архитектуры, Франкфурт; Музей Виктории и Альберта, Лондон; Музей нового искусства, Карлсруэ; Модерна Галерея, Любляна; Фонд Стелла Арт и др.

### Петр Айду Россия

Закончил Московскую консерваторию по классу фортепиано и органа, аспирантуру, Высшую школу музыки и театра в Ганновере (Германия) по историческим инструментам (клавесин, хаммер-клавир, лютня). С 2009 года собирает группу единомышленников — «Музыкальную лабораторию», а позднее — «Музкомбинат». На основе

«Музыкальной лаборатории» в 2009 году возобновлена деятельность «Персимфанса» — первого симфонического оркестра без дирижера, основанного в 1922 году. В 2012—13 годах вместе с другими участниками «Музыкальной лаборатории» представляет интерактивную звуковую инсталляцию «Реконструкция шума» в Политехническом музее и спектакль, получивший Гран-при премии Сергея Курехина 2013 года в области современного искусства.

### Реймонд Беллур Франция

Французский теоретик кино и литературы, критик, куратор художественных выставок. В 1962 году основал журнал Artsept. С 1986 года преподавал на кафедре кино и аудиовизуальных исследований в Университете Париж III, параллельно был приглашенным профессором в New York University и The University of California, Беркли. Почетный профессор в Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) в Париже. В 1991 году вошел в редакционный совет журнала Сержа Дане Trafic. Работы Беллура посвящены исследованию визуального образа, специфике визуальности в сравнении с устным и письменным словом.

### Сергей Бирюков Россия/Германия

Доктор культурологии, поэт, саунд-поэт, перформер, критик, переводчик, историк

и теоретик авангарда, лауреат Второй берлинской лириксспартакиады, Международной литературной премии им. А. Крученых, Всероссийской премии имени Ф. И. Тютчева «Русский путь».

Основатель и президент Академии Зауми. Автор более двух десятков поэтических и теоретических книг. В настоящее время преподает в университете им. Мартина Лютера в городе Галле (Германия).

### Екатерина Бобринская Россия

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, Россия. Родилась в Москве. В 1988 году закончила исторический факультет (отделение истории и теории искусства) МГУ им. М. В. Ломоносова. Специалист в области русского и европейского искусства XX века.

Автор книг: «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции». М., 2013, «Русский авангард: границы искусства». М.: НЛО, 2006, «Русский авангард: истоки и метаморфозы». М.: Пятая страна, 2003, «Футуризм». М.: Галарт, 1999, «Концептуализм». М.: Галарт, 1994.

### Саския Боддене Нидерланды

Режиссер мультимедийного театра. В основе ее творчества лежит характерный язык музыкального театра, разработанный за последние 20 лет. Использует множественные проекции, изошренное компьютерное программирование и движется в ногу с новейшими достижениями визуальной среды.

Режиссер фильмов «Письмо Вермееру» (2000, Нью-Йорк, Аделаида, США), «100 объектов, представляющих мир» (1998, тур по Европе и Южной Америке), «Волшебная флейта» (2006, Зальцбург, Австрия); мультимедийных инсталляций «Дети урана» (2005, Генуя, Неаполь, Италия), «Падения» (1980, Зволле, Нидерланды), «Зеркало Рембрандта» (2008, Амстердам, Нидерланды), VJ-шоу «Уцелевший в Варшаве» (2007, участники: Зубин Мета и Шарлотта Рэмплинг, Флоренция, Италия). Ее последняя работа — большая мультимедийная инсталляция в замке Амеронген (2011, Нидерланды).

### Людмила Бредихина Россия

Закончила филологический факультет МГУ в 1979 году (специализация — литературная критика). Критик, куратор, специалист в области гендерных исследований. Автор многочисленных статей и о современном искусстве.

Соавтор Олега Кулика в проекте «Зоофрения» (1994—2004). Приглашенный преподаватель XIII Международной школы по гендерным исследованиям (Форос, Украина). Живет и работает в Москве.

### Дмитрий Булатов Россия

Художник, теоретик искусства, куратор Государственного центра современного искусства (Балтийский филиал). Организатор выставочных и издательских проектов в области science art и новых медиа. Его произведения были представлены на различных выставках и фестивалях, в том числе на 49-й и 50-й Венецианских биеннале (2001, 2003), Ars Electronica (ORF, 2002) и многих других. Читал лекции в России, США, Канаде, Германии, Мексике, Сингапуре и Гонконге. В 2007 году вошел в десятку авторов самых интересных организмов года по версии журнала «Wired» (США). Член редколлегии журналов по современному искусству «DOC (K) S» (Франция) и «НОЕМА» (Италия). Дважды лауреат национальной премии в области современного искусства «Инновация» (Россия, 2008, 2013). В 2014 году был номинирован на «Золотую Нику» фестиваля Prix Ars Electronica (Австрия) в разделе «Visionary Pioneers of Media Art».

### Ирина Вакар Россия

Искусствовед, старший научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи. Автор около 60 публикаций о русском искусстве, преимущественно об авангарде 1910—1920-х годов; автор-составитель (совместно с Татьяной Михиенко) сборника «Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика». В 2 томах. М.: RA, 2004; и автор послесловия: «К. С. Малевич и его современники: биография в лицах» (Т. II. С. 577—621). В конце 1980-х годов была в числе первых популяризаторов творчества К. С. Малевича в нашей стране; инициатор и один из авторов экспозиции персональной выставки Малевича в ГТГ (1989).

Участник конференций, в том числе международных. Куратор выставок: «Cubisme — Кубизм — Kubismus. Художественный прорыв в Европе 1906—1926. Ганновер — Москва» (ГТГ), 2003 (совместно с Т. Н. Михиенко); «Бубновый валет», ГТГ, 2005; «Петр Кончаловский. К эволюции русского авангарда», ГТГ, 2010; «Aleksandr Deineka Il maestro sovietico della modernità», Рим, 2011 (совместно с Е. Воронович и М. Лафранкони); «Борис Григорьев. Живопись. Графика», ГТГ, 2011; «Наталья Гончарова. Между Востоком и Западом», ГТГ, 2013—2014 (с Е. А. Илюхиной); «Георгий Якулов — мастер разноцветных солнц», ГТГ, 2015.

### Жанна Васильева Россия

Журналист, кинокритик и арт-критик. Кандидат культурологии (2008). Работала в «Литературной газете», журнале «Креатив & Creativity», журнале «Итоги», в настоящее время — в «Российской газете». Публиковалась в газете «Сегодня», в журналах «Искусство кино», «Кинопроцесс», «Фотодело» и др.

|  |
|--|
| <b>Томаш Гланц</b><br><b>Чехия</b>   |
| <span></span>  |
| Работает в Цюрихском университете, занимается современной русской и чешской литературой и искусством, литературоведением и теорией, идеологией славянской идеи, историей неофициальной культуры в Восточной Европе, перформансом. Работает также как куратор.  |
| Издавал труды Романа Якобсона, Казимира Малевича, авторов московско-тартусской школы, Ренате Лахманн. Работал гастрпрофессором университета Гумбольдта в Берлине и университета в Базеле, руководителем чешского культурного центра в Москве, научным сотрудником в бременском университете, директором Института славистики и восточной Европы в Карловом университете в Праге.   |
| <span></span>  |
| <b>Юлия Грачикова</b><br><b>Россия</b>   |
| <span></span>  |
| Куратор проекта «Проекция авангарда. Опыты реконструкций», контрибьютор программы «Проекция авангарда». Исследователь; фокус интереса располагается в области междисциплинарных практик современной культуры. Заместитель руководителя образовательных программ Музея Москвы, менеджер и продюсер более 50 событий в современном искусстве и культуре.   |
| <span></span>  |
| <b>Питер Гринуэй</b><br><b>Великобритания</b>  |
| <span></span>  |
| Художник, режиссер, писатель, сценарист. Получил специальность художника в школе искусств Уолтэмстоу, а с 1966 года начал снимать собственное экспериментальное кино. Его первый художественный фильм «Контракт рисовальщика» (1982) получил широкое признание и поставил его в ряд наиболее оригинальных и серьезных кинорежиссеров нашего времени. Такую репутацию подтвердили последующие фильмы «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989), «Записки у изголовья» (1995) и другие. Неоднократно номинировался на премии международных кинофестивалей в Каннах, Венеции и Берлине, публиковал книги и писал для театра и оперы. Используя различные способы создания кино, Гринуэй пришел к формированию мультимедийных инсталляций, включая проекции картин «Ночной дозор» Рембрандта ван Рейна (2007, Амстердам), «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи (2008, Милан), «Брак в Кане» Паоло Веронезе (2009, Венеция), которые выставлялись в самых известных музеях мира. В феврале 2014 года награжден премией BAFTA за вклад в искусство. |
| <span></span>  |
| <b>Галина Губанова</b><br><b>Россия</b>  |
| <span></span>  |
| Режиссер, кандидат искусствоведения, член АИС. Доцент, руководитель направления «Телевидение и мультимедиа технологии» МГУДТ,  |

Москва. Тема диссертации — театр русских футуристов (2001). В 1988 году создала и возглавляла театр «Черный квадрат» — реконструировала спектакль 1913 года «Победа над Солнцем», а также костюмы и декорации по эскизам К. Малевича — это первая русская реконструкция. Занимается многопрофильной деятельностью: выставками, сценическими проектами, перформансами, лекциями (в Русском музее и Третьяковской галерее, ГЦСИ и др.) Участник научных конференций в России и за рубежом. Руководитель «Лаборатории Лабриде» (мультимедийные сценические проекты: «Маяковский день», «Макро», «Велимир»).

|   |
|---|
| <b>Нина Гурьянова</b><br><b>США</b>   |
| <span></span>   |
| Советский, российский и американский искусствовед. Исследовательница русского авангарда, специалист по Ольге Розановой и раннему русскому авангарду.  |
| Кандидат искусствоведения (1992); тема диссертации: «Творчество О. В. Розановой и проблемы развития русского художественного авангарда 1910-х годов». Доктор философии Колумбийского университета. В 1998—2002 годах была стипендиатом Гарвардского общества стипендиатов. В 2003—2004 годах преподавала в Университете Колгейт. С 2004 года — преподаватель Северо-Западного университета. Читает лекции в университетах и музеях по всему миру. |

|   |
|---|
| <b>Константин Дудаков-Нашуро</b><br><b>Россия</b>   |
| <span></span>   |
| Культуролог, диджей, куратор. В 2000 году закончил МГУ им. М. В. Ломоносова и University of Colorado Denver (США). Кандидат культурологии. Автор исследований по теории и истории экспериментальной поэзии дадаизма и итальянского футуризма, историко-культурным аспектам западноевропейского и русского авангарда, истории шумовой музыки раннесоветского времени. С 2008 года сотрудничает с Петром Айду. Соавтор музыкальных и выставочных проектов «Реконструкция Утопии» и «РеКонструкция Шума». Доцент МГУ им. М. В. Ломоносова. |

|   |
|---|
| <b>Глеб Ершов</b><br><b>Россия</b>  |
| <span></span>   |
| Доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Смольный факультет свободных искусств и наук). Куратор галереи NAVICULA ARTIS (с 1994 года). Организатор и куратор Международного Хармс-фестиваля (1995—1998, 2005). Постановщик спектаклей и перформансов в Музее петербургского авангарда (2011—2015). С 1990 года по настоящее время — организатор и куратор выставок, фестивалей, спектаклей, прогулок в Москве, Санкт-Петербурге, Ленинградской области, Калининграде, Перми, Екатеринбурге, Красноярске, Туле, |

в Польше и Германии. Исследователь русского и зарубежного искусства XX—XXI веков.

|  |
|--|
| <b>Вадим Захаров</b><br><b>Россия/Германия</b>   |
| <span></span>  |
| Художник, редактор, архивист московской концептуальной сцены, коллекционер. С 1978 года участвовал в выставках неофициального искусства и сотрудничал с такими художниками, как В. Снерсис, С. Ануфриев, А. Монастырский, Ю. Лейдерман. В 1982—83 участвовал в работе галереи АптАрт. С 1992 года издавал журнал «Пастор» и основал «Издание Пастора Зонда». В 2006 году был редактором книги «Московская концептуальная школа». В 2008 году создал вебсайт www.conceptualism-moscow.org. С 2010 года сотрудничает с Н. Нитшке. Автор памятника Адорно во Франкфурте-на-Майне (2003). Его ретроспективная выставка «25 лет на одной странице» проходила в Третьяковской галерее в 2006 году. Он представлял Россию на Венецианской биеннале 2013 года с проектом «Даная». Живет и работает в Берлине и Москве. |

|  |
|--|
| <b>Николай Изволов</b><br><b>Россия</b>  |
| <span></span>  |
| Кандидат искусствоведения. Член Союза кинематографистов с 2000 года. Закончил ВГИК в 1985 году. Работал в Музее кино заместителем директора по науке. Был проректором ВГИК по научной работе. С 1997 года — в НИИ Киноискусства заведующий отделом истории отечественного кино (ныне — историко-теоретический отдел). Много лет занимается архивными розысками, в результате которых в историю кино возвращены некогда «утраченные» фильмы, в том числе и классиков мультипликации («Пасифик 231», «Гопак» Цехановского и другие). Разработал (совместно с Н. Друбен) систему комментированного издания фильмов на цифровых носителях, получившую название «Hyperkino». Занимается «реконструкциями» погибших фильмов (всего 14 названий), среди которых «Прекрасная Люканида» Владислава Старевича (2012), «Дохунда» Льва Кулешова (2006), «Тит, или сказ о большой ложке» Александра Медведкина (2000) и др. |

|   |
|---|
| <b>Евгения Илюхина</b><br><b>Россия</b>   |
| <span></span>   |
| Заместитель заведующего отделом графики XVIII — начала XX веков. В Третьяковской галерее работает с 1979 года. С 1990-го — хранитель фонда графики М. Ларионова, Н. Гончаровой, полученного в дар из Парижа. На протяжении более чем 16 лет занималась систематизацией, изучением и составлением каталога произведений М. Ларионова и Н. Гончаровой. Круг ее интересов и исследований включает творчество М. Ларионова, его окружения, художественную жизнь Парижа 1910—1920-х годов. |

Евгения Илюхина принимала активное участие в русских и международных выставочных проектах Третьяковской галереи. В состав целого ряда зарубежных выставок по ее инициативе были включены новые произведения и неизвестные архивные материалы, посвященные творчеству М. Ларионова. Автор и куратор многих выставок, посвященных искусству рубежа XIX — начала XX веков, она уделяла особое внимание представлению парижской коллекции М. Ларионова и Н. Гончаровой в России. Имеет ряд научных работ и публикаций, среди них — посвященные М. Ларионову и Н. Гончаровой.

|  |
|--|
| <b>Кристина Кэр</b><br><b>США</b>  |
| <span></span>  |
| Доктор философии. Преподает искусство XX века, российское и советское искусство реализма и авангарда, а также феминистскую теорию искусства. Ее книга «Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism», изданная в 2005 году, получила награду Wayne S. Vucinich Prize of the American Association for the Advancement of Slavic Studies. В том же году вышел междисциплинарный сборник эссе о культуре советского периода. |

|  |
|--|
| <b>Ирина Нарасик</b><br><b>Россия</b>  |
| <span></span>  |
| Историк искусства, критик, куратор, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Русского музея. Область научных интересов: русский авангард и современное искусство — по отдельности и в точках пересечения. Автор более 150 публикаций, куратор около 50 выставочных и музейных проектов, в том числе: «В круге Малевича» (2000), «Приключения «Черного квадрата» (2007), «Звучащее вещество» (2012), «Актуальный рисунок» (2014). |

|   |
|---|
| <b>Наталья Катанова</b><br><b>Россия</b>  |
| <span></span>   |
| Закончила Санкт-Петербургскую консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (1991) и аспирантуру Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (2002).<br>Лауреат Международного конкурса в составе фортепианного дуэта PHILHARMONICA (1996). Кандидат искусствоведения (2002). Член Союза композиторов (2005). Заместитель генерального директора по научной работе ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (с 2013). |

|   |
|---|
| <b>Наум Клейман</b><br><b>Россия</b>  |
| <span></span>   |
| Учился на киноведческом факультете ВГИКа (мастерская Н. А. Лебедева и Е. М. Смирновой), затем в течение шести лет был научным сотрудником Отечественного отдела Госфильмофонда. В 1967 году стал хранителем |

Научно-мемориального кабинета С. М. Эйзенштейна при Союзе кинематографистов СССР и научным секретарем Комиссии по творческому наследию режиссера. Принимал участие в подготовке к изданию и в комментировании трудов Эйзенштейна, в восстановлении его фильмов, в экспонировании его графики. С 1989 по 2014 год — директор Музея кино, получившего в 2002-м статус государственного.

**Анна Колейчук**  
**Россия**

Дизайнер, театральный художник. Член Союза Театральных деятелей России. Член Московского Союза художников. Занимается реконструкцией конструктивистской одежды и костюмов к спектаклям русского авангарда 1920-х годов, авторскими разработками в экспериментальных формах костюма (светопроекторная одежда, объект-одежда и звуковой костюм), проектированием конструктивного платья. С 1997 года начала занимается видеоартом, перформансом, инсталляцией. С 1998 ведет авторский концептуальный проект «Тотальный театр Вячеслава Колейчука». Участник и куратор театральных и художественных выставок. Обладательница премий в области театра и современного искусства. Автор ряда статей и публикаций.

**Вячеслав Колейчук**  
**Россия**

В 1966 году окончил Московский архитектурный институт (факультет градостроительства). В 1966—67 годах был участником группы художников «Движение», направлением которой было кинетическое искусство. С 1979 года — член Союза архитекторов. В 1993 году принят в Российский Союз художников и графиков.

Проекты и реализация пространственных объектов: кинетическая монументальная композиция «Атом» на площади им. И. В. Курчатова (Москва, 1967), Мемориальный музей космонавтики «Зал космических путешествий» (Москва, 1981), «ЭКСПО-67», павильон СССР (Монреаль, Канада), «ЭКСПО-75», павильон СССР (Окинава, Япония), композиция «Крылья», «ЭКСПО-85», павильон СССР (Цукуба, Япония), композиция «Паруса» (1998), Молодежные Олимпийские игры — площадь Наций, (Москва). Пространственные установки: «Интеграция» и «Звуковая скульптура», проект «Интег-арт», «XI Петербургский международный экономический форум 2007». В 1998 году был удостоен Государственной премии России в области литературы и искусства.

Автор книг «Мобильная архитектура» (1973), «Новые архитектурно-конструктивные структуры» (1978), «Кинетизм» (1994).

Реконструировал работы русских конструктивистов А. Родченко, В. Татлина, К. Иогансона, Н. Габо. В 2006 году осуществил полную реконструкцию зала конструктивистов Выставки ОБМОХУ 1921 года, которая представлена в залах Государственной Третьяковской галереи.

**Дмитрий Курляндский**  
**Россия**

Окончил Московскую консерваторию у Леонида Бобылева. Победитель композиторских конкурсов в Голландии, Швейцарии, Франции, Австрии, России. В 2008 году был artist-in-residence Берлинской программы для деятелей искусств, а в 2010-м — композитором ансамбля 2Е2М в Париже. С 2012 года преподает на курсах новой музыки в Голландии, Украине, Франции, Израиле, Испании и России. Автор камерных, симфонических и оперных сочинений, регулярно исполняемых в концертах и на фестивалях во всем мире известными музыкантами и коллективами. Его камерная опера «Сверлильцы» была поставлена Борисом Юханановым в Москве в 2012 и 2015 годах. В 2013 году камерная опера «Астероид 62» поставлена в Граце (режиссер Барбара Байер) и в Москве (режиссер Капитолина Цветкова-Плотникова). Опера «Носферату», поставленная Теодоросом Терзопулосом, Яннисом Кунеллисом и Теодором Курентзисом в 2014 году в Перми и в Москве, была высоко оценена критикой и публикой, номинирована на премию «Золотая маска» в шести категориях. Авторские альбомы выпущены на лейблах Fancymusic и col legno. Дмитрий Курляндский — основатель и художественный руководитель Международной академии молодых композиторов в Чайковском. Сооснователь группы «Спротивление материала» («СоМа»). Музыкальный руководитель Электротеатра Станиславский. Сочинения издаются Editions Jobert и Le Chant du Monde.

**Ирина Коробьина**  
**Россия**

Директор Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева, кандидат архитектуры, действительный член Международной академии архитектуры, советник Российской академии архитектуры и строительных наук, член Союза московских архитекторов, член Advisory Council of the Barcelona Institute of Architecture, член Confluence Advisory Board (France).

Закончила МАрХИ. Директор ЦСА/Центра современной архитектуры с 2001 по 2010 годы, с 2010 года — директор Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева. Автор и ведущая телепрограммы «Архитектурная галерея» (1998—2004). Автор ряда телефильмов: «Архитектор Иван Леонидов», цикла из восьми фильмов «Проекция Авангарда», «Поднебесная архитектура», «Городское кунгфу», «Авангард Страны Советов», «Норман Фостер. Высота», цикла из четырех фильмов «Город женщины», цикла из четырех фильмов «Голландские берега» и др. Куратор выставки «Город Солнца» (IX Архитектурная биеннале в Венеции, Итальянский павильон, 2004), куратор видеопроекта ArChess для Российского павильона, (XI Архитектурная биеннале в Венеции, 2008). Автор лекционных программ, программы международных проектных семинаров АрхДесант (с 2001), куратор выставки «Новая Москва 4» (Швейцария, Москва, Санкт-Петербург, Нижний Новгород),

куратор выставки «New Moscow 4: New Urban Venues» (International Congress of UIA in Turin, 2008), куратор фестиваля «yDUTCHная архитектура» (Москва, С. Петербург, 2008) и мн. др. Автор изданий: «New Moscow 4», «Гид по архитектуре Москвы и Московской области 1987—2007», «Ivan Leonidov» и др. Автор многочисленных публикаций по проблемам архитектуры и градостроительства в различных изданиях — как профессиональных, так и рассчитанных на широкую аудиторию.

**Екатерина Лазарева**  
**Россия**

Искусствовед, художник. Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Выпускница Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко. Номинант премии Кандинского (2012). Составитель, переводчик и комментатор книги «Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915—1933» (М.: Гилея, 2013).

**Кристина Лоддер**  
**Великобритания**

Профессор истории искусств в Университете св. Эндрюса в Шотландии.

Публиковала свои статьи о конструктивизме. Совместно с Колином Сандерсоном издала каталог о конструкциях и скульптурах Наума Габо. Ее последняя книга — «Конструктивные берега» — была опубликована в России в 2005 году. Она также написала многочисленные статьи о русском искусстве 1910-х и 1920-х годов, а также о движении конструктивизма, берущем начало в России и Западной Европе.

**Ольга Лукьянова**  
**Россия**

Магистр искусствоведения. В 2012—2015 годах — менеджер международных проектов и куратор образовательных программ Отдела экранной культуры МВО «Манеж». Главный координатор Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб» (2013—2015), исполнительный продюсер мультимедийного перформанса «Смерть Тарелкина» (2014), координатор Международного симпозиума «Pro & Contra Медиакультуры» (2012, 2013), организаторской программы «Проекция авангарда» (2014), Медиа Форума ММКФ (2013, 2014).

**Александр Маноцков**  
**Россия**

Автор инструментальных и вокальных сочинений, исполнявшихся в России и за рубежом. Сочинения Маноцкова — в репертуаре Московского ансамбля современной музыки, ансамбля Opus Posth Татьяны Гринденко, ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин» Андрея Котова, ансамбля

N'Caged Арины Зверевой и др. Автор нескольких опер, в том числе «Гвидон» («Золотая маска», 2011, номинация «Эксперимент») в театре ШДИ, «Золотое» (по заказу фестиваля «Золотая маска», на сцене оперного театра им. Станиславского, 2009), Haugtussa (Rogaland Teater, Ставангер, Норвегия, 2011), The Four Quartets (E. O'Neill Centre, США, 2012), «Страсти по Никодиму» («Платформа», 2013), «Бойе» (Красноярск, Музей современного искусства, 2013), «Титий Безупречный» (Камерный музыкальный театр им. Покровского, 2015).

Также работает в области пространственных инсталляций, музыкальных действий site-specific.

Как исполнитель (голос, дирижер, виолончель, контрабас, перкуссия, народные и нетрадиционные инструменты) участвует в разнообразных составах, исполняющих старинную, современную, импровизационную музыку.

Несколько дисков Маноцкова вышли на лейбле Fancymusic. С 2015 года партитуры Маноцкова издает голландское издательство Donemus.

**Жан-Клод Маркаде**  
**Франция**

Французский ученый и куратор, заслуженный директор Национального центра научных исследований Франции, знаток художественного авангарда бывшего СССР. Преподает русскую философию, литературу и искусство, работает над созданием альбомов и читает лекции об украинском авангарде, является автором первой в мире монографии о творчестве Малевича.

Жан-Клод Маркаде стоит в числе самых авторитетных мировых исследователей авангардного искусства; музейный куратор, доктор литературоведения, почетный руководитель исследований во французском Национальном центре научных исследований (C.N. R. S), председатель общества «Друзья Антуана Певзнера». Автор книг: «Малевич» (1990), «Русский авангард. 1907—1927» (1995, 2007), «Кальдер» (2006), «Эйзенштейн. Секретные рисунки» (1998), «Анна Старицкая» (2000), «Творчество Н. С. Лескова» (2006), «Николя де Сталь. Живопись и рисунки» (2009). Жан-Клод Маркаде начал изучать российскую и украинскую культуру начала XX века еще в 1970-х годах и тогда уже много путешествовал по Советскому Союзу.

**Саша Обухова**  
**Россия**

Историк искусства. В 1992 году окончила МГУ им. М. В. Ломоносова. Училась в Central European University, Прага. Работала в Институте проблем современного искусства, Государственной Третьяковской галерее, Государственном центре современного искусства. В 2000 году в составе рабочей группы участвовала в подготовке постоянной экспозиции ГТГ «Искусство второй половины XX века». В 2004 году стала одним из учредителей и директором Фонда «Художественные проекты», основала при Фонде

архив современного русского искусства. Член экспертного совета премии Кандинского. С 2012 года — куратор архива Музея современного искусства «Гараж». Лауреат премии Сергея Курехина в номинации «Лучший текст о современной культуре» (2015).

**Александр Панкин**  
**Россия**

В 1963 году окончил Московский архитектурный институт. С 1971 года — член Союза московских архитекторов.

В 1960-е годы создавал абстрактные композиции и картины-объекты (ноллажи, ассамбляжи). В 1980-е обратился к наследию русского авангарда. Осуществил геометрический и пропорциональный анализ супрематических произведений Казимира Малевича. Результаты анализа воплощены в художественной форме. По авторской программе «Малевич и визуальное мышление» состоялось несколько выставочных проектов.

С 1990-х годов по настоящее время занимается «научным искусством» (Science Art). Композиционные построения его картин основаны на реализации математических объектов — числовых рядов, иррациональных и трансцендентных чисел, а также научных представлений и идей.

Произведения художника находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа, Дальневосточного художественного музея в Хабаровске, художественных музеев Калининграда и Курска, Музейного центра Государственного гуманитарного университета, Государственного центра современного искусства в Москве. Работы художника есть в частных коллекциях России, Венгрии, Польши, Германии, Австрии, США, Нидерландов, Франции, Финляндии, Швеции.

**Виталий Пацонов**  
**Россия**

Искусствовед, куратор, автор теоретических исследований в области современного искусства. Сфера художественных и исследовательских интересов — визуальное искусство, рассматриваемое в контексте других видов искусства и в сопряжении с научными, языковыми и социальными практиками, а также проблемы взаимоотношений классического авангарда и современных актуальных художественных стратегий.

С 2002 года руководит отделом междисциплинарных программ в Государственном центре современного искусства. Реализовал ряд международных выставочных проектов, посвященных интегральным формам современной культуры.

Регулярно публикуется в журналах «ДИ» и «Искусство», является автором многочисленных текстов в периодических и научных изданиях, а также автором статей в каталогах к персональным выставкам таких художников, как Яннис Кунеллис, Клод Левек, Джордж Кондо, Питер Хелли, Вик Мюнис, Мирослав Балка, Ансельм Рейле, Вим Дельвуа и др.

**Нсения Перетрухина**  
**Россия**

Художник, режиссер. Закончила киноведческий факультет ВГИКа, школу современного искусства при РГГУ, школу современного искусства при Центре современного искусства Дж. Сороса. С 2002 по 2009 год была арт-директором уличного фестиваля видеоарта «ПУСТО». Состоит в гильдии кинорежиссеров. Как художник участвует в российских и зарубежных выставочных проектах. Как театральный художник сотрудничала с такими театрами, как Театр.doc, театр «ПРАКТИКА», ТЮЗ имени А. Брянцева (Санкт-Петербург), Прокопьевский драматический театр, Театр Наций, МХТ им. А. П. Чехова. Номинант премии в области современного искусства «Черный квадрат», лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска».

**Владимир Поляков**  
**Россия**

В 1982 году окончил МГУ им М. В. Ломоносова, отделение истории искусств. Занимается историей русского и европейского искусства XIX—XX веков. Автор книг: «Европейская тиражная графика от Гойи до Пикассо» (М., 2002) и «Книги русского кубофутуризма» (2-е изд. М., 2007). Принимал участие в организации выставок: «Заумь» (Париж, Центр Помпиду, 1995), «Футуризм. Радикальная революция» (ГМИИ, 2008), «Н. Гончарова. Между Востоком и Западом» (ГТГ, 2013) и других.

**Ирина Пронина**  
**Россия**

Искусствовед, историк искусства. По окончании отделения истории и теории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова защитила диплом «Теория аналитического искусства П. Н. Филонова» (1982) под руководством профессора Д. В. Сарабьянова.

С 1981 года (с перерывами) по настоящее время — старший научный сотрудник отдела живописи первой половины XX века Государственной Третьяковской галереи, специалист по русскому авангарду — творчеству художников Л. С. Поповой, П. Н. Филонову и художникам школы аналитического искусства. Занималась изучением частных архивов русской эмиграции; специалист по творчеству А. М. Ланского. В 1980—1990 годах активно участвовала в формировании коллекции современной живописи Третьяковской галереи, входила в экспертный совет Центра современного искусства. Инициатор проведения и редактор публикации заседания круглого стола по выставке «Нонконформисты в собрании Бар-Геры» (1995-1996). Куратор выставок и экспозиции живописи первой половины XX века Третьяковской галереи, один из авторов томов живописи XX века академического каталога Государственной Третьяковской галереи, автор многочисленных

научных публикаций по творчеству П. Н. Филонова и свыше 30 статей «Энциклопедии русского авангарда». Участник многих международных научных конференций.

С 1984 года являлась членом экспертных комиссий Министерства культуры СССР по вывозу и при магазине-салоне № 1. Занимается атрибуционно-экспертной работой исключительно в области своей научной компетенции, эксперт Научно-исследовательской независимой экспертизы имени П. М. Третьякова.

**Любовь Пчелкина**  
**Россия**

Кандидат искусствоведения. Исследователь, куратор выставок, лектор, автор научных статей.

Закончила Санкт-Петербургский гуманитарный университет, факультет искусствоведения. В 2000—2008 годах была директором и куратором программ Международного фестиваля современного искусства им. Н. Рославца и Н. Габо (Брянск-Москва). В 2004—2008 годах работала в Выставочном отделе Московского дома национальностей. С 2008-го — научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи отдела живописи первой половины XX века. Куратор выставок «Александр Лабас. На крыльях времени» (2011, ГТГ), «Георгий Костаки. Выезд из СССР разрешить» (2014—2015, ГТГ). С 2008 года участвовала в выставочных и издательских проектах Андрея Смирнова «Поколение Z». В 2015 году закончила аспирантуру Государственного института искусствознания. Защитила диссертацию на тему «Проекционизм Соломона Никритина. Теория и практика экспериментальных исследований».

**Кирилл Разлогов**  
**Россия**

Окончил отделение истории и теории искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Доктор искусствоведения (1985), профессор (1988). Директор Российского института культурологии с 1989 года. Директор программ Московского международного кинофестиваля и Московского фестиваля американского кино «Амфест». Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1996), кавалер ордена Дружбы (2006). Член бюро Научного совета РАН по изучению и охране культурного и природного наследия, председатель комиссии Научного совета РАН по изучению и охране социально-культурных процессов в современном мире. Академик Российской академии естественных наук, Российской академии Интернета, Национальной академии кинематографических искусств и наук России, Российской академии кинематографических искусств «Ника», Академии художественной критики.

Автор книг и руководитель издательских проектов, кинокритик и публицист, опубликованный около 1000 работ по вопросам культуры и искусства в России и за рубежом. Автор

и ведущий телевизионных циклов. Профессор киноведческого факультета Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК); читает курс истории кино на Высших курсах сценаристов и режиссеров, лекции по современному кинопроцессу и истории экранной культуры, в том числе — в Институте европейских культур.

**Владимир Раннев**  
**Россия**

Композитор, лауреат конкурсов Salvatore Martirano Award (США, 2009) и Gianni Bergamo Classical Music Award (Швейцария, 2010). В 2007 году — composer-in-residence в Университете Дарэма (Великобритания). Опера «Два акта» получила Гран-при Премии Сергея Курёхина 2010 года. Член группы композиторов «СоМа» («Сопrotивление материала»).

**Елена Румянцева**  
**Россия**

Куратор, продюсер. С 2006 года — программный директор Медиа Форума Московского международного кинофестиваля. Куратор выставки: «Цифровые сны» (форум «Открытые инновации»), 2014), «Золотой век русского авангарда» (ЦВЗ «Манеж», 2014), «Видео-дыры: I do not know what it is I am» (ЦВЗ «Манеж», 2012), выставок в Академии художеств (Дели, Индия, 2013), Центре Photohub Manometr (2012, Artplay, Москва), показов в рамках международных фестивалей: Oslo Screen Festival (Осло, Норвегия, 2014), Soft Control (Марибор, Словения, 2012) и др. Продюсер выставок: «Расширенное кино — 1, 2, 3». (ММСИ, Центр культуры «Гараж», Москва, 2011—2013), «Погружения: в сторону тактильного кинематографа» (Фонд культуры «Екатерина», Москва, 2012), «Погружения в будущее» в рамках форума «Открытые инновации» («Крокус Экспо», Москва, 2013) и других проектов.

**Андрей Сарабьянов**  
**Россия**

Историк искусства, специалист по живописи русского авангарда, издатель (издательство «РА — Русский авангард»). В 2014 вошел в рейтинг «100 главных людей в русском искусстве» The Artnewspaper Russia. Специализация — русское искусство XX века. Кандидат искусствоведения (2005). Тема диссертации: «Владимир Баранов-Россине. Жизнь и творчество». Автор более ста статей и публикаций по истории русского авангарда. Автор книг: «Владимир Баранов-Россине» (М.: Трилистник, 2002), «Жизнеописание художника Л. Бруни» (М., 2009), «Энциклопедия русского авангарда. Т. 1—3» (М., 2014—2015). Издание получило диплом «Книга года 2015» в номинации «Арт-книга».

Издатель и составитель серии книг «Архив русского авангарда» (совместно с В. Ракитиным):

«Н. Пунин. О Татлине» (Москва, 1994), «Н. Удальцова. Жизнь русской кубистки. Дневники, письма, воспоминания» (Москва, 1995), «А. Крученых. Наш выход. К истории русского футуризма» (Москва, 1996), английское издание: «Alexei Kruchenych. Our Arrival. From the History of Russian Futurism» (Moscow, 1995), «Петр Митурич. Записки сурового реалиста эпохи авангарда» (Москва, 1997), «Н. И. Харджиев. Статьи об авангарде», т. 1—2. (Москва, 1997), «И. В. Ключ. Мой путь в искусстве» (Москва, 1999) (автор вст. ст. и комментариев), «А. Софронова. Записки независимой. Дневники, письма, воспоминания» (Москва, 2001), «И. А. Аксенов. Из творческого наследия», т. 1—2 (Москва, 2008). Член российской секции Международной ассоциации художественных критиков (AICA), Член АИС (ассоциация искусствоведов), член Союза художников РФ.

**Александра Селиванова**  
Россия

Кандидат архитектуры, куратор, художник. Закончила МАрХИ и аспирантуру НИИ Теории и истории архитектуры и градостроительства. В 2005 году защитила диссертацию по теории и практике архитектуры постконструктивизма. С 2013 года — руководитель Центра авангарда (в Еврейском музее, с 2014-го — в библиотеке «Просвещение трудящихся» на Шаболовке). Куратор более чем 40 экспозиций и выставочных проектов в музее М. А. Булгакова (1998—2012), Еврейском музее (2013—2014), Музее Москвы (с 2014).

**Андрей Смирнов**  
Россия

Основатель Термен-Центра, научный сотрудник и старший преподаватель Центра электроакустической музыки Московской консерватории, преподаватель Московской школы фотографии и мультимедиа им. А. Родченко. Участник многочисленных международных конференций и фестивалей, куратор выставочных проектов в России и Европе. Автор интерактивной и электроакустической музыки. Автор многочисленных статей, а также монографии «Sound in Z», посвященной забытой истории искусства звука и музыкальной технологии России первой половины XX века (издательство Walther Koenig. Лондон, Кельн, 2013).

**Наталья Смолянская**  
Россия/Франция

Художник, философ, куратор. Занимается исследованиями, посвященными теориям и практикам авангарда. Особый интерес — к творческому и теоретическому наследию Малевича, его «Теории прибавочного элемента». В 2007—2013 годах — руководитель исследовательской программы в Международном колледже философии (Париж). Член Международной ассоциации критиков искусства (AICA).

**Олеся Туркина**  
Россия

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела новейших течений Государственного Русского музея. Руководитель магистерской программы «Кураторские исследования» на факультете свободных искусств и наук СПбГУ.

Среди выставочных проектов: Российский павильон на 48-й Венецианской биеннале (проект «MIR: Made in the XXth Century», 1999), «Эволюция образа: Свет. Звук. Материал» (Государственный Русский музей, СПб., 1996), «Kabinet» (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1997), «Modus R. Russian Formalism Today» (специальный проект Art Basel Miami Beach, 2006), «Некрореализм» (Московский музей современного искусства, специальный проект 4-й Московской биеннале, 2011), «Международный женский день. Феминизм: от авангарда до наших дней» (совместно с М. Лошак и Н. Каменецкой), Музейно-выставочный центр «Рабочий и колхозница» (М., 2013), «Жизнь замечательного Монро» (совместно с В. Мазиным) (Новый музей. В рамках параллельной программы «Манифеста 10». СПб, 2014), «Коммуналка» (в рамках публичной программы «Манифеста 10». СПб, 2014), «Другая столица. Современное искусство Санкт-Петербурга» (совместно с Е. Кикодзе) (Музей Москвы), Beyond Zero (Calvert 22 Foundation, London, 2014).

Является автором книг «Soviet Space Dogs» (Fuel Publishing House, London, 2014), «Жизнь замечательного Монро» (Новый музей (с В. Мазиным), СПб.: Скифия, 2014), «Луиз Буржуа: ящик Пандоры/Louise Bourgeois: Pandora's Box». (Изд. программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ад Маргинем», М., 2015).

С 1999 года — действительный член Северо-Западной организации Федерации космонавтики России.

**Мария Цанцаноглу**  
Греция

Директор Государственного музея современного искусства (ГМСИ) в Салониках, Греция. Сфера ее исследований и публикаций в основном относятся к периоду русского авангарда.

Была членом Государственного комитета Министерства культуры по коллекции Костак (1998), в качестве научного сотрудника работала с Министерством по печати и массовым коммуникациям по темам продвижения культурных стратегий посольства Греции в Москве (1994—1997). Пресс-атташе посольства Греции в Москве (1997—2002). С 2002 года работает куратором коллекции Костак в ГМСИ и преподает историю русского искусства XIX и XX веков в университете Манедонии в Салониках. С 2006 года — директор ГМСИ. Курировала множество выставок современного искусства и сотрудничала со многими музеями, среди которых Martin Gropius Bau, MUMOK, Tate Modern, Королевская академия искусств, Maillol, Фонд Botin, LaCaixa, Villa Manin и др.

Опубликовала значительное количество статей, принимала участие в многочисленных конференциях в Греции и за рубежом. Была сокуратором первого Биеннале современного искусства в Салониках (2007) и директором 2-го Биеннале современного искусства в Салониках (2009).

**Ирина Чепкунова**  
Россия

Кандидат искусствоведения, руководитель отдела современной архитектуры Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, автор трудов по истории архитектуры.

**Александра Шатских**  
США

Доктор искусствоведения, исследователь творчества Казимира Малевича, Марка Шагала и русских авангардистов первой трети XX века. Составитель, публикатор и комментатор «Собрания сочинений Казимира Малевича в 5 томах» (М.: Гилея, 1995—2004). Датировала картину Малевича «Черный квадрат», реконструировала «феврализм» Малевича и единственный невышедший номер журнала «Супремус», подготовленный анонимным обществом под его руководством (2007). Александра Шатских является автором более десятка книг, изданных на русском и английском языках. В 2008 году за книгу «Vitebsk: Life of Art 1917—1922», изданную Yale University Press, она была награждена Robert Motherwell Book Award, премией, присуждаемой Фондом Дедалус в США за выдающиеся труды по истории искусства модернизма. Автор свыше 250 статей, посвященных как творчеству отдельных художников, так и общим вопросам развития искусства.

**Ольга Шишко**  
Россия

Искусствовед, куратор, преподаватель. Организатор международных событий, фестивалей и выставок, рассматривающих проблемы взаимодействия современной инновационной культуры и новых технологий.

Куратор международного симпозиума «Pro&Contra» (Москва, 2000, 2011, 2012), арт-директор Медиа Форума ММКФ (с 2006 года). Автор и куратор проекта «Проекция авангарда».

Куратор выставок: «Мокьюментари: Реальности не достаточно?» (2013, ММСИ), «ВИДЕО-ДЫРЫ: I do not know what it is I am» (2012, ЦВЗ «Манеж»), «Погружения: в сторону тактильного кинематографа» (2012, Фонд «Екатерина»), «Расширенное кино — 1, 2, 3» (2011—2013, ММСИ, Центр культуры «Гараж»), «Гари Хилл. Зритель» (2010, «GMG gallery»), «Transitland. Видеоарт Центрально-Восточной Европы после падения Берлинской стены» (2010, ММСИ)

Составитель и редактор книг и сборников статей: «Мифология Медиа. Опыт исторического

описания творческой биографии. Алексей Исаев (1960—2006)» (НЛО, 2013), «Расширенное кино— 1, 2, 3» (Москва, 2011—2013), «Погружения: в сторону тактильного кинематографа» (Москва, 2012), «Антология российского медиаискусства» (Москва: Российский видеоарт, 2001).

**Борис Юхананов**  
Россия

Режиссер, художник, практик и теоретик в области театра, видео, кино и телевидения. Поэт, автор критических и культурологических статей, в 1980—90-х — деятель арт-андеграунда, один из основателей кинематографического движения «параллельное кино» в России. Создатель первой в СССР независимой театральной группы «Театр-Театр» (1986), где работал с командой актеров и художников, экспериментируя в области перформанса и хэппенинга. Основатель Мастерской индивидуальной режиссуры, идея которой — в организации территории Новой Процессуальности в тесной связи с интегральным образованием, включающим в себя артистические практики, театр, кино и телевидение. Один из создателей и лидер «ЛабораТОРИИ» (2002) — экспериментальной мастерской, изучающей отношения священного и игрового на основании текстов Торы. Художественный руководитель Электротеатра «Станиславский».

Интерес авангарда к преодолению границ жанров и синтезу искусств обусловил издание сборника статей «Проекция авангарда». Более 50 авторов раскрывают тему диалога прошлого и настоящего, рождения новых языков и нового зрения в период авангарда и продолжения инноваций в современной культуре.

Импульсом к изданию стал образовательный проект, прошедший в МВО «Манеж» (в партнерстве с АНО «МедиаАртЛаб»), в рамках которого было проведено около 40 лекций, круглых столов, мини-конференций, перформансов.

Спустя век после создания «Черного супрематического квадрата» Казимира Малевича искусствоведы, режиссеры, композиторы, художники, поэты, ученые, архитекторы пытаются ответить на вопросы: куда ведут следы авангардных экспериментаторов? какую роль в современной культуре играет их наследие?



9 785905 110696