

описать общий контур парадоксального
мира художественного радикализма, балансирующего между
"небесами и адом", на грани исчезновения или рождения...

”

Екатерина Бобринская

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

р у с с к и й
а в а н г а р д :
г р а н и ц ы
и с к у с с т в а

О Ч Е Р К И В И З У А Л Ь Н О С Т И

Екатерина Бобринская

**р у с с к и й
а в а н г а р д :
г р а н и ц ы
и с к у с с т в а**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2006

УДК 7.036/.038(470+571)
ББК 85.103(2)6
Б 72

Художник
Е. Габриелев

Бобринская Е.

Б 72 Русский авангард: границы искусства. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с., ил.

Книга посвящена тем новым формам и видам художественной деятельности, которые в эпоху авангарда существенным образом меняют саму конфигурацию культурного пространства. Екатерина Бобринская с разных сторон рассматривает ситуацию «нарушения границ», когда с появлением коллажа, ассамбляжа, конструктивистского объекта прежние понятия о том, что такое «изобразительное искусство», подвергаются радикальному пересмотру. Ее исследование сочетает проблемную широту с детальным рассмотрением конкретных сюжетов и событий, составляющих атмосферу времени.

УДК 7.036/.038(470+571)
ББК 85.103(2)6

ISBN 5-86793-448-9

© Е. Бобринская. 2006
© Е. Габриелев. Оформление серии, фотографии, 2006
© Государственный институт искусствознания. 2006
© «Новое литературное обозрение», 2006

ВВЕДЕНИЕ

Вероятно, ни одно столетие в истории Нового времени не было отмечено такими радикальными трансформациями привычного для европейского человека облика искусства, какие принес с собой ушедший двадцатый век. Изменение традиционной природы искусства, утрата его привычных свойств, рождение новых, порой парадоксальных, художественных языков и видов творчества — к этим проблемам, начиная с первых десятилетий прошлого века, постоянно обращаются различные деятели культуры, размышляя об искусстве своего времени. «Становление искусств и практическая фиксация их видов происходили в эпоху, существенно отличавшуюся от нашей, и осуществлялись людьми, чья власть над вещами была незначительна в сравнении с той, которой обладаем мы, — писал в одной из своих работ Поль Валери. — Однако удивительный рост наших технических возможностей, приобретенные ими гибкость и точность позволяют утверждать, что в скором будущем в древней индустрии прекрасного произойдут глубочайшие изменения. Во всех искусствах есть физическая часть, которую уже нельзя больше рассматривать и которой нельзя больше пользоваться так, как раньше; она больше не может находиться вне влияния современной теоретической и практической деятельности. Ни вещество, ни пространство, ни время в последние двадцать лет не остались тем, чем они были всегда. Нужно быть готовым к тому, что столь значительные новшества преобразят всю технику искусств, оказывая тем самым влияние на сам процесс творчества и, возможно, даже изменят чудесным образом само понятие искусства»¹.

Современники, как правило, объясняли совершавшиеся на их глазах мутации, с одной стороны, отрывом искус-

¹ *Valery Paul. Pièces sur l'art. P. 103—104 («La conquête de Pubiquité»).*

ства от своих сакральных истоков, а с другой, — выходом на сцену европейской культуры новых сил — техники и масс, настойчиво диктующих искусству свою логику. Два автора, Вальтер Беньямин в своей известной работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) и Владимир Вейдле в книге «Умирание искусства» (1935), выразили эту проблематику, быть может, с наибольшей отчетливостью. Их работы представляют полярные точки зрения на происходящие изменения.

«Машинное искусство» и «философия коллективизма» не просто провоцируют рождение очередного нового стиля, но, как считает Беньямин, изменяют внутреннюю структуру, сами основания художественного творчества. «В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры, — пишет Беньямин. — Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней»². Эти тенденции Беньямин трактует в явно позитивном ключе — как решительные шаги к новой культуре, к новому облику искусства.

Важно подчеркнуть, что прежняя традиционная ценность произведения искусства напрямую связывается Беньямином с сакральной природой художественного творчества. Именно отказ или освобождение от нее вызывает глубинные трансформации искусства в современную эпо-

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

ху. С сакральной, ритуальной природой искусства Беньямин также связывает присутствие особой ауры вокруг традиционного художественного произведения. «Уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал»³.

Другая точка зрения на происходящие изменения была сформулирована Вейдле в книге «Умирание искусства». Для него утрата современным искусством своих сакральных корней представляется приметой не обновления, но, напротив, глубокого кризиса. «Художественный опыт есть в самой своей глубине опыт религиозный, — считает Вейдле, — потому что изъявления веры не может не заключать в себе каждый творческий акт, потому что мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии»⁴. И более того: «Логика искусства есть логика религии... искусство не только тяготеет к религии... но и реально коренится в ней, будучи в своей глубине с нею соприродно»⁵. Радикальные эксперименты в искусстве своего времени Вейдле связывает прежде всего с поиском утраченного сакрального истока или фундамента для художественного творчества. Хотя сами способы реставрации, к которым обращается современная культура, ему представляются недостаточными, ущербными. «Одним возвратом к детству человека или мира еще не вернуть искусству утраченной цельности и полноты, хотя бы потому, что возврат этот сам никогда не бывает целостным и совершенным. Одним раскрепощением случайностей, культом непредвиденного, магией риска и азарта, безоглядным погружением в ночную тьму не добиться прорыва в тот подлинно чудесный мир, где законы

³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

⁴ Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 74.

⁵ Там же. С. 75.

нашего мира не опрокинуты, а лишь оправданны и изнутри просветлены. Искусство у цивилизации нельзя отвоевать хотя бы и самым отважным набегом в забытую страну, где оно когда-то жило, где ему хорошо жилось»⁶. Только возвращение искусства к его истокам — религиозным, сакральным корням — позволяет, как считает Вейдле, вернуть утраченные ценности художественного творчества. Тоску по этому истоку в современной культуре как раз и «выражают попытки вернуться к детству, к земле, погрузиться в ночные сны, научиться Отрицательной Способности», на которых основываются многие радикальные эксперименты в искусстве авангарда начала века.

Важно отметить, что «консервативные», традиционалистские воззрения Вейдле также пропитаны особым духом радикализма и революционности, который требует резких и максималистских преобразований всего облика культуры. «Искусство, — пишет Вейдле, — не большой, ожидающий врача, а мертвый, чающий воскресения»⁷.

В начале двадцатого столетия попытки вернуть искусство в его золотой век, возвратить ему утраченную силу, смысл и значение, так же как поиски совершенно новых контуров искусства в мире машин и массового общества, часто были связаны с радикальными экспериментами с традиционным художественным языком. Эти две позиции в культуре начала двадцатого столетия находились в постоянном взаимодействии. Они опровергали, отрицали друг друга, но в то же время постоянно перекликались, друг друга дополняя и корректируя. Исчезновение ауры вокруг произведения искусства, вторжение техники, неиндивидуализированного машинного искусства и поиски сакральных основ для творчества — эти явления определяли многие ключевые тенденции в культуре прошлого столетия. Они стали импульсом для радикальных экспериментов, в конце 1910-х и начале 1920-х годов принципиально изменив-

⁶ Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 72.

⁷ Там же. С. 76.

ших привычный облик искусства и формы его социального бытования.

* * *

Вокруг авангардного искусства всегда существует особое напряжение, вызывающее противоречивые чувства — притяжения, отталкивания или, по крайней мере, настороженности. Во многом эта двойственность связана с отчетливо проявляющимся в авангардном творчестве ощущением хрупкости и самого феномена искусства, и тех смыслов, значений, функций, которые несет в себе искусство. «Не-нужность» и даже неуместность искусства для «духа современности» становится в авангарде не только темой ностальгических переживаний. Художники и литераторы настойчиво пытаются найти различные методы реконструкции утраченного или создания нового способа существования искусства.

Необходимость оправдания искусства, поиски новых координат и новых смыслов его существования становятся важным слагаемым для многих экспериментов в послевоенном искусстве. Именно в это время европейская культура переживает одну из самых значительных и ярких вспышек радикализма. В деятельности различных дадаистских объединений, в конструктивизме и раннем сюрреализме происходит наиболее резкая деформация традиционного облика искусства, рождаются новые его виды и формируются новые творческие методы. В этих экспериментах, на первый взгляд лишь разрушающих все традиционные контуры мира искусства, присутствует часто парадоксальный опыт реставрации. Нередко он предстает как травматический опыт воспоминания неких смыслов, функций, значений, которые уходят из культуры и отблески которых можно уловить только в экстремальных точках, у самых границ мира искусства.

В экспериментах этого времени, возможно, с наибольшей отчетливостью проявилась двойственная природа самого феномена радикализма — сам жест разрушения, деформации обнажает, высвобождает архаические, глубинные

пласты мира искусства, «забытые» культурой. Движение к границам привычной территории искусства в авангарде конца 1910-х и начала 1920-х годов — это и разрушительная, и «консервативная» тенденция. На первый взгляд эти опыты следуют сугубо модернистской логике, однако в глубине они полны архаических энергий.

Именно в этих экспериментах формируются новые виды искусства, новые техники, новые творческие методы, из которых складывается новое «духовное тело» (Вейдле) искусства двадцатого столетия. Собственно духовное наполнение этого опыта отнюдь не всегда может вызывать сочувствие и порой оказывается достаточно двусмысленно. Тем не менее понять процесс трансформации привычного облика искусства с точки зрения тех смыслов и того экзистенциального измерения, которые за ним стоят, представляется мне важной задачей для истории искусства. В этой книге мне хотелось (конечно, очень приблизительно) описать общий контур того парадоксального мира художественного радикализма, балансирующего между «небесами и адом», на грани исчезновения или рождения, созидания или разрушения, в котором впервые стали проступать новые очертания искусства двадцатого столетия.

Меня будут интересовать прежде всего различные техники трансформации привычных границ искусства, различные технические новации и новые методы творчества: коллаж, ассамбляж, конструкция, элементы акционного и инсталляционного искусства. В центре моего внимания в основном будут два направления конца 1910-х — начала 1920-х годов — дадаизм и конструктивизм, сконцентрировавшие проблематику разрушения, трансформации традиционных границ искусства.

Проблема границ искусства, конечно, присутствует в авангарде с момента его рождения. Однако к концу 1910-х и началу 1920-х годов она приобретает особую остроту, переходя все чаще из плоскости экзистенциального опыта, реализующегося прежде всего в различных мотивах или темах, в мифологии и метафорике искусства, в область радикальных экспериментов с самой материей, с методами

создания и способами социального бытования искусства. Иными словами, в позднем авангарде начинает формироваться новый контур того «art world», который будет существовать на протяжении всего двадцатого столетия и который существенно отличается от всех прежних версий «мира искусства».

И, наконец, еще один важный момент. Исследование границ искусства, испытание глубинных энергий творчества в позднем авангарде, о котором будет идти речь в этой книге, принципиально отличается от всех форм эксплуатации «элементарных сил» в искусстве второй половины 20-х и 30-х годов. Конечно, не все однородно или равнозначно и в этом авангардном опыте. И здесь есть явления поверхностные, связанные с модой, желанием публичности. В то же время в наиболее глубоких своих проявлениях радикальные эксперименты в искусстве конца 1910-х — начала 1920-х годов позволяют увидеть скрытое за поверхностью культуры напряжение, позволяют улавливать ускользающий облик чудесного, иного плана бытия, который стремительно исчезал из европейской культуры и который настойчиво искало искусство этого времени.

* * *

Неклассические, нелинейные принципы существования искусства прошедшего столетия становятся в последнее время предметом пристального внимания исследователей. Традиционная схема поступательного развития оказывается неприменима ко многим направлениям, движениям и периодам в культуре XX века. Вместо нее возникает калейдоскопическая картина взаимодействий, отражений, мерцаний и постоянных возвратов. Развитие искусства часто идет странными эллиптическими путями, образуя не поддающиеся исторической логике сцепления и смешения.

Особый «дух современности» (Ш. Бодлер), заявивший о себе еще во второй половине XIX столетия, уже с момента своего рождения был увлечен поисками самоопровержения и самоотрицания. Внутри модернизма с самого начала отчетливо звучали голоса, отвечавшие на вызовы современ-

ности ее языком, но уклонявшиеся от основных векторов движения, заданных *modernité*. Авангардное искусство начала века неоднозначно и по-разному реагировало на новую структуру реальности, на те вызовы, которые адресовала «современность» традиционной культуре. Даже такие, на первый взгляд сугубо прогрессистские и упоенные современностью движения, как итальянский футуризм или русский конструктивизм, при более пристальном исследовании обнаруживают двусмысленность и противоречивость в своем отношении к «современности». Как отмечают некоторые исследователи⁸, авангард нередко являлся реакцией (и часто негативной) на «современность» и предлагал разнообразные, иногда взаимоисключающие версии ответов на вызовы *modernité*.

В русском искусстве внутренние противоречия «современности» всегда ощущались достаточно остро. Модернизм в русской культуре часто был окрашен в тона антимодернистские и развивался скорее как негативная реакция на новую картину реальности. Вероятно, поэтому в русском искусстве возникают и получают широкое распространение многие явления, внутренне сопротивляющиеся модернистской системе: примитивизм, архаизирующий вариант русского футуризма, различные версии органической эстетики, тенденция к смешению стилей и направлений (кубофутуризм, «всечество») и, наконец, предадаистские тенденции, нередко опережающие собственно европейский дадаизм⁹.

Ощущение кризиса традиционных ценностей западной культуры, с одной стороны, и экзальтированная вера в новое, с другой, представляли в конце 1910-х годов два основных настроения, определявшие облик культуры. Это тревожное и неустойчивое состояние спровоцировало

⁸ *Sheppard R. Modernism-Dada-Postmodernism. Northwestern University Press, Illinois, 2000. P. 71—88.*

⁹ Об опережении русскими поэтами и художниками многих европейских дадаистов писал, например, участник дадаистского движения Ханс Рихтер. См.: *Richter H. Dada. Art and Anti-art. London, 1997. P. 198.* О русском «дадаизме» см. также: *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan. N.Y., 1998.*

рождение художественных концепций и творческих методов, в которых соединялись на первый взгляд взаимоисключающие начала — отказ от миметического принципа в искусстве и поиски абсолютного реализма, работа с грубым, не преображенным материалом реальности и экзальтация воображения.

К началу XX столетия европейская культура теряет веру в прогрессистскую концепцию линейного развития. «Связанный с прогрессом оптический обман» (Э. Юнгер) рассеивается, и обнаруживается новая структура, новый порядок реальности. В нем одновременно сосуществуют хаотическое смешение всего и вся и строгая геометрия, банальность и элитарность, грубый материализм и экзальтированный спиритуализм. Исчезновение (или, точнее, — расфокусированность) прогрессистской оптики существенно влияет на все сферы культуры. Язык (и не только литературный) утрачивает способность к линейной репрезентации реальности. Художественная литература постепенно теряет интерес и вкус к последовательному, связному повествованию. Способность и желание рассказывать истории становится все большей редкостью. Аналогичные процессы происходят и в изобразительном искусстве — исчезает повествовательность, пространство картины теряет прежнюю целостность, «забывает» о строгой логике линейной перспективы.

Европейская культура начала века — особенно военного и послевоенного времени — представляет собой картину со смазанными контурами: всюду напряженно ищутся или спонтанно возникают неожиданные сцепления и смешения разнородного, растворяются жесткие контуры понятий и видов искусства, обнаруживается подвижность всех языков, которыми пользуется культура. Искусство уже не может сохранять свои прежние очертания. В нем проступают элементы биологизма, в него вторгаются те внеположенные человеческому разуму силы, которые управляют органической жизнью, жизнью материи. Искусство настойчиво стремится выйти за свои границы — стать политической, жизнестроительной или магической силой.

«Наш мир охвачен новым и еще не обузданным приливом стихийных сил... Их форма есть форма анархии... Анархия здесь — пробный камень того, что невозможно разрушить, что с восторгом испытывает себя посреди уничтожения»¹⁰. Этот позитивный, созидательный аспект хаотического состояния мира, т.е. неподверженность разрушению «формы анархии», определяет многие принципиальные черты европейского искусства военных и послевоенных лет.

Вместо линейного времени в искусство приходит новая логика: симультанизма и взрыва, сжимающих линейное движение в мгновенные вспышки; логика озарения и шока, исключая возможность последовательности и связности. Это новое ощущение времени часто находит выражение в обращении к символическим ситуациям выхода из времени. Инфантилизм и архаика, еще не осознающие необратимость времени, экстаз, опыт катастроф, безумие, — эти мотивы и образы постоянно притягивают внимание самых разных литераторов и живописцев.

Вместо бесконечного движения вперед, воодушевлявшего многие течения в искусстве конца XIX и начала XX века, искусство все чаще ищет вдохновения в текучей, мерцающей картине действительности. «Форма анархии», способная уловить хаотическую структуру реальности в военное и послевоенное время, привлекает внимание самых разных художников и литераторов. Одним из ее воплощений оказывается своеобразный эклектизм, стилистический разноречивой, пришедший на смену узнаваемости языка того или иного направления.

К концу 1910-х годов эклектизм, стилистическая всеядность становятся не просто широко распространенными явлениями, но получают программные формулировки. Например, в принципиальном эклектизме, провозглашенном в русской концепции «всечества». («Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сей-

¹⁰ Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. СПб., 2000. С. 117—118.

час существующие»¹¹.) В дальнейшем аналогичные тенденции развиваются в европейском дадаизме. Язык эклектики, смешение всех известных живописных течений под вывеской дада отличали художественную практику дадаистов, особенно на начальном этапе существования движения в Цюрихе. Кабаре — с его соединением разнородных элементов, стилей, жанров, высокого и низкого — можно считать не только пространством, в котором в силу исторических обстоятельств проходили дадаистские вечера, но и моделью дадаистского искусства в целом. Эта «форма анархии», осознанная эклектичность предстает прообразом смешения языков и стилей, которое позднее обретет свое классическое воплощение в коллаже и ассамбляже.

С другой стороны, важными составляющими культуры (особенно в послевоенные годы) становятся идея нового порядка и властный произвол распоряжаться реальностью, структурировать ее согласно велениям художественной воли. Словосочетание «новый порядок» встречается в этот период не только в декларациях «классицистически» ориентированных течений (например, в пуризме), но и в нигилистических движениях, на первый взгляд нацеленных лишь на разрушение и отрицание. Хотя, естественно, формы и образы этого порядка существенно отличаются. «Дада — это хаос, из которого возникают тысячи порядков, которые вновь переплетаются в хаосе дада», — провозглашалось в одном из дадаистских манифестов¹². Два слова, «порядок» и «хаос», использованные в этой формулировке, могут служить своеобразной эмблемой той причудливой игры разнонаправленных векторов, которые определяли облик культуры первой трети XX века.

Исчерпанность изобретательства, ориентации на перманентное открытие нового уже к 1915—1916 годам становится очевидна для русских художников. И, пожалуй, именно

¹¹ Лучисты и будущники. — Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 177.

¹² Декларация Клуба дада. — Альманах Дада. М.: Гилея, 2000. С. 99.

в этой точке развития искусства происходит окончательный разрыв с логикой прогресса, разворачивавшей перед искусством перспективу бесконечного развития и расширения диапазона возможных изображений, охвата живописью все новых сфер реальности. Даже абстрактное искусство в некоторых своих версиях еще двигалось в направлении, заданном логикой прогресса, пытаясь изобразить невидимое. Утрата перспективы, которую прежде рисовал для живописи прогресс, приводит к кризису авангардистской и шире — модернистской идеологий, уходящих своими корнями в эпоху господства логики прогресса¹³. Этот кризис спровоцировал, вероятно, наиболее резкие и демонстративные жесты отказа от искусства, разрушения его традиционных форм.

Испытание пределов и границ искусства становится в эти годы основным вектором в развитии многих направлений. Сомнению и отрицанию подвергается уже не тот или иной язык или стилистика, но искусство как таковое. Под вопросом оказывается перспектива его дальнейшего существования. Меняются сами основы, внутренняя структура искусства, традиционного и привычного для европейской культуры Нового времени. Необходимость нового понимается теперь как выход за пределы наличного, как перемещение на неосвоенные, неизвестные территории. Это уже не новизна ранних авангардных движений, обновляющая и оживляющая «усталую» культуру. Теперь предпринимаются попытки создать абсолютно другую логику существования мира искусства. Этот новый контур искусства XX столетия впервые проступает в конце 1910-х — начале 1920-х годов.

* * *

Модернизм еще в конце XIX столетия окончательно разрушил естественный, изначальный консерватизм искусства, сделав ему болезненную инъекцию времени, погрузив художественное произведение во все растворяющий, стирающий, распыляющий поток времени. Иными словами —

¹³ См. об этом подробнее в ст.: *Danto Arthur C. The End of Art. — The Death of Art / Ed. by B. Lang. N.Y., 1984.*

превратив вечное и неизменное в историческое и преходящее. Однако внутри культуры модернизма всегда существовало противоположное движение — поиск максимально устойчивых, незыблемых структур языка искусства. Несмотря на свой сугубо экспериментальный и на первый взгляд антитрадиционный характер, эти поиски часто содержали в себе элементы парадоксального консерватизма и традиционализма.

«Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка, — писал в одной из своих работ Гадамер, — и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает нам в работе художников и в опыте искусства: что мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается»¹⁴. Искусство, сопротивляющееся разрушительному потоку времени, превращается в один из символов утраченного рая, или золотого века европейской культуры. Наряду с другими мифологемами возврата к «истокам бытия» (обращение к примитивным культурам, архаике, детскому творчеству и т.д.) желание восстановить такое состояние искусства, при котором художественное произведение «посреди распадающегося мира» представляло бы «залогом порядка», вдохновляло многих художников и литераторов на самые радикальные эксперименты. С поиском «утраченного рая» связаны опыты создания «абсолютного искусства», искусства первоэлементов, «элементарных сил и стихий». Для одних художников это мог быть чистый цвет или геометрические формы, для других — линия, жест письма, реальные материалы. Желание отыскать исходные, первичные слагаемые художественного языка, не подверженные разрушению и аналитическому дроблению, заставляло приближаться к самым границам привычного мира искусства. Как казалось многим живописцам в начале столетия, именно такое «абсолютное» произведение, пребыва-

¹⁴ Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 228—242.

ющее у границ художественного пространства, способно уклониться от давления времени и истории. С этой точки зрения интерес к границам искусства может быть понят как попытка найти опору, попытка не захлебнуться в эйфории вечного становления, развития и движения, предложенных искусству «духом современности».

Исследование границ искусства в культуре послевоенного времени предстает также как одна из метаморфоз вечной темы убегающего горизонта, постоянного ускользания «абсолютного» и «окончательного» в искусстве. Погоня за последним, окончательным произведением, желание поставить точку в истории живописи становится одной из ведущих тем в авангарде этого времени. Эта жажда конца искусства также представляла одну из версий реакции культуры на диктатуру прогресса. В то же время страх перед «дурной бесконечностью», предложенной (а точнее — навязанной) искусству в Новое время, сочетается в позднем авангарде с упоением этим головокружительным бегом, с восторгом перед неостановимым движением вперед.

В позднем авангарде исследование границ искусства предстает как многовекторная и динамичная ситуация, в которой действуют разнообразные силы и возникают разнообразные версии ответов на поставленные вопросы. Тем не менее, на мой взгляд, можно говорить о двух основных, тесно переплетающихся, версиях продвижения искусства к своим границам: о процессе бесконечного расширения, погони за убегающей вдаль границей и о движении в глубину, поиске истоков и первоначал искусства.

В культуре 1910-х — начала 1920-х годов существовало много сюжетов или мотивов, которые в той или иной мере соприкасались с проблематикой исследования или разрушения границ искусства. Один из самых очевидных и пространственных — выход к новым, уходящим в неведомое горизонтам; радостное, вдохновенное разрушение всех прежних точек опоры и притяжения. Вероятно, главными символами этого патетического выхода в новые пространства стали образы покинутой Земли, разнообразные версии освоения воздушного пространства и мечты об открытии

новых космических пространств. Преодоление физического пространства, кроме того, рассматривалось в качестве пролога или, точнее, символа раскрытия новых спиритуальных горизонтов. Всплеск мессианских ожиданий, открытие новых «духовных» измерений, надежды на приход новых человеческих рас создают в культуре первых десятилетий прошлого века взвинченную, напряженную атмосферу ожидания и предстояния у края, у границы исчезающего старого мира.

То, что одни воспринимали как символы и знамения грядущего величественного обновления человека и мира, с точки зрения других, представлялось симптомом тяжелой болезни, вестником катастрофических мутаций, близящегося «умирания искусства» и гибели всей культуры. Такое катастрофическое восприятие современности выразил в своей «Лекции о Кандинском» один из самых радикальных экспериментаторов в европейском искусстве начала XX века Хуго Балл: «Время рушится. Рушится тысячелетняя культура. Нет ни столбов, ни опор, ни фундаментов, которые не были бы разрушены. Церкви превратились в воздушные замки. Убеждения в предрассудки. Нравственный мир оказался лишенным всякой перспективы. Верх — низ, низ — верх. Произошла переоценка всех ценностей. Нанесен удар по христианству. Принципы логики, централизма, единства и здравого смысла объявлены постулатами стремящейся к господству теологии. Исчез смысл мира. Целесообразность существования мира по отношению к высшему существу, составляющему его суть. Начался хаос. Столпотворение. Мир превратился в пестрое наслоение и непрерывное столкновение высвобожденных сил»¹⁵.

Специфика опыта испытания границ искусства, который представлен в позднем авангарде, связана с присутствием в нем и того и другого взгляда: и радостное ожидание нового, и тягостное предчувствие конца определяют характер почти всех «пограничных» экспериментов в искус-

¹⁵ Балл Х. Лекция о Кандинском // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С. 117.

стве военного и послевоенного времени. Помимо очевидного, лежащего на поверхности процесса исчерпания и разрушения, в этом опыте присутствует и второй, не всегда явственный план. Многие эксперименты того времени представляли протест (хотя и не обязательно осознанный) против тех границ мира искусства, которые прочертил для него «дух современности»: сугубо эстетическое измерение художественного творчества, его рациональная исчислимость, его субъективизм и связанная с ним концепция авторства. Именно эти ограничения часто нарушаются и преодолеваются в экспериментах послевоенного авангарда.

Две тенденции — исчерпание, истощение искусства и обретение его цельности, его абсолютной, окончательной формы — существуют в авангардном искусстве конца 10-х и начала 20-х годов в неустойчивом, уклоняющемся то в одну, то в другую сторону состоянии. В культуре начала века этот опыт исследования границ искусства во многом подводит итог авангардному эксперименту как таковому, закрывая на время саму тему радикального вопрошания о природе, «сущности» и пределах искусства.

* * *

Проблема границ искусства может быть увидена также как специфический экзистенциальный опыт, сопутствующий авангардному искусству или, точнее, рождающийся вместе с ним.

Статус искусства внутри авангардной культуры теряет прежнюю устойчивость и определенность. Авангард существует в ситуации постоянного размышления о природе искусства, в постоянном вопрошании о том, «что такое искусство?», а также в ситуации постоянного сомнения, маниакального поиска аргументов для оправдания его существования. Чувство сомнительности и неуместности искусства — одно из принципиальных слагаемых авангардной культуры. «Мы обсуждаем различные теории искусства последних десятилетий, все, что касается сомнительной сущности искусства, его полной анархичности, его зависимости от публики, расы и современного уровня обра-

зования», — записывает в своем дневнике Х. Балл в 1916 году¹⁶. Постоянная конфронтация с публикой, с предшествующей художественной традицией также способствует формированию в культуре авангарда ощущения, что новое искусство не имеет своего собственного места в социуме.

Исчезновение «места искусства» (Буррио) в новой культурной ситуации было, конечно, связано с изменением социального статуса самого художника, с формированием нового институционального мира, обслуживающего искусство. Однако другой важной (если не решающей) причиной утраты «места искусства» стал разрыв с теми фундаментальными духовными координатами существования искусства, которые были заданы ему в европейской традиции христианством. В позднем авангарде осознание этого разрыва как глубинного импульса для решительного пересмотра самих основ искусства выглядело далеко не однозначным. Чаще всего этот разрыв наделялся самоценностью, воспринимался как освобождающая, преобразующая сила, закрывающая «ветхую» эпоху и открывающая или, точнее, создающая здесь-и-сейчас новую землю и новое небо¹⁷. Однако иногда этот отрыв от глубинного фундамента европейско-

¹⁶ Балл Х. Цюрихский дневник // Дадаизм в Цюрихе... С. 99.

¹⁷ Первые версии *modernus* — как точки отсчета для новой жизни — глубоко связаны с христианской религией. Более того, являются ее важнейшим слагаемым. *Modernus* — это, собственно, христианский мир, новый, преображенный мир, отказавшийся от прежнего «ветхого», противостоящий всему *antique*, античному, языческому. В дальнейшем все концепции *modernus* так или иначе будут соотноситься с этой начальной точкой отсчета. Само существование «начала» становится возможно только в перспективе линейного, исторического времени христианства. «Концепция современности принадлежит исключительно западной культуре и не может быть отделена от христианства, т.к. она могла родиться только внутри мировоззрения с необратимым историческим временем» (Октавио Пас). Теологическое измерение, заданное в момент рождения самой концепции *modernus*, в той или иной форме будет присутствовать в самых различных интерпретациях «современного», обновленного мира. →

го культурного сознания рассматривался как нарушение естественного состояния искусства, свершившееся в предшествующую эпоху господства человеческого разума, а новое искусство авангарда воспринималось как инструмент реставрации забытых основ. Конечно, реставрации парадоксальной, окрашенной в тона своего времени, но все же обращенной к истокам бытия искусства — к его сакральной природе. При этом важно отметить, что сама сакральность далеко не всегда связывалась в это время с христианской традицией. И в том и в другом случае искусство оказывалось обращено к осмыслению своих пределов, своих истоков, оказывалось в максимальном приближении к своим границам.

Границы искусства обнаруживались и осмыслились также через актуализацию в авангардном искусстве «воли к исчерпывающему опыту» (Батай). Этот трансгрессивный пафос был присущ практически всем авангардным движениям — и футуризму, и кубизму, и экспрессионизму. В позднем авангарде — в дадаизме, конструктивизме и раннем сюрреализме — он получает наиболее резкие и экстремальные формы. Часто «воля к исчерпывающему опыту» реализуется через прямую апелляцию художников или литераторов к экстатическому, мистическому или экстремальному психическому опыту. Таковы глоссолалия в сектантских экстатических практиках или «литургийный» тип поэтичес-

(Продолжение сноски со стр. 21)

В ренессансную эпоху приходит новое понимание: *modernus* теперь — это, напротив, возврат к *antique*. Начиная с Ренессанса, и особенно в эпоху Просвещения, сама идея «современности» отделяется от христианства. В Просвещении разрыв с христианской и теологической версией *modernus* становится окончательным. Быть современным — быть вне теологии, быть «свободным мыслителем» и, более того, быть если не в противоречии, то в отчуждении от христианства. Однако и здесь — в негативной форме, в отрицании — сохраняется определенная зависимость, связь с религиозными, христианскими истоками самой концепции «современности». О концепции «современности» см.: *Calinescu M. Five Faces of Modernity. Duke University Press, 1987.*

ких выступлений, автоматическое письмо медиумов или экспрессивный жест-росчерк, заменяющий рисунок.

Проблема границ искусства могла переживаться также как экзистенциальный риск, который становится важным компонентом многих художественных течений в двадцатом столетии. Причем он понимался часто буквально: как творческий риск, непосредственно сопряженный с жизнью. История авангарда знает массу примеров, когда границы искусства и жизни оказывались размыты и разрушались или испытывались на прочность одновременно.

Еще один круг проблем в исследовании границ искусства связан с неустойчивостью соотношения центрального и периферийного. Пребывание на периферии раскрывается в авангардном искусстве через метафоры забвения, оставленности, отчуждения, подполья, часто возникающие в авангардистских текстах. Одновременно с культивированием собственной маргинальности в авангарде присутствует достаточно агрессивное устремление к центру, а также желание переместить в центр периферийные явления культуры. Здесь можно указать на присущее практически всем авангардным движениям стремление включить в контекст «высокой» культуры разного рода маргиналии: примитивное искусство, детское творчество, архаическое и народное искусство, массовую, тиражную продукцию.

Другой аспект проблемы границ искусства связан с осознанием ограниченности возможностей самого искусства. С одной стороны, речь идет об ограниченности выразительных средств традиционного художественного творчества, а с другой — в это время рождается специфическая проблема свободы искусства, ставшая важной темой в культуре всего XX века. Ограничения, внутренне присущие самому искусству, и ограничения, диктуемые искусству извне (власть, общество, религия), становятся предметом постоянных размышлений, конфликтов и самых разных «мифологий» о «свободном творчестве». Постоянный мотив свободного искусства, свободного от принятых нормативов художественного языка или эстетических нормативов, а также от внешнего давления социума, традиции или морали, со-

проводит всю историю модернизма. Поиск максимальной творческой свободы часто осуществляется через демонстративное нарушение привычных границ искусства: вторжение на территорию повседневного, отказ от материальной формы произведений, через нарушение установленных норм функционирования искусства и его восприятия.

С этим кругом проблем связано также особое переживание ограниченности возможностей самого искусства, его неспособности воплотить глубинные энергии жизни и человеческой психики. Как казалось в начале XX столетия, реальная жизнь открыла перед человеком такой опыт, который уже не мог быть передан языком традиционного искусства. Особый пафос неизреченности, невыразимости постоянно сопровождает радикальные эксперименты авангарда этого времени. «Не знаю, — пишет в одной из своих статей Казимир Малевич, — можно ли формами природы высказать исчерпывающе свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы, — мне кажется, что нет... Само искусство — мастерство есть тяжелое, неуклюжее и по неповоротливости мешает чему-то внутреннему, тому, о чем часто говорят мастера художественного “достигнуть трудно и нельзя”»¹⁸.

И, наконец, особый экзистенциальный опыт в культуре этого времени связан с переживанием смерти, конца искусства. Эта тема существует в двух измерениях: как осознание хрупкости, эфемерности самого искусства перед лицом «современности», где господствуют машина, наука и массы, и как один из эпизодов в череде символических «смертей», последовавших в европейской культуре за «смертью Бога» (конец философии, конец истории, смерть человека и проч.).

Все эти аспекты, условно говоря, экзистенциального измерения проблемы границ искусства пересекаются, взаимодействуют и создают многослойную структуру самого авангардного искусства, этого времени и ту напряженную атмосферу, которая неизменно существует вокруг авангарда.

¹⁸ Малевич К. О поэзии // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 145, 148.

Глава 1

КОЛЛАЖ. ФОТОМОНТАЖ

В последние годы в центре дискуссий о неклассических принципах развития искусства в двадцатом столетии, о формировании и развитии постмодернистского мышления часто оказывается коллаж¹. «Изобретение» в 1912 году коллажной техники представителями одного из классических модернистских течений — кубизма — стало рождением нового немодернистского мышления. По мнению К. Поджи, автора известной монографии о кубистическом и футуристическом коллаже, именно коллажи кубистов можно считать одной из первых альтернатив модернизму².

Коллаж возникает в 1910-е годы в кругу художественных группировок, связанных с авангардом, однако без громких авангардистских лозунгов, без резкого полемизма. Он рождается и развивается как обособленная, боковая тропинка внутри модернистского искусства, как странное ответвление, своего рода сбой в последовательности исторической логики. Т. Брокелман отмечает в своем исследовании: «В коллаже перед нами предстает постмодернизм, переплетающийся с модернизмом, постмодернизм как кризис модернизма, провозглашенный изнутри модернизма»³. Коллаж оказывается одним из тех явлений, вместе с которыми происходит вторжение в исторический дискурс чего-

¹ См.: *Sheppard R.* Modernism-Dada-Postmodernism. Northwestern University Press, 2000; *Brockelman T.* The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern. Northwestern University Press, 2001; *Poggi C.* In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage. New Haven: Yale University Press, 1992; *Bois Yves-Alain.* Kahnweiler's Lesson // Painting as Model. Cambridge: MIT Press, 1993; *Krauss R.* The Picasso Papers, N.Y., 1998; Collage. Critical Views / Ed. by K. Hoffman. UMI Research Press, 1989.

² *Poggi Christine.* In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage. New Haven: Yale University Press, 1992. P. xiii.

³ *Brockelman T.P.* The Frame and the Mirror. On Collage and Postmodern. Northwestern University Press, 2001. P. 6.

то чуждого, нарушающего привычную последовательность. Коллаж не только вносит путаницу в стройность исторических повествований об искусстве XX века, он также дезориентирует исследователей, лишая их привычного инструментария. Традиционные искусствоведческие критерии оценки и способы описания произведений искусства оказываются неприменимы к коллажу. Легковесность коллажа, его зависимость от изменчивого «духа современности», его сиюминутность и, наконец, его маргинальность в кругу традиционных видов искусства — все эти «негативные» свойства очевидны. Однако, несмотря на это, коллаж в первые десятилетия прошлого века привлекал внимание крупнейших художников. Более того, в современной культуре уже не столько техника коллажа, сколько в более широком смысле слова — коллажное мышление утвердилось в самых различных областях культуры.

В истории искусства XX века коллаж занимает особое место. Он принадлежит к тем феноменам, которые, всегда оставаясь на периферии, тем не менее участвовали в формировании магистральных тенденций культуры. Коллаж демонстрирует не принцип поступательного развития, а принцип децентрации, рассеивания, который начинает действовать в культуре прошлого столетия. Феномен коллажа и его история подвергают сомнению традиционную линейную схему развития искусства, предлагая вместо нее калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний. Картину, в которой границы между направлениями и стилистическими тенденциями оказываются прозрачны. В ней господствует множественность позиций наблюдения, каждый ее фрагмент подвижен и открыт для взаимодействия со множеством семантических, символических, стилистических и прочих контекстов.

Принцип анализа, который я выбрала для коллажа, можно описать также в духе коллажной техники. Я буду рассматривать коллаж сквозь оптику различных явлений в культуре, с которыми он прямо или косвенно пересекается и взаимодействует. Именно такой ракурс позволяет, на мой взгляд, увидеть многие важные аспекты в процессе

деформации и трансформации традиционных границ искусства. В каком-то смысле и сама структура коллажа апеллирует к такой методике. Сразу оговорю, что выбранные мной контексты для исследования коллажа, конечно, не исчерпывают всех возможных и, бесспорно, могут быть дополнены и расширены.

* * *

В военное и послевоенное время в самых различных и зачастую эстетически весьма далеких друг от друга направлениях художники обращаются не к поиску новых языков искусства, а к «театрализации» уже известных стилей, к превращению различных языков искусства в предмет игры. И среди этих игровых техник коллаж, безусловно, занимает одну из лидирующих позиций.

В культуре XX века с коллажем связаны поистине революционные преобразования. С появлением коллажа искусство оказывается, по словам одного из критиков, везде и одновременно нигде⁴. Именно коллаж самым решительным образом отвергает идею, что подражание природе является единственным фундаментом для существования искусства. Коллаж не только уводит искусство от проблем отражения, репрезентации реальности, но создает особое пространство игры с самыми разными языками культуры, прививает искусству любовь к этой игре.

Коллаж предполагает совершенно иной тип созерцания, иные созерцательные навыки. Коллажное пространство состоит из демонстративных стыков разных реальностей, из никак не замаскированных швов между текстом и изображением, между изображениями разной природы или разного стиля, между фото и рисунком, тиражным и уникальным материалом, между материалом разных фактур и разной плотности. Многослойность, калейдоскоп разбегающихся контекстов, к которым отсылает каждый коллажный эле-

⁴ *Kuspit Donald B. Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art // Collage. Critical Views. P. 52.*

мент, — все это формирует особую систему коллажного видения, коллажного мышления.

В принципе в коллажном пространстве может существовать все. Формы и образы, не имеющие никаких аналогий в реальности, в коллаже могут жить с абсолютной достоверностью, подкрепленной конкретностью и реальностью их материала. Открытие возможностей соединения и взаимодействия в пространстве коллажа реальности как таковой с «реальностью», созданной воображением, сделало коллаж наиболее привлекательным инструментом творчества в тех направлениях, которые в той или иной мере были увлечены поисками непосредственных контактов между искусством и жизнью. Именно в коллаже реальность и воображение художника вступили в новый парадоксальный союз. Уничтожив строгие границы реальности и искусства, коллаж выявил ту волю к мистификации, волю к иллюзии, которые определяли и до сих пор определяют многие качества культуры XX века.

В искусстве 10-х годов коллаж возникает не в качестве абсолютно новой техники, не в качестве открытия и изобретения. Скорее, о нем вспоминают как о наиболее подходящем средстве для воплощения определенного состояния сознания, определенного модуса мышления. Дональд Каспит в своей статье, посвященной коллажу, характеризует его как особую философию релятивизма, постоянного становления и относительности: «Парадоксальный эффект коллажа основан на его незавершенности, на одушевляющем его ощущении бесконечного становления... Коллаж — это метафора всеобщего становления... Коллаж разрушает представление о жизни как об устойчивой и целостной... Реальность коллажа — это творческий поток»⁵. Этот «творческий поток» привлекал внимание не только сторонников «левых» лозунгов в духе марксистской установки — «преобразовать мир», но и тех, кто пытался приблизиться к глубинным уровням реальности внешнего мира и человеческой психики.

⁵ *Kuspit Donald B. Collage... P. 43, 48, 53.*

Коллаж, как известно, считается открытием кубистов. Первые коллажи Пикассо и Брака появляются в 1912 году. В их практике коллаж, как правило, остается дополнительным элементом живописных или графических произведений, не обретая самостоятельного значения. В том же качестве (хотя, конечно, с учетом различных эстетических установок) коллаж использовался и футуристами. Только к концу 1910-х годов появляются самостоятельные, не связанные с живописью или графикой коллажи. Особое пристрастие к этой технике питали художники, причастные к дадаизму и различным версиям интернационального конструктивизма.

Конечно, существуют бесспорные различия между коллажем кубистов или футуристов и дадаистским коллажем или коллажем и фотомонтажом конструктивистов. Хотя надо отметить, что в исследованиях кубистического коллажа последних лет его уже не рассматривают исключительно с точки зрения формальных экспериментов. Фрагменты газет и журналов, использовавшиеся, например, Пикассо и Браком, как правило, не просто дают фактурный эффект, эффект реальности, но осознанно отсылают к определенным смысловым контекстам. Их выбор оказывается отнюдь не случайным и направлен на создание многоуровневого, мерцающего смыслового пространства. Именно это новое пространство множественных смыслов, взаимоисключающих способов видеть, совмещенных тем не менее в пространстве одного произведения, возникающее уже в кубистическом коллаже, и позволяет говорить об «изобретении» коллажа кубистами⁶.

⁶ В русском искусстве использование коллажа в живописных произведениях начинается с художников группы «Бубновый валет» (П. Кончаловский «Палитра и краски», 1912; А. Лентулов «Москва», 1913, «Автопортрет», 1915), далее разрабатывается в кубофутуристических (К. Малевич «Дама у афишного столба», 1914, «Частичное затмение», 1914; Л. Попова «Итальянский натюрморт», 1914) и кубистических работах (Н. Удальцова «Синий кувшин», 1915, «Музыкальные инструменты», 1915; Л. Попова «Часы», 1914). Существовали и маргинальные версии «коллажа», которые точнее будет назвать аппликациями. Такие работы делали

И еще одна оговорка. Рядом с коллажем, и часто непосредственно пересекаясь и взаимодействуя с ним, развивался фотомонтаж. По сути дела (и в силу технических особенностей, и в своих эстетических позициях), фотомонтаж, можно рассматривать как одну из разновидностей коллажа. Хотя, бесспорно, существуют между ними и определенные различия. Техника фотомонтажа возникла почти одновременно с самим изобретением фотографии⁷, но в историю большого искусства фотомонтаж попадает даже позже, чем коллаж. Как подчеркивают многие исследователи, включение фотомонтажа в сферу профессионального искусства во многом было связано с усвоением принципов, разработанных в коллаже.

В русском искусстве фотомонтаж возникает одновременно с европейскими экспериментами в этой области, а в некоторых версиях и опережает их⁸. Фотомонтаж Г. Клуциса «Динамический город» (1919) представляет, как принято считать, первый образец использования этой техники в станковом произведении искусства. В 20-е годы фотомонтаж попадает в центр внимания художников и теоретиков искусства, постепенно вытесняя на периферию собственно коллажную технику.

* * *

Коллаж как таковой был известен довольно давно, но никогда не был наделен статусом высокого искусства.

Н. Кульбин («Женский портрет», 1913, аппликация из шелка), М. Ларионов («Портрет Гончаровой»). В той же технике выполнены и некоторые городские пейзажи А. Куприна в начале 20-х годов («Храм с колокольней у моста», 1922, «Городской архитектурный мотив», 1922). Однако меня будет интересовать другая версия коллажа — независимая от живописи, получившая развитие в конце 1910-х и в 1920-е годы.

⁷ *Ades Dawn*. Photomontage. London, 2000; *Sobieszek R.A.* Composite Imagery and the Origins of Photomontage // *Artforum* 17 (Sept.—Oct.), 1978.

⁸ О фотомонтаже в русском искусстве см.: *Typitsyn M.* The Soviet Photograph: 1924—1937. Yale University Press, 1996.

Вплоть до XX века он существовал в качестве прикладного технического трюка в рекламе, в открытках, журнальных иллюстрациях, плакатах или в качестве полудилетантской игры в домашних альбомах. Это происхождение определяет многие важные аспекты эстетики коллажа уже в его профессиональной версии. Не случайно многие коллажи и кубистов, и футуристов, и дадаистов часто сохраняют связь с частным, личным, иногда глубоко внутренним опытом.

Коллаж строится как косвенное высказывание, он содержит, скорее, намек или напоминание, но в то же время основан на прямом, вещественном свидетельстве о каком-то событии, впечатлении, воспоминании. Из коллажных композиций можно извлечь, по мнению одних критиков, сведения биографического, бытового характера (какие газеты и журналы читал художник, марки каких сигарет он предпочитал), другие склонны видеть в коллажных композициях материал для психоаналитических упражнений, третьи — эзотерический язык символов и намеков, связанный с глобальными проблемами времени. И коллаж дает основания для существования всех трех (и множества других) интерпретаций. Сама нечеткость, можно даже сказать, двусмысленность позиции и статуса коллажа и составляет сущность его природы. «Коллаж, кажется, дрейфует в состоянии неопределенности, которая не является ни жизнью, ни искусством... Он, кажется, утратил свой центр тяжести и ясность своих намерений как искусство»⁹.

Коллаж нередко оказывается связан с оформлением повседневной жизни и возникает иногда прямо как полубытовая вещь. В то же время такой дилетантский коллаж иногда соотносится с самой острой и актуальной проблематикой профессионального искусства. Один из характерных примеров подобного обращения к коллажу представлен в творчестве Сони Делоне. После рождения сына, вспомнив виденные в России лоскутные одеяла, она решает сделать что-то похожее для своего ребенка. Позднее художница вспоминала об этом так: «Примерно в 1911 году у меня воз-

⁹ *Kuspit Donald B. Collage... P. 41.*

ника идея сделать для моего сына, который недавно родился, одеяло, составленное из маленьких кусочков ткани, наподобие тех, что я видела в крестьянских домах в России. Когда оно было закончено, соотношение фрагментов материала показалось нам схожим с кубистическими концепциями, и мы постарались затем применить те же принципы в других объектах и в живописи»¹⁰. Соня Делоне оформляет в коллажной технике обложки книг в своей библиотеке, изготавливает абажуры для ламп, занавески на окна и т.д. В ее работах коллаж, построенный на эффектных сопоставлениях чистых цветов и простых геометрических форм, существовал как раз в той пограничной между искусством и бытом сфере, в которую уходят исторические корни коллажа. Вместе с тем это было именно то пространство смещенных границ искусства и жизни, которое привлекало многих создателей нового искусства.

Своеобразным «бытовым» «коллажем» увлекался также А. Ремизов. Его портрет, выполненный в двадцатые годы Б. Григорьевым, представляет писателя на фоне «коллажного» пространства его берлинской квартиры. Знаменитый ассамбляж — «серебряная стенка», — украшавший его квартиру и составленный из разнообразных предметов, сам Ремизов не раз описывал в своих воспоминаниях. Найденные им странные предметы — «сучки какие-то, палочки, как рожи, и рожицы, как палочки», — попадая в пространство ассамбляжа (в пространство воображения), наделялись особыми свойствами. «Когда я говорю, — писал Ремизов, — они принимают такой вид, какой мне хочется — и все видят! — и коловертыша, и кикимору, и кошу, и ауку, и скриплика, и... — ну, всю эту серебряную живую стену»¹¹. Коллажное мышление, построенное на подобных переносах, перемещениях в новые контексты самых разных элементов реальности, в этом произведении Ремизова проявляется со всей очевидностью. В 20-е годы Ремизов обращается и непосредственно к коллажной тех-

¹⁰ *Delaunay S. Album / Text by A. Cohen. N.Y., 1975. P. 49—50.*

¹¹ *Ремизов А. Взвихренная Русь. Воспоминания. М., 2002. С. 270.*

нике, оформляя с помощью коллажей из цветной бумаги свою мифотворческую продукцию.

Возможность создать в коллажном изображении некий мифо-сказочный и в то же время совершенно реальный, даже бытовой мир составляла одну из наиболее привлекательных характеристик этой техники. Обращение к коллажу Ремизова, в творчестве которого фантазия и быт переплетались самым причудливым образом, очевидно, не было случайностью. Думаю, не случайно коллажем увлекался также датский сказочник Андерсен. В 1873—1874 годах он выполнил в коллажной технике свои знаменитые ширмы, составленные из четырех двусторонних панелей, каждая около полутора метров. Используя фрагменты репродукций, гравюр, фотографий, он создал фантастические образы различных стран — Германии и Австрии, Франции, Англии, Норвегии, Дании, обобщенный образ Востока и страну Детства. Композиции Андерсена в полной мере воссоздают характерное для коллажа ощущение пространства, в котором нет единой позиции для созерцания, нет линейной перспективы. Пространство представляет собой странную пульсирующую среду: оно может внезапно разворачиваться далеко в глубину и тут же вплотную придвигаться к поверхности; предметы, едва различимые вдаль, и предметы, приближенные к самым глазам смотрящего, оказываются в непосредственной близости друг от друга. Человеческие фигуры (а чаще — лишь лица, и притом многие из них — хорошо знакомые современникам) располагаются рядом с фантастическими существами, созданными воображением; памятники архитектуры, моря, горы, леса, города, театральные залы и набережные, известные монументы, животные, птицы — сплетаются в единый образ, в котором фантазматика обладает чертами реальности, рождаясь из смешения знакомых и привычных мотивов. Коллажи Андерсена были известны многим художникам в начале XX века. Например, они послужили одним из источников вдохновения для дадаистских и сюрреалистических коллажей Макса Эрнста.

В своих коллажных работах Андерсен использовал фотографию, дающую двойной эффект: предельную реалис-

тичность изображения, ощущение непосредственного отпечатка жизни и в то же время неизменное присутствие опосредующего технического устройства. Во многом именно техника — в данном случае фотоаппарат — приносит в искусство особый вкус к манипуляциям и комбинаторике, дает свободу трансформировать реальность согласно с прихотями воображения художника. Коллажное мышление — это также, как правило, мышление с помощью техники, опосредованное техническими устройствами, — ножницы, которыми работает художник, фотокамера или различные печатные механизмы.

В коллаже всегда есть двойственность: агрессивность, энергия техники, с одной стороны, и пассивность той среды, которая подвергается воздействию техники, с другой. Коллаж использует готовые образы, своего рода реди-мейд. Собственно, творческий аспект коллажа связан только с перекомпоновкой, монтажом и сопоставлением этих «цитат». Коллажная техника напоминает визуальную химию или алхимию, цель которой — путем смешения и разделения различных образов создать новую реальность, синтезировать новую материю.

В описанных выше примерах коллаж выступал в качестве полудилетантской игры, лишь краем соприкасаясь с областью высокого, профессионального искусства. Особая атмосфера, всегда существовавшая вокруг дилетантского искусства, — атмосфера ускользающих границ искусства и быта, свободного, ненормативного творчества — привлекала многих деятелей авангардной культуры. Значение дилетантских тенденций в творчестве дадаистов хорошо известно. Лозунг «Дилетанты, восстаньте против искусства!» украшал в 1920 году знаменитую экспозицию на Первой интернациональной ярмарке дада в Берлине. Дилетантизм предполагает непосредственную связь искусства с жизнью, с ее повседневным течением, подразумевает наличие бытового фона для искусства. И именно этот выход за границы искусства, растворение искусства в хаосе жизни было одним из программных пунктов в эстетике дада. «Слово дада символизирует самую примитивную связь с окружающей

действительностью, с дадаизмом вступает в свои права новая реальность. Жизнь оказывается одновременно звучащим вихрем шорохов, оттенков и духовных ритмов, который переносится в дадаистское искусство во всей своей брутальной реальности, неискаженной, со всеми сенсационными криками и лихорадками своей отчаянной, будничной души»¹².

Важно отметить, что эта дилетантская интонация сохранится даже в наиболее радикальных, профессиональных версиях дадаистского коллажа. Так Курт Швиттерс будет строить свои коллажные композиции, и шире, свою концепцию Мерц-искусства, на постоянной связи с кругом частных, личных переживаний. И это присутствие в его работах закрытого, внутреннего опыта сообщит некоторым его коллажам или Мерц-ассамбляжам оттенок домашнего, подчеркнуто рукотворного, не принадлежащего к сфере искусного (или искусственного). Это будут артефакты, рождающиеся из самого течения жизни, связанные с ней множественностью ассоциативных нитей, распутать которые может только автор.

Стремление уловить непосредственную связь между искусством и ускользящим потоком жизни в русском авангардном искусстве присутствовало постоянно. Оно угадывается в подчеркнутом внимании художников и поэтов к жесту и почерку, в концепциях подвижного заумного языка, в программном интересе к непрофессиональному творчеству, то есть, собственно, к той дилетантской среде, где и существовал до своего вхождения в профессиональное искусство коллаж.

Среди русских художников и поэтов дилетантизм наиболее последовательно культивировался в кругу Елены Гуро и Михаила Матюшина. И, как ни странно, особое пристрастие к нему питал самый скандальный новатор — Алексей Крученых. В своих письмах к Гуро он подчеркивал: «Я понимаю искусство или “открытый” или полную безыскусст-

¹² Чего хотел экспрессионизм? // Альманах Дада. М.: Гилея, 2000. С. 30.

венность... У Вас все набросано в воздушном беспорядке — это приятный контраст с искусственностью в пути других участников “Садка судей” ... Рисунки других мастеров слишком мастерски и в этом смысле — банальны»¹³. Еще более программно звучит другое письмо Крученых, также адресованное Гуро: «Футуризм, кубизм и проч<ие> измы разоблачают жизнь, снимают с нее одну за др<угой> призрачные оболочки (в к<ото>рые верил еще импрессионизм и реализм) и дали

схему

чертеж

чертеж от черта

и дым чертовски черных чертежей (вспомните раскраску кубистов) задушит скоро нас...

На свет на воздух!..

Не техника важна, не искусственность, а жизнь, и если рисунки соответствуют нежной музыке любви к жизни, то они прекрасны, нет — нет!»¹⁴ Коллаж, в своем происхождении самым тесным образом связанный с дилетантским искусством, привлекал внимание, в частности, и своей способностью создавать эффект размытых границ искусства и повседневного течения жизни. Он позволял в хаотических композициях, составленных из самых разных фрагментов реальности — газет, журнальных иллюстраций, рекламы, фотографий, кусочков цветной бумаги — улавливать отблески «призрачных оболочек», окутывающих жизнь. Ускользающая реальность — это один из классических мотивов коллажа. Еще в XVIII и XIX веках существовал тип декоративных коллажных работ, выполненных из разноцветных крыльев бабочек. В этих коллажах предельно хрупкий, эфемерный материал в соответствии с волей художника трансформировался в разного рода орнаментальные композиции. Живая ткань жизни и искусство в них сопоставлялись и взаимодействовали с нарочитой резкостью.

¹³ Из литературного наследия Крученых / Сост. Н. Гурьянова. Berkeley Slavic Specialties, 1999. С. 189.

¹⁴ Там же. С. 190—191.

Интересно отметить, что аналогичный мотив и аналогичный материал использовал в одной из своих работ в 1922 году Павел Мансуров. Его ассамбляж (сегодня известный лишь по фотографии) представлял собой композицию из куска дерева, скомканной бумаги (?) и пришпиленной к ним бабочки.

Одним из наиболее известных и выразительных образцов дилетантского творчества принято считать домашние альбомы. Альбомы, украшенные коллажами, довольно часто встречаются в начале столетия. Такие альбомы, например, делали еще в конце XIX века в семье будущего вождя итальянских футуристов Маринетти. В 20-е годы, в период расцвета коллажа, альбомный жанр (причем именно в его полудилетантском варианте) также привлекал внимание некоторых художников. Я остановлюсь лишь на двух примерах, позволяющих выявить не только особенности коллажа, но некоторые общие проблемы в искусстве того времени.

Святослав Нагубников — участник выставок петербургского Союза молодежи — стал автором одной из наиболее выразительных интерпретаций альбомного жанра. В его альбоме¹⁵ в духе классических образцов дилетантских альбомов переплетаются конкретные житейские события и современное искусство. Альбом связан с реальной историей в жизни автора. В нем есть настоящий «литературный» сюжет, развивающийся во времени, с завязкой, кульминацией и развязкой. Содержание самой истории — если отвлечься от конкретных человеческих судеб — достаточно банальное, напоминающее расхожий сюжет бульварного романа. История начинается во время Первой мировой войны. Медсестра ухаживает за раненым офицером, между ними завязывается роман. Потом офицер выздоравливает, его отправляют вновь на службу (или он уезжает долечиваться в родной город), начинается переписка. Через какое-то время письма от него начинают приходить реже, потом вовсе исчезают. Медсестра все еще пишет и пишет. Ответов на ее письма уже нет. Она принимается разыски-

¹⁵ Альбом С. Нагубникова находится в частн. собр. в Москве.

вать «пропавшего» офицера через его родственников, и далее история приобретает уже скандальный характер.

Спустя некоторое время офицер (художник Нагубников) делает альбом — собирает все письма и телеграммы медсестры, располагает их в хронологическом порядке, добавляет несколько фотографий и оформляет коллажами из цветной бумаги и почтовых конвертов. Коллажи Нагубникова (выполнены они, скорее всего, в начале 20-х годов) отсылают к беспредметному искусству, точнее — к супрематизму. На одной из страниц альбома он даже прямо «цитирует» Малевича — его знаменитый «Черный квадрат». Интересно также отметить, что в реальной жизни эта история разворачивалась именно в годы создания супрематизма, то есть в 1915—1916 годах. Супрематический фон придает еще один смысловой уровень всей альбомной композиции. Коллажное совмещение цитат из сферы высокого искусства и частной жизни сообщает двусмысленность, с одной стороны, метафизике супрематизма и, с другой, — задает игровую дистанцию по отношению к драматизму житейских перипетий.

Альбом Нагубникова демонстрирует одно примечательное свойство супрематизма, характеризующее и саму супрематическую концепцию, и общую тенденцию в культуре конца 1910-х — начала 1920-х годов. И в своем происхождении, и в своем дальнейшем существовании супрематизм часто оказывался не просто теснейшим образом связан с декоративно-прикладным искусством¹⁶, изначально обращенным к быту, но легко переходил на уровень полудилетантской и просто масскультурной продукции. Коллаж, и это особенно видно на примере поздних беспредметных коллажей, использующих супрематические мотивы (альбомные коллажи Крученых, Нагубникова), берет супрематическую форму как знак, как тот же реди-мейд, в принципе не отличающийся внутри коллажной композиции от цитат из журналов или фотографий. Позднее, уже в совет-

¹⁶ *Дуглас Ш.* Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. 1993. № 2—3.

ское время, супрематическая геометрия легко проникает в, казалось бы, совсем несоотносимые с ее философским контекстом сферы — например, на упаковку туалетного мыла или на пачки сигарет.

Супрематическая форма изначально была наделена двойственностью (если не сказать, двусмысленностью). В ней присутствовал, наряду с высокой философией, тот уровень деиндивидуализации, всеобщности и в определенной мере банальности, который позволял ей легко соскальзывать в сферу прикладного искусства и массовой культуры. Супрематизм с его претензией на окончательный, итоговый жест в искусстве невольно оказывался у самых границ искусства. Оказывался той формой искусства, сквозь которую уже были видны контуры «трансэстетики банальности» (Ж. Бодрийяр), формой, изначально предрасположенной к включению в процесс «бесконечного распространения знаков, рециркуляции прошлых и современных форм»¹⁷.

Один из приемов коллажа (особенно русского) — включение произведений искусства (литографий, фотографий, рисунков), собственных или чужих, в новую коллажную композицию. Этот мотив встречается практически у всех художников, занимавшихся коллажем, — у Степановой, Родченко, Галаджева, Телингатера, К. Зданевича и др. Однако наиболее радикально и последовательно эту тему разработал А. Крученых в альбомах, создававшихся им на протяжении нескольких десятков лет (начиная с 1920-х годов и до 50—60-х). Альбомы Крученых в целом можно охарактеризовать как гигантский коллаж или альбом-коллаж: смесь искусства, документов, дружеских записок, фотографий, страниц из книг, своих и чужих рукописей.

Мотив архивирования и сохранения свидетельств жизни — один из основных альбомно-коллажных мотивов, и в более общем плане — альбомного жанра. Несмотря на то что обычно альбомы Крученых связывают с его пристрастием к собирательству, архивированию, в них очевидно присутствуют жесты антимузейного, антиархивного отно-

¹⁷ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 23.

шения к материалам, попадающим на альбомные страницы. Однако это уже не прежние антимузейные жесты авангарда. В них нет ни полемизма, ни эпатажа, ни пафоса разрушения. Это, скорее, игровые жесты. Они не разрушают, но стирают, рассеивают, нивелируют.

В своих альбомах Крученых часто создавал коллажные композиции, используя собственные ранние произведения или работы друзей. Например, в одном из коллажей он соединяет свои беспредметные наклейки 1917 года из книги «1918» и фотографию Сенькина конца 20-х годов, предлагающую еще одну вариацию коллажного мышления — человеческое лицо сквозь текстильный орнамент. В других альбомных коллажах материалом служили страницы литографских футуристических книг и фотографии, фрагменты рукописного текста или страницы из типографских книг, коллажи и литографии Розановой, литографии Родченко, собственные коллажи 1910-х годов, литографии Гончаровой или Ларионова, свои рисунки и рисунки знакомых. Крученых перекраивает, переделывает, перекомбинирует собранные им материалы. Он безжалостно режет их ножницами, смешивает и перетасовывает. Все становится материалом, из которого он лепит новые композиции. Он использует и свидетельства повседневной жизни, и искусство именно как равнозначное сырье для новых произведений. Точнее — для создания метаязыка, в котором отдельные произведения искусства существуют наряду с прочими свидетельствами «призрачных оболочек» жизни. В пространстве его коллажей все произведения искусства утрачивают свою уникальность, включаясь в бесконечный процесс циркуляции образов.

Коллаж в целом можно рассматривать как некую метапозицию по отношению к искусству. Он работает со следами, отражениями искусства, растворенными в потоке жизни. Коллаж создается в том пространстве, где уже прочерчены границы искусства. Поэтому коллаж свободно оперирует самыми разными стилями и языками искусства, и при этом у него нет собственного стиля или языка в традиционном значении. Его собственная позиция не соотно-

сится ни с одним из языков, которые он использует. Он представляет скорее действие, чем созерцание, предлагает образец операционного мышления, разворачивающегося через манипуляцию различными языками и кодами культуры.

Дилетантский контекст, с которым коллаж связан в своем происхождении и к которому он часто апеллирует, обнаруживал определенное родство с коллажной «философией». И коллаж, и произведения дилетантского творчества создавали особое пространство, в котором художественное произведение оказывалось в состоянии своеобразного дрейфа где-то у границ традиционной территории искусства, в состоянии парадоксального отсутствия и в сфере быта или практического использования, и собственно в сфере искусства.

* * *

Логика зрения, следовавшего законам прямой перспективы, диктовала свои правила европейскому искусству начиная с эпохи Ренессанса, но сохранялся и другой тип зрения. Даже в XVII и в XVIII веках он продолжал существовать в боковых, маргинальных сферах — например, в различного рода рисунках к эзотерическим сочинениям по алхимии, мистике и т.д. Часто это были изображения, составленные наподобие ребуса из различных эмблем и символических фигур. Их пространство не имело ни единого центра, ни единой точки зрения. Авторы таких изображений мыслили отдельными фрагментами и их сопоставлением. Композиция, хотя и могла включать отдельные сцены, организованные согласно правилам прямой перспективы, но в целом представляла собой поверхность, на которой разворачивалась игра знаков и символов. Несмотря на «реалистичность» некоторых сцен, реальность таких изображений представала мерцающей и ускользающей. Фрагментированность отличала не только пространственную структуру этих иллюстраций. Отдельные мотивы и образы нередко строились из таких же «склеенных» вместе деталей. Мышление фрагментами, их разнообразное комбинирование,

наложение друг на друга разнородных элементов создавали особое пространство — с разрывами, диссонансами, с ускользающим смысловым полем.

Подобные иллюстрации всегда содержат элемент игры. Сопоставление, различная конфигурация, различный монтаж тех или иных знаков, эмблем, символов дают различный смысл. Этот смысл может быть угадан, прочитан, но всегда есть вариативность прочтения. Интерпретации таких изображений обычно разворачивают целый веер смысловых контекстов, с которыми могут быть соотнесены отдельные элементы.

Такие картины относились не к реальности видимой, физической, но к реальности культуры, к знаковому, символическому ее пространству. В них сохранялось представление об изобразительном искусстве как о языке, который напоминает о возможности прочесть и видимый мир, мир физической реальности, как текст книги. Их зримый облик условен, он соотносится не с доступным физическому зрению обликом вещей, а с воображением, с реальностью видений, сна.

Этот тип зрения никогда не исчезает из европейской культуры, он всегда сохраняется, условно говоря, в боковых, маргинальных способах видеть и изображать. К концу XIX и в начале XX века он перемещается в «низкие» области, например в рекламу и карикатуру. И в то же время к нему проявляют повышенный интерес различные течения модернистского искусства.

Логика эзотерических иллюстраций оживает прежде всего в тех направлениях искусства двадцатого столетия, которые отказываются от прямого воспроизведения окружающего мира и обращаются к передаче не того, что видишь, но того, что знаешь, вспоминаешь или желаешь увидеть. Независимо от техники исполнения, структура этих изображений часто напоминает коллаж. Коллаж можно рассматривать с двух точек зрения. Во-первых, как определенную технику искусства. И во-вторых, как специфический язык искусства, не обязательно реализующийся в коллажной технике. Коллажное мышление может встречаться

и в живописи, и в графике. Таковы, например, живописные работы Макса Эрнста («Слон из Целебеса», 1921, «Царь Эдип», 1922), Х. Хех («Механический сад», 1920), Дж. Северини («Воспоминание об одном путешествии», 1913).

В русском искусстве коллажное мышление появилось первоначально именно в живописи. Коллажная структура пространства присутствует в ряде кубофутуристических работ, связанных с алогизмом. Речь прежде всего идет о картинах Малевича («Корова и скрипка» 1913, «Авиатор» 1914, «Англичанин в Москве» 1914), Пуни («Мытье окон» 1915, «Парикмахерская» 1915). Немотивированное выделение отдельных предметов и их парадоксальные совмещения, фрагментированность предметов, игра масштабов, создающая впечатление разорванности, неоднородности пространства, стилистический разноробой, текстовые вставки и, в более широком смысле, читаемость изобразительных рядов (их текстовая природа) — все эти традиционные коллажные приемы присутствуют в алогичных произведениях живописи.

И коллаж, и алогичная картина строятся на рассогласовании привычной оптики зрения, на нарушении привычной последовательности восприятия и причинно-следственных связей. Их пространство наполнено хаотическим смешением различных образов, оно наделено странной подвижностью, возникающей из-за рассогласованности масштабов, немотивированного применения оптики, то уменьшающей, то приближающей к самым глазам отдельный предмет. Еще одно постоянное свойство коллажного и алогичного зрения — гипертрофия детали. Отдельные предметы, вырванные из своих контекстов, — постоянный мотив алогичных картин Малевича и Пуни. Мышление фрагментами, лишенными привычных смысловых, эстетических и прочих контекстов, составляет также основу коллажных композиций. И в том и в другом случае отсутствует, условно говоря, интерес глаза к предмету. Предметы, взятые крупным планом, не рассматриваются, ими не любуются, их не изучают. Это предметы, случайно пойманные взглядом. Именно такая структура композиций, со-

тканых из точечных, мимолетных оптических эффектов, отличает коллаж.

Алогизм и коллаж взаимодействовали не только на территории изобразительного искусства. Литература также дает примеры «коллажной» техники столкновения, совмещения разнородных фрагментов, создающих алогичный эффект. Классический образец такого алогичного коллажа представляет фрагмент из текста Малевича в сборнике «Тайные пороки академиков»: «Я сейчас ел ножки телячие. Удивительно трудно приспособиться к счастью, проехавши всю Сибирь. Всегда завидую телеграфному столбу. Аптека. Конечно, многие будут думать, что это абсурд, но напрасно, стоит только зажечь две спички и поставить умывальник»¹⁸.

Близкие к живописному алогизму коллажные принципы развиваются позднее (уже в конце 10-х годов) в «наобумном» творчестве (Терентьев, Крученых). Крученых в «Декларации заумного языка» так определяет основные его компоненты, прямо соотносимые с алогизмом и коллажной механикой: «Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов...)».

Все эти свойства коллажа и алогизма находят аналогии в том типе зрения, который был описан выше в связи с иллюстрациями к эзотерическим сочинениям, апеллировавшим к внутренней реальности, к реальности воображения. Кроме того, у них есть еще один общий смысловой контекст — реальность сновидения. Не случайно одно из программных произведений алогизма опера Крученых «Победа над Солнцем» воспринималась, например, И. Терентьевым сквозь оптику сновидения: «Его драму нельзя читать: столько туда вколочено пленительных нелепостей, провальных событий, шарахающих перспектив, от которых станет мутно в голове любого режиссера. “Победу над Солнцем” надо видеть во сне»¹⁹. (Любопытно, что своего

¹⁸ Малевич К. Из книги «Тайные пороки академиков» // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 57.

¹⁹ Терентьев И. Крученых-грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 8.

рода «коллажный» тип композиции возникает при изображении сна или каких-то видений, когда над спящим человеком размещается в особо выделенном пространстве то, что он в данный момент видит во сне.)

Механизм «работы сновидения» привлекал в начале двадцатого столетия внимание не только деятелей культуры и искусства; он стал также предметом специального исследования в медицине и психологии. Труды З. Фрейда, а позднее и К. Юнга, посвященные сновидению, нередко становились своеобразными учебными пособиями для художников и литераторов. Пространство сна и механика его действия, описанные в работах Фрейда, обнаруживают определенные аналогии с принципами коллажного видения и, в более широком смысле, коллажного мышления. Основные структурные элементы сновидения у Фрейда соответствуют основным компонентам коллажной техники: «сновидение как бы накладывает друг на друга различные составные части», «работа сновидения производит прекрасную концентрацию или сгущение», «сгущением образов в сновидении объясняется появление некоторых элементов... Таковы составные и смешанные лица и странные смешанные образы», «нельзя найти ни одного элемента сновидения, от которого бы ассоциативные нити не расходились по трем или более направлениям», «сновидение выражает логическую связь сближением во времени и пространстве»²⁰.

В состоянии бодрствования аналогичный бессознательный механизм часто проявляется в разного рода оговорках, заменах одного слова другим, произвольных каламбурах. Многие коллажные композиции строятся на подобных оговорках, случайных обмолвках и каламбурах. Например, в серии фотомонтажей Родченко к поэме Маяковского «Про это» такого рода зрительные оговорки, каламбурная спутанность частей возникают постоянно: вместо головы — ложка, колокольня Ивана Великого и американские небоскребы, голова, «случайно» попавшая на поднос, вереница

²⁰ Фрейд З. О сновидении // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989. С. 321, 322, 328.

домов, напоминающая убегающий поезд, и т.д. Не стесненная никакими ограничениями свобода комбинаторики и манипулирования различными изобразительными мотивами, отличающая коллажную технику, обнаруживает родство с той бессознательной психической механикой, которая определяет драматургию сновидения.

В русском искусстве, пожалуй, именно Крученых первым уловил совершенно особую философию коллажного образа, основной эффект которого состоит в соположении, пересечении реальностей самого разного порядка, что дает иногда парадоксальные визионерские эффекты. В одном из писем 1916 года он обращался к своему постоянному корреспонденту этого времени Андрею Шемшурину с просьбой присылать ему различную печатную продукцию: «...художественное удовольствие — наклеиваю. У меня недостаток в разных красочных картинках (содержание безразлично), я их режу и наклеиваю вперемежку с бумагами»²¹. Весьма характерно, что Ольга Розанова, работавшая в это время вместе с Крученых над коллажами, этой специфической природы коллажа как раз и не улавливала. В своем письме Крученых она выражает прямое недоумение именно по поводу его желания соединять совершенно разнородные элементы в своих наклейках. «Я не понимаю, — пишет она, — зачем тебе печатные рисунки. Ведь они же все разные, и как же ты их можешь применять для наклеек?.. в силу, очевидно, моей индивидуальной односторонности, мне очень трудно эстетически воспринять смешение»²².

Интересно, что Макс Эрнст, — чьи коллажи, бесспорно, существуют в пространстве видений и сна, — описывал историю своего «открытия» коллажной техники как внезапную галлюцинацию, возникшую из абсурдного и неожиданного смешения самых разных изобразительных рядов, собранных в каком-то иллюстрированном издании: «Однажды — было это в году 1919... — я был потрясен тем, с

²¹ ОР ГРБ. Ф. 339.

²² Розанова О. Письма к А. Крученых // Эксперимент. Los Angeles, 1999. Vol. 5. P. 71.

каким неотрывным напряжением притягивали мой воспаленный взгляд страницы некоего иллюстрированного каталога, включавшего открытия в самых разных областях: антропологии, биологии (разного рода проекции под микроскопом), психологии, минералогии, палеонтологии. В итоге под одной обложкой были собраны элементы столь различной изобразительной природы, что сама абсурдность их объединения вдруг до предела обострила во мне визионерские способности и породила, словно бы в кошмарной галлюцинации, фантастическую цепочку противоречивых образов»²³.

В коллажах Крученых всегда есть элемент случая, нарочитой невыстроенности, небрежности, незаконченности композиции. Всегда есть элемент автоматизма, механического (а порой и демонстративно «наобумного») соединения различных образов. Их хаотическая структура близка классическим дадаистским коллажам (в варианте берлинского дада). Эти «случайно» пойманные, хаотичные сочетания образов рассчитаны на то, чтобы их столкновения создавали своеобразные смысловые пустоты, позволяющие освободить работу бессознательного. Паузы, интервалы между различными изображениями всегда присутствуют в коллаже. «Шов», соединяющий, например, фрагмент из журнала мод и беспредметную цветовую плоскость, не затушевывается, не скрывается. Коллаж нарочито демонстрирует столкновение разных реальностей, между которыми всегда присутствует «пустота», провал, смысловой вакуум. Именно эта структура и провоцировала оживление глубинной, бессознательной работы ассоциаций, открывала возможность обретения нового, неожиданного смысла, ставила зрителя в ситуацию разгадывания сна.

Интересно отметить, что коллажная техника находит безусловные аналогии в теории сдвига Крученых. Крученыховская сдвигология, — кстати, и разрабатывавшаяся в период наибольшего увлечения коллажем, — базируется на

²³ Эрнст М. По ту сторону живописи // Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002. С. 121.

тех же принципах, что и коллаж. Известно, что концепция сдвига Крученых создавалась под непосредственным влиянием теории сновидений Фрейда. Согласно этой теории, Крученых переставляет акценты на мелочи, на второстепенное в языковой ткани (скажем, на звуковые, а не смысловые характеристики слова). Возникающие в результате этой операции странные образы и алогичные аналогии позволяют ему приблизиться к бессознательному самого языка. Крученых обнаруживает в текстах различных авторов неожиданные образы, возникающие, например, из слипающихся при произношении окончания и начала соседних слов, образующих вместе некие новые слова с неизвестным значением. Эти звуковые комбинации, которые Крученых вылавливал в текстах, соответствуют тем фантастическим образам, которые возникают в сновидениях и родственны коллажным. В своей работе «Сдвигология русского стиха» он приводит в качестве одного из примеров звукового сдвига «загадочную строку» — «сплетяху лу сосанною», в которую трансформируется при восприятии на слух строка «сплетя хулу с осанною» из стихотворения С. Рафаловича. «Сплетяху и сосанна — явления сдвига, лу — явление слома», — отмечает Крученых²⁴. Сдвиги и сломы языковой материи, которые выявляет Крученых, представляют собой типичные коллажные образы, рождающиеся из слияния разнородных элементов, из своего рода алхимических опытов смешения различных реальностей.

Исчезновение или деформация границ реальности и искусства, которые привнес с собой коллаж, связаны с еще одной вариацией жизнестроительных концепций, которыми была полна культура первых десятилетий прошлого столетия. Коллаж и фотомонтаж представляли собой идеальные техники для создания зрительно достоверной, узнаваемой — и в то же время абсолютно новой реальности. Это были техники, с помощью которых при желании можно было подобрать ключ к продлению сновиденческой реальности в реальность повседневной жизни. Не случайно и

²⁴ Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 5.

коллаж, и фотомонтаж часто привлекались для создания разнообразной продукции, призванной воздействовать прежде всего на «бессознательное» зрителя — в рекламе и в политической пропаганде.

Наиболее подходящий материал для воплощения сновиденческой образности предоставляла фотография — в силу своего иллюзионизма, способности схватывать живые фрагменты действительности. Фотомонтаж в практике дадаистов и сюрреалистов часто становился инструментом проникновения в область бессознательного. Характерно, что аналогия между автоматическим письмом и фотомонтажом (или коллажем) была устойчивой темой в текстах сюрреалистов. Андре Бретон проводил прямую параллель между автоматическим письмом, или «фотографией мысли», открытым в психиатрии в конце XIX века, и открытием фотографии, давшей возможность создания автоматических отпечатков реальности²⁵.

Изобразительный язык, игнорировавший иерархическую логику перспективного зрения, опиравшийся прежде всего на комбинаторику разнообразных символических фрагментов и использовавшийся в иллюстрациях к эзотерическим сочинениям для визуализации умозрительных реальностей, узнается также в фотомонтаже. Конечно, речь не идет о прямых аналогиях, скорее лишь об отголосках или отблесках. В новой технике странное нелинейное мышление фрагментами лишь иногда осознанно используется для изображения скрытой внутренней реальности или воплощения эзотерических тем. И тем не менее сама техника, сама механика изобразительного языка становится проводником (подчас бессознательным) в магическую реальность воображения и сновидения.

Сновиденческая механика создания изображений узнается во многих образах пропагандистской продукции советского времени. Уже один из первых коллажей Г. Клуциса «Электрификация всей страны» (1920) строится на сплетении из различных фрагментов знакомой реальности новой

²⁵ Цит. по: Dawn Ades. Photomontage. P. 115.

ткани жизни. Один из постоянных, можно даже сказать, навязчивых мотивов в работах Клуциса — утрированная (порой доведенная до гротеска) диспропорциональность различных частей композиции. Увеличение отдельных человеческих фигур или даже их фрагментов (рука, голова), их переплетение, смешение с окружающим пространством: с машинами, с людскими толпами, с архитектурой, с городским пространством или пейзажем — создает порой совершенно фантазмагорические образы в духе сюрреализма. Так, на одном из фотомонтажей Клуциса («На борьбу за топливо, за металл», 1932) гигантские фигуры рабочих в прямом смысле слова прорастают из пространства фабрики. Другой фотомонтаж²⁶ представляет еще более парадоксальный образ, построенный на той же масштабной диспропорции: выделенный жест гигантских голосующих рук, растущих из недр толпы. Сама толпа лишена однородности: в каких-то фрагментах она сливается в неразличимую массу, в каких-то видны отдельные фигуры, их движения, жесты, в какие-то мгновения отдельные человеческие лица, максимально разрастаясь, обретают черты портретности. Эта постоянная динамика уменьшения и увеличения, удаления и приближения изображений напоминает пульсацию гигантского, бесформенного живого организма²⁷.

Особая ткань новой реальности, возникающая в фотомонтаже, свободная от линейности и от поступательности, часто создает ощущение вращения на месте. В ней нет развития, направленного движения. В этой гуттаперчевой реальности нет ощущения глубины (в прямом и в переносном смысле слова), она заменяется пульсацией, мерцанием, текучестью поверхности.

²⁶ Один из вариантов известного фотомонтажа Клуциса «Выполним план великих работ!», 1930.

²⁷ Аналогичное мышление, построенное на смешении, сновиденческом слипании или сгущении образов, можно отметить также в работах других художников, использовавших технику фотомонтажа, — Л. Лисицкого («СССР. Русский павильон», плакат, 1929\$, «СССР на стройке», 1930), В. Елкина («Да здравствует Красная армия!», 1933).

Этот бессознательный социальный или политический «сюрреализм» некоторых пропагандистских фотомонтажей, с одной стороны, был результатом использования коллажного мышления, самой своей структурой провоцировавшего выход за пределы рационального. С другой стороны, он был тесно связан с ориентацией советской культуры на коллективизм. Образы, не столько адресованные отдельному человеку, сколько взывающие к коллективной памяти, к «сознанию» массы, иногда непроизвольно попадали в резонанс с тем парадоксальным миром архетипов, с которым отдельный человек может соприкасаться в своих сновидениях. И, наконец, еще один аспект. Творческий пафос, пафос преобразования мира и человека, который отличал советскую культуру 20-х годов и который, безусловно, стал одной из причин расцвета именно в это время коллажной техники, также искал (пусть и неосознанно) опоры и вдохновения в сновиденческой и визионерской реальности. Один из лучших знатоков сновиденческой «философии» в русской культуре А. Ремизов точно выразил эту цепь взаимосвязей: «Источник выдумки, как и всякого мифотворчества, исходит не из житейской ограниченной памяти, а из большой памяти человеческого духа, а выявление этой памяти — сны или вообще небодрственные состояния, одержимость»²⁸.

* * *

В начале XX века коллаж и новая поэзия находились в состоянии постоянного взаимодействия. Поэты не только усваивали способ коллажного мышления, перенося его в структуру, ритмику, в образный строй поэтической речи, но нередко напрямую обращались к коллажному искусству.

С именем Кристиана Моргенштерна связана одна из первых версий фонетической и визуальной поэзии, в которой слова заменялись чистыми звуками или графическим рисунком. Еще в 1905 году он выпустил книгу своих стихов,

²⁸ Ремизов А. Огонь вещей. СПб., 2000. С. 37.

сопроводив издание беспредметными наклейками. Его коллажи, вырезанные из цветной бумаги, демонстрировали причудливую игру форм, отдаленно напоминающих какие-то фантастические существа, что вполне соответствовало звуковой и ритмической партитуре стихов.

У некоторых поэтов эксперименты по созданию нового языка, новой поэтической формы нередко сопровождались прямым обращением к коллажу. Коллаж, например, часто появлялся в творчестве итальянских поэтов-футуристов, а самая первичная форма коллажной поэзии уже была заложена в концепции «слова на свободе» Маринетти. Коллажная поэзия, построенная по законам случая из фрагментов печатной продукции, стала одним из устойчивых видов творчества в кругу дадаистов. Сюрреалисты также видели в коллаже и фотомонтаже аналогии автоматическому письму. Круг примеров взаимодействия и пересечения коллажа и поэзии можно расширить, добавив сюда, например, образцы поэзии тактилизма Маринетти, сюрреалистические стихи-коллажи и стихи-ассамбляжи Бретона. Или произведения чешского поэта Карела Тейге, который в начале 20-х создавал коллажные стихотворения, заменяя текст монтажом различных визуальных образов.

В свою очередь, эксперименты в области изобразительного искусства нередко соединялись с обращением художников к поэзии, литературе. Можно вспомнить творчество Ханса Арпа и Курта Швиттерса, Казимира Малевича, Макса Эрнста и Франсиса Пикабиа, Ольги Розановой и Варвары Степановой. Причем, за исключением Малевича, все названные художники активно экспериментировали с коллажем. Думаю, перечисленных примеров достаточно, чтобы констатировать — в первые десятилетия XX века постоянное пересечение и взаимодействие коллажа и поэзии следует считать отнюдь не случайным фактом.

Однако собственно книжный коллаж — явление не столь уж распространенное. Скорее всего, сама техника коллажа, не позволяющая создавать продукцию в больших тиражах, ограничивала его использование в издательском деле. В книге коллаж обретал в целом несвойственные ему качества:

элитарность и своеобразный оттенок архаичности, связанный с подчеркнутой рукотворностью исполнения.

Книга в искусстве начала века часто становилась тем полигоном, где визуальный и словесный мир не просто соседствовали друг с другом, но вступали в сложные взаимодействия. Книга — сама ее традиционная структура, предполагающая определенную последовательность освоения, ее логоцентризм, иерархичность ее пространства — представляла целостный мир, наделенный широким спектром смысловых значений. Любой элемент, попадавший в это пространство, невольно включался в сложную игру смыслов, аллюзий, ассоциаций, вступал во взаимодействие с многовековой историей книжного пространства. В этом плане страницы книги оказывались родственны пространству картины, попадая в которое коллажные элементы вступали во взаимодействие с живописью как таковой. Собственно говоря, само это столкновение Книги или Живописи с чуждым материалом создавало один из самых резких коллажных эффектов.

Коллаж разрушает замкнутость, иллюзорность книжного мира, вносит в него (подобно коллажным вставкам на живописных полотнах) реальность, конкретный материал, точнее даже, саму материю внешнего мира, не подчиненного книжному логоцентризму. В то же время многие поэтические тексты в начале века тяготели к атомизированным, первичным структурам, к своеобразной первоматерии языка, подталкивая поэзию навстречу коллажу. Ономастопею, включение в стихи звуковых имитаций различных шумов, принято рассматривать как аналогию кубистическому коллажу. Кроме того, футуристическое искусство шумов стало одним из источников вдохновения для поэтики дадаистского коллажа.

Границы языка, как и границы искусства, воспринимаются в это время как подвижные и зыбкие. Язык уже не представляет собой чистый инструмент рации, — в нем обнаруживается его спонтанная, независимая от человеческого сознания жизнь, вскрываются не поддающиеся рациональному измерению архаические пласты. Все чаще возни-

кает ощущение, что современный язык не может передать суть, эссенцию жизни. Язык скользит по поверхности и не способен охватить глубинный хаос жизни и одновременно уловить скрытый в нем порядок. За этими настроениями, весьма широко распространенными в первые десятилетия XX века, бесспорно, стояло разочарование в просветительских идеалах. Эта критика Просвещения порождает устойчивую мифологию — необходимо вернуться к забытым возможностям языка, к тем истокам речи, которые превосходят человеческую меру. Именно об этом мечтали европейские дадаисты: «Мы насытили слово силами и энергиями, которые помогли нам вновь открыть евангельскую концепцию “слова” (логоса) как сложного магического образа... Мы должны возвратиться к глубинам внутренней алхимии слова»²⁹. Эти мотивы в европейской поэзии звучали уже у Рембо, и в конце 1910-х годов именно на Рембо ссылаются дадаисты, мотивируя свои эксперименты с поэтическим языком. («Мы — рембоисты, независимо от нашего знания или желания этого»³⁰.)

Поиск нулевых позиций, истоков искусства и языка в период войны и в первые годы после ее окончания был одной из ведущих тенденций в европейской культуре. Им руководствовались представители разных направлений — дадаизма, пуризма, супрематизма. При этом взгляд на исток, попытка уловить первичную эссенцию (подобно мифологической ситуации взгляда на медузу Горгону) нередко «парализует», дезориентирует искусство. Оно теряет свои определенные контуры, переходит в то неопределенное, дрейфующее состояние, которое, как уже отмечалось, составляет суть коллажного мышления. Соприкосновения коллажа и поэзии, которые происходят в это время в творчестве русских поэтов и художников, часто связаны именно с поиском таких нулевых, изначальных точек для искусства.

²⁹ Flight out of Time. A Dada Diary by Hugo Ball. University of California Press, Berkeley, 1996. P. 68, 71.

³⁰ Ibid. P. 68.

В русском искусстве коллаж в книге очень симптоматично возникает в оформлении двух футуристических изданий. В 1912 году Наталья Гончарова использовала коллаж для оформления обложки книги «Мирсконца». В 1914 году Илья Зданевич применил его для эскиза обложки манифеста «Почему мы раскрашиваемся», провозгласившего принципиальное изменение границ искусства и жизни. Поиск нулевой позиции, с которой начинается новое, то есть того самого «мира с конца», и трансформация привычных границ между искусством и жизнью, заявленные в этих изданиях, самым непосредственным образом оказываются связаны с проблематикой коллажа.

В более широком смысле в историю книжного коллажа в России можно включить и книгу «Помада», в иллюстрациях для которой Ларионов использовал игру с различными фактурными и цветовыми эффектами бумаги. С. Подгаевский также украшал некоторые свои книги («Писанка футуриста Сергея Подгаевского», 1914) коллажными элементами — вырезанными из журналов рисунками. Неоднократно обращалась к коллажной технике в связи со своими книжными работами Ольга Розанова. В 1915 году она использовала коллаж для обложки «Заумной гниги». Вероятно, к работе над этой же книгой относится и ее коллаж «Композиция с карточными мастями», представляющая, скорее всего, вариант обложки. В 1916 году Розанова применяет коллаж в одной из иллюстраций к поэме Крученых «Война», правда, само издание напоминало больше не традиционную книгу, а папку или альбом литографий.

Своеобразной точкой отсчета для русских художников и поэтов в их рассуждениях о возможностях использовать сырой материал реальности в произведении искусства часто служила древнерусская традиция. Д. Бурлюк, размышляя о новых материалах, применяющихся в живописи (стекло, металлы, камни, бумага, дерево), то есть, по сути дела, о включениях в нее коллажа, указывал в качестве одной из аналогий для такой интервенции грубой реальности в живописное пространство древнерусское искусство — церковную утварь и книги. «Посмотрите на наличники церковных

книг, — писал он, — здесь и камни, и металл, и живопись, и рельеф и проч.»³¹ В. Марков сформулировал философский смысл таких сочетаний: «Как известно, русский народ пишет свои иконы... в нереальных образах; реальный же мир вносится в его творчество только набором и инкрустациями реальных, осязаемых предметов. И тут будто происходит борьба двух миров, внутреннего, нереального мира и мира внешнего, осязаемого нами. Эти два мира и тут надвигаются один на другой; один мир покрывающий, другой скрывающийся; общей фактурой мы получаем кусочек мистики»³².

Важно отметить, что в книгах, как правило, используется беспредметный коллаж. Конечно, в каких-то случаях он связан с чисто декоративными функциями и не несет особой смысловой нагрузки. В таком качестве коллаж использует, например, Родченко для оформления обложки книги Крученых «Заумь» (1919) или своей книги «Линия» (1922). Однако в некоторых случаях вторжение в книжное пространство коллажа было связано с тем кризисным опытом переосмысления границ и возможностей языка, который проявлялся в самых разных сферах культуры.

Вторжение в книжное пространство материала внесло-весного и, что важно, беспредметного, не изображающего ничего (так как даже беспредметный рисунок косвенно еще соотносится с письмом), часто было связано с переживанием исчерпанности языка. Приближение к границам логоса одновременно меняло и статус самого человека в мире. Хуго Балл в «Лекции о Кандинском», прочитанной в 1916 году, сформулировал этот катастрофический опыт своего времени так: «Человек потерял свой божественный облик. Он стал веществом, случайностью, неким агрегатом, животным, безумным изделием резко и бессмысленно трепещущих мыслей. Человек потерял особое положение, которое ему гарантировал разум. Он стал частицей природы. Если взглянуть на него без предубеждения, то это существо, по-

³¹ Бурлюк Д. Пояснения к картинам. 1916. С. 9.

³² Марков В. Фактура. СПб., 1914. С. 60.

добное лягушке или аисту: с непропорциональными членами, с клином, выступающим из его лица (и называемым “носом”), и торчащими из его головы клапанами (которые люди обычно называют “уши”). Человек, лишенный иллюзии божественности, стал банальностью, организованный и управляемый по тем же самым законам, что и камень, он и не более интересен, чем камень; он исчез в природе»³³. Это изменение трансформирует и все восприятие реальности. Вне заданных рассудком координат она предстает как чуждое, апокалиптическое видение. «Мир стал чудовищным, — пишет Балл, — жутким: любая норма, любая связь, установленные разумом и конвенцией, исчезли»³⁴.

В книжном коллаже переплетение этих ощущений границ языка и границ человеческого существа становилось одним из главных эффектов внедрения в традиционное пространство логоса непреображенного материала, материи внешнего мира. Важно отметить, что в русском искусстве этот катастрофический опыт переживается как игра, творческое действие, метаморфоза. Уверенность в игровой, магической, творческой трансформируемости мира лишает даже апокалиптические темы экзистенциальной напряженности. Именно в таком ключе эта проблематика возникает в книжных коллажах Крученых и Степановой.

Обращение к коллажу в творчестве Крученых одним из истоков имело движение к границам и пределам языка. В определенной мере оно было связано с тем тяготением к минимализму, которое постоянно сопутствовало его творчеству. В своей заумной поэзии кавказского периода, то есть во второй половине 1910-х годов, Крученых последовательно разлагает язык на первичные элементы. Буква — ее форма, ее начертание, ее тайный смысл — становится основным элементом его стихов. В некоторых случаях Крученых ищет даже визуально близкую к коллажу форму, выделяя графически отдельные буквы, помещая их в рамку, превращая в букву-картину, вставленную, наподобие коллажного

³³ Flight out of Time. A Dada Diary by Hugo Ball. P. 223—224.

³⁴ Ibid. P. 224.

вкрапления, в ткань стиха. В своих труднопроизносимых абстрактных звуковых композициях он стремится оживить исходные — физические — условия рождения речи. От смысла слова он идет к чистому, беспредметному его звучанию, к «языку чистых эмоций», если использовать определение Третьякова. И одновременно — к языку, теснейшим образом связанному с физиологией речи: артикуляцией, тембром голоса, жестом, сопровождающим речь. Иначе говоря, он ищет парадоксальный баланс умозрительного и физического, воображения и реальности. Обращение к технике коллажа, позволяющего заменить буквы вырезанными из цветной бумаги геометрическими формами, было закономерным этапом в этих поисках.

Тайна, даже своего рода мистика внутреннего универсума человека — центральная проблема для зауми Крученых. В своих заумных стихах он настойчиво ищет именно скрытый, потаенный эмоциональный смысл звука, буквы. «Что означает буква ц, ф и др. со стороны эмоции и проч.» — спрашивает он в одном из писем (1916). Причем этот смысл он неизменно связывает с глубоко внутренним опытом человека, закрытым для обычного языка. Абстрактные коллажные наклейки становятся для него средством уклонения от языка. В чистой ритмической игре форм и цвета он ищет выхода к внеязыковым пластам человеческого опыта.

Для Крученых заумный язык был связан с исследованием экстатического опыта; аналогии ему он видел, в частности, в глоссологии, мистическом экстазе, в магических формулах. Иными словами — в различных экстремальных состояниях человеческой психики. Предельный экстатический опыт человека, опыт катастрофы часто привлекал внимание художников и поэтов в начале века. Нередко он сопутствовал выходу не только за пределы мира логоцентричного, но и антропоцентричного. Аналогичные образы катастрофы узнавали современники и в наклейках Крученых. Пожалуй, наиболее выразительно — именно с интонацией уверенности в игровой магии искусства — написал об этом Игорь Терентьев: «Новый мир уже начался, вытеснив собою все нежные воспоминания... Казалось бы, что “ми-

стического” в ярких клееных бумажках, которые делает Крученых вместо картин: не то ли самое нравится детям, и дети, придя на выставку картин футуристов, совсем не боятся бумажек Крученых. Почему же родители их полны ужаса под маской негодования и презрения?! Не потому ли, что тут они не узнают себя, природы, всего, что существует с начала мира и должно существовать до “конца света”! Должно существовать, время еще не пришло, а между тем в бумажках Крученых уже ничего нет!»³⁵ Первая фраза этой цитаты — «Новый мир уже начался...» — приоткрывает один из важнейших смыслов крученыховских экспериментов с наклейками. Для него это одновременно и конец, и ключ, открывающий вход в новый мир.

Крученых воспринимает искусство как магическую технику, позволяющую проникнуть в скрытую в глубинах человеческого сознания реальность. Он пытается создать свою парадоксальную химико-алхимическую методику, технику искусства, позволяющую активизировать воображение, разбудить интуицию. Его стихотворная техника — во многих аспектах непосредственно основанная на коллажной технике — должна уничтожить барьеры между внутренним магическим универсумом человеческой психики, сознания и миром материи, миром внешним. Иначе говоря, эта техника должна открыть пространство абсолютной реальности³⁶.

Наряду с Крученых свою оригинальную версию книжного коллажа разрабатывает в конце 10-х годов Варвара Степанова. В коллажах для книги Крученых «Глы-Глы» (1918) и в своей книге стихов и коллажей «Гауст Чаба» (1919) она создает особую игровую механику деформации привычных границ логоцентричного мира.

³⁵ Терентьев И. Крученых-грандиозарь // Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 225.

³⁶ В этом смысле определенные аналогии его заумному языку и его коллажам можно отметить в той «алхимии слова», на которой основывали свои поэтические и коллажные эксперименты многие европейские дадаисты — Хуго Балл, Ханс Арп и особенно — Курт Швиттерс.

В книге «Гауст Чаба» Степанова использует в качестве основы газету — материал, конечно же отсылающий к знаменитой «газетчине» итальянских футуристических коллажей, в которых газетные фрагменты вносили в искусство «шум» реальной, актуальной жизни. Однако у Степановой газета — использованная, кстати, не как материал для коллажа, а как основа, фон для него — приобретает и дополнительный смысловой оттенок. Газета со своей злобой дня, суетным потоком повседневной жизни, зафиксированным на ее страницах, воспринимается как символ мгновенности, эфемерности жизни. Она, скорее, образ брэнной исчезающей реальности, остатки которой — эфемерные и совершенно нерепрезентативные свидетельства течения жизни — становятся материалом, из которого создается новое игровое пространство искусства. Поверх газетного текста Степанова размещает свои коллажи и заумные стихи. Беспредметные буквенные комбинации, написанные гротескно рукописно, с отчетливой акцентировкой самого жеста письма, — таковы ее стихи. Хаотические фрагменты, калейдоскоп отрывочных зрительных впечатлений, мелькающих кусочков журнальных страниц, фотографий, иллюстраций, на которых можно угадать следы знакомых произведений искусства, — таким образом Степанова выстраивает зрительный ряд своей книги. Мир, распавшийся на обрывки, на эфемерные, почти исчезнувшие следы культуры и человеческого присутствия, воссозданный в книге Степановой, тем не менее лишен драматического напряжения.

Коллажи Степановой построены прежде всего как свободная языковая игра. Именно эта игра становится для нее инструментом трансформации смыслов и реальности. В ее коллажах нет ни медитативного напряжения, которое присутствует в коллажах Арпа, ни жесткой структурной основы, которая появится позднее в конструктивистских коллажах, ни эффектной декоративности книжных коллажей Сони Делоне, ни экстатической мистики наклеек Кручных. В какой-то мере аналогию коллажам Степановой может составить коллаж Ман Рея «Трансмутация (Театр)» (1916). Он также использует газету в качестве фона и осно-

вы для своей композиции. В пространство газетного листа он внедряет несколько коллажных элементов (буквы, цифры, кусок цветной бумаги) и едва заметные рисунки, напоминающие, скорее, случайные пометки. Это легкое игровое вторжение элементов, свободных от смысловой напряженности, тем не менее производит трансмутацию газетной страницы в художественный объект. У Степановой эта трансформация хаотических фрагментов реальности, конечно, наполнена большей энергией, большей аффектацией, но сам принцип игрового преобразования готового объекта (газеты) ставит ее книгу в один ряд с традиционными дадаистскими «исправленными реди-мейд».

В книжных коллажах Степановой всегда сохраняется игровой момент ускользания смысла. В ее книгах можно говорить лишь о следах языка, вовлеченных в хаотический поток непрерывного становления, который диктует свои законы миру материи. И одновременно в них создается поле напряженной комбинаторики, монтажа смыслов, в какие-то моменты уже приближающееся к тем монтажах смысла, которые будут интересовать советскую культуру.

* * *

Особый тип коллажа, существовавший довольно краткий промежуток времени и не получивший широкого распространения, — это абстрактный коллаж. Абстрактные коллажи еще в середине 1910-х годов привлекали внимание Сони Делоне и Джакомо Балла. Однако чаще всего к абстрактному коллажу обращались художники, так или иначе связанные с дадаизмом (Арп, Ван Дусбург, Швиттерс, Хех, Ман Рей, Йостенс) или с различными версиями интернационального конструктивизма (Иттен, Мохой Надь, Кашшак, Ласло Пери, Йозеф Клек). В русском искусстве примеров абстрактных коллажей немного. Прежде всего здесь должны быть названы имена Розановой, Поповой, Крученных и — с определенными оговорками — Степановой.

Абстрактный коллаж, безусловно, связан с развитием кубистическо-футуристической линии. В основе его лежит структурирование из «чистых», беспредметных элементов —

плоскость, цвет, линия — тех или иных композиций. Многие художники, работавшие в абстрактном коллаже, часто переходили к трехмерным конструкциям, в которых воплощались их коллажные открытия (Арп, Ман Рей, Швиттерс, Йостенс). Нередко такого рода коллаж появлялся в качестве элемента оформления книг (Хаусман, Кашшак, С. Делоне). Иными словами, абстрактный коллаж чаще всего имел прикладной характер или характер декора и был связан с формированием и развитием дизайнерских концепций. Именно в таком качестве беспредметный коллаж существовал, например, в собственной творческой и в педагогической практике Иоханнеса Иттена, возглавлявшего в начале 20-х годов Баухауз.

В принципе можно говорить об определенной странности самого феномена абстрактного коллажа, так как в нем на первый взгляд отсутствует центральный элемент коллажного мышления — соединение разнокачественных элементов, принадлежащих к различным семантическим или стилистическим культурным контекстам. Абстрактный коллаж работает с однопорядковыми элементами, его композиции строятся не на столкновении разных реальностей, а на комбинировании однородных модулей. Дистанция между беспредметным коллажем и беспредметной живописью оказывается иногда почти нечитаемой. Так, в серии коллажей Поповой (эскизы вышивок для Вербовки, 1917), в некоторых ее «Живописных архитектониках», выполненных также в коллажной технике³⁷, и в собственно живописных архитектониках³⁸ эта дистанция сведена к минимуму. Коллаж в данном случае выступает, скорее, в качестве своеобразной этюдной техники, позволяющей исследовать соотношения формы и цвета и затем переносить их в живопись. С другой стороны, можно предположить, что беспредметная

³⁷ Живописная архитектоника, ГТГ, 1916—1917; Живописная архитектоника, собр. А. Гозака, 1917.

³⁸ Живописная архитектоника. Черное, красное, серое, ГТГ, 1916; Живописная архитектоника, Краснодарский краевой художественный музей, 1917.

живопись в некоторых случаях косвенно учитывает практику абстрактного коллажа.

Однако существовали и другие примеры, когда абстрактный коллаж не рассматривался как экспериментальная площадка для живописи. В нем разрабатывалась своя собственная проблематика, в живописном воплощении недоступная.

Примитивизм — в широком смысле слова, — характерный для европейской культуры начала XX века, следует считать одним из импульсов обращения художников к работе с первичным, практически необработанным материалом реальности. Во многом именно примитивистские увлечения привнесли в европейскую культуру новое чувство материи искусства. И коллаж, безусловно, связан с рождением этого нового ощущения материи, материала искусства.

Обращение в начале XX века к поиску первичных, наиболее фундаментальных слагаемых искусства было также одним из важных мотивов перехода к искусству беспредметному. На первый взгляд это должно было безусловно вести к отказу от мира предметного, в котором такие фундаментальные слагаемые невидимы. В некоторых версиях абстрактного искусства так и происходило. Однако другой вариант беспредметности, напротив, искал возможности, отталкиваясь от этих нулевых позиций, двигаться к новому воплощению реальности, к новому и абсолютному реализму. Именно такое понимание абстракции было присуще многим версиям беспредметного искусства, разрабатывавшимся в кругу европейских дадаистов. Один из соратников Ханса Арпа так, например, трактовал его обращение к абстракции, а точнее — к абстрактному коллажу: «Он хотел непосредственной продукции... Он хотел объемов фантазии, каких не сыщешь ни в каком музее. Своего рода звероподобного существа, с первобытной напряженностью и пестротой. Нового тела рядом с нами, живущего само по себе... Он хотел абстракции»³⁹. Те версии беспредметности, которые были предложены некоторыми русскими худож-

³⁹ Дада-искусство // Альманах Дада. С. 65.

никами в коллаже, обнаруживают определенное родство именно с этими поисками «непосредственной продукции».

В русском искусстве 1910-х годов схожие мотивировки обращения к беспредметному искусству встречаются в теоретических работах Ларионова, Малевича, Матюшина, Татлина, Филонова. «В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы природы», — утверждает Малевич⁴⁰. «Лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой», — пишет Ларионов⁴¹. Эта линия в русском искусстве, связанная с ориентацией на органический тип культуры, чрезвычайно существенна. Причем она предстает не только в магистральных формулировках Ларионова, Малевича или Матюшина, но имеет и боковые ответвления. Одну из таких «маргинальных» интерпретаций органического искусства и представляют некоторые версии коллажа.

Беспредметный коллаж (прежде всего, в творчестве Розановой и Крученых) возникает как параллельное супрематизму Малевича начинание. Розанова делает свои коллажи из цветной бумаги летом и осенью 1915 года. После выставки «0,10», открывшейся в декабре 1915 года, она с раздражением пишет Крученых: «весь супрематизм это — целиком мои наклейки, сочетание плоскостей, линий, дисков (особенно дисков) и абсолютно без присоединения реальных предм<етов>, и после всего этого, вся эта сволочь скрывает мое имя... Показывал ли ты Малевичу мои наклейки и когда именно?»⁴²

В предисловии к «Вселенской войне. Ъ» Крученых проводит ясное разграничение своей и розановской версии беспредметности и версии Малевича. Он говорит о живописи заумной, но не супрематической и связывает ее в большей мере с проблематикой нового поэтического языка, правда, не проясняя до конца свою позицию. «Эти наклейки рож-

⁴⁰ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 53.

⁴¹ Ларионов М. Лучизм. М., 1913. С. 19.

⁴² Розанова О. Письма к А. Крученых // Эксперимент. С. 76.

дены тем же, что и заумный язык, — освобождением творит от ненужных удобств (через беспредметность). Заумная живопись становится преобладающей. Раньше О. Розанова дала образцы ея, теперь разрабатывают еще несколько художников, в том числе К. Малевич, Пуни и др., дав мало говорящее название: супрематизма»⁴³. Очевидно, что беспредметный коллаж, соприкасаясь с супрематизмом, все же сохраняет свою обособленность и предлагает особый тип беспредметности.

Беспредметные коллажи Розановой (над которыми она работала во второй половине 1915-го и в 1916 году), несмотря на свою видимую простоту, обладают довольно сложной организацией. Большинство из них строится на парадоксальном сочетании строгих геометрических плоскостей и не поддающейся оформлению стихии света. Розанова использует прозрачную бумагу, создающую эффект просвечивания, пронизанности материи потоками света. В ее работах редко встречается глянцевая бумага, отражающая, отталкивающая свет. Напротив, художница ищет возможность представить материю, свет впитывающую. Форма в ее коллажах также наделена двойственностью — она жесткая, определенная и одновременно ускользающая, растворяющаяся в свете. Одна плоскость просвечивает сквозь другую, и это движение света сквозь геометрические цветные формы создает ощущение светоцветовой пространственной среды. Четкие геометрические формы, определенные локальные цвета и не имеющий формы свет; сопоставление проницаемых для света, прозрачных и непрозрачных элементов материи; пространство, возникающее как результат динамических соотношений цвета и света, — все эти слагаемые розановских коллажей создают в ее беспредметных композициях ощущение живой, вибрирующей среды.

Цвет как своего рода материализованный свет — одна из распространенных идей живописной метафизики начала века. Она увлекала многих художников, становясь нередко одним из путей выхода к беспредметному искусству. Так

⁴³ Крученых А. Вселенская война. Ъ. Пг., 1916.

было, например, в творчестве Джакомо Балла или Роберта Делоне. Концепция лучизма у Ларионова также основывалась на попытке материализовать световые лучи, уловить световую динамику между человеческим глазом и предметным миром, дать чистый красочный ритм человеческого зрения. При этом свет рассматривался многими художниками не просто как элементарное условие зрения и восприятия внешнего мира, но и как некая энергетическая сущность, через человеческий глаз тесно связанная с психикой, с эмоциями. В одном из своих текстов Роберт Делоне писал: «Свет — это не прием, он скользит к нам, он общается с нами через наши эмоции. Без восприятия света — без глаз — невозможно никакое движение. Фактически именно наши глаза — вместилище настоящего и, следовательно, нашей способности чувствовать. Без нее, то есть без света, мы ничего не можем»⁴⁴. Интересно отметить, что в ряде прикладных работ Сони Делоне (1912—1913) мотив материи, пронизанной светом (солнечным или электрическим), уже возникал. В ее абажурах и занавесках для окон, в которых она использовала аппликации из тканей или бумаги, различные геометрические формы ярких, контрастных цветов организовывались во многом под влиянием тех световых теорий, которые в это время увлекали Роберта Делоне в живописи. Позднее Соня Делоне уже собственно в станковой коллажной технике сделает еще несколько работ, связанных с исследованием той же проблемы соотношения света и цвета (например, «Солнечная призма», 1914). Характерно, что в своих коллажах она использует плотную бумагу, а отдельные фрагменты выполнены из серебряной бумаги, позволяющей улавливать на поверхности внешний свет. Аналогичным образом строил свои беспредметные коллажи бельгийский художник Йостенс, выбирая для них глянцевою и серебристую бумагу, дающую богатую игру световых бликов на поверхности. Поверхность коллажей и Делоне, и Йостенса построена так, чтобы прежде всего

⁴⁴ *Delaunay Robert. On the Construction of Reality in Pure Painting // Art in Theory 1900—1990. Cambridge, 1993. P. 154.*

улавливать внешний свет, свет окружающего пространства, и отражать его динамику. Поверхности коллажей, увиденные под определенным углом зрения, в каких-то фрагментах словно исчезают, растворяются в свете. Но, в отличие от коллажей Розановой, в них нет эффекта материи, впитывающей свет, пронизанной светом изнутри.

Косвенную аналогию розановскому ощущению цвета и света могут составить некоторые живописные и акварельные работы Пауля Клее. И для Клее, и для Розановой цвет не соотносится с объектами внешнего мира и не имеет их характеристик: веса, пространственной глубины, объема. Он понимается как некая сущность, данная нашему внутреннему взору. Розанова в одной из своих теоретических статей писала о возможности «представить себе цвета и независимо от представления о предмете и не в порядке спектральном», о способности «воспоминания о цвете, выключенном из тела вещей и переставшем быть материальным»⁴⁵. Такой цвет лишен глубины, той глубины, которой обладают предметы, но в нем присутствует едва уловимое внутреннее движение, соотносимое с движением света. Подобное ощущение цвета — парящего, струящегося на плоскости — Клее создает во многих своих работах конца 1910-х и начала 1920-х годов (и беспредметных, и фигуративных). Об этих свойствах цвета Клее прекрасно написал в одной из статей К. Гринберг: «...цвету в руках Клее удалось достигнуть некой глубины. Не той глубины, в которой возможны репрезентированные объекты, но той, которая возникает от разлития и дыхания цвета, создающего далекое, неопределенное свечение»⁴⁶.

Однако, в отличие от Клее, Розанова выбирает для своих исследований цвета в 1915—1916 годах именно коллажную технику, дающую совершенно особое направление ее работам. Для Розановой проблема соотношения цвета-света

⁴⁵ *Розанова О.* Кубизм. Футуризм. Супрематизм // *Неизвестный русский авангард.* М., 1992. С. 335.

⁴⁶ *Greenberg C.* The Collected Essays and Criticism, Affirmation and Refusals. Chicago, 1993. Vol. 3. P. 8.

и формы, которую она исследует в своих коллажах, также связана с психикой, со зрением, с человеческим глазом. Ее обращение именно к коллажу, то есть стремление вести свой поиск нового языка искусства в пространстве самой реальности, указывает на ориентацию ее беспредметности на поиск, условно говоря, онтологической реальности. Она ищет возможностей работать не с отражениями, копиями, не с иллюзиями реальности, которые предлагает тот или иной язык, всегда основанный на системе условностей и конвенций, но с живым потоком самой жизни.

Ее попытка создать в коллажах вещественную форму эссенции живописи, эссенции человеческого зрения, то есть вещественную форму световой сути материи, схожа с экспериментами в области фонетической зауми, вычленяющей чистый звук как аналогичную свету первоматерию речи⁴⁷. Коллажные композиции Розановой, построенные как свободная от любых предметных ассоциаций цвето-световая среда, представляют собой зрительный аналог «языка чистых эмоций», который искали в своих заумных произведениях поэты.

Для Розановой свет, подобно чистому звуку в абстрактной поэзии, наделен условным, метафизическим смыслом и вместе с тем непосредственно связан с живыми ритмами человеческой психики. Ее беспредметный коллаж посвящен поискам живой, балансирующей формы, соединяющей физику и метафизику, человеческую психику и мир материи.

В то же время свет в этих коллажах Розановой предстает как граница, внутренний предел живописи. Световая природа зрения — объективированная, опредмеченная в ее коллажах, — оказывается одновременно разрушительной для живописи. Это как раз та нулевая позиция, с которой начинается новое искусство беспредметности, но в которой традиционная живопись уже исчезает. Вместо холста появляется экран, на который проецируются световые потоки,

⁴⁷ Характерно, что именно в это время Розанова обращается к экспериментам в области заумной поэзии.

заменяющие материальные краски. В письме Крученых Розанова пишет о своем понимании беспредметности именно как радикально нового вида искусства, в котором наряду с отказом от изобразительных задач происходит прямой выход в реальность. Она описывает его как искусство, работающее с самим веществом реальности, не с изображенным светом, но с реальным, живым: «Я теперь исповедую, что предметность и беспредм<етность> (в живописи) не 2 различных направ<ления> в одном искусстве, а 2 разных искусства — даже материальные краски для беспредм<етной> живописи нахожу единственно разумным заменить экраном! Никакой связи!!!»⁴⁸

Свет традиционно трактовался как своеобразный меду между внешним миром и внутренним миром человека. Только с помощью света мы можем видеть что-либо, и соответственно именно свет является связующим элементом между миром предметным и беспредметным миром человеческих эмоций и ощущений. Не случайно различные световые эффекты и механизмы, позволяющие управлять световыми потоками, создавая из игры света и тьмы разнообразные образы внешнего мира или мира воображаемого, иллюзорного, рассматривались изначально в контексте разного рода магических практик. Косвенная отсылка к «волшебным» эффектам различных оптических аппаратов, работающих с потоком света, узнается и в проектах свето-«живописи» на экране у Розановой.

Обращение к коллажу осталось в творчестве Розановой только эпизодом. В коллаже она искала некую метапозицию для живописи, с тем чтобы, достигнув предела, нулевой точки, потом вновь растворить овеществленную световую эссенцию живописи в краске, в живописной материи своей «цветописи».

Практически одновременно с Розановой к абстрактному коллажу обращается и Алексей Крученых. Их совместная работа над «Вселенской войной. Ъ» (1916) уже много-

⁴⁸ Розанова О. Письма к А. Крученых // Эксперимент. Los Angeles, 1999. Vol. 5. P. 72

кратно становилась предметом исследований⁴⁹. Меня же будет больше интересовать серия беспредметных коллажей Крученых в альбоме-книге «1918» (1917). В отличие от «Все-ленской войны», эти коллажи совершенно не связаны с текстом и представляют самостоятельные произведения. Из всех коллажей Крученых они, пожалуй, наиболее близки к живописному супрематизму. И все же между ними сохраняется безусловное отличие.

Живопись, даже в своем беспредметном варианте, сохраняет связь с контекстом живописи как вида искусства. Понять сущность, оценить сам жест обращения к абстракции можно только сквозь историю живописи. Существенно, что Малевич не экспериментировал с коллажем. Для него беспредметный мир мог существовать только в живописи. Коллажные элементы появляются в его работах лишь внутри живописного пространства. Для Малевича всегда сохранялась особая метафизика живописи, подразумевающая недоверие к «сырой», не претворенной реальности. Живописи всегда присущ определенный жест отстранения от реальности, от материи как таковой. Свои абстракции Малевич именно пишет. Письмо красками или письмо текста для него во многом тождественны, родственны. Характерно, что отказ от живописи у Малевича происходит через выход к чистому умозрению — тексту.

В версии Крученых беспредметность предполагает отказ от живописи — как от системы отражений, иллюзий, как от языка конвенционального, логоцентричного. В отличие от живописи, коллаж работает именно с «сырым» материалом реальности, и его способ претворения этой реальности принципиально иной, чем в живописи. Сама техника коллажа исключает любую связь с практикой письма. Коллаж, в отличие от картины (даже беспредметной), не пишется, а, скорее, конструируется. Он в наибольшей степени удален

⁴⁹ Гурьянова Н. Цветная клей // Творчество. 1989. № 5; Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М., 1998; Gurianova N. Exploring Color. O. Rozanova and the Early Russian Avant-garde 1910—1918. N.Y., 2000.

от привычных художественных техник. Примечательно в этом плане само слово, использовавшееся Крученых (а также некоторыми другими художниками) для определения этих работ, — наклейки, или «цветная клей». Это определение отсылает к одномоментному, не обладающему временной протяженностью жесту; к способу фиксации, закрепления, удержания в неподвижности материала текучего, ускользающего, не имеющего стабильности. «Цветная клей» Крученых — это особая техника фиксации ускользающей динамики цвета (именно не цвета предмета, а цвета как свойства внутреннего зрения). Эта техника наклеек сродни его поэтическим экспериментам того времени. В стихах он также пытался зафиксировать в заумных звуковых комбинациях скользкую, текучую реальность «чистых эмоций». Наклейки (а Крученых подчеркнуто не использовал для своих работ слово «коллаж») — это своего рода отпечатки, родственные фотографическим, фиксирующие на плоскости отражения чистого цвета, подобно тому как в «автографических» книгах Крученых этого времени гротескная рукописность служила средством поймать в свободных буквенных сочетаниях отражения эмоциональных состояний, не укладываемых в слова.

И для Крученых, и для Малевича «реальность только начинается в тот момент, когда иссякает предметность» (Х. Балл). Однако скорее на психологическом, чем на осознанно теоретическом уровне беспредметность Малевича, не разрывающая связи с традицией Письма, остается в границах европейской культурной традиции. Жест Крученых — отвергающий в наклейках само письмо — апеллирует к более архаичным пластам. Для него коллаж открывал возможность создания «непосредственной продукции», родственной самым глубинным, архаическим представлениям о творческом жесте.

* * *

Еще один важный для коллажной эстетики контекст — реклама. Исторически коллаж тесно связан с рекламой, и шире — с визуальной средой современного города, где ско-

рость движения и смены зрительных образов создают в самом пространстве повседневности неожиданные коллажные смещения и сочетания. Реклама конца XIX и начала XX века часто использовала фотомонтаж и если не коллажную технику в прямом смысле слова, то образы, аналогичные коллажным. Коллажные образы еще в XIX и в начале XX века встречаются на самых разных рекламных плакатах и афишах. В них присутствуют коллажная игра масштабами, смешение разнородного в стилистическом и смысловом отношении материала, своего рода визуальные каламбуры, наложение друг на друга образов или сцен и, конечно, внедрение в изобразительное пространство разных текстовых фрагментов. Рекламные плакаты отличаются свободным использованием самых разных стилей, из которых порой рождаются парадоксальные эклектичные комбинации. Мир алогизма, абсурдных эффектов также нередко возникает в рекламных образах, призванных ошеломить, привлечь внимание зрителей, а с другой стороны, — иногда тонко играющих с помощью этих трюков на бессознательных желаниях и мечтах. Реклама обращается в большей мере к бессознательному зрителя, к его желаниям и эмоциям, чем к рассудку. Язык рекламы работает на соединении знаковых, «говорящих» образов и расхожей символики, получивших распространение вместе с развитием механических средств тиражирования печатной продукции. Язык рекламных плакатов — это язык,двигающийся по поверхности, не позволяющий себе никаких «углублений», однако охотно использующий смысловые разрывы внутри языковой ткани.

Само возникновение коллажа во многом обязано широкому распространению рекламы, изменившей облик городского пространства, внедрившейся в повседневную жизнь и ставшей постоянным аккомпанементом ежедневных зрительных впечатлений. Реклама и прочая печатная продукция — журнальные иллюстрации, газетные страницы, этикетки, объявления, фрагменты оберточной бумаги, почтовые марки, конверты, открытки — словом, весь спектр печатной продукции, ежедневно сопровождающий современного человека, становится любимым материалом для коллажа.

Пристрастие художников, обращающихся к коллажу, к работе с вторичными материалами, с образами массовой культуры, не только указывает на один из источников коллажного видения, не только свидетельствует о бессознательной памяти коллажа о родственных ему типах изображений. И реклама, и коллаж связаны с формированием совершенно особого типа жизненного пространства, складывающегося в городских мегаполисах уже со второй половины XIX века и существенно меняющего и психологию, и менталитет их жителей. Реклама и в более широком смысле — массовая культура работают на уровне бессознательного, на уровне слияния дневной реальности и сновидений, мечтаний, которое всегда присутствовало в коллаже. Возникновение самой коллажной техники во многом и было спровоцировано стремлением увидеть, выявить этот странный мир, уловить ритмику психики современного человека, погруженного в жизнь огромного города.

Зиммель в своей работе «Метрополии и психическая жизнь» (1903) отмечал такие свойства психической жизни в больших городах, как эмоциональная поверхностность, возникающая из-за безостановочной смены впечатлений, постоянная подвижность, скользящий характер эмоций и одновременно усиление нервной восприимчивости; анонимный характер и производства и потребления, общая имперсональность ритмов жизни. Все эти характеристики находят отражение и в коллажной эстетике.

Уже в 1910-е и особенно в 1920-е годы поиск связи с миром массовой культуры был одной из важнейших проблем авангардного искусства. Она находила разные формы реализации, начиная от работы в прикладных сферах, в текстильной промышленности, и кончая прямым обращением к рекламе. Дистанция между авангардом и масскультурой, которая воспринимается часто как непереносимое эстетическое кредо самого авангарда, возникла, скорее, позже, и в большей мере в трудах историков и критиков искусства.

В западном искусстве авангард также искал выхода в сферу массовой культуры. Так, например, известная группа «ring „neue werbegestalter“», созданная в 1928 году Куртом

Швиттерсом, в которую входили художники разных европейских стран, программно обратилась к работе в коммерческой рекламе⁵⁰.

Интересно отметить, что в Европе к середине и особенно к концу 1920-х годов стилистика, разработанная в фотомонтажах и коллажах, широко использовалась в коммерческой рекламе и воспринималась как знак высокого искусства. Характерно, что эта стилистическая манера, созданная немецкими дадаистами и впоследствии дополненная достижениями конструктивистов, в своем происхождении, бесспорно, отталкивалась от левых политических убеждений. Однако за очень короткий промежуток времени она стала с энтузиазмом использоваться теми же художниками и для коммерческой рекламы, служившей идеологически чуждой капиталистической системе. Как и советское общество 20-х — начала 30-х годов, западный капиталистический мир был воодушевлен идеями рационализации, механизации современной жизни, организации трудовой и повседневной жизни в соответствии с научной логикой. Как в советском искусстве, так и в западном утопические образы нового — структурированного, организованного мира находили схожие стилистические формы реализации и базировались на близких эмоциональных и образных подходах. Один из членов группы Швиттерса, Ян Чихольд, писал: «...первичные формы, которые определяют лицо нашего времени: Автомобиль, Телефон, Радио, Самолет, Неоновый Нью-Йорк! Эти объекты создал новый тип человека: инженер! Инженер — творец нашего времени. Его произведения отличает: экономия, точность, композиции из чистых, конструктивных форм, чей облик соответствует

⁵⁰ Этот поворот к рекламе произошел во многом под влиянием русского конструктивизма. Романтизированный техницизм и в том и в другом случае был источником вдохновения для художников. В их произведениях образы коммерческой рекламы капиталистического мира и пропагандистские образы социалистического общества часто обнаруживают поразительное родство. О работе Швиттерса и его группы см. ст.: *Lavin Maud. Advertising Utopia: Schwitters as Commercial Designer // Art in America. Vol. 73. № 10 (Oct. 1985).*

функции. Ничто так не выражает наше время, как эти свидетельства изобретательного гения инженера: Аэропорт, Фабрика, Подземка»⁵¹.

И в России, и на Западе утопия рационализации жизни, создания с помощью нового стиля повседневности новой ментальности, нового, более сбалансированного и справедливого социального порядка вдохновляла художников в равной мере при создании и коммерческой рекламы, и агитационной политической продукции. Техника фотомонтажа и коллажа оказывалась для этих целей наиболее подходящим средством. Она позволяла создать тот ускоренный тип коммуникации, который был неперенным атрибутом новой жизни. Соединение нескольких «говорящих» образов, пересечение их смысловых полей позволяло мгновенно считывать заложенную в них информацию. Однако структура коллажных и фотомонтажных изображений апеллировала не столько к разуму, сколько к эмоциональному схватыванию смысла, не столько к его логическому прочтению, сколько к аффективному соучастию.

Связь коллажной техники с новым коммуникативным пространством, складывающимся в городах, получает отражение и в некоторых мотивах коллажей. Довольно часто в них возникает почтовая тема — конверты, марки, собственно тексты писем и прочие атрибуты почты как символы особой подвижности, постоянной циркуляции информации в современной культуре, как знаки постоянного движения и течения, сокращения пространства.

Характерным примером размытости границ между идеологической и коммерческой сферами использования одних и тех же образов и технических средств в различных контекстах может служить ряд произведений Лисицкого. В 1921 году он делает коллаж, изображающий работающего Татлина. Конечно, человеческая фигура с циркулем и линейкой представляет не Владимира Татлина, а анонимный

⁵¹ Цит. по: *Lavin Maud. Photomontage, Mass Culture, and Modernity // Montage and Modern Life 1919—1942. Cambridge: The MIT Press, 1992. P. 45—46.*

образ нового художника-инженера, расчерчивающего и выверяющего путь в нелинейном пространстве чистой геометрии и хаоса. Циркуль как символический инструмент нового художника, вероятно, впервые столь программно появляется именно в этом произведении Лисицкого. Через пару лет он вновь обратится к этому мотиву. Фотомонтаж (1924), представляющий руку художника с циркулем, становится своеобразным модулем для множества работ Лисицкого. Причем важно, что этот образ используется художником в самых разных контекстах: для создания программных произведений-манифестов — таких, как знаменитый автопортрет Лисицкого «Конструктор» (1924); для оформления изданий ВХУТЕМАСа и, наконец, в коммерческой рекламе для одной из западных фирм. Этот блуждающий образ-знак наглядно демонстрирует размытость и подвижность всех смысловых контекстов, столь характерные для коллажного мышления. В 20-е годы это коллажное мышление все более определенно проявляет себя не в качестве технического приема, но как определенная «философия», определенный модус восприятия, понимания и стиля жизни.

Эрнст Блох в своей работе «Утопическая функция литературы и искусства», в частности, по отношению к практике фотомонтажа использует понятие «эпистемологического монтажа», обнаруживающего в настоящем некие следы будущего. Монтаж этих «следов» позволяет и сознанию сделать скачок в будущее⁵². Массовая культура и реклама используют эти скачки. Они строят свои высказывания как монтаж желаний. Они работают на уровне бессознательно-го, на уровне того слияния дневной реальности и воображения, которое постоянно присутствует в коллаже. Можно даже сказать, что само возникновение коллажной и фотомонтажной техники было во многом спровоцировано стремлением увидеть в реальных, знакомых и достоверных образах мир желаний, выявить особую ритмику психики современного человека.

⁵² *Bloch Ernst*. The Utopian Function of Art and Literature. Cambridge: MIT Press, 1988.

Не только попытки внедрения нового стиля в массовую культуру, но также использование массовой изобразительной продукции как источника для авангардного художественного творчества широко используются в коллаже и фотомонтаже. Столкновение, сопоставление образов массовой культуры и форм нового искусства (чаще всего знаками нового служат абстрактные геометрические формы) — один из наиболее распространенных мотивов в коллажах, особенно в начале 20-х годов. Во многих композициях Родченко, Степановой, Лисицкого, Галаджева авангардная форма погружается в среду массовых визуальных клише. Подобные мотивы нередко встречаются также в коллажах Курта Швиттерса. Их сравнение, например, с аналогичными приемами в коллажах Родченко обнаруживает примечательное различие.

В коллажах Швиттерса никогда нет резкой грани между беспредметной геометрией цветных плоскостей и миром образов массовой культуры. Журнальные иллюстрации, газетные фрагменты, картинки из журналов мод, этикетки, обертки, трамвайные билеты, почтовые марки он сплавляет в единое целое с миром абстрактных форм. Подобная композиция коллажа вытекала из самой философии Мерц-искусства Швиттерса. Само слово *Merz*, которое Швиттерс использовал для обозначения особого типа искусства, им созданного, по словам художника, происходило от немецкого слова «*Kommerz*», случайно увиденного на одном из фрагментов какого-то печатного издания, использованного в коллаже. «Вы можете верить или не верить, но слово Мерц в самом деле не значит ничего другого, кроме второго слога в слове *Коммерция*»⁵³. Однако та концепция искусства, которую Швиттерс создал под именем Мерц, обладала широчайшим философским диапазоном. Ее центральной установкой стало создание «тотального произведения искусства», в котором смещены все границы между видами искусства, между высоким и низким, искусством и жизнью.

⁵³ Цит. по: *Dietrich Dorothea. The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation. Cambridge University Press, 1993. P. 18.*

«Мерц значит создание соотношений по возможности между всем, что существует в мире», — подчеркивал Швиттерс⁵⁴. Такое Мерц-искусство соответствовало структуре и ритмике современной жизни. Важно добавить, что, по словам Швиттерса, Мерц-искусство, использующее готовые материалы и образы, позволяло максимально сократить дистанцию между интуицией художника и ее реализацией в законченном произведении. Иначе говоря, в Мерц-эстетике Швиттерса работал тот же принцип ускоренной коммуникации, на котором основывались коммерческий язык рекламы, язык политической агитации и язык коллажа.

В отличие от единого потока жизни, в котором в коллажах Швиттерса живут абстрактная геометрия современных художественных форм и бесчисленные атомы повседневности (билеты, журнальные картинки, реклама, куски материи и прочее), в коллажах Родченко всегда есть резкая грань между этими мирами. Они воссоздают не целостный поток жизни, а ее разлом, разрыв и столкновение реальностей разного порядка. Кроме того, в коллажах Родченко композиция никогда не строится так, чтобы вся плоскость листа оказалась заполнена, захвачена коллажем. Его коллажные композиции обычно «повисают» в пустом пространстве. Они похожи на рационально выстроенные, рассудочно структурированные системы. Однако их безопорность, подвешенность в воздухе, в пустоте, создает не только высокое метафизическое напряжение, но и эффект хрупкого, неустойчивого, распадающегося мира.

Швиттерс, несмотря на максимальный радикализм своей художественной концепции, все же мыслил категориями традиционной эстетики, в которой господствовали интуиция и представления об органической целостности художественного произведения. Его коллажи лишены агрессивности по отношению к жизни, в них, скорее, чувствуется созерцательная и философская ритмика. (Не случайно некоторые немецкие дадаисты называли Швиттерса «Каспар Давид Фрид-

⁵⁴ Цит. по: *Orchard Karin*. Kurt Schwitters. His Life and Work // Schwitters Kurt. Works and Documents. Katalog, Hannover, 1998. P. 53.

рих дадаистской революции»).) В коллажах Родченко всегда присутствует элемент насильственного напора, слома естественной ритмики. Их композиции структурирует не столько интуиция художника, сколько расчет инженера, конструктора. Абстрактные геометрические элементы очень часто включаются в его коллажах в композиции, тематически связанные с искусством. В коллажах Родченко абстрактные геометрические формы рядом с «призрачными оболочками» жизни и следами искусства (фрагменты репродукций, афиш и т.д.) предстают как некая креативная сила, безусловно превосходящая силы искусства.

Варвара Степанова в своих коллажах также нередко соединяет абстрактные формы с разного рода массовой печатной продукцией: фрагментами рекламы, вырезками из журналов и газет, репродукциями произведений искусства, почтовыми марками, конвертами и т.д. Авангардная — беспредметная — форма погружается в ее коллажах в сумбурную жизнь образов массовой культуры. В определенном смысле она уравнивается с этими циркулирующими в пространстве культуры знаками, лишенными конкретности, индивидуальности. Наряду с миром авангардных форм, воплощающих художественную волю, наряду с миром машин и техники в коллажах Степановой образы массового сознания также становятся конструктивными элементами, атомами нового мира.

Коллажные композиции Степанова строит, выкраивая из различных материалов (реклама, открытки, фото) новые абстрактные формы, сохраняющие при этом следы своего происхождения. Где-то можно прочесть кусочек рекламного текста, где-то узнать репродукцию известной картины. Но все они трансформированы, преображены. По сути дела, внутри хаоса повседневности Степанова с помощью ножиц вырезает, выкраивает образы нового мира. (Этот коллажный жест вполне согласуется с будущими конструктивистскими идеями трансформации повседневности.)

Работы Степановой позволяют отметить еще одну составляющую коллажа. Коллажная техника — это именно техника: элемент технического действия неизменен в кол-

лаже: ножницы — основной инструмент художника, работающего в этом жанре. Коллаж, скорее, напоминает парадоксальную умозрительную скульптуру — когда из глыбы визуальных знаков, циркулирующих в окружающем художника мире, он вырезает, высекает новые конструкции, в которых не просто отражается реальность, а воплощается некий тип связей, способ движения и сцепления образов, действующий в жизни, в социальной реальности.

Ножницы — новый инструмент, который приходит в искусство вместе с коллажем. Новый инструмент освобождает от эффектов письма, так или иначе сохраняющихся в рисунке и живописи. Он минимизирует, с одной стороны, рукотворность, а с другой — напротив, акцентирует ее, придавая ей новое качество. Ножницы, которыми работает художник в коллаже, ближе к инструментам скульптора, с помощью которых он высекает, вырезает форму. Ножницы — механизм, но чрезвычайно тесно связанный с человеческой рукой. Движение руки, вырезающей что-либо, с большей или меньшей очевидностью сохраняется в коллаже. Коллажная техника и ее инструмент позволяют создавать картины удивительного баланса живого, органического, конкретного физического действия и механики, механизма, рассекающего, разделяющего живую реальность. Этот баланс механического и органического — один из интересных эффектов в коллажах Степановой.

Абстрактные элементы в коллажах Степановой, погруженные в мир клише массовой продукции, организуют, структурируют, а точнее — создают вновь парадоксальный анархический порядок. Две силы — порядок и хаос — каким-то образом удерживаются в состоянии странного, неустойчивого равновесия. Хаотическое смешение и строгий геометрический порядок, банальность и элитарность, узнаваемость и фантазмагоричность, абсурдность, фигуративное и беспредметное — эта реальность, создающаяся в коллажах Степановой, пожалуй, наиболее последовательно в русском искусстве того времени воплощает дадаистский идеал, сформулированный Тристаном Тцара, — соединение в искусстве «геометрической простоты» и «стихии водопада».

Глава 2

ЖИВОПИСНАЯ СКУЛЬПТУРА

Живописная скульптура, или ассамбляж¹, по сути своей методики является развитием в трехмерном пространстве коллажных приемов. К. Швиттерс — один из создателей этой техники в европейском искусстве конца 1910-х годов — в качестве основной идеи при работе над своими мерц-скульптурами указывал на стремление стереть границы между различными искусствами, создать универсальное, целостное произведение. «Моей целью, — писал Швиттерс, — было создание совокупного художественного мерц-продукта, объединяющего в себе все виды искусства в единое целое. Сначала я “сочетал” между собой отдельные виды искусства... Я сколачивал гвоздями картины так, что помимо живописного впечатления возникало рельефное впечатление пластики. И делал я это для того, чтобы стереть границы между отдельными видами искусства»². Х. Арп (а он также одним из первых обратился к работе с реальными материалами и реальным предметным миром) связывал свой интерес к данному виду творчества с поисками абсолютной конкретности языка искусства. «Эти работы — Реальность, чистая и независимая, без значения или интел-

¹ Я буду использовать русское название работ этого типа — «живописная скульптура» — как синоним слова «ассамбляж», принятого в западной литературе. В русском искусстве художники, кроме того, использовали определение «рельеф», а Клюн, например, называл свой трехмерный «Пробегающий пейзаж» скульптурой. Впрочем, определение «живописная скульптура» встречается иногда и у западных художников. Например, М. Эрнст называл так некоторые свои работы из реальных материалов.

В данной главе я не буду рассматривать работы В. Татлина, так как в его материальных подборках была создана особая версия ассамбляжной техники, во многом отличавшаяся от большинства живописных скульптур, которым посвящена эта часть книги.

² *Швиттерс К.* Мерц-события // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. С. 347.

лектуальной цели», — подчеркивал Арп³. Два устремления — к новой целостности и к новой конкретности — определяют основную проблематику ассамбляжа в начале XX века.

Поиски абсолютной реальности и новой, порой парадоксальной, целостности языка искусства, стоящие за многими экспериментами конца 1910-х годов, имели двойственную природу. Элементы живописной скульптуры ничего не изображали, не создавали иллюзии предметного мира. Они «представляли» сами себя — дерево, металл, стекло и прочие материалы. Такой реалистический экстремизм позволял искусству, с одной стороны, выйти к работе с реальностью как таковой, а с другой — стирая границы реальности и искусства, подрывал статус самой реальности.

Живописная скульптура получила наибольшее распространение в русском и европейском искусстве во второй половине 1910-х годов, совпав по времени с кризисным моментом в истории модернизма⁴. Противоречие между

³ *Arp J. Arp on Arp: Poems, Essays, Memories / Ed. by M. Jean. N.Y., 1972. P. 232.*

⁴ В русском искусстве живописная скульптура получила наибольшее распространение в 1915—1920 годах среди художников, связанных с кубофутуризмом. Отдельные элементы ассамбляжной техники появляются еще в 1914 году в кубофутуристических работах у Малевича («Ратник первого разряда», 1914) и И. Пуни («Аккордеон», 1914). Позднее, в 1915 году, к живописной скульптуре обращаются: И. Пуни, Л. Попова, И. Клюн, О. Розанова. В конце 1910-х и начале 1920-х живописная скульптура становится широко распространенным явлением. В. Стржеминский, В. Ермилов, Л. Бруни, Ю. Анненков, В. Лебедев, С. Дымшиц-Толстая, некоторые ученики Малевича (И. Чашник, И. Меерзон, Ю. Васнецов), П. Мансуров — все эти художники в той или иной степени интересовались новым видом искусства. Кроме того, П. Митуричем в конце 1910-х годов была создана особая версия пространственной живописи, в чем-то близкая живописной скульптуре. И, наконец, свою индивидуальную интерпретацию работы с реальными материалами предложил В. Татлин. Весной 1914 года в его мастерской состоялся первый показ рельефов и материальных подборов.

В европейском искусстве военного и послевоенного времени эта тенденция была широко представлена прежде всего в творчестве

«современностью», понятой как движение прогресса, как утверждение господства человеческой рациональности, и «современностью» как разрушительной, агрессивной силой, провоцирующей выход на поверхность культуры деструктивных и внегуманных тенденций, — это противоречие создавало внутреннее напряжение в культуре начала прошлого века. Темные, отчуждающие стороны «современности» были интенсифицированы катастрофой Первой мировой войны, усилившей недоверие к проекту «современности» и обнажившей его сомнительные стороны. Характерно, что и вторая вспышка увлечения техникой ассамбляжа в искусстве 50—60-х годов также совпадает с поисками выходов за границы модернистского проекта культуры и одновременно с оживлением интереса к дадаизму начала века, с формированием неодадаизма.

Подобно коллажу, ассамбляж принадлежал к боковой, во многом подрывной ветви модернистского искусства. В нем так же угадываются интонации другого типа культуры, уже выходящего за границы модернизма.

Операции разделения, редукции, рационализации, аналитического высвечивания скрытых сторон реальности, волевого конструирования «реальности» — все эти на первый взгляд неперенные элементы модернистской творческой практики подвергаются сомнению в художественном языке живописной скульптуры. Вместо автономии искусства ассамбляж предлагает стирание границ искусства и реальности. Вместо обособления каждого из искусств — смешение различных видов художественного творчества, различных техник и языков. Вместо рационального структурирования — принцип ассоциативной и игровой комбинаторики. Вместо аналитических операций, выявляющих

художников, связанных с дадаизмом. Здесь можно назвать имена Х. Арпа, К. Шада, П. Йостенса, К. Швиттерса, М. Эрнста, Ж. Кротти, Ман Рея, И. Бааргельда, М. Янко. К этой же линии в европейском искусстве примыкали некоторые эксперименты итальянских футуристов (Северини, Балла, Делперо, Пранполини) и концепция тактилизма Маринетти (1921).

структурную четкость и «простоту», в живописных скульптурах возникает запутанная, иррациональная игра поверхностей, где теряется грань между реальным и иллюзорным. Через элементы не-искусства (реальные материалы или предметы) в ассамбляжах создается разомкнутое, разорванное пространство эстетического, в котором господствует вариативность, случайность.

Экстремальный реализм живописной скульптуры выводит изобразительный язык в новое пространство, отличное от «реальности» традиционной живописной иллюзии, открывает перед художником возможность самому создавать объективную и физически достоверную реальность. И тем не менее ассамбляжная техника оказывается в большей мере поэтической игрой с реальностью, чем прозаическим стиранием границ между искусством и повседневностью. Она, скорее, приоткрывает изнутри грубой предметности, изнутри физического, материального мира выходы в другое измерение.

Историю живописной скульптуры, как и историю коллажа, принято начинать с изобретений Пикассо. В 1912 году он создал свою знаменитую «Гитару» — первый опыт выхода в трехмерное пространство. И хотя эта работа еще во многом следовала традиционным изобразительным принципам — бумага, картон и веревка вместо красок изображали гитару, — в ней уже произошел принципиальный разрыв с прежними нормативами создания и восприятия искусства. В 1913 году, развивая идею трехмерных изображений, Пикассо делает еще один вариант «Гитары» в виде живописной скульптуры, размещая на плоскости рисованные и реальные, объемные элементы — деревянные рейки, фрагменты досок. Позднее европейские дадаисты связывали прежде всего с именем Пикассо рождение новой техники творчества, использующей реальные материалы на традиционной картинной поверхности. «Благодаря его грандиозным начинаниям в головы пришла идея о введении посторонних материалов в полотно. Рядом с реальностью, которую художник прежде пропускал через себя, он приклеивал реальность непосредственную (из газетной бумаги,

волос, тряпок и г.п.). Нужно было не столько передать формы и цвета, сколько подчеркнуть контраст между исходным материалом и тем, что предлагал художник. Старое ремесло было исчерпано. Раскрывались совершенно новые горизонты⁵. И все же в собственных работах Пикассо остается в рамках коллажной техники, совмещая живопись и реальные материалы, исследуя игру разнообразных фактур и в меньшей степени интересуясь самой проблемой границ искусства и «реальности».

Еще один шаг в сторону ассамбляжной техники был сделан итальянскими футуристами. В манифесте «Футуристической скульптуры» (1912) У. Боччони указал на возможность включения в скульптуру реальных, бытовых предметов, наметив контуры будущей ассамбляжной техники. «Футуристская скульптурная композиция будет содержать в себе чудесные математические и геометрические элементы современных предметов. Эти предметы не будут помещаться подле статуи... но, следуя законам новой концепции гармоний, они будут внедрены в мускульные линии тела. Мы увидим, например, что колесо мотора выходит из подмышки механика, линия стола разрезает голову читающего человека, а книга делит ему на части желудок веером своих режущих страниц⁶. В скульптуре «Синтез головы и окна» (1912) Боччони использовал, согласно своей теории, элементы реальных предметов (фрагмент оконной рамы). Однако натурализм художественного языка так и не позволил Боччони выйти к новой творческой технике, и его теория оказалась значительно шире, чем реальная художественная практика.

В 1913 году происходит еще одно принципиально важное для истории ассамбляжа событие. В этом году М. Дюшан создает свой первый реди-мейд — велосипедное колесо, прикрепленное к табурету. Впервые в истории искусства обычный бытовой предмет подвергается «волшебному»

⁵ Партенс А. Дада-искусство // Альманах Дада. М., 2000. С. 65.

⁶ Боччони У. Технический манифест футуристской скульптуры // Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 188.

превращению — обретает статус искусства. Впервые сам творческий процесс трансформируется столь радикальным образом — полностью переносится в сферу умозрения, воображения: художник «узнает» в реальности свой объект, выбирает его и перемещает в пространство «мира искусства». Несмотря на грубый материализм самих реди-мейд, творчество в новых формах искусства приобретает характер чисто интеллектуальной игры.

В русском искусстве этого времени существовало два типа живописных рельефов — «беспредметные», построенные из фрагментов и осколков реального мира вещей, и использующие готовые, узнаваемые бытовые предметы. И если Татлиным была создана наиболее убедительная версия беспредметных материальных подборов, то в области работы с готовыми предметами самые радикальные варианты предложил И. Пуни.

Предметы или их фрагменты, использовавшиеся русскими художниками в живописных скульптурах, представляли, как правило, самый обыденный, ничем не примечательный мир вещей: «жестянки из-под табаку и даже вполне настоящие: трубка, блюдечко и стальная пила», фрагменты мебели, куски стекла, жести и т.д. Наибольшим «символизмом» обладали, вероятно, рабочие инструменты: палитра, столярный угольник, пила, молоток. Художников интересовали не скрытые смыслы или тайны предметного мира, не построение с их помощью ребусов для разгадывания, но простое (и, вероятно, своей простотой как раз и ошеломляющее) бытие предмета, «непритворное пребывание вещи» (М. Хайдеггер). Об этом желании проникнуть в полностью автономное бытие реальности как об одном из основных стимулов интереса к рельефам и материальным подборам вспоминал Н. Пунин: «Не нового искали, — искали средств, чтобы овладеть реальностью, приемов, с помощью которых можно было бы взять реальность мертвой хваткой, не терзая и не терзаясь ею, ее конвульсиями и стонами, ее агонией на холсте»⁷.

⁷ Пунин Н. О Татлине. М., 2001. С. 9.

Эта особенность существенно отличает русскую версию использования готовых предметов. В творчестве Дюшана реди-мейд (особенно первые — «Велосипедное колесо», «Сушилка для бутылок»), хотя и были свободны от символизма и литературности, однако представляли собой своеобразные экзистенциальные объекты, сделанные в большей мере для себя, а не для публичного экспонирования. Русские ассамбляжи отличались также от мерц-скульптур Швиттерса: в произведениях немецкого дадаиста всегда присутствовал второй план, и сквозь ничтожество, обыденность предметного мира, из которого составлялись его мерц-скульптуры, проступали глубоко личные, эзотерические смыслы.

В живописных скульптурах этого времени нет как таковой темы разрушения, ветшания, исчезновения предметного мира, хотя, как правило, используются старые, потертые, частично руинированные фрагменты различных вещей и материалы с отчетливыми следами предшествующей жизненной истории. Пунин, например, описывая один из материальных подборов Бруни, делал акцент на его внимании именно к таким материалам. В одной из своих работ Бруни использовал кухонную деревянную доску, «на которой делают котлеты; доска, пропитанная мясным соком и иссеченная ножами, “имела” свою фактуру»⁸.

Интерес к живописным скульптурам в искусстве начала прошлого века был, конечно, ярким и значимым, но все же кратковременным эпизодом. В начале 20-х живописные скульптуры постепенно вытесняются на периферию. Им на смену приходит конструктивистский принцип работы с материалами, хотя и опирающийся на опыт ассамбляжа, но в целом ему чуждый. И тем не менее для искусства всего двадцатого столетия многие открытия, сделанные в те годы, и многие проблемы, поставленные тогда в живописных скульптурах, имели принципиальное значение.

Ассамбляж еще в большей степени, чем коллаж, ускользает от традиционных искусствоведческих схем анализа и

⁸ Пунин Н. О Татлине. М., 2001. С. 12.

оценок. «Сомнительный» язык живописных скульптур, манипулирующий с фрагментами «сырой» реальности, с точки зрения традиционных искусствоведческих критериев качества поддается описанию только в негативных терминах — отсутствия, отрицания, разрушения в нем привычных, узнаваемых свойств искусства. Ассамбляж рассчитан скорее на исследование особой драматургии восприятия, механики его отношений с реальностью, его особых правил игры, чем на анализ формальных художественных достоинств в разнообразных соединениях жестянок или досок. Именно исследование методики работы ассамбляжа, раскрытие правил игры, которые он задает зрителю, помогает оценить его роль в процессе трансформации традиционных контуров искусства.

* * *

Первые элементы языка ассамбляжа в русском искусстве появляются в 1914 году в живописных произведениях Малевича и Пуни, связанных с кубофутуризмом, а еще более точно — располагающихся на границе кубофутуризма и алогизма. Можно сказать, что в алогичных картинах был предугадан сам метод построения ассамбляжа, предложен своего рода умозрительный проект внедрения предметного мира в картинное пространство.

В кубофутуристических работах основу композиции часто составляли живописные плоскости, имитирующие те или иные материалы. Из комбинаций этих фрагментов материи, из элементов поверхностей различных предметов и складывались кубофутуристические композиции, в которых образы окружающего мира рождались в результате свободной игры с его деталями⁹. В живописи алогизма в эту структуру стали внедряться изображения конкретных предметов, сгруппированные по тем же принципам демонтажа

⁹ Малевич — «Станция без остановки», 1913, «Портрет Матюшина», 1913, «Конторка и комната», 1913; Розанова — «Метроном», 1915; Клюн — «Озонатор», 1914, «Граммофон», 1914; Попова — «Предметы», 1915, «Итальянский натюрморт», 1914.

и перекомбинирования реальности. На картинах Малевича («Авиатор», «Англичанин в Москве», «Корова и скрипка») или Пуни («Мытье окон», «Парикмахерская») среди традиционных кубистических плоскостей появляются вполне узнаваемые, «реалистические» мотивы или детали — сабля, рыба, лампа, манекен, кувшин, зонтик и т.д. Интересно отметить, что некоторые мотивы, а точнее — реальные предметы, которые художники используют в своих ассамбляжах, нередко приходят туда из кубофутуристической живописи и графики. Так, во многих алогичных произведениях Малевича 1914 года появляется изображение обычной вилки («Авиатор», рисунки — «Московская дама», «Война»), а на картине «Ратник первого разряда» изображение уже заменяется реальным предметом. Аналогичным образом фрагменты фарфоровой изоляции с электропроводов переходят в рельеф Клюна «Пробегающий пейзаж» (1915) из его ранних кубофутуристических версий этого мотива (рисунок «Пробегающий пейзаж», 1914, ГТГ).

Во многих кубофутуристических картинах фрагменты поверхностей различных материалов составляли, по сути дела, основу композиции. В живописной скульптуре художники вместо того, чтобы изображать материалы, стали брать их реальные фрагменты, размещая на плоскости холста металлические пластины, деревянные бруски, куски стекла, жести и т.д. Именно такую тенденцию замещения изображенных материалов реальными представляет работа Пуни «Аккордеон» (1914)¹⁰. Трехмерные элементы — деревянные дощечки, — подобно коллажной аппликации, встроены, а точнее, прибиты гвоздями к поверхности картины. Принцип контраста, резкого коллажного столкновения двух реальностей — изображенных деревянных поверхностей и реальных — еще удерживает эту работу в рамках коллажного мышления, не позволяя отнести ее к разряду живописных скульптур.

¹⁰ Датировки многих рельефов Пуни затруднены, так как большинство работ конца 1910-х годов повторялись в начале 1920-х, после эмиграции художника, по сохранившимся или воссозданным по памяти эскизам.

Важной особенностью живописных скульптур, в отличие от появляющихся позднее конструкций, было сохранение в них связи с вполне традиционной формой картины. Плоскость доски, на которой размещались элементы рельефа, все же указывала на знакомую форму картины, подобно тому как рукописный текст в футуристических книгах не разрушал еще самого принципа строчного, линейного письма. Однако наиболее радикальные версии ассамбляжей уже предполагали отказ и от этого напоминания о картине. Вероятно, самым ярким образцом ассамбляжа такого рода может служить «Рельеф с молотком» И. Пуни (1915). Вместо одномерной поверхности Пуни создает динамичную игру цветных плоскостей — монтирует несколько листов картона разного цвета и размера, наложенных друг на друга и слегка смещенных в пространстве. Эта многослойная, динамичная конструкция служит основой для экспонирования единственной вещи — молотка. Загнутый угол верхней картонной плоскости еще больше усиливает эффект преодоления, игрового демонтажа традиционной картинной структуры.

И все же связь с живописным пространством будет сохраняться в ассамбляжах довольно долго. Многие художники станут просто пересказывать с помощью материалов, заимствованных из окружающей реальности, свои живописные произведения. Таким образом построены многие беспредметные рельефы Пуни, «Пробегающий пейзаж» и другие рельефы Клюна, супрематические рельефы Чашника. Похоже, что художники еще боятся дать слово самим материалам или фрагментам предметного мира. Они подкрашивают, маскируют под живопись поверхности своих произведений. Рядом с позднейшими ассамбляжами 50—60-х годов эти опыты по освоению реальности, конечно, выглядят достаточно робко. И все же именно в это время были сделаны первые шаги в пространстве совершенно иной художественной реальности. В материальных подборах и контррельефах Татлина, в ряде живописных скульптур Пуни («Рельеф с молотком», 1915; «Рельеф с тарелкой», 1919; «Рельеф с белым шаром», 1915, и др.) был сделан ре-

шительный шаг за границы традиционного искусства. Абсолютная конкретность художественного языка ставила эти произведения в новую ситуацию и задавала новые правила их восприятия. В них были полностью преодолены изобразительное начало и литературность. Знак, символ, означающее — эти понятия уже не работают в рамках нового вида художественного творчества. Каждый его элемент соотносится только с самим собой. В каком-то смысле живописные скульптуры напоминают язык, «слова» которого ничего не означают, представляя чистую игру языковой формы.

Живопись выполняет в ассамбляжах только функцию раскраски. Она лишена своих изобразительных, повествовательных возможностей и существует как напоминание, след живописи. В каком-то смысле аналогию такому редуцированному живописному языку могут составить эксперименты с языком литературным, занимавшие в это время многих поэтов. Так, Крученых обращается в эти годы к созданию визуальной поэзии, в которой ни звуковая, ни смысловая сторона языка не имела бы никакого значения. Зрительный образ буквы, его соединение с графическими элементами и цветом составляют основу его произведений. Некоторые его буквенно-графические композиции (выполненные при участии Розановой) представляют совершенно свободное от линейного принципа письмо. Их композиции всегда разомкнуты, разорваны, динамичны и неустойчивы. Только непреднамеренная игра ассоциаций, некая эмоциональная аура, которая может возникнуть при их рассмотрении, напоминает след традиционного языка, рождает легкое воспоминание о практике чтения, о смысловом, линейном письме.

* * *

Если воспоминания о живописи удерживали ассамбляж в границах традиционной концепции изобразительного искусства, то его взаимодействия с литературой, напротив, провоцировали, ускоряли движение в сторону новой формы существования. Живописные скульптуры обнаруживали родство с некоторыми творческими методами, разрабо-

танними в литературе авангарда, — такими как симулянизм, «беспроволочное воображение» и «слова на свободе», заумный язык и коллажная поэзия.

Важный аспект взаимодействия с литературой раскрывается в названиях ряда живописных рельефов¹¹. Хотя в данном случае точнее было бы говорить не о литературе, а о соотношении зрительного ряда со словом, его описывающим. Многие живописные скульптуры (как и многие кубофутуристические картины), беспредметные по существу, имели тем не менее литературные названия, отсылающие к конкретным ситуациям: «Игроки в карты» Пуни, «Велосипедист (Чертова панель)» Розановой, «Ночная чайная» Татлина, «Пробегающий пейзаж (Голубчик)» Ключа. Как правило, сам подбор материалов напрямую никак не соотносился с названиями. Иррационализм предметных комбинаций зачастую только усиливался отсылкой к конкретным ситуациям. В 1910-е годы внятный смысловой принцип комбинации предметов, их символическое, литературное прочтение практически не встречаются¹². Литературные названия соотносились с материальными подборками, скорее, по принципу диссонанса или едва уловимых, случайных ассоциативных рядов. Например, один из ранних рельефов Татлина, показанный на выставке в его мастерской в мае 1914 года, имел название «Ночная чайная». Рецензенты описывали это произведение так: «Обломок нестроганной доски. К ней сверху и внизу в наклонном положении приложены две закопченные дощечки. Внизу приделана небольшая деревянная трубочка... здесь из куса грязных обоев, из прокопченных дощечек создается то настроение серого и грязного кошмара, какое, действительно, живет в

¹¹ О значении названий в искусстве авангарда писал Д.В. Сарабьянов в статье «Русская живопись: вид сбоку» (*Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти*. М., 1998).

¹² В 20-е годы в некоторых рельефах появляются литературно и символически истолкованные подборки предметов. Такие живописные скульптуры делают, например, Дымшиц-Толстая, Ермилов, Лебедев.

ночных чайных»¹³. В дальнейшем Татлин отказался от любых литературных, психологических аллюзий в своих материальных подборках. Однако ранний этап запечатлел важный момент, связанный с особенностями живописных скульптур: диссонанс двух элементов — зрительного ряда и названия, соединенных друг с другом ускользающей, неочевидной, субъективной цепочкой ассоциаций. Аналогичным образом были построены живописные рельефы Розановой «Велосипедист (Чертова панель)» и «Автомобиль», показанные на выставке «0,10» в 1915 году. Подбор материалов и композиция давали импульс для игры свободных ассоциаций на тему случайных помех движению или падения велосипедиста. Сами же материалы и построение композиции никак не могли считаться прямыми эквивалентами или символическими обозначениями каких-либо определенных предметов и ситуаций.

Расхождение литературного названия и изобразительного ряда, их частичное или полное несовпадение было также одним из приемов живописи алогизма. Подобный принцип сохранялся и в ранних супрематических вещах Малевича, приобретая в них за счет нарочитого рассогласования зрительного и словесного рядов свою наибольшую остроту¹⁴. Именно диссонансное столкновение зрительных образов с литературным, словесным рядом, их репрезентирующим, придавало повышенное напряжение работам, сообщало им трансгрессивную энергию, задавало устремление к преодолению привычных условий восприятия зрительного образа.

Расхождение, точнее — принципиальное рассогласование литературного и зрительного рядов в произведении

¹³ Московский листок и Утро России. 1914. 15 мая // Стригалева А. Ретроспективная выставка В. Татлина. Каталог выставки Владимир Татлин. Ретроспектива. 1993. С. 27.

¹⁴ На выставке «0,10» были показаны супрематические вещи Малевича: «Живописный реализм футболиста», «Живописный реализм мальчика с ранцем», «Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях», «Дама в автомобиле», «Катание на лодке»; у некоторых картин на выставке висело уведомление о том, что их содержание автору неизвестно.

искусства, было одним из компонентов дадаистской эстетики. М. Дюшан неоднократно подчеркивал значение соотношения зрительного и словесного в своих произведениях. «Дадаизм, — писал он, — был радикальным протестом против физической стороны живописи. Это была метафизическая позиция. Он был глубоко и осознанно связан с “литературой”»¹⁵. Существенной частью своих реди-мейд Дюшан считал их названия или, точнее, надписи, которыми он их сопровождал: «это предложение вместо того, чтобы описывать объект подобно названию, было предназначено, для того чтобы перенести сознание зрителя в другое пространство в большей мере словесное»¹⁶. Подобным же образом на рассогласовании зрительного образа и его словесного описания строили многие свои работы Ф. Пикабиа и Ман Рей. Рассогласованность зрительного и словесного была также важным элементом в мерц-скульптурах Швиттерса и в живописных скульптурах Эрнста.

Это свойство ассамбляжей существует в русле общего для самых различных течений авангарда стремления освободить пластические искусства от подчинения литературе, слову, дать возможность глазу самому, без подсказки языка, постигать смысл изображенного. (Характерно также, что очень быстро художники переходят в своих трехмерных работах исключительно к техническим наименованиям — рельеф, доска, материальный подбор и прочее, тем самым окончательно выводя свои произведения из словесного, смыслового пространства.) «Все дело в связях, — писал в эти годы Хуго Балл, — в том, чтоб их вначале слегка нарушить... Стих — это повод по возможности обойтись без слов и языка... во все ли наш язык должен совать свой нос?»¹⁷

¹⁵ *Duchamp Marcel. The Great Trouble with Art in This Country // Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp. N.Y., 1973. P. 125.*

¹⁶ *Duchamp Marcel. Apropos of «Readymades» // Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp. P. 141.*

¹⁷ *Балл Х. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 317.*

В материальных подборах достигался неизвестный прежде уровень немоты, молчаливости, окончательного ухода изобразительного искусства из-под власти литературы, слова. Эта тенденция заключала в себе двойственность. Уход от «слова» мог обернуться не только уходом от поверхностных, омертвевших смыслов языка, но и нарушением тех связей, которые соединяли мир искусства с логосом, сообщали ему человеческое измерение. Построение некоторых ассамбляжей оставляет впечатление, что в них действует не индивидуальная творческая воля, а стихийная сила, подобная силам, управляющим геологическими или биологическими процессами. Молчаливая, неподвластная слову жизнь материи в ассамбляжах иногда нарушает некую грань, отделяющую человеческое творчество от произвольной игры стихий природы, от случайных комбинаций поверхностей, форм, предметов, фактур, рождающихся произвольно в жизни. И в этом нарушении самих основ антропоморфности художественного произведения заключалось, вероятно, одно из наиболее тревожных и двусмысленных достижений нового вида творчества.

Ассамбляжи Л. Бруни, известные сегодня только по фотографиям, нередко строятся как лишенное сюжетной логики собрание элементов реальности. Они оставляют ощущение напряженного молчания, невозможности проникнуть за границы поверхностей различных материалов, отсутствия какой-либо смысловой глубины, замененной молчаливым напряжением физической работы. Изъятие работ Бруни этого времени из сферы литературных, словесных смыслов подчеркивает в своих воспоминаниях Пунин. Он говорит только о материалах, о разнообразных комбинациях фрагментов мира материи, о физическом усилии и напряжении делания, сочетания и подбора материалов: «Пилили, строгали, резали, терли, растягивали, сгибали; о живописи почти забыли»¹⁸. Этот набор глаголов прекрасно передает атмосферу «неразговорчивого» творчества, изго-

¹⁸ Пунин Н. Указ соч. С. 11.

товления новой немой реальности, угадывающейся в живописных скульптурах.

Конечно, не все материальные подборы или рельефы в одинаковой мере реализовали эту тенденцию. Где-то она только угадывается, где-то проступает более отчетливо. В каких-то случаях материальные подборы или работа художника с готовым предметным миром оставляют впечатление рискованного экзистенциального эксперимента, когда творческий дух человека преднамеренно спускается в немые недра материи, погружается в молчаливую жизнь материала.

* * *

В истории модернизма есть идеи, оказавшие влияние на ключевые аспекты новой концепции искусства, способствовавшие созданию новых контуров самых разных искусств. К таким ключевым и универсальным категориям принадлежит симультанизм. Эта концепция в 1910-е и начале 1920-х годов захватывала воображение самых разных художников и поэтов. Она нашла свое отражение и в кубизме, и в футуризме, и в орфизме, и в дадаизме. Многие приемы построения ассамбляжей, принципы сочетания элементов внутри ассамбляжной композиции развивали и использовали язык симультанизма.

Симультанный принцип изображения, разработанный итальянскими футуристами, провоцировал рождение такого важного компонента живописной скульптуры, как алогизм. Картина, построенная по принципу симультанного зрения, утверждалась в футуристическом манифесте, «означает одновременность окружающей среды и, следовательно, дислокацию и расчленение предметов, рассеяние и слияние деталей, освобожденных от ходячей логики и независимых друг от друга»¹⁹. «Рассеяние и слияние деталей,

¹⁹ Манифест первой выставки футуристской живописи // *Маринетти Ф.Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 143. Русский перевод этого текста появился впервые в 1912 г. в журнале «Союз молодежи».

освобожденных от ходячей логики» в симультанных изображениях были сродни тому, как в живописных скульптурах художник работал с фрагментами предметной реальности, вырванными из своего естественного контекста. Симультанизм и в литературе, и в изобразительном искусстве стал одним из основных инструментов выхода в особое нелинейное пространство, в котором уже не может разворачиваться повествование. Раздробленные фрагменты реальности в оптике симультанизма не выстраиваются больше в логические цепочки, а образуют абсурдные, спонтанные сцепления, создают пространство с разрывами, провалами, искривлениями, немотивированными соединениями разнородного и неожиданными скачками.

Принцип взаимодействия, сочетания частей и элементов в живописных скульптурах напоминает также принцип свободных аналогий или «беспроволочного воображения» и «слов на свободе» футуристической литературы. «Под беспроволочным воображением, — писал Маринетти, — я подразумеваю абсолютную свободу образов или аналогий, выраженных несвязными словами, без направляющих нитей синтаксиса и без всякой пунктуации»²⁰. Такая структура произведения, по мнению Маринетти, подводила художника и литератора к глубинным ощущениям реальности, и главное — к проникновению в сущность мира материи. «Беспроволочное воображение и слова на свободе введут нас в самую сущность материала, открывая новые аналогии между отдаленными и, по-видимому, противоположными вещами, мы оценим эти вещи более глубоко»²¹. Естественно, такая структура языка, «ведущего... в самую сущность материала», подталкивала художников к выходу в реальное пространство мира материи, к работе с готовыми материалами реальности.

В русской литературе концепции «слова как такового» и «буквы как таковой» предполагали аналогичное движе-

²⁰ *Маринетти Ф.Т.* Беспроволочное воображение и слова на свободе. // Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 62.

²¹ Там же.

ние в глубину мира материи. Алогичные смещения и произвольная комбинаторика «словесных масс», на которых основывались литературные произведения русских футуристов, также вели искусство к миру предметной, материальной реальности. Кроме того, в русской литературе 1910-х годов был создан один из первых образцов словесного или поэтического реди-мейд, в основе которого также лежала работа с материей языка. В книге «Тайные пороки академиков», изданной в 1915 году, Крученых в качестве произведения, превосходящего по звуковой выразительности своего материала поэзию Пушкина, привел обычный счет прачечной.

Вместо привычной практики чтения, извлечения смысла путем соотношения предмета и слова, его обозначающего, в искусстве 1910-х годов складываются особые методы рассогласования, дезориентации, нарушения последовательности и линейной логики. Эти методы не принадлежат только одному виду искусства. Они получают свое преломление и в живописи, и в литературе, и в музыке, и в театре. Не последовательность и связность, но резкий скачок, слом, разрыв определяют построение многих произведений искусства этого времени. И живописные скульптуры в этом процессе создания нового языка искусства играли одну из ведущих ролей.

* * *

В основе живописных скульптур лежит еще один прием, широко использовавшийся в культуре, — монтаж, то есть комбинирование, сборка, соединение различных предметов или их частей. Эта методика связывает живописные скульптуры, с одной стороны, с неким ремеслом — монтировка, крепление материалов (не случайно немецкие дадаисты использовали слово «монтер» для определения деятельности художников), а с другой — с кинематографом.

Монтаж — техника конструирования, волевой деформации, техника, обнажающая механику порождения смысла, — на первый взгляд должна была противоречить принципам свободных аналогий, игровой комбинаторики и алогизма, на

которых строилось большинство живописных скульптур. Однако наши представления о такой природе монтажа опираются, как правило, на более позднюю практику кинематографа, хотя аналитический, интеллектуальный монтаж отнюдь не исчерпывает всех возможностей монтажной техники.

Эстетический эффект многих живописных скульптур связан с взаимодействием подчеркнуто разнородных, разнотипных частей: узнаваемых бытовых предметов и «беспредметных» плоскостей, реальных материалов и живописи, их имитирующей, искусства и реальности. Рядами подобных сопоставлений мыслит также кино. Точнее — на них основан монтаж. Монтаж работает, «сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении, изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды», при этом «простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает совершенно законченное представление другого порядка — психологического»²² — так формулировал Эйзенштейн основы интеллектуального монтажа в кино.

Однако в живописных скульптурах действует, скорее, иной монтажный принцип. Аналогию ему может составить монтажный эффект Л. Кулешова — игровой, незавершенный, вариативный. Кулешов, демонстрируя возможности монтажного кино, сопоставлял различные кадры (тарелка супа, мертвое тело и прочее) и лицо актера Мозжухина, получая каждый раз совершенно новую ситуацию, новый смысл — в зависимости от того, с каким предметным рядом монтировалось одно и то же лицо. Кулешовский монтаж открывал в кино не столько «осмысленные контексты», сколько плавающие, неопределенные, изменчивые. Именно такие контексты возникают и в ассамбляжах.

Монтаж различных деталей в живописных скульптурах демонстрировал двусмысленную гибкость механизмов порождения смысловых контекстов. «Рельеф с тарелкой» И. Пуни, например, был построен на игре с контекстом

²² *Эйзенштейн С. Монтаж.* М., 2000. С. 493—494.

супрематизма и реализма, представляя ироничную реплику в адрес и того и другого языка живописи. Прикрепленная к однотонной поверхности настоящая тарелка воспринималась и как обычная бытовая вещь, как доведенная до логического предела концепция реалистического языка, и как геометрическая фигура (круг), парящая, наподобие супрематических абсолютных форм, в пространстве «картины».

Эйзенштейн видел в основе монтажа конфликт, столкновение частей. Монтажное соединение кадров он называл «точкой, где от столкновения двух данностей возникает мысль»²³. «Монтаж» материалов и предметов в живописных скульптурах направлен не столько на рождение мысли, на конструирование определенного смыслового поля между двумя элементами, сколько на разрушение жестких логических связей. В его основе лежит создание спонтанных, непреднамеренных ассоциативных рядов, свободных смысловых комбинаций. Во внутренней структуре живописных скульптур нет силовых полей, которые бы задавали определенное направление, определенный вектор рождения смысла.

В живописных скульптурах возникает новый механизм порождения смысла. Уже сам акт выделения предмета из его естественного контекста предполагает наличие в этом предмете неких свойств, которые могут быть раскрыты с помощью определенных умозрительных процедур — воспоминания или воображения. Эти свойства элементов, составляющих ассамбляжи, неочевидны и субъективны. Они не считаются непосредственно, не обладают устойчивыми значениями. Очень точно описал эту механику наделения смыслом Ремизов, увлекавшийся, как известно, составлением своеобразных ассамбляжей. Рассуждая в своих воспоминаниях о ценности и смысле собранных на его «серебряной стенке» предметов, он писал: «ведь игрушки-то нет никаких, понимаете?! А есть пыльные сучки, веточки, палочки, лоскутки и мои рассказы о них: когда я говорю, они принимают такой вид, какой мне хочется — и все ви-

²³ *Эйзенштейн С. Монтаж.* М., 2000. С. 498.

дят! — и коловертыша, и кикимору, и кошу, и ауку, и скриплика, и... — ну, всю эту серебряную живую стену. А сними я их со стены, и без меня никто не разберет, где и кто»²⁴.

Изменение границ искусства связывалось в 1910-е годы с движением к новым уровням сознания, инструментом которого было, в частности, смещение соотношений между непосредственным зрением и знанием, предметом и словом, его обозначающим. В разрушении общепринятой и рациональной системы связей П. Успенский (автор весьма популярный в кругу русских авангардистов) видел один из важнейших инструментов выхода к новому состоянию сознания, проникновения в новые измерения: «Мы прежде всего должны сбросить оковы нашей логики. Это первое, великое и главное освобождение, по которому должно стремиться человечество. Человек, сбросив оковы “трехмерной логики”, уже перешел сознанием в другой мир. Для этого перехода не нужно магических церемоний или мистерических обрядов посвящения. Переход совершается в сознании человека»²⁵. О переходе к новым измерениям, к новым состояниям сознания, соотносимым с таинственным, закрытым и иррациональным, говорил также Матюшин, вспоминая об увлечении художников в 10-е годы рельефами и живописными скульптурами: «Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве, науке принималось выходящим из самых недр четвертой меры. Сюда примешался в сильной степени оккультизм... для меня это был просто конец плоскостному наблюдению... Художник выскакивал из полотна коробками, палками, мочалкой, стеклом, железом, старался понудить глаз свой и глаз соседа к понятию глубины»²⁶.

Эстетическая ценность живописных скульптур смещается с прежних позиций, предполагающих определенную си-

²⁴ Ремизов А. Взвихренная Русь. М., 2002. С. 270.

²⁵ Успенский П. Tertium Organum. СПб., 1992. С. 180.

²⁶ Матюшин М. Опыт художника новой меры // РГАЛИ.Ф. 134. Оп. 2. Ед. хр. 21.

стему координат, в пространство, где художественные достоинства произведения определяет некий игровой потенциал, заложенный в его структуре. Умозрительная игровая механика или реальность воображения и вещественная достоверность, реальность предметного мира представляли два антиномичных начала в ассамбляжной технике. Новые механизмы восприятия, неочевидность смысловых контекстов, «разорванное», разомкнутое пространство эстетического — все эти свойства живописных скульптур радикально меняли привычную структуру художественного произведения. В живописных скульптурах возникало открытое, подвижное пространство, предполагающее особую драматургию восприятия. В нем не было одного направления, строго заданного вектора движения и понимания. Оно предполагало возможность свободной игры, непринужденного блуждания глаза и в то же время испытывало зрение постоянными скачками, мистификациями, смещающими привычный контур реального.

* * *

Первый показ рельефов Татлина весной 1914 года сопровождался выразительной акцией. Над входом в свою мастерскую, где проходила выставка, Татлин повесил плакат-лозунг: «Зри трюк!»²⁷ Эффект трансформации обыденных предметов или их фрагментов в произведение искусства представлял главный трюк татлинских рельефов. Не традиционное мастерство живописца, не сюжет или идея, но чистый эффект, трюк трансформации был одним из важнейших элементов этих работ. При абсолютной конкретности, сосредоточенности на сугубо материальной стороне, искусство в ассамбляжах развоплощалось до трюка, до чистого действия трансформации.

Элемент аттракциона присутствовал в искусстве всегда. Таким аттракционом был, например, оптический иллюзионизм произведений античного живописца Зевксида, на

²⁷ См.: *Ракитин В.* Мастерской и пророк // Великая утопия. Каталог выставки. М., 1993. С. 26.

чью картину слетались птицы клевать изображенный виноград. «Живые механизмы», восковые персоны, фигурные обманки, механические картины — все эти произведения основывались на игре с искусственным и живым, иллюзией и реальностью. В них иллюзорный мир искусства, «реальность» созданная и придуманная смешивалась с реальностью как таковой. Конечно, эти аттракционные элементы присутствуют в искусстве как боковые. Однако показательна их жизненность, их устойчивость — в том или ином виде — на протяжении многих столетий. Очевидно, что в этом художественно-магическом компоненте искусства заключалась глубокая притягательность, и в общем механизме работы культуры он играл важную роль.

К началу двадцатого столетия этот игровой, «магический» компонент искусства находился в области маргинальных пространств культуры, часто смешиваясь с новинками технических изобретений. Такими новыми аттракционами, основанными на игре оптических эффектов, стали транспарантная живопись, панорамы и диорамы. Определенные аналогии ассамбляжному соединению картинной плоскости и трехмерных объектов можно видеть в популярных с конца XVIII века панорамах, где первый план был представлен, как правило, объемными, реальными предметами или их макетами, а далее он срастался с пространством нарисованным, создавая иллюзию исчезновения границ картины и реальности. Панорамы не только представляли пример соединения реальных объектов и иллюзорного пространства, но также использовали некоторые механизмы восприятия, характерные в дальнейшем для живописных скульптур: нецентрированное зрение, эффект скачка от иллюзорного к реальному.

В этом же ряду аттракционных искусств находился и ранний кинематограф. Очень часто в основе фильмов лежали трюки магического театра, трюки иллюзионистов, связанные с «оживлением» неживого, иными словами — с нарушением границ между двумя территориями — «реальности» оптической и реальности действительной. Подобные трюки стали основой многих фильмов Жоржа Мельеса, до об-

ращения к кинематографу работавшего в одном из театров магических аттракционов. В декорациях к своим фильмам Мельес часто использовал соединение рисованных и реальных деталей, из которых составляется тот или иной объект. Сюжеты его фильмов нередко основаны на трюках оживления изображений, перехода «реальности», созданной с помощью кисти, в трехмерную, физически достоверную реальность.

Еще один круг явлений в искусстве конца XIX и начала XX века, типологически близкий «трюкам» ассамбляжей, связан с экспозиционной практикой. Нередко художники, стремясь создать особую атмосферу в выставочном пространстве, использовали различные эффекты, начиная от специальных приемов освещения и кончая размещением аксессуаров вокруг своих живописных полотен. Исследователь экспозиционной практики XIX века пишет: «П.М. Третьяков перед картиной Репина “Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года” стелил ковер, словно продолжающий ковер на картине Репина в реальном пространстве. Художник салонного плана М.Г. Сухоровский оформлял интерьер для экспонирования своей картины “Нана” по роману Золя наподобие будуара и перед картиной на бархатном ковре помещал атласные розовые туфли. Дальше всех по этому пути пошел Верещагин, на выставках которого представлялись целые этнографические коллекции — ковры, оружие, костюмы, посуда, кроме того, чучела птиц и зверей... он был одним из первых, кто стал превращать свои выставки в подобие театра предметов... Экспозиция всячески стремилась стереть, растворить грань между изображением и реальностью»²⁸. Помещение реальных предметов перед картинами на выставках в XIX веке, безусловно, было связано с оживлением аттракционных элементов в искусстве и представляло параллель, хоть и весьма отдаленную, тем радикальным экспериментам, которые

²⁸ Карпова Т. Художественные принципы искусства второй половины XIX века в зеркале искусства экспозиции // XIX век: целостность и процесс. М., 2002. С. 183—184.

будут осуществлять художники в конце 10-х годов XX века в ассамбляжах.

Весь круг этих явлений не принадлежит сфере эстетического в чистом виде. Скорее, он занимает промежуточную позицию между искусством в его эстетическом измерении и аттракционом, в котором иногда в искаженной и рудиментарной форме сохранялись отголоски архаического мира ритуалов. Эти аналогии подводят к еще одному кругу традиций, с которыми практика использования различных материалов и предметов в живописных скульптурах также имеет точки пересечения. Речь идет об архаическом искусстве.

Эффект трансформации низкого, бытового материала в художественное произведение в искусстве архаическом был описан в работах Владимира Маркова «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» и «Искусство негров». Анализируя архаическую практику работы с материалами, Марков подчеркивал: «...редко ограничиваясь одним материалом, пользовались набором материалов... Есть идолы, которые набраны из многих материалов: металлические бляхи, кольца, раковины, шнурки, волосы и пр. <...> Маски, скульптуры, куклы диких народов, сделанные из разных случайных материалов, из дерева, соломы, раковин; где глазами служат кусочки янтаря, стекла, слюды или просто европейская пуговица и т.д.»²⁹. Описание такого использования материалов («глаза из круглых голубых пуговиц») сопровождается один из рисунков Розановой, изображающий тунгусского шамана.

Еще один круг аналогий ассамбляжному использованию в пространстве искусства элементов реальности можно отметить в древнерусском искусстве. «Живопись иконы, — пишет Марков, — инкрустируется чужим материалом, камнями, золотыми и серебряными рельефами, покрывается частично или почти целиком ризами, венчиками, оплечьями и т.п.»³⁰. Как известно, ссылкой именно на эти тради-

²⁹ *Вольдемар Матвей*. Статьи. Каталог произведений. Письма. 2002. С. 55, 107.

³⁰ Там же. С. 55.

ции русские кубофутуристы мотивировали свои эксперименты по внедрению реальных материалов в живописные произведения.

Живописные скульптуры, включающие в пространство искусства готовые предметы (или их фрагменты), изъятые из обыденной жизни, использовали механизмы трансформации, преобразования материалов, в чем-то схожие с приемами архаического и сакрального искусства. Эти механизмы или игровые «трюки» ассамбляжей, актуализировали архаические пласты в искусстве, разрушающие его установленные границы, его исключительно эстетическое измерение.

Неудовлетворенность чисто эстетическим статусом искусства и стремление расширить его смысловое поле, его культурные функции были источником многих радикальных экспериментов в культуре начала прошлого века. Атракционная механика превращений позволяла перейти в пространство, где действуют иные, нежели собственно эстетические, принципы организации материала и его восприятия. Сфера чудесного, пограничных состояний, превращений, «волшебной» механики, забытой «высоким» искусством, все чаще привлекает внимание художников, воспринимаясь как необходимый элемент языка нового искусства.

В определенном смысле метафизический привкус всегда присутствует в ассамбляжах, построенных на просвечивании, совмещении двух реальностей — реальности иллюзорного картинного пространства и реальности бытовой, предметной. Эффект стертости границ между ними и создает впечатление «чудесных» трансформаций.

Ассамбляж, использующий готовые предметы, размывает культурную ауру искусства до его первичных, «примитивных» механизмов. В то же время эта «архаизация» не ведет к упрощению, не редуцирует искусство к элементарному, условно говоря — первичному, «первобытному» механизму работы. Ассамбляж предлагает более иррациональную игру. За первичными, простыми на первый взгляд механизмами он открывает запутанное, причудливое пространство, в котором оживает чудесное и воображаемое, но

одновременно присутствует ирония и обнаруживается двусмысленность «чудесного» преобразования банального предмета в искусство. Это преобразование может быть прочитано и как знак воскрешения глубинных механизмов работы искусства и как прощальное напоминание об исчезающем искусстве.

* * *

Позитивистская картина мира, сложившаяся во второй половине XIX века, представляла мир как систему глобальных классификаций, охватывающих все сферы реальности, — идеи и виды деятельности, минералы и растения, науки и искусства. Именно позитивизм окончательно утверждает представление о культуре как о наборе объектов и прививает уверенность в управляемости предметного мира и мира материи, в их подвластности рациональным классификациям.

С другой стороны, в искусстве — также в духе позитивистского мышления — происходит опредмечивание самой живописи: вычленение ее материальных составляющих — краски, фактуры, плоскости холста, изъятие живописи из сферы оптической иллюзии, отражения реальности и попытки создать (буквально в духе позитивизма) схемы классификаций живописного языка, опирающиеся исключительно на его вещественные, материальные свойства. (Самый яркий пример такого рода классификаторских усилий — работа Д. Бурлюка о фактуре.) Однако подобно тому как позитивистская культура была внутренне неоднородна (рядом с материальным, вещественным мышлением, рядом с практицизмом и эмпиризмом в ней существовали спиритуализм и оккультизм, а научные поиски нередко инспирировались отнюдь не рациональными и утилитарными задачами), так и материализация искусства была не однозначна. Как ни парадоксально, но нередко эта тенденция, напротив, удаляла живопись от рациональных, словесно объяснимых, логически исчислимых свойств.

Возможно, отрицание этого позитивистского опредмечивания мира, позитивистской уверенности в логической

исчислимости предмета и материи стало одним из стимулов смещения внимания многих художников авангарда на предметы, наделенные специфическими свойствами. Любимыми предметами демонтажа кубистов были, как известно, музыкальные инструменты — предметы-звуки, в которых их вещественная, материальная, собственно предметная сторона соединена с нематериальной. Для итальянских футуристов и орфистов такими символическими предметами стали электрические фонари и лампы — предметы-световые волны. Иными словами, художников привлекала предметность в пограничном состоянии. Свою роль здесь, конечно, сыграли и новая научная мифология «исчезающей» материи (радиоактивность, электромагнитные излучения и т.д.), и новые технические изобретения (кинематограф, фотография), умножающие, тиражирующие и стирающие тем самым реальность предмета в бесчисленных повторах.

В культуре начала века предмет все чаще теряет свою онтологическую достоверность. Он может оказаться в реальности не тем, чем является глазу. Он становится податлив для превращений и умножений, стирающих его уникальность. В манифесте футуристической скульптуры, где была впервые сформулирована теория полиматериалов и даны теоретические предпосылки внедрения в искусство готовых предметов повседневности, Боччони многократно акцентирует эту онтологическую двусмысленность, неопределенность предмета. (Манифест был опубликован весной 1912 года, в России напечатан в 1914 году.) «Новая пластика, — пишет Боччони, — будет передачей посредством мела, бронзы, стекла, дерева или любого другого материала атмосферических плоскостей, которые связывают и пересекают вещи... Скульптура должна давать жизнь предметам, делая ощутительным, систематическим и пластическим их продолжение в пространстве, так как никто не может отрицать в настоящее время, что один предмет продолжается там, где другой начинается, и что все вещи, окружающие наше тело (бутылка, автомобиль, дом, дерево, улица), пересекают и делят его, образуя арабеску кривых и прямых линий... Провозгласим, что тротуар может вскарабкаться на

ваш стол, что ваша голова может перейти улицу и что в то же время ваша домашняя лампа может развесить от одного дома до другого громадную паутину своих меловых лучей»³¹.

Ускользящая, двойственная суть предмета становится важнейшим мотивом в живописных скульптурах. Играя одновременно на территории искусства и не-искусства, ассамбляж исследует и актуализирует эту двойственную природу предмета. Переходный тип работ с рельефными и рисованными частями — одно из наиболее ярких выражений этой онтологической двусмысленности, неустойчивости предмета. Рельеф Поповой «Кувшин на столе» (1915) представляет движение рисованного предмета к объему, к реальному пространству. И одновременно — обратное движение: погружение предмета, изъятая из реальности, в иллюзорное пространство картины. В нижней части своей работы Попова помещает фрагмент реальной ножки стола, добавляя еще одно измерение в свое произведение. Ее «Кувшин» представляет соединение нескольких уровней реальности: живописного изображения предмета, искусственных плоскостей, имитирующих предмет в пространстве, и реального предметного мира. С другой стороны, эта работа, вероятно, наиболее ярко демонстрирует утрату живописью естественных границ своего существования. Попова, не делая остановки, не отрывая кисти от поверхности, продолжает движение с плоскости картины в трехмерную реальность, создавая чисто живописную иллюзию игры света и тени на реальной трехмерной поверхности. Живопись в данном случае становится основным инструментом, стирающим границу реальности и изображения.

Внедрение реальных, готовых предметов или их фрагментов в пространство картин, увлекавшее многих художников, представляло не столько попытку вернуть онтологическую достоверность предмету, сколько демонстрировало утрату этой онтологии на более глубинном и всеобъемлющем уровне. Пожалуй, наиболее радикальные версии таких

³¹ *Боччони У.* Технический манифест футуристической скульптуры // *Маринетти Ф.Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 185, 189.

живописных реди-мейды представлены в творчестве Пуни. Его «Рельеф с тарелкой» (1919), «Рельеф с молотком», «Рельеф с белым шаром» (оба 1915) и другие подчеркивали двойственную природу любой предметной сферы. Предмет в этих работах легко переходит из мира реального в мир иллюзии. И эта размытость границ предполагает также возможность обратного движения — из мира иллюзии в мир реальный; возможность создания артефактов, не имеющих аналогий в реальности, беспредметных предметов, обладающих тем не менее вещественной достоверностью. Ассамбляжи работают с исчезающими, находящимися в процессе трансформации субстанциями — живопись и реальный предметный мир. Реальность утрачивает свою абсолютную достоверность, становясь частью живописного мира, а живопись, попадая в трехмерное пространство, теряет свою магию, свою силу иллюзии. Это встречное движение, размывающее контуры и реальности, и искусства, лежало в основе многих экспериментов с ассамбляжной техникой в 1910-е и 1920-е годы.

Внедрение реальных предметов в картинное пространство дезорганизует прежние нормативы восприятия живописи. Взгляд лишается направленности, которую ему раньше задавали и линейная перспектива, и композиция картины — втягивающая, концентрирующая зрение. Закрытая структура картины, имеющая свои определенные границы, не позволяла глазу соскальзывать за пределы рамы, блуждать в пространстве. Трехмерный предмет нарушает эту логику зрения. Глаз, лишенный заданного смыслового направления, строгой перспективной схемы, блуждает среди фрагментов предметного мира, узнавая отдельные его элементы, но не находя между ними очевидных связей.

Выразительным, хотя, скорее всего, и бессознательным мотивом в живописи и в живописной скульптуре конца 1910-х — начала 1920-х годов становится мотив пустой картинной рамы. Этот мотив часто, можно даже сказать, навязчиво, воспроизводится в живописных работах Пуни начала и середины 20-х годов. Позднее Ермилов сделает рельеф, еще более резко обыгрывающий этот мотив: разломанная

граница живописного мира, опустошенная картина, в пустое пространство которой вторгается «сырая», непреображенная реальность — отдельные предметы, фрагменты интерьера. Введение реальных предметов в картинное пространство создает эффект проницаемости, а точнее — спутанность, смазанность границ иллюзорного и материального, размытость граней видимого и осязаемого.

Смонтированные на плоскости трехмерные объекты уже не предполагают ограниченного картинного пространства, оно оказывается разомкнуто, разорвано. Нарушается логика «окна», предполагающая взгляд, погруженный в пространство картины. Трехмерный предметный план выталкивает зрение в пространство, где нет четких ориентиров, в пространство, где картинный мир сливается с миром реальности.

Эту рассредоточенность, дезорганизованность взгляда усиливает использование контрастных по своей фактуре и структуре материалов, играющих на диссонансных зрительных впечатлениях, принуждающих глаз совершать своеобразные скачки. Например, И. Пуни в «Рельефе с пилой» (1915) монтирует на одной плоскости ряд непроницаемых и прозрачных, жестких и гибких материалов — стекло, наложенное на гнутую поверхность алюминиевой пластины. Во многих беспредметных рельефах Пуни создаются пустоты, просветы между материалами, между материалом и основой, на которой он укреплен. Общая структура произведения оказывается разорвана, нестабильна, производит впечатление неустойчивости, недолговечности соединений различных материалов. Едва скрепленные вместе, элементы рельефов, кажется, в любой момент готовы разлететься, рассыпаться. Расположенные на плоскости, подобной традиционной картинной поверхности, геометрические формы из различных материалов создают ощущение готовности оторваться от нее, соскользнуть в пространство, уже никак не регулируемое нормами картинной структуры. Внедрение узнаваемых, бытовых предметов в такую «картину» еще в большей мере размывало границы изображенного и реального.

Эта неустойчивость, двусмысленность предметной реальности, проявляющаяся в ассамбляжах, была внутренне сопригордна некоторым широко распространенным в культуре XIX — начала XX века практикам, подготовившим почву для подобной игры искусства на разных территориях.

* * *

Многие жесты авангардного искусства, демонстративно разрушающие традиционные формы, традиционную структуру живописного языка, обретают свое значение в контексте установившихся в европейской культуре практик социального, общественного бытования произведений искусства. Во многих случаях тяготение к изменению традиционных форм искусства связано с полемикой или резкой конфронтацией с устоявшимися институциями, с общепринятой практикой использования и интерпретации искусства. Эта полемика затрагивает порой глубинные механизмы функционирования культуры в Новое время. Живописные скульптуры были важным звеном в этой полемике.

Взгляд на ассамбляж изнутри институциональной системы, существовавшей вокруг искусства в начале XX века, может помочь понять, как стали возможны художественные жесты, резко нарушающие границу между территориями искусства и повседневности, как стало возможным объявлять искусством предметы быденной жизни и почему для многих течений в искусстве конца 1910-х годов живописная иллюзия утратила свою магию и свою ценность. Эта тема, конечно, могла бы стать предметом отдельного и значительно более подробного исследования. Здесь я только конспективно обозначу некоторые возможные подходы.

Одним из институтов Нового времени, с которым иногда весьма агрессивно полемизировали многие авангардисты, был музей. Антимузейность раннего авангарда связана, в частности, с отказом от понимания искусства как абсолютно ясного, подчиняющегося известным законам явления, вписанного в определенную иерархию и исполняющего в ней строго обозначенные функции. Искусство для авангардной культуры представляет собой ускользающий,

неявный, требующий новых определений феномен. Естественно, поэтому рождается интерес к уже существующим механизмам обозначения искусства. Музей и его стратегии разграничения искусства и не-искусства представлял наиболее разработанный и укорененный в европейской культуре механизм узнавания искусства.

Музей создает воображаемое, иллюзорное, в каком-то смысле легендарное пространство-время, в котором человеческому сознанию диктуются особые правила восприятия, мышления, самосознания. Некоторые современные исследователи сравнивают появление музея в европейской культуре с открытием прямой перспективы в эпоху Возрождения. Подобно системе перспективного изображения, музеи также предлагали своего рода модель соотношения человека с миром, модель его методов освоения реальности и самосознания. Музей в европейской культуре оказывается одним из наиболее эффективных механизмов порождения смыслов, знаний, организации и регулирования способов восприятия. «Музей кристаллизовал и преобразовал разнообразие старших методов производства знания, его обработки, хранения и представления в новый синтез, который был сопоставим с развитием в восемнадцатом столетии других современных форм наблюдения и принуждения в больницах, тюрьмах и школах»³². И наконец, музеи становятся важнейшими инструментами создания пространства истории, историзации мышления.

Нередко музеи сравнивают с еще одним специфическим жанром искусства Нового времени — с романом. Беллетристика также представляет особую практику конструирования реальности и истории. В этом смысле музейная экспозиция являла собой определенную параллель роману. Она выстраивала систему зрительного восприятия, аналогичную повествовательным структурам, предлагала зрителю траекторию движения среди различных объектов (этнографических или художественных), схожую с разворачиванием той или иной

³² *Preziosi D. The Art of Art History // The Art of Art History: A Critical Anthology / Ed. by D. Preziosi. Oxford University Press, 1998. P. 510.*

истории на страницах романа. Разрушение устойчивых повествовательных структур в литературе модернизма начала века было, конечно, связано с глубокими смещениями в культурном сознании эпохи — такими как отказ от линейного времени истории и оживление мифотворчества. Программная антимузейность многих авангардных движений, безусловно, вступала в определенный резонанс с этими тенденциями.

Эпоха позитивизма — с ее стремлением к классификациям, упорядочению, описанию и синтетической систематизации реальности — превратила музей в один из основных символов прогресса и «современности». Музей (в самом широком смысле слова, не только художественный) предлагал особую систему повествования о мире через отбор и систематизацию разнообразных артефактов. Редукция мира к набору предметов, его представляющих, и к заданным схемам отношений человека к череде этих артефактов становилась одной из примет культуры второй половины XIX века. Мышление предметными рядами, репрезентация мира через систему объектов ведет к тому, что «музейная» логика начинает просвечивать в самых разных сферах культуры, накладываясь на восприятие живой реальности. Один из побочных, естественно, непредусмотренных эффектов музеефикации реальности был связан с размыванием границ между территориями искусства и жизни.

Ярким воплощением такой музеефикации реальности, «музейных» способов чтения смыслов в реальности и способов ее конструирования можно считать знаменитую Всемирную выставку, проходившую в Париже в 1900 году. Национальные павильоны на выставке были организованы как фрагменты реальной среды, точная имитация реальности. Подчеркнутый реализм репрезентации (в некоторых павильонах имитировалась даже пыль и следы времени на предметах) и одновременно отличие всех объектов от подлинной реальности, их «музейный», неживой характер отмечали многие посетители³³. Выставка наглядно демонст-

³³ См. об этих эффектах экспозиции ст.: *Mitchell T. Orientalism and the Exhibitionary Order // The Art of Art History: A Critical Anthology / Ed. by D. Preziosi. Oxford University Press, 1998. P. 455—472.*

рировала тот самый двусмысленный статус предметности, о котором уже шла речь. Павильоны Всемирной выставки представляли специфическую однородность пространства, в котором территории искусства и не-искусства, реальности и иллюзии оказывались размыты.

Еще одну версию стирания границ между искусственной территорией музея и реальностью предлагали экспозиции музеев естественной истории и этнографии, представляющие предметы жизни внутри пространства музея. Перемена естественного контекста для вещи, перемещение ее в иную реальность становились признанной и распространенной культурной практикой. Модернистская деконтекстуализация вещей, думаю, вполне сопоставима с этими «традиционными» жестами, демонстрировавшимися в стенах этнографических музеев в рамках «традиционных» культурных институций.

Эти общекультурные стратегии повторяются, обыгрываются или демонтируются в приемах «экспонирования» фрагментов реальности внутри картинного мира. Эффект изоляции вещей из их естественного жизненного контекста, на котором строится большинство ассамбляжей, типологически близок механизмам музеефикации реальности. Конечно, живописные скульптуры не просто воспроизводили эти механизмы, работавшие в культуре. Они их высвечивали, обнажали их скрытую природу, демонстрировали их внутреннюю (отнюдь не однозначную) сущность.

На выставке «0,10» под номером 107 среди работ И. Пуни в каталоге был представлен некий объект, описанный одним из рецензентов следующим образом: «...без всяких комментариев, выставлена обыкновенная доска, верхка два шириною и $\frac{1}{2}$ аршина длиною, выкрашенная в зеленый цвет»³⁴. В этом (возможно, утрированном или неточном) описании уловлена тем не менее суть проблемы — возможность назвать искусством практически любой объект, ис-

³⁴ Вечер Петрограда. 1916. 20 января. Цит. по ст.: *Стригалева А.* Пройдемся по выставке «ноль-десять» // *Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации.* СПб., 2001. С. 93.

пользуя особые механизмы музеефикации, особую практику музейной деконтекстуализации.

В рамках авангардного или — шире — модернистского искусства в 10-е годы существует движение, направленное на расшатывание границ искусства, на умножение перечня явлений или предметов, которые могут получить статус искусства, оказавшись в пространстве музея. Один из основных творческих методов авангардного и модернистского искусства — присвоение и деконтекстуализация, игра с перемещениями предметов или «чужих» культур на территорию современного мира искусства. Здесь можно указать на весьма широкий диапазон явлений, так или иначе использующих данный механизм: народное искусство, городское фольклорное, детское, непрофессиональное, искусство африканское, примитивное и архаическое. Этот интерес был отчетливо выражен во всех национальных школах авангарда. На выставках авангарда часто экспонировались рисунки детей, дилетантов, народные картинки, африканское искусство, этнографизмы разного рода. В основе построения некоторых ассамбляжей (прежде всего ассамбляжей, использующих реди-мейд) можно узнать тот же жест перемещения, игры с различными территориями. Позднее именно эти процедуры перемещения стали предметом рефлексии в тех направлениях искусства, где модернистское мышление подвергалось сомнению, где вскрывались его внутренние механизмы, — в дадаизме, сюрреализме, постмодернизме.

Такое использование институций, игра с существующими механизмами функционирования культуры, обнажение скрытых структур культурного пространства, становится одной из важнейших тенденций всего искусства прошлого века. Впервые как осознанная техника, как практика исследования и демонтажа культурных механизмов она проявилась именно в ассамбляжах 10—20-х годов. Обычная бытовая вещь, попадая в пространство картины, внутрь рамы (или же в пространство выставочного зала, музея), трансформируется, меняет свой статус. В ассамбляжах сами механизмы разграничения территорий искусства и не-искусства обнаруживают свою двойственную суть — иррационализм и

игра воображения соединяются в них с рациональными и научными системами организации. Радикальные жесты перемещения бытовых предметов в пространство искусства обнажают эту двойственную природу рациональных институций мира искусства.

Что заставляет считать искусством несколько дощечек, реек и жестянок, сгруппированных вместе? Только наличие в культуре особых институтов, особых ритуалов, особых механизмов порождения смысла и наделения значением. Искусство авангарда в наиболее радикальных формах, невзирая на вражду с музеями, было, по сути дела, супермузейным искусством. Оно изначально мыслилось только в контексте истории искусства, в ряду других произведений, с которыми оно полемизировало или, напротив, определенные свойства которых развивало. Наличие истории искусства и особого экспозиционного пространства (музей, галерея) — необходимые условия для возникновения художественного радикализма. Не случайно в конце 1910-х и в начале 1920-х годов многие авангардисты были так озабочены проблемой музея нового искусства и проблемой создания своей собственной версии истории искусства. Радикальные жесты авангарда имеют смысл только в контексте истории. Они оперируют с колоссальными контекстами, а не с неким смыслом, заключенным в самом произведении. Так же как «Черный квадрат» Малевича или контррельефы Татлина, живописные скульптуры обретают свое значение, свой смысл через отсылку к многовековой традиции живописи. Художники, создавая ассамбляжи, используют этот глобальный исторический контекст живописи как часть собственных произведений.

Выход искусства к границам своей территории провоцировал не только взгляд назад (построение истории), но также процессы самосознания, интерес к механизмам идентификации искусства. Эта философская рефлексия искусства о самом себе также становилась одним из знаков приближения к границам его традиционной территории.

В работах ряда западных искусствоведов и в еще большей мере — философов, занимающихся проблемами искус-

ства, не раз высказывалась следующая точка зрения. Искусство — в тех формах, в которых мы его привыкли воспринимать уже несколько столетий, начиная примерно с Ренессанса, — представляет собой лишь определенный этап или определенную историческую эпоху, обладающую своими законами, нормами и логикой, не действующими, однако, за ее пределами. «Эпоха искусства», как обозначают ее в своих работах некоторые исследователи, подобно всем историческим феноменам, временна и соответственно имеет свои границы. Конец «эпохи искусства» отчетливо вырисовывается именно в двадцатом столетии и именно в тех явлениях культуры, в которых искусство обращается к философскому самоописанию, к решению вопроса о собственной природе. «Философский вопрос о природе искусства, — пишет А. Данто, — скорее, был чем-то, что возникло в пределах самого искусства, когда художники разрушали одну границу за другой — и в конце концов обнаружили, что все границы исчезли на их пути. <...> Только когда стало ясно, что все что угодно может оказаться произведением искусства, оказалось возможно думать об искусстве философски»³⁵. В конце 1910-х — начале 1920-х годов искусство в живописных скульптурах сделало первые шаги в сторону такого философского самопознания и саморазрушения.

³⁵ *Danto A. After the End of Art. Princeton, 1997. P. 14.*

ГЛАВА 3

КОНСТРУКЦИЯ

Одна из наиболее радикальных версий новой эстетики в искусстве конца 10-х и начала 20-х годов связана с движением конструктивизма. Конструктивизм вырабатывает особый тип творчества, сближающий работу художника с производственным процессом, с деятельностью инженера, с практикой научных экспериментов и лабораторных опытов. Конструкция — новый вид художественного произведения; развивая и радикализируя некоторые тенденции, проявившиеся в ассамбляжах, в коллаже и фотомонтаже, она все же существует уже в другой системе координат, представляет следующий решительный шаг в разрушении традиционных границ искусства.

Конструкции, в отличие от живописных скульптур, полностью свободны от воспоминаний о координатах картинной поверхности. Для ассамбляжа еще были важны методы, отсылающие к традиционной художественной практике: динамика фактур, игра на разных культурных территориях, смещение границ иллюзорного и реального. Для конструкции важны не фактуры, не поверхности, но структурные и функциональные качества материалов. Конструкция исследует, как они могут работать, связываться друг с другом, какие могут создавать силовые линии, какое напряжение способны выдерживать. В конструкциях художники не интересуются границами мира искусства и реальности. Их произведения существуют в пространстве культуры, где эти границы практически стерты, незаметны.

В конструктивизме на первый взгляд оживают многие мифы ушедшего XIX века. Прежде всего реанимируется мифология прогресса, неуклонно растущей рационализации, преодоления хаоса реальности, освоения наукой и человеческим сознанием самых темных и таинственных сторон жизни. Однако эта возрожденная мифология приобретает в конструктивизме иные и подчас парадоксальные очертания.

ния. Она предстает не просто в виде экзальтированного повторения прежней утопии, но может рассматриваться как ее новая, иррациональная стадия. При более пристальном внимании рациональность и научность самого конструктивизма также оказывается неоднозначна. В основе конструктивизма, безусловно, лежит позитивистская программа. И в то же время искусство «бессознательно», в силу своей природы, обнаруживает иррациональность в самой науке, выявляет границы научной картины мира.

Популярный в искусстве авангарда в конце 1910-х — начале 1920-х годов лозунг «искусство как наука» в общем контексте культуры представлял уже вполне ретроградную тенденцию. Научное мышление, как известно, признавалось в качестве идеального и единственно истинного еще в XIX столетии. К 20-м годам XX века в самой науке появляются отчетливые симптомы истощения прежнего оптимизма. Важно подчеркнуть, что конструктивизм интересуется не собственно классическая версия научного мышления, научного метода, но их новая версия, скорректированная современными открытиями. Вероятно, само соприкосновение научного мышления и искусства оказалось возможно только в момент размывания классических контуров науки. Именно этот процесс и открыл возможность существования «искусства как науки». Наука, научный метод мышления, попадая в пространство мира искусства, обнаруживали свои скрытые прежде стороны. Искусство, беря на вооружение науку, вольно или невольно подрывало научную логику и тем самым, вероятно произвольно, включалось в общую тенденцию опровержения, подрыва классической версии науки.

Незавершенность, проектность — характерное свойство многих конструкций. В них заново ставится вопрос о природе искусства, делается попытка найти новое определение для художественного произведения. Причем любая конструкция демонстрирует прежде всего бесконечность самого поиска. Неостановимый ход прогресса, технического изобретательства или биологических процессов, с которыми соотносится искусство конструктивизма, не предполагает

остановок, не дает возможности обрести устойчивые координаты. Понятия лабораторной работы, экспериментального упражнения, часто используемые художниками-конструктивистами, подчеркивают этот неустойчивый, неопределенный статус их произведений.

Отрицание искусства в рамках конструктивизма во многом рождается из ощущения бесконечного становления, неумолимого движения, свойственных и миру техники, и органическому миру. Противостояние этому потоку становления, заложенное в самой природе традиционного искусства, сразу выталкивает его за границы новой реальности, созданной «духом современности». Не желая отказываться от «современности», конструктивисты пытаются отказаться от статуса искусства. Однако их работы всегда сохраняют двойственность. Несмотря на программное отрицание искусства, само бытие конструкций в культуре надделено всеми атрибутами произведений искусства — они экспонируются на выставках, существуют в изолированном пространстве мира искусства и не вовлечены в реальный утилитарный процесс.

Уже современники связывали конструктивизм с «определенно выраженной тенденцией выйти за пределы замкнутого в себе художественного произведения, то есть с тенденцией ликвидации искусства как отдельной дисциплины»¹. Может ли искусство сохранить свою идентичность в новом агрессивном пространстве технической и научной реальности, среди тех вызовов, которые бросает традиционной культуре «современность»? Пожалуй, именно в конструктивизме этот вопрос встал с наибольшей остротой.

Конструкции существуют за границами традиционного пространства искусства. В них нет и следов живописи. (Так раскраска, к которой прибегают художники в некоторых конструкциях, не представляет даже напоминаний о живописи, выполняя чисто техническую функцию.) В конструкциях нет также намека на изобразительность, на какой бы

¹ Пуни И. Современные группировки в русском левом искусстве // Искусство коммуны. 1919. № 19. С. 2.

то ни было литературный, сюжетный, психологический контекст. Создатель конструктивистского произведения и не соотносит его с контекстом эстетики, художественного творчества. Конструкции рассматриваются как своеобразный исследовательский инструмент. С их помощью изучается логика созидания и механика производства в мире природы или в мире техники. В конструкциях искусство окончательно утрачивает свою автономию, растворяясь в таких глобальных контекстах, как техника, машинная реальность или биологическая жизнедеятельность, развитие в мире органическом.

В русском искусстве эти две тотальные реальности — органический мир и мир технический — стали основой для двух версий конструктивистского мышления. Причем органическая версия конструктивизма была, очевидно, наиболее оригинальным, не поддающимся интернациональному тиражированию направлением. Инженерно-техническая версия конструктивистской эстетики получила в начале 20-х распространение в различных европейских странах, быстро превратившись в популярный интернациональный стиль. Нередко конструктивистские течения в искусстве европейских стран (Венгрии, Польши, Чехословакии) возникали под непосредственным влиянием русского искусства², но иногда складывались вполне самостоятельно, представляя лишь формальную параллель русским экспериментам (немецкий Баухауз, некоторые тенденции в рамках голландского Де Стиль).

Конструктивистские тенденции в европейском искусстве на первый взгляд решительно противостояли той «форме анархии», которую культивировали кубофутуристические или дадаистские объединения. Однако в реальности дистанция между ними была не такой уж непреодолимой³.

² Особую роль в этом сыграла выставка русского искусства в Берлине в 1922 году.

³ Несколько лет назад исследованию этой проблемы была посвящена специальная выставка и издан каталог (Dada-Constructivism. London, 1984).

В начале 20-х годов европейские дадаисты и конструктивисты даже делали попытки объединить свои усилия. В 1922 году в Дюссельдорфе на Конгрессе прогрессивных художников Ван Дусбург, Рихтер и Лисицкий создали Международную секцию конструктивистов. Из трех ее учредителей двое (Ван Дусбург и Рихтер) были также участниками дадаистского движения. В том же 1922 году в Веймаре состоялся совместный конгресс европейских дадаистов и конструктивистов. Известны также многочисленные факты личных контактов и совместной творческой деятельности среди художников и литераторов дадаистского и конструктивистского толка. Многие дадаисты участвовали в различных периодических изданиях конструктивистов, и наоборот. Даже при самом поверхностном подходе можно выделить некоторые тенденции, связывающие дадаистскую анархию и конструктивистский порядок: отрицание искусства, интерес к геометрической абстракции, увлечение машинной эстетикой. Думаю, не будет преувеличением сказать, что конструктивизм и дадаизм представляли две стороны одной медали, были двумя дополняющими друг друга компонентами единого процесса в европейской культуре послевоенного времени.

Меня будут интересовать только отдельные характеристики конструктивизма — прежде всего те свойства, которые не выталкивали произведения конструктивизма за пределы традиционной территории искусства, но, напротив, удерживали их в состоянии баланса у самой границы. Именно стилистические и теоретические двусмысленности в конструктивизме, его уклонения от рационализма и будут привлекать в первую очередь мое внимание. Из всего разнообразного спектра проявлений конструктивизма в культуре я сосредоточусь только на одном виде творчества — на конструкциях, причем не живописных, а исключительно пространственных, выполненных из реальных материалов, но в то же время свободных от дизайнерских, архитектурных и прочих прикладных целей.

* * *

Хронологически органическая версия «конструктивизма» в русском искусстве предшествовала рождению собственно конструктивизма как особого направления. В материальных подборках, контррельефах и угловых рельефах Татлина были даны первые образцы органических конструкций. Хотя, естественно, надо помнить, что самим Татлиным слово «конструкция» не использовалось. По словам Пунина, он предпочитал характеризовать свою деятельность словосочетанием «изобразительное дело».

Ориентация на органический тип культуры была одной из наиболее самобытных и устойчивых характеристик русского авангарда. В области работы с реальными материалами органическую эстетику (помимо Татлина) развивали М. Матюшин, П. Мансуров, П. Митурич, отчасти Л. Бруни. В творчестве этих художников соединялись два начала: волевой творческий метод конструирования новых художественных систем и стремление связать этот метод с закономерностями и ритмами органического мира. Соединение технического, инженерно-научного подхода к творчеству с биологизмом, стремление найти естественный баланс между этими разнонаправленными силами отличало эту версию «конструктивизма».

Надо отметить, что как погружение искусства в сферу научного экспериментирования, инженерного проектирования и производства, так и прямое соотнесение его с биологическими, органическими процессами разрушали прежние границы мира искусства, деформировали его природу. Искусство, располагаясь на поверхности биологической или машинной реальности, теряло свою собственную глубину, свою уникальность.

Использование новых материалов в искусстве стало одной из важных характеристик конструктивистского творчества. Конечно, внедрение новых материалов было достаточно распространенной тенденцией уже в 1910-е годы. В ассамбляжах происходило расширение традиционного пространства мира искусства путем трансформации его материальной основы. Материалы, не наделенные иллюзорны-

ми, репрезентативными функциями, становились важной частью художественной композиции. Доски, фрагменты мебели, жость, различные металлические детали, стекло заменяют в ассамбляжах краски и кисти. Иными словами, уже в живописных скульптурах художник стремился оперировать материей самой жизни. В конструкциях делается еще один шаг в этом направлении. Новая материя искусства, с которой имеет дело художник, раздроблена, деформирована, вырвана из своего жизненного пространства. В конструкциях она, как правило, уже не собирается на поверхности, напоминающей о картине, но группируется в разнообразных сочетаниях в реальном пространстве. Любой фрагмент реальности, любой фрагмент материального мира может теперь стать материалом искусства. В новой концепции полностью стирается различие между благородными, художественными и низкими материалами. Исчезает прежнее понятие качества, так как к новым материалам оно неприменимо. В конструкциях окончательно расшатывается, деформируется традиционная материальная основа искусства. Теперь материя искусства растекается и разрастается в пространстве без каких-либо ограничений.

Это ощущение исчезнувших, растворившихся границ искусства, ощущение нелокализуемости, тотальности новой материи искусства вызвало появление целой серии «скандальных», по мнению современников, работ. Пример такого провокационного жеста в русском искусстве представлял, например, объект Бруни, показанный на выставке Магазин. Родченко в своих воспоминаниях так описывал это произведение: «Бруни выставил разбитую бочку из-под цемента и стекло, пробитое пулей. Что особенно вызвало возмущение публики»⁴. Аналогичный жест продемонстрировал и Маяковский в известном «Самопортрете» — «половина цилиндра и черная перчатка, прибитые или приклеенные к стене, выкрашенной черными полосами»⁵.

⁴ Родченко А. Опыты для будущего. М., 1996. С. 58.

⁵ Харджиев Н. Поэзия и живопись // Харджиев Н. Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 1. С. 27.

Подобные объекты указывали со всей очевидностью на перспективу исчезновения искусства, его полного растворения в предметном мире, среди материи органического или неорганического происхождения. Безусловно, такая тенденция присутствовала в искусстве конца 1910-х годов. Много позже, уже в 50—60-е годы, растворение искусства среди самых банальных предметов повседневного окружения или среди природного мира нашло свое последовательное воплощение в деятельности интернационального движения Флаккус, в творчестве некоторых поп-артистов и концептуалистов. Однако в 1910-е и начале 1920-х годов подобная версия деформации традиционных границ искусства осталась лишь предчувствием, возможностью, не получившей полного развития. Исчезновение традиционных границ искусства, а точнее, самих контуров искусства в серии произведений, построенных на комбинировании различных предметов, было экстремальным экспериментом, провокационным жестом, на фоне которого отчетливее смотрелась другая тенденция в работе с материей реальности.

В русском искусстве — прежде всего в творчестве Татлина — получил развитие метод работы с различными материалами, направленный на собирание, организацию раздробленной и деформированной материи в новые организмы, в новые системы.

* * *

«С 1912 года призывал членов моей профессии улучшить глаз», — писал в 1918 году Татлин⁶. Мифология «восстановления глаза», которую вслед за Татлиным подхватил и развил Пунин («искусство возрождается, глаз восстанавливается»), была для пластических искусств подобна мифологии «воскрешенного слова» (Шкловский) русского литературного футуризма. И в том и в другом случае «объективно-истинное и реальное мировоззрение», добытое в непосред-

⁶ Татлин. Отвечаю на «Письмо футуристам» // Анархия. 1918. № 30. 29 марта.

ственном опыте и свободное от априорных рассудочных схем, достигалось через погружение в жизнь материала. «Напряженная работа по восстановлению глаза... является содержанием большей части творческой деятельности Татлина», — подчеркивал Пунин⁷.

Одна из тенденций в процессе «восстановления глаза» была связана с освобождением, очищением зрения от иллюзорных, обманчивых оптических эффектов. В материальных подборках Татлина по сути дела нет подобных эффектов — блестящих, бликующих материалов, обманчивых фактур, но в них нет и отчетливой ориентации на осязание. Его работы отличает размытость границы оптического и осязательного. Конфигурации материалов в его рельефах прямо не апеллируют ни к осязанию, ни к зрению. Новый язык искусства перемещает художественное произведение на территорию, расположенную где-то между осязанием и зрением. Зрение в работах Татлина не подчиняется также и сознанию. В своих материальных подборках он ищет первичной органической полноты, целостности зрительного опыта.

В большинстве материальных подборов и рельефов Татлина глаза зрителя не соскальзывают в трехмерный мир, как это было в живописных скульптурах (например, у Пуни, Поповой или Розановой), не выталкиваются из иллюзорного картинного пространства в реальность, но, напротив, из фрагментированного и бесформенного мира предметов или материалов окружающего пространства зрение с помощью татлиновских «досок» собирается, концентрируется. Произведения Татлина обладают не столько силой диссоциации, разрушения, аналитического расчленения материи, сколько энергией собирания, строительства, упорядочения. Это ощущение создает, во-первых, техническая, конструктивная сторона работ: сам метод крепления и соединения частей, обеспечивающий спаянность, слитность разнородных материалов, их совершенную подогнанность друг к другу. Кроме того, в татлинских рельефах материалы,

⁷ Пунин Н. О Татлине. М., 2001. С. 30.

выхваченные, изъяты из естественной среды жизни, не умирают, не мертвеют, но сохраняют органическую полноту свойств. Именно поэтому Пунин мог с полным основанием, без особой метафоричности говорить о «сложных живых построениях» татлинских контррельефов, о «нарощении» в них «живых и реальных пространственных отношений», о «живых материалах» и «живом пространстве» татлинских «досок»⁸.

Татлин создает в своих работах вариант органической конструкции, совмещающей естественную, органическую логику и логику искусственную, техническую, ту логику, согласно которой человек созидает из материалов, а шире — из материи природы — новую реальность, новый предметный мир.

В работах Татлина нет эстетических, а точнее — эстетских — эффектов, какие свойственны более поздним конструкциям. Например, в творчестве В. Стенберга эффектные изгибы линий, неожиданные комбинации материалов, игра фактур становились основой многих конструкций. У Татлина нет эстетического любования ни группировкой материалов, ни ритмами, созданными расположением объемных частей на плоскости, ни их фактурной выразительностью. Антиэстетизм его материальных подборов последовательно выдержан. Материальный подбор без какой-либо аффектации выявляет жизнь самого материала — его массу, тяжесть, жесткость, различные способы его деформации, его сопротивляемость. Причем эта жизнь протекает сама по себе, художник ее только наблюдает, подсматривает, но не подчиняет своей логике, своему сознанию. В подборках Татлина раскрывается онтология вещного мира, достигается то «непритворное пребывание вещи», о котором писал Хайдеггер. И в то же время творчество художника у Татлина переносится в большей степени в сферу действия, а не созерцания — он испытывает, исследует материалы, материальную основу жизни, но не изображает ее, не повествует о ней.

В отличие от игровых, ироничных живописных скульпп-

⁸ Пунин Н. О Татлине. М., 2001. С. 34, 12.

тур Пуни, в отличие от эстетских конструкций Стенбергов или инженерно-аналитических конструкций Иогансона, рельефы Татлина лишены любых эмоциональных, психологических вторжений в жизнь материала со стороны художника. При этом Татлин далек от конструирования функциональных объектов или же оптических композиций из реальных материалов, в которых бы господствовала логика живописи. (Таковы, например, рельефы Арпа или «супрематические» рельефы Пуни.) В материальных подборках Татлина происходит полный выход за границы традиционного искусства живописи или скульптуры в новый вид художественной деятельности. Источником вдохновения для него является только жизнь материала.

Татлин ориентируется даже не на тактильные эффекты, но на своеобразную память рук и всего человеческого организма. На те ощущения, которые остаются от работы с материалом, на тот опыт, который рождается у человека от соприкосновения с материей, от ее преодоления или оформления. Этот опыт не становится предметом исследования, аналитического разложения на элементы. По сути дела, подобный опыт и неразложим. Он добывается не путем интеллектуальных усилий, но, скорее, вспоминается, оживает в процессе проникновения в мир материи, в процессе непосредственной работы с тем или иным материалом. Это первичный, даже не архаический, но жизненно всеобщий фундаментальный опыт. Эта онтология бытия человека в мире материи и становится основной темой татлинских рельефов.

Еще одно свойство органических конструкций Татлина — их антииндивидуализм. Подборы материалов лишены трепета индивидуального письма, ощущения уникального, индивидуального почерка, всегда присущего живописи. Но одновременно в них нет господства технических ритмов и машинной обработки материала, который будет определять существо собственно конструктивистских объектов. В материальных подборках Татлина господствует принцип «органической конструкции». Они апеллируют не столько к чистой механике, технике, сколько к глубинным архаическим

пластам сознания, к архаическому опыту освоения материи.

В рельефах и подборах Татлина живет ритм рукотворного, но неиндивидуализированного, свободного от субъективности творчества. По сути дела, в них нарушается, преодолевается фундаментальный принцип мышления Нового времени, основанного на разделении субъекта и объекта. Творческий метод Татлина апеллирует к состоянию культуры до этого расщепления. В его работах нет также экзальтированного слияния с объектом, нет психологизации, одушевления материи, вчитывания в нее человеческих смыслов.

Хотя работа над материальными подборками и контррельефами занимает в творческой биографии Татлина не один год, произведения, выстроенные в хронологическую цепочку, создают впечатление не столько развития, сколько констатации, фиксирования в различных вариациях одного и того же опыта. Они демонстрируют своеобразный предел, глубинное основание творчества, в котором возможен только трепет живого пространства, живого материала, но нет развития и движения. Конечно, можно построить некоторую схему развития рельефов Татлина от плоскостных («Бутылка», 1914) до угловых контррельефов, но внутри этой схемы мы все-таки будем иметь дело лишь с вариациями одного и того же опыта. Это будет не поступательное, линейное движение, но движение более прихотливое — с возвратами, уклонениями в сторону, остановками.

Феномен искусства в творчестве Татлина погружается на значительно большую глубину, чем собственно эстетическая плоскость. Он трактуется как фундаментальное, онтологическое слагаемое бытия человека в мире. Недостаточность, исчерпанность эстетического пространства для искусства, которое было одним из наиболее острых переживаний в культуре начала двадцатого столетия, в творчестве Татлина находит одно из самых оригинальных воплощений. В своих работах он совершает прорыв к глубинной онтологии творчества, к осознанию его соприродности самому бытию человека в мире. Татлин представляет наиболее радикальный вариант ухода искусства от существования в рамках иллюзионизма, оптических эффектов, ли-

тературы и метафизики.

Материальные подборы Татлина представляют новую реальность — неограниченную, тотальную поверхность мира материи. Произведение искусства оказывается встроено в этот глобальный контекст. И, конечно, в нем оно теряет свою автономию. Работы Татлина открывают общую тотальную поверхность, бесконечную протяженность материи и материалов, в которой растворяется искусство. Эта тотальная поверхность не имеет границ — материальный подбор или сочетание случайных поверхностей, случайных предметов в жизни перетекают друг в друга. В этом пространстве искусство растекается, расплывается, его невозможно исчислить, определить, оно оказывается все ближе к чистому действию — комбинаторика, трюк. Материальный подбор фиксирует, концентрирует на какое-то мгновение взгляд на фрагменте этой тотальной поверхности, но в то же время он растворен в ней и открыт вовне. Собственно говоря, новый тип художественного произведения и есть манифестация тотальности, первичности и неограниченности пространства реальности до разделения искусства и жизни.

* * *

Мифологема «восстановления глаза» сыграла важную роль в творчестве М. Матюшина и также стала одним из стимулов в его экспериментах с пространственными конструкциями и различными материалами. Уже в 1913 году Матюшин создает серию работ из корней деревьев и ближе всего подходит к границам исчезновения, растворения искусства в биологических процессах⁹. В 1924 году на выставке Отдела Органической культуры в ГИНХУКе он продемонстрировал объекты из корней в контексте научно-экспериментальных работ своего отдела, следующих новой логике «искусства как науки». В конце 1910-х — начале 1920-х его творчество приобретает подчеркнуто научно-исследовательский, экспериментальный характер. В это вре-

⁹ Подробнее об этих работах Матюшина речь будет идти в другой главе книги — «Принцип случайного».

мя в рамках исследования «неосознанных особенностей осязания, зрения, слуха» он делает несколько конструкций, в которых изучает и демонстрирует открытые им законы зрительного восприятия.

«Двухфасная вещь» (1923) — одна из таких научных конструкций Матюшина. Она должна была наглядно представлять закономерности зрения, интересовавшие Матюшина и его учеников: «закон одновременного контраста», то есть эффект воздействия формы на окружающую ее среду, ведущий к появлению «дополнительной (контрастной) формы». Конструкция представляла собой вращающуюся коробку с размещенным внутри желтым шаром и длинными гвоздями, укрепленными с противоположной стороны на деревянном планшете. Эта работа Матюшина в большей мере напоминала научный аттракцион, чем произведение искусства.

В теории Матюшина исследования дополнительной формы были связаны с двумя категориями: «зрительное восприятие», основанное на «непрерывно текущем процессе взаимодействия форм»¹⁰, и «зрительное представление», основанное на устойчивых формах, художественных образах, которыми, как языком, оперирует культура. Изменение условий «зрительного восприятия», отрыв его от устойчивых, привычных «зрительных представлений» способен, по версии Матюшина, существенно изменить весь контур культуры. Эта жизнестроительная утопия Зорведа и была центром всех экспериментов Матюшина и его учеников в эти годы. Вращающаяся модель «Двухфасная вещь», исследующая принцип появления дополнительной формы и трансформации «зрительных представлений», была лишь звеном в реализации этой жизнестроительной программы. Она представляла своего рода рабочую модель аппарата по созданию, открытию для человеческого глаза и сознания новых «зрительных восприятий».

Конструкция Матюшина — лабораторная работа, мо-

¹⁰ Эндер М. О дополнительной форме. Доклад 1927 года // Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде. М., 2000. С. 64.

дель для демонстрации закономерностей восприятия и построения форм. Ее самостоятельное художественное значение ограничено этим прикладным характером исследовательского инструмента. Тем самым центр тяжести в творческом процессе смещается с создания произведения искусства в сторону обретения нового психологического опыта, исследования и развития внутреннего, психологического и физиологического аппарата самого человека. Искусство же становится только инструментом, рычагом воздействия на организм человека, на его зрительный аппарат. Форма художественного произведения оказывалась в концепции Матюшина разомкнута в сторону утилитаризма, но понятого органически, даже физиологически или психологически.

Матюшин создавал свои трехмерные конструкции, целиком ориентируясь на зрение, восприятие глазами. Именно зрительное восприятие, его трансформация, согласно жизнестроительной утопии Матюшина, открывали возможность выхода к новому психическому опыту и соответственно к новому сознанию, к новому языку искусства. Преодоление неподвижности, устойчивости прежних «зрительных представлений» было также одним из инструментов трансформации самого искусства, выхода за границы существующих форм и видов творчества. «Художник, — писала ученица Матюшина Мария Эндер, — окончательно освободился от логики зрительных представлений и, столкнувшись с текучей формой зрительного восприятия, смело нарушает привычные границы до сих пор незыблемых предметов в борьбе за устойчивость формы в новых условиях восприятия»¹¹.

* * *

В работах П. Мансурова конца 1910-х и начала 1920-х годов делается еще одна попытка объединить мир органический и технический. По сравнению с Татлиным Мансу-

¹¹ Эндер М. О дополнительной форме. Доклад 1927 г. // Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде. С. 67—68.

ров работает более рационально — он последовательно ищет точки взаимодействия, пересечения реальности человека (мир техники, эстетических явлений) и природы. Он раскрывает в них общие закономерности, ритмы, процессы, но той философии, той онтологии бытия в мире материи, которая проступает в рельефах Татлина, у него нет. В сравнении с Матюшиным, Мансуров ориентируется не на психологию, не на физиологию зрения, но на историко-культурные исследования проблемы.

В работах Мансурова также присутствует мифология исправления зрения, «восстановления глаза» через историко-аналитические исследования «культуры конструкций». Трехмерные конструкции Мансурова не сохранились (немногочисленные примеры его работ этого рода известны сегодня только по фотографиям). Правда, надо отметить, что работа с реальными материалами всегда оставалась для него боковым эпизодом, вспомогательным звеном в его исследованиях и в создании нового языка живописных формул. Выходы к своим живописным формулам Мансуров ищет через сопоставление структурных принципов и методов организации, действующих в пространстве технического и органического мира.

Таблицы Мансурова, созданные в начале 20-х годов, можно считать своеобразной умозрительно-научной версией конструкции. Они строились как интеллектуальный монтаж с использованием репродукций, фотографий, собственных чертежей и рисунков, коллажных элементов органических форм (гербарии растений). Через поиск аналогий, общих ритмов, общей конструктивной логики в таблицах анализировалась «культура конструкций» в сооружениях «животных и насекомых, (человека “дикаря”), древних людей, современные типы сооружений людей различных стран, сооружения ос, пчел, птиц». В них изучалась также «структура материала» через сопоставления «структуры строительных материалов, почв и местностей, давших особый вид построек»¹².

¹² Цит. по: *Мансуров Павел*. Петроградский авангард. СПб., 1995. С. 44

В работах с реальными материалами Мансуров также демонстрирует аналитический метод исследования, раскрывающий родство конструктивной работы техники и природы. Его «Рельеф с бабочкой» (1922) построен на аналитическом сопоставлении различных состояний материалов, различных методов воздействия на них. Волевой жест творца, деформирующий материал (скомканный лист бумаги), «материал», передающий трепет и эфемерность жизни (бабочка), и материал пребывающий, представляющий, по определению Хайдеггера, «вещное в творении» (деревянная доска), — из этих трех состояний материалов и была построена аналитическая органическая конструкция Мансурова.

Органические конструкции развивали на свой лад широко распространенную в русском искусстве идею о новом произведении искусства, равноценном с произведениями природы или техники. Методы построения материальных подборов, создающих органическую целостность, автономную реальность, новый организм, представляли подобие научно-магических операций с материей. Эти поиски шли в соответствии с логикой науки, с использованием терминологии и методов науки, но в то же время органические конструкции обнаруживали разного рода странности, отклонения в волевой, рациональной и научной творческой системе. Они представляли не просто попытку увидеть технику через органику и обратно. Во многих произведениях «органического конструктивизма» в самой технике, в самом аналитическом, техническом мышлении начинала просвечивать некая глубинная «архаическая» основа. В органических конструкциях рождался проект особого универсума, находящегося уже за границами Просвещения, в них проступали контуры новой культуры эпохи постпросвещения и постнауки.

* * *

В другой версии конструктивизма (к ней уже с полным правом можно применять сам термин «конструктивизм») разрабатывался новый тип художественного творчества, базирующийся на закономерностях мира техники и науки, в основе которого лежала не структура органического мира,

а процессы труда и производства. Первые программные выступления конструктивистов относятся, как известно, к самому началу 1920-х годов. Однако общие контуры этого движения можно отметить уже с конца 1910-х годов в творчестве ряда художников: Родченко, Поповой, Клуциса, братьев Стенбергов и других.

В основе идеологической программы конструктивизма, как уже отмечалось, лежит новая интерпретация художественного творчества, рассматривающегося в категориях инженерной, производственной, лабораторной работы. Аналитический метод конструктивизма, его апелляция к науке на первый взгляд обеспечивали ему прочные позиции среди сугубо рационалистических течений в культуре начала 20-х годов. И все же конструктивизм — особенно его русская версия, — находящийся на самой границе традиционной территории искусства, как бы случайно цеплял, притягивал к себе отдельные элементы, противоречащие жесткой рациональности.

Кроме ньютоновской механической модели мира, основанной на гомогенности пространства и времени, на стабильных, неделимых телах, наука обнаружила к концу девятнадцатого столетия своего рода метамир — децентрированный, многомерный, текучий мир энергий, волн, излучений и сил. Вместо атомарной структуры мира, мира твердых тел, проявился энергетический контур мира, где изолированные и стабильные вещи не существуют. Хуго Балл в своей «Лекции о Кандинском» передал чувство ошеломления и страха, испытанное в начале века многими деятелями культуры, оказавшимися в новой реальности: «Твердь бесследно исчезла. Исчезли камень, дерево, металл. Великое стало мелким, а мелкое достигло гигантских размеров... учение об электронах вызвало странную вибрацию во всех плоскостях, линиях, формах. Изменился внешний вид предметов, их вес, их взаимный антагонизм, их взаимоотношения»¹³. Именно этот мир энергий и сил определял

¹³ Балл Х. Кандинский // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. М., 2002. С. 117.

особенности конструктивистской эстетики и выводил ее за пределы одномерной, жестко рациональной концепции искусства. Энергия, силы отталкивания и притяжения, баланс сил — этот набор отвлеченных и вместе с тем предельно конкретных категорий лежит в основе конструктивистского ощущения искусства.

Конструкция представляет попытку из разобранного до первоэлементов мира традиционного искусства создать его новый облик, новый образ художественного произведения, разработать новый тип художественного мышления. Конструкции, безусловно, соотносятся с миром техники и машин. Они иногда просто эстетизируют готовую машинную форму, но чаще пытаются перенять внутренний принцип работы машины: ее функциональность, ее лаконизм, волевое подчинение материи своим задачам. Но если у дадаистов машинный мир предстает в отчуждающем, ироничном свете, то в конструктивизме всегда сохраняются серьезность и романтизм в интерпретации машинной эстетики.

Многие особенности конструкций связаны с включением искусства в глобальный и не ограниченный ни в пространстве, ни во времени контекст энергетизма. В философии энергетизма, популярной уже с конца XIX века, именно энергия рассматривалась как первооснова мира, а материя являлась всего лишь одной из форм существования энергии. В качестве первоэлемента мира утверждался не атом, неделимый и стабильный, а подвижная и не имеющая устойчивой формы энергия. Как отмечает один из современных исследователей, физика начала прошлого века стояла значительно ближе к древним концепциям Гераклита, чем к прежней версии механической вселенной Ньютона. Если заменить в сочинениях Гераклита слово «огонь» словом «энергия», то можно было бы слово в слово повторить его рассуждения о динамической природе мира для описания новой реальности, открытой современной наукой¹⁴.

¹⁴ *Henderson L. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton: Princeton University Press, 1983. P. 3—5.*

В конструкциях также господствовала не логика мира-механизма и мира твердых тел, а логика мира волновых излучений и потоков энергий. Производство искусства рассматривалось в конструктивизме как инструмент выявления рассредоточенных энергий. В конструкциях энергетическая первооснова реальности обретает конкретную форму, ее становится возможным увидеть. В этом плане утилитаризм конструктивизма имеет явный метафизический оттенок: конструкция обнаруживает потоки сил, потоки энергий, она выявляет и исследует их взаимодействие, она позволяет увидеть скрытое, невидимое энергетическое строение мира, лежащее за пределами непосредственного опыта.

В конструкциях нет мышления объемами. Не объем или поверхность определяют структуру конструкции, но соотношение сил, напряжение между ее элементами, давление их друг на друга и сопротивление. Это визуализированное в конструкциях мышление энергетизма представляло одно из важнейших направлений в движении за пределы традиционных границ мира искусства. Энергия становится в конструкциях тем тотальным началом, с которым соотносится новое произведение. Эта тотальность, подобно тотальности органического мира и мира материи в «органических конструкциях», также размывает контуры чисто эстетического измерения искусства.

Некоторые конструктивисты в буквальном смысле слова представляли в своих работах игру силовых линий. Так, работа К. Иогансона «Самонапряжение конструкции» (1921), показанная на выставке ОБМОХУ, была построена на силах натяжения. Конструкция из нескольких металлических прутьев удерживала свою конфигурацию в пространстве с помощью специальных тросов, натянутых между металлическими «линиями».

В этой работе Иогансона проявилось одно принципиально важное свойство — линейная основа большинства конструкций. Линейное начало в конструкциях разных художников явно доминирует. Линия, в отличие от привычного и для скульптуры, и для ассамбляжа мышления поверхностями или объемами, дает возможность проявить векто-

ры действия сил, передать скрытые от глаз направления движения энергии. Родченко, создавший в эти годы целую теорию линеизма, писал: «Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез. <...> Линия победила все и уничтожила последние цитадели живописи»¹⁵. Кроме того, линейная структура конструкций позволяла создавать эффект растворения, минимализации самого материала, материальных составляющих искусства. «Линия как формула», — отмечал Родченко, подчеркивая предельный лаконизм линейных структур.

«Конструкция» К. Медунецкого (1924) использует этот лаконичный, формульный язык линий. Она смонтирована из четырех металлических прутьев, встроенных в постамент. Две прямых и две изогнутых под прямым углом линии, пересекающиеся в свободном пространстве и пронзающие постамент, создают напряженную, легкую, центробежную и парадоксальным образом сбалансированную конструкцию. В этой работе, как и во многих других конструкциях, есть экзальтированная напряженность, эмоциональный накал, связанный с преодолением естественных свойств материала, с его подчинением воле художника. Рвущиеся в пространство линии, гнущиеся, закручивающиеся в спирали металлические пластины, натянутые тросы или монолитные тяжелые массы материала — все эти не лишённые особой эмоциональности элементы языка конструктивизма выводят многие произведения за пределы строгой рациональности.

Конструкции оперируют своего рода первоземлемыми. «Конструкция — организация элементов»¹⁶, — утверждает Родченко. Работа с элементами связана с децентрацией, демонтажом изначальной целостности, и поэтому в значительной степени — с хаотизацией мира. Аналитическое усилие, лишаящее мир целостности, разбирающее его на мельчайшие детали, произвольно вносит иррациональный аспект в картину мира. Отсюда, вероятно, также возникла двойственность конструкций.

¹⁵ Родченко А. Опыты для будущего. М., 1996. С. 96.

¹⁶ Там же. С. 126.

Мера очевидности, рациональной читаемости конструкций, на мой взгляд, была несколько преувеличена художниками. Многие конструкции отличала, напротив, двойственность, смысловая неясность, ускользание от очевидности. Конструкция, конечно, представляет некое противодействие восприятию мира как простого конгломерата элементов. Она демонстрирует усилие упорядочения, собирания, выявления внутренней структуры в рассеянных элементах. В то же время в конструкциях чрезвычайно ярко проявляется сам атомизм мышления, энергия децентрации. И хотя в основе конструкций лежит работа по собиранию атомов и элементарных компонентов, работа по приведению разрозненных частей к некоторому единству, но тем не менее в них присутствует один элемент, всегда сообщающий этим усилиям иррациональный оттенок, — незавершенность, открытость.

Эта двойственность особенно отчетливо проявляется в конструкциях, собранных из одинаковых модулей. На принципе бесконечной вариативности однообразных элементов построены многие работы Родченко этого времени («Круг-в-круге», «Шестиугольник-в-шестиугольнике», «Пространственная конструкция № 16», «Пространственная конструкция № 21» — все 1920—1921). Их композиции создают впечатление игры или работы неостановимой комбинаторики, бесконечного умножения и деления элементов. Родченко и сам отмечал это свойство своих конструкций. В них он хотел «показать универсализм, что из одинаковых форм можно конструировать всевозможные конструкции, разных систем, видов и применений»¹⁷. Серия деревянных конструкций Иогансона, показанных на выставке ОБМОХУ, также строилась на принципе бесконечных вариаций однотипных модулей. Этот тип конструкций указывает на общую тенденцию конструктивизма — невозможность целостности, законченности построения. С разомкнутостью, неостановимостью конструирования из однородных элементов все новых и новых комбинаций свя-

¹⁷ Родченко А. Опыты для будущего. М., 1996. С. 114.

зано тревожное ощущение: ускользание, иррациональность, раскрывающиеся внутри рациональных построений, внутри элементарных, предельно отчетливых форм. С другой стороны, в этой открытости конструкций можно увидеть попытку выхода искусства к бесконечности. Материальные структуры конструкций становятся новыми знаками бесконечности, знаками преодоления материи. В них угадывается желание найти формулу творческих сил, постоянно действующих в мире и безостановочно производящих все новые и новые формы.

Искусство в этих работах пытается оперировать прежде всего категориями количественными, традиционно ему чуждыми. Принцип бесконечности, воплощенный в конструкциях из однообразных модулей, базируется на чисто количественном повторе, безостановочном воспроизводстве стандартных элементов. Это программное введение количественных и стандартизированных категорий в произведение искусства подобно использованию новых, подчеркнута современных материалов. Оно также размывает привычные контуры, устойчивые границы мира искусства, смыкая его с миром науки, техники, новых коммуникаций, безличных стандартов и человеческих толп. В этих работах угадывается новый ритм, новый очерк не только самого искусства, но в более широком смысле — новая антропология, контур нового человека, целиком принадлежащего миру труда и производства. Разомкнутые, бесконечно вариативные ритмические конструкции внутренне соответствовали не только производственным ритмам, но и в более широком смысле — механической ритмизации всего жизненного строя, связанного с миром труда и производства, с жизнью современных мегаполисов и людских масс.

Тактильный опыт в конструкциях, как правило, минимализирован. Пристрастие к металлическим поверхностям, которое можно отметить в большинстве конструкций, нивелирует тактильные ощущения, лишает их разнообразия, сообщает им специфическую монотонность промышленного ритма. Металлические поверхности конструкций при их восприятии ориентированы на нейтрализацию всех телесных

ассоциаций или ощущений. Человеческое тело в конструкциях стараются «забыть», игнорировать, растворить в энергиях и ритмах машинного мира. Большинство конструкций не содержит никаких антропоморфных намеков или воспоминаний. Человек из этого мира напряженной, ритмичной работы материалов изъят. Человеческое присутствие в конструкциях сказывается только в определенной эмоциональной экзальтации, присущей многим работам и представляющей энергетический след человека в новом мире.

В конструкциях все организовано так, чтобы избежать какого-либо индивидуализированного опыта. Они существуют в пространстве безличного мышления науки, описывающей абсолютные объекты, или автоматизированного производства стандартных форм. И даже тот аффектированный эстетизм, та эмоциональная аура, которая возникает вокруг некоторых работ, не апеллирует к живому, индивидуальному опыту, но, скорее, к безличной эмоциональности, присущей толпе, к эмоциям, лишенным каких-либо индивидуальных оттенков.

В конструкциях присутствует эффект особого напряжения, связанного с попыткой остановить, материализовать вечный поток сил и энергий, схватить и удержать определенные его комбинации. Иногда конструкции производят впечатление субстанций, вырванных из хаотического мира «элементарных сил и стихий». И в то же время в них всегда сохраняется ощущение мгновенности, зыбкости этой упорядоченности, вывальной напряжением творческих сил у хаоса.

Многие конструкции не лишены особого эстетского любования волевым преодолением сопротивления материи. Гнутые металлические пластины, натянутые тросы, удерживающие напряженный баланс элементов, металлические «линии», пронзающие непроницаемые материалы, сочетания легкости движения и давления массы — все эти компоненты передают энергию преодоления, сопротивления материала. Металлическая спираль не случайно становится одной из наиболее распространенных, можно даже сказать, интернациональных форм конструктивизма, его своеобразной пластической формулой.

Конструкция в 20-е годы рассматривалась художниками как эффективная и одновременно эффектная организация элементов материи, как новый тип проектного творчества, задающего только векторы того или иного движения, набрасывающего общий контур будущей структуры. Одно из наиболее своеобразных воплощений проектный характер конструкций получил в творчестве Эль Лисицкого.

Беспредметные рельефы Лисицкого в его знаменитой «Комнате проунов» (1923) демонстрировали особый тип конструктивистской эстетики. Его рельефы в соединении с живописью, развернутые в пространстве в целостную инсталляцию, представляли уравновешенные, стерильные, рационально просчитанные сочетания форм. Они походили на абсолютно метафизические структуры и одновременно — на логически сконструированные порождения человеческого разума. Парадоксальный рационализм, возведенный на уровень метафизики, отвлеченная игра с идеальными формами, объемами, цветом определяли особенности этой работы. Важно отметить, что трехмерные конструкции Лисицкого окрашены, то есть препарированы определенным образом для глаза и косвенно введены в контекст живописи. В них нет органики жизни, странной, смущающей, но и увлекательной игры жизни и искусства.

«Комната проунов» представляет особую подвижную и одновременно метафизически недвижимую, абсолютную форму конструкции. Проуны соединяют в себе объемную пластическую форму, разворачивающуюся в реальном пространстве, и жесткую, плоскостную геометрию. Лисицкий выстраивает в своей «Комнате...» определенную траекторию движения, чередования объемных и плоскостных форм. Их ритм создает прерывистое и в то же время непрерывное, пульсирующее движение. Оно построено на выверенной системе чередования сгущающихся, обретающих зримый, пластический облик и рассеивающихся, переходящих в плоскость, исчезающих форм.

В этих проунах Лисицкого заложено динамическое восприятие, множественность точек зрения, множественность открывающихся ракурсов. Подготовительные эскизы по-

казывают, что художник учитывал и продумывал как отдельный элемент всей инсталляции траекторию движения зрителя в своей комнате. Его «Комната...» представляет соединение живой динамики движущегося в пространстве человека и умозрительной динамики, воплощающейся в жестких геометрических формах. «Художник идет к созданию тел, не висящих на гвоздиках в гостинных или музеях, а стоящих, идущих и движущихся вместе со всем живым в бегущей жизни. Мы думаем, что уже многие сегодня видят, что плод, созревший на огороде искусства минувшего: картина — рухнула. Картина рухнула вместе с церковью и богом... наш холст являет собой систему сложений и конструкций, соединяющихся по законам выходящим за пределы холста к беспредельности жизни»¹⁸, — так объяснял сам Лисицкий логику выхода своих живописных форм в реальное пространство.

Тем не менее для Лисицкого работа с трехмерными объектами всегда подчинялась логике, сформулированной именно внутри картинного пространства. В его трехмерных проунах нет собственно ощущения материала — нет ни преодоления материала, ни выявления его скрытой структуры. И в трехмерном пространстве художник работает с умозрительной реальностью, родившейся на его живописных холстах.

В «Комнате проунов» Лисицкого проступают контуры нового вида деятельности художника — дизайна. Точнее, в них предстает некая метафизика дизайна — особая философия эффектного, эстетически оформленного, и в то же время рационального и делового растворения искусства, стирания его неповторимых контуров. Этот выход за пределы традиционной территории искусства в двадцатом столетии оказался, пожалуй, наиболее востребован. Однако если в начале века новый вид деятельности воспринимался с искренним энтузиазмом, то к концу столетия стали обращать внимание на неоднозначность дизайнерских уси-

¹⁸ Лисицкий Эль. Преодоление искусства // Эксперимент. 1999. Т. 5. С. 145.

лий преобразования мира, на нивелирующую силу дизайна, разрушающего иерархию «высокого» и «низкого» в культуре. «Пройдя через освобождение форм, линий, цвета и эстетических концепций, через смешение всех культур и всех стилей, наше общество достигло всеобщей эстетизации, выдвижения всех форм культуры (не забыв при этом и формы антикультуры), вознесения всех способов воспризведения и антивоспроизведения... все индустриальное машиностроение в мире оказалось эстетизированным; все ничтожество мира оказалось преображенным эстетикой. <...> Даже самое банальное и непристойное — и то рядится в эстетику, облачается в культуру и стремится стать достойным музея»¹⁹. Во многих отношениях дизайн представлял противоположность тем тенденциям, которые интересуют меня в этой книге. Он развивал не столько стратегии преодоления, трансформации, изобретения, сколько адаптации и нивелирования.

¹⁹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 25—26.

Глава 4

ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ «ГРИМ»

Особая роль городского пространства в формировании многих свойств авангардного искусства отмечалась уже не раз. Новые отношения человека с пространством в современном городе, новый стиль и ритм жизни, новая психология влияли на способы видеть, на механику зрения. Они требовали особого языка, адекватного изменившейся реальности.

Современный город создавал новое поле коммуникации. Реклама, массовые печатные издания, фотография, кинематограф, телефон, телеграф формировали подвижное, децентрализованное, максимально ускоренное информационное пространство. Искусство различными способами пробовало вписаться в эту реальность. Актуальное действие, сиюминутное и рассчитанное на непосредственный контакт, представляло один из вариантов приближения к новому языку. Он получил воплощение, с одной стороны, в театрализации жизни и поведения, которая была характерна для многих авангардных движений, а с другой — в интересе художников и литераторов к сфере политики, откуда многие из них черпали особые формы и техники творческой деятельности (агитационные приемы, организация публичных манифестаций, включение масс в свои художественные действия). Подвижность, актуальность, мгновенность, массовость, рассредоточенность в пространстве, а с другой стороны, конкретность, физиологизм, телесность, непосредственность — это тот образ творчества, который в наибольшей степени соответствовал новым реалиям жизни.

В авангардной культуре 1910-х — начала 1920-х годов само произведение искусства нередко утрачивает центральное положение, оказываясь боковым феноменом в творческой деятельности. Художников все чаще привлекает нечто вокруг искусства — атмосфера, жизненный ритм, которые искусство не только улавливает, но которые оно также спо-

собно создавать. В 1916 году Хуго Балл сделал в своем дневнике примечательную в этом отношении запись о беседах и дискуссиях среди цюрихских дадаистов: «...для нас искусство не является самоцелью... наши дебаты представляли собой пылкие злободневные споры о поиске специфического ритма, скрытого лица нашей эпохи. Ее основ и сущности; возможности привести ее в волнение, пробудить к новой жизни. Искусство же является лишь поводом для этого или методом»¹. Для ранних версий дадаизма отдельное произведение в самом деле значит значительно меньше, чем общая атмосфера, череда событий вокруг искусства и контекст, в котором это произведение представлено. Не случайно дадаизм, особенно в ранней цюрихской версии, в большей мере реализуется в художественных акциях, в организации различных событий и эффектных выступлений, чем в разработке собственной стилистики.

Художники в 1910-е и особенно в начале 1920-х годов настойчиво пытались найти такие формы жизни искусства, которые размыкали бы границы художественного произведения вовне. Подобное смещение акцентов связано с принципиальным изменением в интерпретации природы искусства. Произведение не является больше самоцелью, самодостаточным автономным миром. Оно рассматривается как средство достижения определенного внутреннего опыта, как инструмент для создания особой атмосферы. Художественное произведение, погружаясь в поток хаотических, случайных скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования, оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести и неупорядоченности.

Этот тип творчества в русском искусстве 1910-х годов наиболее последовательно проявился в деятельности М. Ларионова и его соратников. Футуристический «грим», созданный в 1913 году Ларионовым и И. Зданевичем, стал одной из наиболее ярких манифестаций новой формы су-

¹ Балл Х. Цюрихский дневник // Дадаизм. Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. С. 99.

ществования искусства и одной из первых версий преддадаистской эстетики.

И в стилистическом отношении, и по времени своего появления раскраска тесно связана с лучизмом. Концепция живописного лучизма изначально тяготела к своеобразному универсализму, предполагая распространение лучистой стилистики на поэзию, драматургию, сценографию, режиссуру и моду. Лучизм рассматривался Ларионовым как разомкнутая система. Новый стиль предполагал проницаемость, взаимную открытость как отдельных видов искусства по отношению друг к другу, так и в более широком смысле — открытость искусства и жизни. Во многом сама живописная концепция лучизма провоцировала такую открытость: художник-лучист работает со «скользящей», подвижной реальностью — отражения лучей, световые потоки, «цветная пыль», то есть нечто, не имеющее границ и рассеянное повсюду.

Лучизм представлялся его создателю не просто как очередное изобретение, но скорее как завершающий синтез. Манифест «Лучисты и будущники» провозглашал: «Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие, как то: кубизм, футуризм, орфизм и их синтез лучизм, для которого, как жизнь, все прошлое искусство является объектом для наблюдения»². Помимо провозглашения синтезирующего, итогового качества нового языка живописи, в процитированном фрагменте заявлена еще одна принципиальная позиция. Для живописного лучизма граница между искусством и жизнью оказывается прозрачной и в конечном счете несущественной. Произведение искусства аналогично любому другому предмету окружающей реальности, и оно также может стать «объектом для наблюдения» художника-лучиста. Иначе говоря, любая картина может быть «пересказана» в лучистой системе — может быть представлена как отражение лучей воспринимающего ее глаза. В этом смысле вторичная

² Ларионов М., Зданевич И. Почему мы раскрашиваемся // Русский футуризм. М., 1999. С. 241.

реальность искусства ничем не отличается от реальности как таковой.

Лучизм (подобно футуристической теории живописи) основан на прямолинейной, наукоподобной физиологии зрения. Двойственная механика зрения, которую нельзя увидеть, но которая является неотъемлемой частью человеческого организма, становится основой ларионовской концепции. Живописное произведение трактуется как игра лучей, воспринимаемых глазом, то есть новая стилистика Ларионова утверждает физиологизм и одновременно является чисто умозрительной конструкцией. Лучистая картина — это некий сгусток, концентрация лучей или «цветной пыли», рассеянных в пространстве жизни. Лучистая картина собирает, концентрирует эту «цветную пыль» и, в свою очередь (подобно множеству других предметов в окружающей реальности), посылает лучи зрителю. Картина становится не только скользящей, по словам Ларионова, но и прозрачной, разомкнутой вовне («Картина является скользящей... живопись делается равной музыке»).

Такова логическая, теоретическая конструкция, предложенная Ларионовым. Я не обсуждаю сейчас, насколько точны теории Ларионова с научной точки зрения, насколько они соответствуют реальной физиологии зрения и насколько последовательно воплощаются в живописной практике. Для меня важнее выделить те моменты, которые определяют существо творческой концепции, ее теоретическую формулу. Именно эта формула позволяет понять некоторые особенности футуристической раскраски, созданной Ларионовым и Зданевичем.

Раскраска лица, лишённая этого широкого теоретического контекста, приобретала совершенно иные формы. Такой тип раскраски был, например, представлен в творчестве Д. Бурлюка. В основе ее всегда лежала изобразительность, предметность. Раскраска Бурлюка не выходила за рамки карнавальных, театральных эффектов, открытого эпатажа. Она основывалась на простом жесте перемены контекста для существования изображения (тогда как лучизм предполагал изменение самой природы изображения). В лучист-

ской раскраске Ларионова и Зданевича абстрактные рисунки, помещенные на лице или на теле, всегда оказывались вплетены в общий стиль искусства, в общую систему взаимодействия искусства и жизни.

* * *

Как и живописный лучизм, футуристический «грим» непосредственно связан с футуризмом. Некоторые аспекты футуристической эстетики оказываются принципиально важны для понимания концепции Ларионова и Зданевича. Одна из важнейших футуристических ценностей — эфемерность, погруженность искусства в вечно изменчивый поток жизни. Эфемерность искусства неоднократно провозглашалась в сочинениях Маринетти: «Концепции нетленного и бессмертного мы противопоставляем в искусстве концепцию становящегося, тленного, переходного и эфемерного»³. Эти футуристические ценности узнаются также в раскраске лица. Раскраска мгновенна, предельно брэнна, она неизбежно исчезает. «Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают внедряясь друг в друга витрины — наше лицо»⁴.

В качестве одного из источников для рождения концепции раскраски необходимо вспомнить также футуристическое симультанное зрение, принципы которого были описаны во многих манифестах. Один из наиболее эффектных элементов симультанного зрения связан с моментами, когда предметы, находящиеся на расстоянии друг от друга, зрительно воспринимаются расположенными на одной плоскости. В самом известном пассаже футуристического манифеста живописи, многократно обыгрывавшемся в газетах и даже карикатурах, этот эффект был сформулирован так: «Сколько раз на щеке особы, с которой мы беседовали, мы видели лошадь, бежавшую очень далеко, в конце улицы»⁵.

³ *Маринетти Ф.Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 79.

⁴ *Ларионов М., Зданевич И.* Указ. соч. С. 243.

⁵ Манифест футуристских живописцев // *Маринетти Ф.Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 126.

Почти буквальной иллюстрацией к этим положениям футуристического манифеста может служить рисунок Ларионова «Портрет проститутки» из сборника стихов Большакова «Le Futur» (1913). Правда, вместо лошади на щеке ларионовской особы оказывается велосипедист. Можно заметить, что сам по себе этот мотив уже напоминает раскраску. Стремительный рисунок, рисунок-жест, воспроизводящий динамику пространства вокруг фигуры и динамику жеста самого художника, размывает вовне все предметные формы⁶.

Футуристический симультанизм может рассматриваться как важный теоретический фундамент для раскраски и в более широком смысле. Симультанизм трансформирует глубинную внутреннюю структуру произведения искусства. Он переплавляет привычные контуры различных видов искусства в новые конфигурации, создает картину реальности без априорных логических схем, основанную на естественном зрении, не опосредованном рацио. В основе симультанного зрения лежит желание схватить жизнь в ее целостности, найти абсолютную, окончательную форму совпадения искусства и потока жизни. Исчезновение дистанции между предметами, пронцаемость мира, неустойчивость предметных границ — все эти характеристики симультанного зрения получили свое преломление и в искусстве футуристического «грима».

Вторжение искусства в жизнь и жизни в искусство сообщает искусству подвижность, динамику и в то же время распыляет его, растворяет в потоке ежеминутных впечатлений, событий и ощущений. Эта тенденция со всей определенностью проявилась именно в футуристическом движении. Многочисленные художественные проекты, которые на первый взгляд могут показаться простой причудой или

⁶Аналогичный мотив, косвенно иллюстрирующий теорию футуристического симультанного зрения, встречается также на одном из рисунков Малевича («Портрет московской дамы», 1913). Однако здесь работает другой стилистический принцип. Замкнутость, изолированность, предметность форм — все это создает совершенно иной образ, в большей мере напоминающий принцип раскраски Д. Бурлюка.

эпатажными выходками — футуристической одежды, футуристической кухни (важными компонентами которой были вкусовые ощущения и запахи), особой футуристической жестикуляции, «живописи звуков, шумов и запахов», — рассредоточивали, рассеивали искусство, лишали его характеристик устойчивости, неизменности, неподверженности потоку времени.

Важно отметить, что концепция раскраски Ларионова также сопровождается появлением ряда проектов, среди которых — проекты футуристической кухни (опередившие, кстати, на много лет итальянских футуристов), футуристической моды, футуристического театра. Иными словами, футуристический «грим» существует как элемент более широкой и универсальной программы нового искусства, которую намечает Ларионов и его группа. Другое дело, что эта программа не получила последовательного развития и воплощения, не была теоретически разработана. Она представлена, скорее, как предварительный набросок или проект.

Еще один футуристический мотив в ларионовской концепции представляется существенным. Рисунок, размещенный на человеческом теле или лице, не только деформируется, меняется при движении, — он становится своеобразным продолжением тела, продолжением организма человека. Подобные мотивы постоянно присутствуют в футуристических манифестах. Искусство, по словам Маринетти, это «продолжение наших вен, развертывающееся вне тела в бесконечности пространства и времени»⁷. В раскраске также всегда есть связь с постоянной изменчивостью, с бренностью, временностью человеческого тела. Эти мотивы сообщают и футуристическому искусству, и раскраске лиц определенный биологизм и даже физиологизм.

И в классическом итальянском футуризме, и в ларионовской концепции раскраски возникает пространство размытых границ физического и умозрительного. В результате футуристической динамизации жизни рождается мир, где все стало скользить, смещаться с устойчивых позиций.

⁷ *Маринетти Ф.Т.* Указ. соч. С. 158.

Физиология, материя, человеческое тело пропитываются особыми ритмами, лишаящими их однозначности, определенности.

Однако, несмотря на явную связь с футуризмом, в концепции Ларионова и Зданевича появляются и принципиально новые моменты. Их можно назвать пред-дадаистскими. В раскраске лица у русских будущников (а также в сопровождающих ее теориях новой моды или новой кухни) нет идеологического пафоса, нет столь важных для футуризма мотивов героического, волевого преобразования жизни, воинственного противостояния прошлому. Напротив, здесь господствуют игровое начало, демонстративная легкомысленность и абсурдизм. В ларионовских проектах уже начинают проступать контуры той глубинной «анархической сущности искусства», которая через несколько лет будет интересовать европейских дадаистов. Все это в целом чуждо классическому футуризму. На пересечении футуристической и дадаистской эстетик и рождается новый тип изображения футуристического «грима» — делокализованный, лишенный устойчивости, изменчивый, свободный от привычных символических контекстов (пространства холста с его жесткой системой координат и рамы). В новом виде художественного творчества появляется возможность рассредоточить, рассеять следы живописи в хаотическом потоке жизни.

* * *

«Исступленному городу дуговых ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам — мы принесли раскрашенное лицо...»⁸ Отсылки к современному городскому пространству — устойчивый лейтмотив в манифесте «Почему мы раскрашиваемся». Городское пространство, причем именно современное — с автомобилями, трамваями, электрическим светом, телефоном и телеграфом, яркими витринами и движением толп, одновременно и провоцирует появление нового принципа изображения и является для него

⁸ Ларионов М., Зданевич И. Указ. соч. С. 242.

естественным фоном, пространством существования. Раскраска лица вписана в эту скользящую, изменчивую, динамичную реальность, в буквальном смысле слова растворена в ней. В публикации манифеста в журнале «Аргус» некоторые эскизы раскраски непосредственно соотносятся с разного рода техническими знаками на городских домах: «Изображен знак, ставящийся на домах, для счета их, — знак этот знаменует связь человека с городским строительством»⁹, — так расшифровывают авторы смысл некоторых рисунков на лицах.

Эскизы раскраски, то есть собственно рисунки, в графике Ларионова также связаны с городскими темами. Стилистически они могут быть сопоставлены, например, с фрагментами некоторых рисунков в сборниках «Мирсконца» 1912 года («Уличный шум») и «Le Futur» 1913-го (обложка, «Портрет проститутки», «Уличная сцена»). Симультаннизм, просвечивание различных предметов и фигур, наложение друг на друга пространственных фрагментов, включение в рисунки тех самых технических обозначений с городских улиц (цифр, указателей), проницаемая предметность, строящаяся из скрещения линий, пучков лучей, — все это создает образ нового городского пространства. Ритм росчерков-лучей объединяет, пронизывает все пространство, все предметы. Он переходит с формы на форму, охватывает и пространство, и фигуры, и архитектуру. Прерывистый, легкий, скользящий и одновременно резкий, экспрессивный ритм, передающий динамику городского пространства и отражающийся в ритмике футуристического «грима». Фрагменты этих рисунков Ларионова иногда буквально напоминают эскизы раскраски. С другой стороны, они как раз воссоздают новое городское пространство, то есть ту среду, в которой должна существовать лучистая раскраска лиц, в которой она становится незаметна, растворяясь в общем ритме города.

Еще один мотив городских сцен у Ларионова — ноты. В образцах раскраски также нередко возникают музыкальные

⁹ Аргус. СПб., 1913. №12. С. 116.

ноты. Определенную аналогию этому визуально-звуковому мотиву раскраски могут составить футуристические проекты синтетического языка искусства, рождающегося в недрах современного города. Прежде всего я имею в виду манифест Карра «Живопись звуков, шумов и запахов», в котором много внимания уделено проблеме графических аналогий звукам и шумам современного городского пространства. «Мы утверждаем, — писал итальянский футурист, — что звуки, шумы и запахи воплощаются в выражении линий, объемов и красок, как линии, объемы и краски воплощаются в архитектуре музыкального произведения. Наши картины будут выражать пластические эквиваленты звуков, шумов и запахов театров, мюзик-холлов, кинематографов, б..., железнодорожных станций, портов, гаражей, клиник, мастерских и проч.»¹⁰ Поиски синтетического языка искусства, соответствующего новым ритмам, новому стилю жизни, новой реальности мегаполисов, промышленных кварталов, вокзалов, телеграфу и потокам электрического света, становятся важными стимулами для создания эфемерного, делокализованного языка искусства.

«Мы... связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу»¹¹ — в этой формулировке из манифеста «Почему мы раскрашиваемся» зафиксировано принципиальное изменение позиции зрителя и художника. Созерцание, на которое прежде всего рассчитано любое изображение, дополняется действием, предполагающим совершенно иной принцип восприятия искусства, а также иной контекст для его существования. В новой системе исчезает единая позиция наблюдения, исчезают заданные зрению рамки и направление. Зрение становится подвижным, блуждающим, скользящим.

Мотив движения, действия присутствует в ларионовской концепции в еще одной вариации — в сопоставлении футуристического «грима» и танца. «Как взвизг трамвая, предостерегающий торопливых прохожих, как пьяные звуки

¹⁰ Карра К. Живопись звуков, шумов и запахов // Маринетти Ф. Т. Футуризм. С. 229.

¹¹ Ларионов М., Зданевич И. Указ. соч. С. 243.

великого танго — наше лицо»¹². В одном из интервью Ларионов также демонстративно соотносил футуристическую раскраску лица с танго: «Сейчас я объясню вам смысл нашей татуировки.

Пророк берет уголь и на лице своего собеседника делает непонятный иероглиф.

— Что это? — не унимается один из сотрудников.

— Танго... — говорит Ларионов, — поняли теперь?»¹³

Нет смысла подробно останавливаться на фактах широкой популярности танго в начале столетия¹⁴. Важнее подчеркнуть, что в ритмах танго угадывался образ именно современности, современного городского стиля жизни — взрывного и резкого, в котором сосуществуют мир техники и «варварская» чувственность, эlegantность и грубость. Бонч-Томашевский в 1910-е годы посвятил танго целую книгу (Книга о танго. М., 1914). «Танец, — писал он, — есть соединительное звено, связующее скучных и серых людей с людьми-творцами, танец есть мост, перекинутый из мира обыденного в мир фантазии. И если мы хотим узнать ту магическую черту, которая называется стилем... то прежде всего наши взоры могут и должны быть обращены к танцу... мы нашли, наконец, тот танец, который подлинно преобразует нашу прекрасную современность, современность большого города. Мы нашли действительно ритмизованное очертание мира фабрик и машин, мира всего в себе и всегда с другими»¹⁵.

Раскраска Ларионова также брала на себя функции подобного моста. И в этом еще одна грань ее сопоставления с танго. Подобно танго, футуристический «грим» представлял собой иероглиф, символический знак, ритмический

¹² Ларионов М., Зданевич И. Указ. соч. С. 243.

¹³ Театр в карикатурах. 1913. № 14. С. 14. В своей книге о М. Ларионове Партон также соотносит «танец смерти» в фильме «Драма в кабаре футуристов № 13» с танго. См.: Parton A. M. Larionov and Russian Avant-Garde. Princeton, 1993.

¹⁴ См. ст.: Bowlt J. Natalia Goncharova and Futurist Theater // Art Journal. Spring 1990. P. 44—51.

¹⁵ Бонч-Томашевский. Книга о танго. М., 1914. С. 15, 31.

росчерк, передающий дыхание нового стиля жизни, дающий зримую форму скрытым ритмам современности.

* * *

Важная сфера культуры, с которой соотносят свою концепцию раскраски Ларионов и Зданевич, — мода. «Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волосы — но все подражают земле. Нам же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами. Если бы нам было дано оперение попугаев, мы выщипали бы перья ради кисти и карандаша. Если бы нам была дана бессмертная красота — замазали бы ее и убили, — мы, идущие до конца»¹⁶. В манифесте «Почему мы раскрашиваемся» мода рассматривается и как близкая аналогия новому футуристическому творчеству, и как та сфера культуры, с которой футуристы полемизируют. Точнее было бы сказать, что Ларионов и Зданевич сознательно использовали для искусства футуристического «грима» определенные культурные механизмы, управляющие модой. Мода стала для них прежде всего инструментом вторжения искусства в социальную реальность, внедрения новой эстетики в массы.

Почти одновременно с рождением футуристического «грима» московские газеты сообщили о скором издании «Манифеста к мужчине» и «Манифеста к женщине» Ларионова, в которых предлагалась концепция новой моды, нового стиля¹⁷. Театральность, нарочитый эпатаж, парадоксальность (золотые и шелковые нити в волосах у мужчин, цветы за ухом, выбритая половина бороды и только один ус и прочее) — таковы были, в изложении газетчиков, основные характеристики ларионовских проектов новой мужской моды. Важное место в них принадлежало и раскраске. Мужчинам Ларионов, например, предполагал раскрашивать ноги, а женщинам — грудь.

«Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров, мы громко позвали жизнь и жизнь втор-

¹⁶ Ларионов М., Зданевич И. Указ. соч. С. 242.

¹⁷ См. газ.: Столичная молва. 1913. № 327. 15 сентября. С. 4.

гнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица — начало вторжения»¹⁸. Вторжение искусства в пространство жизни, игровое, дразнящее и провоцирующее публику на ответную реакцию, было важным элементом ларионовского проекта. Вся стратегия ларионовской группы была рассчитана на участие публики в футуристическом действе, строилась на резком столкновении искусства и жизни.

Появление нового вида художественной деятельности сопровождалось многочисленными выступлениями Зданевича и Ларионова на страницах газет и журналов. Этот поток публикаций должен был сделать раскраску злободневной, навязчивой темой газетных статей, превратить футуристический «грим» в предмет пересудов и объект для любопытствующих глаз прохожих. Именно для этого в газетах помещались многочисленные анонсы футуристических прогулок по городу с раскрашенными лицами, проектов футуристических вечеров, где художники будут раскрашивать всех желающих. Цель этих публичных действий была очевидна — подключить друг к другу, столкнуть друг с другом искусство и жизнь города, внедрить искусство в водоворот городской жизни, подобно тому как врываются в уличный шум выкрики газетчика. «Мы не стремимся к одной эстетике. Искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор... Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся... Наша же раскраска — газетчик»¹⁹. Эта «газетность» раскраски тесно связана с механизмами функционирования моды, она подчеркивает ее сиюминутность, изменчивость и своего рода легкомысленность.

Определенное влияние на футуристическую раскраску, думаю, оказали идеи театрализации жизни Н. Евреинова (его книга «Театр как таковой», опубликованная в 1912 году, безусловно, была известна в футуристических кругах). Именно с еврейновскими идеями В. Каменский соотносил знаменитое футуристическое турне по городам России 1914 года. «Футуристы-песнебойцы ходили (турне с лекциями по

¹⁸ Ларионов М., Зданевич И. Указ. соч. С. 242.

¹⁹ Там же. С. 243.

России) по улицам более чем 20-ти городов России с раскрашенными лицами и в цветных одеждах... Не странно ли было видеть всегда многочисленной публике песнебойцев-ораторов, наряженных в яркоцветные одеяния и не постыдившихся разрисовать свои лица для идеи театрализации жизни»²⁰, — вспоминал Каменский.

В книге «Театр как таковой» речь, в частности, шла о таком виде театрализации и преображения жизни, как использование различных способов раскраски лица и тела в примитивных культурах. («Дикарь, который татуируется, мажет себя красным или голубым... ищет чего-то, выше лежащего над тем, что существует»²¹.) Эти традиции Евреинов связывал отнюдь не с чувством прекрасного, не с эстетическими началами, но с более фундаментальным, по его определению «преэстетическим», чувством — с желанием трансформации, преображения, преодоления природы. В его рассуждениях проводится также прямая связь между архаической раскраской и появлением одежды («одежда есть результат театральной эволюции украшения. Не будь в человеке инстинкта театральности, мы бы не знали на юге, что такое одежда»²²). «Пред-искусство», где господствует не эстетика, а воля к преображению, к преодолению природного во имя нового творчески созданного облика человека, связывает футуристический «грим» с современной модой и одновременно с «архаикой».

Это перемещение внимания в область «пред-искусства», в свою очередь, провоцировало разрушение традиционных форм существования живописного изображения, меняло саму концепцию живописного языка. Главный вектор этих изменений был связан с выходом живописи за границы картинного пространства. Одна из версий тотального стирания границ между формами станковой живописи и окружающим пространством жизни была создана в творчестве

²⁰ Каменский В. Книга о Евреинове. Пг., 1917. С. 41.

²¹ Евреинов Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 48.

²² Там же.

итальянского футуриста Балла. Стилистика, разработанная в его живописи, буквально и планомерно переносилась вначале на одежду, а в дальнейшем на всю предметную сферу — керамику, ткани, мебель, ковры и проч. В проектах футуристической одежды Балла (1914) также использовался язык его станковых вещей, и основные элементы футуристической живописи соединялись с движением человека в реальном пространстве городской жизни. Футуристическая одежда должна была быть динамичной, легко трансформируемой, ошеломительно красочной. Она также использовала эфемерные эффекты новой городской среды — электрический свет²³. «Эта динамичная радость одежд, — писал Балла, — побегит по шумным улицам, среди возвышающейся футуристской архитектуры, умножит повсюду сияние и блеск, как на витрине ювелира. Внутри нас и повсюду вокруг нас будет постоянно твориться объемная акробатика красок, которые будут порождать, со все возрастающей футуристской чувствительностью, бесчисленные новые абстракции динамических ритмов»²⁴.

Создание особой атмосферы, своего рода дереализация реальности, внедрение ритмов, энергии искусства в повседневное течение жизни — эти устремления авангарда требовали трансформации традиционных способов существования искусства. Футуристический «грим» и мода во многом опирались на схожие механизмы действия в культурном и социальном пространстве, использовали близкие приемы преодоления границ картинного пространства для создания новых форм искусства, распыленного в повседневной жизни.

* * *

Еще один элемент новой культуры, связанный с футуристическим «гримом» — театральные проекты Ларионова.

²³ Балла проектировал футуристические галстуки с вставками из целлулоида и электрическими лампочками.

²⁴ Цит. по ст.: *Криспольти Э. Джакомо Балла и футуристская реконструкция моды // Балла. Картины. Футуристская мода. Декоративно прикладное искусство. Каталог. 1996. С. 25.*



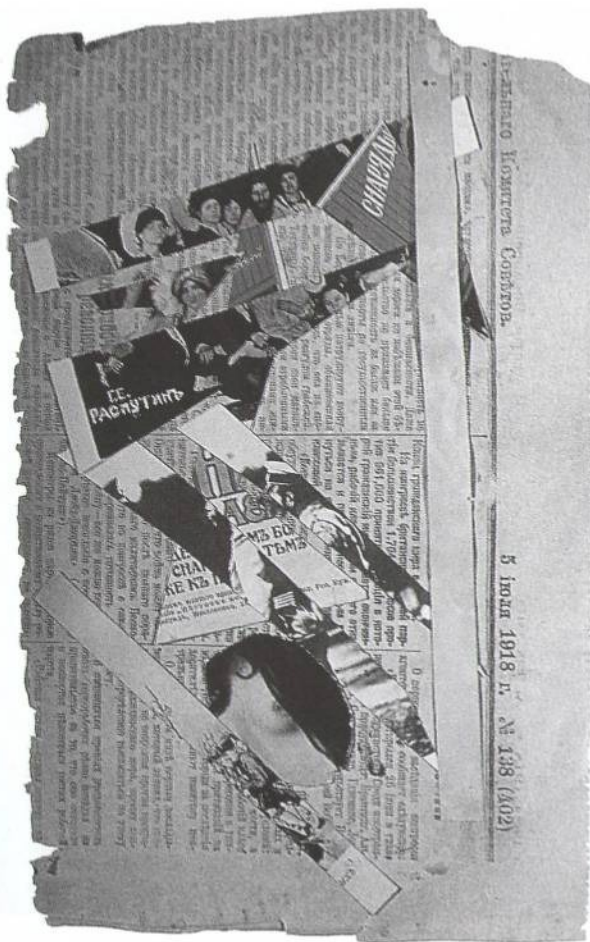
1

*парадоксальный образ,
построенный на той же масштабной диспропорции:
выделенный жест гигантских голосующих рук...*

”



такого рода зрительные оговорки, каламбурная спутанность частей возникают постоянно...

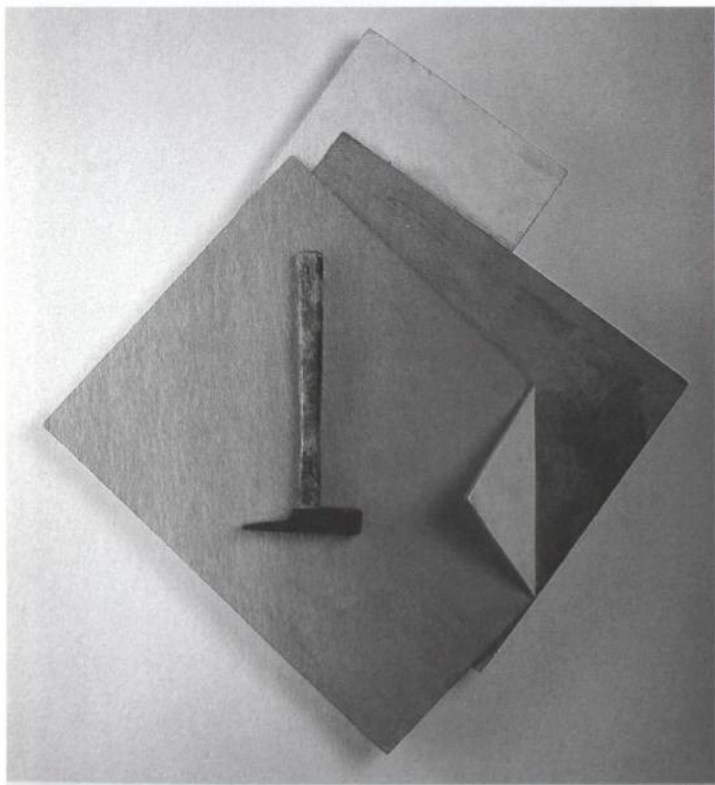


3

калейдоскоп отрывочных зрительных впечатлений, мелькающих кусочков журнальных страниц, фотографий, иллюстраций...

”

“



4

многослойная, динамичная конструкция служит основой для экспонирования единственной вещи...

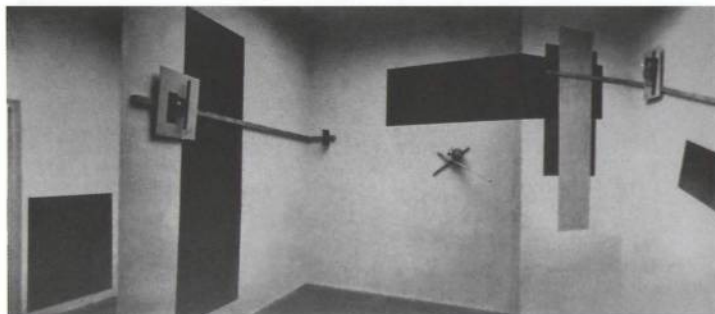


5

*наиболее ярко демонстрирует утрату живописью естественных
границ своего существования...*

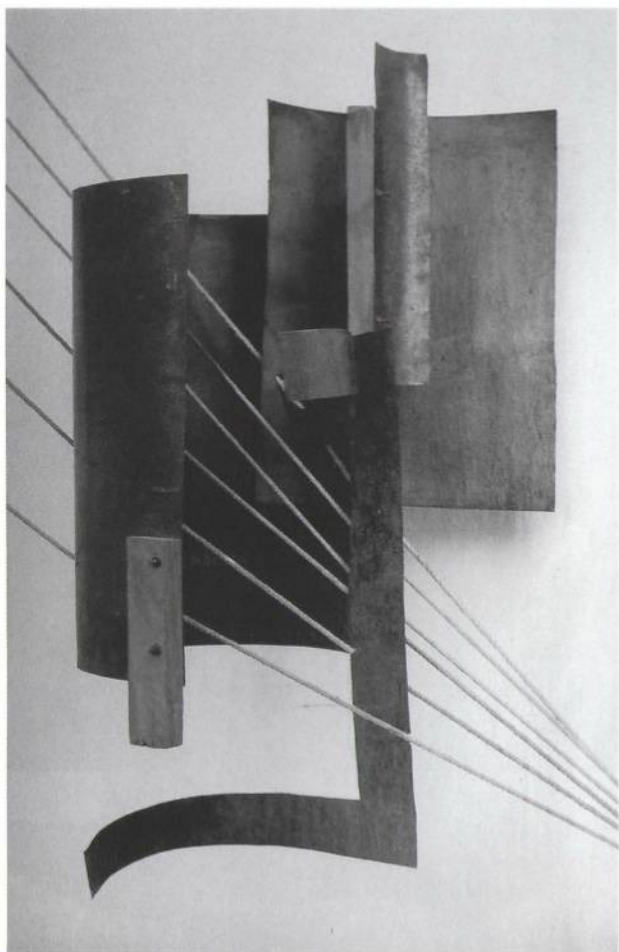
”

“



6

особая философия эффектного, эстетически оформленного, и в то же время рационального и делового растворения искусства...

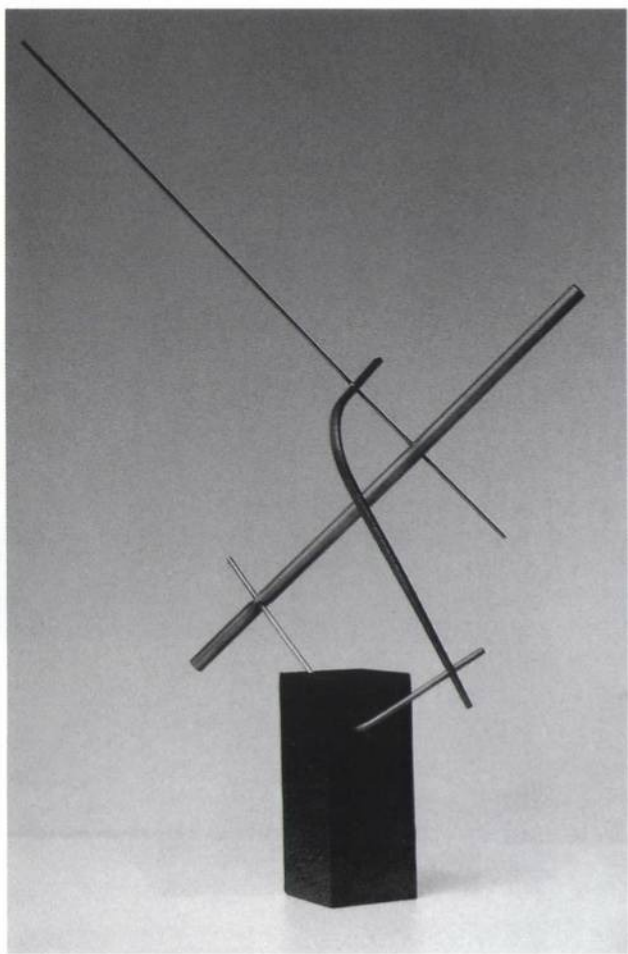


7

*раскрывается онтология вещного мира, достигается то
"непритворное пребывание вещи"...*

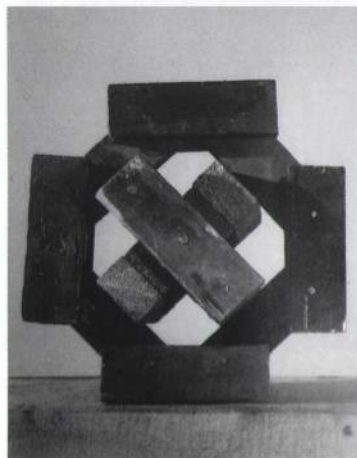
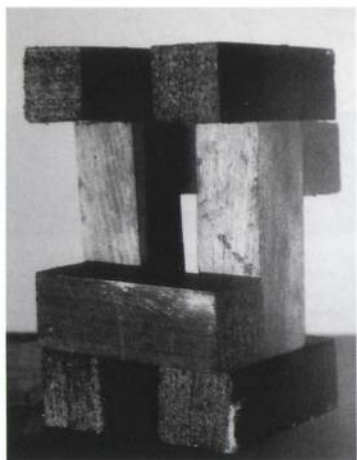
”

“



8

*экзальтированная напряженность, эмоциональный накал,
связанный с преодолением естественных свойств материала...*



9

*впечатление игры или работы неостановимой комбинаторики,
бесконечного умножения и деления элементов...*

”

“



10

*рисунок-жест, воспроизводящий динамику пространства вокруг
фигуры и динамику жеста самого художника...*

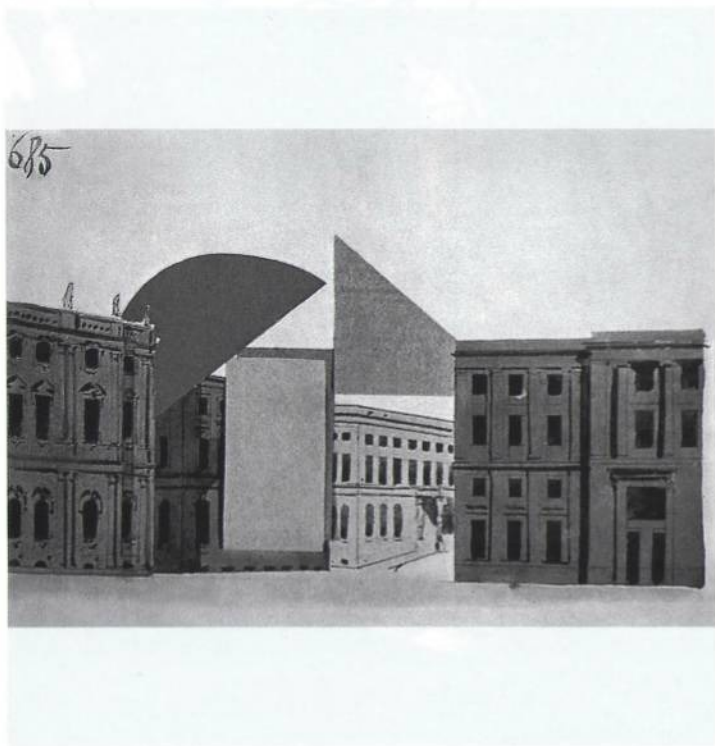


11

*превратить футуристический “грим” в предмет пересудов и
объект для любопытствующих глаз...*

”

66



12

*ощущение единой массы, пронизанной движением, охваченной
общей вибрацией...*

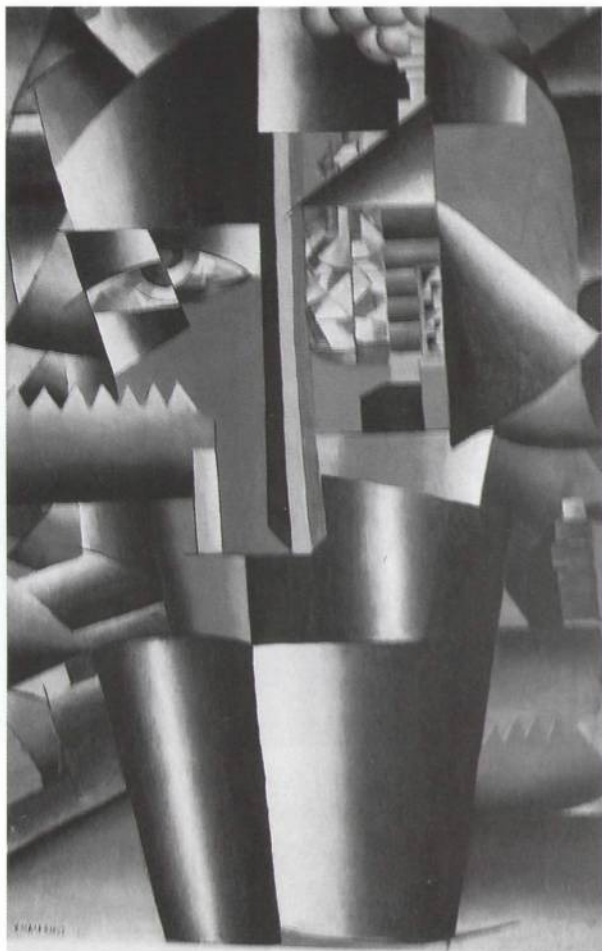


13

создает свое особое пространство, как бы наложенное поверх здания, но в целом живущее по собственным законам...

”

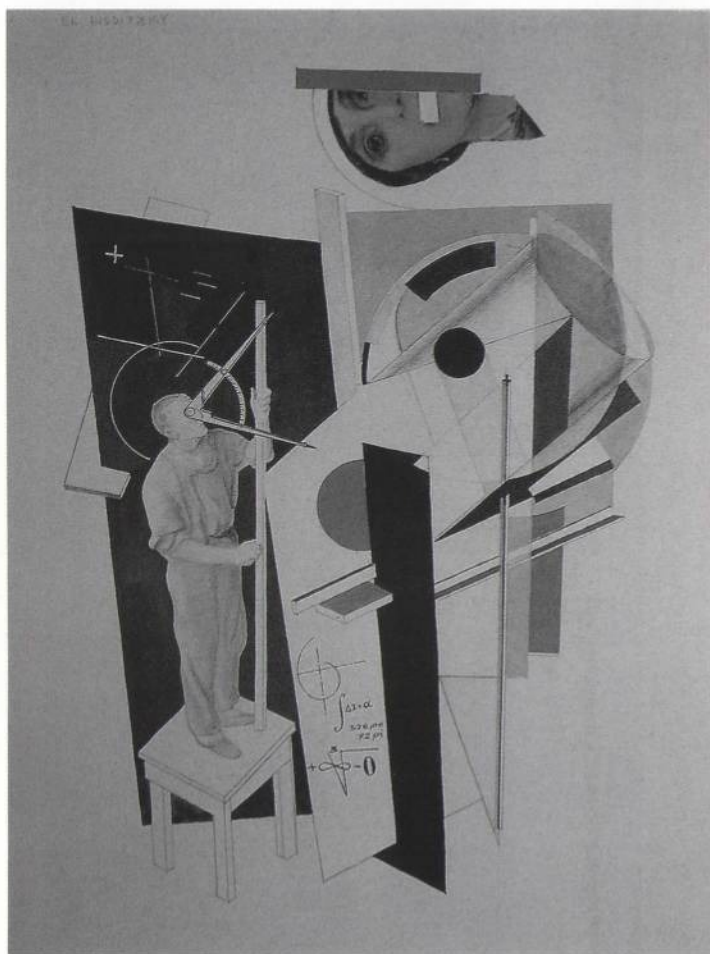
“



14

образ мира, лишённого свободного воздуха, пустот, света, то есть всего, что позволяет глазу непринужденно двигаться...

“



16

с этим инструментом связана, кроме того, широко известная масонская символика созидания новой архитектоники мира и самого человека...

”

(Речь идет именно о серии проектов, изложение которых появляется в ряде периодических изданий в 1913 году.) Они также создают эскиз особого пространства, размытых границ мира иллюзорного, воображаемого и реальности, мира физического. Сочетание условности и физиологизма — их характерная особенность. Стилистическую основу декораций составляет лучизм. «Декорация лучистая, сцена движущаяся и перемещающаяся в разные места зрительного зала. Декорации также находятся в движении и следуют за артистом»²⁵.

Лучистская сценография основана на подвижности, мгновенной трансформируемости декораций, буквально перетекающих одна в другую, что согласуется с лучистской эстетикой разомкнутых границ, свободного перетекания искусства и жизни. Для нее, как и для раскраски, важны мотивы симультанности, просвечивания, взаимопроникновения различных временных, пространственных сцен. «Действие происходит на всех трех сценах сразу; декорации просвечивают одна сквозь другую... Смена реальных декораций будет происходить при зрителе следующим образом: они будут двигаться с одной стороны и вытеснять в другую сторону старую декорацию. Происходить это будет не сразу, а постепенно, так что будут моменты, когда на сцене будут две тройных или четверных декорации, скрещенных между собой»²⁶.

Одновременно лучистский театр культивирует физиологизмы, иррациональность и абсурдизм. «Язык многих мест пьесы находится за пределами языка мыслей, являясь звукоподражанием свободным и выдуманным. Плач и смех во второй пьесе становятся доминирующими, и она является дикой пантомимой»²⁷. Симультанность «психологических моментов», о которой говорит Ларионов, также предполагает некий натурализм — воспроизведение реального потока мыслей и ощущений, пересекающихся, сталкивающихся

²⁵ Театр в карикатурах. 1913. № 1. С. 14.

²⁶ Там же. № 4. С. 8.

²⁷ Там же. № 1. С. 14.

ся, вытесняющих друг друга. И согласно их движению происходит смена сцен, движение декораций.

Стремление схватить, запечатлеть в скользящих, подвижных формах поток живой реальности лежит, как уже отмечалось, в основе универсального проекта лучизма. Раскраска лица также включена в этот проект создания нового пространства для существования искусства, новой формы самого искусства, погруженного в ритмы городской реальности и являющегося квинтэссенцией этих ритмов.

Театральные проекты Ларионова развивают еще одну версию выхода языка живописи за пределы своих традиционных границ. «У актеров будут нарисованы на лице 3—4 носа, 2—3 пары глаз, несколько ушей», — сообщалось в одной из московских газет²⁸. Умножение частей лица — это типичный прием живописного кубизма и футуризма. Причем прием, многократно обыгранный в газетных и журнальных карикатурах, утрированный до балаганного гротеска. Театральные проекты Ларионова в целом не лишены балаганной утрированности, а возможно, и пародийных моментов. Тем более не надо забывать, что большинство из них известно в пересказах газетчиков. Театральная вариация раскраски, цитирующая наиболее распространенные в публике представления об авангардной живописной стилистике (два носа и несколько пар глаз), — безусловно, в чем-то наивный, прямолинейный ход, но в то же время он точно фиксирует саму тенденцию: устремление живописного изображения в новое пространство, стремление к максимальной реальности, конкретности. Это вполне согласуется с общей установкой лучизма, со стремлением придать живописному произведению статус, равный с любыми объектами природы («Лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой»).

И, наконец, в театральных проектах Ларионова возникает еще один вариант раскраски. «Костюм будет просвечивать... большую роль при этом будут играть световые эффекты и кинематограф. Или среди прозрачной ткани

²⁸ Московская газета. 1913. № 272. 9 сентября. С. 5.

будет помещаться источник света или же на нагую фигуру будет набрасываться световой костюм посредством кинематографа»²⁹. По сути дела, этот проект театрального костюма предлагает наиболее радикальную версию футуристической раскраски. Подвижное кинематографическое изображение, спроецированное на человеческое тело, световая, нематериальная природа кино создают эффект растворения человеческой фигуры, смещения границ физически достоверного и иллюзорного. Световые лучи кино, создающие световой вариант раскраски, представляют одновременно и квинтэссенцию, самую радикальную версию лучизма.

Еще одна сфера реализации раскраски была уже непосредственно связана с кинематографом. В 1913 году ларионовская группа сняла фильм «Драма в кабаре футуристов № 13». Обращение Ларионова и его соратников к кинематографу считается первым авангардным экспериментом в кино. Фильм не сохранился. Известные описания и единственный кадр из фильма дают, конечно, очень приблизительное представление о том, что он являл собой в реальности. Сюжет фильма построен как своеобразный коллаж из клише массового сознания. Здесь и дикие футуристы-варвары, и аллюзии на революционные террористические кружки, и бульварный душещипательный роман, и богемный стиль жизни, и чистый абсурд. Сюжет располагался в пространстве городского фольклора, специфической газетной «мифологии», низовой городской эстетики, предлагая смесь жестоких романсов, газет, бульварных историй, рекламных образов. Иными словами, создавался еще один вариант (так сказать, психологический коллаж) той городской среды, в которой существует новое искусство и в которой оно исчезает. В чем-то этот фильм являлся пародией, в чем-то провокацией, но одновременно в нем делалась заявка на новый тип художественного творчества, на овладение новой световой «реальностью» кинематографа, внутренне родственной лучизму.

²⁹ Футуристы и предстоящий сезон // Раннее утро. 1913. № 211. 12 сентября. С. 5.

Известный кадр из фильма «Драма в кабаре футуристов № 13» демонстрирует соединение, взаимодействие раскраски на лице и теле актеров и окружающего пространства. Раскраска на лицах актеров и рисунки на здании выполнены в общем лучистском стиле. Рисунки на теле и стене дома не просто схожи, они слиты в одно целое. Трудно судить, но, скорее всего, на экране возникал странный эффект, связанный с соединением живого человека и абстрактной, лучистской среды. Их смыкание, их взаимодействие, их несовпадение, вероятно, создавали специфическое напряжение.

Итальянские футуристы в своем киноманифесте, опубликованном несколько лет спустя после появления ларионовского фильма, подчеркивали важную роль кинематографа в нарушении традиционных границ изображения, границ картинного пространства. Цель своей кинематографической деятельности они видели прежде всего в разрушении границ между различными искусствами, искусством и жизнью. Кино, по их мнению, предлагало «новое вдохновение для исследований живописцев, которые будут стремиться вырваться за пределы рамы. Мы приведем в движение слова-на-свободе, которые разбивают границы литературы и сближаются с живописью, музыкой, искусством шумов, перекидывают чудесный мост между словом и реальным объектом»³⁰. Бегущая череда кинематографических кадров предлагает новый тип зрительных образов, вовлеченных в движение, лишенных стабильности.

Кино приучает глаза к новому способу существования зрительных образов и способствует рождению нового типа изображения, лишенного устойчивости, вовлеченного в движение, сорванного со своего традиционного места. Новый тип визуальности, созданный в футуристическом «гриме», — нелокализованной, эфемерной, скользящей, рассеянной в пространстве также близок кинематографической динамике. Он построен на мгновенных визуальных эффектах, растворенных в пространстве. Из цепи этих

³⁰ Futurismo e Futurismi. A cura di P. Hulten. Milano, 1986. P. 449.

мгновений, из их сцеплений и отталкиваний складывается эфемерный, но в то же время навязчивый, крикливый язык нового искусства.

Живопись или рисунок больше не являются замкнутым, отстраненным от окружения миром. Они буквально растворены в ритмах окружающего пространства. У них нет строго определенного места, они могут существовать повсюду. Футуристический «грим» представлял первые образцы нового вида художественного творчества, цель которого — создание «делокализованного предмета искусства» (П. Вирильо). В творчестве Ларионова и его соратников это был, конечно, только проект, предчувствие, весьма далеко отстоящее от той делокализации искусства, с которой мы имеем дело сегодня.

Глава 5

«ПЛОЩАДНАЯ ЖИВОПИСЬ»¹

В первые годы после революции праздничное оформление улиц и организация праздничных шествий воспринимались большинством художников как новый вид художественного творчества, как предложенная революцией экспериментальная творческая площадка. Еще не было устоявшихся, заданных извне нормативов художественного языка, и прежде всего свободный поиск новых форм творчества определял интерес многих художников к этому виду деятельности. Конечно, не все, что создавалось в эти годы, равноценно. Некоторые живописцы формально и отнюдь не из творческих интересов занимались украшением революционных городов. Однако среди очень неровного материала можно все-таки выделить отдельные проекты и обозначить некоторые общие тенденции, позволяющие увидеть важные грани процесса трансформации традиционного языка живописи.

Новые формы «площадной живописи» принципиально отличались от каждодневной визуальной среды города, от декоративных приемов украшения витрин, от рекламы или вывесок. В оформлении улиц к революционным праздникам появляются такие нетрадиционные качества, как агрессивность, информационная перегруженность, подчеркнутая эфемерность. Перемещение искусства в новое пространство с особыми условиями существования, с совершенно другими правилами восприятия как создавало проблемы, так и

¹ В этой главе я не предполагаю анализировать агитационно-массовое искусство как таковое, его содержательную сторону или практическую функцию. Меня будут интересовать те формы, а точнее — те эффекты нового существования искусства, которые проявлялись в этом виде художественной деятельности. Причем, как правило, проявлялись в качестве боковых, не предусмотренных специально.

открывало новые возможности. Одна из специфических особенностей уличного искусства была связана с восприятием городского пространства как своеобразного выставочного зала — с достаточно прямолинейным перенесением в него языка станковой живописи. «Октябрьский праздник, ставший... как бы громадной, уличной выставкой современного искусства»², — писал один из современников об украшении городских улиц. Не столько развитие монументального, декоративного языка, сколько гигантизация, разрастание, выход за свои естественные пределы языка станковой живописи — этот процесс определял наиболее интересные стилистические особенности в оформлении первых революционных празднеств.

Помимо практических, агитационных задач, поставленных перед искусством революционным временем, были и внутренние, не политические причины, выталкивавшие живопись на улицу, заставлявшие художников искать новое пространство для жизни искусства. Первоначально процесс, как известно, шел, скорее, в обратном направлении — традиционная картина вбирала в себя новые пространства, прежде не принадлежавшие сфере художественного и эстетического. Например, усваивала язык уличных вывесок, детского и архаического творчества, осваивала шумы и звуки городского пространства (искусство шума Руссоло, брютитистская поэзия, «живопись звуков, шумов и запахов» Карра), использовала массовую печатную продукцию (коллажи) и новые материалы обыденной жизни (живописные скульптуры или ассамбляжи). Следующий шаг подразумевал дальнейшее размытие границ между искусством и жизнью: прямой выход искусства на новую территорию, отказ от привычных способов репрезентации, от замкнутого, условного пространства музеев и галерей.

Новая индустриально-городская среда, пространство интенсифицированной, ускоренной коммуникации посто-

² Пумпянский Л. Октябрьские торжества и художники Петрограда // Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. М., 1984. С. 81.

янно привлекал внимание художников, литераторов и музыкантов, искавших возможности прямого контакта между искусством и жизнью. Из предыстории революционного искусства улиц можно вспомнить особую эстетику афиш, интересовавшую многих живописцев, футуристический «грим» Ларионова и Зданевича, интервенционистские манифестации итальянских футуристов, оформлявшиеся часто как художественные акции, проекты футуристической моды.

Первые опыты выхода искусства на улицу после революции не были связаны с прямым идеологическим заказом, хотя и были вдохновлены общей революционной атмосферой. Я имею в виду известную акцию Д. Бурлюка, вывесившего в марте 1918 года на московских улицах свои картины. Судя по описаниям современников, это были именно станковые живописные произведения, которые сам Бурлюк прикреплял к зданиям. «В те дни, — вспоминал Крученых, — можно было часто видеть большие сборища народа и скопления остановившихся трамваев. Что такое? Это Давид Бурлюк, на углу Кузнецкого и Неглинной, стоя на громадной пожарной лестнице, прибывает к углу дома свои картины. Ему помогают зрители поощрительными восторгами, взрывами аплодисментов.

На слепой витрине дома на Пречистенке вывешиваются громадные плакаты с будетлянскими стихами»³.

У некоторых критиков эта акция (причем именно в связи с дальнейшими опытами праздничных оформлений городов) вызвала явное сочувствие. В июле 1918 года П. Керженцев писал в статье «Искусство на улице», посвященной проблемам оформления городов к майским праздникам: «Недавно один футурист вывесил свою картину на углу Кузнецкого моста. Газеты иронизировали по этому поводу, но в действительности в этом поступке лежала здравая идея. Почему не превратить стены домов и специальные витрины в постоянную выставку картин? Зачем человеку захо-

³ Крученых А. Наш выход // Из литературного наследия Крученых. Беркли, 1999. С. 117.

дить внутрь здания или в стены музея, — пусть картина и скульптура сама идет навстречу зрителю»⁴.

Со времени появления музеев и художественных салонов в европейской культуре Нового времени сложились особая практика бытования искусства и особые формы контакта с произведением искусства. Согласно этим правилам, общение с искусством было вынесено за пределы повседневности, перемещено в особое пространство, и его созерцание подчинялось заранее заданным нормативам. В музейных залах каждая картина или скульптура встраивалась в определенную систему отношений с другими произведениями искусства, становилась не только объектом эстетического наслаждения, но и средством репрезентации истории, средством национальной самоидентификации. По словам одного из современных исследователей, музеи «установили образцовые модели для того, чтобы “читать” различные объекты как следы, представления, отражения, или заместители личностей, сообществ, наций, рас и их историй». Они стали инструментами «производства и сохранения... истории и социальной памяти», инструментами «активизации общественных воспоминаний»⁵.

Отказ от этой практики музейного существования искусства был связан не только с эпатажными жестами авангардистов, не только с практическими задачами революционной агитации. Отказ от пребывания искусства внутри музейного пространства был сродни отказу от пребывания внутри исторического времени, выходу за пределы истории, с которым и ассоциировалась революционная мифология. Кроме того, за антимузейными выступлениями авангарда узнается протест против той системы отчуждения, полярного разведения искусства и повседневного опыта, на которой строилось существование искусства в музеях и выставочных пространствах. Василий Каменский — один из

⁴ Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. С. 55.

⁵ *Preziosi D. The Art of Art History // The Art of Art History. A Critical Anthology / Ed. by D. Preziosi. Oxford University Press, 1998. P. 509.*

создателей манифеста «заборной литературы и площадной живописи» — писал позднее: «Все эти музеи и выставки очень утомительны от чрезмерного скопления картин, и туда надо ходить специально в известные часы, будто во храм божий, а тут вышел на улицу — и шагай, и любуйся во все сочные глаза»⁶. Художники, отказываясь от музейных стен, искали новых форм контакта с искусством. Основными характеристиками здесь должны были стать непринужденность, естественность, непосредственность, позволяющие освободить процесс восприятия искусства от «ритуальных» правил.

Ритуализованные формы контакта с искусством, построенные на системе изоляции, изъятия произведений из естественной, условно говоря, нелинейной среды жизни, конечно, связаны с более широкими и глубинными основаниями культуры Нового времени. В определенном смысле поиски непосредственности были вызваны процессом десакрализации искусства, точнее — институциональной сферы, обслуживающей искусство, к которому неоднократно апеллировал авангард. «Искусство будет “с небес” жертвенников и вдохновений низведено на землю»⁷, — писал, например, в 1919 году Бурлюк. Кроме того, процессы отчуждения, пронизывающие все сферы социальной и культурной жизни в «современном» обществе, подвергались ожесточенной критике, начиная уже с девятнадцатого столетия. Наиболее последовательный характер эта критика получила в марксистской философии. Противоположное системе отчуждения в современной культуре и обществе не случайно стало одним из стимулов именно «левых» движений в искусстве. В какой-то мере эта критика механизмов отчуждения также провоцировала выход искусства на улицу.

«Декрет о демократизации искусства», опубликованный 15 марта 1918 года в «Газете футуристов», представлял иде-

⁶ Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1990. С. 523.

⁷ Бурлюк Д. Какое искусство нужно пролетариату // Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 155.

ологическую платформу для акции Бурлюка и в более широком плане — для многих экспериментов в первые годы после революции. В «Декрете...», подписанном Маяковским, Каменским и Д. Бурлюком, объявлялось о создании особого типа искусства, свободного от прежней системы координат, рассеянного, рассредоточенного в пространстве города:

«Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

...Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому радуга, облагораживая глаз (вкус) прохожего.

Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать рисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов...

Пусть улицы будут праздником искусства для всех...

Первая расклейка стихов и вывеска картин произойдет в Москве в день выхода нашей газеты»⁸.

Размещение картин на улицах принципиально меняло способы их восприятия; по словам одного из критиков, «революционизировало зрение». Можно представить неожиданный эффект от акции Бурлюка, резко нарушающей привычные формы контакта с искусством. Зритель сталкивался с живописным полотном, погруженным в водоворот повседневной жизни. Он видел его среди движения транспорта, среди домов, деревьев. Эти впечатления не были выделены из общего потока городской жизни. Кроме того, на впечатления от картин накладывались разного рода случайные эффекты погоды — ветер, дождь, разное освещение. Зрителю не задавалось ни системы упорядоченного, обусловленного внутренней логикой направления движения, ни единой позиции наблюдения. Воспринимая

⁸ Газета футуристов. 1918. № 1.

картины на городских улицах в движении, зритель невольно сталкивался с тем, что впечатления и зрительные образы окружающего пространства и картин наслаивались друг на друга.

В футуристической декларации о «площадной живописи и заборной литературе» рисовалась картина тотального заполнения городского пространства искусством — живописью, поэзией (Каменский, например, предполагал помещать стихи на фронтонах зданий), музыкой. Вместо плоскости музейных стен или выставочных залов искусство попадало в пространство, наполненное неровностями, перепадами, случайными скрещениями различных позиций созерцания, динамикой и произвольной, несрежиссированной игрой света. И хотя в «Декрете...» еще звучат интонации просветительского толка («Пусть отныне проходя по улице гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников, созерцать цветистую яркость красивой радости сегодня...»), но в целом здесь предложен совершенно иной способ существования искусства. В той тотальной изобразительной поверхности, в которую превращался город, не было места для линейной логики. Эта новая среда не позволяла разворачиваться какому-либо повествованию, в ней было невозможно историческое измерение. Вместо этого должен был возникнуть калейдоскоп, бесконечная череда образов — разбросанных, рассеянных, хаотически перемешанных в городском пространстве.

Именно такой хаос зрительных образов и возникал на праздничных улицах в первые послереволюционные годы. Как правило, эта «форма анархии» рассматривалась как явный провал, неумение создать единство стиля, организовать целостность впечатления. С утилитарной точки зрения так оно и было. Однако существует возможность посмотреть на этот хаос с другой позиции. Именно такой хаотический эффект соответствовал мифологии преодоления истории и линейной логики, мифологии создания свободного искусства. Элементы такого преднамеренного хаоса можно также отметить в экспозицион-

ной практике «левых» группировок в предреволюционное время⁹.

Важная тема «Декрета...» связана с мотивом движущихся изображений, то есть живописи, размещенной на трамваях, экипажах, автомобилях и «вечно бегущих стаях железнодорожных вагонов». (Позднее эта идея нашла свое прямое воплощение в агитационных поездах.) Одна из очевидных аналогий такому способу существования зрительных образов — кинематограф, где каждая картина-кадр, исчезая, влечет за собой появление новой, создавая развернутую во времени цепь мгновений. Каждая картинка оказывается разомкнута, вплетена в общий ритм движения образов. Схожий эффект должен был возникать и при движении расписанных трамваев или поездов.

Еще один вариант «кинематографического» зрительно-го ряда представляла собой роспись длинного забора на Тверской улице, выполненная в Москве в 1918 году Н. Лаковым и Г. Гринбергом. Этот проект, кроме того, являл прямое воплощение футуристической идеи заборной живописи. Каменский в своем «Декрете о заборной литературе — О росписи улиц — О балконах с музыкой — О карнавалах искусств» призывал живописцев:

«Давайте все пустые заборы —
Крыши — фасады — тротуары —
Распишем во славу Вольности»¹⁰.

В основе росписи забора на Тверской лежал маршевый ритм толп и механический ритм машин, развернутый, растянутый в реальном пространстве. Он буквально навязывал

⁹ Эти свойства отмечал в одной из своих статей В. Лапшин, описывая экспозицию выставки «0,10»: «Развеска — свободная, не соблюдающая традиционной системности упорядочения зрительных рядов. Работы Малевича как бы “блуждают” по экспозиционному пространству... создавая впечатление некоторой аппликативности композиции, не имеющей ни начала, ни конца, ни верха, ни низа» (Лапшин В. Из истории художественных выставок в России // Пинакотекa. № 12. С. 87).

¹⁰ Каменский В. Звучаль веснянки. М., 1990. С. 148 (репринтное издание).

зрителю восприятие росписи в движении, увлекая его своей ритмикой. Эти особенности отмечали и современники. «Эту роспись нельзя охватить сразу одним глазом, — писал один из рецензентов, — и художник, очевидно, учел это, он разбил свой рисунок на несколько отдельных моментов, которые раскрываются перед зрителем по мере того, как он проходит мимо»¹¹. Подобно кинематографической ленте, роспись представляла перетекающие друг в друга метафорические сцены рождения нового мира. Движение зрителя и восприятие изображения в движении заранее были заложены в самой структуре произведения. Интересно отметить, что Лаков, руководивший работой по созданию этой росписи, увлекался фотографией. Мышление кадром, а не картинной композицией узнается и в этой работе. Роспись демонстрирует принципиально другое зрение, другой способ видеть, для которого динамика самого изображения и динамика его восприятия были важнейшими компонентами, провоцирующими как нарушение традиционных музейных форм контакта с искусством, так и разрушение замкнутого картинного пространства.

* * *

Праздничное оформление городских улиц, как отмечали уже современники, представляло определенный вызов порядку, закономерностям традиционного городского пространства, архитектурной доминанте, устойчивости самих координат существования и искусства, и зрителя. М. Добужинский в статье «Бомба или хлопушка» (май 1918), написанной в форме диалога, вложил в уста защитника новых способов жизни искусства следующее выразительное рассуждение: «Наконец-то нами объявлена война деспотизму архитектурных линий, довольно им держать в плену вольный глаз художника! <...> в искусстве поднято восстание против гипноза этого “строного, стройного вида”... Доволь-

¹¹ Керженцев В. После праздника // Агитационно-массовое искусство. С. 79.

но. Мы бросили бомбу»¹². «Презрение к архитектуре» (Добужинский), стремление закрыть, спрятать, деформировать архитектуру, противопоставить ее логике и ритму другой ритм, часто диссонирующий с архитектурным, — это стремление отмечали многие современники в праздничных украшениях различных городов.

Станковая живопись (а именно она лежала в основе оформления городских улиц в самые первые годы) — искусство плоскости, основанное на оптической иллюзии, и в этом смысле — антипод архитектуры. Архивные материалы — фотографии, эскизы — свидетельствуют о том, что архитектура в первые годы оформления праздников подвергалась столь существенной живописной деформации, что порой трудно бывало узнать улицы и здания. Живописные украшения (панно, плакаты) создавали разного рода оптические эффекты, противоречившие логике архитектуры. Иллюзорные пространства на панно часто буквально разламывали сооружения. Реальность, стабильность и физическая достоверность архитектурных форм размывалась и ступшеывалась.

Эти особенности были характерны для оформления разных городов. Их отмечают, например, в оформлении Витебска. Современный исследователь подчеркивает тенденцию к «минимализации архитектурных впечатлений» в праздничном оформлении города, а современник (В.Зейлерт) выражает это эмоциональным восклицанием — «города не видно!»¹³. Воспоминания Эйзенштейна о Витебске 1920 года также сосредоточены на чисто живописном эффекте от города: «Этот город особенно странный. Здесь улицы покрыты белой краской по красным кирпичам, а по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года»¹⁴.

¹² Агитационно-массовое искусство. С. 53.

¹³ См. подробнее: *Михневич Л.* Витебские уличные празднества 1917—1923 годов // Русский авангард 10—20-х годов и театр. СПб., 2000. С. 152.

¹⁴ *Эйзенштейн С.* Станный провинциальный город... // Избр. произв.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 432.

Разрушение логики или границ существования станковых форм с наибольшей легкостью и радикализмом происходило в супрематизме. Супрематическая форма внутренне была свободна от координат и границ традиционного пространства картины. Мотив движения, динамики, заключенный в самой концепции супрематизма, изначально задавал устремление к выходу живописных форм за пределы картинного пространства. «Динамизм вырвал искусство с кладбища, на котором оно находилось, и поставил в центр города... Супрематизм дал выражение динамизму»¹⁵. Если учесть, что музеи в авангардистских текстах чаще всего соотносились именно с кладбищами, то это рассуждение Лисицкого вполне соотносится с опытом нового существования искусства на городских улицах.

Сама концепция супрематической формы как завершающей, исчерпывающей живопись провоцировала выходы в иное измерение. Однако важно отметить, что вне станковой поверхности, то есть вне поверхности, наделенной особой системой смысловых координат, супрематические формы утрачивают свое метафизическое измерение. Они превращаются в достаточно агрессивный декор, буквально поглощающий или дестабилизирующий формы, на которые он попадает. Сохранившаяся фотография супрематического украшения здания Комитета по борьбе с безработицей в Витебске, выполненного по эскизам Малевича и Лисицкого в 1919 году, позволяет увидеть некоторые эффекты перемещения супрематических форм в городское пространство. Супрематический декор создает свое особое пространство, как бы наложенное поверх здания, но в целом живущее по собственным законам, не считаясь с архитектурной логикой. Разнонаправленные диагонали прямоугольников и треугольников, дуги полукружий создают энергичный ритмический рисунок, никак не согласованный с ритмами архитектуры. Если учесть еще и цветовую энергию супрематического орнамента, то можно согласить-

¹⁵ Лисицкий Л. Преодоление искусства // Эксперимент. Т. 5. С. 141, 143.

ся с тем, что само здание превращалось в своего рода побочный эффект пространственной жизни супрематических кругов, ромбов и т.д.

Тем не менее именно супрематический «орнамент» наиболее точно и бескомпромиссно уловил и передал тенденцию своего времени к разрушению и нарушению границ традиционного пространства искусства. «В этом всеобщем разрушении мы на своей последней станции супрематического пути разрушили картину как существо с подошвой и теменем и сделали ее саму, не только то, что в ней, миром пульсирующим в пространстве и чтобы постичь его, его нужно наблюдать со всех сторон. Супрематизм вышел за пределы только живописи»¹⁶, — писал Лисицкий.

Аналогию — хотя, конечно, не прямую — этим атакам на архитектуру представляет процесс переосмысления, а нередко и разрушения традиционной структуры книги во многих авангардных направлениях. «Площадная живопись» не случайно соседствовала в футуристическом «Декрете...» с «заборной литературой». Упорядоченная, жесткая структура книги, целиком подчиненная линейному письму, последовательному движению от начала к концу, — такая «архитектурная» основа книги все чаще оказывалась неприемлема. Различные эксперименты с разрушением традиционной формы книги, выявление в письме нелинейных, ускользающих характеристик (почерк, пометки, интерес к пространствам между словами) соотносились с поисками новых форм искусства, свободных от целостности, устойчивости, архитектоничности своих традиционных пространств. Неприемлемой для новой культуры оказывалась и сама вещественная, материальная форма книги. Проекты авангардистов лишают книгу материальности, превращают в текучую, лишенную устойчивой формы (небкниги, тенекниги у Хлебникова). Каменский свой проект новой формы книги непосредственно связывал с выходом искусства на улицы: «Книгу в искусстве (мертвая форма

¹⁶ Лисицкий Л. Преодоление искусства // Эксперимент. Т. 5. С. 141, 143.

словопредставления посредством бумаги и шрифта) — совершенно уничтожить, а перейти непосредственно к искусству жизни, помещая стихи и мысли на заборах, стенах, домах, фабриках, крышах, на крыльях аэропланов, на бортах кораблей, на парусах, на небе электрическим освещением, на платях»¹⁷.

Еще одна важная тенденция в праздничном оформлении городов связана с исчезновением, стиранием границ и свободных пространств между архитектурными сооружениями. Флаги, транспаранты, растянутые через улицы, многочисленные арки, трибуны, сотни вымпелов и гирлянд создавали эффект постоянной вибрации и перетекания форм. Город терял свободное пространство, превращался в сплошную массу, в конгломерат слипающихся друг с другом форм. В нем исчезал архитектурный объем, масса, ритмы чередования свободных пространств и зданий. Некоторые художники проектировали специальные гигантские подставки (мольберты) для экспонирования на городских улицах своих произведений, подобно развеске их на стенах в выставочном зале (мольберты часто использовались и на выставках для экспонирования работ). Иногда панно размещались на улицах рядом с домами, заполняя, закрывая, вытесняя из города свободное пространство. (См.: Ф. Бухгольц, В. Мазуровский, эскиз оформления арки в гавани Васильевского острова; Петров-Водкин, проект оформления Театральной площади, ноябрь 1918-го.)

Любопытную аналогию этим тенденциям могут составить некоторые версии городов будущего. Образы гигантских мегаполисов в кино, в фотомонтажах, в литературной и в изобразительной фантастике наделены схожими качествами — это среда, пронизанная единым ритмом, в ней практически нет свободно стоящих зданий. Все формы перетекают друг в друга, сливаются в единый пульсирующий образ. В изобразительном искусстве такое ощущение современного города представлено во многих произведениях

¹⁷ Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 6.

Филонова («Победитель города» 1914—1915, «Без названия. (Город)» 1925) или в графической серии М. Соколова, относящейся как раз к периоду первых послереволюционных лет, в фотомонтажах Сенькина, Клуциса, в известном фотомонтаже Малевича «Проект супрематического небоскреба» (1926).

Архитектура, безусловно, сопротивлялась гуттаперчевости, текучести, неустойчивости нового мира, его погруженности в вечное становление. Она по своей природе противостояла тому жизненному потоку, с которым все чаще ассоциировало себя искусство. Однако архитектура будущего, существующая в проектах, усваивает многие характеристики этого нового гераклитовского мира. Она представляется легкой, изменчивой, трансформируемой, прозрачной, текучей, распахнутой вовне, как бы пропускающей сквозь себя и пространство и свет. Как правило, она максимально ритмизована, причем часто ее ритмы подчеркнута однообразны. Иногда образы такого городского пространства вызывают ассоциации с ростом парадоксального гигантского организма или кристалла, в них соединяются предельная механистичность и биологизм. В проектах (или, точнее — видениях) городов будущего нередко отсутствуют завершенные формы, целостные, законченные объемы. Упорядоченные ритмы архитектуры сменяются открытой вовне ритмической пульсацией массы зданий. Образ такого мерцающего, пульсирующего, пронизанного вибрацией, гуттаперчевого города получил свое классическое воплощение в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929). Но уже в первые послереволюционные годы при оформлении городского пространства к праздникам некоторым художникам удавалось приблизиться к подобному образу города.

На соединении динамических форм, заимствованных у станковой живописи, и традиционной архитектуры был построен проект оформления Дворцовой площади Н. Альтмана. «Площадь Зимнего дворца строго архитектурна. Альтман дополняет ее впечатлениями чисто живописного порядка, первая стремится к симметрии и законченности,

вторая к остроте, неожиданности и капризу, первая одноцветна, вторая ярко цветиста, первая роскошно, закругленно объемна, вторая плоскостна, угловата и беспокойна»¹⁸.

Гигантские цветные плоскости — плавающие, парящие, трепещущие в пространстве, — конечно, были спроецированы в реальность из картинного мира супрематизма. Для размещения этих конструкций на Дворцовой площади Альтман использовал прежде всего проемы, арки, промежутки между зданиями. Неустойчивые, безопорные, разбегающиеся формы не столько закрывали, декорировали архитектуру, сколько деформировали ощущение пространства вокруг нее, сообщали ему динамику, неустойчивость, смещали равновесие. И одновременно, заполняя все свободные пространства, создавали эффект нерасчлененности, ощущение единой массы, пронизанной движением, охваченной общей вибрацией. Как взрыв, как центробежная вспышка таких же форм в центре площади было решено оформление колонны. Супрематические плоскости сгруппированы вокруг нее так, что легко можно было представить себе их дальнейший рост и расползание в пространстве.

Это ощущение динамики, исчезновение устойчивости во всех формах, впечатление единой пульсирующей среды описал в своей статье «Преодоление искусства» Лисицкий: «Мы увидели себя внутри потока. Мы увидели бег. Мы увидели жизнь и формы трепещущими и содрогающимися от пробегающих в них сил. Мы оказались движущимся центром в бегущем городе»¹⁹. Именно такие эффекты возникали нередко на праздничных городских улицах в первые послереволюционные годы.

* * *

Описывая свои впечатления от праздничного оформления городских улиц, один из рецензентов подметил важный момент — рассредоточенность и дезориентированность зре-

¹⁸ Пумпянский Л. Октябрьские торжества и художники Петрограда // Агитационно-массовое искусство. С. 82.

¹⁹ Лисицкий Л. Преодоление искусства // Эксперимент. С. 141.

ния: «Глаз теряется среди разнообразия групп, среди весенней яркости зелени и знамен, в этом мире колыхающихся знамен, флажков на пиках конницы, среди десятков тысяч лиц и пестрых пятен детских нарядов и аллегорических фигур»²⁰. На улицах праздничных революционных городов зритель оказывался в достаточно напряженной, даже агрессивной атмосфере. Его зрение постоянно атаковалось. Эффекты дезориентации появлялись не только в силу того, что многие здания были буквально до неузнаваемости задрапированы панно, лозунгами, гирляндами и флагами, — возникали также разного рода масштабные смещения. Например, украшение Л. Рудневым Марсова поля в ноябре 1918 года демонстрировало такой контраст — гигантские фигуры в оформлении арки и крошечные по сравнению с ними фигуры реальных людей, пришедших на митинг. Аналогичный эффект создавали панно Козлинского на Зимнем дворце в мае 1918 года, панно Альтмана на нем же в ноябре 1918-го и т.д.

В 1919 году на праздничных улицах появляются гигантские объекты — автомобили, оформленные в виде военных кораблей, или избы с фигурами больше человеческого роста, гигантский земной шар, разнообразные рабочие инструменты огромных размеров. В самом начале 20-х создаются уже совершенно фантазмагорические объекты — гигантские калоши, катушки, прикрепленные к макету земного шара, буденновки, телефоны и проч. Эта гигантская предметность приучала зрение и сознание существовать в пространстве смещенных координат, неустойчивых масштабов. Вместе с тем в этих объектах, как правило, лишены авторства, проявлялось характерное мышление деталями. Оно существовало в рамках того же мироощущения, которое нашло свое воплощение в коллаже, где из осколков собиралась новая парадоксальная, гуттаперчевая реальность. Такие гигантские детали, гипертрофированные и вырванные из своего естественного контекста, — постоянный мотив в фотомонтажах и коллажах Родченко, Телингтера, в фотомонтажах Лисицкого и Клуциса.

²⁰ Правда. 1919. 3 мая // Агитационно-массовое искусство. С. 95.

Деконтекстуализация, фрагментация, исчезновение направляющих векторов для зрения — все эти эффекты, возникавшие на праздничных улицах, были сродни многим компонентам нового мироощущения, в котором прежняя рациональность и привычная система координат обнаруживали трещины. Праздничные городские улицы были полны парадоксальных зрительных впечатлений, подобных тому, как если бы на картине в строгую систему перспективного зрения внедрялись бы оптические эффекты, то увеличивающие, то уменьшающие предметы, нарушающие линейное движение, искривляющие логически выверенное пространство.

Создание искусственной среды, парадоксальной, деформированной реальности было основой праздничного оформления городских улиц в первые годы после революции. Примеры трансформации реальности, объективной данности цвета, форм и пространства многочисленны. Альтман, например, вспоминал о создании поздней осенью эффекта зеленых деревьев на Дворцовой площади: «Я соорудил на ветвях объемы и затянул их материей зеленого цвета»²¹. «На Знаменке внимание останавливают выкрашенные в красный цвет колонны бывшего Александровского военного училища»²², — отмечается в одной из газет. В красный цвет были раскрашены также деревья в Александровском саду в Москве. В другой газете упоминается: «Автомобиль с красным прожектором, под лучами которого все зажигается: и кремлевские стены, и храм Василия Блаженного, и Верхние торговые ряды, и плотная масса толпы»²³.

Особый акцент в этих экспериментах делался на скользкие, нестабильные, подвижные зрительные эффекты. «Вечером началась изумительная борьба света и тьмы, — отмечает в своей записной книжке в мае 1918 года Луначарский. — Десятки прожекторов бросали световые столбцы и белыми мечами скользили в воздухе... Фонтаны и клубы

²¹ Агитационно-массовое искусство. С. 65.

²² Там же. С. 67.

²³ Там же. С. 70.

дыма в странной и бледной игре лучей создали целую поэму, целую симфонию огня и мрака во всех переливах светотени и доводили впечатление до какой-то жуткой величавости»²⁴.

Квинтэссенцией этих эффектов стало украшение сквера перед Большим театром в 1918 году. В этой работе принимали участие Н. Клюн, Ю. Анненков и живописцы из Высшей школы военной маскировки И.В. и О.В. Алексеевы. Дорожки и окутанные марлей деревья были окрашены в голубой цвет. Внутри деревьев вечером зажигали электрические лампочки, «превращавшие их в светящиеся голубые шары». «Сквер перед Большим театром каким-то волшебством превращен в сад Черномора — деревья окутаны кисеей лилового оттенка. Окрашенные дорожки кажутся залитыми лунным светом. По всей площади протянута несколько рядов красная бахрама, развеваемая ветром»²⁵, — так описывали газеты впечатления от праздничного оформления сквера.

Свет и цвет — главные компоненты трансформации реальности в данном проекте. Жесты прямого перенесения этих элементов живописи в реальность — наиболее распространенный прием. Освобождение цвета, о котором много говорили и которого искали в своей живописи многие беспредметники, в таких проектах получало прямолинейное и радикальное решение. Вместо холста поверхностью для живописи становилась сама реальность (раскраска домов, деревьев, травы и проч.). Живопись, цвет непосредственно накладываются на предметный, органический мир. У живописи нет больше своего локуса, она делокализована. Гипотетически она может существовать везде. «Беспредметная живопись ушла из музеев, это — улица, площадь, город и весь мир»²⁶, — утверждал в эти годы Родченко.

²⁴ Из записной книжки А. Луначарского об украшении Петрограда 1 Мая 1918 года // Агитационно-массовое искусство. С. 47.

²⁵ Агитационно-массовое искусство. С. 69.

²⁶ Родченко А. Опыты для будущего. М., 1996. С. 93.

И, наконец, в этих проектах возникал еще один эффект — дематериализация цвета, замена его игрой световых лучей. О том, что многие живописцы-беспредметники искали возможности отказаться от вещественной, материальной жизни цвета в красках и перейти к работе со светом, есть много свидетельств²⁷. О. Розанова, например, видела будущее беспредметное искусство именно в такой дематериализованной форме. Известно, что она также работала над праздничным украшением Москвы и проектировала световое оформление Петровского дворца. Родченко, вероятно вспоминая об этих ее планах, писал: «Не ты ли хотела озарить мир каскадами цвета. Не ты ли проектировала прожекторами творить цветковые композиции в воздухе»²⁸.

Еще одно важное качество искусства, перемещенного на улицу, — заведомая эфемерность всех панно и прочих праздничных изделий. Говоря об искусстве этого рода, мы имеем дело только с техническими подготовительными материалами (эскизами, чертежами) или с фотодокументацией. Само же произведение — панно на здании в реальной городской среде, улица или площадь, оформленные по эскизам, — жило лишь краткое мгновение. Агитационное искусство изначально было обречено существовать только в виде вторичных материалов, в виде документации. Конечно, художники, работавшие над праздничным оформлением улиц, еще не ориентировались программно на документацию как основную форму жизни искусства. Такое смещение акцентов произойдет несколько позднее. Однако важно отметить, что в XX веке вторичная или подготовительная документация становится одной из новых и важных форм существования искусства. Небрежение к собственно произведению искусства, к его материальной форме, станет одной из принципиальных характеристик тех новых видов творчества, в которые трансформируется на протяжении столетия искусство традиционное.

²⁷ Подробнее об этой проблеме будет идти речь в главе «Новое зрение».

²⁸ *Родченко А.* Указ. соч. С. 65.

Вероятно, первым значимым жестом перехода к новому пониманию искусства стали реди-мейд Дюшана. В них впервые произошло программное смещение акцента именно на документацию. Как известно, ни один из знаменитых реди-мейд художника не сохранился до наших дней в подлиннике. И это не было случайностью. Их создатель переставал интересоваться судьбой своих творений сразу после того, как их существование было задокументировано в фотографиях, газетных публикациях и т.д. Несмотря на безусловное и очевидное различие, эти полярные явления в искусстве конца 1910-х и начала 1920-х годов (реди-мейд и уличное искусство агитации) воплощали общий вектор в развитии культуры. И в том и в другом случае акцент смещался на действие, на творческий жест, чья природа эфемерна, сиюминутна и заведомо ориентирована на существование в формах вторичной документации. Само же произведение оказывалось ускользающим, рассчитанным на мимолетное присутствие феноменом. Оно изначально создавалось для того, чтобы исчезнуть в потоке времени. Такое произведение лишено своего пространства, поскольку его форма, его внутренняя сущность ориентированы на существование лишь в виде следов, напоминаний или в виде гипотез, предположений, проектов.

Глава 6

«ПРИНЦИП СЛУЧАЙНОГО»

Критика концепции разума, сложившейся в европейской культуре в Новое время, была одной из центральных задач в радикальных экспериментах авангардного искусства начала XX века. Эти критические тенденции проявлялись в самих творческих методах, в способах обработки материала, в системе отбора (сознательного или бессознательного) сюжетов и тем. Одна из таких устойчивых тем в новом искусстве связана с мифологией случайного.

Различные проявления случайного как выражение бессознательных творческих сил интересовали художников очень давно. Леонардо да Винчи, например, рассуждал о художественных импровизациях природы, способной создавать свои «картины» и целые «живописные» миры в случайных пятнах на старых стенах. Разного рода случайные эффекты и впечатления нередко давали импульс фантазии художников. В романе Толстого «Анна Каренина» пятно стеарина, случайно попавшее на рисунок человеческой фигуры, стало источником вдохновения для художника Михайлова. «Пятно стеарина давало человеку новую позу, — пишет Толстой, — фигура вдруг из мертвой, выдуманной стала живая... каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе, такую, какую она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна»¹. В XIX веке можно найти немало примеров использования случая в творческой практике художников. Виктор Гюго, например, экспериментировал со случаем, используя в своих рисунках и акварелях отпечатки кружев: в их непредсказуемых конфигурациях он улавливал различные образы и сюжеты. Однако только в конце XIX и начале XX века случайность оказывается одним из наиболее притяга-

¹ Толстой Л. Анна Каренина. М., 1964. Т. 2. С. 41.

тельных и интригующих явлений и для научных исследований, и для искусства².

В конце 1910-х годов случайность становится важнейшим элементом, прежде всего, в дадаистской эстетике. «Случай стал нашим опознавательным знаком, — писал Рихтер. — Мы следовали за ним, как за компасом»³. Марсель Дюшан также подчеркивал непреднамеренный характер обнаружения своих знаменитых реди-мейд. Случайность — как непрменный компонент автоматизма — играла важную роль и у сюрреалистов — в их практике автоматического письма или в таких техниках, как декалькомания и фроттаж. Позднее случайность — существенный элемент в абстрактном экспрессионизме, в искусстве перформанса и хеппинга, в деятельности Флаксута, в творчестве Джона Кейджа и в различных версиях музыкальной алеаторики. Во всех перечисленных примерах (а их список можно было бы и расширить) «принцип случайного» (выражение В. Маркова) играл важную роль в трансформации границ искусства, в изменении привычных соотношений между произведением искусства и жизнью, между искусством и психикой художника.

Интерес к случаю в конце XIX и начале XX века оживляется главным образом в связи с общим кризисом рационализма Нового времени. Случай рассматривался как один из феноменов, позволяющих вернуться к целостной картине мира, отвергнутой наукой Нового времени ради создания механической, жестко зависимой от причинно-следственных связей модели реальности. «Эрозия детерминизма» (Пригожин) с конца девятнадцатого столетия начинает определять многие основополагающие тенденции в науке. Различные проявления случайного, разрушающие механистическую модель действительности, служили своеобразным знаком

² О случайности в культуре начала века в связи с концепцией клинамена см.: *Ямпольский М.* Наблюдатель. М., 2000. С. 207—267, а также: *Lipsev Roger.* An Art of our own. The Spiritual in Twentieth-Century Art. Boston; London, 1997. P. 117—128.

³ *Richter H.* Dada. Art and Anti-art. N.Y., 1997. P. 51.

особых измерений реальности, в которых не действовали законы причинности, механистического и детерминистского мышления. Термодинамика, статистическая физика, квантовая механика создали новую картину мира, важным элементом которого стала случайность, вероятностная модель реальности.

В искусство «принцип случайного» вносит энергию ускорения, освобождает в нем трансгрессивные силы. Разрушение устойчивого фундамента и привычных координат, возможность внезапных, катастрофических мутаций форм, пространства, времени, логики — все это было частью «закона случая» (Х. Арп). Случай открывал рискованные и опасные пространства, провоцировал нарушение границ. Причем не только границ европейской рациональности, но и границ искусств, сформированных и очерченных согласно тем же законам человеческого радио. Ханс Рихтер — участник цюрихской группы дадаистов — считал именно случай одним из основных стимулов деформации традиционных видов искусства в дадаизме. «Сознательный разрыв с рациональностью, — пишет он, — может также объяснить неожиданно быстрое увеличение новых художественных форм и материалов в дадаизме. ... Наша свобода от предвзятых идей о творческих процессах и техниках часто вела нас за границы отдельных видов искусства: от картин к скульптуре, от живописного изображения к типографскому, к коллажу, фотографии, фотомонтажу; от абстрактного искусства к картинам, написанным на длинных бумажных свитках, от картин-свитков к кино, к рельефам, к найденным и готовым предметам... Разрушение границ было заметно повсюду. Предохранительный клапан был снят»⁴.

Искусство, впусившее на свою территорию случайность, обнаруживает в себе присутствие негативных элементов, которые рациональное, детерминистское и механистическое мышление хотело бы исключить, оставить за порогом культуры. Случайность сопрягает искусство с тре-

⁴ *Richter H. Dada. Art and Anti-art.* P. 57.

возможными и непроницаемыми для рации сторонами человеческой жизни. Показательно, что рядом с игрой случая в культуре всегда присутствуют образы кошмара, хаоса, чудовищных гротесков. Игра случая вводит в искусство особый принцип творчества, в котором освобождаются глубинные механизмы фантазии, родственные бессознательной игре природы, не знающей о существовании человеческой рациональности. Традиционным примером такого случайного рождения образов являются ситуации автоматического рисования в моменты глубокой задумчивости. Поль Валери прекрасно описал в одной из статей этот механизм: «Перо... само собой принялось набрасывать причудливые фигуры, безобразных рыб, спрутов, ощетинившихся слишком зыбкими и невесомыми завитками... Кто знает, подумал я, быть может действительность в ее бесчисленных формах столь же прихотлива, столь же произвольно построена, как эти животные арабески? Когда я грежу и фантазирую без оглядки, не являюсь ли я самою... природой?.. Случайно возникшее слово растягивается до бесконечности, обрастает органами фразы, и фраза эта требует другой, которая могла бы ей предшествовать; она ищет прошлого, которое порождает, дабы возникнуть... после того как уже появилась! И эти кривые, эти завитки, эти усики и щупальца, отростки и конечности, которые я вывожу на своей странице, — разве природа в своих играх не действует сходно, когда она расточает, преобразует, губит, предает забвенью и вновь находит столько возможностей и форм жизни среди лучей и атомов, в которых роится и сталкивается все, что есть мыслимого и немислимого? <...> в результате рождается странное, нелепое творение, не сообразное с течением жизни, всесильное и всеустрашающее, которое не несет в себе никакого целевого начала, ни исхода, ни предела»⁵. Это описание точно передает двойственное впечатление от произведений случайного творчества — своего рода эйфорию от чувства освобождения, смешанную с ощущением «тревож-

⁵ Валери П. Письмо о мифах // Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 357—358.

ного присутствия» в этих произведениях «творческой» воли, чуждой человеческому сознанию.

Игра случая открывает новое пространство культуры, где «поверхность общих понятий начинает становиться ломкой, и глубина стихии, которая имелась всегда, проблескивает из темноты сквозь щели и соединения»⁶. Случай обнажает и разоблачает иллюзорность, видимость безопасности человеческого существования. Он открывает дверь «элементарным силам», «глубине стихии». Война, смерть, боль — сферы, где традиционно царит случай. В этой связи можно также заметить, что интерес к «принципу случайного» в искусстве актуализируется на фоне катастрофической механики Первой мировой войны.

* * *

Однако деструктивная, алогичная игра случая может одновременно выступать и в качестве творческой силы. Многими художниками случайность рассматривалась как механизм порождения нового, как эффективный способ достижения того, что нельзя исчислить рациональным путем. Случайное в начале века часто соотносится с понятием жизни, с противостоящим человеческой логике потоком энергий, биологических процессов, с популярной в эти годы «философией жизни», также способствовавшей углублению «эрозии детерминизма». При этом в случайном открывается еще одна грань — его близость к бессознательным, автоматическим и отчасти механическим процессам. Автоматическое творчество в самых разных формах — от экстатической, аффектированной речи, которая лежала в основе концепции зауми А. Крученых, до автоматического письма сюрреалистов или наобумного творчества И. Терентьева неизменно включает в себя случайность как своеобразный ключ к бессознательному.

Психоанализ, оказавший колоссальное влияние на культуру начала прошлого века, также широко использовал в

⁶ Юнгер Э. О боли // Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт. СПб., 2000. С. 481.

своих методах работы с бессознательным пациента случайные, спонтанные реакции. Именно спонтанный автоматизм открывал в психоаналитических процедурах доступ к бессознательному. Без преувеличения можно сказать, что культ и мифология бессознательного, сложившиеся в начале прошлого века, стали одним из важнейших стимулов интереса к «принципу случайного» в творчестве многих художников и литераторов.

Позднее, развивая эти теории, К.Г. Юнг создал особую концепцию акаузальности. Причинно-следственные связи между явлениями, на которых основана европейская философия и культура Нового времени, задавали определенные границы для понимания, мышления и творчества. Однако каузальная логика не является чем-то неизбежным, единственно возможным. В европейской культуре античности и Средних веков присутствовал иной способ мышления⁷ — Юнг назвал его синхронией. Синхрония обнаруживает себя в «случайных эквивалентностях», «случайных» совпадениях психических процессов и явлений физического мира, между которыми возникает парадоксальный диалог. Природа этих беспричинных событий относится, по словам Юнга, к области «немыслимой причинности». «Их необъяснимость проистекает не из того, что причина их неизвестна, а из того, что разум попросту не может себе представить такой причины»⁸. Они отсылают к особому смысловому полю, где не действуют причинно-следственные законы и исчезает линейное течение времени. С ним в отдельные моменты спо-

⁷ «И первобытный, и античный, и средневековый взгляды на природу предполагают существование рядом с причинностью какого-то другого принципа... Потом, в восемнадцатом веке, она стала главнейшим принципом естественных наук. С развитием в девятнадцатом веке физических наук теория соответствия совершенно сошла со сцены и волшебный мир предыдущих веков, казалось, исчез навсегда, пока, ближе к концу столетия, основатели Общества психических исследований невольно вновь не подняли этот вопрос, занявшись исследованием телепатических феноменов» (Юнг К.Г. Синхрония. «Ваклер», 2003. С. 269).

⁸ Там же. С. 291.

собны контактировать человеческая психика и человеческое бессознательное. «Хотя в царстве чистого интеллекта случайность и является “бесформенной случайностью”, — пишет Юнг, — перед психической интроспекцией... она предстает как образ, или, скорее, тип, который лежит в основе не только психических эквивалентностей, но также (знаменательный факт!) эквивалентностей психофизических»⁹.

Некоторую параллель юнговскому принципу синхронии представляет своеобразная игра, культивировавшаяся в кругу сюрреалистов под названием «объективный случай». Суть ее в неожиданных скрещениях, совпадениях событий мыслимых и реальных: вы о чем-то или о ком-то подумали, и реальность как бы случайно отвечает вашим мыслям. Эти случайности рассматривались сюрреалистами как мощные механизмы освобождения творческой энергии, как своего рода «призыв» из других измерений реальности. Юнг также связывает случайность с глубинными творческими энергиями. Он определяет «случайность как извечно существующий вселенский фактор и, отчасти, как сумму происходящих во времени бесчисленных индивидуальных актов творения»¹⁰. Беспричинные события, совершающиеся в «волшебном» мире соответствий, представляют собой «творческие деяния», чья природа нарушает принцип направленного мышления, господствующий в Новое время.

Причинность, причинно-следственные связи не действуют также в бессознательном: «в бессознательном существует что-то вроде априорного знания или “непосредственности” событий, у которых отсутствует какая бы то ни было причинная основа»¹¹. Эти явления свидетельствуют, как считает Юнг, о существовании «непричинной связи между событиями» или «магической» причинности, в которой присутствует особый род порядка и логики, скрытый за чередой случайных сцеплений фактов, событий, мыслей и впечатлений.

⁹ Юнг К.Г. Синхрония. «Ваклер», 2003. С. 288.

¹⁰ Там же. С. 292.

¹¹ Там же. С. 211.

Именно на работы Юнга как на теорию, родственную дадаистским экспериментам со случайностью, ссылался в своей книге о дадаизме один из активных участников движения Х. Рихтер: Юнг «включает случайность в свою концепцию “синхронии”, которую описывает как “некаузальный порядок”. Этот порядок, независимый от причинной связи, согласно Юнгу, не мыслится как Бог, стоящий вне мира, но как мгновенная структура, сформированная в соответствии с непрерывно изменяющимся порядком, форма которого в любой момент включает каждого человека, каждое животное, каждый лист травы, каждое облако, каждую звезду. Обязанность человека, в отличие от животного или травы, должна была бы состоять в том, чтобы постигать этот порядок, осознавать этот непрерывный акт творения и достигать через размышление, интуицию и концентрацию полной идентичности с порядком, который не имеет никакой причины»¹².

* * *

Случайное — зыбкая грань, где для многих художников в начале прошлого века на мгновение пересекались слепая игра природы, биологических процессов и сверхчувственное. Случайность всегда соседствовала с чем-то загадочным — магией, чудом. Через случайное художники и литераторы позднего авангарда пытались оживить в искусстве глубинную, забытую механику творчества, основанную на целостном, непосредственном ощущении, пытались найти выходы за условные границы модернистского типа сознания. «Случай, — подчеркивал Рихтер, — явился перед нами как магический метод, с помощью которого можно было преодолеть барьеры причинной связи и сознательной воли, который делал внутренний глаз и слух более пронизательными... Принятие случая имело еще одну тайную цель. Это было стремление восстановить в произведении искусства

¹² *Richter H. Dada. Art and Anti-art. P. 57*. См. также о принципе синхронии и эстетике дада в статье А. Шварца: *Schwarz A. Le dieci sfaccettature di una poetica libertaria // Dada. L'arte della negazione. Roma, 1994. P. 34.*

его первоизданную магическую силу... Обращаясь напрямую к бессознательному, которое является частью случайности, мы стремились восстановить в произведении искусства нечто сверхъестественное, проводником которого искусство было с незапамятных времен... Абсолютное принятие случая привело нас в царство волшебства, заклинаний, оракулов и предсказаний по внутренностям ягнят и птиц»¹³.

Любопытно отметить, что одна из первых в европейском искусстве концепций автоматических рисунков, рождающихся из спонтанных, случайных движений руки художника, была создана известным английским оккультистом и художником Остином Османом Спайером. В 1916 году он опубликовал статью «Автоматические рисунки», предвосхитив в ней многие концепции дадаистов и особенно сюрреалистов. Спайер рассматривал свои автоматические рисунки, создающиеся без участия воли и сознания художника, как магические диаграммы и визуальные заклинания. В версии Спайера автоматическое рисование позволяло визуализировать бессознательные телесные ощущения, которые играли важную роль в его оккультистских концепциях.

В русской культуре существовала особая визионерская мифология случая. Несмотря на свою полумифическую, полуанекдотическую природу, она также соответствовала развивающемуся интересу к магии случая. Случайно увиденная на снегу ворона стала для Сурикова импульсом при создании образа боярыни Морозовой. Кандинский открыл абстракцию, случайно увидев в полутемной комнате свою перевернутую картину. Малевич утверждал, что создал «Черный квадрат» под впечатлением такой же визионерской случайности — мальчик с черным школьным ранцем на фоне снежного поля. Крученых сочинил поэму «Игра в аду», также отталкиваясь от случайного образа: «Он где-то прочитал о том, как играют в Монте-Карло: при зашторенных окнах, в духоте, при свечах — это дало идею “Игры в аду”»¹⁴.

¹³ *Richter H. Dada. Art and Anti-art. P. 59.*

¹⁴ *Сетницкая О. Встречи с А. Крученых // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Университет Тренто, 1990. С. 171.*

Случай соотносится в искусстве этого времени также с понятием свободы. Свободное искусство, как правило, содержит в себе элементы эстетики случая. Творческие методы свободного искусства основываются прежде всего на идее освобождения, раскрепощения творческих сил. Автоматизм, экстаз, безумие, спонтанность — все это инструменты приближения к свободному искусству. Оно предполагает специфическую легкость, подвижность, трансгрессивность, но одновременно — угасание напряжения творческой воли, энергии преодоления и претворения материала.

Определенную параллель новым интерпретациям творчества представляет модель мира, сформированная в философии анархизма. Неустойчивый баланс сил, всегда готовых внезапно отклониться в непредвиденную сторону, — постоянное свойство анархического миропорядка. Кропоткин в одной из работ описывал его так: «Гармония в природе является для нас временным равновесием... (анархизм. — *Е.Б.*) отвергает всякую предустановленную форму, окаменевшую под видом закона... ищет гармонию в постоянно-изменчивом равновесии между множеств разнообразных сил и влияний, из которых каждое следует своему пути»¹⁵. Бакунин в своей программной работе «Антитеологизм» сформулировал концепцию творческого (в широком смысле этого слова) действия, также рождающегося из не подчиненных причинно-следственной логике процессов: «...мы не подразумеваем здесь под словом: творение, ни теологическое или метафизическое творение, ни художественное, научное или какое-либо другое творение, за которым скрывается творящий индивидуум. Мы подразумеваем под этим словом просто бесконечно-сложный комплекс бесчисленного множества очень различных причин, больших или малых, из которых часть известна, но громадное большинство остается неизвестным и которые, скомбинировавшись между собой в определенный момент, скомбинировавшись, понятно, не без причин, но без преднамере-

¹⁵ Кропоткин П. Анархия, ее философия и идеал. М., 1911. С. 11, 15.

ния, без предначертанного плана, создали данный факт»¹⁶. Анархизм не случайно привлекал представителей авангардного искусства. Именно в нем многие художники и литераторы находили соответствие своим представлениям о творческой свободе и свободном искусстве.

Можно говорить о двух подходах к интерпретации случайного в авангарде 1910-х — начала 1920-х годов. Один из них основан на поисках новой метафизики творчества, на исследованиях глубинной психологии, бессознательной механики творческого процесса. Другой — использует прежде всего игровой, провокационный, а иногда пародийный потенциал игры случая. Несколько схематизируя и упрощая ситуацию, можно говорить о двух версиях эстетики случайного в европейской культуре начала прошлого века — спиритуальной и игровой. В творчестве Х. Арпа, например, наиболее оригинальное воплощение получила спиритуальная версия случайного. Арп трактовал «закон случая» как инструмент, позволяющий произведению искусства рождаться естественно и непосредственно, подобно тому как возникает и существует сама жизнь. Случай, по словам Арпа, раскрывает «чистую жизнь», становится средством обнаружения глубинной эссенции жизни. «Сегодня, как и во времена ранних христиан, должна проявиться первооснова»¹⁷, — замечает Арп, рассуждая о действии «закона случая». Напротив, для М. Дюшана в «законе случая» в большей мере проявлялся дух игры, рациональной, интеллектуальной провокации.

В качестве иллюстрации пародийного и игрового обращения к мифологии случая может служить также известная история с картиной, показанной в 1910 году на 26-м «Салоне независимых» в Париже. По версии участников этой мистификации, среди произведений современного искусства была выставлена картина, написанная в буквальном смысле слова ослиным хвостом. В русском искусстве этот пародийный извод спонтанного и случайного творчества

¹⁶ Бакунин М. Антитеологизм // Бакунин М. Полн.собр.соч. СПб., 1907. Т. 1. С. 91.

¹⁷ *Arp J. Arp on Arp: Poems, Essays, Memories.* N.Y., 1972. P. 242.

через год был подхвачен и обыгран группой Ларионова «Ослиный хвост»: «...в Париже в прошлом году была выставлена картина, не обратившая на себя особого внимания. После выставки в парижских газетах было объявлено, что картина эта написана ослиным хвостом. Желтая пресса подняла шум вокруг этого инцидента. Теперь мы поднимаем перчатку. Публика думает, что мы пишем ослиным хвостом, так пусть мы будем для нее ослиным хвостом»¹⁸.

История с картиной, написанной ослиным хвостом, и дальнейшее использование этого анекдотического случая русскими художниками представляли, конечно, пародию на эстетику случайного, на ее романтизированный, расхожий вариант. Интересно, что в данном случае пародийный извод предшествовал действительно массовому использованию автоматизма и случая в искусстве конца 1910-х годов. В этой пародии как будто случайно были предугаданы те двойственные и во многом разрушительные смыслы, которые содержало новое искусство, обращающееся к мифологии свободного творчества, к поиску новых техник свободного искусства.

«Принцип случайного» сообщает искусству особое напряжение, заставляет художника искать «баланс между небесами и адом» (Арп). Это неустойчивое состояние искусства, в которое внедрен «вирус» случайного, вынуждает постоянно балансировать между экзальтацией субъективизма и вторжением в творческий процесс внечеловеческих, «элементарных сил», между рациональным планом, замыслом, методом и спонтанностью, мгновенной вспышкой озарения. Пожалуй, именно в позднем авангарде это напряжение достигает своего наивысшего накала. Оно одновременно становится знаком исчерпания ресурсов авангарда, знаком его границ и шагом в пространство совершенно новых форм жизни искусства двадцатого столетия.

Использование в искусстве «закона случая» противоположно тенденциям редукционизма, упрощения, сведения

¹⁸ Цит. по: Харджиев Н. Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 1. С. 37—38.

сложного к элементарному, которые также были широко представлены в авангардном искусстве. Эстетика случайного, к которой обращаются многие художники и литераторы, связана с особой линией внутри модернистского искусства. Она прежде всего размывает жесткий стиль мышления, жесткие границы самого модернистского проекта культуры. Случай становится инструментом поиска новых механизмов порождения смысла, новых техник построения художественных произведений, дающих возможность увидеть объемную, точнее — многомерную реальность, в которой действует не только жесткая детерминистская механика, но и магическая причинность, волшебный мир соответствий, иррациональный произвол случая. Случай открывает в искусстве особую территорию, родственную новейшим научным исследованиям в области теории хаоса, фрактальной геометрии природы, квантовой теории и т.д. Эта модель реальности ускользает от рациональности, уклоняется от жестких схем, правил и методов, в ней размываются границы однонаправленного, линейного мышления. Однако она подчиняется своей логике и заключает внутри хаоса особый порядок. Именно такая модель реальности стала одной из постоянных составляющих в культуре двадцатого столетия.

* * *

В русской культуре «принцип случайного» впервые программно вводится в искусство в работах Владимира Маркова¹⁹, предвосхитившего многие эксперименты и открытия дадаистов и сюрреалистов в этой области.

Теоретические работы Маркова, посвященные новому искусству, отличаются от множества современных ему текстов — манифестов или теоретических разработок — не только большим профессионализмом исследователя, не только особой элегантностью и строгостью мышления. В них нашло отражение уникальное состояние культуры начала прошлого века, когда в привычном и все еще устойчи-

¹⁹ Я буду использовать в своей работе псевдоним, под которым и были опубликованы теоретические работы Вольдемара Матвея.

вом здании культуры стали появляться трещины, сквозь которые проступал уже совершенно иной, незнакомый облик искусства. В произведениях Маркова гармонично и естественно соединились глубокая погруженность в культурную традицию, проникновение в ее внутреннюю логику и одновременно чуткость к боковым, маргинальным компонентам традиции, иногда скрывающим ростки нового, порой разрушительного и меняющего не только привычный внешний облик искусства, но и его внутреннюю логику, сами закономерности творческого процесса. В работах Маркова запечатлен момент перехода, момент трансформации. В них еще ощутимы ритмы традиционной европейской культуры — с ее «конструктивным мышлением», логикой, волевым, рациональным принципом организации, и одновременно сквозь эти ритмы начинают звучать иные — «красота неумного и нелогичного», бессознательное, случайное. Марков сумел уловить и передать состояние баланса, хрупкого равновесия разрушительных и созидательных начал, заложенных в новом искусстве, в новых техниках творчества. На протяжении XX века искусство очень часто этот баланс теряло.

К понятиям, отражающим двойственную суть нового искусства, у Маркова относится «принцип случайного», о котором он подробно пишет в статье «Принципы нового искусства», опубликованной в 1912 году в журнале «Союз молодежи». «Принцип случайного» Маркова схватывает ключевую проблематику нового искусства, развивающуюся в дальнейшем в самых разных направлениях на протяжении всего двадцатого столетия.

В основу своей концепции Марков кладет противопоставление двух типов культуры: конструктивной, основанной на научном, рациональном мышлении, исключающей проявления анархических элементов в творческом процессе — таких, как случайность, спонтанность, автоматизм и т.д., — и неконструктивной, ненаучной, нерассудочной, где «чувство и воображение доминируют над логикой»²⁰. Примеча-

²⁰ *Марков В.* Принципы нового искусства // Вольдемар Матвей. Статьи. Каталог произведений. Письма. Neputns, 2002. С. 27.

тельно, что Марков трактует оба мира, живущие по своим внутренним законам, как равноправные, хотя и враждующие, а современное или новое искусство рассматривает как пространство их возможного взаимодействия. Уже в этом подходе можно угадать тот сложный, полифоничный облик культуры, который становится одним из важных слагаемых всего русского авангарда 1910-х годов. Именно это сложное, многомерное и прихотливо устроенное пространство культуры, в котором органично сосуществуют разные художественные миры, оказывается благодатной почвой для действия в искусстве «принципа случайного».

В какой-то мере концепция Маркова может быть соотнесена (но, конечно, с известными оговорками) с идеей беспорядка в философии А. Бергсона. Беспорядок рассматривается французским философом как форма другого порядка, а «случайность, — пишет Бергсон, — только объективирует состояние души индивидуума, который ожидал встретить один вид порядка и встретил другой. Понятно ведь, что случайность и беспорядок необходимо соотносительны друг другу. Если их попробовать представить себе абсолютными, то сейчас же мы убедимся, что мы колеблемся между двумя видами порядка, переходя в один из них именно в тот момент, когда мы застигаем себя в другом порядке, и что так называемое отсутствие всякого порядка представляет на самом деле присутствие их обоих»²¹.

Для Маркова беспорядок или пространство господства случайностей возникает при столкновении европейского сознания с миром иной культурной традиции, прежде всего дальневосточной. Для европейского сознания Восток представляет культуру, свободную от болезней западного мышления Нового времени — рационализма, раздробленности, механистичности. Как правило, обращение к культуре Востока в начале прошлого столетия связано со стремлением преодолеть «закрытый универсум западного рассудка» (Ю. Хабермас). Кроме того, восточное искусство рассматривалось многими как источник спонтанных техник твор-

²¹ Бергсон А. Творческая эволюция. Минск, 1999. С. 259.

чества, в которых физическое действие и чувство, жест и мысль находятся в гармонии. Случайные процессы в основе творчества выступали как один из важнейших компонентов этих техник.

Именно искусство Востока представляется Маркову образцом неконструктивного мира, в котором сполна реализуется «принцип случайного». «Восток любит случайности, ищет, ловит и всячески эксплуатирует их», — пишет Марков²². «Для Европы случайность только возбуждающее средство, исходный пункт для логического мышления, для Азии же она первая ступень для целого ряда дальнейших неконструктивных красот»²³.

Случайность для Маркова — это не хаос; она проявляется иной по отношению к привычной европейской традиции культурный мир, или другой тип порядка — «неконструктивный», «анархический», по его определению. Неконструктивность для Маркова сродни логике действия природы или снам. Эти две аналогии художественному миру неконструктивной культуры проявляются в двух основных версиях реализации «принципа случайного» в искусстве. С одной стороны, это вторжение в искусство «совершенно слепых, посторонних влияний» или творчество самой природы и, с другой, — действие бессознательного, иррациональных импульсов, скрытых в психике человека и проявляющихся в автоматизме, игровом подходе к творчеству.

Случайность в культуре начала века рассматривалась обычно как средство уклонения от детерминистской картины мира, средство ухода от логики механической вселенной. Именно в таком плане — как смещение в сторону непредвиденного, непреднамеренного — трактует случайность Марков. «Случайность, — пишет он, — открывает целые миры

²² Марков В. Указ. соч. С. 27. Влияние восточной художественной традиции на теоретические работы Маркова о новом искусстве, и в частности на разработку «принципа случайного», должно стать предметом специального исследования, и здесь я на этой проблеме останавливаться не буду.

²³ Марков В. Принципы нового искусства. С. 28.

и рождает чудеса»²⁴. Чудесное, ключом к которому является случайность, в контексте рассуждений Маркова равнозначно неожиданному, непредвиденному, неподвластному рациональному расчету и линейной логике.

Ориентация на «неконструктивный мир» — одна из важнейших особенностей русского авангардного искусства. Архаический, хаотический, даже анархический элемент в русском футуризме — вызвавший в свое время раздражение и непонимание у создателя футуризма Маринетти — определял не только национальное своеобразие русского будетлянства, но стал источником многих открытий, часто предвосхищавших логику развития европейского авангарда. «Форма анархии», к которой европейский авангард в наибольшей степени приблизился в дадаизме, в русском авангардном искусстве 1910-х годов подспудно присутствовала постоянно. Плюрализм, множественность языков культуры, сосуществующих, взаимодействующих, вступающих в диссонансные или взаимодополняющие отношения, — эти свойства русского авангарда не только определили специфическую стилевую стертость, отсутствие строгих направленных границ в раннем авангарде. Они также стали источником для формирования некоторых самостоятельных художественных концепций.

Концепции «свободного искусства» Кульбина или «свободного творчества» Маркова, не ставящие каких-либо жестких языковых барьеров, берущие, по словам Маркова, под свою «горячую и страстную защиту все те нелепые проявления человеческой души, тот аляповатый и грубый будто бы лик искусства, который так преследуется в Европе»²⁵; концепция «всечества», провозглашенная в 1913 году Ларионовым и Зданевичем, а позднее созданное на ее основе в Тифлисе уже в конце 1910-х годов «оркестровое искусство», позволяющее «писать не только в разной манере, но и соединять разное понимание живописи на одном холсте»²⁶, —

²⁴ Марков В. Принципы нового искусства. С. 27.

²⁵ Там же. С. 29.

²⁶ Зданевич И., Крученых А. Предисловие к каталогу выставки картин К. Зданевича. Тифлис, 1917. С. 2.

все эти самобытные художественные концепции русского авангарда основывались на восприятии языка искусства как подвижного, поддающегося любым трансформациям и открытого к усвоению любых стилистических элементов. В этом многослойном языковом пространстве «принцип случайного» если и не становился осознанным творческим методом, то нередко возникал как непреднамеренный, спонтанный эффект, проявляясь в случайных сочетаниях и неожиданных пересечениях различных стилей, языков, различных культурных традиций.

Другой аспект «принципа случайного», получивший большее развитие и в работах самого Маркова, и в художественной практике авангарда, связан с включением в творческий процесс бессознательного. Многие европейские дадаисты напрямую связывали использование случайного в своей творческой практике с открытием бессознательного. «Для нас, — писал Рихтер, — случайность была “бессознательным разумом”, который Фрейд открыл в 1900 году»²⁷.

Марков в своей статье также указывает на вторжение в искусство вместе с «принципом случайного» бессознательного: «Источник случайной красоты может таиться не только в слепых, посторонних, чисто внешних факторах, но и в тайниках самой человеческой души, в бессознательных движениях руки и мысли художника. На этой свыше дарованной способности человеческого духа построен принцип свободного творчества»²⁸. Позднее этот аспект теории Маркова получит развитие в концепции «моментального творчества» А. Крученых (1915), также подчеркивавшего значение случайного для выявления в искусстве голоса бессознательного. В одном из своих писем Крученых так формулировал этот принцип: «Исправляя обдумывая шлифуя мы изгоняем из творчества случайность, которая при моментальном творчестве конечно занимает почетное место. Изгоняя же случайность мы лишаем свои произведения самого ценного ибо оставляем только то что пережевано,

²⁷ Richter H. Dada. Art and Anti-art. N.Y., 1997. P. 57.

²⁸ Марков В. Принципы нового искусства. С. 28.

основательно усвоено, а вся жизнь бессознательного идет насмарку!»²⁹

Использование «принципа случайного» в искусстве оказывается также связано с проблемой истоков и природы художественного творчества. В какой мере в создании художественного произведения действует автор, его рациональный расчет, план, его воля, а в какой мере через художника действует что-то еще? Эти вопросы будут актуальны для множества течений в искусстве XX века. Вторжение в искусство бессознательного нередко разрушает традиционную концепцию авторства, раскрывая присутствие в глубине творческого процесса неизвестных, непроницаемых для сознания областей. «Иногда бывает, — пишет Марков, — и это не так редко, что человек ощущает в себе наплыв таких идей, таких переживаний в своей психике, которые ему кажутся чем-то посторонним, не ему принадлежащим и явившимся как будто извне»³⁰. Во многих своих работах Марков подчеркивает важность участия в творческом процессе «“я” скрытого, подсознательного, неизвестно откуда налетевшего, часто совершенно чужого, случайного», вызывающего «наплыв идей, который не является результатом сознательного мышления, направленного к какой-нибудь цели»³¹. При таком творческом методе особую ценность в произведении искусства получает отсутствие «элементов логики и активно направленной воли».

В концепции Маркова две версии эстетики случая, о которых речь шла выше, — спиритуальная и игровая — оказываются очень близки: они постоянно взаимодействуют и дополняют друг друга. Его трактовка художественного творчества как игры самым тесным образом связывает игру и случай: «Играя, мы случайно находим самоцветные красоты»³², — отмечает Марков. Игра, подобно случаю, также становится инструментом обнаружения бессознатель-

²⁹ Крученых А. Письмо Шемшурину // ОР РГБ. Ф. 339. Оп. 4. Ед. хр. 2.

³⁰ Марков В. Принципы нового искусства. С. 29.

³¹ Там же. С. 30.

³² Там же. С. 28.

ного в процессе творчества. «Играя, мы ярче и непринужденнее выражаем свое “я”, являясь уже не властелинами скрытых в нас сил, а рабами их»³³. Игра предполагает иную концепцию самого творческого процесса и иные представления о художнике. В игровом творчестве ценность имеет не тот или иной профессиональный навык, совершенное владение ремесленными приемами, но особые свойства сознания и психики мастера: его способность попадать в резонанс с тем творческим процессом, который совершается в бессознательном человека и в том смысловом поле, о котором писал Юнг в работе о синхронии.

В своей концепции Марков сумел сохранить баланс между деструктивными и созидательными силами «принципа случайного», который несколько лет спустя будут настойчиво искать европейские дадаисты. «Я не возвожу случайность в единственный принцип художественной работы, — подчеркивал Марков, — а только констатирую пользу и разумность его, не позволяющих его игнорировать и подавлять»³⁴.

В «принципе случайного» Маркова оказались сфокусированы многие ключевые для всего искусства двадцатого столетия проблемы. И если сам Владимир Марков не всегда давал в своих работах определенные ответы на поставленные вопросы, то его безусловной заслугой, свидетельством его уникального чутья и его особого дара проникновения в глубинные процессы, протекающие в культуре, стала уже сама постановка этих проблем.

* * *

В культуре начала века существовало много символических тем, изобразительных мотивов или своеобразных эмблем случайного³⁵. Одной из таких символических фигур случайного, бесспорно, была карточная игра. Метерлинк в эссе «Храм случая» (1909) называет этим храмом игорный

³³ Марков В. Принципы нового искусства. С. 28.

³⁴ Там же. С. 27.

³⁵ Подробнее см. кн.: Ямпольский М. Наблюдатель. М., 2000.

дом, где соединяются плоскость реальности, в которой господствуют меркантильные интересы, и иррациональная, не поддающаяся исчислению стихия. Крученых — страстный игрок в карты — писал об опыте погружения в опасный хаос игры как об одном из важных слагаемых своего творчества: «В моей жизни было очень много страшного, случайно-трагического и проч. Вероятно, это оказало влияние на мое творчество и следующую жизнь... Может, мне и нужно было заглянуть вглубь игры чтобы разгадать и превзойти ее окончательно!»³⁶ Игра, так же как и случай, предполагает иную логику — спонтанность, автоматизм, отсутствие авторской воли и, в более широком смысле, волевого начала. Игра, и карточная игра в частности, предполагает легкость, вариативность, непредсказуемость, отсутствие смысловой определенности. Эти элементы переходят и в новую методику творчества, основанную на игре случая. Кроме того, как и азартная игра, творческий процесс часто строится на особой захваченности художника, включает в себя экстатический элемент.

Символика карт и карточной игры в русском авангарде, конечно, значительно шире темы случайного творчества, и я остановлюсь только на отдельных ее аспектах. Устойчивый интерес к теме карт и разнообразные версии ее трактовки, думаю, не могли существовать в полной изоляции от мифологии случая, распространенной и популярной в культуре конца XIX и начала XX века. В 1910-е годы существовал очень широкий эмоциональный диапазон, с которым связывались мотивы карточной игры: от трагедии и возвышенной метафизики до карикатуры, фарса и пародии. Пародийные, сниженные интонации определяли трактовку этой темы в творчестве неопримитивистов. В таком варианте она представлена, например, в живописи Ларионова. В подобном же ключе написана поэма Крученых и Хлебникова «Игра в аду» (1912). В этих произведениях философия случая, если и присутствовала где-то на втором плане,

³⁶ Письмо А. Крученых Шемшурину // ОР РГБ. Ф. 339. Оп. 4. Ед. хр. 2.

то все же оставалась почти нечитаемым, явно маргинальным сюжетом.

Карты стали постоянным мотивом в живописи, а затем в коллажах и ассамбляжах у кубистов и футуристов. Конечно, и здесь их присутствие чаще всего не означало прямой отсылки к мифологии случая, однако связывало с ней — особенно в тех работах, где карты представляли собой коллажные вкрапления в структуру живописного произведения. Само вторжение реальности на территорию искусства, осуществлявшееся через столь символический предмет, невольно сопрягалось с темой иррациональной игры случая, на которой строится карточная игра и из которой также соткана ткань самой реальности.

Очевидные изменения в трактовке этой темы происходят во второй половине 1910-х — начале 1920-х годов. Прежде всего во многих работах исчезают бытовой контекст и пародийные интонации в интерпретации данного мотива. Примером нового подхода может служить опубликованная в 1915 году «Заумная книга» Крученых и Алягрова (Р. Якобсон), проиллюстрированная линогравюрами Розановой на тему игральных карт. Карточные персонажи Розановой, вероятно, не случайно попали в контекст заумной поэзии, где царит парадоксальная звуковая и смысловая игра, где не действуют законы причинности и линейного времени. Образы Розановой вполне согласовывались с той моделью реальности, которая создавалась в заумных стихах. И более того, в этом нелинейном пространстве, полном случайных смысловых или звуковых сдвигов, они легко превращались в ожившие символы игры случая и магической причинности. Позднее Розанова продолжит разрабатывать эту тему в живописи и создаст серию «портретных» образов на основе традиционной карточной колоды, представив галерею «ирреальных и никогда не существовавших вне “пространства” карточной игры персонажей»³⁷.

³⁷ Гурьянова Н. Тема игральных карт и карточной игры в художественной культуре раннего русского авангарда. *Еuroпа Orientalis*, XVI/1997, 2. С. 300.

Некоторые персонажи оперы «Победа над Солнцем» на эскизах Малевича (1920-е) также получают облик играль-ных карт, возможно, соглашаясь с внутренней структурой произведения Крученых, сотканного из случайностей звуковой и словесной игры, из беспричинных событий и немотивированных ситуаций. В частности, в сочинении Крученых различные эффекты случайного составляли важный элемент в описаниях бюджетлянских «десятих стран»:

«вот вчера был тут телеграфный столб а сегодня буфет, ну а завтра будут наверно кирпичи.

это у нас ежедневно случается никто не знает где остановка и где будут обедать»³⁸.

Связь карточной темы в изобразительном искусстве и заумной поэзии была весьма показательным фактом, так как именно в контексте зауми могла наиболее последовательно и естественно актуализироваться символика случайного в использовании карточной темы.

Еще один мотив, также связанный с игрой случая, — действия механизмов, не подчиненные сознанию, свободные от человеческой рациональности. Характерно, что именно механизмы нередко берут на себя функцию демонстрации новой творческой техники, основанной на игре случая. Один из наиболее эффектных образов соединения случайного и механического был создан в романе А. Жарри «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (1898), в котором описывается машина живописи, производящая с помощью особого механизма фантазмагорические картины: «И вот, когда на свете не осталось ни души, Красильная Машина, движимая изнутри системой невесомых пружин, повернулась, будто намагниченная стрелка, к железному залу Дворца Машин... и завертелась обезумевшим волчком, цепляясь за колонны и разбрызгивая на попадавшие по сторонам холсты меловых стен палитру основных цветов из акку-

³⁸ Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 402.

ратно выложенных в ее брюхе тубиков с краской»³⁹. В романе Р. Русселя «Locus Solus» (1914) также описывается чрезвычайно сложная и фантастическая машинерия, действие которой основано одновременно и на точном расчете и на случайной механике (направление и сила ветра). Автоматы Русселя позволяют создавать разнообразные картины без какого-либо участия человеческой воли и сознания.

В этих проектах раскрывается двойственная сущность случайного — в нем присутствует автоматизм особого рода, который предполагает освобождение от антропоморфности, от логоцентризма и сообщает нечеловеческий характер самому творчеству. Поэтому фантасмагорическая реальность, рожденная свободной игрой случайностей, содержит в себе и то тревожное чувство, которое всегда присутствовало в восприятии мира автоматического и механического. «Уже на заре своего развития, — пишет в своем исследовании о технике Ф. Юнгер, — машины вызывали интерес мыслящего человека, но этот интерес был смешан с безотчетным страхом, каким-то необъяснимым жутким предчувствием... Люди издавна испытывали этот безотчетный страх перед часами, мельницами, колесами — то есть перед всеми неживыми орудиями и устройствами, которые могут двигаться и вертеться... Движущийся механизм создает иллюзию живого, и разоблаченный обман вселяет в человека тревожное чувство»⁴⁰. Тот же тревожный эффект — неподвластности человеческой воле — производят случайные действия природы. Однако все случайности могут восприниматься таковыми лишь человеком. Сами по себе действия механизма или природы свободны и от какой-либо эмоциональной окраски, и от самого понятия случайности. Иными словами — эффект случайного возникает при соприкосновении человеческого сознания и мира механических процессов. Этот аспект философии случая был проанализирован в одной из работ Бергсона: «Случайность

³⁹ Жарри А. Убю король и другие произведения. М., 2002. С. 328.

⁴⁰ Юнгер Ф. Г. Совершенство техники. СПб., 2002. С. 55—56.

вмешивается только тогда, когда в расчет принимается какой-либо человеческий интерес и когда вещи случаются таким образом, как будто они относятся к человеку либо с точки зрения оказания ему услуги, либо нанесения ущерба. Подумайте только о ветре, срывающем черепицу, о черепице, падающей на мостовую, о том, как она разламывается о землю: вы не увидите здесь ничего, кроме механизма, элемент случайности исчезает. Чтобы он проявился, необходим эффект, имеющий человеческое значение, это значение должно сказаться на нем, так сказать, окрасить его в человеческие тона. Случайность, таким образом, — это механизм, ведущий себя так, как если бы он имел намерение»⁴¹. Это соприкосновение человека с миром автоматических, механических действий создает эффект зыбкого баланса, неустойчивости и подверженности действию случая.

Одна из версий механики случайного связана как раз с темой неустойчивого равновесия, мгновения пойманного баланса в разбегающихся и готовых в любой момент рассыпаться формах. В книге «О науке» А. Пуанкаре называл баланс, неустойчивое равновесие одним из главных элементов в механике случайного: «Если конус стоит на вершине, то мы знаем, что он опрокинется, но мы не знаем в какую сторону. Нам представляется, что это полностью зависит от случая»⁴². Изобразительные мотивы, в тех или иных формах представляющие моменты неустойчивого равновесия, в искусстве конца 1910-х и начала 1920-х годов встречаются постоянно. Падающие или балансирующие на грани падения фигуры частые темы в кубофутуризме (И. Пуни «Мытье окон», 1915), дадаизме (коллаж Х. Хех «Срез первой веймарской мещанской эпохи в Германии...», 1919; серия акварелей 1919 года К. Швиттерса), в коллажах и фотомонтажах Родченко (фотомонтажи к поэме Маяковского «Про это», 1923), Клуциса (фотомонтаж «Спорт», 1922). Многие беспредметные ассамбляжи Пуни начала 20-х годов построе-

⁴¹ Бергсон А. Два источника морали и религии. М., 1994.

⁴² Пуанкаре А. О науке. М., 1983. С. 329.

ны как неустойчивые комбинации форм и материалов, порой демонстративно едва прикрепленных к поверхности.

Даже если художники напрямую не соотносят обращение к ситуациям неустойчивого равновесия с «принципом случайного», косвенным образом они отсылают к общей для культуры этого времени мифологии случая. Самый неожиданный вариант таких отсылок представлен в некоторых работах конструктивистов. Эти мотивы, возникающие внутри достаточно рационалистической эстетики конструктивизма, указывают на своеобразные трещины и отклонения от прямолинейного движения, заложенные в этом наукообразном направлении. Многие конструкции Медунецкого, Йогансона, Стенбергов создают ощущение приостановленного, замершего в неустойчивом равновесии падения элементов, из которых они составлены. В других конструктивистских работах оказывается демонстративно смещен центр равновесия, что также создает впечатление неустойчивой, пойманной на мгновение комбинации элементов, готовой в любой момент трансформироваться в новое сочетание. Форма перевернутого конуса — классический образ механики случайного — также часто возникает в конструктивистских работах (например, в «Архитектонических композициях» А. Родченко 1919—1920 гг.). Лисицкий в своих эскизах к «Победе над Солнцем» (1920) также представляет символическое соединение механизма и человека в композициях, демонстрирующих неустойчивый баланс, хрупкое равновесие механических и антропоморфных элементов. Пристрастие к балансирующим на грани падения конструкциям и в более широком плане может быть отмечено в культуре 20-х годов. Эти образы неустойчивого равновесия получают даже свою массовую, спортивно-эстрадную версию в популярных в это время гимнастических танцах или в знаменитых живых пирамидах физкультурников.

В XIX веке случайность соотносилась, как правило, с безумием, абсурдом, бессмысленностью⁴³. В случайном

⁴³ Исключением является романтическая эстетика, в которой впервые был сформулирован программный интерес к проявлениям творческой силы случайного.

видели главным образом пугающее и разрушительное. В этом контексте классическими воплощениями случайного становятся разного рода монстры, уродства. «Монстр, урод привлекает внимание как модель случайного расположения органов, частей, составляющих органическое единство»⁴⁴.

XX век сохраняет интерес к подобным случайностям в игре природы, но вносит определенные поправки в интерпретацию этой темы. Монстр, или игровые отклонения от заданных природных норм, рассматриваются, скорее, с положительным знаком. Монстр по-прежнему предстает как отклонение от регулярности, правильности, но теперь в нем видят особую диалектику природы, ту творческую энергию природы, которая (как в дарвиновской теории эволюции) реализуется в случайных комбинациях элементов.

Батай в одной из статей отмечает глубокую притягательность, соблазнительность различных отклонений в природе. Они всегда интриговали, притягивали внимание человека. В концепции французского философа монстры «представляют диалектическую оппозицию геометрической регулярности»⁴⁵. С другой стороны, любая индивидуальность также может рассматриваться как некий род отклонения от идеальной нормы: «каждая индивидуальная форма избегает этой общей меры и в какой-то степени является монстром»⁴⁶. В парадоксальной интерпретации Батай индивидуальность, как и разнообразные версии игры природы, представляет собой выступающую на поверхность, обнаруживающую себя случайность. Подобного рода диалектика природы нередко привлекала внимание художников и поэтов в начале XX века. Парадоксальные, монструозные образы часто встречаются в поэзии Хлебникова, Крученых, Маяковского (Трагедия «Владимир Маяковский»). Практически все версии костюмов к опере «Победа над Солнцем» у Малевича и Лисицкого построены на странном сплаве механического и органического,

⁴⁴ Ямпольский М. Указ. соч. С. 219.

⁴⁵ Bataille G. The Deviations of Nature // Bataille G. Vision of Excess. Selected Writings. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. P. 55.

⁴⁶ Ibid. P. 55.

искусственной геометрии и хаоса, также напоминая о диалектической игре природы.

* * *

В западном искусстве прежде всего дадаисты и сюрреалисты предложили целый веер творческих техник, основанных на использовании случая. И у дадаистов, и у сюрреалистов «принцип случайного», как правило, превращается в сознательный творческий метод. Он дает много открытий, много новых техник, новых форм и языков искусства, но теряет непреднамеренный, свободный и непринужденный характер, которым обладал этот принцип, например, в интерпретации Маркова или в тех фантастических проектах, которые в начале двадцатого столетия предлагали некоторые французские писатели (Жарри, Руссель).

Вероятно, один из наиболее классических вариантов случайного творчества создал Марсель Дюшан. В 1913 году он создал «*Eggtatum musical*», располагая ноты в том порядке, в котором его рука автоматически вытягивала их из шляпы. Аналогичный механизм использовал позднее Т. Цара в своем знаменитом методе создания дадаистской поэзии: «Чтобы создать дадаистское стихотворение

Возьмите газету.

Возьмите ножницы.

Выберите статью такого размера, какого вы представляете ваше стихотворение.

Вырежьте статью.

Потом вырежьте все слова, составляющие эту статью, и положите их в мешок.

Аккуратно встряхните.

Затем вытаскивайте обрезки из мешка один за другим в случайном порядке»⁴⁷. В 1913 году Дюшан разрабатывает

⁴⁷ *Tzara T. Manifesto on feeble love and bitter love // The Dada Painters and Poets. Harvard University Press, 1981. P. 92.* Аналогичный метод создания литературных произведений еще в 60-е годы XIX века описал в своем сочинении «Фантасмагория» Льюис Кэрролл: «Напишите фразу, мелко нарежьте ее, затем перемешайте куски и тяните их подобно жребию, целиком полагаясь на судьбу: порядок не имеет значения, результат получится одинаковым».

еще одну версию случайного творчества в так называемых «Стоппаж-эталонах». Теперь он включает случайность в рационально просчитанную и контролируруемую методику создания произведения искусства. Три куска белых ниток для штопки были брошены им с одинакового расстояния на прямоугольный холст. Случайную форму, которую приобрела нить при падении, Дюшан зафиксировал на холсте и потом изготовил точные деревянные копии этих форм, назвав их эталонами. Позднее он использовал эти модели для создания некоторых других произведений, в частности своей самой известной работы — «Большого стекла».

История создания Хансом Арпом первого произведения по «закону случая» включала и визионерскую мифологию случайных открытий, и чистую механику случайного. В воспоминаниях Арпа открытие «закона случая» произошло так. Неудовлетворенный своими рисунками, художник в раздражении разорвал их и бросил обрывки на пол. Через какое-то время он обратил внимание на эти кусочки бумаги и узнал в их случайных комбинациях ту непосредственную и живую композицию, которую никак не мог найти рациональным путем. Многие свои абстрактные коллажи Арп создавал потом именно таким образом, по «закону случая».

Еще одну версию автоматического творчества, также основанную на рационально просчитанном включении в творческий метод случая, создал Рихтер. В 1916—1917 годах он писал серию своих «Воображаемых портретов» в сумерках, когда краски на палитре были уже практически неразличимы и рука находила их «по памяти», автоматически. Постепенно, по мере того как сумерки сгущались, работа продолжалась, как пишет Рихтер, в своеобразном «автогипнотическом трансе»; и цвета, и сама картина делались совершенно неразличимы в темноте, существуя только перед внутренним взором художника. Органический, физиологический метод случайного творчества Рихтера опирался на своеобразное «сознание» тела, отключающее рациональные механизмы в процессе творчества. Такой метод творчества уже предвосхищал дальнейшие эксперименты со случаем в практике сюрреалистов.

В русском искусстве случайность не превращалась в такой самостоятельный, самоценный творческий метод. Она, скорее, присутствовала как подспудный лейтмотив, существовала как эпатажный жест, угадывалась как возможность в различных концепциях: в алогизме, в «моментальном творчестве» Крученых, в «наобумном творчестве» Терентьева или, например, в футуристической раскраске лица, сливающейся и рифмующейся, согласно футуристической теории, со множеством случайных комбинаций окружающего пространства: «мы раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают, внедряясь друг в друга витрины — наше лицо»⁴⁸.

Вероятно, единственным примером использования случая как особого творческого метода — схожего с дадаистским — можно считать полуполюгендарную-полуанекдотическую историю из воспоминаний Бенедикта Лившица, в которой описывается сцена работы братьев Бурлюков в Чернянке: «Подходит Давид к только что законченному Владимиром пейзажу. — А поверхность у тебя, Володичка, слишком спокойная...

Но Владимир уже не слушает его и пинком распахивает стеклянную дверь, ведущую в парк... схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь... Владимир не первый раз «обрабатывает» таким образом свои полотна. Он сейчас перекроет густым слоем краски приставшие к поверхности комья глины и песку, и... его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли»⁴⁹.

Ближе всего к дадаистским экспериментам в русском искусстве оказывается концепция «наобумного творчества» И. Терентьева. Терентьев так формулировал свои воззрения: «Неожиданное слово для всякого поэта важнейший секрет

⁴⁸ Ларионов М., Зданевич И. Почему мы раскрашиваемся // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 242—243.

⁴⁹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 43—44.

искусства... Эпитет контрастирующий заменен эпитетом ни с чем не сообразным; стрельба в обратную сторону требует в работе над стихом особо важные части произведения отмечать словом, которое, “ни к селу ни к городу”. Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную! Наибольшая степень наобумного в заумном. Там и образы и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»⁵⁰. Однако эта версия работы с «законом случая» осталась в большей мере декларативным утверждением, почти не реализовавшемся в творческой практике.

В русском искусстве «принцип случайного» чаще воплощался не в тех или иных методах творчества, прямо основанных на игре случая, а в сознательно организованной стилистике, воссоздающей подобную игру. О «принципе случайного» в поэзии в этом аспекте пишет Н. Бурлюк в своей статье «Поэтические начала», рассуждая о двух «детящах случая» — рифме и оговорке: «Рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, *lapsus linguae*, — этот кентавр поэзии — в загоне»⁵¹. Введение многими русскими футуристами в ткань своих поэтических произведений оговорок, описок, случайных смещений, опечаток — факт неоднократно отмечавшийся.

Аналогичным образом эффект «случайного» присутствовал в некоторых рисунках Ларионова, в которых он использовал принцип протекающей раскраски. Этот прием был воспринят Ларионовым из русских лубочных картинок, на которых пятна краски, растекающиеся за контуры рисунка, создавали игровое смещение цвета и формы, производившее впечатление спонтанных, импровизационных жестов художника.

Живописный алогизм в творчестве Малевича — еще одна форма существования «принципа случайного», предстающего также в качестве стилистического приема, особого оборота изобразительной речи, подобного словесным оговоркам или ошибкам. Хаотическое и бессвязное сочета-

⁵⁰ Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 18, 21.

⁵¹ Бурлюк Н. Поэтические начала // Русский футуризм... С. 58.

ние различных мотивов на картинах Малевича («Корова и скрипка», «Авиатор», «Англичанин в Москве») представляло собой зрительный образ неконструктивного пространства, подобного сновидению или «речи» бессознательного. В отличие от большинства версий использования в искусстве «принципа случайного», в которых нет не только элементов логики, но и «активно направленной воли», в алогизме Малевича случайность предстает как волевым образом сконструированный художественный язык. Малевич использует для описания эффектов случайного именно язык, хотя и деформированный и сотканный из «частей искрошенных миров»⁵².

В своих алогичных произведениях Малевич ищет случайные смысловые совпадения между внутренним ощущением и внешним миром предметов, не подчиненные причинно-следственным связям. В какой-то мере эти эффекты алогичных полотен Малевича оказываются близки принципу синхронии Юнга. Случайность исключает смысловую прозрачность и четкость, исключает фиксированность смысла. Она всегда создает ускользящее смысловое поле, распадающееся на множество точек созерцания и множество интерпретаций. Случайность выстраивает особый порядок взаимодействия между различными объектами. В их хаотических соединениях невозможно найти одну-единственную точку созерцания, позволяющую жестко очертить границы смысла. Это размытое смысловое поле в алогичных произведениях Малевича становилось одним из важных слагаемых его версии стилистики случайного.

Стилистику случайного в работах Малевича можно связать также с концепцией свободного искусства. В основе многих версий свободного искусства лежало представление о существовании жестких границ самого языка, не позволяющих вместить внутреннее переживание, «внутренний опыт» человека в какие-то законченные, логически связанные, выстроенные формы. Стилистика случайного демон-

⁵² Определение языка заумной поэзии Крученых.

стрирует взрыв изнутри сознания, восприятия человека, разрушающий или испытывающий эти языковые границы. В своих теоретических текстах Малевич часто обращается к словесной метафорике, передающей этот не поддающийся оформлению внутренний хаос, — «буря форм», «лавина бесформенных цветовых масс» и т.д. В статье «О поэзии» он говорит о принципиальной невозможности выразить с помощью традиционного языка тот «ритм и темп», которые побуждают поэта к творчеству: «Бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна распылиться... Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающе свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы, — мне кажется, что нет... Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом не постигаемы»⁵³. В алогичной живописи Малевича интересует как раз эта глубина внутреннего, подступы к которой открываются, в частности, через игру случая, освобождающего от направленности мышления и целеполагания. Его интересует целостность, превосходящая субъективность, но заключенная в глубине индивидуального сознания.

Однако стилистика случайного в произведениях Малевича всегда представляет, если так можно сказать, конструктивный хаос или тот «баланс между небесами и адом», о котором мечтали цюрихские дадаисты. Перебирая в своих кубофутуристических рисунках, близких к алогизму, различные предметы, образы, формы, Малевич настойчиво строит нужную ему композицию, ищет нужную ему структуру хаоса. Также и Крученых в своих наиболее радикальных и беспредметных кавказских стихах строит, ищет форму или устойчивую стилистику экстатической, аффектированной речи.

Эти методы противоположны практике создания произведения согласно «закону случая», которую использовали

⁵³ Малевич К. О поэзии // Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 145. Схожие мотивы лежат в основе концепции зауми Крученых.

некоторые западные художники и поэты. Стилистика случайного также представляет одну из версий критики разума и рассматривается как способ выхода за границы рациональности, жестко прочерченные в культуре Нового времени. И в то же время она отличается от негативных, нигилистических жестов «закона случая», в основе которого лежит угадание индивидуальной творческой воли. В стилистике случайного, напротив, ценность приобретает само усилие нарушения границ рассудка, волевое устремление к этим границам.

Позднее метод волевого конструирования игры случая можно отметить в коллажной технике и фотомонтажах у Родченко, Телингатера, Крученых, Степановой. «Принцип случайного» обретает здесь парадоксальную характеристику — он становится устойчивой стилистической формой, «формой анархии» (Э. Юнгер). Однако теперь стилистика случайного в значительно большей мере соотносится с механическими процессами. Она лишена того экзистенциального напряжения, которое угадывается в алогичных произведениях Малевича и в зауми Крученых. Тревожная и пугающая сторона автоматизма, образ реальности, подчиненной произвольной игре автомата, — вот основное впечатление от многих коллажных композиций.

Еще одна версия особого языка случайного связана с разработкой стилистики автоматизма как спонтанного, подчеркнуто телесного, органического жеста. В подобных работах могут имитироваться, например, случайные брызги пятен краски, хаотично разбегающиеся на листе (Л. Бруни, серия рисунков «Негативы», 1921), или произвольный, непросчитанный экспрессивный жест-росчерк (В. Степанова, серия беспредметных рисунков 1919 года). В отличие от коллажной игры случая, в этих работах можно говорить об органической версии стилистики случайного, основанной на бессознательной механике тела.

Вторгаясь на территорию искусства, случайность ставит вопрос о границах, пределах выразительных возможностей языка. Способен ли язык искусства, оставаясь языком, отказать от линейной логики и причинно-следственных

связей? Способен ли он улавливать то, что находится в области немыслимого и магической причинности? Все версии стилистики случайного в русском искусстве в той или иной степени связаны с решением этой проблемы.

Случайность в любом художественном произведении должна быть увидена и осознана эстетически. Только тогда она оказывается в пространстве искусства. Иными словами, художник должен создать в своем произведении особый метод экспонирования игры случая, выделить его из общего потока жизненных случайностей, то есть сделать его доступным для восприятия. Однако как только случай становится методом, то есть системой повторяющихся технических приемов, он, по сути дела, теряет свою случайность. Художник, работающий с «принципом случайного», должен создать особый язык, способный балансировать у самой границы языкового пространства. Именно в создании такого языка искусства и заключалась одна из наиболее мучительных и неразрешимых задач в использовании «принципа случайного».

Стилистика случайного предлагала свою версию баланса между случаем и методом. Она воспроизводила сам поиск такого языка, располагающегося в пространстве постоянного вопрошания о своих собственных границах, о пределах своих возможностей. Этот язык и в алогизме Малевича, и в коллажах, и в имитациях спонтанных творческих жестов воспроизводит неустойчивое равновесие между нарушением и сохранением своих границ, постоянно балансирует на границах собственно языкового пространства.

* * *

Одна из основных версий эстетики случайного в русском авангарде связана с концепцией «естественного искусства», с наиболее радикальными версиями органической эстетики. Органическая культура русского авангарда в ее развитых, сложившихся формах в творчестве Матюшина и его школы, Мансурова или Митурича тяготела в большей мере к просветленному и в каком-то смысле рационализи-

рованному пониманию органического. В нем искали, скорее целесообразность, внутреннюю логику, чем случайность, хаотические, спонтанные начала. Однако была и другая версия, условно говоря, органического радикализма, существовавшая в большей мере как проект и основанная на «принципе случайного» в его чистом виде. «В чистом виде, — как подчеркивает Марков, — принцип случайного не есть результат рациональных, сознательно направленных к известной цели процессов души, и даже не игра человеческой руки, не регулируемой аппаратом мысли, а следствие совершенно слепых, посторонних влияний»⁵⁴.

Марков в статье «Принципы нового искусства» намечает самый общий контур такого случайного искусства, создаваемого самой природой. «Разве мало красоты, — пишет он, — можно найти в случайном, бессмысленном наборе пятен, линий, китайских букв, в пестрой толпе, в случайно переплетенных сучьях»⁵⁵.

Случайность в рамках такой естественной эстетики предстает прежде всего как элемент жизни, элемент ее непрерывного потока трансформаций, непредсказуемых поворотов и комбинаций, подчиняющихся своим — отличным от человеческой рациональности — законам. Из таких случайных, нерациональных процессов и складывается ткань жизни. В этом жизненном потоке нет человеческой меры, человеческой рациональности, он не соразмерен человеческим пропорциям. И тем не менее действие этой силы способно порождать некие феномены, соприродные

⁵⁴ Марков В. Принципы нового искусства. С. 28.

⁵⁵ Там же. С. 27. У Маркова подобная радикальная версия органической эстетики только намечена, дана как предположение, обмолвка. В другой своей работе — «Фактура» — он, напротив, подчеркивает разницу искусства человека и природы, органического, биологического процесса и творческого. Для него они не могут быть равноценны. «Материалом человек выбирает то, что мало-мальски постоянно, — отмечает Марков, — органически не изменяется, то, что может подчинить своей воле и из чего он может создавать формы. Дотрагиваясь до него духом своим и руками своими, он заставляет эти материалы расти и меняться уже не по органическим законам, а согласно законам совершенно новым».

человеческому творчеству, способно создавать образцы случайной красоты.

Интерес к подобным явлениям в русском авангардном искусстве 1910-х годов был достаточно устойчив. Н. Кульбин в своих теоретических работах утверждал, что «в природе существует великое искусство, естественное искусство». «Живопись и скульптура внешнего вида и внутреннего строения камней, растений и животных бесконечно прекрасны. Так же прекрасны и танцы планет, облаков, волн моря. Глубоко увлекательны: архитектура созвездий, земли и ее органов и комедия, которая в них происходит»⁵⁶. Эти представления Кульбин распространял также на музыку: «Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пенье птиц, — свободна в выборе звуков... Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы, и все искусство природы»⁵⁷. Давид Бурлюк, неоднократно подчеркивавший, что «искусство является органическим процессом», также видел перспективу для существования случайного искусства природы: «к области эстетического исследования должны быть отнесены плоскости песчаных отмелей с рисунками на них, оставленными прибоем, древесные листья, с живописью лишаев, белые стены мазанок с сеткой теней от листьев и сучьев деревьев»⁵⁸.

Пожалуй, наиболее последовательную и программную версию такого «естественного искусства», где художником выступает само течение жизни, предложил в конце 1910-х годов «футурист жизни» Владимир Гольцшмидт. Для него высшей формой искусства являлось прямое творчество жизни, проявляющееся буквально во всем, начиная от физической тренировки тела и кончая своеобразной концепцией художественного произведения, реализующегося не в традиционных предметных формах, а в непосредственных

⁵⁶ *Кульбин Н.* Свободное искусство как основа жизни // Забытый авангард. Россия первая треть XX столетия: Сб. справочных и теоретических материалов. СПб., 1993. С. 115.

⁵⁷ *Кульбин Н.* Свободная музыка. СПб., 1910. С. 3.

⁵⁸ *Бурлюк Д.* Какое искусство нужно пролетариату // Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 154.

жизненных действиях, ощущениях и психических переживаниях. Такое искусство случайно возникает в самом жизненном потоке, его надо только видеть, улавливать, проникаясь ритмами «естественного творчества». Поэт Василий Каменский в одной из статей так излагал эту теорию своего друга: «Писать стихи на бумаге и писать картины на полотне не есть еще все искусство. Определеннее сказать — есть истинные поэты, есть удивительные художники, которые не пишут ни на бумаге, ни на полотне, а творят искусство из жизни. За последнее время стали появляться поэты — художники жизни, отрицающие бумагу и полотно как средство передачи своих художественных идей. Молодой философ Гольцшмидт, поэт духовной жизни человека, говорит: мои стихи — дни, мои картины — мир вокруг, мое художественное произведение — моя жизнь»⁵⁹.

В этих версиях «естественного искусства» случай предстает как основной инструмент творчества самой природы. Деятельность художника, включающего в свой творческий метод «принцип случайного» в его чистом виде, уподобляется действию природы. Граница между творчеством человека и случайным творчеством природы оказывается практически стерта. Такое творчество предполагает пассивность воли художника. Он только улавливает творческий поток в природе или в течении жизни, в который пассивно погружается.

Сама природа творит сцеплениями случайностей, за которыми возможно увидеть некую неиндивидуальную творческую силу. Ее частицы присутствуют также и в человеческом творчестве. Игра случая как раз и раскрывает, обнаруживает этот дочеловеческий, биологический, не связанный с разумом и вообще с индивидуумом пласт в творческой деятельности. «Естественное искусство» наглядно представляет случайные совпадения, случайные сцепления человеческих, субъективных и внечеловеческих сил. Мгновения их попадания в резонанс друг с другом и дают возможность человеку видеть «естественное искусство» природы.

⁵⁹ Каменский В. // РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 143.

Такой тип случайного творчества в русском искусстве начала века остался маргинальным, нереализованным или, точнее, нереализуемым намерением. Однако само присутствие его в искусстве этого времени весьма характерно. Эта версия эстетики случайного связана с принципиальным изменением в двадцатом столетии представлений о границах искусства. В данном случае эти границы отодвигаются в глубину потока жизни, расплавляются в биологических процессах роста, развития, в метаморфозах материи, совершающихся под воздействием слепых, внешних факторов. Произведение искусства в таких радикальных проектах органической культуры теряет свои контуры. Оно возникает не как результат целенаправленных волевых усилий художника, а как результат случайных комбинаций природных процессов, которые в какой-то момент могут быть увидены и осознаны эстетически. Если использовать современную лексику, то в этих проектах угадываются контуры той «делокализации художественного произведения» (выражение Поля Вирильо), к которой искусство на протяжении всего двадцатого столетия приходило неоднократно и которая сегодня стала столь повсеместной (правда, уже в версии не органической, а напротив — технологической культуры).

Кроме того, «принцип случайного» в радикальной версии «естественного искусства» открывает перед художником свободу обращения с материалом искусства, снимает те ограничения, к которым обязывает традиционная эстетика. Материалом искусства теперь может стать буквально все. Искусство разлито во всем мире, оно не имеет прежних ограничений. Примером такого понимания новых границ искусства могут служить скульптуры Михаила Матюшина из корней деревьев, которые он делал, начиная с 1913 года. Его скульптуры — произведения «естественного искусства» природы, созданные силой биологического роста, органического движения материи. В их формах нет волевых, рациональных, субъективных начал. Они случайны. Художник только находит их, узнает, вспоминает в них те или иные ритмы и образы. Однако сама эта возможность узнать искусство в творениях природы рассматривается Матюши-

ным как проявление во внешнем мире скрытых, недоступных научному, рациональному подходу начал, как проявление божественного. В одной из статей он пишет: «Любой кусок дерева — железа — камня — утвержденный мощной рукой современной интуиции, может выразить сильнее знак божества, чем его обыкновенная преходящая портретность»⁶⁰. Это положение Матюшина перекликается с концепцией случайного у Владимира Маркова и одновременно с концепцией «синхронии» Юнга. За всем случайным Марков также видел скрытый принцип внутренней необходимости, позволяющий «интуитивно улавливать какую-нибудь черточку Божества». В этом смысле в интерпретации художников русского авангарда случайная красота, открывающаяся в «естественном искусстве», — это не хаотический произвол, но проступающая на поверхность жизни ее божественная суть. «Всякий порыв, каждый подвиг, каждое движение линии и мысли, — пишет Марков, — совершаются не случайно и не бесцельно, а обусловленные какой-нибудь внутренней необходимостью, выработанным принципом, каноном, религией, и они именно заставляют совершать ряд совсем непонятных действий — голодать, истязать себя, кривляться, создавать идолов, чудовищные формы, непонятные мелодии, гармонии, миры»⁶¹.

Матюшин в своих скульптурах улавливает не просто творческую игру природы, но «знак божества». Он узнает в них трансцендентный исток творчества и искусства, в котором исчезает индивидуальность. В его скульптурах проявляется то тяготение к внеиндивидуальному типу творчества, к преодолению субъективизма, которое было одним из важнейших компонентов всей эстетики русского авангардного искусства. В этом внеиндивидуальном творчестве угадывалась также возможность искусства выйти за свои пре-

⁶⁰ Матюшин М. Путь знака. 1919. Цит. по ст.: Повелихина А. Теория Мирowego Всеединства и Органического направление в русском авангарде XX века // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. М., 2000. С. 13.

⁶¹ Марков В. Принципы нового искусства. С. 26.

дела — приблизиться к той творческой энергии, которая представляет эссенцию жизни (и ее биологическую, и ее духовную форму). Точнее — найти такую конфигурацию творческого метода, в котором и биологическая и духовная энергия обретали бы единство.

И, наконец, еще одна грань случайного творчества природы может быть отмечена в работах Матюшина. В них со всей очевидностью проступает двойственность случайного: в нем соединяются и созидательная, и разрушительная сила. Скульптуры Матюшина представляют собой парадоксальное сочетание — они фиксируют естественный ритм жизни, органический рост и одновременно представляют своего рода посмертный слепок этого ритма: остановленный рост, прерванный процесс органической жизни, застывший в незавершенной, случайной конфигурации, в которой рост и разрушение, ритм жизни и смерть слились в единую форму. Эта диалектика постоянно сопровождает интерпретацию и мифологию случайного в культуре начала двадцатого столетия.

Скульптуры Матюшина демонстрируют также один из возможных вариантов выхода художника к работе с готовыми формами, к тем самым реди-мейд, которые станут одним из наиболее радикальных жестов преодоления традиционных границ искусства. В новой методике творчества, где практически полностью отсутствует созидательное, волевое усилие художника, преображающего и трансформирующего формы внешнего мира, сама находка, момент обнаружения предмета — иными словами, некое умозрительное действие — становится новым важнейшим элементом всего творческого процесса. Именно в момент находки и происходит свободная игра ассоциаций, разворачивается творчество. Найденные предметы, трансформированные силой воображения художника, задают аналогичные правила восприятия и для зрителя. С одной стороны, как уже отмечалось, этот жест актуализирует некие архаические, отвергнутые рациональной культурой Нового времени механизмы работы искусства, а с другой — выявляет и очерчивает границы традиционного искусства.

Глава 7

НОВОЕ ЗРЕНИЕ

Одной из центральных тем авангардного искусства 1910—1920-х годов была концепция нового зрения: «Зачем забывать в наших созданиях удвоенную мощь нашего зрения, которое может давать результаты, аналогичные рентгеновским лучам»¹; «Мы стали видеть здесь и там... Мы стали видеть мир насквозь... Таким образом мы даем мир с новым содержанием»². 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. Еще в 10-е годы и футуристы, и кубисты отмечали изменения в механике зрения как основной импульс для создания обновленного изобразительного языка. Однако особую остроту и радикализм эти проблемы приобретают к концу 10-х и в начале 20-х годов. Исследование границ и предельных возможностей зрения, попытки увидеть незримое, утопии новой физиологии зрения, способной изменить не только привычные формы искусства, но также самого человека и социум, — эти проблемы занимают существенное место в культуре военного и послевоенного времени. В творчестве дадаистов и конструктивистов новое зрение предполагает уже не только преобразование изобразительного языка, но также трансформацию самих творческих методов, самих контуров традиционных видов искусства и способов его социального бытования.

¹ Манифест футуристских живописцев. См. кн.: *Маринетти Ф. Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 126.

² *Крученых А.* Новые пути слова // *Русский футуризм.* М., 1999. С. 53—54.

Конечно, в декларациях художников и литераторов новое зрение было в какой-то мере поэтическим мифом и метафорой, выражающими потрясение от стремительно меняющегося мира, его неведомых прежде темпов, агрессивности и дерзости. Вместе с тем значительная часть этой мифологии сложилась под воздействием реальных фактов и процессов. В XIX и особенно в начале XX столетия научные исследования природы и физиологии зрения, а также разнообразные технические изобретения или, если использовать выражения современных авторов, — «оптические протезы», серьезно изменили весь предшествующий навык зрения.

С давних времен известна глубинная связь зрительного опыта или способов наблюдения, принятых в той или иной культуре, и самосознания человека, его методов постижения внешнего и внутреннего мира. «Наши собственные “плотские” глаза, — писал Мерло-Понти в своей известной работе «Око и дух», — представляют собой нечто гораздо большее, чем рецепторы для лучей света, цветов и линий: это своего рода компьютеры мира, которые обладают предрасположенностью к видимому, подобно тому, как о человеке говорят, что он наделен способностью к языкам»³. Различные виды контроля и управления зрительными впечатлениями — ограничение доступа к тем или иным объектам созерцания, определенные нормативы и ритуалы (от религиозных до музейных), организующие созерцание, — всегда были важным элементом в социальной жизни, а также одним из инструментов властного контроля над человеком и обществом.

Мифология зрения и даже особая мистика зрения всегда присутствовали в европейской культуре. Роберт Фладд в одном из своих сочинений, ссылаясь на каббалу, приводит такое описание структуры глаза, заимствованное им из книги Зогар: «Глаз человека являет собой образ мира, и все цвета распределены в нем в кругах. Белый цвет глаза соответствует океану, который окружает вселенную со всех сто-

³ Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992. С. 18.

рон; второй цвет — материк, который окружен океаном или который находится между водами; третий цвет окрашивает центральную часть: Иерусалим, центр мира»⁴.

Зрение традиционно связывалось с глубинными и первичными механизмами контакта с миром. Причем не только с физическим миром. Богопознание в христианской традиции также сопрягается с опытом зрения: «сердечное зрение», «умное зрение» — устойчивые для него определения. Именно зрение служит часто аналогией для «созерцания умом “духовных вещей”»: «Как светлый луч глаза, соединившись с солнечными лучами, становится совершенным светом и таким образом начинает видеть чувственные вещи, так и ум, став “единым духом с Господом” (1 Кор. 6:17), ясно видит благодаря этому духовные вещи»⁵. Зрение, сам процесс зрительного восприятия всегда обладали в христианской традиции статусом особого рода духовной деятельности.

Искусство мыслит через взгляд, через процесс рассматривания, раскрывая свой смысл в самом опыте зрения. В основе его восприятия лежит бессловесный опыт — по крайней мере стремящийся уклониться от слов или, точнее, опережающий слова. И тем не менее видение, зрение всегда располагается рядом со словом. Понимание, та или иная интенция понимания уже заключена в самом взгляде, изначально присутствует в зрении. Эта взаимосвязь диктовала определенные соотношения, определенные пропорции между видимым и мыслимым, которых придерживалось традиционное искусство. «Религиозная живопись устанавливает теологическую параллель между зрением и знанием, и расплывчатости для нее не существует. Она начинает заявлять о себе в эпоху Ренессанса, когда вместе с оптическими аппаратами будут множиться религиозные и космогонические неопределенности»⁶.

⁴ Цит. по: *Roob A. Alchemy and Mysticism. Taschen, 1997. P. 117.*

⁵ *Св. Григорий Палама. Триады в защиту священнобезмолвствующих. М., 2003. С. 76—77.*

⁶ *Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004. С. 33.*

Каждая культура обладает, условно говоря, идеальной моделью зрения, в которой суммируются основные векторы самосознания человека и его отношений с внешним миром. В европейском искусстве со времен Ренессанса идеальная модель работы глаза основывалась на линейном, монокулярном зрении со строго фиксированной позицией наблюдения. Воплощением этого логически выверенного и жестко организованного взгляда стала прямая перспектива. Как известно, она представляла собой достаточно условную конструкцию, игнорировавшую целый ряд психофизических особенностей зрения (например, бинокулярность) и исключавшую из пространственного опыта все нерегулярности и противоречия ради достижения его однородности и упорядоченности. Вопреки привычке связывать с перспективой представления о достоверном и согласованном с реальностью изобразительном языке, она, по словам Панофски, являла «совершенное и полное абстрагирование от действительности»⁷ и предлагала в прямом смысле слова идеальную модель реальности.

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.

В европейской культуре последних столетий принципиальная смена способов наблюдения сопровождалась, как правило, появлением новых оптических машин. Для XVII—XVIII веков философской моделью зрения многие авторы считают камеру-обскуру. Этот аппарат, хотя и известный

⁷ Панофски Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004. С. 33.

много раньше, приобретает в этот период особое значение, становясь воплощением определенной системы мировидения. Основные его характеристики могут быть суммированы следующим образом. Камера-обскура в своем устройстве воссоздает позицию внутреннего наблюдателя по отношению к внешнему миру. Она всегда представляет зрительные образы, заведомо отделенные, отстраненные от предмета, от физической реальности. В ней моделируется исключительно индивидуальное зрение. Субъект зрения всегда изолирован от внешнего мира. Наконец, камера-обскура всегда отделяет сам акт зрения от тела, вытесняет из него чувственный и телесный опыт. В XVII—XVIII веках камера-обскура была самым непосредственным образом связана с особой метафизикой внутреннего. В интерпретациях Локка или Декарта она представляла идеальную модель человеческого разума как особого внутреннего пространства, в котором различные феномены внешнего мира, различные впечатления и ощущения проходят перед внутренним «глазом» — человеческим разумом. «Созерцает душа, а не глаз, — подчеркивал Декарт, — она наблюдает только посредством мозга... Для того, чтобы воспринимать ощущения, душа не нуждается в созерцании изображений»⁸.

⁸ Декарт Р. Диоптрика // Декарт Р. Рассуждение о методе. М.; Л., 1953. С. 118, 96.

В своем исследовании о различных практиках наблюдения Джонатан Крери так пишет об этой модели видения: «восприятие, или действие, с помощью которого мы воспринимаем, — это не зрение <...> но — исключительно исследование разума». «...Для Декарта — человек способен познавать мир “только восприятием ума”, а устойчивое положение “я” в пустом внутреннем пространстве — это предварительное условие познания внешнего мира. Устройство камеры-обскуры, ее замкнутость, ее темнота, ее отделенность от внешнего мира воплощает декартовское “теперь я закрою мои глаза, заткну мои уши, буду игнорировать мои чувства”. Упорядоченное и измеримое проникновение световых лучей через единственное отверстие камеры аналогично наполнению души светом разума, в противоположность потенциально опасному ослеплению чувств светом солнца» (*Crary J. Techniques of the Observer. London, 1994. P. 43*).

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.

Модель зрения, представленная камерой-обскурой, как считает один из ведущих исследователей в области истории зрения Джонатан Крери, действует до 1820—1830-х годов, а к середине XIX века рождается уже новая мифология и новая практика наблюдения. Фотография, стереоскоп и калейдоскоп, а позднее кино принадлежат другой системе наблюдения, и за ними стоит иная модель зрения, хотя, конечно, отдельные элементы исторической преемственности с прежним устройством камеры-обскуры они сохраняют.

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 веков зрение служило философской метафорой познания реальности, то теперь сам человеческий глаз и процесс видения превращаются в объект научных изысканий.

В середине XIX века все большее влияние на различные техники и философию зрения начинает оказывать новая научная дисциплина — физиология. Зрение предстает теперь частью общей психофизиологии, одним из физиологических и психических процессов, протекающих в человеческом теле и самым непосредственным образом связанных с телом. Оно лишается особого ореола избранности, особой мифологии, представлявшей человеческий глаз в качестве микромодели вселенной или таинственного зеркала души. Скепсис в отношении духовного наполнения взгляда, характерный для этого времени, предельно жестко выражен в «Отцах и детях» Тургенева Базаровым, предложившим рассмотреть природу загадочного женского взгляда с сугубо медицинской точки зрения. С позиций физиологии вос-

приятие внешнего мира, а также познавательная способность человека и его чувство прекрасного оказываются предопределены и ограничены устройством сетчатки глаза.

В XIX веке исследования последовательных образов на сетчатке, изучение инерции зрения и различных трансформаций зрительных образов во времени, а также детальные исследования физической поверхности глаза (в работах Мюллера, Пуркиньи и Гельмгольца) серьезно меняют представления и о самом процессе зрительного восприятия, и о его достоверности. Научные данные вносят значительную долю скепсиса в представления о совершенстве и истинности «оптического аппарата — глаза», и эта утрата безусловной достоверности зрения оказывается одним из слагаемых в новой релятивистской картине мира.

Соотнесение процесса зрительного восприятия с телесным опытом существенно влияет на новую мифологию зрения, складывающуюся в XIX веке. «Тело, бывшее в том, что касалось зрения, нейтральным или невидимым понятием, теперь обретает плотность, из которой возникает знание о зрении. Эта непрозрачность, или физическая густота наблюдателя возникла столь неожиданно, что вся полнота последствий и результатов не могла быть осознана сразу. Но именно эта развивающаяся артикуляция зрения как недостоверного и локализованного в теле стала необходимым условием появления как художественных экспериментов модернизма, так и форм власти — того, что Фуко назвал «техникой индивидов»⁹.

В XIX веке наблюдатель — уже не пассивный получатель ощущений и впечатлений из внешнего мира. Он одновременно и получает, и «производит»; его тело в буквальном смысле слова продуцирует ощущения, и в то же время он воспринимает их извне. Новая модель последовательно замыкает зрение на тело и отказывается от посреднических функций разума в процессе восприятия. Именно эти изменения оказываются исходной точкой для рождения «ав-

⁹ *Крери Дж.* Обновленное видение // Художественный журнал. 1995. № 8. С. 9.

тономного художественного зрения», определяющегося субъективными и уникальными возможностями телесного опыта.

Научные открытия в области физиологии зрения послужили также основой для изобретения разнообразных способов внешнего вмешательства в процесс видения. Зрение становится теперь исчислимым, подвластным количественным измерениям, и соответственно открывается возможность различных манипуляций со зрительным восприятием: управления им, контроля за ним, деформации. В более широком смысле — новая модель зрения открывает перспективу разнообразных манипуляций с самим индивидом. Наряду с «непрозрачностью и физической густотой наблюдателя» вторжение механизмов, корректирующих или просто заменяющих глаз, оказывается еще одним принципиальным моментом в новой модели видения.

«Дух современности» (Бодлер), о котором все чаще начинают рассуждать уже в 70-е годы XIX века, приносит новую механику зрения, задает новые правила видения. Их важными элементами становятся фрагментированность, 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»¹⁰. 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 прочее), фотография и кинематограф — этот новый визуальный ряд, подвижный, лишенный стилистического единства и общего смыслового контекста, — настойчиво

¹⁰ Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Ш. Бодлер об искусстве. М., 1986. С. 290.

вторгается в культуру, отвоевывая в ней все более значительные пространства.

* * *

Представления о первозданности, непосредственности зрительного опыта, схватывающего живой поток реальности еще до вторжения в него расчленяющих операций рассудка, были устойчивым компонентом европейского культурного сознания. В статье «Слова и краски» (1905) А. Блок писал: «Живопись учит детству. Она учит смеяться над слишком глубокомысленной критикой. Она научает просто узнавать красное, зеленое, белое... Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуловимой мысли. Живопись не боится слов. Она говорит: я — сама природа»¹¹. Позднее эти же свойства естественности, непосредственности зрения подчеркивал А. Бретон в манифесте «Сюрреализм и живопись» (1928): «Глаз существует в первобытном состоянии...»¹² Апелляция к этим представлениям — даже после всех разоблачений их ненаучности — все-таки сохраняла свое значение. Точнее — становилась знаком, указывающим на особый тип мышления и манеру мировидения. Представления о непреложной истинности зрения и его превосходстве над любыми формами репрезентации реальности (словесными или знаковыми) даже породили своеобразную фобию в европейской культуре, или, по словам Р. Краусс, «страх перед репрезентацией как обманом»¹³.

Однако важно отметить, что эта мифология о «диком глазе» (Бретон) и в XIX, и в начале XX века существует рядом с постоянными сомнениями в подлинности и достаточ-

¹¹ Блок А. Слова и краски // Блок А. Избранные произведения. М., 1946. С. 408—409.

¹² Breton A. Surrealism and Painting // Art in Theory 1900—1990 / Ed. by C. Harrison, P. Wood. Cambridge, 1992. P. 440.

¹³ Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 99.

ности зрительного опыта для полноценного восприятия реальности. Эти сомнения дали импульс для рождения еще одного мифа: погони 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—1920-х годов, имела давнюю историю и ее контуры могут быть угаданы в произведениях, совершенно далеких от каких бы то ни было авангардистских поисков.

Стремление избежать условности и искусственности зрительного опыта, опосредованного определенными культурными навыками, сознанием и системой понятий, становится одной из устойчивых тем в культуре XIX века. Попытка уловить на холсте с помощью красок живую реальность, максимально сохранив впечатления «первобытного состояния» глаза, стала основой сюжета повести Бальзака «Неведомый шедевр» (1832). Действие ее отнесено к XVII веку, хотя сама проблематика, описанная Бальзаком, явно предвосхищает позднейшие опыты буквальной передачи на картине изображений, отражающихся на сетчатке глаза. В конце столетия такие попытки предпринимались, например, импрессионистами и пуантилистами, чьи работы, по меткому наблюдению М. Ямпольского, «имитировали изображение на сетчатке, отдельные цветные точки на них должны были смешиваться в процессе восприятия. Холст становился эквивалентом сетчатки»¹⁴. Попытка воплотить

¹⁴ Ямпольский М. О близком. М., 2001. С. 197.

такое непосредственное зрение в искусстве делает, однако, нечитаемым, невидимым для глаза само произведение.

В повести Бальзака художник Френхофер, получивший от своего учителя некие магические знания — «секрет рельефа <...> умение придавать фигурам ... необычайную жизненность», — посвящает всю свою жизнь работе над картиной, воспроизводящей живое, непосредственное зрение. Однако когда он, наконец, решается представить свое творение зрителям, его друзья-художники не видят на холсте ничего, кроме беспорядочного нагромождения слоев краски. Нарушение дистанции между искусством и жизнью, попытка парадоксальной мимикрии живописи под реальность уничтожили саму способность различать осмысленные, опознаваемые формы в произведении искусства.

«Перед вами женщина, а вы ищете картину, — убеждает своих зрителей Френхофер. — Так много глубины в этом полотне, воздух так верно передан, что вы не можете его отличить от воздуха, которым вы дышите. Где искусство? Оно пропало, исчезло. Вот тело девушки. Разве не верно схвачены колорит, живые очертания, где воздух соприкасается с телом и как бы обтекает его? Не представляют ли предметы такого же явления в атмосфере, как рыбы в воде? Оцените, как контуры отделяются от фона. Не кажется ли вам, что вы можете охватить рукой этот стан?»¹⁵ И тем не менее зрители видят «только беспорядочное сочетание мазков, очерченное множеством странных линий, образующих как бы ограду из красок»¹⁶.

Желание избежать отчуждающего эффекта репрезентации, уклониться от всех опосредующих механизмов приводит к размыванию контуров самого искусства, исчезающего в этих попытках мимикрии под живую реальность. Искусство становится нечитаемым, невидимым. «Утрата объекта, — подчеркивает Ямпольский, — некоего умопостигаемого целого, которое можно назвать “объектом”, соответствующего

¹⁵ Бальзак *Оноре де*. Неведомый шедевр // Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 19. С. 99—100.

¹⁶ Там же. С. 100.

шая утрата значения, которое неотделимо от объекта, все это результат того, что зрение “выворачивается наружу”, что внешнее начинает мимикрировать под внутреннее, что сам холст становится сетчаткой»¹⁷.

Этот пафос реального, которым жила культура XIX века, сохраняет свое значение и для авангарда. Стремление создать произведение искусства, не отличимое от творений природы, — одна из устойчивых тем и русского, и европейского авангарда. Восприятие такого произведения должно быть свободно от всех условностей, от всех опосредующих звеньев (память, рассудок, согласование видимого и ранее известного). Обретение «первобытной» силы зрения становится также важным компонентом в общей мифологии освобождения от «репрессивного» давления культуры, сознания, традиции, религии и социума. Поиски такого естественного зрения приводят к самым границам «мира искусства», разрушая привычный облик произведения искусства и саму механику его восприятия.

Стремление очистить зрение от всех наслоений культуры и вернуть его в первобытное состояние представляло один полюс в мифологии нового зрения авангарда. Другой, напротив, был связан с попытками преодоления, деформации естественных, природных возможностей глаза.

* * *

Особая мифология, часто тревожная и предостерегающая, всегда сопутствовала трансформациям зрения. Изобретение и использование разного рода оптических аппаратов не случайно часто соседствовало, а то и прямо было связано с магией. Границы между зримым и незримым, между естественным и трансформированным зрением строго оберегались и играли существенную роль во всех традиционных культурах. И тем не менее всегда существовала тяга к преодолению этих границ, к заглядыванию за пределы природных возможностей глаза.

¹⁷ Ямпольский М. Указ. соч. С. 197.

Вторжение механики зрения, чуждой человеческой природе, рождающей «неизъяснимое, неприятное чувство», стало еще одним мотивом в литературе XIX века, в котором воплотились предчувствия нового зрения. В частности, этот мотив играет важную роль в повести Гоголя «Портрет» (1832—1834). Точно угаданные компоненты мифологии и сомнительные перспективы некоторых черт нового зрения, нарушающего границы естественного, смешивающего искусственное и органическое, стали для Гоголя импульсом к размышлениям о природе и границах самого художественного творчества.

В повести Гоголя искусство живописи предстает как деятельность, способная воспроизводить живое зрение в мертвом материале, условно говоря — овеществлять взгляд. С помощью этой процедуры искусство как раз и делает шаг за свои границы, раскрывает двери новой реальности. Эта реальность обладает пугающей и притягивающей магией, но вместе с тем она несет опасности и разрушения. История портрета, в котором нарушена граница искусства, раскрывается в ряде мотивов, отсылающих к образам неестественного, трансформированного зрения. Взгляд ростовщика, запечатленный художником и вобравший частицу жизни ушедшего человека, обретший через дерзкий творческий жест самостоятельную, искусственно созданную жизнь, — этот взгляд в повести Гоголя наделен многими качествами нового зрения модернистского искусства¹⁸. Метафорический язык Гоголя точно фиксирует неорганический, «коллажный», подобный магической и одновременно грубо

¹⁸ Зрение сна, галлюцинаций и видений становится главенствующим в присутствии «неподвижных глаз» портрета. Оно проявляется в таких принципиально важных для будущих произведений модернизма характеристиках, как разломы и разрывы в единой ткани реальности, прерывистость, пробелы причинно-следственных связей, стирание границы иллюзорного и реального; отсутствие последовательного развития сюжета, которое заменяется вращением на месте, постоянными возвратами и уклонениями в сторону; неоднородность самого пространства — в нем исчезает четкое разграничение «рядом» и «далеко».

физиологической, медицинской практике, механизм действия и возникновения ошеломляющего взгляда на портрете ростовщика: «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда»¹⁹.

Последняя фраза напоминает об известном рассуждении Декарта о камере-обскуре. В своей работе «Диоптрика» французский мыслитель писал о возможности использования в ней «мертвого глаза», изъятых из тела, который мог бы применяться вместо традиционных линз²⁰. Сам глаз, освобожденный от тела, становился элементом механического устройства, сохраняя в то же время свою способность «видеть». По мысли Декарта, это должно было служить доказательством независимости нашего зрения от тела и наглядным примером, подтверждающим главенство сознания в процессе зрения. Однако был еще один смысл в этой операции. Различные картины внешней реальности, появляющиеся в аппарате, где применен такой «мертвый глаз», являются, по сути дела, образами зрения без субъекта. В фантазии Декарта, так же, как и в воображении Гоголя, возникает мифологизированная версия или, точнее — предчувствие будущего зрения сквозь «оптические протезы», зрения без тела и без человека.

Одна из постоянных характеристик в описаниях портрета ростовщика в повести Гоголя — ощущение отталкивающего соединения живого и мертвого, нарушения границ между ними. Это соединение также предвосхищает раздражающие и тревожные эффекты многих «машин зрения»: «Темные глаза нарисованного старика глядели так живо и вместе мертвенно, что нельзя было не ощутить испуга. Казалось, в них неизъяснимо странною силою удержана была часть жизни»²¹. Искусственно созданный, неподвижный и

¹⁹ Гоголь Н. Портрет (второй вариант) // Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. Т. 3. С. 70.

²⁰ Декарт Р. Указ. соч. С. 97.

²¹ Гоголь Н. Портрет (первый вариант). С. 214.

одновременно живой взгляд ростовщика навязчиво, неотступно преследует владельца его портрета: «Глаза еще страшнее, еще значительнее вперились в него и, казалось, не хотели ни на что другое глядеть, как только на него»²². В предсмертном бреде художнику Чарткову открывается чудовищное видение преследующих его, обступающих со всех сторон живых и вместе с тем мертвых глаз рокового портрета. «Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами. Портрет этот двоился, четверился в его глазах, и, наконец, ему чудилось, что все стены были увешаны этими ужасными портретами, устремившими на него свои неподвижные живые глаза. Страшные портреты глядели на него с потолка, с полу, и вдобавок он видел, как комната расширялась и продолжалась пространнее, чтобы более вместить этих неподвижных глаз»²³.

Позволю себе здесь достаточно вольную аналогию. История отчуждения взгляда, рождение пугающего феномена взгляда, лишённого человеческого присутствия, взгляда, лишённого субъекта рассказанная в повести, являет собой мифологический прообраз будущих оптических машин — многочисленных аппаратов наблюдения, считывающих и транслирующих «реальность», но лишённых каких-либо признаков человеческого присутствия. «Оптические протезы», во множестве наполнившие культуру, существуют как посредники между человеческим глазом и реальностью и одновременно как заменители человеческого зрения. Их навязчивый «взгляд» создает совершенно иное пространство культуры, иную механику восприятия и порождения смысла.

«Искусство или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законов природы? — задается вопросом Гоголь об этом парадоксальном, лишённом человеческого присутствия взгляде, — или для человека есть такая черта, до которой доводит высшее познание, и через которую шагнув, он уже похищает несоздаваемое трудом человека,

²² Гоголь Н. Портрет (первый вариант). С. 71.

²³ Там же. С. 232.

он вырывает что-то живое из жизни, одушевляющей оригинал? Отчего же этот переход за черту, положенную границей для воображения, так ужасен?»²⁴ Похищенный у жизни взгляд или взгляд, трансформированный в вещь, лишенный своего носителя, — это драма гоголевской повести. Одновременно это и драма новой европейской культуры, в которой взгляд, утративший свою человеческую природу, своего субъекта, становится одним из символов глубинного и трагического разъединения мира и человека.

В отличие от рационалистического в своей основе декартовского аппарата с «мертвым глазом», в котором лишь отдаленно предугадываются контуры будущего зрения без субъекта, в повести Гоголя именно искусство живописи, по своей природе обращенное исключительно к зрению, — становится носителем новой мифологии. Эта мифология далека от декартовской модели видения. В то же время она не совпадает и с физиологической моделью зрения, характерной для XIX века. В ней проступает парадоксальный сплав техники и мистики, строгой научности и галлюцинаторных видений. Это зрение построено не на логических процедурах соотнесения видения и знания, но, скорее, подобно зрению сна или видений. Оно растворено в теле, но само тело постепенно утрачивает свои жесткие границы.

* * *

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»²⁵. С этой точки зрения авангардистский «разрушительный» пафос можно рассматривать как попытку вернуться к пер-

²⁴ Гоголь Н. Портрет (первый вариант). С. 215.

²⁵ Матюшин М. О книге Мецанже-Глеза «Du Cubisme» // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 31.

вичной, 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 в нем присутствовал целый ряд мотивов, в которых можно угадать приметы тревожной и часто деструктивной механики зрения, господствующей в культуре всего двадцатого столетия. Различные возможности манипуляций со зрением, различные «оптические протезы» (от телескопов и микроскопов до фотоили кинокамер), которые к началу двадцатого столетия все энергичнее вторгаются в повседневную жизнь, приводят к результатам, противоположным любой естественности и даже простой физиологичности, — к отрыву зрения от тела, к делокализации зрения, к полному расхождению зрительного восприятия и знания о мире. «Мы видим предметы искаженными, — пишет Матюшин. — Но знаем такими, какие они есть»²⁶.

Единственно возможная точка наблюдения, из которой может быть увиден и логически осознан мир, господствовавшая в прежних моделях, в новом зрении исчезает. Центрированное, сведенное к единственной позиции наблюдения зрение в европейской культуре имело, как известно, свою теологическую интерпретацию²⁷. Общий кризис христианской культуры в XIX и начале XX века можно считать одним из импульсов к изменению всей системы мировидения, к созданию различных моделей нового зрения. В начале двадцатого столетия окончательно формируется зрение разбегающегося в разные стороны калейдоскопа — ненаправленное, блуждающее, рассредоточенное. «Надо разбить фиксирующую точку... и сделать сетчатку вместилищем хаоса, чтобы построить новое восприятие мира»²⁸. На смену математически выверенному монокулярному зре-

²⁶ Матюшин М. О книге Мецанже-Глеза «Du Cubisme» // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 31.

²⁷ Crary J. Techniques of the Observer. P. 48.

²⁸ Матюшин М. // Повелихина А. Мир как органическое целое / Великая Утопия. М., 1993. С. 58.

нию приходит зрение, все более и более погружающееся в сенсорику 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 длительность, протяженность, неторопливость взгляда. Вместо созерцания искусство 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 репродуцирования и тиражирования зрительный опыт теряет свою уникальность: увиденное однажды кем-то в объективе камеры оказывается доступно всем.

Нарушение единства между зрением и знанием, утрата того состояния, когда «через человеческое зрение смотрит ум»²⁹, неудовлетворенность естественным аппаратом зрения — глазом, развитие технических средств, позволяющих видеть «незримое», изменили баланс между наблюдением внешнего мира и созерцанием внутреннего, сжали и удалили от наблюдателя внутреннее пространство. Инструмент, «оптический протез» все чаще предстает проводником во «внутреннее» или заменителем работы воображения. В свою очередь, созерцание «внутреннего» все чаще уподоб-

²⁹ *Св. Григорий Палама*. Указ. соч. С. 89.

ляется препарированию физической реальности с помощью различных инструментов. «Ища средства, позволяющие лучше и полнее видеть незримую часть вселенной, мы были в шаге от потери пусть незначительной, но все же способности ее вообразить. Телескоп, этот первостатейный зрительный протез, отображает недосыгаемый для нас мир, а вместе с ним и другой способ передвижения в мире; логистика восприятия позволяет взгляду неизвестным ранее образом перемещаться, сталкивает близкое и далекое, порождает ускорение, опрокидывающее наше знание о расстояниях и измерениях»³⁰.

Там, где искусство нарушает свои границы, возникают странные сновиденческие или галлюцинаторные пространства. Пространства не-реальности и не-искусства. Эти пространства определяют многое в механике нового зрения. Реальность, возникающая в результате использования различных оптических механизмов, часто оказывается сродни видениям, рождающимся при применении галлюцинаторных препаратов. Мир галлюцинаций становится своего рода органической аналогией к зрительному опыту «оптических протезов» и, возможно, в силу этого приобретает такое значение в культуре XX столетия. (Интересно отметить, что еще физиология XIX века рассматривала галлюцинаторные видения в качестве одного из аргументов, подтверждающих способность тела — в результате изменения химического состава крови — порождать зрительные образы независимо от внешних впечатлений и разума.)

Образы такого парадоксального зрения можно найти в творчестве многих художников уже в конце XIX века. Так, одна из литографий Одилона Редона («Зрение», 1879, из серии *Dans le rêve* — «В мечтах») представляет странную сцену — в пространстве гигантского архитектурного сооружения в воздухе парит огромный, подобный идеальной сфере глаз, излучающий сияние. Крохотные фигуры мужчины и женщины, замершие от ошеломительного видения, наблюдают это явление — Зрение. Мифология автономно-

³⁰ *Вирильо П.* Машина зрения. СПб., 2004. С. 12.

го, свободного от диктата разума, от связей с внешней реальностью зрения обретает в этой работе Редона свою зримую форму.

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-мейда — 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.

И в литографии Редона, и в работе Ман Рея перед нами парадоксальное зрение, утратившее своего субъекта, лишённое тела, подчиненное логике галлюцинаций или механизма.

Модели нового зрения, к которым обращается поздний авангард, как правило, связаны с исследованием предельных, пограничных возможностей зрения. Они совмещают микроскопическое и телескопическое видение, пытаются сделать доступным для глаза парадоксальные пространства, где пересекаются или соприкасаются «внутреннее» и «внешнее», иллюзия и реальность, физиология и мистика, чистое зрение и отвлеченное мышление. Разрыв между деятельностью духа и зрением, деперсонализация зрения становятся к началу 20-х годов одновременно и важнейшими слагаемыми идеальной модели нового видения, и проблемой,

разрешить и преодолеть которую пытается искусство позднего авангарда в собственных опытах нового зрения.

* * *

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», провозглашавший создание нового способа наблюдения и овладение новой механикой 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»³¹. Важно подчеркнуть, что опыт

³¹ Матюшин М. Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.

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»³².

В основе нового зрения Матюшина лежала трансформация прежде всего самой физиологии зрения. Через расширение угла зрения до 360 градусов, активизацию затылочного и периферического зрения открывался, как считал Матюшин, особый пространственный опыт, дающий возможность выхода к новому измерению реальности, к новому сознанию. Своеобразная мистика тела, живого организма всегда играла важную роль в творчестве Матюшина. «Новое наше тело должно быть мощным трамплином в миг гениального взлета»³³, — подчеркивал он в одной из своих работ. Его концепция нового зрения во многом опиралась на открытия в области физиологии зрения, сделанные в XIX веке. Специфическая «густота наблюдателя», соединение опыта зрения с телесными ощущениями — эти характеристики зрения, открытые в XIX веке, стали для Матюшина отправной точкой в создании собственной версии нового видения.

Одно из принципиальных положений в концепции Матюшина связано с традиционным для европейской культуры недоверием к «оптическому аппарату — глазу». Недостаточность естественного видения теперь компенсируется не за счет внутреннего зрения, соотносимого с разумом, но через обнаружение и развитие новых свойств в самом физиологическом механизме зрения. Этот утопический проект Матюшина в чем-то соприкасается с открытиями новых свойств материи, захватившими воображение многих дея-

³² Матюшин М. Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.

³³ Матюшин М. О старом и новом в музыке // ОР Музея Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 1.

телей культуры. Сам Матюшин писал об этом измененном восприятии реальности: «Движение материи нового порядка (радиоактивность), ход ее сцеплений (рост кристаллов), раздвинутые границы колебаний (электромагнитные волны, медленный ритм неорганической жизни), жизнь кристалла. Все это образует новый мир, быть может, не воспринимаемый сознанием старой меры»³⁴. Подобно тому как в структуре материального мира открывались неожиданные и неизвестные прежде свойства, так и физиология человеческого глаза и механика зрения рассматривались Матюшиным как неизвестная, неисследованная территория, освоение которой способно серьезно изменить привычную систему мировидения.

Новое зрение Матюшина было непосредственно связано с его концепцией пространства. Новый пространственный опыт — достигаемый, в частности, в «расширенном смотреии» — предполагал новую систему и зрения и мышления. Плоскостное видение глаза Матюшин считал основным препятствием, не позволяющим полноценно воспринимать пространство. Вместо него он предлагает «расширенное смотрение» — особую систему погружения всего человеческого организма в восприятие постоянного движения, внутренней динамики окружающего пространства. «Хочется начать работу о бесформии, безритмии, вне плоскостного приема глаз. Чувствую световой объем, а не формовой, но как выразить!» — записывает Матюшин в 1923 году³⁵.

«Расширенное смотрение» Матюшина не допускает никакой стабильности. В основе его — скользящие, постоянно становящиеся, меняющиеся свето-объемы. «Поняв оптический обман плоскостного зрения, и, побеждая его, будете видеть объем свето-формы постоянно меняющийся свой вид и как бы без формы, но состоящий из целой бесконечности прежних форм»³⁶. Постоянное становление, из-

³⁴ Матюшин М. Опыт художника новой меры // РГАЛИ. Ф. 134.

³⁵ Матюшин М. О мироощущении // Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М., 2000. С. 18.

³⁶ Там же.

менчивость 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 проходимости — проницаемости с необыкновенной силой»³⁷.

Обратная сторона этого состояния всеобщей проницаемости и неустойчивости — исчезновение, деформация, разрушение видимого мира. Мир, увиденный расширенным взглядом, не имеет формы, поскольку ее просто невозможно схватить, остановить в потоке пространственного движения. Очень часто рисунки Матюшина демонстрируют почти полное исчезновение видимого мира. Можно даже сказать, что по своей внутренней природе они постоянно тяготеют к пустоте, к исчезновению видимости. Некоторые акварели — «Морское пространство» (1920), «Ландшафт. Расширенное восприятие пространства вокруг себя» (1920) — сохраняют лишь минимальные следы цвета, тающие, исчезающие в пустом белом пространстве.

Эти свойства «расширенного смотрения» ведут к распаду зрительных впечатлений в потоке пространственных ощущений, к растворению предметного мира. 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».

³⁷ Матюшин М. Опыт художника новой меры // РГАЛИ. Ф. 134.

Зрение, которое конструирует Матюшин, находится в состоянии своеобразной дезориентации, немыслимого баланса. Оно замкнуто на тело, воссоздает образы внутреннего видения и в то же время ищет максимального охвата внешнего пространства, максимального расширения угла зрения. Оно ориентировано одновременно на процессы погружения и удаления, на субъективный, телесный опыт и полное исчезновение, растворение самого субъекта зрения.

Как ни парадоксально, но некоторые рисунки Матюшина, связанные с его концепцией «расширенного смотрения», воссоздают пространство микромира. Нередко они почти буквально воспроизводят какие-то образцы препаратов, увиденные под микроскопом. Именно о проникновении глаза внутрь тела, о погружении его во внутреннее пространство, где естественное зрение невозможно, напоминают такие работы Матюшина, как «Вертикал» (1920), «Без названия. (Пространство)» (1920, РО ИРЛИ), «Движение в пространстве» (1918).

Матюшин, вероятно бессознательно, воспроизводил в некоторых рисунках структуры мира, открывающиеся глазу человека при максимальном углублении в материю с помощью оптического аппарата — микроскопа. Характерно, что и новое чувство пространства описывалось Матюшиным также в категориях погружения в тело природы. В его записях встречаются неожиданные аналогии процесса восприятия природы с микроскопическим рассмотрением человеческого тела, с погружением зрения внутрь тела. «Деревья похожи на волосные сосуды. Ветви, истончаясь уходя в небо — похожи так же на бронхи — основа дыхания»³⁸.

Такое погружение в природу ведет к растворению, исчезновению тела наблюдателя. Расширенное смотрение на 360 градусов, о котором мечтает Матюшин, должно, по идее, оставлять на месте наблюдателя пустое пространство или зияние, вокруг которого идет движение свето-объемов.

³⁸ Цит. по: Органика. Каталог выставки. Московский центр искусств. М., 2001. С. 33.

Именно такая структура — пустого центра и сгущенных на периферии цветowych лучей или прозрачных плоскостей — воссоздается в ряде произведений Матюшина, например «Пространство (обзор на 360°)» (1920), «Пространство», акв. (1921—1922), «Пейзаж на расширенное зрение. Лахта», акв. (1921).

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 зрение», — 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 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 сторону³⁹.

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, лишённые 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.

³⁹ Назвав свою работу «Усовершенствованный портрет...», Малевич имел в виду ее отношение к предшествующей версии портрета Клуна, сегодня известной только по журнальной фотографии. Деформация глаз строителя-художника оказывается одной из самых принципиальных примет новой версии.

«Густота наблюдателя», телесность зрения, кажется, находит в этом произведении Малевича почти формульную точность. Можно также говорить о своеобразном процессе рассеивания, стирания зрения, на который указывает эта работа, представляющая образ мира, лишённого свободного воздуха, пустот, света, то есть всего, что позволяет глазу непринужденно двигаться.

С другой стороны, экстатическое напряжение цвета, «абсолютные» формы, ни структурно, ни фактурно не отличимые друг от друга, — эти компоненты портрета уже не предполагают никаких телесных, физиологических ассоциаций. Напротив, они отсылают к чисто умозрительным, однако также недоступным для естественного зрения пространствам. Эта двойственность работы указывает на ещё одно важное свойство зрения на портрете Малевича. Оно связано с исчезновением в самом процессе видения строгих границ «внутреннего» и «внешнего». Портрет Клуна не позволяет с полной определенностью утверждать, то ли это внешний мир «входит» внутрь глаза художника-строителя, то ли перед нами раскрытые, вывернутые наружу образы внутреннего зрения, лишь отдаленно связанные с конкретными впечатлениями реальности.

Вскрытый, взрезанный глаз — этот мотив, ставший классическим образом сюрреализма благодаря знаменитой сцене в фильме Бунюэля «Андалузский пес» (1928), конечно, невольно приходит на память в связи с портретом Малевича. В кино эта сцена оказывается своеобразной мотивацией особого видения или особого измерения реальности, возникающих в фильме. На картине Малевича вскрытый глаз художника-строителя также может быть прочитан как символическое указание на особую проблему зрения, на специфические характеристики видения, исследование которых интересует художника.

Пила — один из устойчивых образов в творчестве Малевича кубофутуристического периода. Его принято связывать с фрагментом одного из манифестов Крученых, сравнившего с пилой язык футуристической поэзии. Общий смысл крученыховской метафоры, безусловно, учитывает-

ся Малевичем. Пила для него также символизирует созидательный пафос, резкость, остроту и беспощадную аналитику нового творчества. Вместе с тем в контексте проблем зрения этот инструмент выглядит далеко не однозначной метафорой. В фильме Бунюэля инструментом, вскрывающим глаз, выбрана бритва — предмет, главные свойства которого — необыкновенная острота, тонкость и своего рода материальная минимальность. Сюрреалистическая реальность, явленная зрителю после этой операции, — это утонченная, сложная система аллюзий и энигматических знаков, свободная от законов материального мира. Сам глаз в фильме Бунюэля становится своеобразной метафорой тончайшей, подобной лезвию бритвы границы между «внутренним» и «внешним» пространством. Малевич выбирает инструмент, наделенный прямо противоположными свойствами, и рисует совершенно иной мир — грубый, резкий, тяжеловесный, буквально выпиленный зубьями пилы, но в то же время составленный из идеальных, максимально отвлеченных от реальности, условно говоря, «абсолютных» объемов и плоскостей. Мир, в котором господствуют ритмы напряженной физической работы, непосредственного контакта с материей и одновременно экстатическая экзальтация, нарушающая, преодолевающая границы «внутреннего» и «внешнего». Вскрытый глаз и в сюрреализме, и у Малевича становится символом нарушения, исчезновения преграды между «внутренним» и «внешним», смешения реальностей материального, физического мира и воображения, мира внутреннего. Однако если для сюрреализма само это состояние неопределенности представлялось самодостаточным и самоценным, то для Малевича оно стало только трамплином, переходным моментом на пути к новой реальности, в которой исчезает даже память о существовании некогда самой этой преграды и соответственно о ее символическом образе — глазе.

Недоверие к физиологии всегда присутствовало в творчестве Малевича. «Мир мяса и кости» неизменно вызывал у него неприятие. Портрет Клуна позволяет говорить об особой версии мифологии зрения в творчестве Малевича

этого периода: зрения, свободного от глаз, хотя и учитывающего специфическую «густоту наблюдателя».

Определенную аналогию новой модели зрения, к которой обращено творчество Малевича, может составить концепция истинного видения П. Успенского⁴⁰. 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»⁴¹. Именно к такому зрению стремится Малевич в своем творчестве: «Художник, поэт, музыкант должны быть чуткими, чтобы услышать колебание творческих форм и видеть внутри себя их очертание»⁴². «Усовершенствованный портрет строителя» воссоздает один из этапов приближения к новому видению. Сами глаза — с их телесностью, с их физиологичностью — оказываются здесь излишни, неуместны. Они могут существовать лишь в преобразованном, деформированном виде. Позднее Малевич сформулирует эту позицию с абсолютной отчетливостью: «Вещи, предметы в реальном мире — исчезли как дым для новой культуры искусства. И глаза мои могут быть

⁴⁰ П. Успенский (1878—1961) — русский философ, теософ, ученик Гурджиева, один из самых последовательных пропагандистов теорий «четвертого измерения». Автор книг «Четвертое измерение» (1909), «*Tertium Organum*» (1911) и др., оказавших влияние на многих русских художников и литераторов авангарда.

⁴¹ Успенский П. *Tertium Organum*. СПб., 1992. С. 24—25.

⁴² Малевич К. Перелом // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 105..

взяты в паноптикум как атрибуты средневековья для обзора предметности»⁴³.

Для нового зренья Малевича недостаточным оказывается как естественное зрение, так и зрение «оптических протезов». Ни то ни другое не позволяет приблизиться к истинному видению, доступному лишь в умозрении и связанному с глубинными энергиями человеческого сознания. В одном из своих текстов Малевич дал выразительную формулировку своей концепции нового зренья, в которой смешаны научный рационализм и мистика: «...лучи солнца оказываются недостаточно гибкими, чтобы проникнуть во все закоулки человеческого нутра и осветить полностью его ценное содержимое. <...> Лучи Рентгена могут просветить любое тело, все, что кроется внутри предмета, все то, доступ к чему не давали старые отмычки. Нынешняя наука изобрела световую отмычку — с помощью луча она открывает запертые предметы. Таким образом глаза наши увидели скрытые до сих пор от нас сокровища. Но, к сожалению, увидеть еще не значит познать, увидеть еще не значит овладеть. Разум как бы потерял телесность, из железной отмычки превратился в луч и в образе луча проник внутрь предмета. Но ничего оттуда извлечь не может, потому что нашел бесконечность, которую ни вынести, ни обойти вокруг, ни объяснить нельзя, поскольку нет у нее границ, нет ни прошлого, ни будущего... За лучами Рентгена должен был проникнуть еще более гибкий луч, который должен был познать сущность предмета, — луч света познания. Человеческое сознание проникает сегодня по лучам Рентгена внутрь предмета, не разрушая его внешней оболочки — так, как в сказаниях сила, именуемая ангелом, попадала к заключенным, не нарушая печати на оббитых железом дверях тюрьмы. Может, ангел тот был лучом познания, проникающим в истину?»⁴⁴

⁴³ Малевич К. От кубизма к супрематизму // Там же. С. 33

⁴⁴ Малевич К. Супрематизм // Малевич К. Собр. соч. М., 1998. Т. 2. С. 38.

* * *

Концепция нового зрения оказалась важным моментом для появления в творчестве Малевича, вероятно, самой радикальной для того времени версии выхода за традиционные границы искусства. Она была связана с тенденцией в искусстве конца 1910-х — начала 1920-х годов, которую Дюшан позднее описал как желание «уйти от физической стороны живописи». В одном из своих интервью он утверждал: «Я хотел сделать не картину для глаз, а картину, в которой краски были бы средством, но не целью сами по себе... Есть большая разница между живописью, обращенной к сетчатке, и живописью, которая переходит за пределы зрительного впечатления, — живописью, использующей краски на манер трамплина, чтобы прыгнуть дальше. Так делали ренессансные монахи. Их не интересовали краски. А интересовало выражение в той или иной форме идеи божества. Думая о другом и пользуясь другими средствами, я исхожу из того же: чистая живопись не интересует меня ни сама по себе, ни как цель. У меня цель другая, я ищу комбинацию или по меньшей мере выражение, которое можно создать одним только серым веществом»⁴⁵.

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.

Наиболее последовательно эта версия умозрительного или, условно говоря, «концептуального» искусства была представлена в рисунках Малевича, вероятнее всего выполненных при переходе к супрематической живописи, то есть в 1915—1916 годах. Речь идет о серии работ, демонстрирующих помещенные в рамку отдельные слова или фразы, заменяющие изображение («Кошелек вытащили в трамвае», «Драка на бульваре», «Деревня», «Полеты перу»). Кар-

⁴⁵ Цит. по: *Пас О.* Замок чистоты // *Художественный журнал.* 1998. № 21. С. 17.

тина-текст существует в них как проект, схема для движения сознания, воображения зрителя. Один из таких рисунков — «Деревня» — Малевич комментирует следующим образом: «Вместо писания хат уголков прир<оды> лучш<е> написать Деревн<я> и у всякого возникнет она с боле<е> подробны<ми> деталя<ми> <и> охватом всей деревни»⁴⁶.

Схожий прием можно отметить в некоторых супрематических работах Малевича, которым он иногда давал «сюжетные», литературные названия: «Живописный реализм мальчика с ранцем», «Полет аэроплана», «Автомобиль и дама», «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях» и т.д. Эти работы также предполагают возможность умозрительного, концептуального созерцания, никак не связанного с конкретными зрительными впечатлениями. Особое значение слова, литературного элемента в своих работах подчеркивал и Дюшан, причем именно в связи с отказом от «физической стороны живописи»: «Я хотел уйти от физического аспекта в живописи. Я больше интересовался воссозданием идей в живописи. Для меня было очень важно название. <...> я хотел вновь поставить живопись на службу разуму»⁴⁷.

Схожие с «концептуальным» экспериментом Малевича тенденции присутствовали в европейском искусстве уже на рубеже веков. Правда, они практически не выходили за границы игровых, шуточных или пародийных работ. Так, например, в 1879 году во Франции был издан первоапрельский альбом (*Album Primo-Avrilesque*), состоявший из серии «картинок», а точнее — помещенных в рамку цветных прямоугольников с названиями («Девушки под снегом» — белый прямоугольник, «Негры, борющиеся в подвале ночью» — черный прямоугольник, «Блуждание пьяных в тумане» — розовый и т.д.)⁴⁸. Альбом пародировал высоко-

⁴⁶ Малевич К. Поэзия. М., 2000. С. 19.

⁴⁷ The Writings of Marcel Duchamp / Ed. by M. Sanouillet and E. Peterson. N.Y., 1973. P. 125.

⁴⁸ The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875—1905 / Ed by Ph.D. Cate and M. Shaw. Rutgers: The State University, 1996. P. 8—9.

парные названия салонной академической живописи, и вместе с тем в этом шутовском произведении предугадывались «концептуальные» приемы будущих авангардистских работ.

В какой-то мере использование отдельных слов в кубофутуристических картинах, также порой заменяющих само изображение, может представить своеобразную предысторию «концептуальных» рисунков Малевича. На картинах (Малевич «Англичанин в Москве», рисунок «Портрет московской дамы», Моргунов «Чайная») слова «аптека», «пистолет», «балет», «чайная» служат такими же «концептуальными» указателями на отсутствующий объект. Однако, в отличие от фрагментированного перевода в умозрительную форму отдельных элементов изображения в кубофутуристической живописи, рисунки Малевича предлагают тотальную концептуализацию всего изображения, его полную замену словом. Именно слово, размещенное в пустом пространстве, очищенном от любых намеков на предметный мир, становится единственным «изобразительным» элементом в этих работах Малевича.

Отдаленные параллели рисункам Малевича можно отметить также в футуристической поэзии 1910-х годов. В 1914 году были опубликованы «Железобетонные поэмы» В. Каменского, построенные как своеобразная карта речевого пространства, на которой с помощью минимальных языковых средств фиксировались движения в пространстве и зрительные впечатления («Константинополь», «Картиния — дворец С. Щукина», «Кабаре», «Бани»). Отдельные слова или группы слов размещались на странице в специально обрамленных частях листа, напоминая своего рода словесные картины. В них полностью господствовали номинативные формы, превращающие язык в подобие топографических указателей или опознавательных знаков, задающих сознанию зрителя-читателя определенное направление. В 1914 году на выставке «№ 4» Каменский также показал несколько стихокартин (стихотворные строчки, написанные на холсте), обыгрывавших баланс между обращенной к зрению формой картины и словом, обращенным к сознанию.

Параллельные поиски в этом направлении можно отметить в поэзии Крученых 1915—1917 годов. Он также часто помещает слова или отдельные буквы в рамку, превращая их в подобие «концептуальной» картины⁴⁹. Однако в поэтической версии этот прием хотя и служит выходу за границы собственно словесного творчества, но смещает его в противоположную сторону, сообщая прежде всего качества картинности, зримости слову и букве, лишая их изначальной «концептуальности», умозрительности.

«Концептуальные» рисунки Малевича являются, конечно, материалами внутренней лаборатории художника, так и не ставшими законченной, публичной формой искусства. «Рисунки попросту не существовали в художественном сознании эпохи», — подчеркивает исследователь творчества Малевича⁵⁰. И, пожалуй, сегодня невозможно со всей определенностью сказать, что они представляют: один из подступов к супрематизму или нереализованный параллельный путь развития художника? Важнее, однако, отметить другое. Рисунки Малевича существуют в контексте более широкой проблематики культуры 1910-х и начала 1920-х годов, связанной с исследованием языка и его границ, а также границ языка и зрения. Без преувеличения можно утверждать, что это один из важнейших сюжетов всего авангардного искусства этого времени.

Исчерпание возможностей языка, внимание к моментам, когда невозможны слова и речь, неизреченность как одна из принципиальных категорий в искусстве и литературе начала века — все эти проблемы по-разному преломляются в различных направлениях, в творчестве различных художников и литераторов. Они возникают в культуре этого времени как реакция на принципиальное изменение или разбалансированность в соотношении зримого и словесного, мыслимого. Окружающий мир ускользает от слова и в

⁴⁹ Можно вспомнить также аналогичные по своей структуре поэтические опыты самого Малевича. См.: *Малевич Казимир. Поэзия* / Сост. и публ. А. Шатских. М., 2000. С. 16.

⁵⁰ *Шатских А. К. Малевич. Рисунки разных лет.* М., 2003. С. 61.

то же время постоянно ищет словесного измерения, ищет возможности вхождения логоса в бессловесную реальность. Метафоры умершего и «воскресшего слова» (Шкловский), возрождающего к новой жизни предметный, материальный мир, постоянно возникают в культуре этого времени. Очевидно, не всегда осознанно, но в этих метафорах оживали глубинные архетипы христианской культуры, а нарушение баланса между миром слова и зрения указывало на существенную трансформацию привычных контуров европейского культурного ландшафта.

Внешний мир ускользает не только от слова, но также от зрения. И дело не только в научных гипотезах о сомнительной достоверности нашего «оптического аппарата — глаза». Искусство в начале века часто теряет вкус к миру видимому, оно не чувствует в нем прежнего магического притяжения, не может прочесть в зримом смыслы, понять его как воплощение смыслов. Образы недоступного зрению, невидимого, связанные с мистическими теориями или научными открытиями и фантазиями, становятся для живописи значительно более притягательными сюжетами. Над этой реальностью незримого слово также теряет свою силу. В искусстве этого времени можно говорить о рождении немых, непроницаемых для слова изобразительных языков, одновременно полностью отчужденных от реальности видимого мира. Это, например, геометрическая, ритмическая интуиция Мондриана, красочные импровизации Кандинского или ритмы молчаливого освоения мира материи Татлина.

Супрематическая форма также не предполагает словесного измерения, столь же непроницаема для слова. Не случайно для интерпретации работ Малевича нередко обращаются к другим инструментам, например к числовым измерениям. Как известно, уже Хлебников пытался именно с помощью чисел постичь супрематический мир. (Интересно, что и в футуристической поэзии этого времени появляются опыты числовой поэзии, полностью ушедшей от слова. Такой поэзией увлекаются в это время Хлебников, Якобсон, Крученых.) И в то же время супрематическая форма требует

слова, а ее исключительно зрительное восприятие оказывается недостаточным. Показательно, что именно супрематизм порождает колоссальный корпус текстов, сопутствующих изображению и дополняющих его.

Сферы языка и зрения в этих поэтических экспериментах и новых изобразительных языках максимально сближаются: приближение к границам зримого мира оборачивается движением к пределам мира словесного. Именно в этом парадоксальном пограничном состоянии и пребывают «концептуальные» рисунки Малевича. Они воссоздают минимальную, близкую к исчезновению структуру изображения (само пустое «картинное» пространство, выделенное рамкой) и столь же минимальную, устремленную к своей противоположности (то есть к зримому) реальность словесную. Разъединенные реальности слова и зрения указывали на утрату определенности между зрением и знанием, о которой уже шла речь и которая была симптомом глубинных деформаций в европейской культуре. Современный исследователь связывает эти изменения с «распадом перцептивной веры», с разрушением утвердившихся в христианской культуре представлений об образе, о возможности созерцания в зримом мире реальностей умозрительных, с возрождением иконоборческого духа. «С XIX века нам все уши прожужжали речами о смерти Бога, о смерти человека, о смерти искусства... Дело же заключалось в постепенном распаде перцептивной веры, основанной со времен средневековья и конца анимизма на единстве божьего творения, на близости, сопричастности универсума и богочеловека в христианстве августиновской традиции, где материальный мир любил и созерцал себя в своем едином Боге. Смерть Бога и смерть искусства на Западе неразделимы, и нулевая степень репрезентации всего лишь исполняет пророчество, произнесенное константинопольским патриархом Никифором тысячу лет назад, во времена споров вокруг иконоборчества: «Если мы уничтожим образ, исчезнет не только Христос, но и весь мир»⁵¹.

⁵¹ *Вирильо П.* Машина зрения. С. 37.

* * *

Другая версия нового зрения представлена в одной из работ Эль Лисицкого, 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. Для своего коллажа Лисицкий использует одну из журнальных фотографий Татлина, работающего над макетом знаменитой башни. Однако вполне реальную фигуру он трансформирует в совершенно отвлеченный знак.

Один из инструментов художника-инженера — циркуль. Лисицкий располагает его с метафорической многозначительностью: циркуль точно совпадает с глазом художника. Циркуль — один из символических атрибутов демиурга, инструмент моделирования вселенной. Его изображения были широко распространены в искусстве и представляли, как правило, разнообразные версии космогонической работы-творчества. С этим инструментом связана, кроме того, широко известная масонская символика созидания новой архитектоники мира и самого человека. У Лисицкого в его коллаже также присутствуют полуигровые-полусерьезные отсылки к некой космогонии, творимой новым художником-демиургом. Весьма выразительно, что в работе Лисицкого циркуль — в отличие от традиционной иконографии, помещающей его в руку, — соотносится с глазом. Именно ему приписывается власть созидания новой реальности.

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. Механическая вычерченность, строгость и сухость отличает все формы. Линии, параллелепипеды, углы, плоскости и эллипсы, созданные с помощью линейки и циркуля, составляют прихотливо организованный пространственный хаос. Прозрачность многих плоскостей, пересекающихся в сложных комбинациях друг с другом, подчеркивает их легкость, создает впечатление динамичности и свободного парения в пространстве всей конструкции. Цвет в коллаже Лисицкого лишен интенсивности, напряжения и согласуется с общей эмоциональной нейтральностью работы. Только острые точечные удары красного создают эффект пульсации, неравновесия композиции.

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. Его запутанные и невозможные в физической реальности траектории четко рассчитаны и расчерчены. Это — также пространство идеальное, умозрательно сконструированное, но уже лишенное телесности, плотности. Пространство новой механической, технической реальности, в котором преодолены природа и физиология.

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.

Техника лишает тело тяжести, освобождает от плотности, веса, материальности. Отсюда рождается особая легкость, подвижность, нематериальность, воздушность образов. В работах многих художников этого времени, увлеченных «машинной» моделью видения, возникают парадоксальные ракурсы летящих, парящих в пространстве, невесомых фигур, стремительных и легких. Такие образы постоянно

встречаются в произведениях Клуциса «Динамический город» (1919), «Спорт» (1922), у Мохой-Надя «Леда и лебедь» (1925), «Между небом и землей» (1926), Лисицкого «Футболист» (1922), а позднее — в киноплакатах братьев Стенбергов, Родченко и других.

Для Малевича или Матюшина внутренняя реальность — это реальность алогичная, экстатическая, 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 мыслью». 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.

Зрение, вооруженное техникой, проникающее во все новые и новые сферы, преодолевающее одну границу за другой, продвигаясь в пространство прежде невидимого и недоступного, теряет свою глубину. Оно сосредотачивается на поверхности, скользит по ней, расслаивает поверхность, используя различные оптические инструменты (подобно тому как расслаивает изображение коллаж), но тем не менее всегда остается зрением поверхности. Эта поверхность, по которой движется взгляд, обладает рядом специфических свойств — подвижностью, гуттаперчевостью, гибкостью. В новом зрении для глаз нет тверди, точки опоры. Постоянное движение и ускользание — его непеременные 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 порождать 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 вдохновение⁵². 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.

Ускользящий от рационального исчисления элемент всегда присутствует в новом «машинном» зрении. Жесткий технологизм, пафос машинного искусства сочетается у Лисицкого и многих других художников с иррациональными интонациями, с игрой бессознательных стихийных начал. Завершая свою программную статью «Преодоление искусства» (1921), Лисицкий говорит о растущей энергии нового творчества. Именно она составляет квинтэссенцию современной жизни и превосходит не только традиционное искусство, но также технику и науку. Однако для определения действия этой силы Лисицкий выбирает образ, связанный с состоянием совершенной бессознательности и полной иррациональностью: «Новый мир все же будет сооружен. Он будет построен силой, которая преодолет и искусство, и науку, и технику. Он будет сооружен силой прямой и точной, как путь лунатика, перед которой все отступит в позоре»⁵³.

И в версии Малевича, и в версии Лисицкого естественное зрение, с его особой поэтикой, логикой, ритмом, оказывается как будто излишним. Умозрение и «оптический протез» — два полюса, стирающих зрение, обесценивающих его навыки и его возможности.

* * *

Современный зритель, чье восприятие адаптировано к разного рода оптическим трюкам компьютерной реально-

⁵² Вирильо П. Указ. соч. С. 56—57.

⁵³ Эль Лисицкий. Преодоление искусства // Experiment/ Эксперимент. 1999. Vol. 5. С. 149.

сти или кинематографическим историям, наглядно демонстрирующим оптику чужого, нечеловеческого зрения (знаменитые «Терминатор», «Хищник», «Матрица»), вероятно, уже не может воспринять с должной остротой многие парадоксальные оптические эффекты и, главное, само ощущение невозможности идентифицировать смотрящего, нередко возникающие в искусстве конца 10-х и 20-х годов. Правда, надо отметить, что еще в XIX веке предпринимались попытки увидеть мир нечеловеческим взглядом, освободить зрение от антропоморфности. Уже в то время некоторые исследователи проводили эксперименты с глазами насекомых, пытаясь найти различные способы посмотреть на окружающий мир через чужой оптический аппарат. Однако теперь происходит важная перемена. Не человек, используя технику, пытается посмотреть на мир с помощью чужого глаза, но он сам оказывается предметом наблюдения для новых «машин зрения», пытающихся усвоить, дублировать его взгляд.

В фильме Вертова «Человек с киноаппаратом» обыгрывается эта специфическая невнятность принадлежности взгляда. В ряде эпизодов совершенно непонятно, кто кого рассматривает: камера — зрителей, собравшихся в кинотеатре, или же зрители смотрят кино на экране. Эта двойственность, неидентифицируемость позиции — важное свойство культуры позднего авангарда в целом и его модели нового зрения.

Многие произведения этого времени демонстрируют особую оптику, особые ракурсы, не предполагающие человеческого зрения. Как правило, это «взгляд» оптического протеза, взгляд без субъекта. Более того, собственно «взгляд» механизма (например, кинокамеру) стремятся в эти годы максимально освободить от человеческого присутствия, даже от намека на связь с человеческим телом. Конечно, наиболее выразительные достижения в этом плане были сделаны в кинематографе и отчасти в фотографии. Многие режиссеры и операторы пытались различными способами увидеть, поймать в объектив кинокамеры нечеловеческий взгляд. Так Вертов экспериментировал в 20-е годы с кино-

камерой, работающей без человека, например прикрепленной к мчащемуся мотоциклу («Человек с киноаппаратом»). В 30-е годы эксперименты по замене наблюдателя самостоятельно работающим аппаратом продолжит Лени Риффеншталь в своих знаменитых фильмах «Триумф воли» и «Олимпия».

В изобразительном искусстве также существовали способы воссоздания такого анонимного, механического взгляда. Различные образы зрения без человека — постоянная тема в коллажах и фотомонтажах немецких дадаистов. Совмещение множества точек наблюдения, диспропорциональность, немыслимые пространственные скачки стирают в коллажах субъект зрения и не позволяют соотнести этот расколотый, умноженный взгляд с естественной оптикой человеческого глаза. Еще одно важное свойство коллажей — исчезновение антропоморфного масштаба и пропорций. Традиционному картинному пространству в той или иной мере присущ антропоморфный характер. Его иерархия (ближе/дальше, большой/маленький) задается размерами человеческого тела, даже если в конкретном изображении оно отсутствует и только гипотетически мыслится. Структура коллажа, как правило предполагающая полную разбалансированность всех пропорций и масштабов, исключает такое соотнесение.

Часто в дадаистских коллажах обыгрывается прямая замена человеческого глаза механическим устройством — Р. Хаусман «Татлин дома» (1920) или же демонстрируется произвольная подмена своих глаз чужими — Х. Хех «Срез первой веймарской мещанской эпохи в Германии, сделанный кухонным ножом дада» (1919), Р. Хаусман «Художественный критик» (1919—1920).

В русском искусстве зрение без субъекта было представлено в алогичных картинах Малевича. В этих работах уже нет традиционного для кубофутуризма погружения субъекта в пространство картины и воссоздания его взгляда. Обычно сам субъект изображения кубофутуристических работ невидим, и картина как бы реконструирует целостность его зрительного опыта, знания и воспоминания.

В алогичных работах англичанин и авиатор непосредственно явлены зрителю, и это отнюдь не их взгляд воссоздает картина. Напротив, это они видимы со стороны кем-то, кто одновременно может наблюдать множество предметов, находящихся в разных местах, с разной мерой приближения и отчетливости, схватывая одномоментно мелкие детали или целые панорамы, рассматривая мир одновременно и в микроскоп, и в телескоп. Очевидно, что этот невидимый наблюдатель никак не может быть отождествлен с человеком.

Аналогичные мотивы присутствуют в коллажах и фотомонтажах Родченко, Клуциса, во многих фотомонтажах Телингатера. Схожий эффект взгляда без субъекта, но уже в трехмерном пространстве, создавали некоторые проекты фотомонтажей Лисицкого для оформления различных выставочных павильонов в конце 20-х годов (Советский павильон на Международной выставке «Пресса», Кельн, 1928).

В более широком плане вторжение различных механизмов в человеческий организм, образование странных симбиозов машины и тела становится одной из постоянных тем в искусстве позднего авангарда. Истоки ее можно видеть еще у итальянских футуристов. Например, в таких описаниях человека будущего у Маринетти: «Мы верим в возможность несчетного числа человеческих трансформаций и заявляем без улыбки, что в человеческом теле дремлют крылья... Нечеловеческий и механический тип, построенный для вездесущей скорости, естественно, будет жестоким, всеведущим и воинственным. Он будет наделен неожиданными органами... мы можем уже теперь предвидеть развитие гребня на наружной поверхности грудной кости, тем более значительного, чем лучшим авиатором станет будущий человек»⁵⁴.

Человеческое тело в искусстве конца 1910-х и начала 1920-х нередко заменяется разного рода механическими «протезами» — Ф. Пикабия «Ребенок-карбюратор» (1919), «Девочка, рожденная без матери» (1918); Р. Хаусман «Меха-

⁵⁴ *Маринетти Ф. Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 74—75.

ническая голова» (1920); Г. Гросс «Инженер Хартвилд» (1920); М. Эрнст «Анатомия» (1921). Оно приобретает, условно говоря, монтажный характер — строится из разного рода механических элементов, знаков, объектов, даже обычных бытовых предметов. Такие механизированные тела создает Лисицкий в серии своих Фигурин для оперы «Победа над Солнцем» (1920—1921) или К. Редько — «Муж и жена» (1922), «Голова» (1922).

Образы человека-автомата (особенно у европейских дадаистов) были порождены шокирующим эффектом разрушительного вторжения техники в человеческую жизнь во время Первой мировой войны. Именно из опыта войны приходят в европейское искусство многие мотивы отчуждающей, агрессивной и завораживающей власти мира машин. Эта новая сила воспринимается как один из центральных элементов «духа современности», которым восхищается и которому в то же время противостоит поздний авангард. Уже в 30-е годы Ф.Г. Юнгер в своей известной работе «Совершенство техники» точно выразил этот пришедший во время войны новый опыт вторжения механизмов в человеческий мир. Юнгер пишет о «демонических силах машин», обнаружившихся в военное время, подчеркивая, что «с развитием техники возрастает мощь деформирующих сил», захватывающая всю культуру: «...повсюду валялась развороченная и разбитая на части техника, фантастически скрученная и разодранная; самолеты, автомобили, повозки, кухни превратились в груды металлического лома, из которого торчали железные штанги и искромсанные куски листовой стали. Эта деформация технической аппаратуры — и деформация человеческого тела, которая была с ней связана, — соответствовала такой технической организации, при которой в аппаратах заключено много подавленных стихийных сил»⁵⁵.

В России образы механизированного человека имели, как правило, иную основу. Не столько военный опыт, сколько оптимистическая утопия рождения нового человека была

⁵⁵ Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. СПб., 2002. С. 177.

исток для подобных тем в русском искусстве. Непременными слагаемыми этой утопии в послевоенное время становятся, если перефразировать Шопенгауэра, «мир как труд и производство», а также «философия коллективизма». Эти проявления «духа современности» оказываются идеологической основой и для нового зрения «оптических протезов», и для сближения человеческого организма и машины.

В первые послереволюционные годы эти идеи буквально пронизывали всю культуру, входили в повседневный быт, в искусство, в сам процесс промышленного производства. В книге «Индустриально-ритмическая гимнастика» (1921) автор с воодушевлением подчеркивал: «Целый ряд физиологов... подошли к организму человека, как к рабочей машине, и установили физиологический ритм работы живого человеческого двигателя»⁵⁶. Аналогичные мотивы пронизывают всю мифологию новой пролетарской культуры и образы новой антропологии, которая развивается в это время. Например, А. Гастев, разрабатывавший в эти годы теорию особой «культуры труда», последовательно проводил в своих сочинениях идеи о скором слиянии человеческого организма и машины, о том, что «сам мир будет новой машиной» и «родит новых существ, имя которым уже не будет человек»⁵⁷.

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

⁵⁶ *Соколов И.* Индустриально ритмическая гимнастика. М., 1921. С. 116.

⁵⁷ *Гастев А.* Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 140.

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 воспринимаются аппаратурой, чем глазом»⁵⁸. Новая культура, которая создается массами и для масс, последовательно уклоняется от всех созерцательных навыков, стремится максимально освободиться от «немого мышления живописи», размывая тем самым устойчивые границы традиционного «мира искусства».

Еще один вариант зрения без субъекта, сросшегося с техническим миром, представлен в живописи некоторых художников начала 20-х годов. Он связан с попытками изобразить, увидеть невидимое — разного рода электрические, световые, космические процессы, сделать доступным для глаза созерцание энергий мира машин и жизнь «электроматерии» (Редько). Такие работы создают в эти годы Редько («Динамит», 1922), Кудряшов («Траектория полета планет вокруг Солнца», 1926), Плаксин («Спектр газа», 1920) и другие. Миф новой реальности, сотканной из научных абстракций, также является одним из вариантов испытания возможностей человеческого видения, открытия нового опыта зрения. Это тоже зрение без субъек-

⁵⁸ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

та, без тела, располагающееся на границе доступного для человеческого глаза, а точнее — для оптического протеза и воображения.

* * *

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 виде⁵⁹.

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

⁵⁹ 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 цветомузыки Баранова-Россинэ, эксперименты братьев Коррадини (Бруно Корра и Арнальдо Джинна) в Италии, пытавшихся с помощью кинопроектора создавать цвето-световые композиции для различных музыкальных сочинений, а в начале 20-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 годов.

делает возможным различение глазом форм. Иными словами, свет заключает в себе возможности и разрушения и созидания видимого мира.

С другой стороны — свет, растворенный внутри живописной формы, нередко уподобляется внутренней энергии, нематериальной субстанции, скрытой за видимыми оболочками предметов. Изобретатель фотографии Ньепс писал о своем открытии прежде всего как об особом методе работы со светом, пронизывающим всю реальность. По словам Ньепса, окружающий мир «весь без остатка погружен в световые лучи»: «Свет, пребывая в состоянии одновременной композиции и распада, химически воздействует на тела. Он всасывается, комбинируется с ними и сообщает им новые свойства»⁶⁰. Открытие фотографии (или светоживописи) в XIX веке последовательно соотносилось с проблематикой света и заметно повлияло на интерес к различным световым феноменам в науке и культуре. Одно из последствий этого открытия светоживописи было связано также с возросшим вниманием к разного рода энергетическим явлениям (электричество, электромагнетизм и прочее). Важно отметить, что доступ к этой светоэнергетической реальности открывался с помощью оптического протеза, технического устройства, заменяющего человеческий глаз, — фотокамеры. Слияние традиционной метафизики света с техникой, замена естественного света его искусственным эквивалентом — электрическим освещением — определили также многие принципиальные моменты в авангардистских экспериментах. В проектах, интересующих меня, речь прежде всего идет не столько о свете изображенном или о световых метафорах в живописи, сколько о физическом, и еще точнее — электрическом, машинном свете и его воздействии на цвет, форму, а также человеческое сознание и психику.

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

⁶⁰ Цит. по: *Вирильо П. Машина зрения.* С. 39.

перенести живопись на экран, реализовать движение цветных плоскостей кинематографическим способом, но все это не может изменить основных свойств живописи»⁶¹. 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»⁶². Схожие проекты, но уже в области живописи развивал в начале 20-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»⁶³. 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 Родченко, посвященной памяти Розановой, он вспоминает об ее проектах светоживописи: «Не ты ли хотела озарить мир каскадами цвета. Не ты ли проектировала прожекторами творить цветковые композиции в воздухе»⁶⁴. Сам Родченко также отдал дань этим увлечениям. В записях Степановой за 1919 год приводятся такие его

⁶⁰ Цит. по: *Вирильо П.* Машина зрения. С. 39.

⁶¹ РГАЛИ. Ф. 792.

⁶² *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 6.

⁶³ *Лисицкий Л.* Преодоление искусства // *Experiment/ Эксперимент. A Journal of Russian Culture.* Vol. 5. С. 140.

⁶⁴ *Родченко А.* Опыты для будущего. М., 1996. С. 65.

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 не известными цветами»⁶⁵. В самом начале 20-х годов Редько в манифесте «Электроорганизм» вновь обращается к теме светоживописи и вновь вспоминает в связи с ней новое искусство света — кинематограф: «Свет и цвет кино вытесняют “краску”, которая уступает в силе “свето-материи”»⁶⁶.

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 опыт театра и особенно кино имел 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

⁶⁵ Родченко, Степанова. Будущее — единственная наша цель... Каталог выставки. Мюнхен, 1991. С. 136.

⁶⁶ Цит. по: Лебедева И. Лирика науки — «Электроорганизм» и «Проекционизм» // Великая Утопия. Каталог выставки. М., 1993. С. 188.

мощный иллюзионистический, а точнее — гипнотический эффект. Свет предстал в этих проектах и экспериментах как сила деформирующая, трансформирующая действительность и одновременно созидаящая 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 первозданной 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... 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»⁶⁷.

И хотя этот опыт работы со светом был лишь слабым предвестием будущих световых феерий — в нем все же проступали контуры новой реальности, сотканной из коллективных иллюзий и одновременно управляющей ими. Уже в этой работе можно угадать элементы феерических световых конструкций или световой «архитектуры», ставших мощным пропагандистским и гипнотическим инструментом в культуре конца 20-х и 30-х годов. Не случайно и в дальней-

⁶⁷ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 145—146.

шем Малевич, улавливая «новую психотропную силу» света (П. Вирильо), пытался использовать ее в оформлении революционных торжеств и празднеств. Так в декабре 1919 года в Городском театре Витебска для юбилейного заседания Комитета по борьбе с безработицей он использовал супрематические декорации и специальное освещение «в три цвета». В 1925 году для оформления празднования 20-летия революции 1905 года по проекту Малевича «весь зрительный зал декорирован цветными плоскостями, которые освещаются по очереди цветными лучами электричества»⁶⁸.

Свет — традиционная метафора духовной реальности. М. Элиаде в одной из своих работ писал: «Однородность таких понятий, как божество, солнце, свет, дух и движущая творческая энергия на всех уровнях космоса, была осознана, по-видимому, еще во времена Вед»⁶⁹. Образы преображенного человека, воскресшей плоти в христианской традиции также всегда связаны со светом. Обращение к светоживописи в искусстве авангарда можно рассматривать, с одной стороны, как поиск последних пределов искусства, как обращение к первоисточку творческой энергии, а с другой — как свидетельство скрытого религиозного голода, как бессознательное стремление вернуть искусству утраченное сакральное измерение. Эксперименты со «свето-материей» — это та версия радикального экспериментаторства и проектирования, которая открывала парадоксальное, вероятно, иногда бессознательное измерение в самых, казалось бы, технологических и рациональных теориях нового творчества.

Кроме того, в этих экспериментах или, точнее, в мечтах о создании абсолютной световой живописи можно узнать эсхатологические гностические мотивы. В противоположность христианской эсхатологической перспективе как абсолютной пронизанности материи светом, «модель гности-

⁶⁸ Цит. по: *Шатских А.* Постановки и проекты уновисского «нового театра» // *Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр.* СПб., 2000. С. 132.

⁶⁹ *Элиаде М.* Оккультизм, колдовство и моды в культуре. Киев; М., 2002. С. 154.

ческого спасения формулируется в терминах отделения Света от Тьмы»⁷⁰ и понимается как окончательное отделение света от материи, то есть как конец, исчезновение видимого, материального мира. Рождение абсолютной живописи чистого света в искусстве позднего авангарда также понималось как окончательное преодоление живописи материальной, как ее смерть и одновременное освобождение ее сущности. Светоживопись предполагала прежде всего окончательное отделение света, световой сущности человеческого зрения от всех материальных форм. Не случайно наиболее активные эксперименты в этой области приходятся на время «испытаний в грозе и буре» русских революций, когда эсхатологические темы и подспудная гностическая мифология, существовавшая в русской культуре начала века, захватывают многих деятелей искусства и, как тогда казалось, обретают реальность в конкретных событиях революционного времени.

Позднее различные версии работы со «свето-материей» станут важным слагаемым в культуре второй половины 20-х и 30-х годов. Соединение миражности, фантазмагии с физической достоверностью и мощнейшим воздействием на психику масс, а также соединение новых возможностей техники, способной производить невиданные ранее потоки света и управлять ими, с неустранимой метафизикой и даже мистикой света — все это создало специфический контур культуры, в которой мистика масс и возможности новой техники соединялись с архаикой и разбуженной энергией «элементарных стихий и сил».

* * *

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

⁷⁰ *Элиаде М.* Окультизм, колдовство и моды в культуре. Киев: М., 2002. С. 176.

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.

Пустота как игровое, абсурдистское явление неоднократно обыгрывалась в искусстве начала века. В таком аспекте она была представлена, например, на картине Н. Гончаровой «Пустота» (1913)⁷¹. В 1921 году на выставке парижских дадаистов Ф. Супо показал скандальную работу «Портрет идиота», представлявшую собой простое зеркало в раме, отражавшее лицо всякого рассматривающего «картину». Пустая картина-зеркало являлась пародией на сам акт смотрения, разглядывания картины, понимаемой как зеркало внешнего мира, как непосредственное отражение реальности. Провокационное, игровое испытание привычных навыков зрения, продемонстрированное в этих работах, однако, едва ли может быть связано с белым супрематизмом Малевича.

В основе нового визуального опыта Малевича, исследуемого им в белых картинах, лежит своеобразная «мистика» чистого ощущения. «Под Супрематизмом я понимаю супрематию чистого ощущения в изобразительном искусстве»⁷², «отсюда философия Супрематизма не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает»⁷³. Малевич объясняет белый фон всех супрематических композиций, а также свои белые картины как способ выразить язы-

⁷¹ См. подробнее доклад Е. Баснер «Маргинальный вариант ранней русской абстракции: случай Наталии Гончаровой».

⁷² Малевич К. Мир как беспредметность. Часть 2. Супрематизм // Малевич К. Собр. соч. М., 1998. Т. 2. С.105.

⁷³ Там же. С. 119.

ком 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»⁷⁴. В белом, пустом пространстве ничто не препятствует движению «луча зрения», никакие ассоциации с внешним миром не мешают «чистому ощущению». Однако 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 Малевич⁷⁵. 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 эффект письма в белом пространстве своих холстов. Следы письма — 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.

Если внимательно присмотреться к знаменитому «Черному квадрату», то можно отметить, что Малевич пишет именно белый фон, именно фон сохраняет отчетливые следы движений руки, отдельных прикосновений кисти, в то

⁷⁴ Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 187.

⁷⁵ Малевич К. Мир как беспредметность // Малевич К. Собр. соч. Т. 2. С. 109.

время как сам квадрат практически свободен от таких следов. Белое для Малевича было связано с тем особым ощущением бездны, особым ощущением бесконечности пространства, для выявления которого прежде всего и служили супрематические формы. В белых супрематических полотнах это ощущение стало главным и единственным предметом живописи.

В серии белых картин само письмо, ритм и направление прикосновений кисти к холсту создают едва заметные неровности поверхности, по-разному преломляющей падающий на нее свет, создавая тем самым эффект едва уловимого мерцания поверхности. Форма на этих картинах Малевича предстает в колеблющемся, на грани исчезновения, состоянии. При взгляде на белые холсты Малевича глаз, по сути дела, не видит ничего, кроме легких колебаний света. Взгляд словно отражается от белой мерцающей поверхности, обращается внутрь самого себя.

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 50—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».

В белых картинах Малевич создает разомкнутое, лишенное жестких границ пространство. Вибрации света размыывают, открывают границу картины вовне, в реальное про-

странство, образуя особое энергетическое поле между плоскостью холста и глазом зрителя. Белые холсты формируют также особую дистанцию между живописью и глазом. Поверхность притягивает и одновременно не подпускает глаз — постоянно уплывает, удаляется, словно уклоняется от взгляда зрителя. Взгляд лишается предметной опоры, погружается в бесконечность.

«Белый беспредметный 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”»⁷⁶. 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 (Ин. 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»⁷⁷. Апофатический опыт погружения в пустоту, или, 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»⁷⁸, «Пустыня была насыщена пронизывающими волнами беспредметных ощущений... чувство легкости тянуло меня и довело до полной пустыни. <...> Исчезли формы, которые видим»⁷⁹.

⁷⁶ Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой // Малевич К. Собр. соч. М., 2000. Т. 3. С. 181.

⁷⁷ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 22.

⁷⁸ Малевич К. Мир как беспредметность. Т. 2. С. 105.

⁷⁹ Там же. С. 106.

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 «немого мышления живописи».

* * *

На той же выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» в 1919 году были показаны несколько «черных» картин 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»⁸⁰. Вместо ритма прикосновения руки

⁸⁰ Родченко А. Опыты для будущего. С. 74.

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 ввела 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.»⁸¹

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 поверхности, сообщают ей динамику. Однако эта динамика совершенно несхожа 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 «5 x 5 = 25» он показывает «Гладкие доски» или «Гладкий цвет. Чистый красный. Чистый желтый. Чистый синий». Работы представляли собой три одинаковых доски, равномерно окрашенные в красный, желтый и синий цвета.

⁸¹ Родченко А. Линия // Родченко А. Попытки для будущего. М., 1996. С. 96.

Эти произведения Родченко уже современники оценивали как наиболее радикальный выход за границы традиционной философии живописи. 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»⁸².

О спорах вокруг живописи, ее исчерпанности и исчезновении в новой культуре, развернувшихся среди конструктивистов в начале 20-х годов, уже не раз писали исследователи искусства этого времени. Поэтому я остановлюсь только на некоторых аспектах этой проблематики, связанных с особым опытом зрения, представленным в работах Родченко.

«Гладкие доски» демонстрируют действительно нулевую степень живописи. Они не просто лишают картину литературного содержания, психологических аллюзий и эмоциональной ауры, не просто освобождают художника от задач изображения предметного мира, но стирают само напоминание о живописи. «Полотно Родченко лишено всякого содержания: это тупая, безгласная, слепая стена», — писал Тарабукин⁸³. Последнее замечание очень точно. Серия «Гладкие доски» в самом деле уже не располагалась в границах живописи, а приближалась к новому виду художественного творчества — объекту.

Работы Родченко подчеркивают, демонстративно акцентируют плоскость. По сути дела, перед нами уже не картина, а простая доска (именно так называет их и сам автор), окрашенная механическим способом в локальный цвет.

⁸² Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923.

⁸³ Там же.

Поверхность этой доски, в отличие от картинной поверхности, даже беспредметной, лишена любых метафизических аллюзий, любых внутренних координат и границ. Ничто не говорит о том, что именно в этом месте проходит ее край, ее граница — она без ущерба для произведения может быть и смещена. Эта плоскость допускает только скольжение глаза, она никак не останавливает, не притягивает, не интригует глаз. Не случайно и сам Родченко назвал свои работы «гладкие доски».

Работы Родченко создают специфическую дистанцию между произведением и зрителем. Они буквально отталкивают, отстраняют взгляд. Они уже не предполагают видения, но только отвлеченные манипуляции со смыслами или культурными кодами, существующими вокруг искусства.

«Гладкие доски» указывают на важную перемену в культуре того времени — живопись больше не является привилегированным, избранным объектом для созерцания. Опыт нового зрения предлагает наблюдателю новые пространства, увлекает глаз в путешествие по новым территориям. Центр тяжести в визуальном опыте культуры смещается на новую реальность — кино, фотография, предметная среда повседневной жизни. В них изначально минимализирован опыт индивидуального созерцания и главенствует «материя коллективного восприятия» (Вирильо), исключая саму возможность традиционных созерцательных навыков.

Белая живопись Малевича углубляла опыт созерцания картинного пространства до его первоисточков, до его абсолютной, чистой формы. Глаз плавал в световом пространстве, наслаждаясь самим процессом созерцания, не соотношенным ни с каким предметным миром. Произведения Родченко демонстрировали исчерпание, опустошение картинного пространства. Его полную неинтересность для глаза.

Акцент в работах Родченко смещается с самого произведения, которое действительно пусто, на различные манипуляции с его функциями и значениями. «Гладкие доски» обращают зрителя к проблемам функционирования искусства в социуме, к проблемам его осмысления и восприятия,

ставят вопрос о нахождении, очерчивании «места искусства» в новом мире труда и производства.

Кроме того, работы Родченко представляют 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 двадцатого столетия — метод художественной деятельности: манипулирование предметами, смыслами и сознанием наблюдателя.

* * *

Проблема границ искусства предполагает «открытый» характер самого исследования. С моей точки зрения, она не только допускает незавершенность, разомкнутость книги, но и обязывает к ней. Постоянное движение, перемещение границ художественного произведения на протяжении всей истории искусства двадцатого столетия, постоянная изменчивость конфигурации самого понятия «искусство» превращают любой финал, любой конец этой темы в условный и временный. Открытость, незамкнутость книги указывает также на возможность вплетения в ее ткань новых сюжетов и новых точек зрения на постоянно ускользающий и меняющийся предмет моего исследования.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Алексеевы И.В. и О.В. 183
Альтман Н. 179–182
Алягров (псевдоним Якобсона Р.) 207
Андерсен Г. Х. 33
Анненков Ю. 183
Арп Х. 52, 60–63, 81, 82, 129, 188, 196, 197, 214

Бааргельд И. Т. 267
Бакунин М. 195
Балла Дж. 61, 66, 160
Балл Х. 19, 21, 56, 57, 94, 136, 147
Бальзак О. де 236, 237
Батай Ж. 22, 212
Беньямин В. 6, 273
Бергсон А. 200, 209
Блок А. 235
Блох Э. 76
Бодлер Ш. 11, 234
Бодрийяр Ж. 39
Бонч-Томашевский М. 156
Боччони У. 85, 108
Брак Ж. 29
Бретон А. 49, 52, 235
Брокелман Т. 25
Бруни Л. 87, 95, 124, 125, 219
Бунюэль Л. 254, 255
Бурлюк Д. 55, 107, 149, 168, 170, 171, 222
Бурлюк Н. 216
Бурлюки (братья) 215
Буррио Н. 21
Бухгольц Ф. 178

Валери П. 5, 189
Вейдле В. 6–8
Верещагин В. 104
Вертов Д. 179, 265, 268
Винчи Л. да 186
Вирильо П. 165, 224, 279, 288
Гадамер Г. 17
Галаджев П. 39, 77

Гастев А. 272

Гельмгольц Г. 233

Гераклит 137

Гоголь Н. 239—242

Гольцшмидт В. 222, 223

Гончарова Н. 40, 55, 281

Григорьев Б. 32

Гринберг Г. 173

Гринберг К. 67

Гросс Г. 271

Гуро Е. 35, 36

Гюго В. 186

Данто А. 118

Ле Дантю М. 275

Декарт Р. 231, 240

Делоне Р. 66

Делоне С. 31, 32, 60—62, 66

Диди-Юберман Ж. 284

Дусбург Т. ван 61, 123

Добужинский М. 174, 175

Дюшан М. 85, 87, 94, 185, 187, 196, 213, 214, 258, 259

Евреинов Н. 158

Жарри А. 208, 213

Зданевич И. 55, 147, 149, 150

Зданевич К. 39, 153, 157, 158, 168, 202

Зевксид 102

Зейлерт В. 175

Золя Э. 104

Иогансон К. 129, 138, 140, 211

Иттен И. 61, 62

Йостенс 61, 62, 66

Каменский В. 158, 159, 169, 171, 173, 177, 223, 260, 276

Кандинский В. 19, 56, 136, 194, 262

Карра К. 155, 167

Каспит Д. 28

Кашшак Л. 61, 62

Керженцев П. 168

Клее П. 67

Клек Й. 61

- Клуцис Г. 30, 49, 50, 136, 179, 181, 210, 266, 270
Клюн И. 89, 90, 92, 183, 252, 254, 255
Козлинский В. 181
Кейдж Д. 187
Краусс Р. 235
Крери Д. 232
Кропоткин П. 195
Крученных А. 35, 56, 38—40, 44, 46—48, 55—61, 64, 69—71, 91, 98, 168, 190, 194, 203, 206—208, 212, 215, 218, 219, 254, 261, 262, 276
Кудряшов И. 273
Кулешов Л. 99
Кульбин Н. 202, 222
- Лаков Н. 173, 174
Ларионов М. 40, 55, 64, 66, 147—154, 156—158, 160—163, 165, 168, 197, 202, 206, 216
Лившиц Б. 215, 278
Лисицкий Эль (Л.) 75—77, 123, 143, 144, 176, 177, 180, 181, 211, 212, 264—267, 270, 271
Локк Дж. 231
Луначарский А. 182
- Мазуровский В. 178
Малевич К. 24, 38, 43, 44, 52, 64, 65, 70, 71, 88, 89, 93, 117, 176, 177, 179, 194, 208, 212, 216—220, 252—263, 265—267, 269, 278, 279, 281—286, 288
Мансуров П. 37, 124, 133—135, 220
Маринетти Ф.Т. 52, 97, 150, 152, 202, 270
Марков В. 56, 105, 187, 198—205, 213, 221, 225
Матюшин М. 35, 64, 101, 124, 131—134, 220, 224—226, 242, 243, 247—252, 266, 282
Маяковский В. 45, 125, 171, 210, 212
Медунецкий К. 139, 211
Мельес Ж. 103
Мерло-Понти М. 228, 289
Метерлинк М. 205
Митурич П. 124, 220
Мозжухин И. 99
Мондриан П. 262
Моргенштерн К. 51
Моргунов А. 260
Мохой-Надь Л. 61, 266
Мюллер И. 233
Нагубников С. 37, 38
Ньепс Н. 275
Ньютон И. 137

- Пери Л. 61
Пикабия Ф. 52, 94, 270
Пикассо П. 29, 84, 85
Плаксин М. 273
Подгаевский С. 55
Поджи К. 25
Попова Л. 61, 62, 109, 127, 136
Пригожин И. 187
Пуанкаре А. 210
Пуни И. 43, 65, 86, 88, 89, 90, 92, 99, 110, 111, 127—129, 210
Пунин Н. 86, 87, 95, 126—128
Пуркинъе Ж. 233
Пушкин А. 98
- Раушенберг Р. 283
Рафалович С. 48
Редон О. 245, 246
Редько К. 271, 273, 277
Ман Рей 60—62, 94, 246
Рейнхардт Э. 283
Рембо А. 54
Ремизов А. 32, 33, 51, 100
Репин И. 104
Риффеншталь Л. 269
Рихтер Х. 123, 187, 188, 193, 203, 214
Родченко А. 39, 40, 45, 56, 77—79, 125, 136, 138—140, 181, 183, 210, 211, 219, 266, 270, 276, 281, 285—289
Розанова О. 40, 46, 52, 55, 64, 65, 67—69, 91—93, 127, 184, 207, 276
Ротко М. 283
Руднев Л. 181
Руссель Р. 209, 213
Руссоло Л. 167
- Северини Дж. 43
Сенькин С. 40, 179
Соколов М. 179
Спайер О. 194
Стенберг В. 128
Стенберги (братья) 136, 211, 266
Степанова В. 39, 52, 57, 59—61, 77, 79, 80, 219, 276
Супо Ф. 281
Суриков В. 194
Сухоровский М. 104
- Тарабукин Н. 287
Татлин В. 64, 75, 86, 90, 92, 93, 102, 117, 124, 126—131, 133, 134, 262, 264, 269

Тейге К. 52
Телингатер С. 39, 181, 219, 270
Терентьев И. 44, 58, 190, 215
Толстой Л. 186
Тцара Т. 80
Третьяков С. 58
Третьяков П. 104
Тургенев И. 232

Успенский П. 101

Филонов П. 64, 179
Фладд Р. 228
Фрейд З. 45, 48, 203
Фридрих К. Д. 79
Фуко М. 233

Хабермас Ю. 200
Хайдеггер М. 86, 128
Хаусман Р. 62, 269, 270
Хех Х. 43, 61, 210, 269
Хлебников В. 206, 212, 262

Чашник И. 90
Чихольд Я. 74

Швиттерс К. 35, 52, 61, 62, 74, 77, 78, 81, 87, 94, 210
Шемшурин А. 46
Шкловский В. 126, 262
Шопенгауэр А. 272

Эйзенштейн С. 99, 175
Элиаде М. 279
Эндер М. 133
Эрнст М. 33, 43, 46, 52, 94, 271

Юнг К. Г. 45, 191—193, 205, 217
Юнгер Ф. Г. 209, 271
Юнгер Э. 13, 219

Якобсон Р. 262
Ямпольский М. 236, 237

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Г. Клуцис. «Выполним план великих работ». 1930. Фотомонтаж.
2. А. Родченко. Иллюстрация к поэме В. Маяковского «Прозто». 1923. Фотомонтаж, наклейка, тушь. Государственный музей В. Маяковского.
3. В. Степанова. «Гауст Чаба». Иллюстрация к рукописной книге собственных стихов. 1919. Бумага, коллаж.
4. И. Пуни. «Натюрморт с молотком». 1915. (Авторское повторение 1921). Картон, гуашь, молоток. Частное собрание.
5. Л. Попова. «Кувшин на столе». Пластическая живопись. 1915. Х., м. ГТГ.
6. Эль Лисицкий. Комната проунов. Фотография. 1923.
7. В. Татлин. Угловой контррельеф. 1915. (Авторское повторение 1926). Железо, медь, дерево. ГРМ.
8. К. Медунецкий. Пространственная конструкция. 1921. (Реконструкция). Дерево, сталь. Частное собрание.
9. А. Родченко. Пространственная конструкция №22 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921. Дерево. Фотография А. Родченко.
10. А. Родченко. Пространственная конструкция №21 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921. Дерево. Фотография А. Родченко.
11. М. Ларионов. «Проститутка» (лучистое построение). Литография. Иллюстрация к книге К. Большакова «Le Futur». 1913.
12. М. Ларионов раскрашивает лицо. Фотография. 1913.
13. Н. Альтман. Эскиз оформления Дворцовой площади в Петрограде. 1918. Акварель, тушь, аппликация. ГРМ.
14. Здание Комитета по борьбе с безработицей (Белые казармы), декорированное по эскизам К. Малевича и Л. Лисицкого. Витебск, 1919. Фотография.
15. К. Малевич. «Портрет И.Клюна». («Усовершенствованный портрет строителя»). 1913. Х., м. ГРМ.
16. К. Малевич. «Дерсвня». Около 1914(?). Бумага, карандаш. Культурный центр «Фонд Харджиева-Чаги», Стеделик-музеум, Амстердам.
17. К. Малевич. «Кошелек вытащили в трамвае». Около 1914(?). Бумага, карандаш. Частное собрание.
18. Эль Лисицкий. Татлин за работой над Памятником Третьему интернационалу. 1921—1922. Коллаж.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Глава 1	
Коллаж. Фотомонтаж	25
Глава 2	
Живописная скульптура	81
Глава 3	
Конструкция	119
Глава 4	
Футуристический «грим»	146
Глава 5	
«Площадная живопись»	166
Глава 6	
«Принцип случайного»	186
Глава 7	
Новое зрение	227
Именной указатель	290
Список иллюстраций	290

Екатерина Бобринская
РУССКИЙ АВАНГАРД:
ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА

Редактор
Г.В. Ельшевская
Дизайнер серии
Е. Габриелев
Корректор
Э.С. Корчагина
Компьютерная верстка
Л.Н. Ланцова

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (095) 976-47-88
факс: 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

ISBN 5-86793-448-9



Формат 60x90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 19. Тираж 2000. Заказ № 695.
Отпечатано в ООО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Издательство
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Серия «Очерки визуальности»

2003—2004 гг.

Виктор Головин

МИР ХУДОЖНИКА

РАННЕГО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Книга известного искусствоведа посвящена художественной жизни Италии XV века. Автор воссоздает самочувствие мастеров, строивших культуру Возрождения, исследует как психологические (самосознание, профессиональный статус, среда общения, восприятие современников) аспекты художнического бытия, так и экономические (цены на произведения искусства, условия контрактов, круг заказчиков). В работе широко используются документы, литературные и архивные материалы.

Галина Ельшевская

КОРОТКАЯ КНИГА О КОНСТАНТИНЕ СОМОВЕ

Книга посвящена замечательному художнику Константину Сомову (1869—1939). В начале XX века он входил в объединение «Мир искусства», провозгласившего приоритет эстетического начала, и являлся одним из самых ярких выразителей его коллективной стилистики, а после революции продолжал активно работать уже в эмиграции. Книга о нем, с одной стороны, не нарушает традиций распространенного жанра «жизнь в искусстве», с другой же, само искусство представлено здесь в качестве своеобразного психоаналитического инструмента, позволяющего реконструировать личность автора. В тексте рассмотрен не только «русский», но и «парижский» период творчества Сомова, обычно не попадающий в поле зрения исследователей.

Серия «Очерки визуальности»

2004 г.

Михаил Алленов
ТЕКСТЫ О ТЕКСТАХ

Книга известного искусствоведа Михаила Алленова посвящена соотношению образа словесного и образа зрительного в искусстве. Автор попытался увидеть поэтический текст как архитектурный памятник, прочесть архитектуру («каменная летопись») как текст, в котором запечатлена память памятника. «Пространство, звезды и певец!» — «Адмиралтейство, солнце, тишина!»... Как соотношены эти поэтические «петроглифы» в «Камне» О. Мандельштама? «Явление Христа народу» А. Иванова и явление Воланда в предпасхальной Москве — какая между ними связь? «Третий Рим» — Москва в эпоху победившего социализма и Пашков дом, на баллустраде которого супротив Кремля обмениваются впечатлениями Воланд и К': какой памятью обладает архитектура Пашкова дома и каково ее место в романе Булгакова? Об этом и о многом другом окрест избранных текстов — тексты М. Алленова, представляющие опыт «медленного чтения».

Александр Раппапорт
99 ПИСЕМ О ЖИВОПИСИ

Книга Александра Раппапорта представляет собой опыт вольной гуманитарной рефлексии по поводу живописи как таковой — ее языка и «языков», ее истории и динамики смены стилей, и, более всего, ее философии. Автор — известный философ, теоретик и историк архитектуры, в настоящее время живущий «на три страны» (Великобритания, Россия, Латвия) — обращается к «чужому» материалу, будучи свободен от жестких рамок собственно искусствоведческого дискурса; в результате ему удастся увидеть разнообразную проблематику живописи свежим взглядом и ввести в оборот множество абсолютно новых интеллектуальных подходов и ракурсов ее рассмотрения. В нынешней культурной ситуации, когда живопись как таковая часто рассматривается в качестве «уходящей природы», книга Александра Раппапорта приобретает дополнительную актуальность.

Издательство
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Серия «Очерки визуальности»

2004—2005 гг.

Виктор Мизиано
«ДРУГОЙ» И РАЗНЫЕ

Виктор Мизиано — деятельный участник художественного процесса: известный куратор, издатель «Художественного журнала» («ХЖ»), авторитетная фигура современной интернациональной арт-сцены. Книга «Другой» и разные» составлена из его статей разных лет, из описаний кураторских проектов, из рецензий на художественные события. Репрезентируя эти статьи фундаментальным «книжным образом», автор стремился прояснить эволюцию развития московской художественной сцены 90-х годов, а также собственную теоретическую и критическую эволюцию. Сама книга выстроена как своего рода кураторский проект — внутри текста обозначены внутренние маршруты и уровни чтения, рассчитанные на разную аудиторию и позволяющие всякий раз видеть за конкретными штудиями абрис общей панорамы.

Андрей Ковалев
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Книга Андрея Ковалева посвящена современному, главным образом, московскому искусству — его героям, чьи имена, собственно, и образуют «указатель», художественным событиям и местам обитания. Автор — один из самых ярких газетных критиков 1990-х и далее годов; статьи, вошедшие в сборник, в большинстве своем первоначально писались для газет и других периодических изданий. Объединенные в книгу, они складываются в мозаику, демонстрирующую особого рода «опыт визуальности»: в центре текста оказывается фигура критика, виртуозно распоряжающегося «именным» материалом и воссоздающего незабываемый образ современной художественной жизни.

Серия «Очерки визуальности»

2005 г.

Олег Шишкин
Ч/Б

Олег Шишкин известен как драматург, историк (в том числе историк фотографии), журналист, но прежде всего как писатель. Его книгу «Ч/Б» следует рассматривать, в первую очередь, как литературный продукт: читатель не должен удивляться, столкнувшись в исследовательских штудиях и документальных эссе с художественным вымыслом и явными культурными аллюзиями. Именно такой взгляд на визуальный материал позволяет увидеть его в неожиданных и расширенных контекстах; за пунктиром коротких текстов о фотографии и фотографах возникает пунктир большой истории, в этих фотографиях отраженной.

Юлия Яковлева
МАРИНСКИЙ ТЕАТР. БАЛЕТ. XX ВЕК

Танец — искусство, чей визуальный образ невозможно воспроизвести; он существует лишь в момент исполнения. Перед нами — впервые осуществленная попытка обобщить всю историю Мариинского балета и сделать это в некотором смысле «балетным образом»: без чуждого эфемерной природе танца фундаментализма и наукообразия в подходе. Структурируя свой обширный материал портретными фигурами балетмейстеров («культурных героев») и танцовщиков («звезд»), автор стремится показать балет через слово — по-журналистски острое, легкое, неизбежно субъективное, однако позволяющее ощутить и видовую семантику описываемых сюжетов, и конкретно-историческую плоть театральных ситуаций.

Издательство
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Серия «Очерки визуальности»

2006 г.

Александр Ласкин
ГОГОЛЬ-МОГОЛЬ

Документальная повесть

Герой документальной повести «Гоголь-моголь» — забытый художник Альфред Эберлинг (1872—1951), который до революции занимал должность придворного живописца, а потом стал «придворным художником» при Ленине и Сталине. Долгие годы он работал исключительно на заказ, а «для себя» занимался фотографией, и его фотографии запечатлели в числе прочего балерину Тамару Карсавину, с которой у художника был роман. Книга о жизни Эберлинга, написанная Александром Ласкиным, являя собой сплав архивного исследования, исторической беллетристики и «романа тайн», — и ее название отражает эту сложную жанровую рецептуру.

Виктор Тупицын
**ГЛАЗНОЕ ЯБЛОКО РАЗДОРА:
БЕСЕДЫ С ИЛЬЕЙ КАБАКОВЫМ**

Виктор Тупицын — философ, культуролог, профессор математики Pace University (Нью-Йорк), автор множества теоретических и критических статей по проблемам современного искусства, а также книг «“Другое” искусства», «Коммунальный (пост)модернизм», «Вербальная фотография». Его книгу «Глазное яблоко раздора. Беседы с Ильей Кабаковым» можно воспринимать как визуальное искусство в жанре разговора. В ней обсуждаются исторические, социальные и философские проблемы современной художественной культуры применительно к различным эстетическим практикам, причем на примере конкретных художников, включая самого Кабакова. По сути дела — это лаборатория по разработке интерпретативных моделей и методов освоения языка искусства.

Новое литературное обозрение

Теория и история литературы, критика и библиография

Периодичность: 6 раз в год

Первый российский независимый филологический журнал, выходящий с конца 1992 года. «НЛО» ставит своей задачей максимально полное и объективное освещение современного состояния русской литературы и культуры, пересмотр устарелых категорий и клише отечественного литературоведения, осмысление проблем русской литературы в широком мировом культурном контексте.

В «НЛО» читатель может познакомиться с материалами по следующей проблематике:

— статьи по современным проблемам теории литературы, охватывающие большой спектр постмодернистских дискурсов; междисциплинарные исследования; важнейшие классические работы западных и отечественных теоретиков литературы;

— историко-литературные труды, посвященные различным аспектам литературной истории России, а также связям России и Запада; введение в научный обиход большого корпуса архивных документов (художественных текстов, эпистолярная, мемуаров и т.д.);

— статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни, ретроспективной библиографии.

«НЛО» уделяет большое внимание информационным жанрам: обзорам и тематическим библиографиям книжно-журнальных новинок, презентации новых трудов по теории и истории литературы.

Подписка по России:

«Сегодня-пресс»

(в объединенном каталоге «Почта России»):

подписной индекс 39356

«Роспечать»:

подписной индекс 47147 (на полугодие)

48947 (на весь год)

Издания

«Нового литературного обозрения»

(журналы и книги)

можно приобрести в следующих магазинах:

в Москве:

«Политкнига» — ул. Малая Дмитровка, 3/10. Тел.: (495)200-36-94

«Ad Marginem» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7. Тел.: (495)951-93-60

«Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6. Тел.: (495)924-46-80

«Гилея» — Нахимовский просп., 51/21. Тел.: (495)332-47-28

«Гнозис» — Zubovskiy проезд, 2, стр. 1. Тел.: (495)247-17-57

«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий мост, 18. Тел.: (495)924-46-45

«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8. Тел.: (495)238-50-01

«Москва ТД» — ул. Тверская, 8. Тел.: (495)797-87-17

Московский Дом книги — Новый Арбат, 8 (а также во всех остальных магазинах сети). Тел.: (495)203-82-42.

«Старый свет» (книжная лавка при Литинституте) — Тверской бульвар, 25
Тел.: (495)202-86-08.

«Фаланстер» — Малый Гнездиковский пер., 12/27. Тел.: (495)504-47-95

«У Кентавра» — Миусская пл., 6. Тел.: (495)250-65-46

«Букбери» — Никитский б-р, 17. Тел.: (495)291-83-03

«Русское зарубежье» — ул. Нижняя Радищевская, 8 (м. Таганская-кольцевая)
Тел.: (495)915-11-45

Primum Versus — ул. Покровка, 27, стр. 1. Тел.: (495)951-93-60

Магазины сети «Книжный клуб 36'6». Тел.: (495)223-58-20

«Топ-книга». Тел.: (495)166-06-02

в Санкт-Петербурге:

«Летний сад» — Большой просп., ПС, 82. Тел.: (812)232-21-04

«Подписные издания» — Литейный просп., 57. Тел.: (812)273-50-53

«Дом книги» — Невский просп., 62. Тел.: (812)570-65-46, 314-58-88

«Лавка писателей» — Невский просп., 66. Тел.: (812)314-47-59

Гуманитарная книга, 1-я линия ВО, 42. Тел.: (812)323-54-95

Академический проект, ул. Рубинштейна, 26. Тел.: (812)764-81-64

в Екатеринбурге:

Дом книги — ул. А. Валека, 12. Тел.: (343)358-12-00

в Нижнем Новгороде:

«Дирижабль» — Б. Покровская, 46. Тел.: (8312)31-64-71

Арт-кафе «Буфет» — ул. Ошарская, 14. Тел.: (8312)28-51-29

в Ярославле:

ул. Свердлова, 9. В здании ЦСИ «АРС-ФОРУМ». Тел.: (0852)22-25-42

в Интернете:

www.ozon.ru

www.boleto.ru

Книга

"Русский авангард: границы искусства" посвящена тем новым формам и видам художественной деятельности, которые в эпоху авангарда существенным образом изменили саму конфигурацию культурного пространства. Екатерина Бобринская с разных сторон рассматривает ситуацию "нарушения границ", когда с появлением коллажа, ассамбляжа, конструктивистского объекта прежние понятия о том, что такое "изобразительное искусство", подвергаются радикальному пересмотру.

Ее исследование сочетает проблемную широту с детальным рассмотрением конкретных сюжетов и событий, составляющих атмосферу времени.

Серия "Очерки визуальности" задумана как серия "умных книг" на темы изобразительного искусства, каждая из которых предлагает новый концептуальный взгляд на известные обстоятельства.

Тексты здесь не будут сопровождаться слишком обширным иллюстративным материалом: визуальность должна быть явлена через слово — через интерпретации и версии знакомых, порой, сюжетов. Столкновение методик, исследовательских стратегий, жанров и дискурсов призвано представить и поле самой культуры, и поле науки о ней в качестве единого сложноорганизованного пространства, а не в привычном виде плоскости со строго охраняемыми территориальными границами.

