ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ

Лазарь Лисицкий

Преодоление искусства.
Избранные тексты

Лазарь Лисицкий

Преодоление искусства. Избранные тексты

«Ад Маргинем Пресс»

1920-1940

УДК 7.01(081)
ББК 85я44

Лисицкий Л. М.

Преодоление искусства. Избранные тексты / Л. М. Лисицкий — «Ад Маргинем Пресс», 1920-1940

ISBN 978-5-91103-843-4

Эль Лисицкий (1890–1941) — художник, архитектор, конструктор и основоположник отечественного графического дизайна. В настоящее издание вошли его теоретические работы о супрематизме, культуре жилья, методах оформления книги, обустройстве выставочных пространств. Лисицкому были подвластны многие виды искусства — живопись, типографика, архитектура, фотомонтаж. В каждом он добивался значительных успехов и в каждое привносил радикальные изменения, разрабатывал новые приемы и техники, определившие искусство XX века. Создавая чертежи горизонтальных небоскребов, проуны, проекты коммунальных жилых ячеек, Лисицкий стремился преодолеть современную ему художественную традицию и утвердить новую культуру, принципы которой излагал в своих текстах-манифестах. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 7.01(081)
ББК 85я44

ISBN 978-5-91103-843-4

© Лисицкий Л. М., 1920-1940
© Ад Маргинем Пресс, 1920-1940

Содержание

Часть I 6
Новая культура[1] 6
Город коммуны[2] 9
Коммунизм труда 14
Супрематизм миростроительства[9] 18
Выступление в клубе им. П. Сезанна 23
Картина мира Что именно пролетариат должен знать об искусстве[16] 27
Катастрофа архитектуры ИЗО. Вестник отдела изобразительных искусств Наркомпроса (Москва). 1921. № 1[17] 29
Не мировидение – но мирореальность[21] 38
Преодоление искусства[22] 1921 41
Разрушение вещи 44
«Материализм» и машинное искусство 45
Скорость 45
Супрематизм 46
Проун 48
Город 51
Проуны 53
Часть II 65
Блокада России кончается[39] «Вещь». 1922. № 1–2. С. 1–4 65
Появление 65
Выставки в Берлине «Вещь». 1922. № 3. С. 14 68
Новое русское искусство[55] 1922 76
Революция 76
Конец ознакомительного фрагмента. 85

Эль Лисицкий
Преодоление искусства. Избранные тексты

Книга выпущена в рамках совместной издательской программы Ad Marginem и ABCdesign

Составитель
Дмитрий Козлов

Оформление
Валерия Короткова, ABCdesign

© Д. В. Козлов, состав, примечания, послесловие, 2025
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2025

Часть I
Витебск – Москва 1919–1921 гг

Новая культура[1]
Газета «Школа и революция».
Витебск. 1919. № 24–25. 16 августа

Капиталистический строй превращал человека в узкого специалиста.

Коммунистическая система жизни общества создает нового человека – из маленького ничтожного колеса машины он превратился в ее капитана, рулевого.

То же произойдет и в искусстве.

Художников поделили на разные категории: монументальных, станковых, декораторов, прикладников, графиков, иллюстраторов и пр. и пр. Их учили, лучше или хуже, уменью делать вещи по своей специальности, их сажали на колеса, ставили на рельсы – и поезжай.

Но вспахать их дух живой и оплодотворить их творческую волю – об этом помыслов не было.

Мы должны найти теперь совершенно новый путь художественного воспитания.

Он должен быть найден в мастерской, где мастер и его подмастерья в тесном общении и упорной совместной работе хотят одного и того же – абсолютно свободного, ничем кроме напора творческой интуиции не вызванного стремления найти форму для поставленных себе заданий.

Эта работа должна для своей плодотворности иметь некую систему. Дух работников должен быть гибок, широк и глубок.

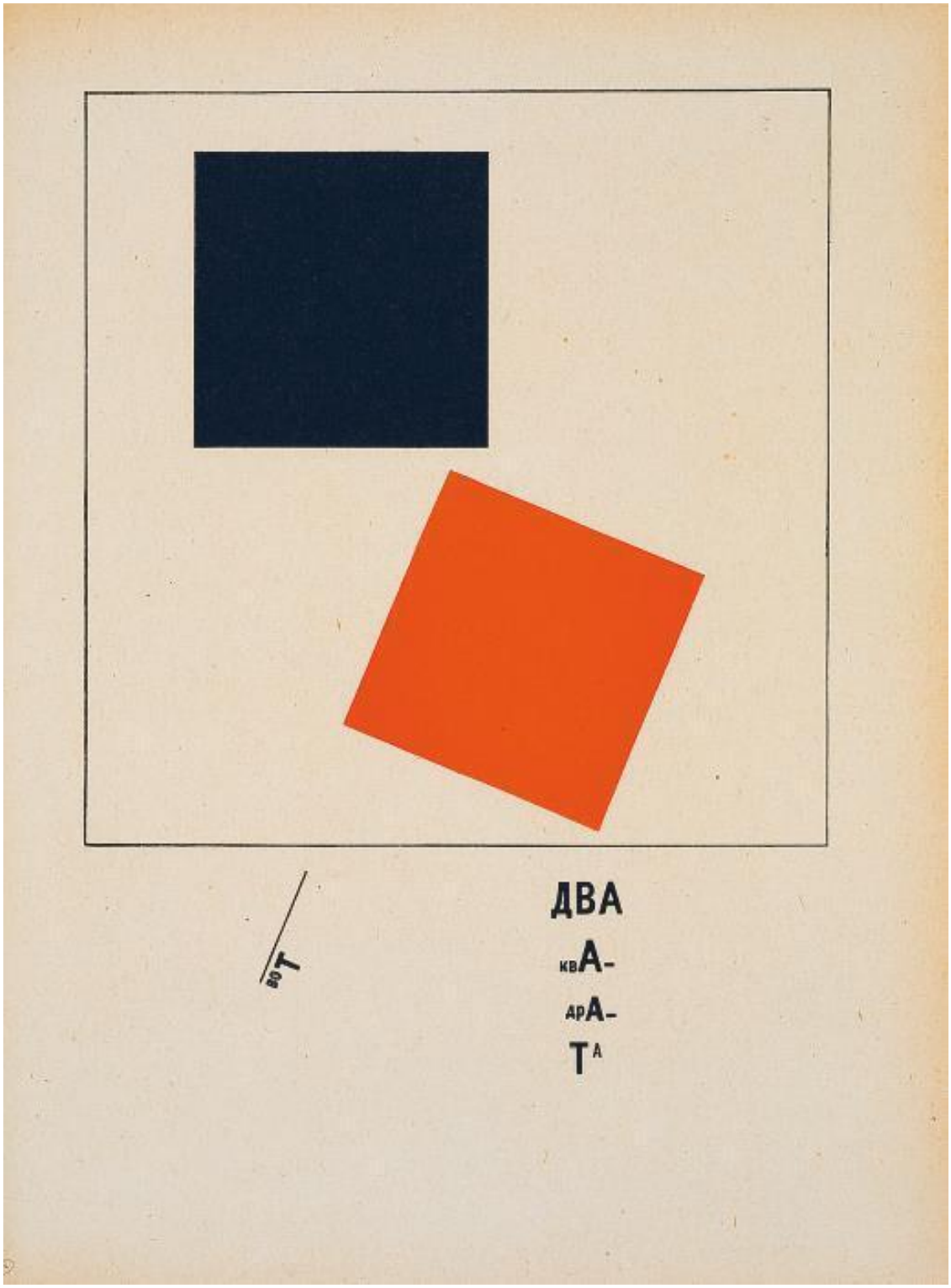
Знакомство с основными принципами архитектуры поможет этому. Тектоника – искусство приведения в порядок, в целесообразность, в ритм хаоса – служит фундаментом всех искусств, которые еще в школе служат нам для развития гибкости ума и широты восприятия.

Эта работа будет теми математическими упражнениями, решением задач.

Теперь мы переходим к одной из конкретных задач современного художественного творчества – созданию книги.

---

[1] С мая 1919 года Лисицкий находился в Витебске по приглашению Марка Шагала и стоял в начале своей педагогической карьеры. Летом 1919 года Лисицкий публиковал рисунки к текстам разных авторов в витебской прессе. 31 июля он занял пост руководителя мастерской в Витебском художественном училище и готовился к началу учебного года. Статья написана как манифест нового искусства, хотя здесь нет еще речи о супрематизме и нет влияния будущего соратника – Малевича. Очевидно, что большое внимание Лисицкий в этот момент уделяет книжному делу.Разбор этой статьи см.: *Nisbet P.* El Lissitzky and the New Culture // Experiment. 1995. No. 1. P. 257–263. – *Здесь и далее арабскими цифрами примечания составителя, римскими – примечания автора.*



Эль Лисицкий. Лист книги «Супрематический сказ про два квадрата». Сделано в Витебске в 1920 году, издано в Берлине в 1922 году

Мы сейчас совершенно не имеем книги как формы, соответствующей ее содержимому.

А ведь книга сейчас всё. Она стала в наше время тем, чем некогда был храм, с его фресками и витражами (цветными окнами), чем были дворцы и музеи, куда люди приходили смотреть и познавать. Книга стала монументом современности, но в отличие от старого монументального искусства она сама идет в народ, а не стоит, как храм на месте в ожидании, пока к нему не придут.

И вот книга ждет от современного художника, чтобы он создал из нее этот монумент будущего.

Он должен взять на себя эту работу, и здесь он принужден будет оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и всё это послушно завертится в его руках и родит ему произведение не в одном экземпляре, не уникум для любителя мецената, а тысячи тысяч одинаковых оригиналов для всех, кто жаждет да утоляется.

Вот некоторые из задач, которые ставят себе новооткрываемые мастерские архитектуры и графики Витебских государственных свободных художественных мастерских.

Печатается по изданию: *Канцедикас А., Яргина З.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. В семи частях. М.: Новый Эрмитаж-один. 2004. С. 10–11.

Город коммуны[2] Der Stern («Звезда»). Витебск. 24 апреля 1920 Перевод с идиш А. Зельцера

Город – это новая система новой коммунальной жизни людей. Город превращается в центр коллективного напряжения, радиопарус (радиодетектор), который посылает в мир взрывные сигналы творческих действий.

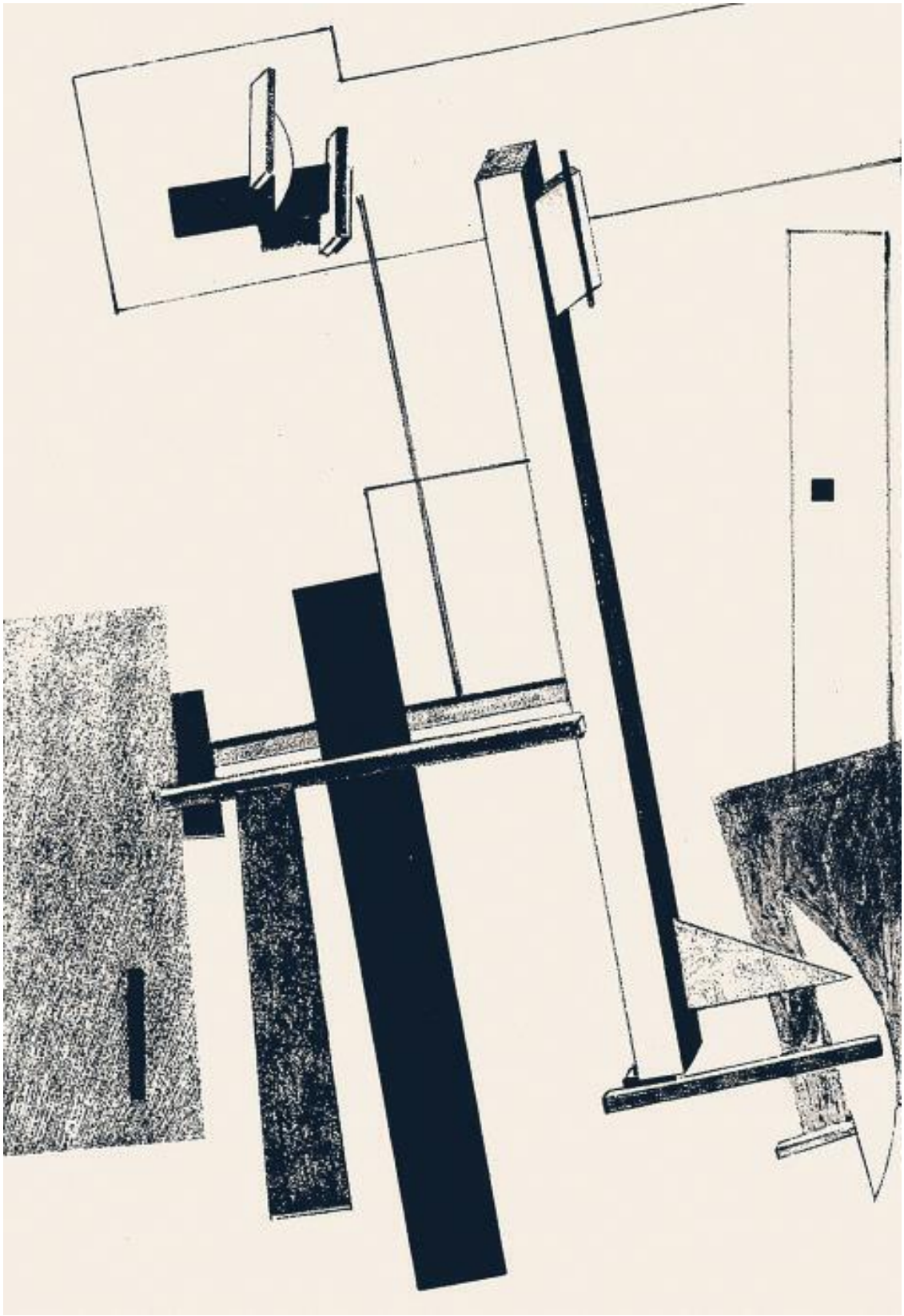
В беспланового городе нашей отмирающей жизни мы не видим никаких жизненных элементов будущего Города Коммуны.

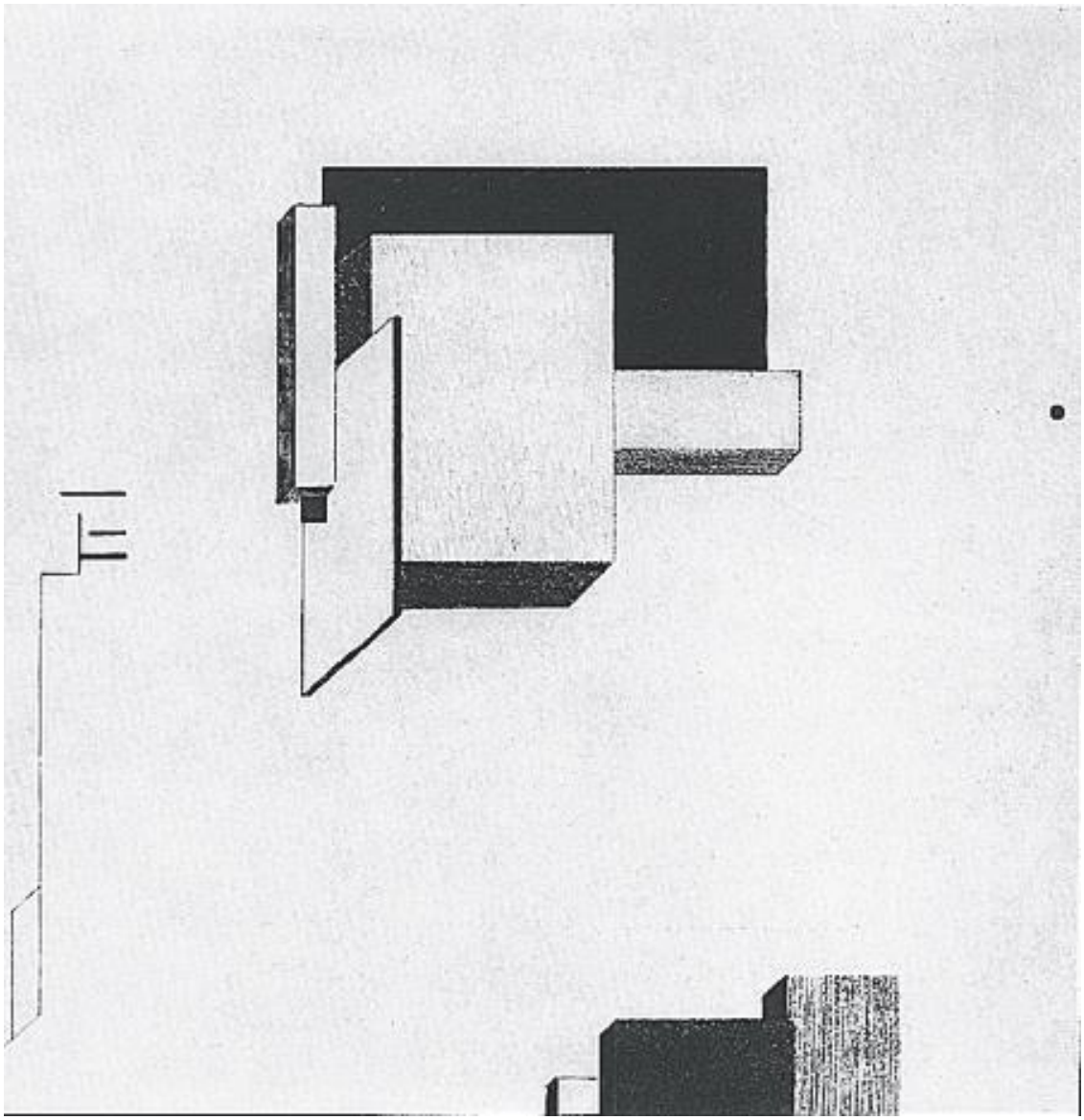
Чудовищно странной работой заняты архитектурные мастерские народного комиссариата образования и многочисленных комитетов в правительственных зданиях, которые предлагают и разрабатывают проекты «рабочих кварталов», изолировав рабочих в пригородах, проекты «уютных» народных домов для «крестьян», планы новой Москвы с Кремлем в центре и с кварталами: торговым, индустриальным, административным, рабочим и т. д. Во всем этом проявляется творческое бессилие и увековечивание старой жизни, царского, аристократического, буржуазного мира.

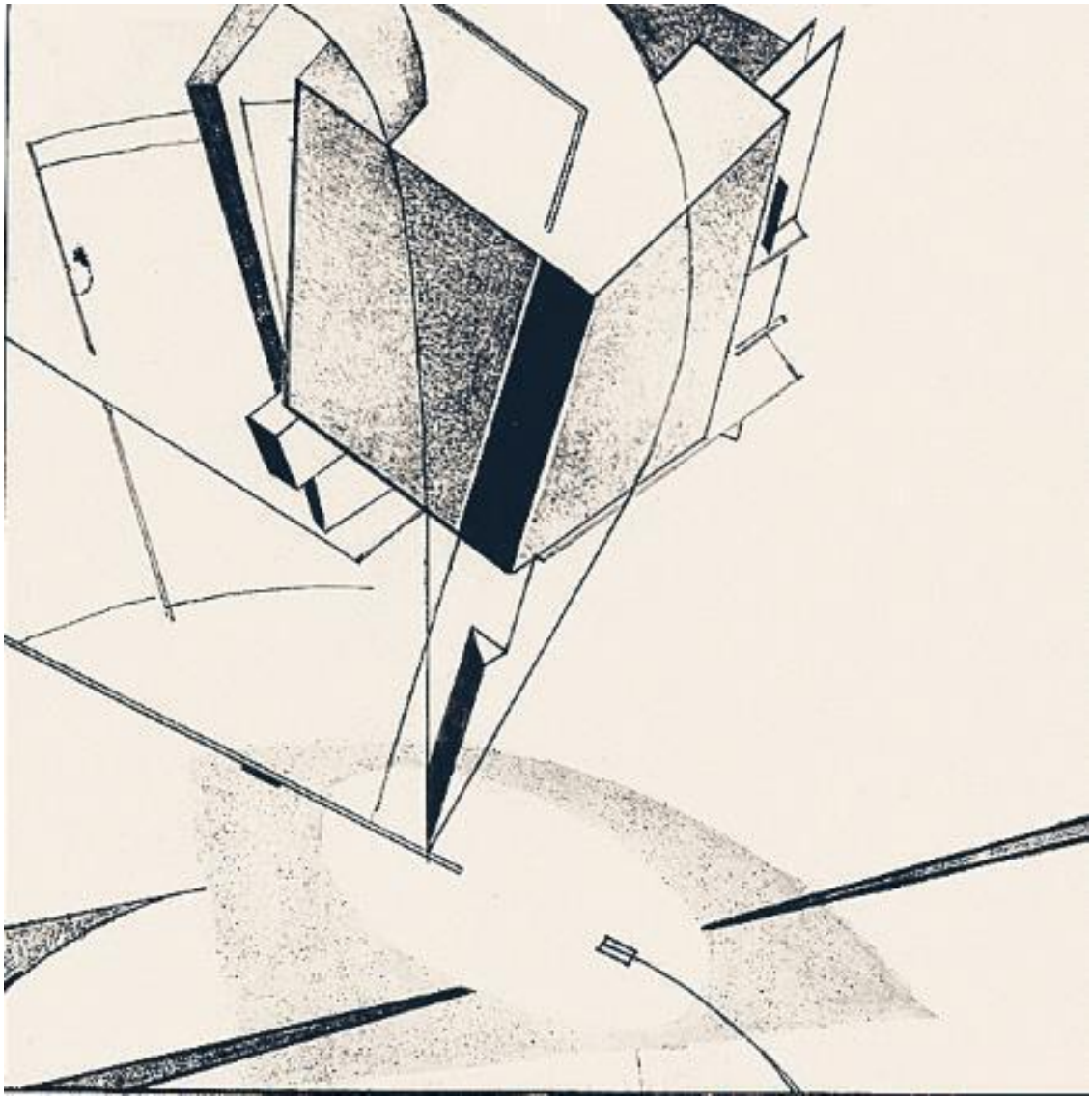
Эти проекты направлены на дальнейшее увековечивание огороженного рыцарского города, в котором рыцарь намеревается укрыть от врагов свой скот и своих крепостных, который затем вырос в город лавок и мастерских и который наконец стал городом универсальных занятий, фабрик, дворцов, домишек, освещенных площадей, темных улочек, дыма из труб и удушливого запаха бензина. Является ли Город Коммуны только дальнейшим развитием этого омерзительного города?

Архитектура – это материализация внутреннего духовного порядка человечества в определенную эпоху. Новый порядок раскрывается в новом образе. Общность, организованность, целесообразность – это фундамент нового времени. Это фундамент будущего Города. Он не будет иметь никаких удивительных «собственных» домов. Он сольет улицы в четкость каналов, поскольку город станет местом движения, а не местом проживания и спальных комнат. Здесь не будет никаких фабрик, дворцов и магазинов, никаких кварталов, административных культурных и индустриальных – здесь будет одно творческое депо, парк единого роста. И его построение будет простым, как строится пчелами их улей. Расчет и ясность, полная противоположность разбросанности современного американского города-ада

[2] Несмотря на то что в апреле 1920 года в Витебском училище уже создана группа Уновис («Утвердители нового искусства»), текст Лисицкого написан как самостоятельная архитектурная перспектива, как личное развитие супрематической темы. Текст написал на идиш – заказ на публикацию должны были обеспечить местные еврейские круги.Ключевое понятие – «фундамент», а это как раз заимствование из концепции супрематизма Малевича, где фундаментом считался «Черный квадрат». Но Лисицкий сразу переводит акцент на архитектуру и градостроительство. Он показывает свое знакомство с московскими градостроительными проектами этих дней и критически осуждает зонирование города, предлагая единую концепцию футуристического сити.







Эль Лисицкий. Работы из папки литографированных проунов

И неужели нам, у которых хватило сил, чтоб избежать смерти, чтоб выдержать окопы, танки, слепящие лучи[3], не хватит силы, чтоб перестроить жизнь, построить солнце ночи, которое должно заменить дневное[4]? Силы человечества бесконечны, и надо только привести армии новых творцов, и ответом станет мощный отзвук творчества всего мира.

И мы придем к Городу, фундамент которого в земле и который возвышается над ней. Она дает ответы на все вопросы движения. Динамическая архитектура создаст новый театр жизни, поскольку в каждый момент мы сможем вставить этот Город в каждый план, и задача архитектуры – приложение пространства и времени – будет решена совершенным образом.

К созданию этих форм мы сможем прийти через искусство. В супрематизме оно выходит из рамок картины, и мы видим в квадрате фундамент, из которого также вырастут все формы материальной жизни. Таким образом, наша картина не будет ни украшением, ни иллюстрацией, но жизненным зерном, из которого вырастет жизнь и которое само посеяно жизнью.

---

[3] Речь, скорее всего, о прожекторах, которые стали применяться еще с русско-японской войны 1905 года и в Первую мировую войну для внезапных ночных атак

[4] «Построить солнце ночи» – отсылка к «Победе над солнцем» – опере, поставленной по либретто В. Кручёных и на музыку М. Матюшина с декорациями К. Малевича в Петербурге в 1913 году. В феврале 1920 года постановка была осуществлена силами учеников Витебского училища. Вероятно, в группе последователей Малевича происходили обсуждения смыслов оперы

Так из Города Коммуны сделаем первый шаг к миру всеобщности и бесконечности.
Унович 1920

Печатается по изданию: *Канцедикас* А., *Яргина З.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. В семи частях. М.: Новый Эрмитаж-один. 2004. С. 12–13.

Коммунизм труда
Супрематизм творчества[5]. Альманах «Уновис»[6]. 1920. № 1

КОММУНА привела к владычеству труд. труд это выявление механической энергии. он прилагается только к конкретным телам результат его вещи или явления. телу человека нужно очень немного вещей. тело всей жизни растет очень многими нашими вещами. этот рост разгонял человека из века в век на бесконечное увеличивание его труда и когда не хватило механической энергии его мышц захватили механическую энергию машины. каждый день многого труда гнал за собою много дней еще большего труда. нас довело до того что труд вырос из тела нашей жизни в огромный взрыв. этот взрыв взрывает коммунистическая революция. КОММУНА делает труд правом и обязанностью всех она делает его свободным. это значит что мы сами потребляем его плоды. но думая что мы им владеем не завладеет ли он нами. не распорядится ли он нами. не употребит ли нас и плоды наши.

он говорит – работайте на меня столько то и столько то. спите столько то и отдыхайте столько то.

ОН говорит – знание и наука должны быть трудовые и искусства художника должны быть трудовые.

нам необходимо глубоко задуматься над тем куда нас ведет владыка – ТРУД ибо бег революций не скор.

труд поделил все растущее в мире все равно из земли или из человека на полезное и бесполезное. труд наполнил живот земли бездной разных тел а животу человека не мог дать необходимого ибо действительно «в крови лица своего ты добывал хлеб свой»

ТРУД – РАБОТА ЭТО ДЕЙСТВО ОРГАНИЧЕСКОЕ КАК БОЙ СЕРДЦА КАК ПУЛЬСИРОВАНИЕ АРТЕРИЙ ЭТО ТОЛЬКО ПРИЗНАК ЖИВОГО ТЕЛА НО НЕ СУЩЕСТВО ЖИЗНИ.

труд ничего не создает.

СОЗДАЕТ ТВОРЧЕСТВО,

это сила которой строится все в природе она посеяла во всем живом она изобрела насосы растений чтоб жали свои соки и росли дальше она изобрела человеку сердце чтоб жало кровь

---

[5] В тексте, написанном для альманаха «Уновис», сохраняется авторская орфография. Лисицкий здесь не использовал знаков препинания, кроме некоторых точек между предложениями, не использовал привычное разделение на строчные и прописные буквы. Некоторые словосочетания, содержащие важный для автора смысл, выделены. Лисицкий здесь как будто продолжает тему «Коммуны», начатую в предыдущей статье. Тексты, очевидно, написаны одновременно.

[6] Альманах «Уновис» – сборник текстов членов группы «Утвердителей нового искусства» (УНОВИС), образованной Малевичем и его учениками в начале 1920 года. Подготовка сборника началась одновременно с созданием группы, в апреле 1920 года. Первоначально сборник готовился как общее издание Витебского Художественного Училища, но позже инициативу перехватили члены группы Уновис. «Эта книга построена коллективом графической мастерской Уновиса на графических станках Витсовмаса», – было написано на странице альманаха. Известно, что руководителем работ был Лазарь Лисицкий. Пять экземпляров сборника были созданы почти вручную: листы с машинописными текстами были дополнены аппликациями, рисунками, графиками.В состав альманаха вошли тексты К. Малевича «К чистому действию» (1920), «Декларация» (1918), «О я и о коллективе» (1920), «УНОМ 1» (1920), «Супрематия духа» (1920). Далее следовали тексты Лисицкого «Супрематизм творчества», «Супрематизм миростроительства». Лисицкий первый раз подписывает свои работы «Эл», принимая себе новое творческое имя. (См.: *Козлов Д.В.* К проблеме творческого имени / Эль Лисицкий. Россия. Реконструкция архитектуры в Советском Союзе. СПб., 2017.) В этих текстах Лисицкий уже определил свой творческий путь в развитии супрематизма. В качестве иллюстраций к статьям Лисицкого публиковались его работы «Арка» и «Супрематизм города» – первые проуны, хотя они еще не получили такого названия.Также в альманахе публиковались работы и тексты А. Кручёных, М. Матюшина, Л. Зупермана, Н. Коган, В. Ермолаевой и др.Пять экземпляров альманаха были готовы к лету, издание было приурочено к участию группы Уновис в Всероссийской конференции учащих и учащихся искусству, которая проходила в Москве в июне 1920 года.В ноябре 1920 года был издан «Уновис. Листок Витебского творкома». А после отъезда Лисицкого из Витебска в училище в 1921 году были выпущены «Уновис» (2-ое издание Витебского творкома)» и «Путь Уновиса».Подробнее см: *Шатских А.* Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001. С. 79–96. *Горячева Т.В.* «Директория новаторов». Уновис: Группа. Идеология. Альманах // Альманах «Уновис № 1». Факсимильное издание. М., 2003.

двигало мускулы чтоб человек растил из себя природу дальше для творчества бьется сердце – труд и его работа убивает старое тело и рождает новое молодое.

через живопись мы восприняли что наипервое супремативное во вселенной творчество.

И К. Малевич в 1919 году в УСТАНОВЛЕНИИ А[7] в параграфе 12 сформулировал это так: признать труд пережитком старого мира насилия так как современность стоит на творчестве и в 1 им установлена ЭКОНОМИЯ как новая пятая мера. это отвес движения всего творчески строющегося.

ПУТЬ творчества изобретение.

изобретением мы называем след пути по которому природа в каждый свой момент проходит через человека пройдя землю металлы растения и уходя дальше в бесконечность. через искусство мы впервые увидели чистоту творчества и его путь изобретение. утилитарность всегда прилагалась к художнику как оправдание его существования а внутри его считали «блаженным» он стоял перед своим столиком и в то время как столяр строил стол кузнец – топор ткач – холст каменщик – дом он стоял в стороне и строил такую же новую небывалую в мире не растущую на деревьях не цветущую в поле не созревающую в земле вещи – картину. он стоял перед ней сложенный из движений своего творческого действа нагруженный соблазнами разума с работником труда – сердцем всегда готовым двигать его кисть. через него мчался поток жизни красок форм семян новой природы и в момент когда плод должен был выпасть из творческого чрева разум обливал его мертвой водой рассудка и мертворожденное заспиртовывало в картине. труд кисти был дальше от убийцы рассудка и потому свободней. здесь творчеству удалось вырастить ФАКТУРУ собравшую в единство кожу металла камня дерева животного и человека. но живого чистого раздельного природоестественного строения с пятой в экономии и теменем в бесконечности выросшего из нас как мы из природы так же таинственно и так же просто – это еще не было. и все же мы можем проследить в любом месте пути классического искусства творческое устремление идти по пути строительства картин. по пути установления знака ее сложения. так например Ренессанс закрепил это в симметрии классицизма в клине перспективы. перед художником стоял четырехугольник холста и этот живой отрезок одной из бесконечных плоскостей мира мог продолжать свою жизнь только тогда когда путь кисти художника совпадал с путем хода всей жизни. иначе этот кусок плоскости должен оторваться от всего живого как лист съеденный червем от дерева.

НО ЖИВАЯ КАРТИНА ЕСТЬ ЯВЛЕНИЕ ЕСТЬ ЗНАК. знак есть форма которой постигнут мир. так картина плана холмистого города начертанная на бумаге есть единый знак постигнутого порядка и системы в многообразном и многопланном окружающем нас теле в котором мы сами только элемент. так карта земного шара есть знак и форма постигнутого нами огромного объема и пространства уложенного в два круга. в центре звездного неба мы всю бесконечность замыкаем в четыре грани листа бумаги. но в этих знаках мы выразили сознание того что для нас мир и уже готово уже построено. эти знаки мы создали и их тайны стали ясны нашему смыслу после того как наш мозг выйдя из пылинки микроба прошел гладь рыбы начал гнуться в черепе животного и дошел до своего многорытвенного состояния в сегодняшнем черепе человека. но мы еще не видим тайн знака творимого человеком потому что количество рытвин чего то другого чего мозг еще недостаточно умножилось в человечестве.

[7] Текст Малевича «Установление А» был опубликован в Витебске при участии Лисицкого. ¶ *Малевич К.С.* О новых системах в искусстве: Статика и скорость / К.С. Малевич. Установление А. Витебск: Работа и изд. Артели худ. труда при Витсвомасе, 1919. Литографированное издание.

Эль Лисицкий. Альманах «Уновис № 1».
Обложка. 1920

ХУДОЖНИК СВОЕЙ КИСТЬЮ СТРОИТ НОВЫЙ ЗНАК. ЭТОТ ЗНАК НЕ ФОРМА ПОСТИЖЕНИЯ УЖЕ ГОТОВОГО ПОСТРОЕННОГО ПРЕБЫВАЮЩЕГО В МИРЕ – ЭТО ЗНАК НОВОГО ДАЛЬШЕ СТРОЮЩЕГОСЯ ПРИБЫВАЮЩЕГО В ПРИРОДЕ ЧЕРЕЗ ЧЕЛОВЕКА МИРА[8]

[8] Этот последний абзац текста в оригинале альманаха «Уновис» размещен на отдельном листе. Вероятно, поэтому абзац не попал в первую публикацию на русском языке в: Эль Лисицкий. 1890–1941: к выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / сост. Т.В. Горячевой, Н.В. Масалина. М., 1991. С. 49; и в: *Канцедикас* А., *Яргина З.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. В семи частях. М.: Новый Эрмитаж-один. 2004. С. 24. Этот фрагмент цитирует А. Шатских в: Витебск. Жизнь

Экземпляр альманаха «Уновис № 1» хранится в Отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 76. Ед. хр. 9.

Печатается по изданию: Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / сост. Т.В. Горячевой, М.В. Масалина. М., 1991. С. 44–48.

Опубликовано с комментариями: Альманах «Уновис № 1». Факсимильное издание. Подготовка текста, публикация, комментарии, вступительная статья Т.В. Горячевой. М., 2003.

искусства. 1917–1922. М., С. 85.

Супрематизм миростроительства[9]
Альманах «Уновис». 1920. Витебск. № 1

мы сейчас переживаем исключительную эпоху вхождения в наше сознание нового реального космического рождения в мире изнутри нас самих.

В СУПРЕМАТИЗМЕ явился нам не знак познания и образа уже готового в миростроении но здесь в чистоте своей выступил впервые четкий знак и план некоего нового не бывшего мира который только выходит из нашего существа прорастает во вселенную и только начинает строить плоть свою.

так стал квадрат супрематизма планетосеменем

так стал художник фундаментом дальнейшего хода стройки жизни ее глазом и ухом всевидящим и всеслышащим. так стала картина не анекдотом не лирическим стихотворением не моралью не увеселением для глаз но знакомой формой того образа мира что выстраивается из нас.

нужно было быть многим революциям освободить ими художника от обязанностей моралиста рассказчика увеселителя воспевателя чтобы он мог прислушаться к чистоте своего творческого звучания и пойти путем построения. последние десятилетия увеличили бег жизни на ее вираже во много раз как бег мотоцикла на повороте аэродрома. искусство пройдя ряд состояний вышло к кубизму в котором интуитивно творческое устремление построения впервые преодолело сознание и тогда картина начала расти новым реальным миром и этим было положено начало создания нового сложения форм материального мира. оказалось необходимым очистить поле новой постройки что и объявил футуризм открыв неумолимость динамизма. начались революции во тьме. все усложнилось. живопись выйдя на творческий экономический путь была в своем выражении еще очень сложна и неэкономична. кубизм и футуризм овладев чистотой форм фактур и цветов состроил из них организм сложной пространственности и двинул их со скрипом и лязгом их дня. постройка жизни выросла до нации классов патриотизмов и империализмов вышедших к полной обнаженности своей. постройка города дошла до полной путаницы в своих обнажившихся элементах: дом улица площадь мосты и новой системы, перекрестившей старую, – подземный метрополитен, подземная висячая дорога каналы бега электрической энергии под землей и дороги проводов над землей. все это выросло насосом нового центра энергии сосущим в себя всю природу. техника пройдя в своем творчестве путь самый экономический от сложности поезда к простоте аэроплана от животной примитивности парового котла к экономии черепной коробки динамо от нагроможденности телеграфной сети к единству радио – была свернута войной с пути чистого изображения на путь постройки смерти.

[9] В тексте, написанном для литографской печати от руки, сохраняется авторская орфография. Лисицкий здесь не использовал знаков препинания, кроме некоторых точек между предложениями, не использовал привычное разделение на строчные и прописные буквы. Некоторые словосочетания, содержащие важный для автора смысл, выделены.

Фотопортрет Эль Лисицкого.
1932

и в этот хаос пришел супрематизм и воздвиг квадрат как самопричину творческих знамений.

и пришел коммунизм и воздвиг труд как причину боя сердца. и в гуле этого рушащегося мира МЫ НА СВОЕЙ ПОСЛЕДНЕЙ СТАНЦИИ СУПРЕМАТИЧЕСКОГО ПУТИ ВЗОРВАЛИ СТАРУЮ КАРТИНУ КАК СУЩЕСТВО С ПОДОШВОЙ И ТЕМЕНЕМ И СДЕЛАЛИ ЕЕ САМУ МИРОМ ПЛЫВУЩИМ В ПРОСТРАНСТВЕ МЫ ВЫНЕСЛИ ЕЕ И ЗРИТЕЛЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ ЗЕМЛИ И ЧТОБЫ ЕЕ ВСЮ ПОСТИГНУТЬ ОН ДОЛЖЕН ПОВЕРНУТЬ ЕЕ И СЕБЯ ВОКРУГ ЕЕ ОСИ, КАК ПЛАНЕТУ

вы сожгли уже пустую фразу «искусство для искусства» в супрематизме мы сожгли фразу «живопись для живописи» и вышли за ее пределы. пока художник писал окружающую естественную природу она зарастала городами дорогами каналами и всем что выращивал на ней человек тогда он начал писать неестественную природу но незаметно для себя он в своих работах указывал пути сложений этой новой природы. супрематизм стал на чистый путь установления самого хода сложения. итак наша картина стала знаком сложения а само действо мы произведем в жизни включив в себя весь опыт в живописи пройдя через освобождающие от скованности утилитарные арки кубизма и постигнув план и систему супрематизма мы сложим новое тело земле мы выстроим ее всю так что солнце не узнает своего спутника. в архитектуре мы выходим к совершенно новому сложению мы входим в четвертую стадию после горизонтали архаики после сферы классики после вертикали готики осей до нашего строительства мы выходим к пространственной диагонали и экономии.

мы оставили старому миру понятие собственного дома собственного дворца собственной казармы и собственного храма. мы ставим себе задачей город единое творческое депо центр коллективного усилия мачту радио посылающую взрывы творческих действий в мир. мы преодолеваем в нем сковывающий фундамент земли и поднимаемся над ней. это будет ответом на все вопросы движения эта динамическая архитектура создает новый театр жизни и потому что в любой момент мы сумеем весь город вставить в любой план и задача архитектуры ритм членения пространства и времени будет решена полностью и с простотой ибо сложение его не будет нагроможденностью современных «америк» но ясно и четко как сложение пчелами улья. выращенный нами в живописи новый элемент – фактуру мы разольем на весь строемый нами мир и шершавость бетона гладь металла блеск стекла сделаем кожей новой жизни. новый свет даст нам новый цвет и в старых учебниках физики останется память о солнечном спектре. итак художник вышел к построению мира к действу которое забирает в себя всех людей и выводит их за пределы понятия «труд». мы видим как через кубизм шел творческий путь к чистому миростроению но здесь еще не было найдено выхода. когда кубист добрался до самых фундаментов своего холста для него слишком слабым оказался старый материал красок этюдника и он ввел в холст цемент и бетон, и железо наклеенных конструкций. этого мало – он начал строить модель своей живописной конструкции и осталось только сделать пол-шага чтобы превратить абстрактный кубистический натюрморт в самодовлеющий контр-рельеф[10] вторая пол-шага – сказать что контр-рельеф сооружение архитектурное.

но движение отклонившейся от отвеса экономии ведет к тупику проселка. то же должно произойти и с архитектурой контррельефного кубизма. кубизм пошел от вещи от уже выросшего вокруг нас мира и контр-рельеф его механический сын. но у него есть родственник пришедший прямо по пути экономии к своей живой жизни – это все тело технического изобретения, это подводная лодка аэроплан моторы и динамо всех энергий каждая часть дредноута. Контр-рельеф бессознательно чувствует их законнорожденность экономичность их форм реализм их фактур и беря ИЗ НИХ для себя эти элементы хочет стать сооружением в ряду с ними. он хочет оправдать свою современность обставив себя всеми аппаратами современной жизни,

[10] Очевидна отсылка к контрельефам В. Татлина, впервые выставленным на выставке «0,10» в 1915 году, одновременно с «Черным квадратом» Малевича. Лисицкий в своих размышлениях обобществляет разработку Татлина, как будто причисляя ее к лагерю супрематистов, что говорит о том, что такая точка зрения могла быть подсказана ему Малевичем.

но ведь это ничто иное как декорирование себя по наружу кишками желудком сердцем и нервами.

есть один элемент особой значительности – масштаб. масштаб это жизнь пространственных соотношений. это все что делает всякий организм в целым или сломанным то что держит воедино все части. видение и слышание масштаба всего строящегося это мера роста современного человека. по правильности это восприятие должно судить о пространственных представлениях человека о его положении во времени. кубизм в своих построениях показал свою современность отношением к масштабу. но в холсте и контр-рельефе мы имеем перед собой абсолютный масштаб. это сооружения в свою натуральную величину и отношении 1:1. но когда мы хотим контр-рельеф сделать сооружением архитектуры и для этого увеличиваем его в 100 раз то его масштаб перестает быть абсолютным и становится относительным в отношении 1:100. и тогда мы получаем американскую статую свободы, в голове которой умещаются 4 человека а из руки свет идет. семь лет тому назад супрематизм воздвиг своей черный квадрат[11], и его некто тогда не увидел еще не изобрели подзорную трубу для новой планеты. но огромная мощность его движения заставила примкнуть к себе ряд художников и увлекла в свой хвост ряд других. но ни первые ни вторые не обладали достаточным количеством внутренней массы чтобы вступить в притяжение и образовать единую миросистему нового движения. они отрывались и метеоритами падали во мглу беспредметности, чтобы в ее хаосе угаснуть но вот идет вторая более полная фаза и скоро планета станет в полноте своего вида. мы вышедшие за пределы картины взяли в свои руки отвес экономии линейку и циркуль ибо разбрызганная кисть не соответствует нашей ясности и если нам понадобится мы возьмем в свои руки и машину потому что для выявления творчества и кисть и линейка и циркуль и машина только последний сустав моего пальца чертящего путь.

путь грядущий не от математики наук не от настроений луны и заходящего солнца, не от тления субъекта обложенного разлагающейся ватой индивидуализма – путь от творческой интуиции к природоестественному дальнейшему росту которому не нужно будет ни кисти ни линейки ни циркуля ни машины. мы должны установить что сегодняшние занятия художника расписыванием знамен плакатов горшков тканей и т. п., – все то что называют «художественный труд» в громадной своей части к творчеству никакого отношения не имеет. и названо оно «художественным трудом» с целью оправдать «блаженное» занятие художника за своим станком. понятием «художественный труд» производится деление творчества на полезное и бесполезнее и так как художников немного то можно терпеть и то бесполезное что они делают.

творчество вне полезного и бесполезного. это революционный путь по которому движения вся природа и по которому должен пойти человек и «художественный труд» есть помеха по этому пути следовательно понятие контрреволюционное. и частная собственность на творчество должна быть разрушена ибо все творцы а не художественные или не художественные работники. таким образом художник перестает быть человеком не производящим полезных вещей и право на творчество он не должен приобретать трудом писания предписанных плакатов и всего того что заказывает и о чем судить БОЛЬШАЯ БЕСЧУВСТВЕННОСТЬ. эта работа относится сейчас к его обязанностям гражданина коммуны очищающего поле жизни от старого хлама.

поэтому ПОНЯТИЕ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТРУД» НУЖНО АННУЛИРОВАТЬ КАК КОНТРРЕВОЛЮЦИОННОЕ ДВИЖЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА и труд приравнять к функциям органической жизни как биение сердца действие нервных центров и т. п., а потому и подлежит такой же охране.

[11] Здесь и далее Лисицкий называет 1913 год датой создания «Черного квадрата» К. Малевича, вероятно, со слов самого Малевича. «Черный квадрат» был выставлен впервые в декабре 1915 года на выставке «0,10»

Только творческое движение освободит человека и сделает его существом несущим весь мир в себе. только творчество что наполняет своей энергией весь мир сомкнет нас ею энергийных элементов в единство коллектива как цепь электрических лампочек. первыми наковальнями ковки творца строителя нового мира всезнающего всеумеющего всетворящего должны стать высшие школы мастерских искусств. выйдя из них он пойдет строителем-инструктором новой грамоты и утвердителем в человеке мира который весь уже в нем лежит но который он еще не слышит.

и если сегодня коммунизм поставивший владыкой труд и супрематизм выдвинувший квадрат творчества идут вместе то в дальнейшем движении коммунизм должен будет отстать ибо супрематизм охватив всю жизнь выведет всех из владычества труда владычества бьющегося сердца освободит всех в творчестве и выведет мир к чистому действу совершенства.

это действо мы ждем от Казимира Малевича.

ТАК, НА СМЕНУ ВЕТХОМУ ЗАВЕТУ ПРИШЕЛ НОВЫЙ НА СМЕНУ НОВОМУ – КОММУНИСТИЧЕСКИЙ И НА СМЕНУ КОММУНИСТИЧЕСКОМУ ИДЕТ ЗАВЕТ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ

Экземпляр альманаха «Уновис» хранится в ОР ГТГ. Ф. 76. Ед. хр. 9

Печатается по изданию: Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / сост. Т.В. Горячевой, М.В. Масалина. М., 1991. С. 49–57.

Опубликовано с комментариями: Альманах «Уновис № 1». Факсимильное издание. Подготовка текста, публикация, комментарии, вступительная статья Т.В. Горячевой. М., 2003.

Выступление в клубе им. П. Сезанна (Москва) 27 октября 1920 года[12]. Рукопись[13] РГАЛИ. Ф. 3145. ОП. 2. ЕД. ХР. 671

Семь лет тому назад супрематизм воздвиг свой черный квадрат, и его никто не увидел[14]. Еще не изобрели подзорную трубу для новой планеты. И те, кто затем примкнули к пути ее движения, и те, которые были затем захвачены огромной мощностью его движения не обладали достаточным количеством массы, чтобы вступить в притяжение и образовать единую миросистему нового движения. Они отрывались и метеоритами падали во мглу беспредметности, чтобы здесь угаснуть.

Мы вышедшие за пределы картин знаем, что это путь не к расписыванию знамен, плакатов <…>, ко всему тому, что сегодня называют художественным трудом и чем хотят оправдать «блаженное» занятие художника за своим станком. Ибо в результате художественного творчества производят тот же отбор полезного и бесполезного. Ибо так как художников немного, то это зло, которое еще можно терпеть. Еще совершенно не тронут предрассудок, что творчество частная собственность.

Понятие Художественного труда нужно аннулировать как противное всему существу творящего человека.

Здесь выступает истинная коллективность, потому что творчество – это энергия, наполняющая весь мир, следовательно и каждого из нас. Мы находимся как электрические лампочки в общей цепи. Но здесь мы приходим к супрематическому завету К. Малевича о чистом действии. И так художник вышел к построению мира, к действу, которое забирает в себя всех людей и выводит их за пределы понятия труд.

Мы видим, как через кубизм шел творческий путь к чистому строительству (построению мира), но выхода он не нашел еще здесь.

Когда оказался уже недостаточным материал красок этюдника, он взял себе – материал всего (предпочтение гипсу, цементу, обоям, металлу – уже явилось как устремление выйти за

---

[12] Клуб имени П. Сезанна – культурная площадка, возникшая в 1920 году при Высших художественных учебно-технических мастерских, была инициативой художника Сергея Сенькина. Выступление Лисицкого на площадке Сенькина было, с одной стороны, манифестом Уновиса. Сенькин был учеником Малевича по московской мастерской, а Лисицкий был тем, кто организовал витебскую ветку учеников Малевича. Несмотря на то что Лисицкий с Сенькиным не составили общего фронта Уновиса, данное выступление было единственной попыткой объединить усилия. Также и Лисицкий, и Сенькин были теми, кто объединял методы супрематизма с конструктивизмом.Во время реорганизации московских СГХМ во Вхутемасе Сенькин был боевым товарищем первого ректора Вхутемаса – Ефима Раделя. Радель поддерживал все авангардные идеи и поощрял левых художников. (См. подробнее: Игорь Смекалов. Сожженный журнал Уновиса: «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских» (1920). Искусствознание. 2018. № 3.) Сенькин сообщает о событиях Клуба, произошедших в 1920–1921 годах: персональная выставка Сенькина, а также о докладах: С. Сенькина „Наша программа и тактика“ (о клубной работе), Е. Равделя „Высшие Художественные Мастерские“ и А. Лавинского „Симметрия и прерванное сознание“)» (Смекалов, С. 283).Лекция Лисицкого начинается словами, содержащимися в тексте «Супрематизм миростроительства» из альманаха «Уновис», о явлении «Черного квадрата». Составители сборника текстов (Горячева) неоднократно указывали на заблуждение Лисицкого, высказанное в его текстах относительно датировки «Квадрата» Малевича. Лисицкий придерживался датировки 1913 годом (эскизы к постановке «Победа над солнцем», как это изложил Малевич. На самом деле картина Малевича «Черный квадрат» была впервые показана публике в декабре 1915 года.Лекция Лисицкого – это обращение к учащимся мастерских. Лисицкий излагает путь развития искусства как от супрематизма к строительству реального мира заново, отчасти пересказывая свой предшествующий текст «Супрематизм миростроительства». В этом тексте еще нет слова проун, соответственно мы можем предположить последовательность появления текстов и поставить под сомнение, что это определение появилось раньше конца 1920 – начала 1921 года.

[13] Этот документ в рукописи имеет название «Доклад о текущем моменте» датирован 27 окт. 1920 (заглавие и датировка – Харджиева). РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 671. Настоящее название дано Канцедикасом при составлении сборника текстов Лисицкого.

[14] Это фраза из текста «Супрематизм миростроительства» в альманахе «Уновис».

раму картины). И нужно было сделать 1/2, шага чтоб превратить абстрактный кубистический натюрморт в контррельеф, а вторая половина шага – сказать, что контррельеф сооружение архитектурное. Но внутренняя и внешняя неэкономичность свела с линии движения и увела на проселочный тупик. Кубизм пошел от вещи, от уже выросшего вокруг нас мира, и контррельеф, его механический сын, но у него уже есть родственник пришедший прямо по пути экономии к своей живой жизни. Это всё тела технического изобретения, подводная лодка, аэроплан, моторы и динамо всех энергий, каждая часть дредноута. Контр-рельеф, может бессознательно, чувствует их законнорожденность, экономичность их форм, реализм их фактур и хочет стать сооружением в ряд с ними. Он хочет оправдать себя тем, что уставит себя всеми аппаратами современной техники, но ведь это есть декорирование себя собственными кишками, желудком и пр.

А само сооружение это комнатная штука, увеличенная в 1000 раз. Масштаб 1:1 и 1:∞. Это американская статуя Свободы, в голове которой умещается 4 человека, а из пальца свет идет. Современная картина не выталкивает из нашего сердца ноющих вздохов, но движет всех к активности, к изобретательству. Современная картина освободительница познания и очищение его. Работа в живописи конденсирует, накопляет в творце массу энергии и увеличивает высоту его напряженности. Каждое творческое достижение движет его к следующему, и я утверждаю, что прохождение по пути современного искусства необходимо не только для вымирающей особи художника, но и для инженера, и для каждого изобретателя, потому что путь его – путь создания универсального творца, а не суженного квалифицированного производителя.

Понятно, что современное искусство многих испугало и в частности товарищей коммунистов. Но если б они имели время познакомиться с футуризмом научных дисциплин, как например, математика, физика, биология и пр., то они пришли бы в ужас, ибо оказывается, что современный профессор университета безграмотный дикарь

Кто создает новую форму новому смыслу – ясно, что <…> нового смысла. Может быть, новый смысл в мертвом переулке[15], где вливают новый смысл в старые иконы. Но то, что влили в Божью матерь давно уже умерло вместе с ней. Может быть, новый смысл в маститых академиках, которые создали в проектной мастерской Московского Совдепа проект новой Москвы, достойный кисти Вудро Вильсона?

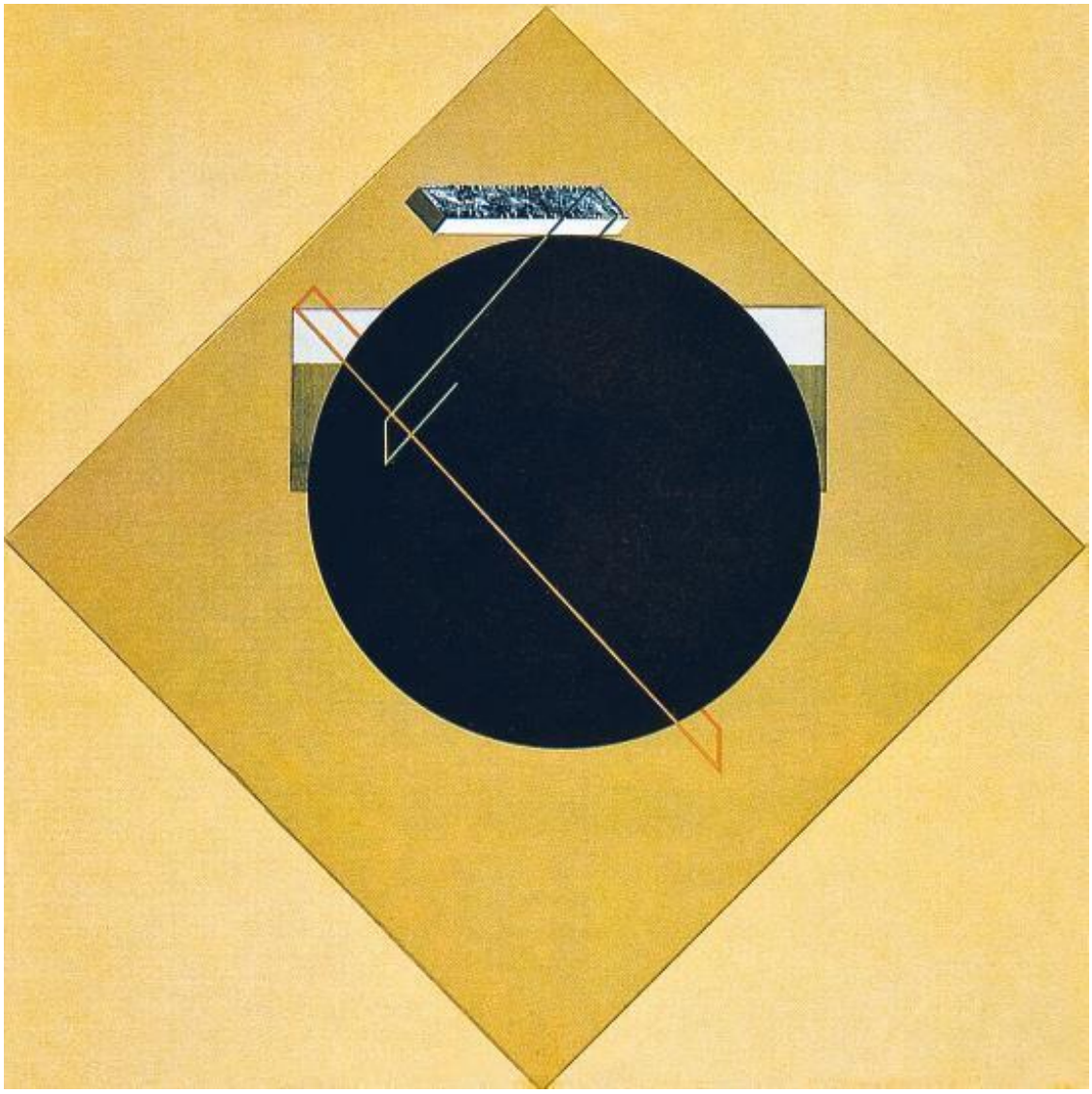
Товарищи, вы носители нового смысла, вы юность. И вы пройдя через электромагнитные поля токов высокой энергии нового искусства, выйдете к сооружению всего огромного мира новой формы. Вы должны создать творческие депо сооружений, где укрепив фундамент своего нового сознания вы широко обнимете жизнь и пойдете в нее реализаторами новых форм.

Товарищи! Дерзайте.

И пусть вас не смущает непонимание. Коммунизм тоже не понимали. Наши достижения оценят человечество, история, народ <…>

Товарищи, сфера действия сегодняшнего вечера – текущий момент в искусстве. Я мыслю, что здесь мы должны как бы делать доклад, давать отчет в словах о творимом нами опыте и связи результатов этого опыта с строящейся жизнью, имея в виду что это опыт чисто пластических достижений

[15] В Мертвом переулке в Москве располагался отдел Наркомпроса по делам музеев и охране памятников старины – организация, вызывающая у авангардных художников ярость и недоумение относительно современной культурной политики. Это пике в адрес отдела сформулировал К. Малевич (фраза фигурирует в тексте Малевича в «Вестнике исполкома московских Высших государственных мастерских» (1920), который был издан по инициативе С. Сенькина – руководителя клуба им. П. Сезанна



Эль Лисицкий. Проун «Круг». Коллаж. 1924

1. Т. условимся в разговоре о современном искусстве отбросить пространную болтливость, относительность выше оно или ниже чего-то бывшего и чего-то, что будет <…> разве мы рассуждаем или ощущаем наверху ли мы земного шара или внизу его, нужно ли нам знать, в котором году мирового времени мы живем (1920 ведь это еще не от печки) или в какой точке пространства мироздания мы находимся. Для нас достаточно осознания, что в здании мира мы со всей солнечной системой мчимся по пути преодолений по отношению к которому одновременно все верх и одновременно все низ

2. Т. выясним себе тоже раз и навсегда что понятие синтеза есть понятие учредительного собрания. Всегда будет теза и антитеза. И здесь коммунистическая теория и практика являются для нас самым наглядным примером. Анализируя все, что и как существовало, Маркс нашел, что противоречия существующ[его] общества нужно не слышать и не примирить в синтезе в учредительном собрании, а взорвать и начать строить их антитезу. Коммуна ни в коем случае не есть сумма хорошего от деспотизма, царизма, демократизма и проч. «измов». Это есть форма контраста всему этому. И анализ прежнего имеет для нас ценность только для того, чтоб в нашей новой конструкции идущей в соответствии с конструкцией всей жизни – антитезы старого, не прокрались бы элементы разрушенной старой тезы. И мы свидетели, что установление контраста жизнь проводит с гораздо большей беспощадностью, чем по теории

Маркса. Своей системой исторического материализма Маркс показал нам ход развития своей антитезы – коммуны, анализируя коммунистический ход искусства, мы видим свою антитезу. И так же как коммуна все равно стала бы фактом, если б Маркс не ускорил ее наступление своим анализом, так и создаваемые нами новые реальности все равно станут фактом. Но мы должны двигать их со всей доступной нам стремительностью.

Проникая в живое тело нашего современного искусства мы видим: воспроизводительное искусство завершило свой оперативный план. Его армии победили стоявшие перед ними препятствия и итог победы был подведен техникой, давшей фотографический аппарат и кинематограф.

На смену армии воспроизводительного искусства пришла современная армия творческого искусства. В кубизме, футуризме, супрематизме мы вышли к творчеству. Мы разбили вместе со старым миром, раньше его, все его вещи до первоэлементов и начали складывать из этих элементов в новых принципах новую конструкцию. Это был свободный творческий изобретательский путь. Живопись, требующая для реализации своих замыслов самых несложных материалов, будет свободней других искусств в своих методах и приемах, станет в острие клина нашего продвижения. И вот продвигаясь по этому пути, мы пришли теперь к моменту, когда картина не выдерживает вкладываемой в нее напряженности и разрывается.

Оригинал рукописи: РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 2. Ед. хр. 671.

Печатается по изданию: *Канцедикас А., Яргина З.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. В семи частях. М.: Новый Эрмитаж-один. 2004. С. 25–27.

Картина мира Что именно пролетариат должен знать об искусстве[16] РГАЛИ. Ф. 2361. ОП. 1. Д. 25. Л. 1–2

Что такое искусство? Какое значение может иметь понимание искусства именно для нас, для революционных рабочих? Почему мы смеемся, когда только слышим слово «искусство». В то время, как мы, коммунисты, для того и предназначены, чтобы создать новую культуру. Является ли искусство чем-либо неземным? Является ли оно тем, что обычный человек, человек, живущий в действительности этого мира, человек, несущий в себе нечто от света будущего, не может постичь?

Нет! Если мы осознали смертельно-черную действительность капиталистического мира, <…> если мы революционеры, если мы коммунисты, значит, уже потому мы занимаемся предотвращением лжи, ненависти и ищем вместо этого истинную правду, справедливый мир, радостное, прекрасное искусство. Искусство во всём, искусство, полное жизни, искусство, которое само будет полной жизнью. Совершенное выражение нашего совместного бытия, совместное проявление нашей жизни – это искусство коммунизма.

Является ли это чем-то необыкновенным? Является ли это чем-то настоящим? Это вполне просто, и мы должны это как можно скорее понять. Так мы думаем.

Вина буржуазии с ее разрушительным эгоизмом, с ее «разделяй (и властвуй)» заставляет нас понять то, что уже каждому из нас должно быть понятно без объяснения. Именно буржуазия сделала искусство чем-то отдельным, что должно стоять вне и над повседневной жизнью, чем-то, что создается не для нас. Уже само непривычное название «Искусство», когда мы о нем говорим, парит над нами. С каким удовольствием мы бы избежали этого слова «Искусство» в его капиталистическом понимании. Потому что уже употребление этого слова создает впечатление, что мы подчиняемся капиталистическому закону, закону, который разделяет между собой различные жизненные проявления. Создается впечатление, что мы подчиняемся закону, который предписывает отделять явления духа от материи, отделяет явления сегодняшней грубой, жесткой реальности, которые предназначены для нас, и вещи сладкой, безбедной, вымышленной нереальности, которая существует только для них, для самой буржуазии. Буржуазия облекает искусство в неопределенность, она представляет нам искусство как нечто сверхъестественное, что мы не можем чувствовать. Это они должны делать для себя и против нас, для того, чтобы сохранял свою силу их мир, в котором не может быть никакого единства, никакой ясности…

Это искусство, эта картина мира являются ничем иным, как представлением, выражением того же самого буржуазного духа, против которого восстает пролетариат. Так как особенно в нем, в этом так называемом искусстве, находит «демократическая» буржуазия отличное средство обуржуазить рабочих и заставить их оступиться на их последнем пути к завоеванию власти и таким образом снова и снова защитить свой больной мир от исцеления нашим уничтожающим ударом молота.

---

[16] Вариант текста был опубликован в голландской коммунистической газете *De Tribune* 6 ноября 1920 года. Исходя из этих данных, получается, что это первая публикация Лисицкого за пределами советской России. Текст рассматривается как пропагандистский, наполнен антибуржуазными лозунгами. Звучат тезисы «искусства коммунизма».Соответственно, публикация состоялась до личного знакомства Лисицкого с редакторами голландских журналов (например, *De Stijl*). Вероятно, через международные контакты. В 1920 году в голландской секции Интернационала состялась дискуссия относительно средств подготовки рабочего восстания. Владимир Ленин позже осудил нерешительность главных коммунистов Голландии. Лисицкий выполнял роль пропагандиста нового искусства и прямо говорит о необходимости доведения дела до конца: «Буржуазия – отличное средство обуржуазить рабочих и заставить их оступиться на их последнем пути к завоеванию власти и таким образом снова и снова защитить свой больной мир от исцеления нашим уничтожающим ударом молота».

Понимание буржуазного искусства, которое так четко показывает несправедливость в общественных отношениях, в котором так остро отражены стремления капиталистического класса, увеличивает наше предвидение конца капиталистического общества и укрепляет нашу силу в борьбе. Это будет содействовать усилению натиска в строительстве нашего собственного мира, который будет чистым, организованным миром коммунизма.

РГАЛИ. Ф. 2361. ОП. 1. Д. 25. Л. 1–2.

Впервые опубликовано на нидерландском в голландской газете *Tribune*, 6 ноября 1920 года.

Печатается по изданию: *Канцедикас А., Яргина З.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. В семи частях. М.: Новый Эрмитаж-один. 2004. С. 29–30.

Катастрофа архитектуры ИЗО. Вестник отдела изобразительных искусств Наркомпроса (Москва). 1921. № 1[17]

Мы стоим сейчас на пути выхода художника к непосредственному участию в создании материальной культуры. Архитектура – Искусство, которое всегда материально воплощало культуру эпохи. Что творится у нас в архитектуре?

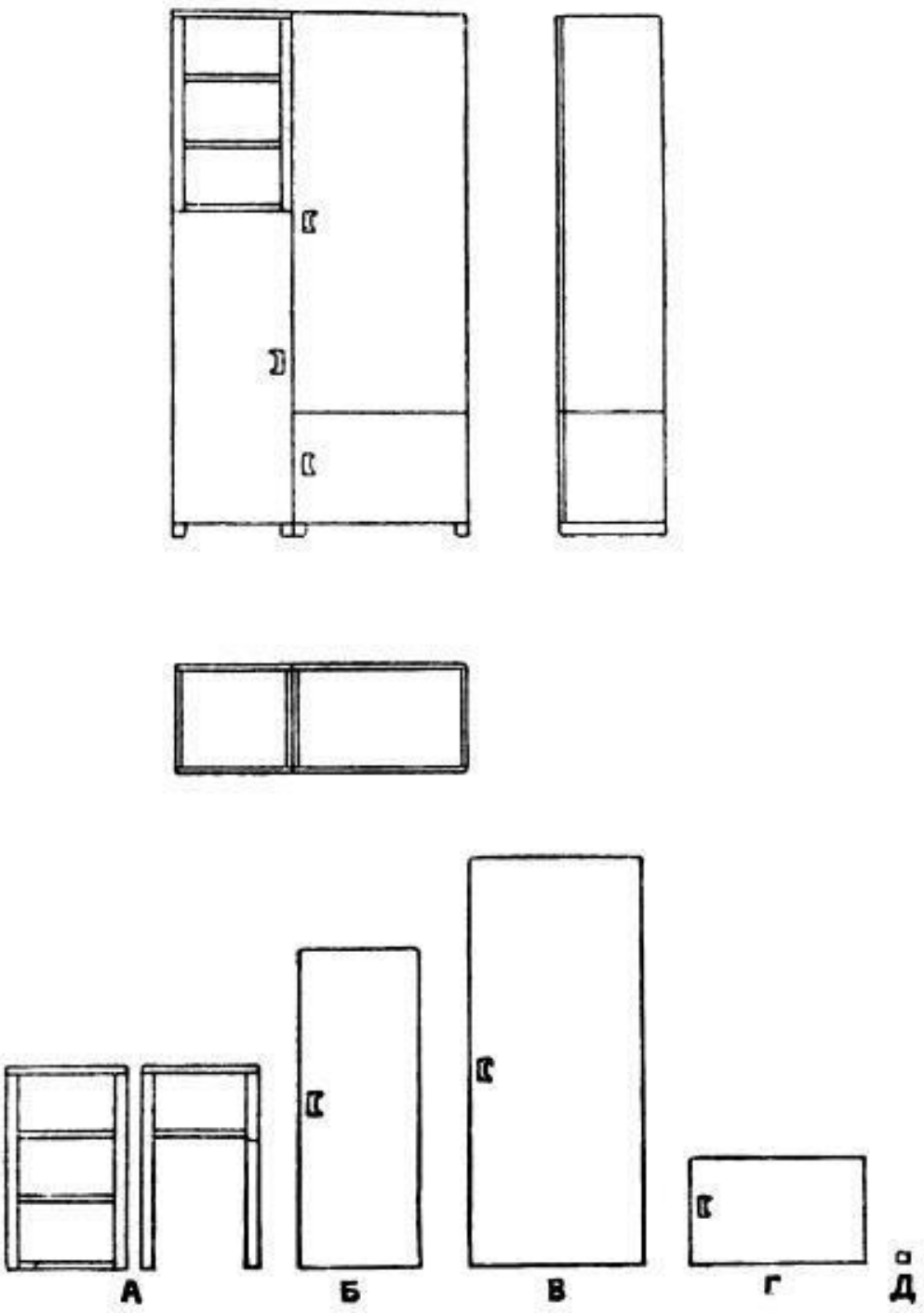
В № 1 и 3 «Художественной жизни» (бюл. Худож. Сектора Народного К<омиссариата> П<росвещения>) имеется ряд статей, исходящих от архитектурного п/отдела.

Мировоззрение людей, стоящих сейчас у станка, создающего новую «художественно-строительную культуру в связи с перестройкой государства на новых началах» (Х<удожественная> Ж<изнь> № 1 стр. 27), ясно и полно выражено в этих статьях.

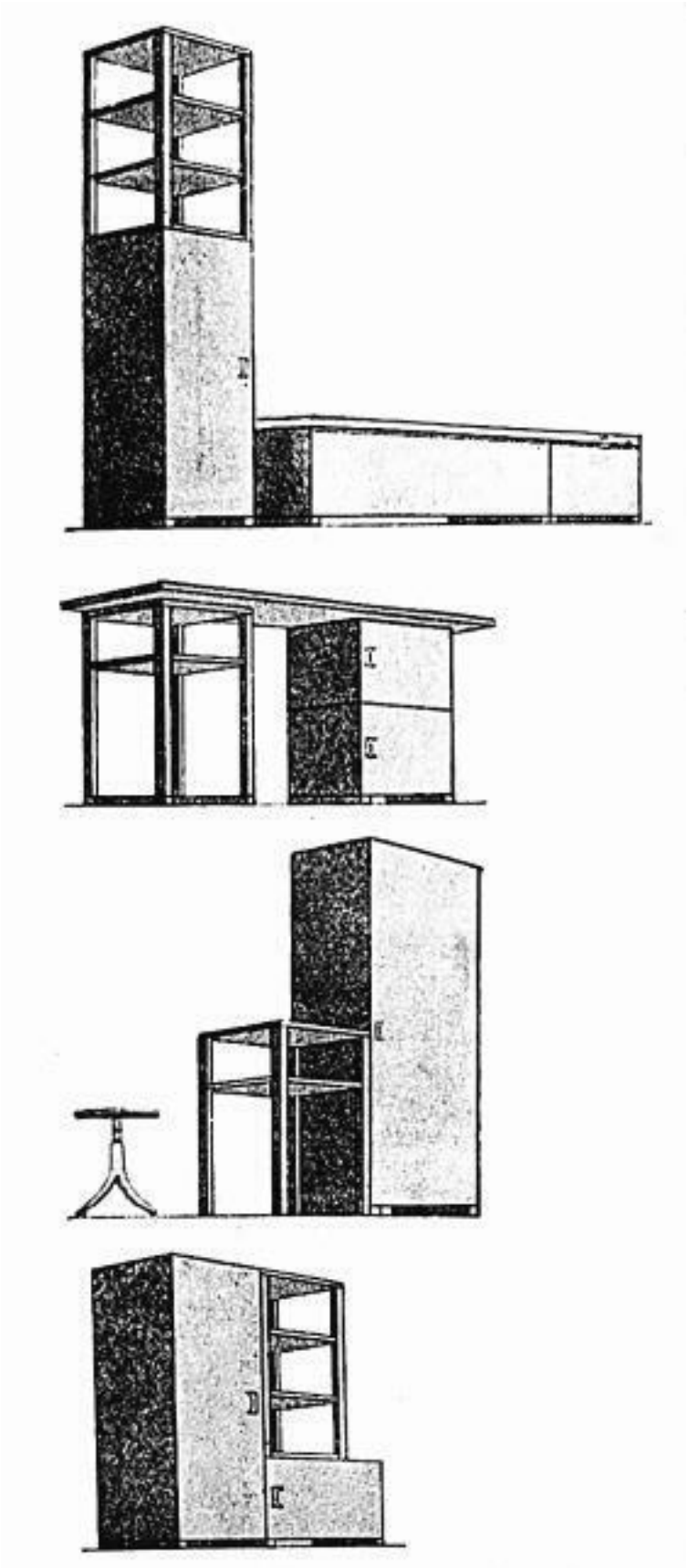
Узость и отсталость этого мировоззрения целиком воплощена в этой формулировке, ибо в эпоху, когда все фундаменты старого общества взорваны и весь мир рождается в новом образе, видеть ТОЛЬКО перестройку государства и строительного устава, это значит смотреть не дальше своего бюрократического стола.

Мы не будем здесь приводить иллюстраций из этих статей, вроде забот о «рабочем классе», о «мужиках», – там есть и более серьезное. Эта новая школа смела до «утопий» (№ 3, стр. 23 и др.).

[17] Это публикация в первом советском журнале об искусстве, выпущенном ИЗО Наркомпроса. С 1918 года выходила газета «Искусство коммуны», в которой публиковался Малевич и другие художники. Далее в декабре 1920 года отдел ИЗО издал «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских».Игорь Смекалов описывает ситуацию с уничтожением всего этого тиража, которое произошло про указанию Д. Штеренберга – заведущего отдела ИЗО. В этом Вестнике были собраны статьи Малевича, С. Сенькина и других учащихся Вхутемаса. (*Смекалов И.* Сожженный журнал Уновиса: «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских» (1920) / Искусствознание. 2018. № 3. С. 275.)Лисицкий в этом «Вестнике» участия не принимал, он только переехал в Москву, а изданием занимались другие соратники Малевича. Но он переживал событие как репрессивную меру. По следам уничтожения «Вестника» Лисицкий публикует свой материал уже в «правильном журнале» – «Вестнике ИЗО Наркомпроса», который выпускает глава ведомства Д. Штеренберг пару месяцев спустя после расправы. «Вестник» вышел 10 марта 1921 года. Текст посвящен критике современных архитектурных и градостроительных проектов в Москве. Лисицкий явно предлагает себя в качестве строителя Новой Москвы.В РГАЛИ хранится машинописная копия текста, имеющая ряд отличий. Так, например, имеется название «Творческое депо сооружений» и эпиграф «не мировидение, но мирореализация», что относит этот текст к области концептуализации проунов. Вероятно, текст прошел редакторскую правку и оказался сильно изменен.



Эль Лисицкий. Схема построения комбинатной мебели. 1929



Эль Лисицкий. Варианты сочетания основных элементов комбинатной мебели

Она разрабатывает проект застройки будущей Москвы. Вы ждете новых артерий, по которым должна течь новая жизнь, новой Красной Москвы. Чтобы установить эти новые пути, уто-

писты из архитектурной мастерской (Московского Совдепа) вытащили мумию плана Москвы XVII века, «восстанавливают» существовавшие кольцевые магистрали Белого города и пр. и пр.

Проектируют Московское Сити на Никольской, Варварке, Ильинке соответственно лондонскому желудку мирового капитализма. На окраинах строят для рабочих «уютные поселки» и т. п.

Где рождаются такие нелепые утопии?

– В архивах.

Когда приступают к проектированию «утопии» Нового Каменного моста через Москву-реку (ХЖ № 1 стр. 30), то отправляют гробокопателя «произвести надлежащее архивное разыскание, чтобы добыть историческую справку о старом Каменном мосте и затем «Представить обстоятельный доклад, отдельные данные которого лягут в основу соображений при выборе АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ нового Каменного моста».

Теперь нам пришлось познакомиться с результатами этих форм из архивов – недавно была открыта выставка конкурса на Москворецкие мосты. Только нам непонятно, в каких московских архивах были найдены «Мангеймский тип» и Палладиевские колонки. Для выкидышей не нужно тратиться на акушерку, и для того оплачивать доклады, чтобы в результате даже не получить связи, хотя бы с имеющейся панорамой города, – это уже во всяком случае легкомысленная трата народных средств. Эта выставка была удивительным позорищем маститости наших бессильных старцев. Лучшее доказательство этому – проект маститейшего из маститых[18]. Мост, мостовую, перескакивающую через реку для соединения двух улиц, он захватил римским форумом и посередине поставил храм (колонковый, как полагается) некоему богу и триумфальную лестницу с торжественными уступами или повел прямо в Москву-реку. Да, чтобы создать такое чудо, нужно многое знать – знать про то, что была некогда Венеция – царица морей, жил там дож, венчался он ежегодно с Адриатикой; был великий архитектор Палладио, и чтобы дож мог сойти с моста или дворца к прекрасной невесте – морю, строили храм и лестницу и львов. Но какой шут тащит всё это на болото Москвы-реки и зачем. Нам и для Крещенской Иордани теперь этих храмов и лестниц не надо. Вот вам пример лучшего из лучшего.

Я не виноват, что должен был вас ввести в это общество живых трупов, но какой ветер их принес?!

С тех пор, как живое природо-естественное наше творчество посадили в теплицы академий, всё истинно творческое пошло мимо этих законсервированных коробок. Но те, для кого холст и глина были тесны, кто шел к творчеству сооружений, те попадали в шаманский круг бесконечного числа библиотечных наук, которыми их забутовывали маститые профессора, медленно, но верно закупоривая весь творческий порыв своих подмастерьев. Так вырастали у нас монстры, ходячие энциклопедии всех древних веков, и столь же сморщенные и бессильные к жизни, как и всякая древность. Неудивительно, что имя этих «артистов», слово «архитектор», стало у художников ругательным.

Но вот на Западе подули свежие ветры, революции пахали жизнь. На смену восьми древним чудам пришло новое – современный город.

Эта квартира победившей буржуазии начала при третьем Наполеоне устраивать свое новоселье в Париже, сметая средневековую тесноту и пыль и устанавливая свою новую мебель по большим магистралям Avenu. Так создавался и расцветал новый образ нового буржуазного капиталистического мира в лице его города. Когда империалистический капитал начал становиться на мозоли своего же младшего брата – маленького буржуа – родилась любовь к природе

[18] В 1921 году проходил конкурс на строительство Большого Каменного моста через Москву-реку. Самым известным был проект архитекторов И. В. Жолтовского и А. В. Щусева.

и филантропия. Эбенизер Говард в Лондоне изобрел «город-сад», маленькие уютные домики на окраине, куда могут спасаться те, для кого нет места в центре. За эту прекрасную идею схватились германские Круппы и иже с ними и начали филантропить своих рабочих такими колониями

Вот из каких миров ветер принес нам наши живые трупы, собирающиеся насаждать в коммунистической России город капитало-империализма с его центром-биржей (Сити), с его отодвинутыми на окраину, откуда ветер не дует, фабрично-заводскими углами, с его филантропическими домиками для рабочих «классов» и пр. и пр.

Оттуда же идет шовинистически-националистическое стильничание, сохранение родной старины и дальнейшее ИСТОРИЧЕСКОЕ развитие стилей наших прабабушек (Heimatkunst, Heimatpilege).

На современном нашем языке для этого есть точное название – контрреволюция. Всё это вымирающее творчество вымирающей буржуазии. Здесь уже ничего не осталось от дерзаний наших первых Османов[19], которые в первые дни своих побед смело разбили старое тело Парижа и дали этим образцы своей силы. Что же делают у нас? Не только в Париж, идут дальше в Александрию к Александру Македонскому, в Каир, да мало ли есть хороших городов на свете. Идут туда, чтобы черпать вдохновение, но теряют там головы в бесплодных восторгах эстетического гипноза. Но это же преступное обращение со временем. Его не так много, и оно должно быть использовано для упорного изучения живого опыта, строящегося в современности, а не в романтическом беге от сегодняшнего дня за утешением в своей бездарности у греческих колонн, римских храмов и парижских бульваров.

Еще контрреволюционней обращение с фабриками и рабочими колониями. Мы имеем проекты фабрик (и исполненные), где «архитектор-художник» опять только воспользовался случаем, чтобы сотворить римский храм, бесконечные ряды колонн, бесконечные ряды материала, выброшенного для удовольствия одного человека – строителя. Слишком многое сделано для удовольствия пары любителей. Мы имеем вокзал, шедевр стиля «национальных» павильонов всемирных выставок, что строятся ровным счетом на шесть месяцев[20]. И вас хотят убедить, что это искусство.

Теперь требуют выработать тип рабочего односемейного дома. Зачем трата денег на проекты? Завтра вы можете получить всё готовое из Германии, Америки, Англии. Но нужно ли это нам? Нужен ли нам отдельный, собственный дом, где все удобства отпущены ни на сантиметр больше или меньше, чем нашли нужным для своего рабочего (остальное для квартиры хозяина)?

Да и удовлетворится ли этим рабочая Россия? У меня есть письмо от железнодорожного рабочего А. Смирнова из Оренбурга, речь идет в постройке единого сооружения для 10000 человек-железнодорожников, не считая семей, ставятся ясные и определенные требования ответа на всё, что необходимо сегодняшнему высококультурному человеку. Заканчивает он свое очень ценное письмо указанием, что понятно, это задача многих лет, но нужно ее осознать в таком не филантропическом масштабе – «пролетарий должен это почувствовать, а не рабочие поселки».

Но здесь выясняется, что наши маститые занимаются искусством архитектуры, а всё прочее искусство строительное. Пусть строители сконструируют, приготовят живое тело фабрики или народного дома, а тогда придут архитекторы-художники с пудрами, румянами, париками и бородами стилей и понаклеят, пораспудрят нехудожественное произведение строителя.

---

[19] Жорж Эжен Осман (1809–1891) – автор градостроительной программы Парижа второй половины XIX века

[20] Вероятно, речь о Казанском вокзале Москвы по проекту архитектора А. Щусева, начатого к строительству в 1913 году и завершенного лишь в 1940 году.

Нужно ли искусству строительному получать право на существование от искусства архитектуры? Не является ли архитектура в таком виде паразитом на чистом теле сооружения? Нужен ли для этой архитектуры целый факультет в Гос. Худож. Технических Мастерских? Для того ли сорвали с фронтона академии двуглавый орел, чтобы он, увешенный гербами всех стилей с державой Греции и скипетром Рима в лапах, вошел бы внутрь аудиторий и успокоился в объятьях молодежи?

Что гипнотизирует в этом ощипанном орле молодежь? Или она бессильна?

Неужели она еще верит в дипломы, полученные от гусей, предки которых спасли Рим?

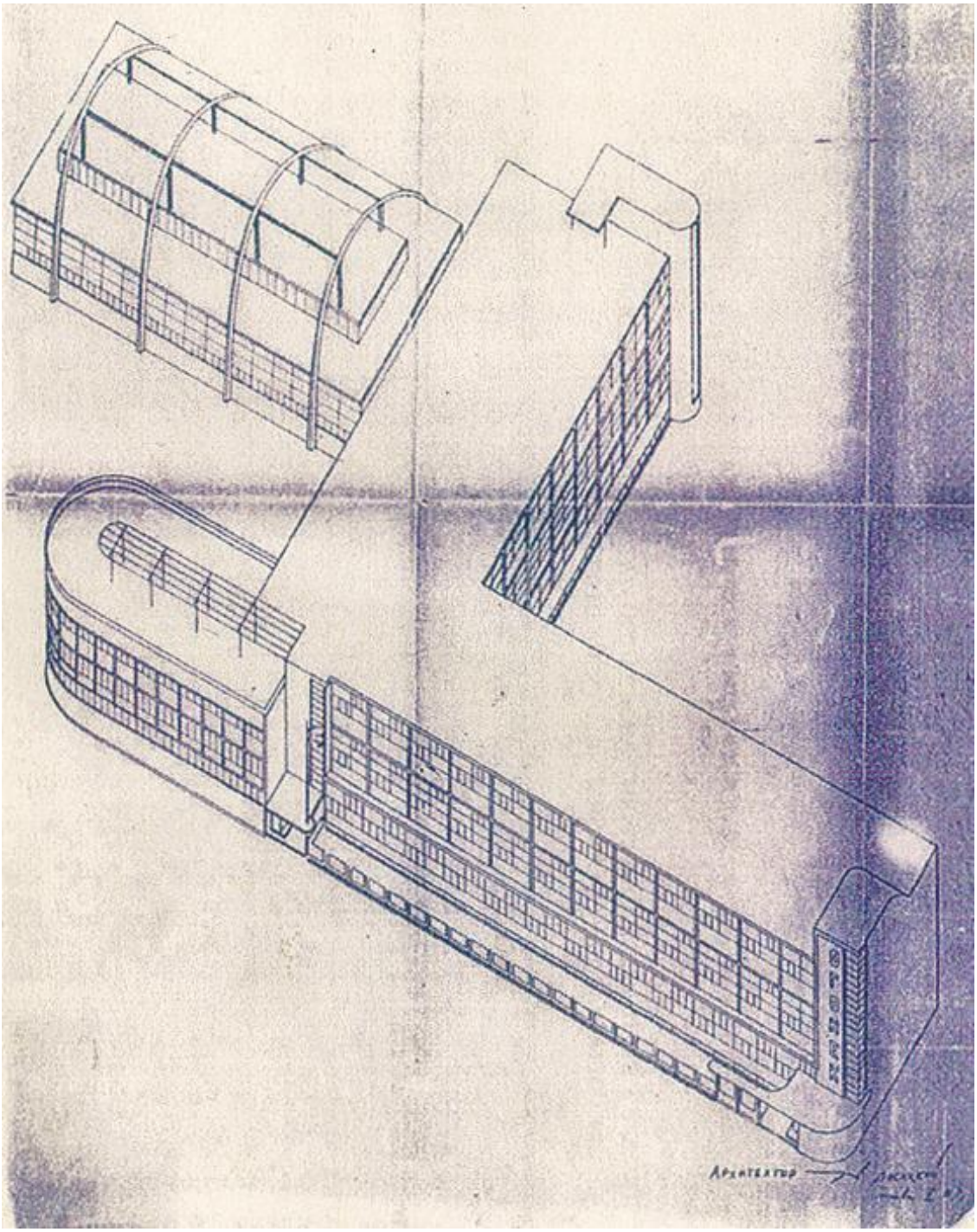
Но ведь жизнь требует творцов. Откуда мы их можем ждать в искусстве сооружений, в той области, которой предстоит огромная задача перестройки всего тела жизни свойственно выстраиваемому новому его содержанию?

1921 год

Впервые опубликовано в: ИЗО. Вестник отдела изобразительных искусств Наркомпроса (Москва), 1921. № 1.

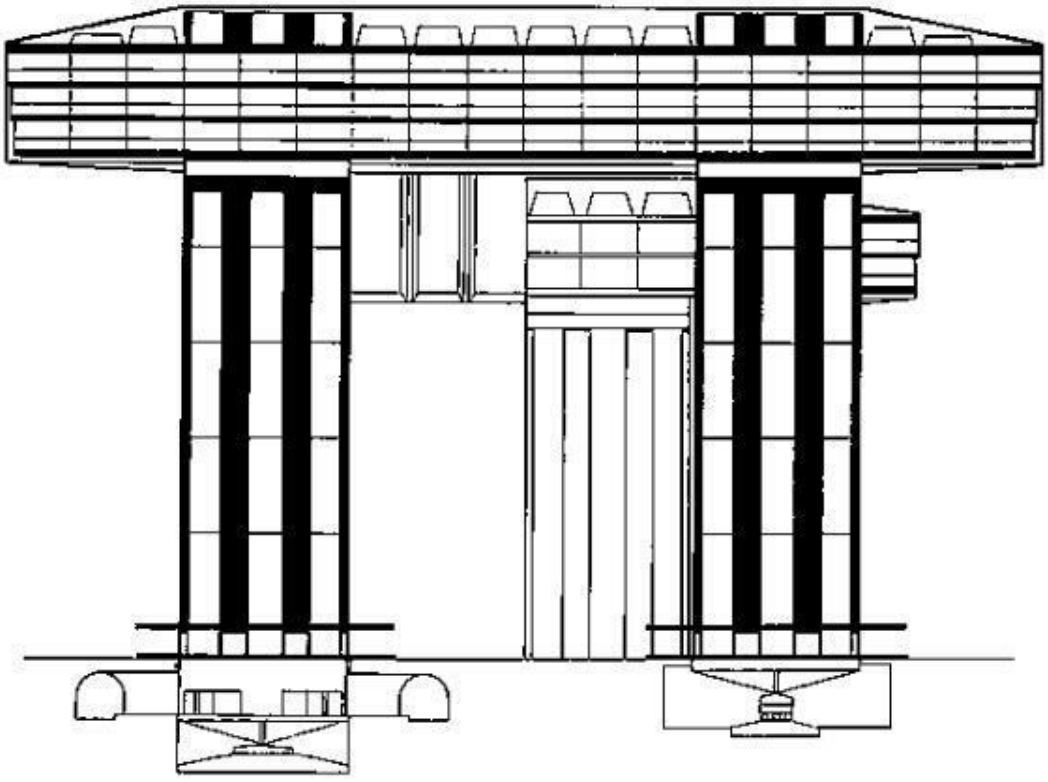
Печатается по изданию. *Канцедикас А., Яргина З.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. В семи частях. М.: Новый Эрмитаж-один. 2004. С. 35–38.

Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. Плакат. 1920



Эль Лисицкий. Здание типографии «Огонёк».
Аксонометрия

Эль Лисицкий. Горизонтальные небоскребы для Москвы. Фотомонтаж. 1924–1925



Эль Лисицкий. Горизонтальные небоскребы. Фасады (в сочетании с перспективным сокращением высоты второго плана и разрезом нижнего яруса)

Не мировидение – но мирореальность[21]
РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 13–14

ПРОУНОМ мы называем станцию по пути сооружения новой формы, что растет из земли, удобренной трупами картин и ее художника. Картина рухнула вместе с церковью и богом, кому она была прокламацией – вместе с дворцом и королем, кому она была троном – вместе с уютный диваном и мещанином, кому она была иконой настроений души. С ней же и ее художник. Никакие искажения, производимые над ясным миром вещей сегодняшним воспроизводительным искусством, не спасут ни картины, ни художника – это занятие юмористов. И чистая живопись не спасет картины своей беспредметностью, но здесь художник начинает сам перевоплощаться. Художник из воспроизводителя перевоплощается в соорудителя нового мира форм, нового мира предметов. Этот мир будет сооружен художником, не конкурирующим с инженером-конструктором, – еще не пересеклись линия искусств с линией науки.

Путь ПРОУНА — творческое сооружение формы (следовательно, овладение пространством) через экономическую конструкцию перевоплощенного материала.
Смысл ПРОУНА — движение по станциям творческих конкретностей, но не познание, не объяснение, не популяризация жизни.
ПУТЬ ПРОУНА — не отдельных суженных научных дисциплин — художник-соорудитель вмещает их все в своем опыте.
Это не путь, загроможденный теориями систем. Это чистый путь опытного действия — действительность.

Форма вне пространства равняется 0.
Форма вне материала — 0.
Отношение формы к материалу есть отношение массы к силе.
Форму материал получает в конструкции.
Мера органичности роста формы — экономия.

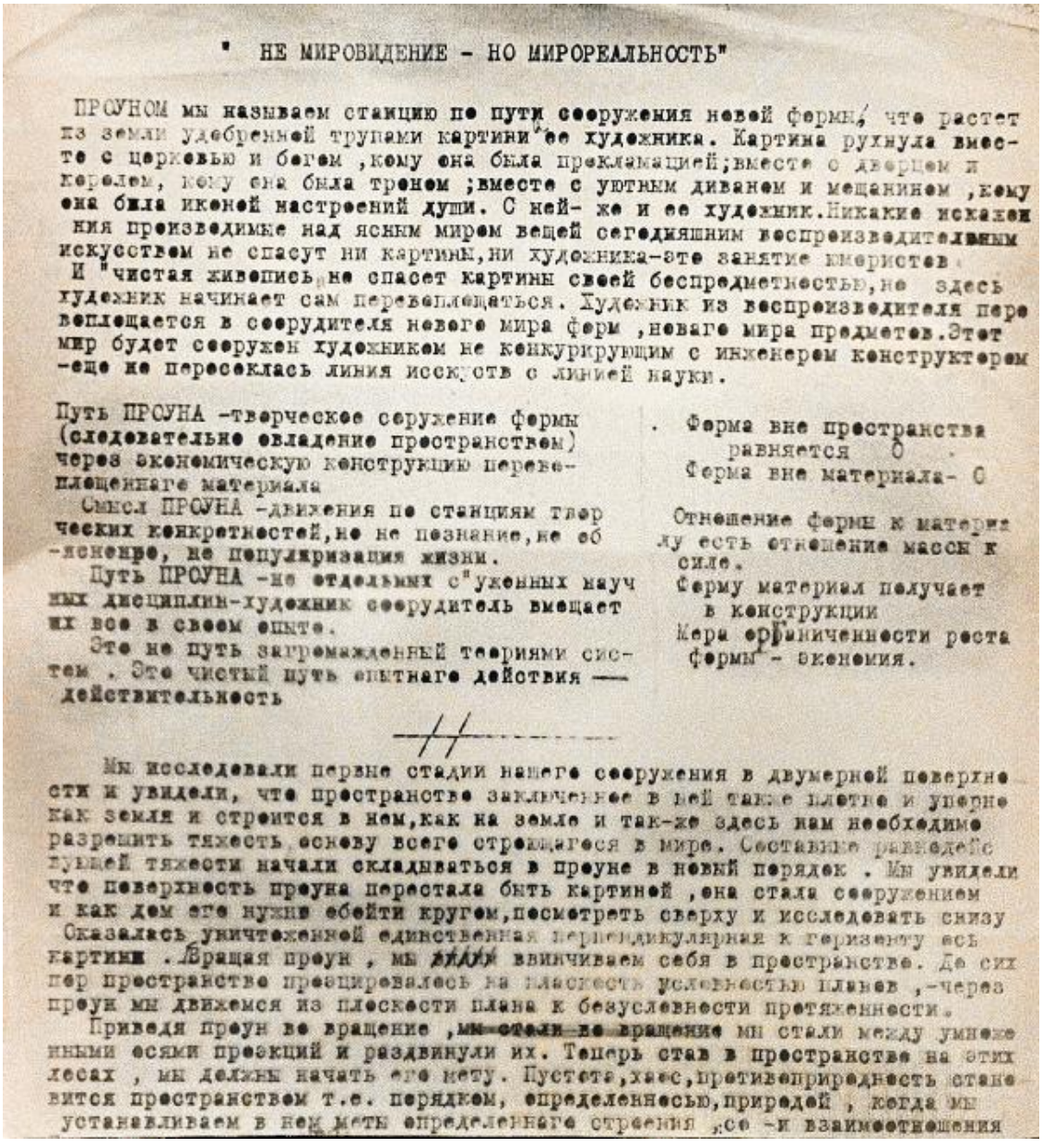
Мы исследовали первые стадии нашего сооружения в двумерной поверхности и увидели, что пространство, заключенное в ней, так же плотно и упорно, как земля, и строится в нем, как на земле, и так же здесь нам необходимо разрешить тяжесть, основу всего строющегося в мире. Составные равнодействующей тяжести начали складываться в проуне в новый порядок. Мы увидели, что поверхность проуна перестала быть картиной, она стала сооружением, и, как дом, его нужно обойти кругом, посмотреть сверху и исследовать снизу.

Оказалась уничтоженной единственная перпендикулярная к горизонту ось картины. Вращая проун, мы ввинчиваем себя в пространство. До сих пор пространство проецировалось на

[21] Рукопись на русском языке хранится в РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 13–14. Там же хранится вариант на немецком языке в рукописи и в машинописи. Приводим текст по не датированной машинописи. Скорее всего, текст написан после отъезда из Витебска, не раньше ноября 1920 года.Это первый текст с упоминанием проунов. ¶ Вариант этого текста под названием «Из „тезисов к проуну (от живописи к архитектуре)“. 1920 год» публиковался в сборнике: Мастера советской архитектуры об архитектуре / под ред. М.Г. Бархина, А.В. Иконникова и др. Т. 2. М., 1975. С 133–135. Текст отличается в деталях, опубликован с сокращениями.Вариантом этого текста является статья в журнале *De Stijl*. 1922. No. V/6. Группа *De Stijl* была основана Тео ван Дусбургом (1883–1931) с единомышленниками в Голландии в 1917 году, а журнал начал выходить в 1921 году. Лисицкий познакомился в Дусбургом в начале 1922-го, в мае этого года Лисицкий, Ханс Рихтер и ван Дусбург подписали концепцию от имени Международной фракции конструктивистов на Международном конгрессе прогрессивных художников в Дюссельдорфе. А в июне текст статьи Лисицкого уже был напечатал в журнале.Этот текст на немецком языке был воспроизведен в издании, подготовленном вдовой Лисицкого: *El Lissitzky*. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Errinerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky – Küppers. VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1967. S. 348–349.Перевод на русский язык статьи из журнала *De Stijl*, опубликован в издании: Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / сост. Т.В. Горячевой, М.В. Масалина. М., 1991. С. 49–57.

плоскость условностью планов, – через проун мы движемся из плоскости плана к безусловности протяженности.

Приведя проун во вращение, мы стали между умноженными осями проекций и раздвинули их. Теперь, став в пространство на этих лесах, мы должны начать его мету. Пустота, хаос, противоприродность становятся пространством, т. е. порядком, определенностью, природой, когда мы устанавливаем в нем меты определенного строения, со- и взаимоотношения. Строй и масштаб отмеченного множества дает пространству определенную напряженность. Меняя отметочное множество, мы меняем напряженность пространства, образованного из одной и той же пустоты.



" НЕ МИРОВИДЕНИЕ - НО МИРОРЕАЛЬНОСТЬ"

ПРОУНОМ мы называем станцию по пути сооружения новой формы, что растет из земли удобренной трупами картины ее художника. Картина рухнула вместе с церковью и богом ,кому она была прекламацией;вместе с дворцом и королем, кому она была троном ;вместе с уютным диваном и мещанином ,кому она была иконой настроений души. С ней- же и ее художник.Никакие искажения произведимые над ясным миром вещей сегодняшним воспроизводительным искусством не спасут ни картины,ни художника-эти занятие имеристов.
И "чистая живопись не спасет картины своей беспредметностью,не здесь художник начинает сам перевоплощаться. Художник из воспроизводителя перевоплощается в сооружителя нового мира форм ,нового мира предметов.Этот мир будет сооружен художником не конкурирующим с инженером конструктором -еще не пересеклась линия искусств с линией науки.

Путь ПРОУНА -творческое сооружение формы (следовательно овладение пространством) через экономическую конструкцию переве-площенного материала
Смысл ПРОУНА -движения по станциям творческих конкретностей,не не познание,не об -ъективе, не популяризация жизни.
Путь ПРОУНА -не отдельных с"уженных научных дисциплин-художник сооружитель вмещает их все в своем опыте.
Это не путь загромажденный теориями систем . Это чистый путь опытнаго действия — действительность

. Форма вне пространства равняется 0 .
Форма вне материала- 0

Отношение формы к материалу есть отношение масс к силе.
Форму материал получает в конструкции
Мера ограниченности роста формы - экономия.

Мы исследовали первые стадии нашего сооружения в двумерной поверхности и увидели, что пространство заключенное в ней так-же плотно и упорно как земля и строится в нем,как на земле и так-же здесь нам необходимо разрешить тяжесть основу всего стремящегося в мире. Составные равнодействующей тяжести начали складываться в проуне в новый порядок . Мы увидели что поверхность проуна перестала быть картиной ,она стала сооружением и как дом его нужно обойти кругом,посмотреть сверху и исследовать снизу
Оказалась уничтоженной единственная перпендикулярная к горизонту ось картины .Вращая проун , мы ~~видим~~ ввинчиваем себя в пространстве. До сих пор пространство проецировалось на плоскость условностью планов ,-через проун мы движемся из плоскости плана к безусловности протяженности.
Приведя проун во вращение ,~~мы стали во вращение~~ мы стали между умноженными осями проекций и раздвинули их. Теперь став в пространстве на этих лесах , мы должны начать его мету. Пустота,хаос,противоприродность становится пространством т.е. порядком, определенностью,природой , когда мы устанавливаем в нем меты определенного строения ,со -и взаимоотношения

Фото машинописи «Не мировидение – но мирореальность». Фрагмент РГАЛИ. 1920

Формы, которыми проун идет на приступ пространства, построены из материала, а не из эстетики. Этот материал в проунах первых станций цвет. Он взят как наиболее чистый вид материи ее энергийного состояния в богатейшем руднике цвета, мы взяли жилу наиболее чистую от субъективных качеств. Супрематизм в своих завершениях очистил себя от индиви-

дуализма – зеленых, оранжевых, голубых – и вышел к черному и белому. Здесь мы увидели чистоту энергийной силы. Сила согласия или контраста двух черных, или двух белых, или двух между черно-белых дает нам ключ к соответствию или контрасту двух технических материалов, как, например, алюминий – гранит, бетон и железо и т. д. Эти соответствия простираются и дальше – во все области искусств и знаний. Цвет становится барометром материала и движет его к дальнейшим перевоплощениям. Создавая новую форму, проун создает новый материал – если она не может быть воплощена в железе, то нужно переводить железо в бессемеровскую сталь, или вольфрам сталь, или в нечто, что сегодня еще не сделано, ибо не потребовано. Творец-инженер, сооружая форму пропеллера, знает, что его товарищ инженер-технолог приготовит в своей лаборатории материалов из дерева, из металла, из холста то, что соответствует статическим и динамическим требованиям данной ему формы.

Материальная форма движется в пространстве по определенным осям, по диагонали или по спирали лестницы, по вертикали канала лифта, по горизонтали рельс, по прямым и кривым аэроплана, для этого она складывается в определенный порядок – это конструкция. Неконструктивная форма не движется, не стоит – падает. Она катастрофична. Конструкция кубизма движется по рельсам земли, конструкция супрематизма движется по прямым и кривым аэро, она впереди, в новом пространстве, мы строим в нем.

Проун вводит нас к сооружению нового тела. Здесь станет вопрос о целесообразности. Цель – это то, что остается позади нас. Творчество создает факт, и он становится целью. Когда изобрели костер, тогда огонь сделался целью тепла. В этом мощь творчества и сила проуна, рождающего цели. В этом свобода художника перед ученым. Из цели следует утилитарность – разверстка глубины качества в ширину количества. Она оправдана, когда умножает последнюю стоящую в порядке дня целесообразность. Каждая целесообразность рождает утилитарности, они концентрическими кругами охватывают центр – цель. Проун, двигаясь по пути открытия целей, оставляет за собой целесообразности высокой напряженности и несет семена широчайшей утилитарности.

Проун мужественен, активен, динамичен. Он звено в цепи, станция бегущих вдаль путей – картина, конец и завершенность в себе. Проун движется со станции к станции по цепи совершенств. Проун изменяет саму производственную форму искусства, он оставляет индивидуалиста-кустаря, строящего в кабинете на трех ножках мольберта свою картину, им начатую и только им кончаемую. Проун вводит в творческий процесс множество, захватывая каждым новым поворотом радиуса новый творческий коллектив. Проун начинает свои установки на поверхности, переходит к пространственным модельным сооружениям и идет дальше к построению всех форм жизни. Она сейчас строит новую стальнобетонную плиту коммунистического фундамента под народом всей земли, и через проун мы выйдем к сооружению над этим всеобщим фундаментом единого мирового города жизни людей земного шара.

Так проун, оставив картину и художника с одной стороны и машину и инженера – с другой, выходит к созданию нового пространства и, членя его элементами первого, второго и третьего измерения, сооружает новый многогранный, но единоликий образ нашей природы.

Преодоление искусства[22] 1921
РГАЛИ. Ф. 3145. ОП. 1. ЕД. ХР. 54

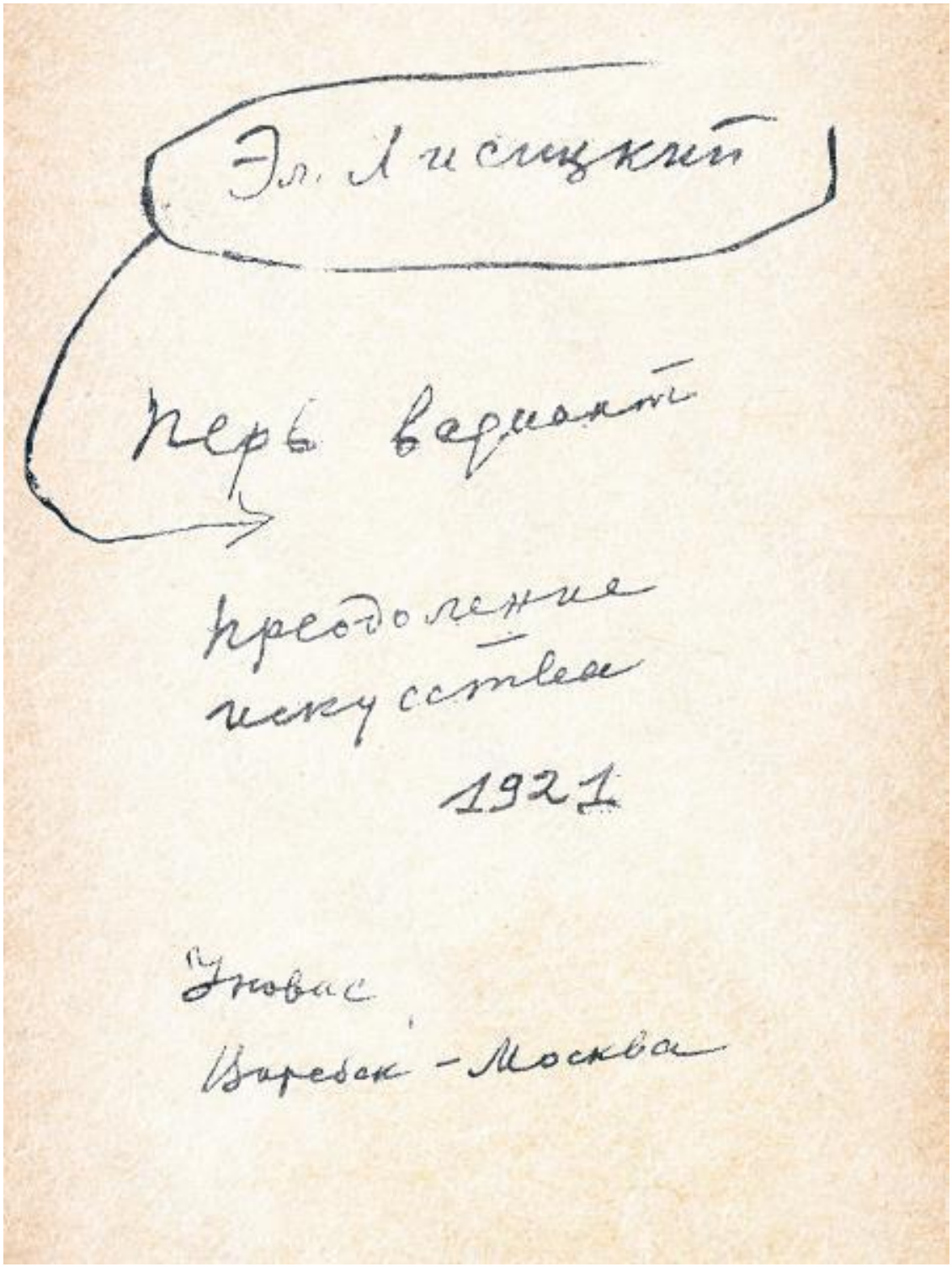
Все искусства смертны, не только отдельные произведения, но искусства в целом. Однажды перестанет быть последний портрет Рембрандта, хоть само полотно и будет цело, но исчезнет глаз, который воспринимает этот язык форм.
Освальд Шпенглер. Закат западного мира

Гражданская война нового искусства со старым длится до сих пор.
К. Малевич

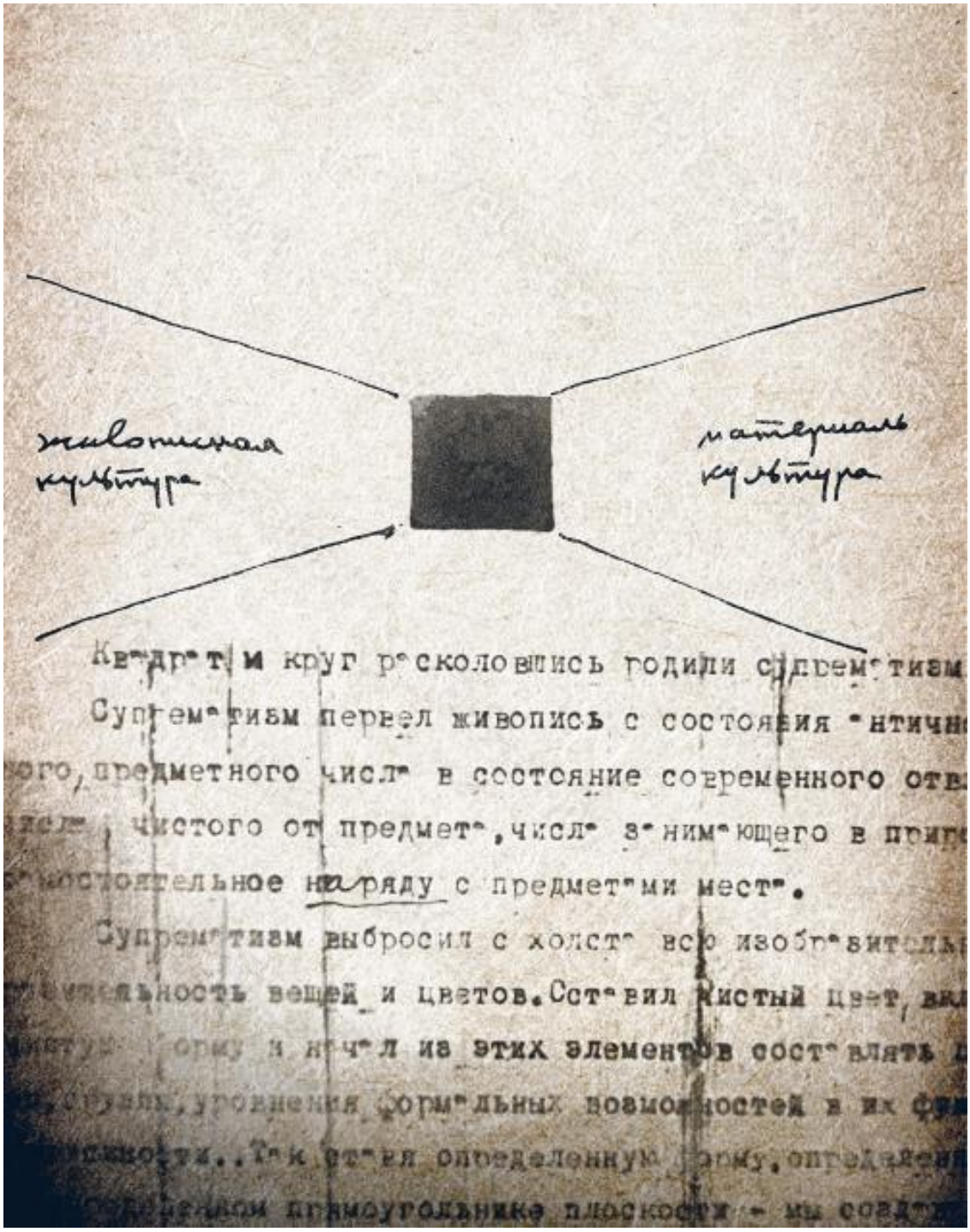
Ураган разметает костяк старого мира. Вместе с прочей ветошью гибнут всяческие храмы, с ними же церковь священного искусства вместе со своим полом – художником.

Закрыв глаза, плачут: «Гибнет прекрасный мир! Прекрасный мир гибнет».

[22] Этот текст приводится по изданию под редакцией А. Канцедикаса. Составители публикуют рукопись из архива Харджиева-Чаги в музее Стеделейк в Амстердаме (Box 121/174). Язык публикации не уточняется. Приводимый текст является наиболее объемным из существующих версий. Также существует проблема восприятия названия текста «Преодоление искусства» как новой теоретической темы в текстах Лисицкого.В РГАЛИ есть машинопись текста с рукописным титульным листом «Преодоление искусства» (первый вариант). Текст написан на русском языке и датирован 1921 годом (машинопись: РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Ед. хр. 542.) Этот текст по объему меньше и лишь отчасти совпадает с приводимой здесь редакцией.Возможно, по этой машинописи был составлен текст на идиш, который позже был опубликован в польском журнале *Ringen*. 1922. No. 10 в Варшаве. *Ringen* – журнал, издававшийся в Варшаве в 1921–1922 годах и объединявший деятелей и любителей еврейской модернистской литературы. Издатель – Михаэль Вайхерт (1890–1967) – режиссер еврейского театра на идиш, театральный критик и историк театра. В круг журнала входили участники группы «Халястре» Маркиш Перец, Мойше Бродерзон, Ури Гринберг и др. Заказ на публикацию статьи, вероятно, поступил через контакты с Киевской Культур-лигой, где Лисицкий работал в 1917–1918 годах. *Ringen* в переводе с немецкого – «звенья цепи», так мыслили себя участники круга этого журнала. Лисицкий в этом тексте называет проун звеном цепи, соответственно осмысляя и название журнала, и свое обращение к аудитории. Остается невыясненным, был ли этот текст написан для публикации в *Ringen* или предложение появилось только после выезда в Европу.Далее вариант текста из журнальной публикации был переведен на польский и опубликован в книге: Jerzy Malinowski. Grupa «Jungidysz» i sydowskie srodowisko «Nowei sztuki» w Polsce 1918–1923. Warszawa, 1987.Последний текст был переведен на русский и опубликован в: Эль Лисицкий. 1890–1941: к выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / сост. Т.В. Горячева, Н.В. Масалин. М., 1991. С. 63–71. (Перевод с польского центра «Эрудит».)В издании: *Лисицкий Эль*. Фильм жизни 1890–1941. Ч. 7: Статьи и доклады Эль Лисицкого. 1919–1938 / сост. А. Канцеликас, З. Яргиной. М.: Новый Эрмитаж-один, 2004. С. 50–55, приводится также вариант текста после перевода с идиш публикации в журнале *Ringen*. 1922. С. 50–55.



«Преодоление искусства». Машинопись.
Рукописный титул. 1921. РГАЛИ



«Преодоление искусства». Машинопись.
1921. РГАЛИ

Но не могут или боятся открыть глаза, чтобы увидеть – вот родился новый. И потому старый гибнет, что новый родился.

Так же как человек есть нечто новое по сравнению с обезьяной, электроплуг рядом с сохой, так же нова наша жизнь рядом с той, что завернута в историях, так же ново современное искусство рядом с тем, что спрятано под крышами музеев.

Движение к широкому горизонту, к прорыву его, к единству принуждает осмотреться вокруг. Для этого пора перестать вращать глазами, нужно повернуть всю голову в другое направление. И мы видим огромный революционный пробег творчества жизни, творчества

наук, творчества изобретений. Вокруг растет мир новых зверей-машин, новых напряжений сил, новых явлений энергий. Где же искусство?

Сезанн вывел живописца из кинтона жизни, где художник, натемпераментившись, сидел хроникером, изобразителем всяческих историй, преступлений любвей, зорь, так далее и тому подобное.

Художник и не заметил, как воспроизводительная потребность создала для себя свое искусство. Фотографический аппарат и кино изображают так, как никогда художнику и не сделать. Хотя он всё же, непонятливый, и сюда впутался: фотографа хочет сделать Рембрандтом, а кино – «художественным театром».

Но кто же такой художник-живописец, голый, без тряпок, темпераментных чувствительностей, и изобразительностей, и отобразительностей? (Укороченный ответ) – человек, через которого течет поток цвета, и он материалом своего ремесла дает этому потоку русло, форму.

Сезанн подошел к холсту, как к полю, которое творец удобряет, обрабатывает, засевает и выращивает на нем новые плоды в природе. Его еще беспокоили музеи. «Я хочу создать искусство такое же вечное, как искусство музеев»[23]. Но тем, что он сделал, а разрушил статическую пассивность музейной вечности и вывел в динамической активности созидания и разрушения. Здесь обнажилось творчество. Мы видели художника, что стоял перед своим станком и, в то время как столяр строил стол, кузнец – топор, ткач – холст, каменщик – дом, живописец стоял в стороне и строил такую же новую, небывалую в мире, не растущую на деревьях, не созревающую в земле вещь – картину. Он стоял перед ней, сложенный из движений своего творческого действа, нагруженный соблазнами разума, с работником труда – сердцем, всегда готовым двигать его кисть. Через него мчался поток цвета жизни (семена новой природы), и в момент, когда плод должен был выпасть из творческого чрева, разум обливал его мертвой водой рассудка, и мертворожденное или искалеченное заспиртовывалось в картине. Так живописец оправдывал себя остовами вещей, которые он выкрашивал своим цветом. Правда, и Сезани еще изображал вещи, пейзажи, но для него они уже были только остовами, и небо его цвело тем же цветом, что и деревья, что и люди, что и вода.

Разрушение вещи

Мы сейчас осознаём то бытие, что уже позади нас. Мы видим, что освободившийся от рассудка цветовой поток в первой стадии аннулировал вещь как причину, потом начал ее деформировать и затем разрушил ее окончательно. И начал не изобразительно, а творчески строить новый организм. Так же, как жестянщик вырезает из листа жести кружок, сгибает цилиндр, делает ручку и затем складывает все эти части в одно целое, так же художник начал отрезать, отбирать от вещей те их элементы, что ему нужны были для его целого, и складывать в той системе, которую он строил. Это совершил кубизм. Кубизм завершил живопись, доведя ее выражение до максима. С силой и самодовлеющей убедительностью он соединил в одном холсте все контрасты. Звучность, мелодию, тембр отдельных инструментов, струнных, деревянных, медных барабанов, он соединил в одном холсте в один оркестр цвета и фактуры (самой кожи холста) и плоскостей, и объемов, и линий. Палитра уже не могла дать всего для этой звучности, и художник сделал первый шаг – вклеил в поверхность холста вырезки из газет, обои, материю и тому подобное. Второй шаг – живопись вышла из плоскости в пространство, начал строиться контррельеф.

---

[23] См. оригинал: «j'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées» (*Gasquet J.* Cézanne. Paris: Bernheim-Jeune, 1926. P. 148.). Впервые эта фраза прозвучала в беседе Сезанна с поэтом Жоакином Гаске (первое издание его книги: 1921 год). Данная цитата явно была искажена при передаче, см. в русском переводе: «превратить импрессионизм в нечто стабильное, прочное, подобное искусству музеев» (*Перрюшо А.* Жизнь Сезанна. М., 2014). Лисицкий использует эту цитату впервые в своем тексте «Уновис. Партия в искусстве».

Художник оставил палитру и взялся за коллективный материал, за железо, стекло, бетон, дерево и тому подобное, за материал, изготовленный для различных технических потребностей коллектива.

«Материализм» и машинное искусство

Художник-живописец – это мастер, обрабатывающий материал цвета. При абсолютной живописи нужно было бы не раскрашивать холст красками, но как-то физически или химически обрабатывать свои поверхности, чтоб они отражали ту часть падающего на них спектрального луча, цвет которого нам нужен. Чтоб мы видели цвет так же, как мы его видим в спектре, полученном через призму.

Но мы поступаем иначе. Мы берем материал красок (цветные земли, окрашенные порошки) и накладываем их на холст. Род их накладки, их закрепления (масло, клей, яйцо) дает им ту или иную интенсивность. Итак, мы материалами красок даем эквиваленты ощущений чистого цвета как такового. Но ограничение своего цветового материала тем, что в тюбиках это предрассудок, созданный фабрикантами красок. Новые художники стали вводить в свой холст для его живописных требований, для его цветовых и фактурных качеств так же, как киноварь, охру, поль-веронез, бумагу, мел, цемент, проволоку и прочее. В своей борьбе против эстетизма новый художник уверовал, что в новом материале, материале технического мира, он нашел выход для себя. Он почувствовал в материале какие-то его, ему свойственные качества, которые не только для глаз, но для трогань, для рук. Качества, которые творчески использовала техника. Художник поставил себе задачу стать таким же творцом-изобретателем, как инженер, создавший нового коня – двенадцатиколесный паровоз, новую птицу – аэроплан, новый череп энергии – динамомашину Его очаровала цельность, монументальность, острота, выразительность, современность форм, красота машины. Да, конечно, ни египетским сфинксам, ни милосским венерам, ни негритянским идолам не устоять перед красотой (если даже на нее мерить) американской турбины.

Художник уже считал себя «материалистом». И не заметил – какой он всё еще романтик. К материалу он подошел опять, как прежде к вещам, – со стороны его красоты или воспользовался им как остовом, своеобразно (смотря по своим качествам) гнущимся, или со стороны его символических смыслов железо крепко, как воля пролетариата, стекло чисто, как его совесть.

Таким образом, был сложен новый организм. Это не была машина. Он не работал, не служил непосредственно никакой явной утилитарности. Но это «машинное искусство» одно сделало – оно пробило брешь в искусстве, оно начало процесс преодоления искусства. Правда, оно соскочило на старый путь изобразительного искусства, но машины. Опять искусство обрекалось ползти в хвосте и ждать, пока в технике будут изобретаться новые формы, чтобы их изображать.

Мы заявили, что не хотим больше быть регистраторами входящего и исходящего.

Скорость

Экономия времени родила машину. Машина явила нам скорость. Мы увидели себя внутри потока. Мы увидели бег. Мы увидели жизнь и формы трепещущими и содрогающимися от пробегающих в них сил. Мы оказались движущимся концентром в бегущем городе. Футуризм построил холсты, в которые нужно войти внутрь. Да, привыкли изучать анатомию по анатомическим атласам мертвых трупов. Но какую анатомию мы б увидали, если нас ввели бы внутрь живого, пульсирующего тела человека или растения?

Динамическое сознание не нашло в футуризме абсолютного, пластического выражения. Холсты страдают еще описательностью или импрессионизмом. Но клич был брошен – да здравствует жизнь! Да здравствует бег!

Динамизм вырвал искусство с кладбища, на котором оно находилось, и поставил в центре города. А он ведь только окружен кладбищами.

Двигаясь к новым состояниям, расширяя материал своего ремесла, переходя к новым восприятиям, художник всё еще оставался в старой орбите. Он вращался вокруг вещи. Основное достижение было то, что он уже не стоял в любовании перед вещью, а вращался вокруг нее, то есть воспринимал и стремился передать свое восприятие не в трех измерениях, а в четырех.

Созрело время вырваться из этого кольца. Выход был один: нужно было броситься в пропасть с верой, что до дна достигнешь не мертвецом, а новорожденным. Это нужно было сделать не в отчаянии (эти разбиваются), а в полной убежденности и силе.

В 1913 году К. Малевич написал «Черный квадрат»[24].

Была поставлена форма контрастная всему, что понимали под картиной, под живописью, под искусством. Сам автор считал, что он оставил нуль формам, нуль живописи. Мы же сказали: да, это нуль убывающего ряда, но мы видим, как по другую сторону начинается новый, восходящий ряд.

Так, если мы имеем идущий из бесконечности ряд: ……. 6, 5, 4, 3, 2, 1.0 – здесь он, доходя до 0, начинает новый рост: 0, 1, 2, 3, 4, ……

……..6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3……..

Да, этот ряд восходит, но уже по другую сторону живописи как таковой. Если сказали, что века принесли свою живопись до квадрата, чтобы здесь погибнуть, то мы сказали – если плита квадрата закупорила канал живописной культуры, то обратная сторона его ложится мощной плитой фундамента нового объемного роста реального мира.

Супрематизм

«Мы, супрематисты, поднимаем флаги цветов, как огонь времени, и идем за пределы новых очертаний бесцветия».
К. Малевич. Декларация супрематистов. 1918[25]

Вначале первенствующим, супремативным был цвет. В супрематизме цветовой поток живописца вылился в абсолютную форму, и художник стал цветописцем. Вся окраска нервов и всё цветовое пылание мозга легло на белую плоскость холста в ясных, четких плоскостях квадрата, круга или их отрезках. Но как только единственная форма квадрата и круга была рассечена и на холсте рядом легло множество и как только это плоскостное множество стало носителем цветового множества, в этот момент начала складываться новая система. Эта система построила для своего действия соответствующее место. Оно построило свое пространство, бесконечное – белое. В разных глубинах его плавают, как планеты в космосе, цветовые массы. Этот путь к бесконечности заложен давно. Синий и золотой фон византийской и готической живописи был первым шагом уведения глаза в глубину. Перспектива Ренессанса углубила плоскость холста до горизонта (в «Тайной вечере» можно точно смерить, сколько километров от стола до горизонта). Импрессионисты дали свое пространство, подчеркнув живописный мазок, обнажив трепет кисти. Футуристы разбили единственную точку схода всех перспективных линий

[24] См. комментарий 11 этой главы.

[25] Лисицкий использует в качестве эпиграфа текст Малевича, который Малевич сам использует в качестве эпиграфа к своему тексту «Декларация I», июнь 1918 года, который может относиться к серии публикаций для газеты «Анархия». Текст «Декларация I» с эпиграфом публикует А. Шатских по рукописи (*Малевич К. С.* Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., 2004. С. 10.) Текст Малевича «Декларация» (без I) публиковалась также в альманахе «Уновис № 1», но без эпиграфа.

и осколки рассыпали по всему холсту. Супрематизм смёл все осколки и открыл дорогу к бесконечности. Это его основное contra кубизма. Ибо что сделал последний? Он потянул даль от горизонта обратно к плоскости холста. Он начал строить свою конструкцию вперед – от плоскости холста к нашему глазу. В России это завершил Татлин, построив свой контррельеф от плоскости доски вперед и дав этим одно живописное целое, ощупываемое не только глазами, но и руками.

Супрематизм отдал первенство реальности, ощупываемой глазами. Этим он пришел к иллюзорности и довел ее до абсолюта.

Так мы видим путь различных выражений пространства в истории живописи, завершающихся в супрематизме, ибо новые пространственные выражения выходят и отделяются от живописной плоскости холста.

Супрематизм бросил в пространство комплекс цветонесущих форм, и, чтобы спасти их от катастрофы, он должен был связать их в силовом напряжении и дать определенное направление их движению. Вот основной признак, по которому мы можем узнать супрематическое построение. Потому что нарезать цветные бумажки, вытряхнуть их на чистый лист и назвать это супрематизмом – такая операция так же проста, как и любая провокация.

Супрематизм дал выражение динамизму. Динамизму как сущности силовых напряжений. Скорость уже нашла себе выражение в импрессионизме и футуризме.

Движение поезда у импрессионистов мы узнаём по дыму, идущему в обратном направлении. Так греки в своих расписных горшках изображали всадника, скачущего в одну сторону, а над ним птиц, летящих в обратную.

Футуризм совместил ряд разновременных состояний скачущей лошади и изобразил двадцать ног.

Супрематизм выразил суть силы движения, а не изобразил, не описал ее проявления. И так же, как динамомашина, вал которой делает 5000 оборотов в минуту, так что наш глаз уж и не видит этого движения, – есть динамическая напряженность, уложенная в свою форму, так же в супрематизме найдена форма своей силовой напряженности.

В супрематизме творческий акт пришел к своей чистоте. Никакие манипуляции романов, закатов, персидских ковров, скрипок, графинов, прощаний не нужны для создания произведения. Только чистая необходимость, растущая из требований времени, движет творящего к его сложениям.

В супрематизме современность нашла свое пластическое выражение. И так же, как современная отвлеченная математика стоит в контрасте к античной именованной, так же и в искусстве. Архимед принял бы современную математику за остроумную и курьезную игру, потому что результат ее не 4 яблока, 2 дома, 12 рублей, как в школьном задачнике, а само действие, сочетание, трансформирование, конструкция зависимостей, как у Гаусса, Римана, Эйнштейна. Так же, как к игре, пробуют отнестись многие доморощенные архимеды к супрематизму и всему современному искусству.

Итак, результатом супрематизма был холст с неким миром своей жизни, так же органически выросшим из грядки художника, как цветок вырастает из грядки земли, такой же чистый в цвете, такой же точный и ясно вырезанный во всех своих частях, как растение.

Но живая картина есть явление, есть знак. Не как мистический символ, но как реальный план существующего. Знак есть форма, которой выражен мир. Он может иметь два происхождения. Первое – он может быть заранее обусловлен. По уговору. Так, план холмистого города, начерченный на бумаге, передает окружающую нас многообразность в форме, о чтении которой мы заранее определенно условились. Так мы уложили весь шар земной в два круга. Всю бесконечность звездного неба – в пыль точек, очерченных четырехугольником листа бумаги. Но этими знаками мы выразили то, что в мире уже готово, уже построено. Эти знаки мы создали, и их непонятное стало нам ясно после того, как наш мозг, выйдя из пылинки микроба,

прошел гладь рыбы, начал гнуться в черепе животного и дошел до своего многорытвенного состояния в сегодняшнем черепе человека[26].

Второе – знак рождается, а уж потом получает имя, смысл его становится ясен позже. Так, нам еще непонятны знаки, творимые художником, потому что количество рытвин чего-то другого, чем только мозг, еще недостаточно умножилось в человечестве. Супрематизм установил новую меру для суждения об органичности творческого роста: на место красоты – экономию.

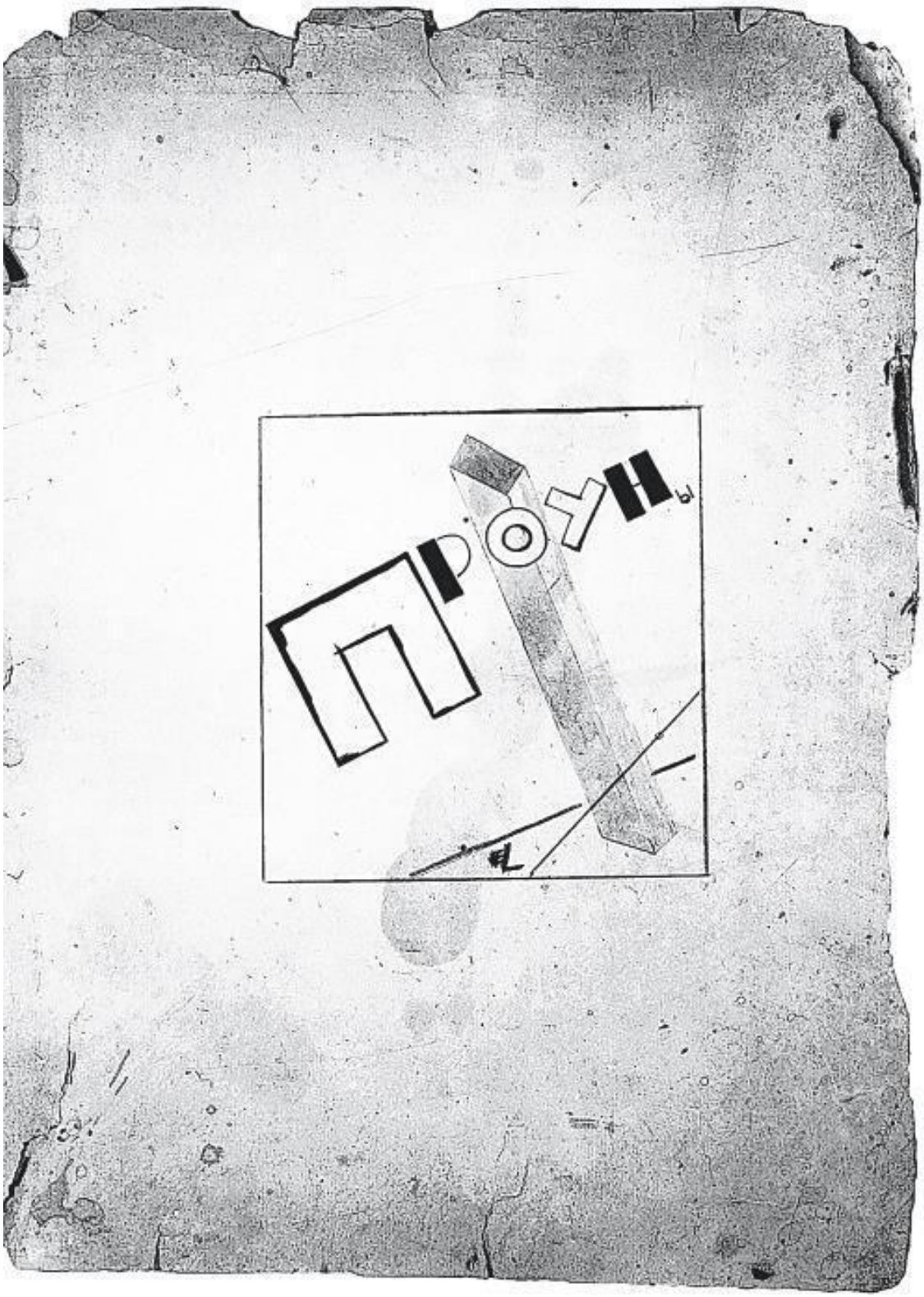
Проун

«Проуном мы назвали станцию по пути сооружения новой формы, что растет из земли, удобренной трупами картины и ее художника».
Эль Лисицкий[27]

Мы видели, как художник проходил путь от репродуцирования к продуцированию. Как в этом пути у него вырастало новое мировосприятие и как оно реализовалось в новом результате.

[26] Этот абзац повторяет размышление о знаках в тексте «Коммунизм труда. Супрематизм творчества» из альманаха «Уновис».

[27] Цитата из текста «ПРОУН. Не мировидение – но мирореальность» (1920).



Эль Лисицкий. Обложка папки литографированных проунов. Сделано в Витебске в 1920–1921 годах, издано в 1921 году

Художник идет к созданию тел, не висящих на гвоздиках в гостиных или музеях, а стоящих, идущих и движущихся вместе со всем живым в бегущей жизни. Мы думаем, что уже многие видят, что плод, созревший на огороде искусства минувшего – картина, – рухнул. Картина рухнула вместе с церковью и богом, кому она была прокламацией, вместе с дворцом и

царем, кому она была троном, вместе с уютным диваном и мещанином, кому она была иконой настроений души. Никакие искажения, производимые над ясным миром вещей сегодняшним воспроизводительным искусством, не спасут ни картины, ни ее художника. Разве «картину» создал экспрессионизм? Пробежавшись по площадям кубизма и футуризма, он начал мять, гнуть, выворачивать всё ради обнажения солипсической души художника, взявшего патент на негритянок, если сосед патентовал сны зеленых кошек. Не занятие ли это юмористов?

И если думали спасти картину «чистой», «абстрактной», «беспредметной» живописью, то этим ее, как картину, окончательно похоронили. Но здесь художник начал сам перевоплощаться. Художник из воспроизводителя превращается в соорудителя нового мира форм, нового мира предметов.

Мы увидели, что наш холст представляет собой систему сложений и конструкций, соединяющихся по законам, выходящим за пределы холста к беспредельности жизни. И в самом деле, если мы возьмем метод инженера, творящего новые тела, новую вещную культуру, проходя для этого через математические таблицы, через алгебраические выкладки, через чертежи проектов, то у нас нет совершенно никаких данных считать этот путь единственным, непреложным, категорическим. Египет не оставил нам никакой писаной математики и без таблиц логарифмов, без чертежей проектов создал огромную вещную культуру. Наше время обладает гораздо бóльшим количеством элементов, составляющие их механические и динамические свойства также новы. Для того чтобы сложить их в новую форму, нужно сложить новый скелет; эту форму выстраивают те, что были живописцами. Потому что из всех создающих искусников им больше всего удалось соскоблить с себя старую, ставшую тесной кожу, чтоб свободно расти дальше.

Проун является скелетом этого нового сложения.

Продолжая еще писать кистью по холсту, мы увидели, что мы сооружаем, что картина сгорает. Мы увидели, что поверхность холста перестала быть картиной, она стала сооружением, и, как дом, его нужно обойти кругом, посмотреть сверху и исследовать снизу. Оказалась уничтоженной единственная перпендикулярная к горизонту ось картины. Даже революционный, супрематический холст в этом был родственен музейной картине только одно положение – повешенный иначе, он оказывался лежащим на боку или вниз головой (правда, иногда это замечал лишь сам автор).

Проун построил холст, уравновешенный во всех положениях, и привел его этим во вращение. В этом нашло свое выражение новое восприятие пространства одно художественное, другое механическое (научное). Первое прошло путь развития, который мы выше указали (через готику, перспективу, музейную живопись, импрессионизм, кубизм, супрематизм). Второе прошло свой путь развития от древности, через Птолемея, Коперника, Ньютона, Эйнштейна.

Проун, выходя из живописи к реальности, строит единое пространство, не иллюзорно-живописное и не абстрактно-научное.

Чтобы отмежеваться от картины с одной стороны и от инженерного чертежа – с другой, мы и дали нашему произведению новое имя – ПРОУН (независимо от того, в плоскости ли оно или в трехмерном виде).

Мы пустили его в жизнь к цели – творческому сооружению форм (следовательно, овладению пространством) через экономическую продукцию перевоплощенного материала.

Проун конструирует, то есть идет по пути создания отдельного, конкретного предмета. Картина же компонует, то есть дискутирует по разным формальным возможностям. Конструкция утверждает. Это различие находит свое выражение в инструментах того и другого: циркуль – зубило конструкции, кисть – инструмент композиции.

Проун, создавая новую форму, идет от создания нового материала, от перевоплощения материала. Так, например, мачты из бумаги. Это тоже дерево, но человек искусственно переставил его клеточки и этим перевоплотил для своих требований.

Путь проуна не отдельных суженных научных дисциплин – художник-соорудитель вмещает их все в своем опыте. Это чистый путь действия – действительность.

Нам придется в другом месте остановиться на роли цвета в проуне, на вопросах решения проблем тяжести, на самой производственной его форме и целом ряде других вопросов. Достаточно вышесказанного, чтобы увидеть развивающийся процесс преодоления картинного искусства и место проуна в этом процессе.

К какой конкретной цели идет проун?

К созданию города. К архитектуре мира.

Жизнь строит сейчас новую, единую стальнобетонную плиту социалистического фундамента под парадами всей земли, и через проун мы выйдем к сооружению над этим всеобщим фундаментом единого мирового города жизни людей земного шара.

Город

Город – барометр жизни человеческого общества каждого времени. По прямым, и кривым, и кольцам чертежа плана города можно восстановить всю экономическую, политическую, духовную жизнь времени. Мы имеем огромный квадрат Вавилона, центрированный на малый квадрат деспота-бога. Мы имеем другой квадрат, выросший из римского лагеря с его основным крестом двух артерий, пересекающихся на палатке военачальника-императора. Мы имеем кольцевые круги, выросшие из ярмарочной площади, засеянной купцом, под охраной рыцарского замка. Мы имеем шахматную доску нового бухгалтерского времени. И имеем железобетонную балку вытянутых параллелей Нью-Йорка. Перед нами ряд знаков выраженного типа. В каждом из них выразил себя определенный класс. Также характерен и профиль города. В средневековье он весь сходится, нарастает пирамидально и истекает в кресте собора. Он, как корона, завершается в одной шишке с крестом наверху. В сегодняшней Америке он торчит рядом с отдельными, конкурирующими, разбегающимися зубами – фабричными трубами и небоскребами.

Так цветет земля городами. Ушедшие силы ушедшего времени оставили свои плоды.

Что вырастит новая сила нового времени? Какое место в этом процессе займет художник?

Мир, вся земля принесла в город искусство. В городе родилась наука. Они идут к поглощению друг друга, чтобы вылиться в нечто творчески единое. Художник-живописец вырвался из закоулка своей специальности, и в своем выходе к архитектуре (во всей широте этого термина) он становится перед проблемой своей роли как искусника. Потому что как искусник он делал что хотел – хочешь, пиши черно, хочешь, пиши красно. Но вот он вышел на площадь, и начал громоздить глыбы на глыбы, и сгромоздил нечто. Тогда пришли люди и сказали: «Хорошо. Прекрасно». И взяли свои перины, вобрались в это нечто, и каждый начал что-то подрубать, подбавлять по своим потребностям, своим удобствам. Нечто стало иным. Произведение искусства уничтожили. И получается, что искусника на площади обидели.

Да, ему здесь делать нечего.

Да, город требует другого.

Каждый отдельный художник здесь не может делать то, что ему хочется, и уж понятно, что он не может приходить с гримировальным ящиком, чтобы на скелет, построенный инженером, налеплять пакли и бороды всяческих стилей. Не будет он строить «утилитарных» фабрик и не будет филантропить рабочих «уютными» колониями.

Город станет единым целым, а не суммой отдельных собственных квартир, домов, лавок, трактиров и тому подобного. Он перестанет быть закованным и прикованным базаром. Он станет станцией.

Мы можем проследить такую связь городов между собой.

Первое природоестественное – реки. Энергия движения – течение воды, усилие мышц, ветер.

Затем – искусственные дороги (Рим). Энергия движения – мышцы ног человека или животного, форма – колесо.

Затем – железная дорога. Пар. Пароход.

Наконец – аэроплан. Новые энергии – газ, электричество. Новая форма – винт, пропеллер.

И вот мы видим, как город (в смысле содержимого) всё больше и больше срывается со своего места, приходит в движение. Мы видим, как жизнь вырабатывает свой новый тип жилья – динамический. Разве современный экспресс со стальными вагонами, с вагонами-ресторанами, вагонами-салонами, связанный радио во время движения со всем миром, разве это не движущееся жилье? Разве трансатлантический пароход – не движущийся город? И разве Цеппелин и новые огромные аэропланы – не снявшиеся с фундаментов дома?

Мы коснулись здесь нескольких положений, чтобы пояснить, как созревающие силы требуют творцов для их организации.

Организации их не желудку на потребу, а для питания той первоосновной силы, которая делает нас живыми. И задача художников сейчас – организация в пространстве и времени того тела, в котором мы живем и движемся – города. Может быть, для того, чтоб его распылить, или, может для того, чтоб весь шар земной превратить в единогород.

Итак, пройден путь искусства.

Искусство осталось в каменном веке человека-охотника, бегущего за зверем и хватающего его. Он его изображает. Искусство осталось в растительном веке человека-землепашца-пастуха, имеющего досуг прислушиваться к себе и абстрагировать свои образы. И один, и другой украшают.

Мы стоим в электродинамическом веке, не хватаем, не созерцаем и не украшаем. Мы мчимся и делаем. Следовательно, создаем другое и в других формах.

В этом пути новому искусству одни бросят обвинение в метафизике, потому что оно стоит за пределами школьной физики. Другие обвинят его в математичности и тоже будут неправы, потому что борьба против изобразительного искусства есть борьба против закостеневшего числа, против мертвого.

Мы же видим, как новый мир всё же будет сооружен. Он будет построен силой, которая преодолеет и искусство, и науки, и технику. Он будет сооружен силой прямой и точной, как путь лунатика, перед которой всё отступит в позоре.

Уновис

Витебск – Москва, 1921

Текст приводится по изданию: *Канцедикас А., Яргина З.* Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. В семи частях. М.: Новый Эрмитаж-один. 2004. С. 39–49.

Проуны
Доклад, прочитанный в Институте художественной культуры в Москве 23 сентября 1921 года[28]

«Все искусства смертны, не только отдельные произведения, но искусства в целом. Однажды перестанет быть последний портрет Рембранта, хотя написанное полотно и будет цело, но исчезнет с глаз, который воспринимает этот язык форм».
Освальд Шпенглер. «Закат западного мира»

«Гражданская война нового искусства со старым длится до сих пор».
К. Малевич

Проуном мы называем станцию по пути сооружения новой формы, что растет из земли, удобренной трупами картины и ее художника.

Посмотрим какова эта земля? Чем она удобрена?

Для этого пора перестать смотреть в одну точку, недостаточно и глазами вращать – нужно повернуть всю голову в другое направление. И тогда мы выйдем из закоулка спецов, чья тупость вопит: «Гибнет прекрасный мир! Прекрасный мир гибнет!»

Мы, вышедшие, видим огромные революционные пробеги, перевороты. Причина их всё та же – взорваны границы специальности. Методы, что применялись в одной области искусства, знания, наук, философии, переносятся в другие так же, как в мире Маяковского все четыре координаты: длины, ширины, высоты и четвертая – времени, свободно заменяются друг другом[29].

Я хочу осмотреть культуру участка земли, удобряемого математикой. Мы это сделаем не для грубого сравнения с искусством, не для того, чтобы найти соответствия формул квадратных уравнений с живописью Леонардо да Винчи. Мы не забываем ни на один миг, что искусство создает *бесчисленно*, ибо оно создает живое, числом же измеряется то, что остановилось, застыло, умерло. Мы будем рассматривать движения математики и искусства как две кривые, бегущие не всегда в параллельных плоскостях, не всегда в одной и той же среде: культуры их времени. Эти аналогии мы берем в их сути, но не в формальных выражениях, ибо нельзя непо-

---

[28] Открытие данной публикации принадлежит С.О. Хан-Магомедову. Этот текст следует считать не первым, но самым полным, где Лисицким была сформулирована теория проунов и произведен переход к следующей проблеме – математической системе пространственных построений.Лисицкий выступил с докладом на заседании, на котором присутствовали Н. Альтман, А. Бабичев, О. Брик, В. Бубнова, Н. Докучаев, А. Древин, Ефимов, Кизовальтер, В. Кринский, Н. Ладовский, А. Лавинский, Л. Попова, Сычев, Н. Тарабукин, Н. Удальцова, Успенский. Доклад длился так долго, что прений и вопросов по нему не было. Через неделю, 30 сентября, Лисицкий был принят в члены Инхука. Месяц спустя Лисицкий покинул Россию, отправившись в Берлин в качестве эмиссара советского искусства.Хан-Магомедов приводит данные о странностях в истории с этим текстом. Машинописный доклад с рукописной обложкой останется в архиве института и не будет использован Лисицким для дальнейших публикаций в европейских журналах. В данном издании публикуются статьи Лисицкого из журнала *De Stij*l и *Ringen*, где Лисицкий описывает свое изобретение проунов и которые являются модификациями текста доклада. Эти тексты и станут главными источниками информации о проунах от самого автора. Текст доклада не попадет в поле зрения исследователей, и только в 2007 году Хан-Магомедов опубликует текст доклада на русском языке полностью в своей монографии: Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М., 2007. Оригинал текста, вероятно, находится в частной коллекции.Текст составлен на базе «Не мировидение – но мирореальность» и «Преодоление искусства».В целом можно сказать, что из текста этого доклада вышли многие последующие тексты Лисицкого.Здесь есть установление супрематизма как основы современного революционного искусства. Есть изложение теории проунов. Также в тексте доклада есть подробное размышление о связях искусства и математических моделей, в дальнейшем развитое в статье «Искусство и пангеометрия».

[29] Вероятно, речь идет о постановке «Мистерия-буфф» В. Маяковского (1918).

средственно приравнивать математические внематериальные абстракции с тем, что в живописи так неудачно назвали «абстрактным».

Мы берем математику как чистейший продукт человеческого творчества. Творчество, которое не воспроизводит, репродуцирует, а создает – продуцирует. И потому ясно, что мы говорим не о науке счисления, но о системах, реализующих миры чисел. Оформленное число становится точным выражением состояния своего времени. Не нужно смешивать математику, как мир чисел, с узкой математикой, как наукой счисления. Первое – свойство сознания, вторая только *один из возможных способов развития этого свойства*. Счисли тельные науки, так же как и счислительные системы (десятеричная. двенадцатиричная и т. д.) могут быть различными.

Высокая математическая одаренность может реализовать себя без наличной математической науки. Можно обладать математическим инстинктом, не осознав его еще в словах и знаках-цифрах. Так, сооружения Египта являются результатом огромной математической одаренности. Это не только ясный мир простых числовых отношений, но и время решения математических проблем без зафиксированной науки. От Египта не осталось никакой писанной математики. Между тем нет оснований предполагать, что она была записана и пропала. И всё же они ставили на века свои обелиски. Но когда при Наполеоне в Париже на площади, не умея создать ничего своего, поставили краденный в Египте обелиск, нашему времени оказалось необходимым произвести предварительно математические расчеты. То же можно сказать и про австралийский бумеранг.

И если наше время действительно *ново*, так же как нов человек рядом с обезьяной, соха рядом с электро-плугом, то посмотрим, выражено ли это новым числом. Это видно в сравнении со старым, с античным, с эвклидо-пифагоровым. С тем античным, с которым до сих пор нам приходится вести борьбу.

Античное число было всегда только *именованным*, современое – отвлеченно, беспредметно. 3 для грека всегда было: 3 колонны, 3 овцы, 3 ребра, вне вещи не было числа. В новой математике x, y, z не есть определенные величины, что знаки связи бесконечного количества возможных положений одного характера, взятые как единство, – они число. И только привычка к старой форме числа (1. 2. 3…) путает нас, ибо знаки x, y, z сами по себе настолько же числа, как и знаки + или =. А сейчас уже их, и x, и y, и z не знаки числа. Число Стало понятием численных множеств, и я не знаком еще со знаками, какими эти численные множества сегодня выражаются.

Принцип современного числа: зависимость, *функциональность*. Если x функция y, то и, наоборот, y функция x (масса и вождь).

Античный человек вращается вокруг отдельной вещи и ограничивающих ее плоскостей. Современный математик знает только абстрактное пространство, точка в нем невидима и не измеряема, это только относительный центр. Прямая для грека всегда измеряемое ребро тела, вещи, для нас неограниченный комплекс точек. Квадратура круга была для античного человека предельной проблемой исследования. Это казалось глубочайшей тайной мировой формы – превратить плоскость, ограниченную кривой, в прямоугольник, чтобы таким образом сделать ее *измеряемой*. Мы разрешили это просто и совершенно другим методом: мы алгебраически выразили π, и при вычислении о черчении геометрических фигур и помину не осталось. Античный математик знает лишь то, что он видит и ощупывает. Современный – как только освободился от античных пут и стал самим собой вошел в область численных множеств, где трехмерное пространство становится деталью многомерного пространства.

Античные названия – *геометрия* (наука измерения), *арифметика* (наука счисления) – затуманивают современные представления. Наша математика не имеет ничего общего с этими ограничениями, но еще не дала себе собственного имени. После Декарта «Новая» геометрия (это уже не геометрия) есть *синтетический* процесс, определяющий *положения* точек, нахо-

дящихся не обязательно в трехмерном пространстве посредством чисел, или аналитических – когда числа определяются положением точек.

Из основной противоположности античного и современного числа исходит глубокая противоположность в их взаимоотношениях. Отношение величин есть *пропорция – зависимость* сущности функции. Отношения можно увеличивать, уменьшать. Функции можно лишь трансформировать. Это сущность контраста старого и нового мира, старых и новых пластических форм. Каждая пропорция предполагает постоянство элементов (*классические ордера*), каждая трансформация – изменяемость (*супрематизм*). Произведения старого искусства можно увеличить и уменьшить, новое – трансформировать.

Античная математика в конечном счете стереометрия. Она воспринимает вещи как *величины* – вне времени. Это математическая статистика. Новая наука увидела, что мир живет во времени, и она включила время четвертой координатой. Она стала динамична и разрушила ряд абсолютов. Разрушен абсолют всех мер и масштабов. Эйнштейн, построивший теорию частной и общей относительности, доказал, что скорость, с которой мы мерим какую-нибудь длину, отзывается на величине аршина, и при некой скорости аршин может оказаться равным 0. И часы наши ходят на разных планетах (в зависимости от быстроты их бега) с разной скоростью.

Новое математическое мышление разбило ряд утверждений и доказало свою правоту на опыте, показав этим всю свою реальность[30].

Перегелий Меркурия.

Вычисление величины нашего мира.

Вот мы, окинув беглым взглядом один из участков земли, увидели новые выросшие здесь плоды. А на участке искусства? Мы думаем, что уже многие сегодня видят, что созревший плод-картина рухнула. *Картина* рухнула вместе с церковью и Богом, кому она была проклама-цией, вместе с дворцом и королем, кому она была троном, вместе с уютным диваном и мещанином, кому она была иконой настроений души. С ней же и ее художник. Никакие искажения, производимые над ясным миром вещей сегодняшним воспроизводительным искусством, не спасут ни картины, ни художника. Экспрессионизм, который так свободно начал обращаться с вещами (пробежавшись по площадям кубизма и футуризма), так измявший их, изогнувший, вывернувший всё ради обнажения солипсической «души» художника, взявшего патент на негритянок, если сосед патентировал зеленых кошек. Не занятие ли это юмористов?

И если думали спасти картину «чистой», «абстрактной», «беспредметной живописью, то этим ее окончательно похоронили. Но здесь художник начал сам перевоплощаться. Художник из воспроизводителя перевоплощается в соорудителя нового мира форм, нового мира предметов.

Двигаясь к новым состояниям, расширяя материал своего ремесла, переходя к новым восприятиям, художник до недавнего времени всё еще оставался и старой орбите. Он вращался вокруг вещи. Основное новое было то, что он уже не стоял в любовании перед вещью, а вращался вокруг нее, воспринимал и стремился передать свое восприятие не в трех измерениях, но в четырех. Созрело время вырваться из этого кольца. Выход был один – нужно было броситься в пропасть с верой, что до дна достигнешь не мертвецом, но ново рожденным. Это нужно было сделать не в отчаянии – эти разбиваются, а в полной убежденности в силе.

В 1913 году К. Малевич написал «Черный квадрат»[31].

Художник осмелился пойти на гибель. Была поставлена форма, контрастная всему, что понималось под картиной, под живописью, под искусством. Сам автор считал, что он поставил 0 (нуль) формам, 0 (нуль) живописи. Мы же сказали: да, это 0 (нуль) убывающего ряда, но мы

[30] Отклонение лучей света притяжением. Вычислено Эйнштейном и доказано солнечным затмением 29 мая 1919 года.

[31] См. комментарий 11.

видим, как с другой стороны начинается новый восходящий ряд. Так, если мы имеем идущий из бесконечности ряд… 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, здесь доходя до 0, он начинает новый рост 1, 2, 3…

…6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3….

Да, этот ряд восходит, но по другую сторону живописи как таковой. Если сказали, что века принесли свою живопись до квадрата, чтобы здесь погибнуть, то мы сказали: если плита квадрата закупорила сжавшийся канал живописной культуры, то обратная сторона его ложится мощной плитой фундамента нового объемного роста реального мира[32]

живописная культура

материальная культура

Квадрат и круг, расколовшись, родили супрематизм.

Супрематизм – первая живопись с состояния античного именованного предметного числа в состояние современного отвлеченного числа, чистого от предмета, числа, занимающего в природе свое самостоятельное, наряду с предметами, место.

Супрематизм выбросил с холста всю изобразительность и отобразительность вещей и цветов. Оставил чистый цвет, включенный в чистую форму, и начал из этих элементов составлять целые классы группы, уравнения формальных возможностей в их функциональной зависимости. Так, ставя определенную форму определенного цвета в определенном прямоугольнике плоскости, мы создавали определенную зависимость этих трех элементов между собою. Прибавляя новые элементы и представляя их, мы трансформировали холст. И так же как Архимед принял бы современную математику за остроумную, но курьезную *игру* (потому что ее цель не конечный результат вроде трех булок, сорока пяти копеек и т. д., как в задачнике Евтушевского, а само действие, сочетание, конструкция зависимостей, как у Гауса, Римана, Эйнштейна), также доморощенные архимеды пробуют отнестись к супрематизму и всему современному искусству.

Всякий материал, цветовая масса и фактура усиливают живопись, и супрематизм для чистоты излучения цвета вначале всё это отверг.

Результатом супрематической «игры» был холст, несущий в себе некое знакообразование. Знак может иметь два происхождения.

Первое – он может быть заранее обусловлен. По уговору. Так, план холмистого города, начерченный на бумаге, передает окружающую нас многообразность и многопланность знаками, о чтении которых мы заранее определенно условились. Так, мы уложили весь земной шар в два круга. Всю бесконечность звездного неба – в пыль точек, ограниченных четырехугольником листа бумаги. Но этими знаками мы выразили то, что в мире уже готово, уже построено. Эти знаки мы создали, и их непонятное стало нам ясно, после того как мозг, выйдя из пылинки микроба, прошел гладь рыбы, начал в черепе животного и дошел до своего многорытвенного состояния в сегодняшнем черепе человека.

Второе – знак рождается, а уж потом получает имя, его смысл открывается позже. Так, нам еще непонятны знаки, творимые художником, потому что количество рытвин чего-то другого, чем только мозг, еще недостаточно умножилось в человечестве[33].

Где же творит супрематизм свои знакообразования? По пути к бесконечному пошло новое время, преодолевшее античное, думая, что следует ему. Еще готика со своим синим и золотым фоном это начала. Затем перспектива пробила птоломеевские стеклянные сферы, на которых звезды висят. Дальше по этому пути шел живописец со своим «музейным тоном»,

[32] Этот фрагмент взят из текста «Преодоление искусства».

[33] В предшествующих абзацах содержится изложение из текста Лисицкого «Преодоление искусства».

с выявленным мазком. Супрематизм смел всё это с холста, «пробил абажур синего неба»[34] и стал на *белом,* как безграничном. Этим он создал свое пространство и довел иллюзорность до абсолюта.

При всей своей революционности супрематический холст остался еще картинообразностью. Так же, как всякий музейный холст, он имел *одну* определенную, перпендикулярную горизонту ось и повешенный иначе сказывался лежачим на боку или вниз головой. Правда, иногда это замечал лишь сам автор.

Вы знаете, конечно, другой путь. По этому пути шли из бесконечности холста к его поверхности. Строили из нее вперед. И контррельефе эта живопись доведена до конца: к плоскости доски прикреплены материально-живописные массы. Но это же только иллюзия: другой вид живописного интегрирования. И если это перепутали с машиной и думали, что создают «машинное искусство», то из этого опять получилось *изобразительное* искусство машины. Опять искусство обрекалось ползти в хвосте и ждать, пока в технике будут изобретаться новые формы, чтобы их тем или другим образом изображать. Но мы заявляем, что не хотим больше быть регистраторами входящего и исходящего.

Сегодня многие из нас, разрушивших вещь, идут по пути создания новой вещи, новой конкретной реальности. Каков же наш путь? Это на путь инженера, идущего через математические таблицы, через алгебраические выкладки, через *чертежи проектов*. Путь инженерный является методом лишь одного определенного времени и совершенно некатегоричен. Египет не оставил нам никакой писанной математики и без таблиц логарифмов создал огромную *вещную* культуру. Наше время обладает гораздо большим количеством составляющих, их механические и динамические свойства так же новы. И скелет их сложения для новых целей должен образоваться в новой форме. Эту форму выстраивают те, которые были живописцами. Потому что из всех создающих искусстников им больше всего удалось соскоблить с себя старую, ставшую тесной кожу, чтобы свободно расти дальше.

Продолжая еще писать кистью по холсту, мы увидели, что мы сооружаем, что картина сгорает. Мы увидели, что поверхность холста перестала быть картиной, она стала сооружением, и, как дом, его нужно обойти кругом, посмотреть сверху и исследовать снизу. Оказалась уничтоженной единственная перпендикулярная горизонту ось картины. Мы привели холст во вращение. И вращая его, мы увидели, что ввинчиваем себя в пространство. До сих пор пространство проецировалось на плоскость условностью планов – мы начали двигаться из плоскости плана к безусловности протяженности. В этом вращении мы умножили оси проекций, стали между ними и раздвинули их. Если футуризм ввел зрителя внутрь холста, то мы вводим через холст его в действительное пространство, ставя его в центре нового построения протяженности. Теперь, став в пространстве на этих лесах, мы должны начать его мету. Пустота, хаос, противопригодность становятся пространством, т. е. порядком, определенностью, природой, когда мы устанавливаем в нем меты определенного строения, со- и взаимоотношения. Строй и масштаб отметочного множества дают пространству определенную напряженность. Меняя отметочное множество, мы меняем напряженность пространства, организованного из одной и той же пустоты.

Когда мы увидели, что содержание нашего холста уже не картинное, что он пришел во вращение, даже оставаясь еще так же, как географическая карта, как проект, как зеркало со своими отражениями, висеть на стене, мы решили дать ему соответствующее имя. Мы назвали его *проун.*

---

[34] Отсылка к тезису К. Малевича в его тексте «Супрематизм» Каталога десятой государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» в Москве в 1919 году: «Я прорвал синий абажур цветных ограничний и вышел в белое…». Малевич К. С. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 2005. С. 150.

Мы пустили его в жизнь к цели: *творческому сооружению форм* (следовательно, овладению пространством) *через экономическую конструкцию перевоплощенного материала* .

Здесь мы делаем несколько предпосылок:

форма вне пространства = 0;

форма вне материала = 0;

отношение формы к материалу есть отношение массы к силе;

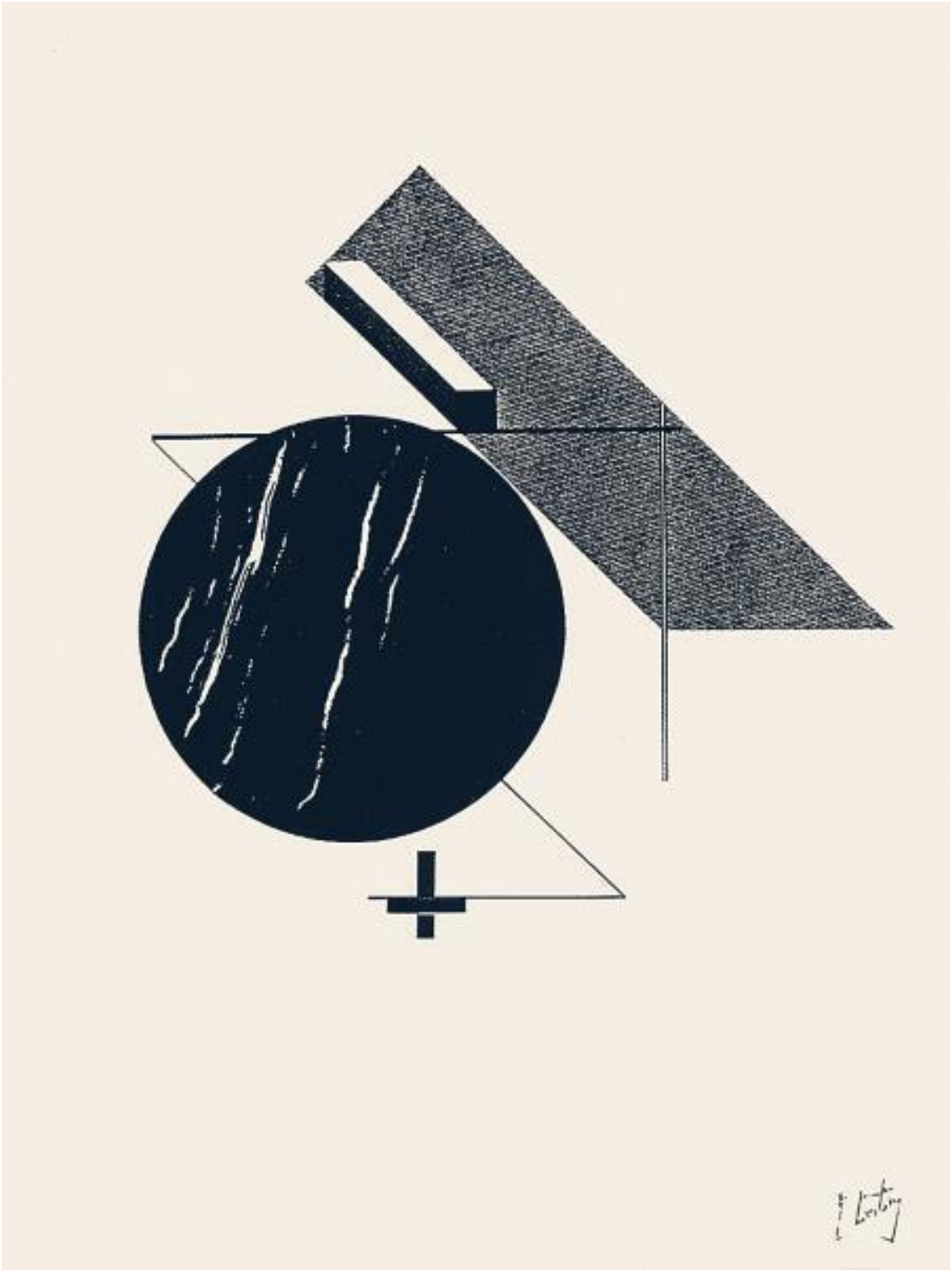
форму материал получает в конструкции;

мера органичности роста формы – экономия.

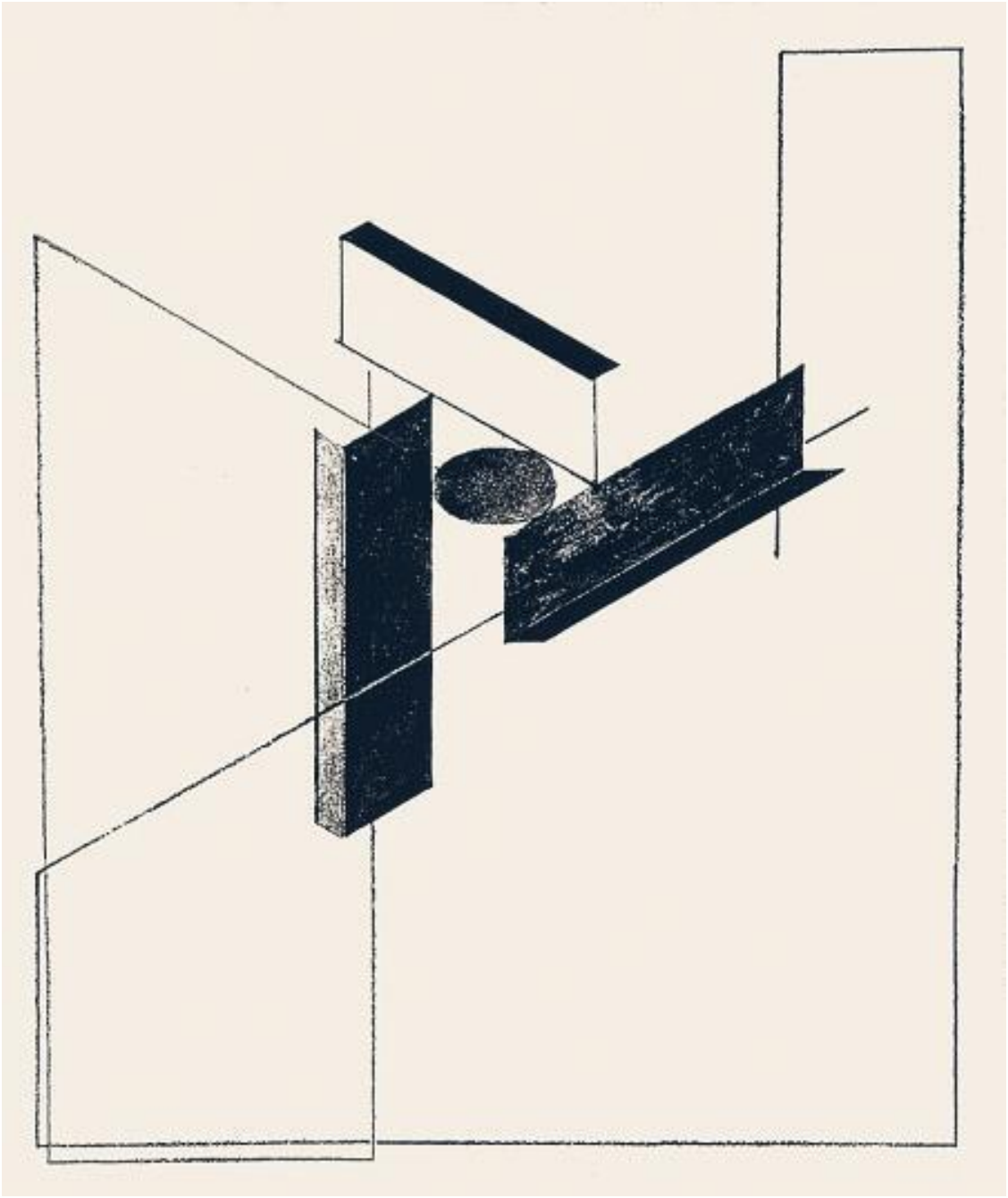
Путь проуна – не отдельных суженных научных дисциплин, художник-соорудитель вмещает их все в своем опыте. Это чистый путь действия – действительность.

Мы исследовали первые стадии нашего сооружения и увидели, что двухмерное плоскостное пространство его той же сущности, что трехмерное объемное[35]. Потому что если третью меру мы *знаем*, а от первых двух получаем непосредственное *впечатление*, то ведь мы только начинаем *ощущать* четвертую меру. Одно мы знаем, что в живой действительности нет трех измерений – есть живая протяженность всего текущего вокруг нас. Когда сейчас пробуют разделять наше пространственное выражение на «художественное» и «механическое» (научное), на те формы, какими пространство выражалось, с одной стороны, в живописи (перспектива, импрессионизм, кубизм, супрематизм), с другой стороны, в науке (Птоломей, Коперник, Ньютон, Эйнштейн), то в этом мы как раз и находим то, что так характерно для подхода к старому искусству – разделение на «душу» и «тело», против чего мы ведем борьбу. Разве не вместе шли открытия новых пространств в живописи и механике? В этом же путь преодоления и одного, и другого – чтобы выразить новое состояние, чтобы оформить новое пространство, единое, ахудожественное, амеханическое.

[35] Мы говорим в двухмерном потому, что с него мы начинаем, для того чтобы идти к трехмерному, поэтому мы оба вида и берем в единстве.



Эль Лисицкий. Проун. «Папка Кестнера». 1923



Эль Лисицкий. Проун. Литография и коллаж. 1923

И вот для нас пространство двухмерной поверхности того же порядка, что и трехмерного объема, и потому так же плотно и так же упорно, как земля, и строится в нем, как на земле. Здесь также нам нужно разрешить тяжесть, основу всего строящегося в мире. Мы говорим о физической тяжести, о притяжении, о «гравитации», о той магнитной силе, за признание которой материалистов обвиняют в метафизике и научную сущность которой изображает сегодня какими-то эллиптическими интегралами Эйнштейн, исправляя законы, поставленные Ньютоном. Равнодействующая этой силы имеет свое направление, но она в каждую эпоху складывается из новых составляющих. Составляющие нашей эпохи строит проун.

Формы, которыми проун идет на приступ пространства, построены из материала, а не из эстетики. Этот материал в проунах первых станций – цвет. Он взят как наиболее чистый вид материи ее энергейного состояния в его материальных воплощениях. Потому что, если бы мы хотели заниматься чистой, абсолютной живописью, нам нужно было бы не раскраши-

вать холсты красками, но как-то так химически или физически обрабатывать свои поверхности, чтобы они отражали ту часть падающего на них спектрального луча, чей цвет нам нужен. Но мы поступаем иначе. Мы берем материал красок (цветные земли, окрашенные порошки) и накладываем их на холст. Род их накладки и закрепления (масло, яйцо, клей) дает им ту или другую интенсивность. Материалом красок мы даем эквивалент ощущений чистого цвета, цвета как такового.

В богатейшем руднике цвета мы дошли до каменоугольной жилы, чистой от субъективных качеств. Супрематизм в своих завершениях очистил себя от индивидуализма зеленых, оранжевых фиолетовых и вышел к черному и белому. Здесь мы увидели чистоту коллективной силы. Если взять цветовой ряд как группу людей, то в черных и белых и между – черно-белых – мы видим выраженным их «человеческое» общее, в то время как в зеленых, оранжевых, фиолетовых и т. д. нам предстает их субъективное – то, что этот шатен, другой брюнет, третий блондин и т. д. И в самом деле, только упорный индивидуалист может утверждать сегодня цветистость для нашего сталь-бетонно-угольного дня, запекая красивый цвет в репинскую кровь с Ивана Грозного, поддувая искорки в желтой и выставляя еще какой-то цвет, на который глаз не реагирует.

Если взять спектр как кольцо, где от фиолетового и ультрафиолетового через красный до инфракрасного горячего луча идет цвет, то за инфракрасным он переходит в черный и бежит к холодному белому. Так мы имеем в этом кольце часть эстетическую, часть химическую, часть физическую и часть материальную. Мы движемся по второй половине дуги спектра, идущей от черного к белому.

Цвет становится у нас барометром материала. Сила контраста или согласие двух черных, или двух белых, или двух между черно-белых дает нам ключ к соответствию или контрасту двух технических материалов, как: алюминий – гранит, бетон – железо, алмаз – бумага и т. д. Так цвет движет материал к его дальнейшим перевоплощениям[36].

Создавая новую форму, проун создает новый материал: если она не может быть воплощена в железе, то нужно перевоплотить железо в бессемеровскую сталь, или вольфрамсталь, или в нечто, что сегодня еще не сделано, ибо не потребовано. Творец-инженер, сооружая форму пропеллера, знает, что его товарищ инженер-технолог приготовит в своей лаборатории материалов из дерева, из металла, из холста то, что соответствует статическим и динамическим требованиям данной ему формы.

Материальная форма движется к пространным осям: по диагонали или спирали лестницы, по вертикали, каналу лифта, по горизонтали рельса, по прямым и кривым аэропланов. Для каждого этих движений она складывается в соответственный порядок – это *конструкция*. Таким образом, непременным условием для конструкции должно быть движение или участие в движении. Поэтому такие споры вызывают вопросы о конструкции и композиции в холсте[37], в плоскости, части которой неподвижны.

Но недостаточно телу быть трехмерным, чтобы только поэтому считать его конструктивным. Тела сплошь и рядом, так же как кости, компонуются, но не конструируются. Чему много примеров.

---

[36] Пример перевоплощения материала: мечта из бумаги. Дерево состоит из клеток. Они разнообразно расположены в разных сортах дерева и потребностей: это расположение не дает достаточной сопротивляемости нашим потребностям. Мы делаем из дерева бумагу (другая перестановка клеток), спрессовываем из бумаги бревна, мачты. Клетки уплотнились. Новое вырастили дерево, материал перевоплощен.

[37] Это отсылка к дискуссии о композиции и конструкции, которая проходила в Инхуке в 1921 году. Идеи композиции отстаивал В. Кандинский, ему противостояли молодые конструктивисты. В результате Кандинский проиграл этот спор и покинул Россию. По удивительному совпадению Лисицкий выехал из России примерно в одно время с Кандинским

Конструкция – это стремление создать отдельный и конкретный предмет. В отличие от композиции, которая только дискутирует по разным формальным возможностям, конструкция утверждает. Циркуль – зубило конструкции, кисть – инструмент композиции.

Неконструктивная форма не движется, не стоит – падает. Она катастрофична. Конструкция живописи, начавшая свой рост из композиции кубизма, движется по рельсам земли. Конструкция, прорастающая в супрематизме, движется по прямым и кривых аэро, она впереди в новом пространстве. Проун строит в нем.

Проун выводит нас к сооружению нового тела. Здесь становится вопрос о целесообразности. Мы определяем цель как то, что остается *позади* нас. Творчество создает факт, и он становится целью. Костер изобрели, огонь открыли. Костер стал *целью* тепла. Изобрести можно и утопии – открыть можно лишь то, что существует. Творческий путь есть путь открытий, и они создают цель. Конечно, бывает, что идут по пути в Индию, а открывают Америку.

Из цели следует утилитарность – разверстка глубины качества в ширину количества. Она оправданна, когда умножает последнюю стоящую в порядке дня целесообразность. Но здесь она сталкивается с социально-экономическими препятствиями. Так, производить сегодня глиняные горлачи, когда мы имеем штампованный алюминий, неутилитарно, но социально-экономическое состояние не может еще преодолеть глиняную целесообразность горлачей. И всё же мы не можем не идти вперед, и проун, двигаясь по пути открытия целей, дает целесообразности и несет семена широчайшей утилитарности.

Проун выводит творящего из созерцательности к действенности. В то же время, как картина – конец и завершенность в себе, каждый проун лишь звено в цепи, короткая остановка по пути совершенства.

Проун изменяет саму производственную форму искусства. Он оставляет индивидуалиста-кустаря, строящего в западном кабинете на трех ножках мольберта свою картину, им одним начатую и только им одним кончаемую. Проун вводит в творческий процесс множество, захватывая каждым новым поворотом радиуса новый творческий коллектив. Личность автора тонет в произведении, и мы видим рождение нового стиля не отдельных художников, но безымянных авторов, высекающих вместе здание времени.

Так проун, оставив картины и художника с одной стороны, машину и инженера – в другой, выходит к созданию нового пространства и члена его, текущими во времени элементами первого, второго и третьего измерений, сооружает новый многогранный, но единоликий образ нашей природы. Начиная свои установки в двухмерной поверхности, мы переходим к трехмерным модельным сооружениям и дальше – к требованиям жизни. Она сейчас строит новую стальбетонную плиту коммунистического фундамента под народами всей Земли, и через проун мы выйдем к сооружению над этим всеобщим Фундаментом единого мирового города жизни людей земного шара.

Здесь мы пришли через проун к архитектуре. Это движение не случайно. Полные эпохи всегда имели полное выражение в архитектуре, в этом материализованном сцеплении всех искусств – и литературы, и музыки, и пластики, и живописи. Затем начиналось распыление, материализация. И свое максимальное выражение следующие эпохи находили только в одном из искусств. Так шло время скульптуры, живописи, музыки, литературы, чтобы в дальнейшем опять собрать воедино. Мы сейчас пережили время, когда на острие бегущего клина стояла живопись. И теперь идем к переходу от скульпто-живописи к единству архитектуры. В ней мы сегодня движемся, это проблема нашего сегодняшнего дня, и о ней разрешите тогда говорить, когда она так же, как первая стадия проуна, в некоторых их решениях будет показана.

Итак, пройден путь искусства. Искусство осталось в палеолитическом веке человека-охотника, бегущего за зверем и хватающего его – он *изображает*. Искусство осталось в неолитическом веке человека-землепашца, пастуха, имеющего досуг прислушиваться к себе и абстрагировать свои образы. И один, и другой украшают. Мы стоим в электродинамическом

веке, не хватаем, и не создаем, и не украшаем. Мы мчимся и делаем. Следовательно, создаем другое и в других формах.

Жизнь так быстро бежала в последние годы, что мы верили, что уже завтра наш проун станет проектом. Но сейчас, когда происходит перебой, может, наша нога, поднятая для шага вперед, уже не найдет под собой земли, но мы не уйдем тогда на небо к «искусству». Нет, мы будем шагать рядом с катящимся, хоть и медленно, шаром, чтобы в каждый созревший час суметь стать на него.

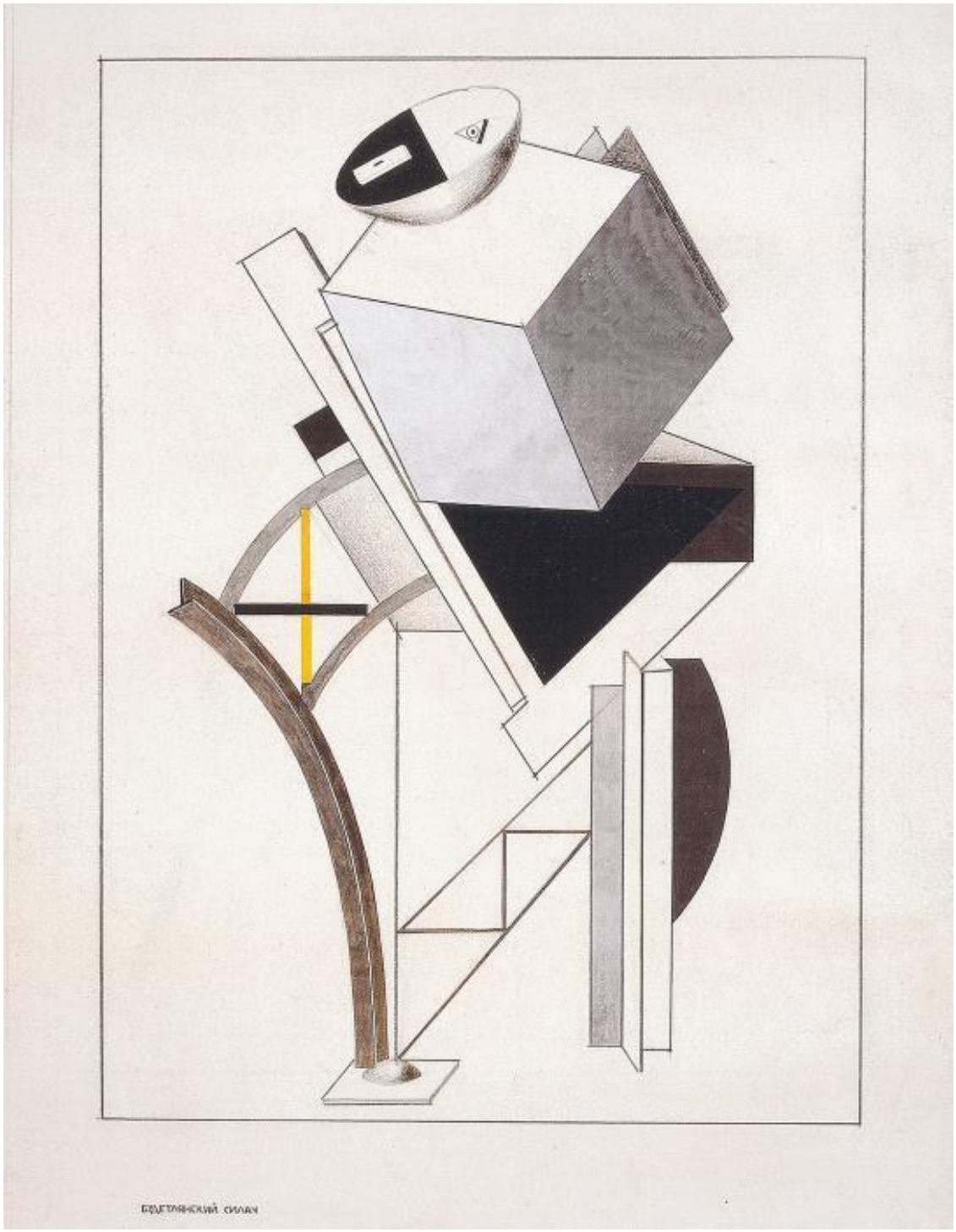
В этом пути одни нам бросят презрительную кличку метафизиков, потому что-то, что мы делаем, за пределами физики Краевича[38], другие, наоборот, нас обвинят в математичности и тоже будут не правы, потому что наша борьба против изобразительного искусства есть борьба против числа, против мертвого.

Мы же видим, как новый мир всё же будет сооружен. Он будет сооружен силой прямой и точной, как путь лунатика, перед которой всё отступит в позоре.

Унович
1920–21
Эль Лисицкий

Публикуется по: *Хан-Магомедов С. О.* Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М., 2007. С. 268–282.

[38] Краевич Костантин Дмитриевич (1833–1892) – автор учебника физики, выпущенного в 1867 году и многократно переиздававшегося



Эль Лисицкий. Будетлянский силач. Лист из альбома «Фигуры из оперы „Победа над Солнцем“».

1920–1921

Часть II
Европа 1922–1925 ГГ

Блокада России кончается[39] «Вещь». 1922. № 1–2. С. 1–4
Статья написана совместно с Ильей Эренбургом

Появление

«ВЕЩЬ»

– один из признаков начинающегося обмена опытами, достижениями, вещами между молодыми мастерами России и Запада. Семь лет отъединенного бытия показали, что общность заданий и путей искусства различных стран не случайность, не догма, не мода, но неизбежное свойство возмужалости человечества. Искусство ныне ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНО, при всей локальности частных симптомов и черт. Между Россией, пережившей величайшую Революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понедельником, минуя разность психологии, быта и экономики, строители нового мастерства кладут верный скреп

«ВЕЩЬ»

– стык двух союзных окопов.

Мы присутствуем при начале великой СОЗИДАТЕЛЬНОЙ ЭПОХИ. Конечно, реакция и мещанское упорство сильны повсюду, и в Европе, и в сдвинутой с устоев России. Но все усилия староверов могут лишь замедлить процесс строительства новых форм бытия и мастерства. Дни разрушений, осады и подкопов – позади. Вот почему

«ВЕЩЬ»

будет уделять минимальное количество бумаги борьбе с эпигонами Академий. Отрицательная тактика «дадаистов», столь напоминающих наших первых футуристов довоенного периода, мнится нам анахронизмом. ПОРА на расчищенных местах СТРОИТЬ. Мертвое само умрет, пустыни же требуют не программ, не школ, но работы. Теперь смешно и наивно «сбрасывать Пушкиных с парохода»[40]. В течении форм есть законы связи, и классические образцы не страшны современным мастерам. У Пушкина и Пуссена можно учиться – не реставрации умерших форм, а непреложным законам ЯСНОСТИ, ЭКОНОМИКИ, ЗАКОНОМЕРНОСТИ.

«ВЕЩЬ»

не отрицает прошлого в прошлом. Она зовет делать современное в современности. Поэтому нам враждебны непосредственные пережитки вчерашнего промежуточного дня, как то символизм, импрессионизм и пр.

---

[39] Манифест Лисицкого – Эренбурга может быть рассмотрен с нескольких позиций. Это работа над восстановлением культурных связей между Россией и Германией после окончания Первой мировой войны. Это также пропаганда советской культурной политики. В-третьих, это разработка концепции «вещи» как модели для современного искусства. К сожалению, у нас нет достаточных данных, чтобы понять процесс и экономику создания журнала. Состоялось только два выпуска: сдвоенный № 1–2 (апрель 1922) и № 3 (май 1922). «Вещь» не выдержал испытания временем. Попытка издания интернационального и просоветского журнала о современном искусстве провалилась. Лисицкий начинает сотрудничать с другими журналами.

[40] Цитата из поэтического сборника и манифеста русских футуристов «Пощечина общественному вкусу» 1912 года (подписан В. Хлебниковым, В. Маяковским, А. Кручёных, Д. Бурлюком, Б. Лившицем. «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности».

Основной чертой современности мы почитаем ТОРЖЕСТВО КОНСТРУКТИВНОГО МЕТОДА. Мы видим его и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников, и в искусстве.

«ВЕЩЬ»

за искусство конструктивное, не украшающее жизни, но ОРГАНИЗУЮЩЕЕ ее.

Мы назвали наше обозрение

«ВЕЩЬ»,

ибо для нас искусство – СОЗИДАНИЕ новых ВЕЩЕЙ. Этим определяется наше тяготение к реализму, к весу, объему, к земле. Но отнюдь не следует полагать, что под вещами мы подразумеваем предметы обихода. Конечно, в утилитарных вещах, выделываемых на фабриках, в аэроплане или автомобиле, мы видим подлинное искусство. Но мы не хотим ограничивать производства художников утилитарными вещами. Всякое организованное произведение – ДОМ, ПОЭМА ИЛИ КАРТИНА – ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовать. Итак, мы далеки от поэтов, в стихах предлагающих перестать писать стихи, или от художников, пропагандирующих с помощью картин отказ от живописи. Примитивный утилитаризм чужд нам.

«ВЕЩЬ»

считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами.

С величайшим вниманием будет следить

«ВЕЩЬ»

за взаимоотношениями между новым искусством и современностью во всех ее многоликих проявлениях (наука, политика, техника, быт и пр.). Мы видим, что на развитие мастерства последних лет оказали крупное влияние явления, лежащие вне так называемого «чистого искусства».

«ВЕЩЬ»

будет изучать примеры ИНДУСТРИИ, новые изобретения, РАЗГОВОРНЫЙ и газетный ЯЗЫК, СПОРТИВНЫЕ ЖЕСТЫ и пр., как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней.

«ВЕЩЬ»

вне политических партий, ибо она посвящена проблемам не политики, а искусства. Но это не означает, что мы стоим за внежизненность и принципиальную аполитичность искусства. Напротив, мы не мыслим СЕБЕ СОЗИДАНИЯ НОВЫХ ФОРМ В ИСКУССТВЕ ВНЕ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ОБЩЕСТВЕННЫХ ФОРМ, и, разумеется, все симпатии

«ВЕЩИ»

идут К МОЛОДЫМ СИЛАМ ЕВРОПЫ И РОССИИ, СТРОЯЩИМ НОВЫЕ ВЕЩИ. Общими силами рождается новый КОЛЛЕКТИВНЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

СТИЛЬ. Все, кто принимает участие в его выработке, – друзья и соратники

«ВЕЩИ».

В строительной горячке, переживаемой нами, найдется место всем. Мы не учреждаем секты и не довольствуемся суррогатами коллектива в виде различных направлений и школ. Мы будем стараться объединить и координировать труды всех, желающих действительно трудиться, а не довольствующихся рентой предыдущих поколений.

Привыкшему же не трудиться, а любоваться, извечному потребителю, ничего непроизводящему,

«ВЕЩЬ»

покажется скучной и убогой. В ней не будет ни философской орнаментации, ни томной изящности.

«ВЕЩЬ»

– деловой орган, вестник техники, ПРЕЙСКУРАНТ новых ВЕЩЕЙ и чертежи вещей, еще не осуществленных.

Среди духоты и обескровленной России, ожиревшей дремлющей Европы один клич: скорей БРОСЬТЕ ДЕКЛАРИРОВАТЬ И ОПРОВЕРГАТЬ, ДЕЛАЙТЕ

ВЕЩИ!

Эль Лисицкий. Оформление оперы «Победа над солнцем». «Система-театр». Вариант театральной установки.

1920–192

Выставки в Берлине «Вещь». 1922. № 3. С. 14

В Берлине много магазинов, салонов, торговцев картинами, ателье. Всюду выставлено искусство. Открывается выставка. Приходит свое семейство. А потом – по полтора белых негра в день.

Современное думаешь найти в *«Штурме»*[41]. Но этот пароход превратился в утлую лодочку. Недавно там видели венгерцев. Породнившись через революцию с Россией[42], они и в искусстве своем оплодотворились нами. Моголи-Нодь[43]. преодолел немецкий экспрессионизм и идет к организованности. На фоне немецкой спрутообразной беспредметности четкий геометризм Моголи и Пери[44] обнадеживает. От композиции на холсте, они переходят к конструкции в пространстве в материале.

Баумейстер[45] показал ряд холстов, где в современное, хорошо сработанное тело вложена для «содержания» метафизическая душа в виде манекенообразных человечков аполлоновских пропорций.

Французы без метафизики. *Леже*[46] Большой холст классического периода кубизма и новый 1920 год. («Город» – воспроизведен в № 1–2 «Вещи»). Богатая и тучная, бурая земля живописи в первом. В кубизме, недавнем незаконорожденном, уже начинают и близорукие узнавать черты отца – Лувр. Культура нового холста уже не от музея. Это от картинной галереи сегодняшней улицы – звон и плотность красок литографированного плаката, черной стеклянной вывески с белыми накладными буквами. Цвет крашенных анилиновым лаком электрических ламп.

Теперь в «Штурме» – *Курт Свитерс*[47] *и Л. Козинцева-Эренбург*[48] Свитерс – мозг литератора, но имеет глаз для цвета и руки для материала. Это вместе дает спутанную вещь. Рисунки, склеенные из разного материала, удовлетворяют глаз. Но дальше прошлых своих работ Свитерс не двинулся.

В «Штурме» можно видать две живописные культуры – французов и немцев. Для первых кисть – смычок, которым извлекают звуки из краски и холста, и они *прописывают* полотно, для вторых – перо, которым записывают идеи, и они *промазывают* холст. Теперь начинает появляться русская живописная культура, она покрывает материал холста или доски материалом краски – она добротно *прокрашивает* поверхность.

---

[41] Галерея «Штурм» – часть одноименного культурного проекта Герварта Вальдена (1879–1941), с 1910 года освещающего новейшие течения в искусстве: существовали журнал, издательство, программа лекций, школа и галерея. Галерея существовала с 1912 по 1924 год.

[42] Революция в Венгрии 1919 года, в результате которой на короткий срок с 21 марта по 6 августа была установлена советская республика

[43] Ласло Мохой-Надь (1985–1946) – художник

[44] Петер Ласло Пери (1889–1967) – художник.

[45] Вилли Баумейстер (1889–1955) – художник.

[46] Фернан Леже (1881–1955) – художник.

[47] Курт Швиттерс – художник (1887–1948). Выставка Швиттерса и Козинцевой в галерее «Штурм» открылась в мае 1922 года (https://www.arthistoricum.net/themen/portale/sturm/ausstellungskataloge).

[48] Любовь Козинцева (1899–1970) – художница, жена Ильи Эренбурга, сотрудничала с журналом «Вещь».

Эль Лисицкий. Журнал «Вещь». Обложка.
1922. № 1–2

ТОРЖЕСТВУЮЩИЙ ОБОЗ

„А мы не можем. Наши куклы не для нас, а для обезьян", писал Шкловский в № 1 „Леф". Ура! В авангарде крутого отступления обоз оказывается в роли авангарда. Пробарахтавшись из всяких ям с радостью зрят, как вместо поэтических „кузнецкостроев", музыкальных симфоний и прозаических, интеллектуальных романов обыкновенные обыденные делишки. Тоже и в искусстве. Т. Луначарский обнаруживает колебания: „кубистско-футуристич" конечно. Обоз правит. Вместо революционного — за характерно капитулянтское искусство. Напишешь, хоть и работают под американизацию, названия эстетических эмоций. Сочинят же, творцы бытовых вещей, данных портретов, вложенных стихов, — нас не было, когда взяли фундамент, на предмете — обвить дом, то есть накинуть на него колоссальный завод потушенных комплиментов.

В органе Петроградского Губполитпросвета „Жизнь Искусства" гр. Пинегинский констатирует: „судьба подарила минувшему году дерзкую маску — Шекспир в январе, поэтами в декабре". Ясно? Мы не против Нова, поскольку он сеет действительно полезное производство. Мы не за техническое насаждение искусства в Тео, Нио, Мухо и пр. Мы готовы горой предпочесть Шекспиру хорошей кухни-кухонь. Но слова гр. Пинегинского лишь оформляют совершающийся перелом. Итоги:

1. Государственное искусство — на смертном одре.
2. Наиболее просвещенная часть новой буржуазии, остатки прежней, среды и естественно примкнувшие коммунисты поддерживают искусство академическое („Мир Искусства" М. Х. А. Т. издания „Петрополис" и пр).
3. Буря новой буржуазии предпочитает плакаты, вывески, смирительные ремни и пр. Ее запросы могут технически решить отдельные отрасли искусства (кинематограф, повествовательный плакат, свет и цвет вещей-вождей и пр.), но создать что либо не способны.
4. Крестьянство переживает переходную стадию приобщения к индустрии.
5. Изнеможенной, вырожденной, героический пролетариат при данных экономических условиях не может напрячься, развернуться и породить свой стиль.
6. Т. н. „Левое" искусство, одним из лидеров которого является „Леф", после кажущейся возможности создать в безвоздушном пространстве новую эстетическую культуру, снова переходит на положение полулегальной секты.

Мрачно. Но некоторые примеры из учебника истории обнадеживают нас.

Итак, искусство в Советской России фактически отделилось от государства. Отделилось или, вернее, не присоединилось, как в других государствах. На помощь существующим министрам каждый интересующийся может призвать пример трезвый. Тот отрадное больше прочесть в последней речи Ленина следующее признание: „должен сказать, что в письменности и области поэзии". Какое великолепное разграничение функций! Дружно-французски, предложили себе Правую, откровенно заявляющую, что ее печать не волнует в книжке. Немыслимо. А Ленин ведь читает в „Известиях" Маяковского. Примеров же, бесспорно, нечего, кроме письмен своего товарища по великим мировым Фельдъ не читает.

„Известия", до недавних дней принимавшие лишь Демьяна Бедного, стали печатать стихи Маяковского, Хлебникова, Пастернака, Асеева и др.

Это об „Известиях". Теперь о „министре изящных искусств". Как именно такового именует в а Россия — А. В. Луначарский.

В одной из последних статей („Жизнь Искусства") он пишет: „пролетариат уже отвергал всякий футуризм и экспериментаторство и буквальном смысле этого слова". Вот это уже напоминает Academie des Beaux-Arts. Откуда узнал А. В. Луначарский о новейших пролетариях? Сам он в той же статье о горячем сочувствии, что „в пролетариат входит футуризм". Может быть о „деловитости" рапортами ему видоизменов „дабочей инициативы" Портнова, которым годятся убеждали меньшевики Луначарского бросить „кубистско-футуризм"? Или пролетариям, посещающим театр Мейерхольда? Или Конфуты? Нет, этот „пролетариат", понимающий футуризм — интеллигентская часть бывших и нашим „Ка"! Это они высылали цветочек Татлину, требовали статей „Интернационал" Маяковского, считали все ли путеводители переведены на планете и т. д. Они — партер, создающий „общественное мнение". Слово за галеркой!

К счастью высотой среда товарищей А. В. Луначарского знает, не чувствуя столь трагической отсталости к народному искусству. В № „Правды" от 4 апреля напечатан показательная статья гр. Сеятелина: „Взять отлобзи". Самый жест нашли эстетическим лишним пролетарии. „Не знаю я, не понимаю, почему вся суть „новой культуры" в вторжении в неизвестность и любви нашими драгоценность, в постановке новых картин, маленьких лиц и больших дом"? Правда, отрицание старого искусства у гр. Сеятелина рождается скорей из примитивного утилитаризма, напоминающего тоже из молодых „интеллигентиков", нежели из основания новой эстетики, но дыма такая „отлобзи" имеет интересные черты, изображенной на почтовых марках Р. С. Ф. С. Р.

Перой гр. Стеняин доходит до . . . „Веера" (заимодах, конечно, другие ценою „футуризма"). „Мы и краски ума не сыскали, что в звуке есть великая красота, и великая ли красота, красота целесообразности, красота рационального использования сил природы есть в современной технике, в ее безупречном совершенстве".

Попытается прозреть дальнейшие этапы торжественного шествия обоза. Ставка всей размера, как общественной, так и художественной, на крестьянство. Отсюда стремление к искусству 1.) узко-национальному, 2.) низово-религиозному, 3.) традиционному. Уж наивных писателей, разрабатывающих идеологию художественного Термидора. Один пишет: „идет новый период мужицкой литературы". Другой приветствует „народительную живопись", которая придет на смену „заумникам" Татлина. Мужичок не выдает — машина не с'ест.

От Российского обоза к западно-европейскому. Так вот на кого, то есть никто в 1918 году не уничтожал академий для того, чтобы в 1922 возвеличить академическое искусство. Там нормальные маклеры пребывают на основании русских „футуристов", то есть, в подвалах. Будущее министров в будущем ... своим „великанским", живи что не одной квартире. Не надо откровенно признаться,

дальше фавров дело не идет. Левое в искусстве остается левым во всем. Обратное — редкое исключение. Во Франции все „точное" молодых писателей и художников за реакцию. Не конкурентоспособные „Nouvelle" и „Clarté", сервилистический „Populaire" в вопросах искусства сходятся с „Figaro", „Nouvelle", „Journal du Peuple". В Германии лучше — „Freiheit" и „Sozialistische Monatshefte" за левое искусство. Может быть дело кончится немецким брюхом. Ведь время, увы, терпит.

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ВЫСТАВКА

Во 2 № первого „Удара", издаваемого в Париже русскими левыми художниками, находим следующие вопросы:

1. Интересно знать, кто распоряжается судьбами русского отдела на интернационалистской окраине в Венеции?
2. Как случилось, что до сего времени к участию на выставке приглашены только члены парижской группы „Мир Искусства"?

„Удар" добавляет: „За время войны и революции русским отделом ни разу не заведовал и русский комиссар в Венецию приглашен не был и не ездил. В этом году комиссар тот, по назначению было поименовано."

Парижские друзья, вы нас увенчали художников покойных в России, перепутав, сказуемое с нашим подлежащим. — Наркомпрос поручил организацию заграничного художественного отдела, который комиссарствует в Венеции с этой целью Ф. Г. Бернштейн. Кто знает, не предполагает ли в музейный отдел подобно упраздненному комиссар — Архипова Татлину и Яковлева — Лентулову?

„Парижский Конгресс для об'единения поборников духа современности".

„Вещь" получила приглашение от организационного комитета принять участие в работах конгресса. К сожалению „Вещь" не могла командировать своего делегата в Париж и ограничилась посылкой приветствия и материалов.

Секретарь организационного комитета Жан Эпштейн дает в ближайшем № „Вещи" отчет о работах конгресса.

„Международный Конгресс левых художников" в Дюссельдорфе.

В начале июня в Дюссельдорфе состоится Международный Конгресс левых художников. В программе — создание международного об'единения. Приглашен председатель „Вещи". Организационный Комитет находит необходимым прибытие делегатов из России.

2 ЛИТЕРАТУРА

Андрэ Сальмон родился под влиянием Гюсма Аполлинэра. В обеих чувствуется огромная интенсивная культура, с ее традициями. Оба, неудержимо-новое ее, переходят к новым формам, но и в „Прокаже" мы находим строфы напоминающие Бодлера: „un chevreau rouge se taille un habit vert — Dans le drap du billard — Quel œillet trop usé sur la neige, en hâte, — Qu'un dédé de cartilleuse!" „Прокаже" предшествует русская революция. В послесловии автор об'ясняет свои намерения: „Я хочу вернуть поэзию к безыменному". Поэт предоставляет слово событиям. Самой книге изображения он открывает движущиеся силы русской революции в будничной правде... Современный дух дал него в безличной поэзии, которая исходя от отдельных переживаний встречается с жизнью человечества.

С этой точки зрения русская революция является, по мнению Сальмона, самым поэтическим явлением нашей эпохи.

Автор подходит к первоначальному истолкованию мира. Ничего не устраивается. Все — неизвестно. Революционный инстинкт разворошивается. Подсознательно бродит в груди освобожденных масс. Россия разрушает старый синтетическим и здоровое обновление чувств свидетельствует над жестокой обыденностью: „дождь выгнулся своим плясом. На первом эшелоне лазарете в груди. Солдат-латыш скалил на косы, и спал звать самогон. Крестил: Никогда ничего не удастся, и все из за бобов!"

„Прокаже" — головокружительная прогулка по необъятной России, опустошенной революционным наступлением. Это почти вроде „романа приключений" — игровым приключений современного сознания. Заканчивается строки: „кто я, может быть победит чувственность, воспевающий жираф, подсвет, кошк, птицу и подлодка, наслаждаю в одном. У людей остается один день, — когда они живы по сердцу. И кто может сказать, Господи, если человеческое сердце не лучше, не хуже?"

„Прокаже" — сегодняшнее преходящее одухотворение новой эпохи, в которой осуществляется различными художественными формами. Это крупное документальное революции записи, которое делает нашу эпоху сходной с эпохой Лютера или Руссо. Сегодня наша будничная и известной репортажей „Прокаже" является произведением синтетическим. Сальмон выполняется одним из наиболее показательных поэтов нашего дня.

Поль Нанс.

PRIKAZ

(FRAGMENTS)

Trente cuirassiers noirs hurlent au fort de l'ivresse,
Vautrés sur les coussins poussiéreux du wagon de la grande
Ils ont de l'alcool et des armes, [duchesse
Des conserves et des cantonnières,
Ils pendent au signal d'alarme
Leurs mains déchirées, leurs bouches
Vomissent tous les commandements subis depuis sept ans,
Ils brisent les carreaux, se penchent aux portières,
Ils gueulent, étant presuis de n'arriver jamais.
Leur permission sous leurs aisselles,
La liberté dans leur bonnet,
Pas même besoin de femelles!
Ils sont ivres, libres, perdus et délivrés d'eux mêmes
Au delà de toute espérance!
Vous ne voudriez pas qu'ils se fissent casser la tête pour la
Bien mieux vaut chair sur le ballast, [France!
Du toit, par distraction,
En engueulant les astres
Ou le mécanicien
Philosophe qui — son cas est-il unique? — se croit une mission.
Ils ont débauché le dernier gendarme assez jobard pour réclamer
Les permissions.
Nous sommes très pressés
De n'arriver jamais,
Et les autres, là-bas, sont-ils pas aussi morts écrasés?
L'étudiant connaît son affaire,
C'est un technicien,
Et nous sommes les hommes nécessaires de la nouvelle guerre;
Tout est bien,
Nous n'allons nulle part! Nous sommes très pressés!
Et s'il faut une preuve, s'il faut une raison
A cette divinion,
Voyez ces imbéciles sortir de leurs maisons
Pour nous regarder passer!

■

Comme l'on doit s'aimer sur un rideau qui sombre!
Comme on s'y doit haïr d'y n'être que des hommes!
Des gestes fraternels Dieu seul dira la nombre,
Des crimes accomplis Dieu seul fera la somme.
Mais les crimes sont-ils pas aussi accomplis selon Dieu?
Il est des forfaits mélodieux.

André Salmon.

3

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭМА О РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ПРИКАЗ

Эль Лисицкий. Журнал «Вещь». 1922. № 1–2.
Титульный лист, полоса, разворот

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ЭЛ ЛИСИЦКОГО И ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

GEGENSTAND
INTERNATIONALE
RUNDSCHAU
DER KUNST
DER GEGENWART

ВЕЩЬ

OBJET

МЕЖДУНАРОДНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

REVUE
INTERNATIONALE
DE L'ART
MODERNE

№ 1-2

БЕРЛИН
МАРТ—АПРЕЛЬ
1922

PUBLIEE SOUS LA DIRECTION DE EL LISSITZKY ET ELIE EHRENBURG

СОДЕРЖАНИЕ

1. Искусство и общественность. — 2. Литература. Владимир Маяковский. Борис Пастернак. Charles Vildrac. Ivan Goll. Serge Essénine. Jules Romains. Jean Cassou. Александр Кусиков. Франц Элленс. — 3. Живопись, Скульптура, Архитектура. Альберт Глез, — О современном состоянии живописи и ее тенденциях. Тео ван Дусбург, Монументальное искусство. — Анкета: Ответ Фернана Леже, Ответ Диего Ривера, Ответ Александра, die Ausstellungen in Rußland, Состояние современного искусства. — Корбюзье-Сонье, Современная архитектура. — Первая международная выставка в Дюссельдорфе, май—июль 1922. — И. Пуни, Татлинова башня. — Дома строим. — 4. Театр и Цирк. Новые спектакли в Париже: Кокто, „Свадьба на Эйфелевой башне"; Кремье-Лапик, „Великолепный рогоносец". — Пантомима, балет, цирк в Париже. — А. Таиров, „Записки режиссера". — Новые танцы. — Джаз-банд. — Цирк. — 5. Музыка. Э. Рослебен. — Музыка и машина. — 6. Кинематограф. — Графика-кинематография. 7. Объявления.

DIE BLOCKADE RUSSLANDS GEHT IHREM ENDE ENTGEGEN, —

das ERSCHEINEN des

„GEGENSTANDES"

ist auch ein Anzeichen dafür, daß der Austausch von Erfahrungen, von Errungenem, von „Gegenständen" zwischen jungen russischen und westeuropäischen Meistern begonnen hat. Sieben Jahre gesonderten Seins haben gezeigt, daß die Gemeinsamkeit der Aufgaben und Ziele der Kunst in den verschiedenen Ländern nicht auf Zufall beruht, auch nicht Dogma oder Mode, sondern eine in sich selber beruhende Eigenschaft der gereiften Menschheit ist. Die Kunst ist von nun ab, bei Wahrung aller lokalen Eigentümlichkeiten und Symptome, international. Die Begründer einer neuen Meisterschaft befestigen sichre Fugen zwischen Rußland, das die gewaltigste Revolution durchlebte, und dem Westen mit seiner jammervollen Blaumontagstimmung nach dem Kriege; hierbei übergehen sie alle Unterschiedungen psychologischer, wirtschaftlicher, völkischer Art. Der

„GEGENSTAND"

ist das Bindestück zwischen zwei benachbarten Laufgräben.

Wir stehen im Beginn einer großen schöpferischen Epoche. Natürlich sind Reaktion und bourgeoiser Starrsinn

LE BLOCUS DE LA RUSSIE TOUCHE À SA FIN

L'APPARITION de

„L'OBJET"

est l'un des indices de l'échange d'experiences, de réussites d'objets qui commence à se faire entre les jeunes artisans de Russie et d'Occident. Sept ans d'existence séparée, ont prouvé que la communauté d'aspirations et de voies, dans le domaine artistique, entre différents pays, n'est pas un effet du hasard, un dogme, une mode, mais bien la propriété inévitable d'une humanité mûrie.

L'art, aujourd'hui, est international, tout en ayant conservé le caractère local des symptômes et des traits particuliers.

Les constructeurs de l'art nouveau, passant par-dessus les différences de psychologie, de mœurs et d'économie, établissent un lien solide entre la Russie, qui a subi la grande Révolution, et l'Occident avec son lundi - accablant.

„L'OBJET"

est la jonction de deux tranchées alliées. Nous assistons à la naissance d'une grande époque constructive. Il va de soi que la réaction et l'entêtement bourgeois sont encore grands partout, aussi bien en Europe que dans la

БЛОКАДА РОССИИ КОНЧАЕТСЯ

ПОЯВЛЕНИЕ

„ВЕЩИ"

один из признаков начинающегося обмена опытами, достижениями, вещами между молодыми мастерами России и Запада. Семь лет от'единенного бытия показали, что общность заданий и путей искусства различных стран не случайность, не догма, не мода, но неизбежное свойство возмужалости человечества. Искусство ныне ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНО, при всей локальности частных симптомов и черт. Между Россией, переживавшей величайшую Революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понедельником, минув разность психологии, быта и экономики строители нового мастерства кладут верный скрепа

„ВЕЩЬ"

— стык двух соседних окопов.

Мы присутствуем при начале великой СОЗИДАТЕЛЬНОЙ ЭПОХИ. Конечно реакция и мещанское упорство силятся по новому, и в Европе, и в сдвинутой с устоев России. Но все усилия староверов могут лишь замедлить процесс строительства новых форм бытия и мастерства. Дни разрушений, осады и подкопов — позади. Вот почему

„ВЕЩЬ"

1

КРЕСТИНЫ „ВЕЩИ“

1 РОЖДЕНИЕ

„Вещь“ думала, что она родилась просто — от брака по расчету редакторов и изд-ва „Скифы“. В брачном контракте были точно определены права и обязанности сторон. Главное — издательство обещало не вмешиваться в редакционные дела. Чтож, пожили месяц, выпустили №. Казалось тут бы издательству радоваться — Нет, вместо этого пошел скандал! Со стороны можно подумать даже, что это не по расчету брак, а по любви. Мы думали и-во, как и-во, ну „Скифы“ пусть „Скифы“. А оказалось — мало ли какие бывают? Ведь никто вчера в помещение и-ва „Геликон“ не рассчитывал обрести мух? Ошиблись! На Mohrenstr. Straße оказывается — скифов и в гр. Шрейдере вне сомнения, после первого № Вещи проснулась душа старого скифа. Об этом пробуждении ей достоверно известна берлинское „общественное мнение“ Гр. Шрейдер умрет, что, предлагая нам издавать „Вещь“, он был полон коварных замыслов ее дискредитировать. Гражданин Шрейдер, на всякого мудреца довольно простоты! Вы перемудрили. Мы можем обрабатывать наши „скифские просторы“. Вы передаете наши приемы, и переселяете наши американские порты. За всем этим нам предоставляется право верить, что получатель предпочтут не порт, не то, что должно быть, а пустыри, то есть то, что было + наш скифский сарказм.

Посмотрим! Мы благодарим вас за ваш издательский интерес. Если б нас заботила издавать не только скифов, а гоголятины, мы бы тоже не отказались.

2 ИМЯ

Итак „Вещь“ родилась. Ей дали имя. Не понравилось. В московском „Голосе России“ гражданин Лорендо пишет: „Более математического названия не знала никакая наша литература“. Конечно, дело вкуса. Вот у нас в России все Иваны и Петры, а в идеалистическом „Голосе России“ — взыскателя — „Лорендо“. Все же задачам благожелательной критики один вопрос. „Летописи нашей литературы“ знали предпочтительно имена из древней мифологии или аллегорические: Аполлон, Гелиос, Скорпион, Весы, Меркурий, Аквариум, Золотое Руно, Сириус и т. д. Наш орган посвящен, так наз. „производственным искусствам“. Так вот, гр. Лорендо скажите откровенно, когда вы бываете на выставках, что вы говорите вашим друзьям перед картиной скифского Репина или музыкального Чудовского, которые вам намерено нравятся: „Какое Золотое Руно!“, „какой Сириус!“ или „Какая хорошая вещь!“

3 ГОРОСКОП

Да, веселые были крестины. В берлинском „Доме искусств“ целый месяц гадали о судьбе младенца. Начал маг-гр. Шрейдер: „Вещь“ — старик, больше 4—5 номеров не протянет. Потом — Андрей Белый. Шрейдера он сразу успокоил: „Вещь“ — серьезный и страшный враг. Через двадцать лет это направление, если мы не одолеем его, завладеет всем. Гражданин Шрейдер, думавший, что все ограничится четырьмя номерами и его остротами, был несколько смущен. Андрей Белый принялся к борьбе с „Вещью“ (в кавычках и без оных). Нас он упрекал в том, что мы видим только машину, а машина порабощает человека. Редакторов „Вещи“ (сколько этих конфузливых) он окрестил „учениками Антихриста“. Мы отвечали: Одержимы машиной вы. Вы так ее боитесь, что за ней не видите другого. Для вас машина — вещь. Мы не хотим ни делать ее портреты, ни слагать ей мадригалы. Для нас она — урок. Ведь учились же наши дедушки у листьев — форме, и у подсолнуха — ритме. Вы подобны католическому патеру, обвинившему Леонардо Да Винчи, сконструкцию над чертежами коих он бывало вещь, в том, что он ученик дьявола. Не мы служим машине, — машина — нам. Верно — сейчас машина угнетает. Но разве произведения искусства не являются часто орудиями порабощения? Надо бороться за освобождение вещи — только угнетаемая вещь угнетает человека. Андрей Белый, очень горячо и патетически обвинив „Вещь“, во в конце вечера признался, что не только не читал ее еще, но и в глаза не видал. Так все было в порядке. Андрею Белому „Вещь“ мы, конечно, послали. Прочтет ли он ее теперь? И кто победит? Антропософ, уходящий все более и более от земли и вещи в абстракции, или мастер создавший „Эпопею“ и другие прекрасные вещи?

?

Берлин, 30 апреля 1922 г.

В Редакцию журнала „Вещь“

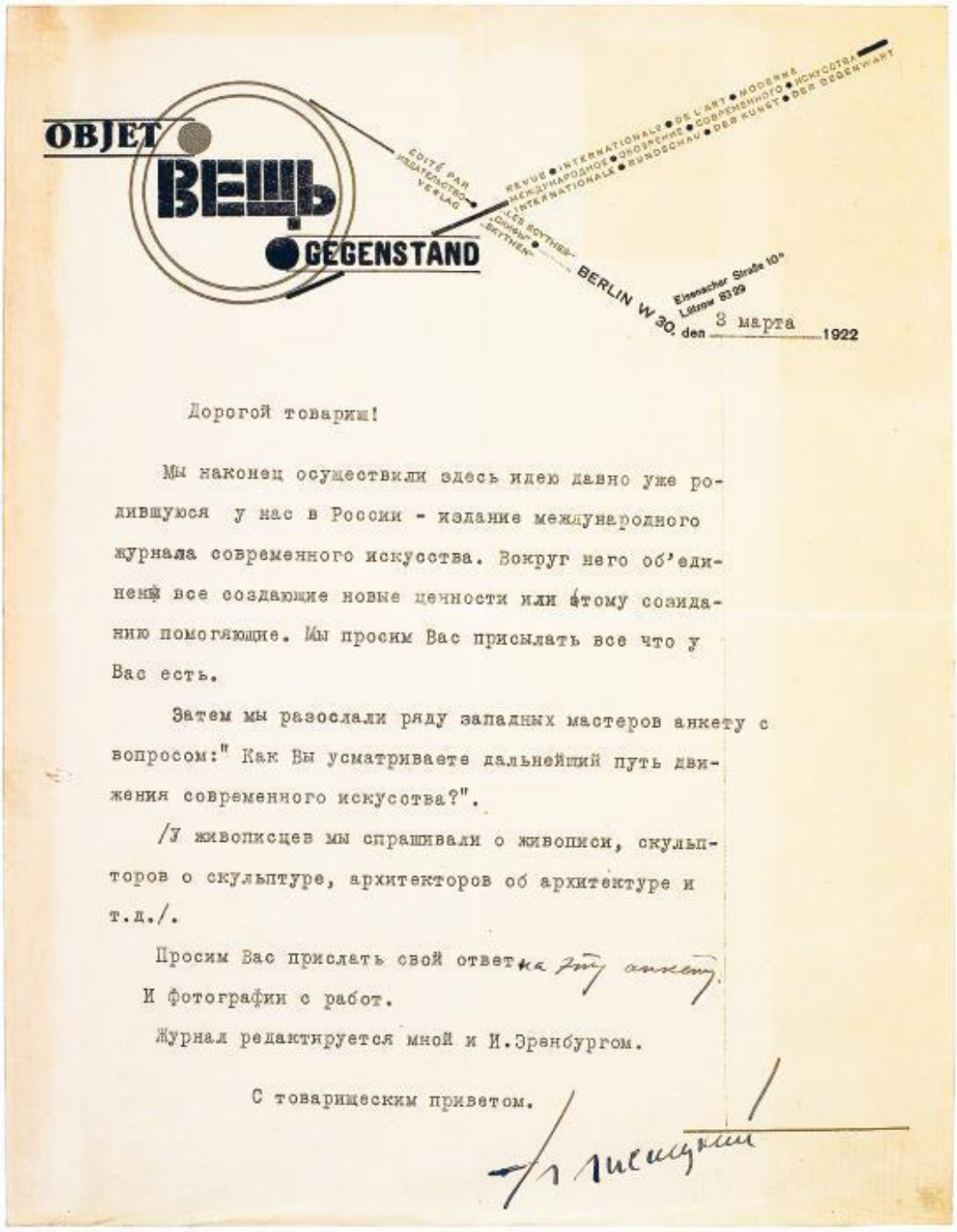
Уважаемые товарищи!

В литературном приложении к газете „Накануне“ от 30. IV. 1922 появилась статья Александра Кугикова, в которой автор излагает свою беседу со мной. Сущность разговора передана правильно. Я в самом деле согласился издавать „Вещь“ потому что полагал, что это наилучший способ борьбы с ее идеологией мне совершенно чуждой. Я в самом деле уверял, что для „Скифства“ — „Вещь“ не смысл и что преодоление мифа о самодовлеющей Вещи — дело недалекого будущего.

Из сего собой разумеется, специфический жаргон применен автором для „красоты слога“. „Эта дрянь“, „ничтожество всей этой публики“, „сам по себе сдохнет“ — цветы не из моего словаря.

С товарищеским приветом
Александр Шрейдер.

P. S. Считаю также необходимым подчеркнуть, что А. Кугиков был предупрежден, что „Скифы“ никакого участия в составлении „Вещи“ не принимают, так что давая Вам свою статью, он не мог, „иметь в виду определенное издательство“.


OBJET
ВЕЩЬ
GEGENSTAND
ÉDITÉ PAR ИЗДАТЕЛЬСТВО VERLAG
REVUE • INTERNATIONALE • DE L'ART • MODERNE
МЕЖДУНАРОДНОЕ • ОБОЗРЕНИЕ • СОВРЕМЕННОГО • ИСКУССТВА
INTERNATIONALE • RUNDSCHAU • DER KUNST • DER GEGENWART
LES ROUTHIER-SOUDBINE-EKTINE
BERLIN W 30, Eisenacher Straße 10* Lützow 8329
den 3 марта 1922

Дорогой товарищ!

Мы наконец осуществили здесь идею давно уже роившуюся у нас в России - издание международного журнала современного искусства. Вокруг него об'единяются все создающие новые ценности или этому созиданию помогающие. Мы просим Вас присылать все что у Вас есть.

Затем мы разослали ряду западных мастеров анкету с вопросом:" Как Вы усматриваете дальнейший путь движения современного искусства?".

/У живописцев мы спрашивали о живописи, скульпторов о скульптуре, архитекторов об архитектуре и т.д./.

Просим Вас прислать свой ответ на эту анкету. И фотографии с работ.

Журнал редактируется мной и И.Эренбургом.

С товарищеским приветом.

Эль Лисицкий

Эль Лисицкий. Фирменный бланк журнала «Вещь». Декларация издательского направления. 1922

Архипенко[49], вошедший в Германию через «Штурм», сейчас прошел уже и через Гурлита[50] (Лавка окороков Коринтов[51], Слевогтов[52] и т. п.). Если это характерно для популярности

[49] Александр Архипенко – скульптор (1887–1964)

[50] Фридрих Гурлитт (1854–1923) – коллекционер и арт-дилер. Галерея Гурлитта (Fritz Gurlitt Galerie) после его смерти управлялась его сыном Вольфгангом Гурлиттом (1888–1965).

[51] Ловис Коринт (1858–1925) – художник

[52] Макс Слефогт (1868–1932) – художник.

скульптора, то, с другой стороны, и для мозготрясения в головах эстетов, торговцев и критиков, начинающих бояться пропустить современность. (И всё же приходят после третьего звонка.) Архипенко подводит свои итоги. Современность через материал и рельеф идет вон из живописи. Архипенко красит свои рельефы и гонит пластику назад в живопись. Получается красивость. Абсолютно одно достижение – форма, данная рельефом и контррельефом. Но зачем это дано в Танагрских статуэтках? Жаль, что Архипенко был эти годы вне России. Большие задачи, поставленные у нас одно время скульпторам, и весь темп нашей художественной жизни могли бы привести этого значительного мастера к ценным достижениям. Сейчас на его вещи ложится позолота салонов.

Кандинский выставляет у Валлерштейна[53] новые работы. Названия новы. Не «композиция», как прежде, а точней: «круги на черном», «голубой сегмент», «красный овал», «с квадратными формами». Остальное всё по-старому. Правда, в растительность, бегущую за пределы четырехугольника холста, вкреплена ясная геометрическая форма[54], но и она так распылена цветом, что не в силах удержать неорганизованное. Из России Кандинский вывез более добросовестное отношение к прокраске холста. Но, как прежде, нет целостности, нет ясности, нет вещи.

[53] Галерея Goldschmidt und Wallerstein (Фриц Гольшмидт (1886–1935) и Виктор Валлерштейн (1878–1944)) работала в Берлине с 1919 по 1936 год.

[54] Появление геометризма в живописи Кандинского после его переезда в Германию в конце 1921 года замечено на уровне одного формального мотива. Плакат Л. Лисицкого «Клином красным бей белых» (1920) сфокусировал геометрическое противостояние форм, находящее себе отражение в социальной и политической обстановке. Круг и клин использовали многие художники до и после Лисицкого. У Кандинского круги и треугольники появляются точно после 1921 года. *Козлов Д. В.* «Клином красным бей белых». Геометрическая символика в искусстве авангарда. СПб., 2014. С. 88

Новое русское искусство[55] 1922
Рукопись доклада Перевод с немецкого И. Лисицкого

Запад сейчас открыл для себя искусство негров, мексиканцев, яванцев и т. д. Само собой разумеется, что никто не спрашивал негров, мексиканцев, яванцев и т. д. о том, какая воля руководила ими в этом деле. Просто взяли эти произведения и присочинили к ним философию определенного жизненного уклада, но это не было показом жизни Востока, а зеркальным отражением образа жизни Запада.

Россия не Африка, Мексика или Ява. Мы и Западная Европа живем в одно и то же время недалеко друг от друга. Этот обзор должен показать материал нашего образа жизни. Я хочу здесь показать, что создано у нас за последние годы в области пластического искусства. Я хочу исследовать те силы и события, которые направили эту работу по определенному пути.

Революция

В 1917 году, 6 лет назад, Революция взорвала Россию, и не только Россию. Весь внешний мир оказался против нас, и поэтому мы были совершенно отделены и изолированы. Тогда нам стало ясно, что мир родился только сегодня и всё нужно начинать создавать заново, в том числе и искусство. Наряду с этим встал вопрос: а необходимо ли искусство вообще? Является ли искусство обособленной и независимой областью или составляет часть общего развития жизни? Вечны ли средства выражения и форты в искусстве? То, что искусство – религия, а художник – служитель этой религии, мы отвергли сразу. Мы установили, что выражение и форма в искусстве не вечны, что ни одна эпоха в искусстве не имеет отношения к последующей и что в искусстве нет развития.

У нас вопрос о необходимости искусства имеет следующее значение:

В новой общественной формации, когда работа перестает быть рабством, при котором только небольшие группки производят предметы роскоши для ограниченной общественной прослойки, а когда все работают для всех и работа становится свободной, тогда всё, что производится, есть искусство. Таким образом, искусство становится само собой разумеющимся. Эти положения были основой того развития, которое мы прошли за последние годы. Мы перестали только закатывать глаза и повернули голову в совершенно новом направлении. Мы увидели коренной переворот отношений; создание нового государства, хозяйства, науки и превосходную технику. Открытия, которые еще вчера казались утопией.

Что же оставалось на долю искусств? Этот вопрос ставило у нас только молодое поколение. Интеллектуалы академии и прихода «нового времени» в образе Мессии с сияющим нимбом над головой, в белых одежда, на белом коне, с наманекюренными руками. В действительности «новое время» явилось в образе русского Ивана с всклокоченными волосами, в изодранной и грязной одежде, босиком, с натруженными кровоточащими руками. В таком явлении эти

---

[55] После Первой русской выставки в Берлине в октябре 1922 года Лисицкий получает приглашение прочитать лекцию о русском искусстве в Берлине, Амстердаме и Ганновере (последняя 6 марта 1923 года в обществе Керстнера). Рукопись следует считать текстом этих докладов. Текст основывается на публикациях в журнале «Вещь» – «Выставки в России» и «Выставки в Берлине». Позже текст доклада был сокращен, переработан и опубликован в журнале *Zenit.* 1922. No. 17/18 в Белграде (*Ruska nova umestnost*). Перевод с сербохорватского на русский опубликован в: *Лисицкий Эль*. Фильм жизни 1890–1941. Ч. 7: Статьи и доклады Эль Лисицкого. 1919–1938 / сост. А. Канцедикаса, З. Яргиной. М.: Новый Эрмитаж-один, 2004. С. 79–85. Здесь публикуется только расширенная версия текста – перевод с публикации Софи Кюпперс (*El Lissitzky.* Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Errinerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky – Küppers. VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1967. S. 334–344. Перевод на русский опубликован в: Эль Лисицкий. 1890–1941: к выставке в залах Государственной Третьяковской галереи / сост. Т.В. Горячевой, Н.В. Масалина. М., 1991. С. 106–135. Нахождение оригинального текста Лисицкого не установлено.

люди не признали «новое время». Они отрешились, бежали прочь и попрятались. Остались только молодые. Но это молодое поколение родилось не в октябре 1917 года. Октябрь в искусстве появился гораздо раньше.

Русское Средневековье имело высокую живописную культуру – иконопись. В эпоху революции, которую проводил в России Петр Великий, различные западные влияния начинают играть основную роль. Но искусство Запада в то время само шло по нисходящей линии. Поэтому оно было не в состоянии оказать влияние на развитие русского искусства. Начался долгий период бесплодия. Искусство не росло больше снизу, из народа, а насаждалось сверху, со стороны государственной Академии. Первыми выступили против Академии в 1865[56] году так называемые «передвижники», проповедовавшие «натуралистически» ясную живопись. Популярных «передвижников» сменил аристократизм группы «Мир искусства». Основной приметой этой петербургской группы было использование древних мотивов и полный разрыв с живописью, которую заменила раскрашенная графика.

В начале XX столетия в Москве наблюдается зарождение новой живописной культуры. Место рождения довольно характерно. Москва на была обессилена петербургской Академией и сохранила здоровую народную кровь. Возобновились связи между Россией и городами-рассадниками нового международного искусства, такими как Париж. В Москве появилась группа живописцев «Бубновый валет». «Бубновалетовцы» не признавали просветительских историй «передвижников», ни историй времен рококо, от «мирискусснников» и утверждали, что средства выражения живописца должны быть иными. Они пытались найти элементарнейшую форму создания картины в народном искусстве и иконописи, в живописи вывесок, в персидской и индийской миниатюре, у Гогена. В отличие от красивости и ровности картин «Мира искусства», работы группы «Бубнового валета» впечатляли интенсивностью и брутальностью линии и цвета. Эта группа была организована Ларионовым, Гончаровой, Кончаловским и другими. Это объединение молодых художников вскоре распалось на две самостоятельные группы. Одна обращалась к проблемам цвета, плоскости, пространства и конструктивного построения, другая – культивировала саму картину. В то время как первые, несмотря на хаотичность первых попыток, продолжали свое развитие и эволюцию, вторые были сильны в своих исходных позициях, что означает изучение проблем, поднятых Сезанном. Сезанн обращался с холстом, как с полем, которое художник обрабатывает, пашет, засевает, давая возможность вырасти на нем новым плодам природы. Его всё еще волновали музеи. «Я хочу создать искусство, вечное, как искусство музеев»[57]. Но своим трудом он нарушил вечную пассивность музейного искусства. Сезанн рисовал предметы, натюрморты, пейзажи, но всё это было для него только каркасом, ибо его небо расцветало теми же красками, что и его деревья, его люди, его земля. Приверженцы русского сезаннизма: Кончаловский, Фальк, Машков и другие отличаются от своего мастера более грубой передачей цвета. Это могло бы стать их сильной стороной, но осталось только особенностью. Некоторые из группы «Бубнового валета», как, например, Б. Рождественский, не ограничившиеся изучением сезаннистских принципов, пытались развить их конечные результаты.

После первых хаотичных и инстинктивных попыток появилась необходимость в анализе. К этому времени на Западе родились кубизм и футуризм. Одновременно и русские живописцы начали затрагивать эти проблемы. Природу стали подвергать анализу, разлагать на части, деформировать, и всё это во имя самостоятельности существования самой картины. Начинался период разрушения предмета. Задачи, над которыми в те годы работали русские

[56] Так называемый «бунт четырнадцати» – отказ от участия в выпускном конкурсе учащихся Петербургской Академии художеств – произошел в 1863 году, а не в 1865-м, как сообщает Лисицкий.

[57] См. примеч. 23 на с 50.

художники, в разное время затрагивали почти всю Европу. Можно сказать, что первый аналитический период был ярким примером интернационализации нового искусства.

Начиная с 1910 года проводится целый ряд боевых выставок, таких как «Ослиный хвост», «Мишень», «0.10», «Трамвай В»[58], «Магазин» и т. д. Эти выставки были трибуной тех художников, которые порвали с сезаннизмом. Они жестоко преследовались идеологически и административно. Тут выяснилось: что такое художник?

Первое: это человек, сквозь которого проходит цветовой поток, и он, таким образом, используя материал своей профессии, должен создать новую организованную форму.

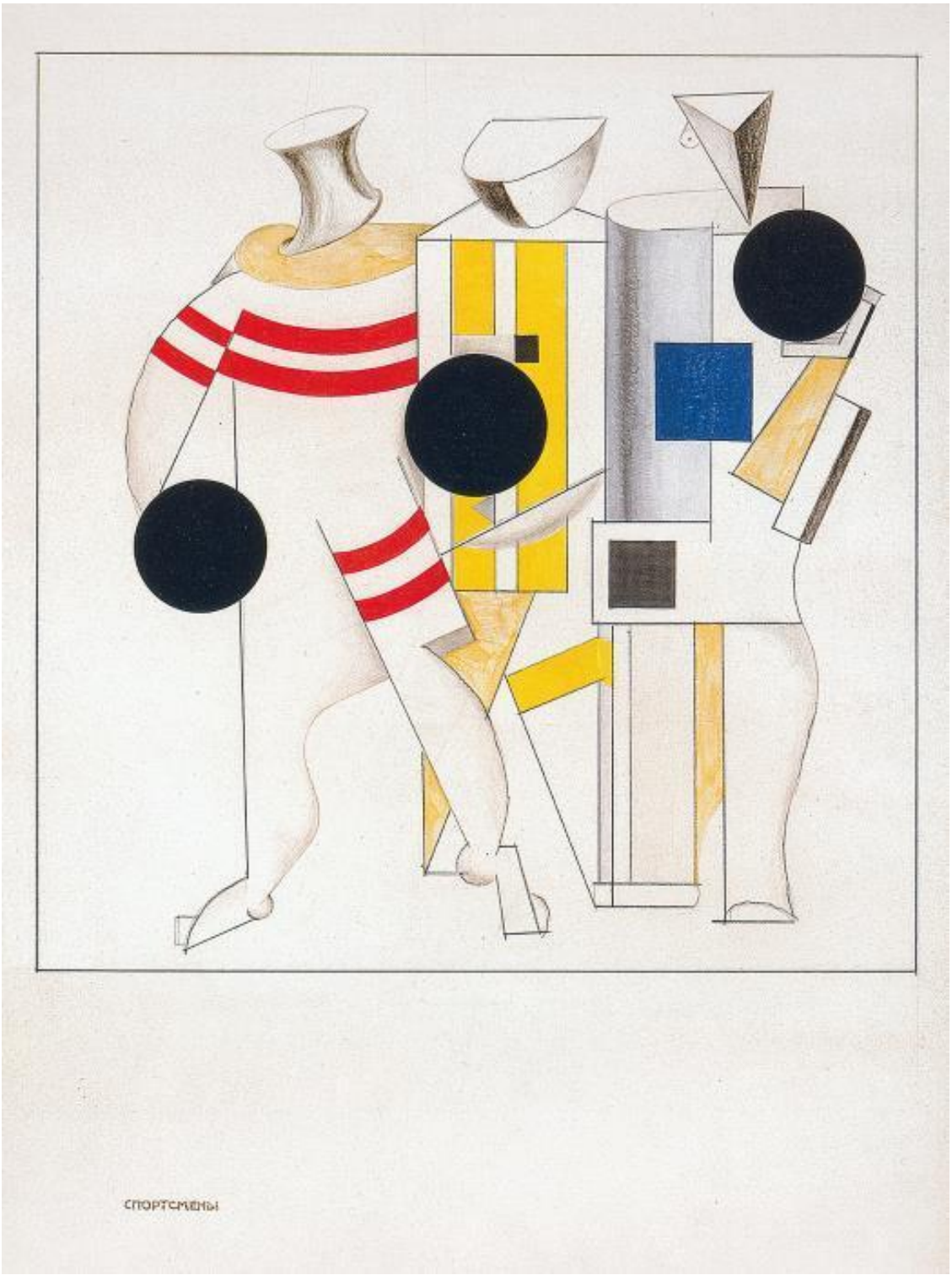
Второе: это человек, который стоит перед мольбертом и точно так же, как столяр, делает стол, слесарь – замок, ткач – ковер, каменщик – дом, создает нечто свое. Он создает нечто, никогда до сих пор не существовавшее. То, что не растет на деревьях, не цветет в поле и не находится в земле, а создает новую вещь – картину.

Третье – это: картиной он ничего не скопировал, а творчески ее создал. Жестянщик берет лист железа, вырезает круг, сгибает цилиндр, делает ручку и спаивает всё это воедино. Так, используя определенную систему, рождается вещь. Точно так же и художник, выбирая элементы, необходимые ему для картины, исходит из определенной системы, на основе которой он строит. С этого начался кубизм. Эти первые работы не находили понимания у публики, наоборот – даже отвергались. Началась борьба с косностью публики, которая проводилась под именем «Алогизма». В 1912 году Малевич и Моргунов создали целый ряд работ, не имевших отношения к обычному понятию логики. Например, картина «Англичанин в Москве»[59]. Это направление означало то, что логика живописи есть нечто иное, нежели логика разума. Так в России уже в 1912 году применялись методы дадаизма.

Аналитический период привел художников к уничтожению изобразительной живописи. Ларионов создал теорию «лучизма», т. е. не изображение предметов, а лучей, исходящих от них. Кандинский отдался музыкальной живописи, в которой он стенографировал состояния своей души в данный момент с помощью цветовых пятен. Малевич создал супрематизм.

[58] Лисицкий допускает ошибку в последовательности выставок. Выставка «Трамвай В» (первая футуристическая выставка) прошла в феврале 1915. А «0,10» (последняя футуристическая выставка) – в декабре 1915-го

[59] Картина К. Малевича «Англичанин в Москве» (холст, масло, 88х57 см., музей Стеделийк, Амстердам) написана в 1914 году. Период алогизма у Малевича и Моргунова длился с 1913 по 1914 годы.



Эль Лисицкий. Папка «Фигурины».
Оформление оперы «Победа над солнцем».
1920–1921. Костюмы персонажей оперы.
Трусливые

Но начинается война, и связь России с Западом прекращается вплоть до сегодняшнего дня. Дальнейшее развитие русского искусства происходит на совершенно изолированных путях. Давайте рассмотрим базис, на котором росло русское искусство в последнее время. Две противоположных силы характеризуют современную Россию и находят свое выражение; близ-

кая к земле, пестрая, еще средневеково изолированная деревня и еще не ясно выраженный, но уже с сильной тенденцией к американизации и необыкновенно быстро растущий город. Художники обратили свое внимание не на цвет, а сконцентрировались на материалах. Характер деревни, ее цветность, замедленный ритм жизни, делающий возможным подробное рассматривание, породили живопись чистого цвета и абстрактных форм. Эти веяния в конце концов кристаллизовались в чисто русской школе супрематизма, о которой мы будем говорить ниже. Влияние города было, конечно, другого рода, и оно приблизило русских художников к западноевропейским, особенно к парижским; они прошли период кубизма и искали его логического продолжения. Мы эти вещи понимали так: художник – это мастер, оперирующий краской как материалом. Абсолютная живопись настаивает на том, что больше нет необходимости записывать холст, перенося на него краску с палитры. Поверхности нужно подготавливать химическим и физическим путем так, чтобы они улавливали чистый спектральный луч и отражали его. Только тогда различные длины волн светового луча будут впечатлять нас чистотой цвета.

До сих пор художник действовал иначе. Он брал цветоноситель, цветные глины, окрашенные порошки и смешивал их с помощью масла, клея, яичного желтка, что придавало краске определенную интенсивность. И это он переносил на холст. От этого действия мы получали эквивалент абсолютного цветового восприятия, но не сам цвет как таковой. Та ограниченность, при которой художник извлекает свой материал только из готовых тюбиков краски, – предрассудок, искусственно созданный фабрикантами, выпускающими краски. Современные художники в своих живописных намерениях усиления воздействия цвета и плоскости используют как киноварь, охру или кадмий, так и бумагу, мел, цемент, стекла, медь. Затем приступили к отделению от плоскости вышеперечисленных цветовых материалов, и таким образом возник живописный рельеф. Но в России внимание к живописным свойствам материала перешло в заинтересованность его органическими качествами. В борьбе против эстетизма художник нашел точку опоры в новом техническом материале. В этом заслуга Татлина, который сделал материал не только зримым, но и ощутимым наощупь. Он занимался проблемой осязания. В 1914 году им были созданы рельефы, основа которых еще была кубистической, но материалом служила штукатурка, стекло, железо и дерево. Дальше он порывает со всем, что связано с картиной на плоскости.

В 1916 году он создает «угловой контррельеф»[60] – тело, подвешенное в пространстве на проволоке. На Западе эти вещи ошибочно именовали машинным искусством, пользуясь поверхностными сравнениями, (хотя техника и оказала влияние на современных художников). Мы вдруг обнаружили, что пластика нашего времени создается не художником, а инженером. Жизненность, единство, монументальность, точность и, возможно, красота машины стали приманкой для художника. Он захотел стать изобретателем, стать материальным. Мы не заметили то, что всё еще оставались романтиками. Материал воспринимали, как прежде воспринимали натюрморт, только со стороны его красивости. Его эластичные особенности использовали только как игру форм. В конце концов материалу придали символическое значение: железо прочно, как воля пролетариата, а стекло чисто, как его совесть. Так было создано новое тело, которое не было машиной, не выполняло никакой работы и не служило никакой утилитарности. Но это искусство сделало основное – оно пробило брешь в старом понятии об искусстве. С этого начался процесс преодоления искусства[61].

Экономия времени создала машину. Машина показала нам движение и бег. Она показала нам жизнь, которая тряслась и вздрагивала от взаимодействия различных сил. Футуризм

---

[60] Угловой контррельеф В. Татлин создает в 1915 году. Произведение было показано на последней футуристической выставке «0,10»

[61] Отсылка к тексту «Преодоление искусства», который был опубликован в журнале *Ringen*. 1922. № 10 в Варшаве как раз в это время.

хотел создать живопись, ставящую зрителя в центр происходящего. Нас учили анатомии по анатомическим атласам или по анатомическим разрезам. Но какую анатомию могли бы мы изучить, если б имели возможность проникнуть внутрь живого пульсирующего тела человека или цветка?

Сама основа существования художника в мире изменилась, материал его творчества стал богаче, появились новые возможности передачи восприятия, но он всё еще пребывал на старых путях. Он всё время обращался к предметам, уже созданным до него другими. В связи с этим стало окончательно ясным, что он не только любовался предметами, но и вращался среди них, иными словами, он воспринимал и был поэтому обязан выразить свое впечатление; не только в трех, а в четырех измерениях. Давно уже настало время прорвать этот круг любования. Единственный выход был в том, чтобы, свалившись в пропасть, быть уверенным в том, что ты не труп, а заново родившийся. Но это должно быть сделано не из-за разочарования, а с полным сознанием и могучей силой.

В 1913 году Малевич выставил «Черный квадрат», написанный на белом фоне[62]. Была показана форма, противопоставленная всему, что понимается под картиной, живописью, искусством. Автор хотел этим свести к нулю все формы и всю живопись. Но для нас этот нуль стал поворотным пунктом. Если мы имеем ряд, идущий из бесконечности:…6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, доходящий до 0, то обратно он идет по восходящей линии: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6…

Эти линии возрастают, но уже с совершенно другой стороны живописи. Утверждали, что столетия довели живопись до квадрата и на этом она обрела свой конец. Мы говорим, что если с одной стороны в сужающемся канале живописной культуры камень квадрата стал перемычкой, то с другой – он стал фундаментом нового пространственного построения реальности.

Заслуга Татлина и его коллег состоит в том, что они приручили художника к работе в реальном пространстве и в современных материалах. Они пришли к конструктивному искусству. Но эта группа занималась своего рода фетишизацией материала и забывала о необходимости создания нового плана.

Это напоминало строительство железобетонного вокзала по готическому проекту.

В то время, когда живопись была отягощена всякой всячиной, ей несвойственной, пора было начать чистку. Супрематизм взялся за освобождение живописи от множества наслоений на ее теле, т. е. от тех, которые мешали непосредственному воздействию цвета на глаз. Но цвет обычно включен в плоскость. Так появляется форма. Она должна быть ясной. А ясной, т. е. для всех понятной, является геометрическая форма. Квадрат никто не спутает с кругом, а тот – с треугольником. В тот момент, когда квадрат или круг разделен на плоскости как цветовое множество, отдельные части вступают во взаимосвязь. Эта связь должна быть организованной.

Это не было личным делом индивидуального художника – речь шла о появлении всеобщей системы. Эта система для своего воздействия должна была выработать собственное выражение пространства. Им стала белая плоскость – БЕСКОНЕЧНОСТЬ. Супрематизм показал двоякую возможность построения этого пространства. Статическую и динамическую. Первая – это деление плоскости, т. е. деление плоскости, выраженной вертикальной и горизонтальной осями в ряде компонентов, которые строятся по этим осям в ясных отношениях друг к другу. ВТОРОЕ – это построение таких цветовых комплексов в бесконечном пространстве, которые производили бы впечатление движения и взаимодействия сил. Это развилось на диагональной оси и между двумя пересекающимися осями. В истории развития живописи белая поверхность супрематического холста есть последняя стадия выражения пространства. Первый шаг на пути постижения глазом пространства сделала византийская и готическая живопись, введя голубой и золотистый фон. Перспектива Возрождения углубила плоскость холста до горизонта. В «Тайной Вечере» Леонардо можно точно отмерить, сколько метров от стола до горизонта. Импрес-

[62] Картина «Черный квадрат» К. Малевича была выставлена в 1915 году на выставке «0, 10».

сионисты создали свое пространство с помощью голой вибрации кисти, которая господствует на всей поверхности холста. Футуристы раздробили точки схода всех перспектив и осколки разбросали по всему холсту. Супрематизм смел все эти осколки и открыл путь в Бесконечность. Супрематизм отдал предпочтение только той реальности, которая ОЩУТИМА ТОЛЬКО ГЛАЗОМ. Так он пришел к иллюзионизму. Мы принимаем в истории искусств за истину целый ряд впечатлений пространства, среди которых супрематизм – последнее звено. Новые впечатления пространства выводят нас за плоскость холста, заполненного живописью. Супрематизм заключил в себе динамику, ДИНАМИКУ КАК ИСТОЧНИК НАПРЯЖЕННЫХ СИЛ. Супрематизм не показал движение, как импрессионизм, и не описал его явлений, как футуризм. Он создал динамические напряжения с помощью соотношений плоскости и цвета. Результатом супрематизма стал холст, несущий в себе жизненность. Этот холст вырос из художника так же органически, как цветок из земли, таким же чистым по цвету, точным и ясным во всех своих частях, как растение. Каждая созданная плоскость – это знак. И не какой-то мистический символ, а конкретная основа существующего. Знак – это форма, с помощью которой мы выражаем свои впечатления. Отсюда исходят два основных момента. Первое: выяснение, какое значение имеют эти знаки. Например, мы нарисовали в виде плана на листе бумаги гористый город со всем его многообразием. Мы понимаем этот рисунок, потому что до этого приняли к употреблению определенные знаки. Точно так же мы разделили весь земном шар на два полушария. Перенесли великую бесконечность звездного неба в пыль точек космографического атласа. Но этими знаками мы выражали то, что уже существовало в жизни, что уже было построено. Мы создали эти знаки, и они стали для нас понятными, только после того, как наш мозг прошел путь от первобытного состояния до сегодняшнего.

Теперь второе: знак вначале создается и только гораздо позже получает свое название, а его смысл становится ясным еще позднее. Так, мы не понимаем знаки-предметы, создаваемые художником, ибо человеческий мозг еще не достиг определенной степени развития. Супрематизм имеет новый критерий в оценке всего производимого в области пластического. Вместо красоты – экономия. Если с одной стороны супрематизм – это концентрация всей живописной культуры, то с другой – корни его цветовой интенсивности и мировоззрения уходят глубоко в русскую деревню. Замечено при этом, что русская деревня узнала себя в супрематизме. Так, например, обложку альбома «Комитета по борьбе с безработицей», сделанную самими членами комитета в 1918 году[63], можно было видеть во многих избах северных губерний рядом с иконами и народным лубком. Супрематическая живопись создала стиль, который находит выражение в вышивке, обивке изделий из дерева, плакатах и росписи домов. Но супрематизм не довольствовался этим и не собирался оставаться только декоративным стилем, а шел дальше по пути уничтожения живописи. Затем он обратил свой взор к бесцветности города, в отличие от яркости деревни. Это нашло свое выражение в последних достижениях супрематизма. В 1918 году Малевич выставил белый холст, на котором белой же краской изображена плоскость[64]. Оставив цветовую сторону и обратившись к бесцветности, супрематисты сконцентрировали свое внимание на построении плоских геометрических поверхностей, рассматриваемых ими как основная система дальнейшего строительства в пространстве.

Таков вклад супрематизма и проуна в общее конструктивное развитие, которое взяло свое начало в двух группах, возглавляемых Малевичем и Татлиным. В первую супрематиче-

[63] Вероятно, Лисицкий ссылается на работу Малевича по оформлению обложки папки материалов для московского Съезда Комитетов деревенской бедноты, созданной в 1918 году (ГРМ). Тогда становится понятным, что значит распространение супрематического изображения по северным территориям. А заказы от Комитета по борьбе с безработицей осуществлялись в Витебске. 17 декабря 1919 года Комитет праздновал свой юбилей и заказал Малевичу и Лисицкому ряд оформительских работ. Было выполнено знамя, оформлен зал собраний в здании Городского театра, оформлены фасады здания бывших казарм, где располагался Комитет. Также Лисицкий оформил обложку брошюры Комитета

[64] Картина К. Малевича «Белое на белом», 1918 год (холст, масло, 79,4x79,4. MOMA), выставлена впервые на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» (Десятая государственная выставка) в Москва, открыта 27 апреля 1919 года.

скую группу, кроме Малевича, входила Ольга Розанова, очень талантливая художница, к сожалению, внезапно скончавшаяся, выполняя работы по подготовке 1-го юбилея Октября. (Под руководством Розановой, Давыдовой и Александры Экстер в целом ряде деревень Малороссии было сделано много ковров и вышивок.)[65] Сюда же относится и Иван Клюн, который не только рисовал, но и создавал пространственную пластику, – здесь же Древин, Любовь Попова и др. Параллельно с этими движениями появились и беспредметники. Они стремились к передаче своих чисто субъективных эмоций с помощью смешения цветов. По сравнению с супрематистами их картины напоминали груду мусора рядом с совершенными кристаллами. В лучшем случае – это были ковры или красивые обои. Типичным представителем этой группы был Кандинский. Он применял формулу современной немецкой метафизики и был поэтому в России чисто эпизодическим явлением. Но необходимость порядка как основы всего искусства, так сильно искомого молодыми русскими художниками, заставила других беспредметников (например, Розанова в ее последних работах, Родченко и др.) отказаться от субъективности и пойти по третьему пути к одному и тому же Риму, по пути конструктивного искусства.

Рассмотрим положение этого «Рима». Его основу создала русская революция. Она началась как сильное элементарное движение крестьянства, вылившееся затем в стремление к организации и строительству. Молодые художники, которые до 1917 года составляли небольшую секту, получили теперь возможность впервые перенести лабораторию на фабрику. Основной тенденцией для них было расширение базиса и введение искусства в жизнь. А жизнь ставила вопросы и требовала на них немедленных ответов: какую роль играет искусство в новом обществе, в котором труд становится всеобщим достоянием? Первым ответом был лозунг «К продуктивному искусству!», т. е. перенос работы художника из мастерской на фабрики и в избы. Задача художника не в том, чтобы подновлять уже готовые вещи, а участвовать в процессе их создания. В этом смысле привычное деление искусства на «чистое» и «прикладное» сразу отпало. К сожалению, разруха русской промышленности и отсутствие материалов сделали невозможным успешное проведение этой кампании. Мы оказались в промежуточном пространстве между мастерской и фабрикой. Это переход от субъективного к всеобщему творчеству. Начался конструктивный период. Это движение началось спонтанно, и только сейчас выясняются его закономерности, и не только в России, но и здесь, на Западе. Две группы создали конструктивизм – Обмоху (братья Стенберги, Медунецкий, Иогансон и т. д.) и Унович (Сенькин, Чашник, Клуцис, Ермолаева, Хидекель, Коган, Носов и др. под руководством Малевича и Лисицкого). Первая группа работала в материале и пространстве, вторая – в материале и плоскости. Обе стремились к одному и тому же результату – созданию реальных вещей и архитектуры. Они воевали друг с другом вокруг понятий рациональности и утилитарности создаваемых вещей. Некоторые из первой группы (Иогансон – приверженец непосредственного потребительства) посвятили себя изобретательству, приложению своих сил к чистой технике, полностью отказавшись от искусства. «Уновисцы» отделяли понятие целесообразности, т. е. необходимость создания новых форм, от вопроса непосредственного потребления. Они придерживались того взгляда, что новая форма – это рычаг, с помощью которого можно привести жизнь в движение, опираясь на целесообразность материала и экономию. Эта новая форма сама порождает другие и уже целесообразные формы, оказывающие на нее обратное влияние, которое ее обогащает, изменяет и развивает дальше. Таким образом, если до сих пор художник, изолированный от жизни, занимался композициями, т. е. комбинацией различных моментов, то теперь как раз он конструировал, т. е. создавал тела. Композиция – это букет различных цве-

[65] Речь идет о деятельности артели «Вербовка». Село Вербовка на Украине стало центром изучения и развития декоративных мастерских. Художницы и художники руководили народными мастерскими еще с начала 1910-х годов. Принимал участие в работе артели и Малевич. Художники создавали эскизы для вышивки крестьянами. В 1915 году в Москве состоялась выставка народного искусства мастерских Вербовки. В 1917 году в Москве прошла выставка «Современное декоративное искусство». В серии работ было сильно влияние супрематизма.

тов. Конструкция – это аппарат для бритья, составленный из различных частей. Обе группы с большим напором пропагандировали свои идеи с помощью выставок, конференций, листовок, открытых собраний и дебатов. Я привожу в качестве примера выдержку из листовки Обмоху: «Каждый, рожденный на земном шаре, может до своего ухода в землю совершить краткий путь на фабрику, где создается настоящее тело жизни. Этот путь, называемый конструктивизмом, – есть лучшая подкидная доска для прыжка в общечеловеческую культуру. Великие совратители человеческой расы – художники и эстеты – разрушили прочные мосты на этом пути и заволокли его туманом сладостного наркоза искусства и красоты. Эссенция земли, человеческий мозг неэкономно разбазариваются для удобрения болотца эстецизма. После того как мы взвесим факты на весах честного отношения к жителям земли, мы объясним искусство и его бонз, несмотря на законы»[66].

Уновис видел необходимость пропаганды за организацию не направления или школы, а партии.

В листовке 1920 года я писал: «Художники должны организовать свои ряды, должны сформировать партию. Ошибочно думать, что средства, которым нас обучили в школе, – это средства выражения собственной свободы. Эта свобода – абстракция, витающая в интерпланетарном пространстве. Здесь, на земле, осуществляем с помощью наших средств не свободу, а наше мировоззрение. Тот, кто хочет сегодня что-либо создать, должен сначала выковать новое сознание, и, если он затем захочет принять участие в процессе созидания новой культуры, ему нужно будет изучить элементы современных открытий, ибо только тогда он сможет достигнуть новых целей и утвердить их в жизни на пути партийной организации. Жизнь не признает изолированных одиночек»[67].

Рядом с этими группами были единицы, которые хотели и дальше культивировать картину и живопись. Они выискивали для себя новые средства выражения с помощью наипростейшего изображения предметов, базируясь на контрастах фактур и живописных манер. Типичным представителем этой манеры является Штеренберг в своих натюрмортах. Альтман пытался всю сложность абстрактных форм связать с определенными словами, которые придавали бы работе содержание. Так появился своего рода плакат-картина. Из всего этого можно видеть, как единство у нас построено на противоположностях. Эти противоположности достигли такого напряжения, которое подняло общее движение нашего искусства на небывалую высоту. Таково в основном положение внутри жизни самого искусства. Теперь немного о влиянии искусства на окружающее.

[66] Не удалось установить источник цитаты.

[67] Лисицкий цитирует текст своей рукописи «Уновис. Партия в искусстве», датируемый 14 февраля 1920 года. Опубликован в: Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Том 1. М., 2017. Публикация и комментарий Т. В. Горячевой.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.