

«НОВЫЙ» ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО и русский авангард

дмитрий
КОЗЛОВ



Дмитрий Козлов

**«Новый» Эль Лисицкого
и русский авангард**

«ВЕБКНИГА»

2026

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6+85.153(2)

Козлов Д.

«Новый» Эль Лисицкого и русский авангард / Д. Козлов —
«ВЕБКНИГА», 2026

ISBN 978-5-6053721-7-2

Лазарь Лисицкий (1890–1941) открывает визуальную тему «нового» в искусстве авангарда. Его фигурина «Новый» (1920–1921) – это проект механической куклы, персонаж футуристической оперы «Победа над Солнцем». Художник создал динамическое изображение-конструкцию из двух существ – сложную метафору, еще только ожидающую разгадки. В своей новой книге Дмитрий Козлов предпринимает попытку интерпретировать фигурина «Новый» как образ, прошедший у Лисицкого сложную символическую эволюцию. Автор разбирает понятия «новое» и «новый человек», прослеживает переход от позитивизма и дарвинизма к философии андрогина как высшего существа, простраивает взаимосвязи учения о сверхприроде человека с барочным отношением к эмблематическим построениям, популярностью тайного знания в Серебряном веке и отношением к телесности в авангарде, чтобы показать радикализм проекта Лисицкого на фоне других экспериментов в европейском искусстве того же времени.

УДК 7.036
ББК 85.103(2)6+85.153(2)

ISBN 978-5-6053721-7-2

© Козлов Д., 2026

© ВЕБКНИГА, 2026

Содержание

Предисловие	7
Введение. Проблема «нового»	8
Глава 1	21
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Дмитрий Козлов «Новый» Эль Лисицкого и русский авангард

МЫ СТАРАЛИСЬ НАЙТИ ВСЕХ ПРАВООБЛАДАТЕЛЕЙ И ПОЛУЧИТЬ РАЗРЕШЕНИЕ НА ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИХ МАТЕРИАЛОВ. МЫ БУДЕМ БЛАГОДАРНЫ ТЕМ, КТО СООБЩИТ НАМ О НЕОБХОДИМОСТИ ВНЕСТИ ИСПРАВЛЕНИЯ В ПОСЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ ЭТОЙ КНИГИ.

Рецензенты:

Малич К. А., кандидат искусствоведения, доцент, академический руководитель магистратуры ОП «Дизайн», Школа дизайна НИУ ВШЭ – Санкт-Петербург

Ершов Г. Ю., кандидат искусствоведения, профессор Школы искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге



© Музей современного искусства «Гараж», 2026

© Дмитрий Козлов, текст, 2026

© Adagp, Paris, 2026

© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, изображения, фото, 2026

Предисловие

Эта книга складывается из текстов, написанных по разным поводам в разное время, но здесь они объединены задачей осветить творческое наследие Лазаря Лисицкого в контексте русского авангарда. В фокусе исследования – момент перехода от раннего, дореволюционного авангарда к авангарду советскому, обличенному миростроительным пафосом. Ключевым моментом видится 1920 год, когда Лисицкий создает ряд произведений – так называемые «знаки нового дальше» – медиа, реформирующие существующие виды искусства, соединяющие супрематизм с конструктивизмом, абстракцию с символизмом. Роль Лисицкого в этом процессе оказывается центральной благодаря его интегрирующему таланту, комбинаторному и универсальному типу мышления. Формула Лисицкого «знаки нового дальше» содержит мультипликацию смыслов: псевдосемиотической теории здесь сопутствует интуитивная концепция, «новое» образует порог, за которым открывается неизведанное.

В качестве введения в тему предлагается ставшее в последнее время актуальным размышление о «новом» как о важнейшем понятии и факторе модернизации культуры начала XX века. Для того чтобы лучше понять саму природу «нового», осуществляется погружение в контекст художественной теории 1910-х. Предпринимается попытка изучить особенности словоупотребления «новый» в текстах русского авангарда, основываясь на данных статистики.

Кроме прочего, необходимо было коснуться темы именования, такой важной для авангарда. Творческое имя Лисицкого – Эль – стало ярким образом революционной эпохи, превратившимся из заумной формулы в символ нового миростроительства.

В итоге в центре внимания этой книги оказывается фигурина Лисицкого «Новый»: странное двухголовое существо, чья динамическая конструкция предвосхищает скульптуру «Рабочий и колхозница». Такое изложение истории искусства приближает нас к концепции Бориса Гройса, изложенной им в «Gesamtkunstwerk Сталин», согласно которой авангард создал фундамент для тоталитарных режимов. Действительно, сталинская эстетика перехватила у авангарда право на «новое», однако нам видится другой вектор развития событий: период от фигурины «Новый» до «Рабочего и колхозницы» – особый в русском искусстве, это период «знаков нового дальше», когда абстрактное искусство обретало символические очертания.

Я выражаю благодарность многим моим коллегам и друзьям за помощь в работе над книгой: Андрею Россомехину, Дмитрию Бреслеру, Ирине Карасик, Джону Боулту, Екатерине Лазаревой, Сергею Уварову, Глебу Ершову, Ольге Муромцевой, Александру Сафронову.

Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый. Кому будет все равно, жить или не жить, тот будет новый человек...

Федор Достоевский. Бесы (1872)

Чудак! мог бы поленом войти
В мыслящую печь человека
И зажечь его ум новыми мыслями,
Новым разумом мысли.
Видишь, – голодный, согнулся и бродит.
Печка живая без дров ходит по берегу.

Велимир Хлебников. Море пело «Вечную память»... (1921)

В книге источники обозначены  , а цитаты из работ исследователей –  .

Введение. Проблема «нового»

Тему «нового» можно считать одной из центральных в культуре конца XIX – первой половины XX века. Развитие этого понятия связано с модерностью в бодлеровском смысле¹. Тотальное обновление коснулось сфер науки, технологий, философии, искусства, языка, социальных и политических институтов.

Начиная с середины XIX века «новое» прокладывало себе путь в новой истории. Идея «нового» зарождалась в экономической теории Карла Маркса, в эволюционной теории Чарлза Дарвина, в философии Фридриха Ницше. Определенного пика она достигла на рубеже 1910–1920-х годов: тогда на «новое» как на трофей Первой мировой войны претендовали политические силы – буржуазные, демократические, социалистические, анархистские, националистические. В итоге борьбу за «новое» выиграли тоталитарные модели общества (в Италии, Германии и СССР).

Многие исследователи обращались к теме обновления, описывая наблюдаемые модели нового мира и человека. Предлагались варианты развития темы «нового» в философии, истории науки и религии, в антропологии, литературоведении и др. Что касается искусства и искусствоведения, то здесь «новое» практически не подвергалось изучению, во многом потому, что оно коснулось (да и то отчасти) лишь теории искусства, но не стало самой темой изобразительного искусства. Визуальный образ «нового» не сформировался в русском искусстве, кроме нескольких случаев² и уникального эскиза проекта электромеханической куклы (так называемой фигурины) под именем «Новый», выполненного Лазарем Лисицким в 1920–1921 годах и являющегося главным «действующим лицом» этой книги. Здесь оказались сокрыты множественные смыслы, актуальные для авангарда, но неочевидные для нас сейчас.

Предлагаемая в книге интерпретация этого произведения – попытка дешифровки элементов знаковой системы развивающегося абстрактного искусства. Малевич призывал к сложению знаков вместо повторения форм природы, а Лисицкий вслед за ним вывел формулу «знаков нового дальше», что предполагало развитие символического языка на основе геометрических абстракций. Иконологическая интерпретация фигурины «Новый» в этой книге следует методике, представленной в исследовании плаката Лисицкого «Клином красным бей белых» (1920)¹. В нем толкование строится на гипотезе «радикальной обратимости» при восприятии форм в произведениях Лисицкого этого периода; такая формула была предложена И.-А. Буа в одноименной статье². Более того, в нашем исследовании для создания полноценной картины иконологический анализ плаката окружается историческими микроконтекстами 1910–1920-х годов, в которых сочетание круглой и остроугольной форм имеет важное значение. Визуальная культура авангарда пронизана клинами, врезающимися в круги, – чуть ли не все художники ее изображают, но почти никто не говорит об этой символике.

В случае с «Новым» мы имеем дело с обратной ситуацией. Формы этой фигурины, равно как любой другой формы «нового», не тиражируются в искусстве, оставаясь исключением. При этом понятие «нового», наоборот, вызывает интерес исследователей, активно обсуждается, становится риторической фигурой и генератором метафор.

И в случае с плакатом, и в случае с фигуриной экфрасис практически отсутствует, и их символическую структуру необходимо реконструировать.

Для этого обратим внимание, что «Новый» Лазаря Лисицкого возникает из кручёныховского группового персонажа «Новые» 1913 года, созданного для оперы «Победа над Солнцем».

¹ Одной из начальных точек формирования концепта «нового» является эссе поэта Шарля Бодлера *Le Peintre de la vie moderne* («Поэт современной жизни»), опубликованное 3 декабря 1863 года.

² Поговорим о них в главе ««Новый» в авангардном искусстве 1910-х».

Футуристическая и заумная концепция персонажа была переделана Лисицким в 1920 году в механистическую и символическую, как переработанный опыт предшествующих достижений, как предвестие грядущих перемен в культуре и искусстве. «Победа над Солнцем» – футуристическая утопия, проект Лисицкого – еще бо́льшая модернистская утопия.

Возникает вопрос: что такое «новые» для Кручёных и «новый» для Лисицкого? Какой в 1910-х годах формируется контекст этого понятия, что транслируется в этой языковой и визуальной форме?

Есть словарные определения «нового», которые были сформулированы в конце XIX – первой половине XX века. Словарь В. И. Даля и Оксфордский словарь дают группы сходных понятий:



...Недавно созданный, сделанный, явленный; незадолго конченный, происшедший; нашего века, этого года, месяца, дня; другой, иной, не тот, что был прежде: доселе неведомый или не бывший; не держанный, не ношенный и пр.³

Не существовавший ранее; только что сделанный или приобретенный; ранее неизвестный или неиспытанный; странный незнакомый; возобновление или повторение какого-то предыдущего действия или вещи; начинающийся заново, восстановленный, возрождающийся; измененный; свежий, молодой, недавно появившийся⁴.

Если попытаться сделать семантическую выжимку, получится такая понятийная картина: возникновение чего-то неизвестного, обладающего энергией. Здесь содержатся три важных положения: рождение, неизвестность, энергичность. Мы сталкиваемся как с традиционным пониманием «нового» (хорошо забытое старое), так и с допустимостью чего-то неизвестного, «не бывшего ранее». При всей уникальности «нового» традиция всегда ставит его в круг бытийности, оставляя рядом лишь небольшое пространство для небывальщины.

В этих словарных определениях не отражено метафорическое понимание слова. Другой комплекс дефиниций содержится в современном языке. Мы использовали DeepSeek и получили примеры метафорического значения «нового», распространенного в интернете:

Метафорическое значение слова «новый» часто выходит за рамки буквального «недавно появившегося» и становится символом изменений, трансформации, перерождения или переосмысления. Вот как это работает в разных контекстах.

«Новый» как возрождение

Символ начала:

«Новый день» – не просто очередные сутки, а шанс начать все заново, оставить прошлое позади.

«Новая жизнь» – метафора радикальных перемен, когда человек или общество сбрасывают старые ограничения.

«Новый» как прозрение

Изменение восприятия:

«Новый взгляд» – не физическое зрение, а способность увидеть привычное иначе, через призму опыта или знаний.

«Новое понимание» – переход от незнания к осознанию.

«Новый» как революция

Разрыв с традициями:

«Новая эра» – переход к принципиально иной системе ценностей (например, цифровая эра, постмодернизм).

«Новая парадигма» в науке – смена базовых принципов, как теория относительности Эйнштейна заменила ньютоновскую физику.

«Новый» как потенциал

Неисследованное и неизведанное:

«Новые горизонты» – метафора возможностей, которые еще не реализованы.

«Новая земля» (в духовном или философском смысле) – символ идеального будущего, утопии.

«Новый» как очищение

Отказ от старого:

«Новая страница» – решение забыть прошлые конфликты или неудачи.

«Новое начало» – метафора чистого листа, на котором можно писать свою историю заново.

«Новый» как вызов

Преодоление границ:

«Новые рубежи» – то, что кажется недостижимым, но требует смелости.

«Новая высота» – метафора амбиций, стремления к совершенству.

Метафорическое «новый» – это символ движения вперед, будь то внутренняя трансформация, научный прорыв или культурная революция. Оно несет в себе энергию обновления, надежду на лучшее и вызов статус-кво³.

Пласт метафорических понятий «нового» гораздо насыщеннее, богаче буквальных. Интересно, что когда мы перейдем к разбору понятия «новый» в контексте художественной теории авангарда, анализируя конкретные тексты, то набор определений там будет другой, лишь некоторые значения совпадут. Отчасти это происходит потому, что представленные выше дефиниции взяты в основном из художественной литературы, а тексты художников представляют собой особый жанр и уникальный набор риторических приемов.

Здесь хочется высказать одно соображение: кажется, что любая пара слов, где есть «новый», может без особых усилий быть воспринята метафорично. Сила понятия «новый» определяет рядом стоящее слово как небуквальное, оно как будто тянет за собой потребность в обновлении всего ряда предметов и явлений.

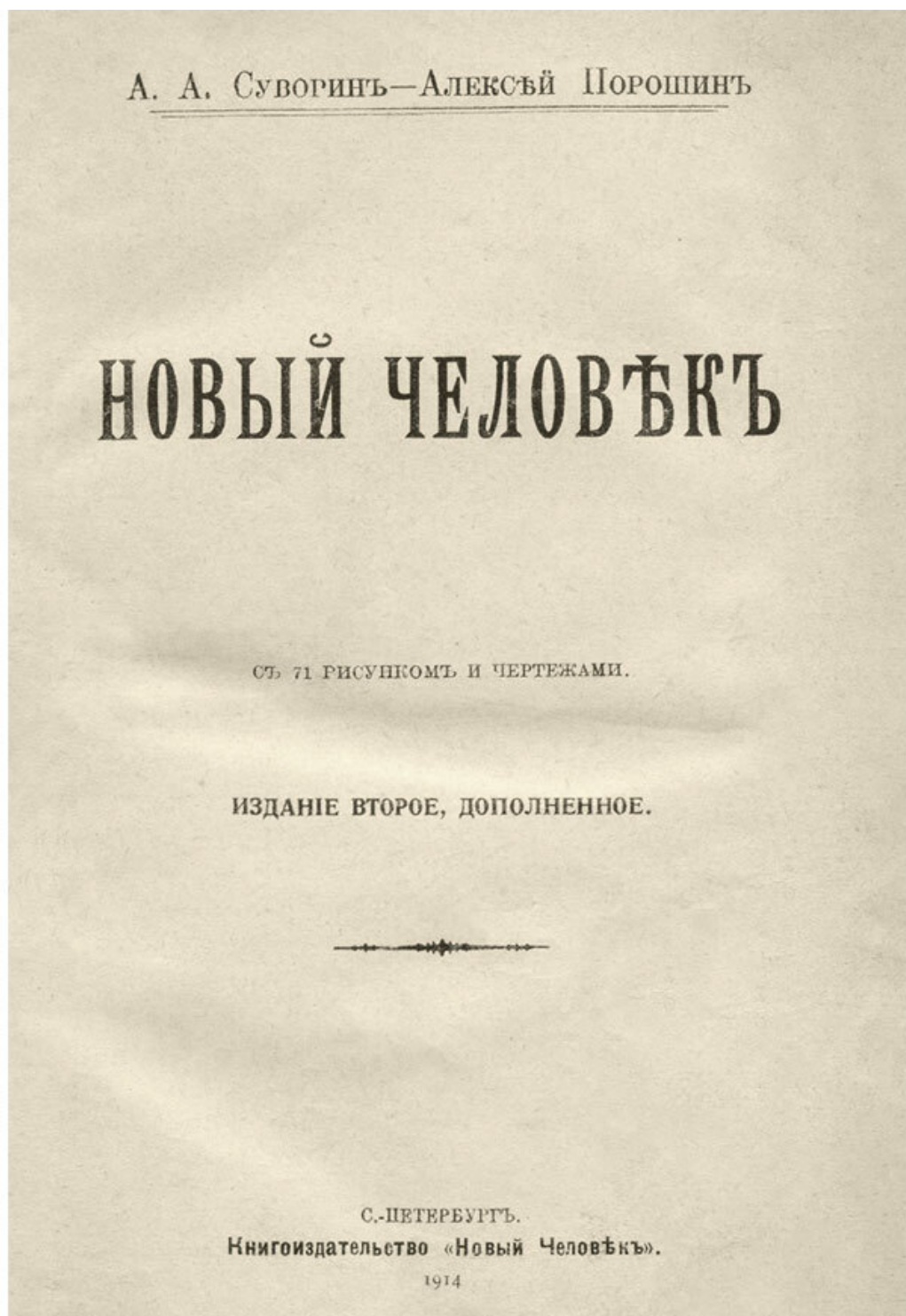
«Новый» стал философской, антропологической, социальной и эстетической проблемой. В этом понятии фокусировалась вся проблематика культуры перемен, со всей очевидностью через него отражались ключевые процессы. Наиболее важными для культуры рубежа веков будут следующие сюжеты: борьба нового со старым; «новый» как устремленность в будущее; «новый» как герой, противостоящий толпе или массе.

«Новый» в модерности определен экономическими и научно-позитивистскими факторами. Но начал разговор о «новом» в художественной теории Фридрих Ницше. Именно он был основоположником дискурса философской антропологии в культуре. Философский роман

³ Запрос DeepSeek: «новый – метафорическое значение» (дата обращения: 28.01.25).

«Так говорил Заратустра» (1883) открыл тему «нового человека» (сверхчеловека), противостоящего обществу и предлагающего идеальный образ поведения и тип мышления. Вслед за ним к этой проблеме обращались многие, в нашем контексте следует указать на литературные произведения Горького, в которых транслировались идеи Ницше.

Если Ницше устанавливает идеализированный образец «нового», то другие представители культурного поля скорее занимались определением самого пути к сверхсостоянию. Начало XX века – время развития доктрины основоположника антропософии Рудольфа Штайнера, указывающей способы достижения человеком высших состояний. На начало 1910-х приходится активная деятельность Георгия Гурджиева и Петра Успенского, которая может характеризоваться как эзотерическая, но нас интересует, что они прямо указывали на практики, позволяющие проложить путь к обновлению общества. В частности, это были методики оздоровления организма с помощью самопознания, занятий йогой и голодания. В издательстве, которое называлось «Новый человек», Успенский выпустил целый ряд своих книг, а также в 1913 году – трактат о саморазвитии с тем же говорящим заглавием «Новый человек», написанный Алексеем Сувориным⁵.

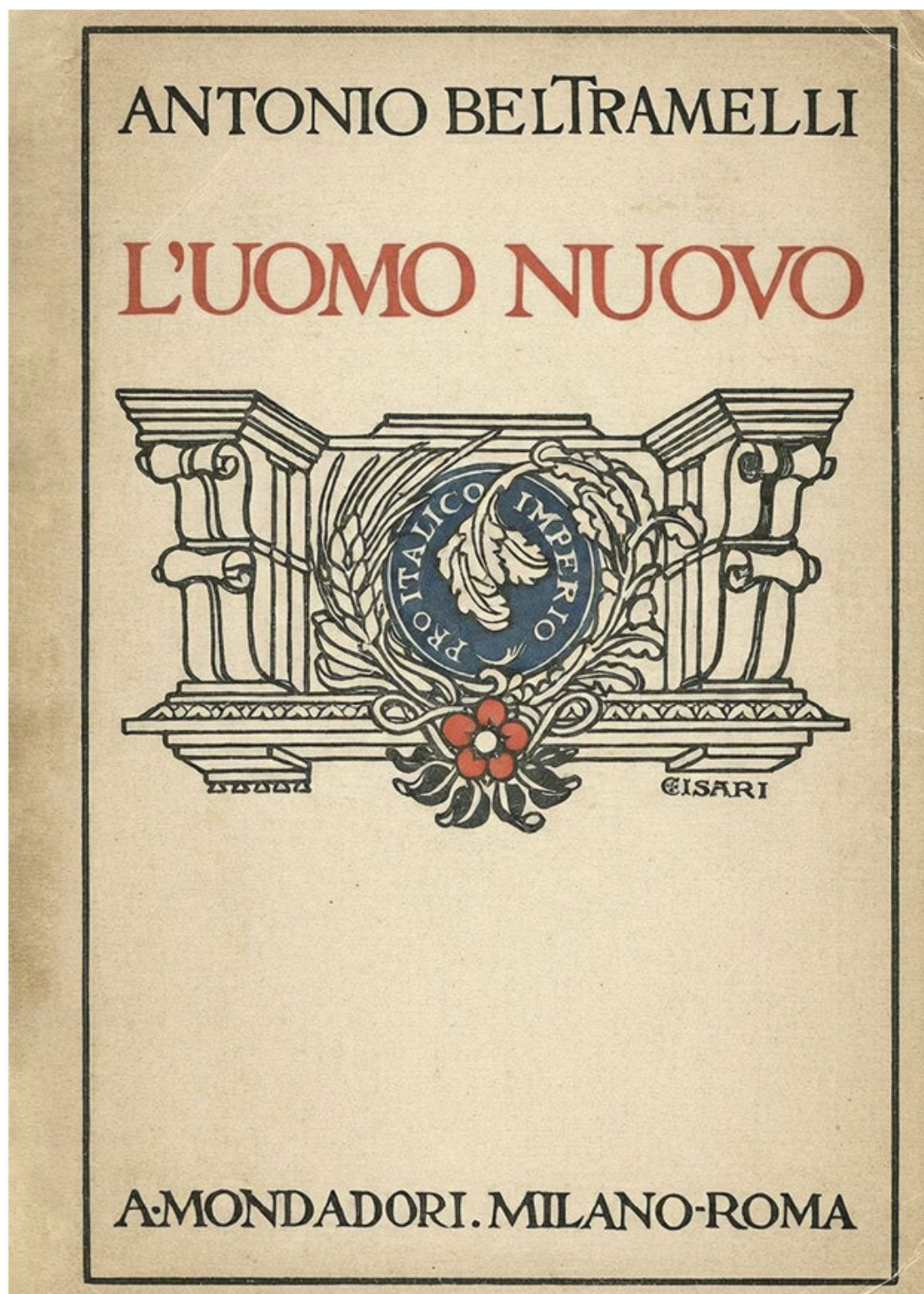


Обложка книги Алексея Суворина «Новый человек». 1913. РГБ

В Германии в 1916–1917 годах выходил ежемесячный журнал берлинских дадаистов *Neue Jugend* («Новая юность/молодежь»)⁴.

В 1923 году была издана биография Бенито Муссолини, написанная Антонио Бельтрамелли, *L'uomo nuovo* («Новый человек»).

⁴ Журнал выпускался братьями Джоном Хартфилдом и Виландом Херцфельде. Чтобы реализовать антивоенное издание во время боевых действий, Виланд приобрел права на существовавший с 1914 года журнал для школьников и реорганизовал его в соответствии со своими идеями. Номера выходили с 1916 по 1917 год, в 1917-м был издан альманах-ежегодник.



Обложка книги Антонио Бельтрамелли *L'uomo nuovo* («Новый человек»). 1923

Переход от социализма к фашизму произошел у Муссолини после осмысления итогов Первой мировой войны – на рубеже 1910–1920-х. Большое значение здесь имел образ «нового человека»; в своей книге Бельтрамелли развивал идею возникновения «нового человека» именно в горниле войны.

Небольшим отступлением от магистрального пути развития темы «нового человека» можно назвать тектологию – науку общества будущего, создания нового мира. Ее основы сформулировал марксист Александр Богданов. Это был мостик от естественно-научной концеп-

ции позитивизма XIX века к социальным моделям века двадцатого. Однако истоки его теории обнаруживаются еще в 1900-х годах. Статьи Богданова («Собирание человека», 1904; «Цели и нормы жизни», 1904; «Проклятые вопросы философии», 1904) были опубликованы в авторском сборнике «Новый мир» в 1905 году. Впоследствии они будут дополняться и неоднократно переиздаваться. В предисловии к сборнику Богданов пишет:



Эти три статьи составляют одно целое. В них я стремился обрисовать развитие **нового**, высшего типа жизни, как я его понимаю. Статья первая посвящена изменению типа человеческой личности – устранение той узости и неполноты человеческого существа, которые создают неравенство, разнородность и психическое разъединение людей. Статья вторая говорит об изменении типа общественной системы – устранение элементов принуждения из отношений между людьми. Статья третья намечает изменения типа человеческого познания – освобождение от фетишей, ограничивающих и извращающих познавательное творчество. В выяснении вопросов я старался идти по тому пути, который указан Марксом, – искать линии развития «высших» проявлений человеческой жизни, опираясь на их зависимость от развития основных ее условий. В моей работе дело идет, разумеется, только о самых общих контурах **нового** жизненного типа⁶.

В 1924 году появится расширенный сборник тектологических текстов о новом мире – «О пролетарской культуре». Теория Богданова осуждалась Лениным, но имела поддержку в лице Бухарина и других марксистов. Ключевой аспект общества базируется у Богданова на том моменте, когда индивидуум вливается в коллектив для достижения наилучшей эффективности социума:



Воспитание есть работа, превращающая человеческую личинку в действительного члена общества⁷.

Маркером общественных представлений о «новом мире» стала научно-фантастическая, утопическая и антиутопическая литература: например, «Красная звезда» А. Богданова (1908), «Мы» Е. Замятина (1920)⁵, «Долина новой жизни» Ф. Ильина (1928)⁶, «О дивный новый мир» О. Хаксли (1932) и др. Примечательно, что неведомый *новый мир* представлялся не только в утопиях, но и в антиутопиях.

В историографии авангарда лучше всего исследована тема «новый человек». Раньше и ближе всех к этой теме, кажется, приблизилась Екатерина Бобринская в своей статье 1995 года «Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов»⁸. Бобринская делает много пронищательных заключений относительно исследуемого феномена. Например, она пишет:



⁵ Роман-антиутопия написан в 1920–1921 годах, впервые опубликован в 1924-м, на русском – только в 1988-м.

⁶ Написан в 1922-м, опубликован в 1928 году.

Авангардистская версия фокусировала в себе самый широкий спектр подходов к этой теме, начиная от архаической магии и мессианских ожиданий и кончая новейшими научными изысканиями в области биологии, медицины, генетики и психологии. Вариант мифа о **новом** человеке, связанный прежде всего с технико-магическими манипуляциями с человеческой формой, как принято считать, в наибольшей степени соответствует авангардистскому мышлению⁹.

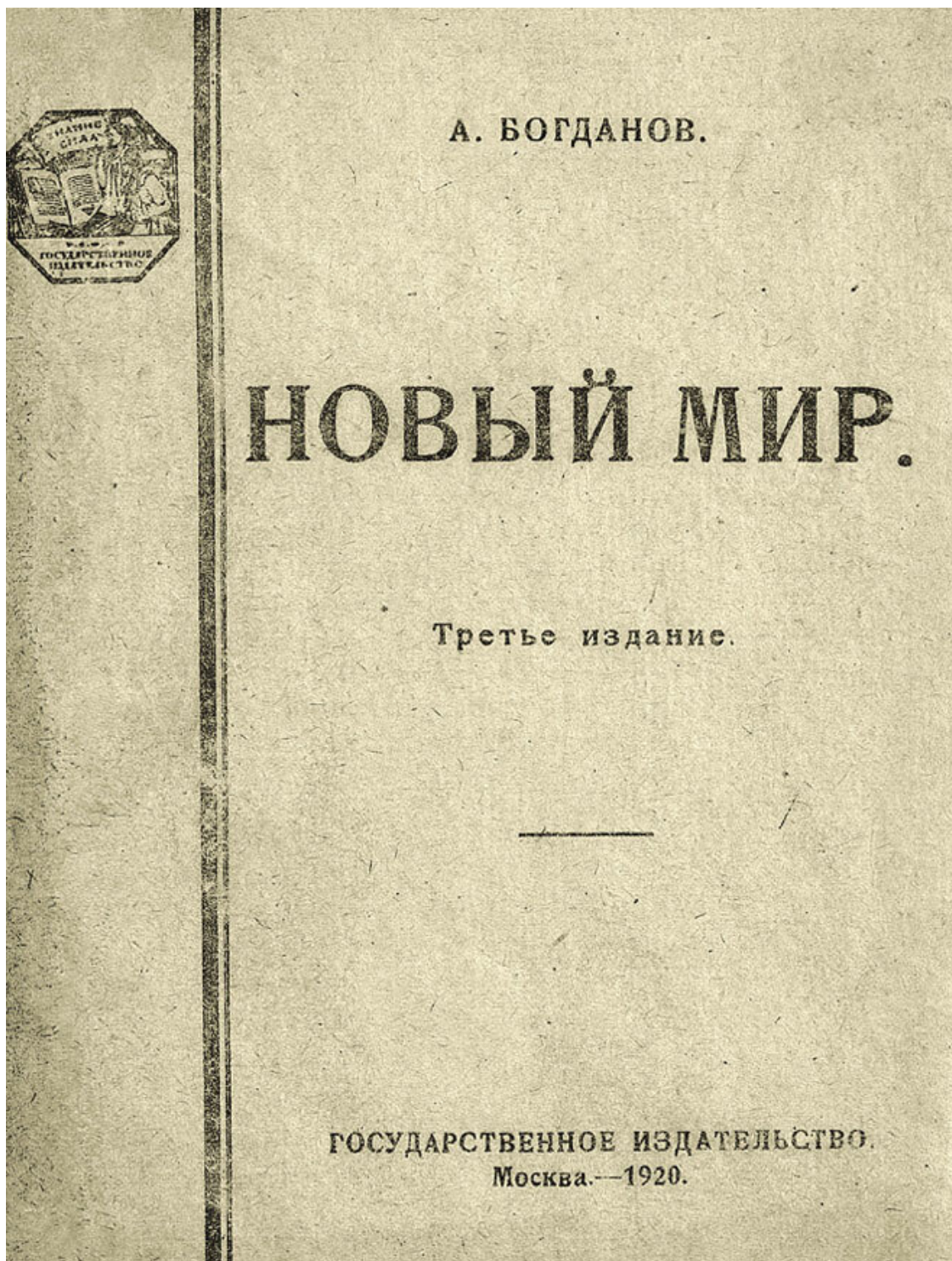


Марио Сирони. «Новый человек». 1918
Museo Piaggio

Автор локализует проблему «нового человека» в 1910-х годах, как будто в 1920-х ее уже не было. На поэтическом материале Бобринская проводит сравнение «нового человека» в итальянском футуризме и русском авангарде, обнаруживая общий концепт – «выход за пределы природной телесности»¹⁰, однако в русском авангарде «новый человек будетлян рождается внутри мира материи, также путем психического усилия, но направленного не на внешний мир, а на внутренний... на изменение психики»¹¹.

Также этой темой занимался историк науки Николай Кременцов. И в 2019 году он выступил в Санкт-Петербургском государственном университете на большой конференции «Сотворение “нового человека”: научные и художественные эксперименты (Россия – СССР, 1900–1939)» с докладом «Что нового было в “новом человеке” первой трети XX века?»¹². В нем ученый прежде всего отметил наличие во множестве исследований «концептуального разнобоя» в определениях «нового». Поэтому ему пришлось устанавливать под это определение хронологический и антропологический понятийные фундаменты. Кременцов говорил об этапах становления «нового человека» в процессе разрушения теологической трактовки мира в XIX веке за счет фундаментальных научных открытий и сдвигов в понимании мироустройства: установления возраста Земли Чарльзом Лайелем, теории происхождения видов Чарльза Дарвина и пр. А в конце XIX века Герберт Уэллс, этот «расстрига-биолог» положил начало художественной пропаганде эволюции человечества. Эстафета размышлений о будущем человека перешла

от науки к литературе. Появились «литературные проекции предсказательной силы» биологии, сформировался тип футуристической прозы, которая и легла в основу дальнейших идей в искусстве начала XX века.



Обложка книги Александра Богданова «Новый мир». 1920
РГБ

В модернизме XIX века Кременцов связывает «новое» с результатом удачной эволюции. «Новое» состоит из представлений о богообразности человека, которое достигается либо верой, либо просвещением. Следующий момент: новое обязательно определяется в связке со

старым. Также Кременцов показывает, что до и после революции в России и в Европе активно издавали научно-популярную литературу, представляющую ту самую биологическую перспективу человечества. Идеи биоконструирования были подготовлены развитием научного знания на рубеже XIX–XX веков.

Но Кременцов как будто не замечает перехода от эволюции к революции. Он видит «визионерскую биологию» Марка Адамса – ее видно также у Ивана Павлова и других исследователей, – но не говорит, кажется, об очевидном. Поколения ученых выросли на Дарвине и вдруг в начале XX века почувствовали силы нарушить эволюционное медленное развитие живого, от науки получили возможность повлиять на человеческий материал с целью его улучшения и привести к новым, предполагаемо положительным результатам. Так открылась дорога социальной программе биологического контроля – евгенике¹³. В России подобные идеи высказывались И. Мечниковым и И. Павловым. Так биолог стал важной фигурой в решении вопроса «нового человека».

Кременцов выводит «нового человека» как человека будущего, которое еще только должно наступить. Такая позиция ближе визионерству 1930-х, но исследователь показывает, что «визионерская биология» была актуальна с первых лет советской власти. Истоки «нового человека» следует искать в марксизме с его концепцией обновления общества. Кременцов заявляет, что совокупность научного и публичного знания, основанного на современных достижениях, и приводит к появлению «нового человека» как «культурного ресурса», необходимого для социальных, экономических и прочих преобразований. В целом развитие науки о человеке в начале XX века дало огромный корпус знаний для философского и художественного осмысления.

Еще один важный исследователь «нового» – Тамара Никонова из Воронежского государственного университета. В 2003 году была издана ее монография ««Новый человек» в русской литературе 1900–1930-х годов: проективная модель и художественная практика»¹⁴. А в 2004 году Никонова защитила докторскую диссертацию на тему «Мифология “Нового мира” и тенденции развития русской литературы первой трети XX века». Тексты монографии и диссертации близки. Стартом в объяснении концепции «нового» Никонова называет кризис антропологических идей на рубеже XIX–XX веков. В дореволюционной русской прозе она выделяет две концепции человека: у И. Бунина («ощущение катастрофичности бытия») и у М. Горького («установка на сильного человека»), хотя оба находятся на пессимистических позициях и лишь ожидают «нового человека».

Переход к советской литературе в исследовании Никоновой происходит достаточно резко. От ницшеанской проблематики фокус смещается к самоорганизующимся массам как фону для «литературного» «нового человека», далее следует борьба концепций в проблеме «героя-массы» и еще ряд интересных трансформаций «пространства жизни» в прозе на примере творчества А. Платонова и М. Шолохова. Это очень концентрированное исследование, выводящее из Ницше, Горького, Богданова ту русскую механистическую версию «нового человека», которая позднее будет представлена у Платонова.

Никонова описывает линию развития «нового» как такового:



Корректив, внесенный К. Марксом в метафизические рассуждения Гегеля, рождал идею «**нового** пути», которая, став откорректированной социальной реальностью, получила статус «**нового** мира» в качестве конечной цели всего человечества и «**нового** человека» – пути для ее достижения¹⁵.

Кроме того, Никонова называет «новый мир» мифом в леви-стросссовском понимании. Миф, однако, в реалиях XX века превращается, по ее мнению, в идеологему, которая затем подменяется нарративом.



Это тупиковый вариант развития (мифологема – идеологема), однако именно он оказался неизбежным в социальном бытовании XX века. <..> Сужение смыслов мифологемы ведет к сокращению разрешающей возможности мифа, к деформации его связей с историей¹⁶.

Утопия становится судьбой «нового».

Можно даже говорить о воронежской филологической школе изучения «нового». В 2024 году под руководством Никоновой Умар Соу защитил диссертацию о формировании образа «нового человека» в русской реалистической прозе второй половины XIX – начала XX века. А Александр Житенёв (в прошлом ученик Никоновой) в монографии 2022 года «Краткая история “нового” в российском дискурсе об искусстве» преодолевает границы антропологического дискурса в литературе и выходит на анализ понятия «новое».

Предваряя свое исследование, Житенёв говорит об омонимии «нового»: «о принципиально разных способах его “локализации” в культуре»¹⁷:

- 1) «новое» как возвращающее к ритуальному «началу»;
- 2) «новое» как субстанция креативности;
- 3) «новое», связанное с тотальностью проекта, с универсальностью творческой идеи.

Позволим себе переформулировать триаду Житенёва, где действующими силами становятся архаизация, изобретательство и единство. Автор охватывает своим исследованием весь XX век, но перечисленные категории в точности относятся к авангарду, наилучшим образом характеризую его исторические периоды: авангард ранний довоенный, революционный и советский тоталитарный.

Кроме тем «нового человека» и самого «нового», в историографии есть еще одно поле исследований. Оно связано с противопоставлением нового и старого, ее материалом становятся социальные преобразования 1920–1930-х годов¹⁸. Мы хотели бы обойти эту тему стороной, так как в нашем фокусе – становление и смысл «нового», а не результаты борьбы нового и старого.

При большом разнообразии исследовательского материала, посвященного искусству в эпохи перемен, обратимся к особому, культурологическому типу видения «нового». Александр Махов, переводчик Якоба Буркхардта и его внимательный читатель, предлагает необычный взгляд на искусство Ренессанса. Буркхардт в книге «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860)¹⁹ производит совершенно ненаучные формулы, выводя исследование в область «культурологического артистизма» и эстетизма. Махов сразу определяет заслугу Буркхардта именно в споре с учеными:



Если Хёйзинга, этот самый суровый научный оппонент Буркхардта, увидел в своей книге Средневековье как абсолютное завершение, то Буркхардт увидел Ренессанс как абсолютное начало. Буркхардт написал книгу о

рождении **нового**. Он показывает нам, как возникает «современный человек» – как рождается нечто **новое**. Но что такое – «**новое**»?

Далее Махов формулирует: новое – это модификация старого или «нечто возникшее вполне спонтанно»²⁰.

Махов обнаруживает у него радикальное понимание «нового», которое возникает из ниоткуда, из ничего, «ибо Буркхардт поразительно безразличен к вопросам генезиса». По Буркхардту, предшествующее Ренессансу «Средневековье – не среда, не истоки нового человека; это небытие, которое вдруг прекратилось и возникла жизнь»²¹.



Книга Буркхардта – видение «**нового** человека», который возникает, как Афродита, из какой-то пены, не благодаря, а вопреки истории. Это книга о рождении **нового**, которое торжествует над повторением, возвращением, воспоминанием. <..>

Не удивительно, что современная гуманитарная мысль не знает, что делать с Буркхардтом, поскольку он решительно игнорирует ее ключевую метафору – образ вечного возвращения и развивает чуждую ей тему рождения **нового** как «сотворения из ничего»²².

Махов начинает строить антиисторическую конструкцию, в которой борьба с логическим развитием истории происходит силами не только Буркхардта. На помощь ему в очередной раз призывается теория эволюционной биологии. Махов показывает подобный конфликт на примере взглядов Альфреда Уоллеса, коллеги Чарлза Дарвина. В отличие от него, создавшего обобщающую теорию эволюции, Уоллес верил в катастрофические прибавления. «Уоллес говорит о троекратной “катастрофе нового” в природе»²³, указывая на три фактора: создание клетки, возникновение сознания, возникновение человека. Между ними – пропасти, белые пятна, которые наука не приемлет. «Катастрофа нового» – это невозможность логического объяснения, действующего в системе единства законов науки, что заводит автора в тупик и обрекает на маргинальное существование. Махов называет Буркхардта и Уоллеса побежденными, но их «методологическое сомнение» и попытка вырваться из погруженности в историю и «начать с начала» представляют собой достойный внимания сюжет для нашей проблематики.

Махов указывает на еще один интересный момент. Русский философ Владимир Соловьёв, которого мы можем назвать важной фигурой для сложения идей русского авангарда²⁴, увлекался теорией Уоллеса настолько, что «возвел появление нового в закон природы – и таким образом доказал бессмертие души»²⁵. В 1905 году публикуется неотравленное письмо Л. Н. Толстому (1894), где в числе прочего Соловьёв говорит, смешивая идеи христианской теософии и эволюционной биологии:



Если под чудом разуместь факт, противоречащий общему ходу вещей и потому невозможный, то воскресение есть прямая противоположность чуду – это есть факт, безусловно необходимый в общем ходе вещей; если же под чудом разуместь факт впервые случившийся, небывалый, то воскресение «первенца из мертвых» есть, конечно, чудо – совершенно такое же, как появление первой органической клеточки среди неорганического мира, или появление

животного среди первобытной растительности, или первого человека среди орангутангов²⁶.

Итак, Махов называет подход Буркхардта и Уоллеса «катастрофой нового»²⁷. Это то, что повергает науку в кризис, поэтому она обречена выдавливать такую модель за пределы своего поля.

Попробуем предложить историографии авангарда подобный же тезис. Авангард со своим постоянным запросом на «новое» также оказался вытеснен традиционной культурой. О катастрофичности теории 1910–1920-х по-своему размышляют Паперный²⁸ и Гройс²⁹.

Теория авангарда формируется в недрах символизма, где философское знание ничем не уступает научному. В момент передачи эстафеты авангарду возникает особый тип творческого и политического мышления, цель которого – обоснование «разрыва»³⁰.

«Новое», которое лишено связи с прошлым, у которого нет генезиса, появляется из ниоткуда, внезапно и обречено изобретать, пока не кончится энергия.

Катастрофа и одновременно торжество «нового» заключены в сюжете двухголовой фигуры Лисицкого, о которой мы собираемся рассказать ниже.

Глава 1

«Новый» в авангардной теории 1910-х годов

Философия, наука, история, литература, искусство порождают комплекс знаний о «новом», но этот контекст противоречив. Самое главное, что можно из него почерпнуть, – власть «нового» захватывала общество постепенно с середины XIX века, и все явления в модернизме и авангарде могут быть интерпретированы с позиций понятия «нового». Более того, исследования «нового» создают хотя и разрозненный, но достаточно объемный корпус. То, что мы представили в историографии нашей темы, – это лишь небольшая часть, минимально необходимая для погружения в тему; далее мы ограничимся областью отечественного искусства и его теории.

Русский авангард реализуется в противопоставлении западных позитивистских методик и восточной духовности. Проблему противостояния Востока и Запада Джон Боулт определяет медицинским термином «шизофрения»:



Одно из самых ярких свойств современной русской и советской культуры – это постоянные колебания между крайностями вообще, между Западом и Востоком, материализмом и духом, разумностью и стихийностью. Это, так сказать, шизофреническое состояние, ставшее особенно заметным после сознательной вестернизации Петра Великого, было очень интенсивным и в период авангарда. В эти годы (1905–1930) мы можем обнаружить множество культурных феноменов, которые часто кажутся взаимопротиворечивыми и непримиримыми: эстетизм Оскара Уайльда группы «Мир искусства» против космической символики «Голубой розы»; ожесточенное соперничество между «сезаннистами» «Бубнового валета» и отколовшейся группой Михаила Ларионова; само сосуществование конструктивизма и экспрессионизма в Советской России в 1920-е годы. Нигде это разделение лояльности не было более очевидным, чем в противоречии между соответствующими сторонниками этих двух движений – между Эль Лисицким и Василием Кандинским¹.

Довоенный этап авангарда показывал это противостояние как будто исключительно цеховое явление: Бенуа обвинял футуристов в подражательстве Западу² (как главному образцу «нового»), а сами футуристы, образовавшись в группу «Гилея», провозглашали свое обращение к Востоку³. Позже, за время войны и революции, в России сформировалось другое поколение, которое в силу изоляции не имело связи с Западом и было ориентировано на создание действительно новых социальных моделей средствами искусства. Союз с властями, «роман с революцией», давал этому авангарду пафосный и всеобъемлющий импульс, который позволял преодолевать границы и претендовать на глобальность, достигая вселенских размеров. Государство на этом этапе оценивалось отрицательно, анархический завет несли художники – свидетели революции. Хлебников пишет в «Воззвании председателей Земного шара» в 1917 году:



А пока, матери,
Уносите своих детей,
Если покажется где-нибудь государство.
Юноши, скачите и прячьтесь в пещеры
И в глубь моря,
Если увидите где-нибудь государство⁴.

Малевич развивает тему в тексте «Бог не скинут» таким же глобальным отрицанием:



Она (вселенная. – Д. К.), родовая система, не знает ни запретов, ни пределов, ни границ, ни законов⁵.

Именно на этом этапе (приблизительно в 1915–1917 годах), как мы покажем далее, в русском авангарде возникает источник оригинального «нового». Мы определили главную антитезу в этом понятии: одно «новое» – это всегда возвращение, пусть и обладающее иным; а другое – это катастрофически неизвестное, подтверждающее отсутствие своего генезиса. Соответственно, необходимо проследить тяготение форм искусства к одному или другому полюсу этого противостояния, а также – может быть – увидеть более сложную структуру этого явления.

Мы подходим к авангарду 1910-х с формалистической трактовкой, берем слово «новый» и прикладываем к разным текстам, отмечая слово как маркер включенности в процессы обновления. Мы убеждены, что само слово «новый» в языке конца XIX – начала XX века включает механизм производства метафоры, будь это якобы буквальный смысл или действительно переносный. В этот период «новый», как никакое другое слово, действует, чтобы означить следующее за ним слово как иное, помочь языку обновиться. Это имеет место, когда обновление языка происходит недостаточно быстро, как того хотелось бы революционерам культуры.

Мы будем использовать слово «метафора» для удобства искусствоведческого дискурса, не удаляясь в филологическую специфику и дискурс определений. В «метафоре» мы предлагаем видеть сдвиг значений, характерный для авангарда в целом. Мы берем «манипуляцию метафорами» за базовый прием искусства рубежа 1910–1920-х⁶.

Итак, мы будем исследовать поле риторики именно 1910-х как периода, предваряющего момент создания фигурины «Новый» Лисицким в 1920 году, для того чтобы ответить на вопрос: как использовали слово «новый» художники, философы и эстеты в этот период? Поэтому мы будем обращаться только к материалу начала 1910-х (момент зарождения авангардных явлений) – 1920 года.

Александр Житенёв в своем исследовании⁷ производит анализ «нового» в журнале «Аполлон», а следом – в журналах «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». В «Аполлоне» формируется дискурс «нового», но единства мнений относительно этого понятия не обнаруживается. Это «результат теоретической непроработанности различия между модернистским и авангардистским искусством и, в частности, вопроса о пределах “допустимой” новизны»⁸.

В публикациях «Аполлона» выход во внеэстетическое пространство не рассматривается как продуктивный сценарий возникновения «нового». Новизна, по Житенёву, трактуется исключительно как эффект пересечения культурных и временных границ и соотносится с приобщением к «первоистокам». «Новое» связывается с «экзотизмом» и «ретроспективизмом»⁹.

В «Аполлоне» новизна осознаётся как важный признак эстетической актуальности, прямо связанный с масштабом влияния журнала:



Любое акцентирование **новизны** может рассматриваться только как предварительное условие создания художественного языка¹⁰.

Переходя к анализу «нового» в «ЛЕФе», Житенёв убеждается, что «это понятие является центральной оценочной категорией, при этом новизна мыслится не как ситуативное качество, а как своего рода перманентное состояние, к которому нужно целенаправленно стремиться. Рационалистический характер новизны задается поиском антропологического “совершенства”, требующего постоянных усилий для завоевания»¹¹. В устах основоположников советского искусства эти определения звучат достаточно обыденно, но вместе с тем дают точные формулировки:



«Футуризм не был бы самим собою, если бы он наконец успокоился на нескольких найденных шаблонах художественного производства и перестал быть революционным ферментом-бродилом, неустанно побуждающим к изобретательству, к поиску **новых** и **новых** форм» (Сергей Третьяков)¹².



«Мы, как и всякие современники, проводим знак равенства между “**новым**” и “хорошим”», но это “**новое**” «не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» (Юрий Тынянов)¹³.



«Вещи изменили вкус, вид и назначение. Это было время эксцентризма. Чувство невесомости, возможность двигаться, отсутствие судьбы – и от этого творческая работоспособность. Этот гениальный порыв в будущее дарил свое изобретение всем» (Виктор Шкловский)¹⁴.

Житенёв выделяет ряд технических определений «нового» через приемы: остранение, сдвиг, монтаж, эксцентрик, взрыв и пр. Самое важное у Житенёва для нас – доказанное утверждение, что в текстах «ЛЕФа» середины 1920-х годов вопрос «нового» уже решен как состоявшийся. «Новое» наступило! Следует признать, что концептуализация «нового» у русских формалистов может быть рассмотрена как наиболее точная благодаря тому, что эксперты, с одной стороны, принимали непосредственное участие во многих процессах, а с другой стороны, они являлись не художниками, а теоретиками. Однако их экспертная оценка, представленная у Житенёва, относится к середине 1920-х годов, мы же фокусируемся на более раннем периоде.

Оценив ситуацию в историографии «нового» в русской культуре начала XX века, обнаруживаем, что период 1910-х оказывается самым неисследованным. Для нашей же темы именно он видится наиболее значимым. Именно в это время формировался наиболее радикальный понятийный аппарат культуры перемен. Предложим провести анализ теоретических текстов

1910-х, написанных ведущими деятелями авангардной художественной сцены. Прежде всего нас интересуют произведения, где тема «нового» вынесена в заглавие. На всем протяжении 1910-х годов такие тексты появлялись регулярно, обозначая важность проблематики. В. Кандинский, О. Розанова, Г. Тастевен, А. Кручёных, К. Малевич, М. Матюшин, Л. Лисицкий, Л. Попова и другие озаглавливали свои теоретические тексты и манифесты так, чтобы там обязательно было слово «новый»⁷

⁷ Список текстов с «новым» в названии: В. Кандинский «Куда идет “новое” искусство» (1911); В. Марков «Принципы нового искусства» (1912); О. Розанова «Основы нового творчества и причины его непонимания» (1913); А. Кручёных «Новые пути слова» (1913); Г. Тастевен «Футуризм (На пути к новому символизму)» (1914); К. Малевич «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1915); К. Малевич «К новой грани» (1918); К. Малевич «К новому лику» (1918); К. Малевич «О новых системах в искусстве» (1919); Л. Лисицкий «Новая культура» (1920); Л. Попова «Об организации заново» (1920).

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.