

ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ: Л2 – СПОДВИЖНИК МАЛЕВИЧА

EL LISSITSKY: L2 – MALEVICH'S ASSOCIATE

Т. В. Котович

T. KOTOVICH

Витебск, Республика Беларусь

Vitebsk, Belarus

e-mail: t.kotovich@yandex.by

В статье рассматривается творческий путь выдающегося художника, мыслителя и знаковой фигуры русского авангарда Э. Лисицкого.

Ключевые слова: Эль Лисицкий; Казимир Малевич; супрематизм; УНОВИС.

The article deals with the creative path of an outstanding artist, thinker, an iconic figure of the Russian avant-garde, E. Lisitsky.

Keywords: El Lissitzky; Kazimir Malevich; Suprematism; UNOVIS.

Эль Лисицкий – один из культовых художников XX века – принципиальная личность явления, названного «Витебский супрематический Ренессанс».

Универсальность Лисицкого как художника и стремление его работать в нескольких областях искусства – это особенность его дарования и потребность эпохи. Лисицкий был одним из тех, кто стоял у истоков новой архитектуры и оказал своими творческими и теоретическими работами значительное влияние на формально-эстетические поиски архитекторов-новаторов.

Исследователи говорят о том, что при всей своей многоликости он существует в двух лицах: автор ПРОУНов, создатель фотоколлажа.

Именно Лисицкий является знаком/символом, смыслом этого явления: потому, что 1) его биография с Витебском переплетена; 2) его творческий мейнстрим был определён Казимиром Малевичем, в супрематизм его вовлекшим, супрематизмом его заразившем/зарядившем; 3) в 1920-1921 он входил в состав УНОВИСа («Утвердители нового искусства»), и псевдоним его Эль соотносится с гимном УНОВИСа: «Я иду / У – эл – Эль – эл – те – ка / Мой новый путь»; 4) Витебский период является кодом всего блестящего, феерического проекта «Эль Лисицкий».

Творчество Э. Лисицкого можно разделить на несколько концептуальных этапов:

- Л1 – иллюстратор детских книг;
- Л2 – создатель ПРОУНов;
- Л3 – пропагандист.

Л1 связан с началом творческой работы Э. Лисицкого. Я предлагаю рассматривать Л2 – как Витебский период Эль Лисицкого, а под Л3 понимать конструктивистские, архитектурные и выставочные проекты мастера.

Лисицкий – Л1

Творческий путь Э. Лисицкого начался с города Смоленска. В 1909 году Э. Лисицкий поступил в Александровское реальное училище в Смоленске после отказа в приеме в Петербургскую Академию художеств (Прил. 1, рис. 1).

Потом в 1909-м – Дармштадт, архитектурный факультет Высшей политехнической школы. Дармштадт находится в южной части федеральной земли Гессен. Первая Техническая школа была здесь с 1877 года (впоследствии Технический университет). Архитектура – первое направление в университете. Технология лежала в основе всех дисциплин в Техническом Университете Дармштадта. Естественные науки, а также социальные и гуманитарные науки тесно сотрудничают с инженерией. В XX в. Дармштадт становится центром модерна. Город привлекал множество творческих личностей и студентов.

В 1911–1912 гг. Э. Лисицкий совершает европейскую поездку. В 1914 защищает диплом. С началом войны через Балканы он возвращается на родину.

В 1915 поступил в Рижский политехнический институт (находился в Москве). В 1915 году РПИ был эвакуирован сначала в Тарту, а позже в Москву. Институт Лисицкий закончил 14 апреля 1918 года с дипломом инженер-архитектора, выданным 30 мая. 1916–1917 гг. Эль Лисицкий работа в архитектурном бюро Б.М. Великовского и у Романа Клейна (количество его произведений сопоставимо с результатом работы самого плодovitого московского мастера того времени Ф. Шехтеля).

С 1916 года Э. Лисицкий участвовал в работе Еврейского общества поощрения художеств, в том числе в коллективных выставках общества в 1917 и 1918 годах в Москве и в 1920 году в Киеве. Тогда же, в 1917 году он занялся иллюстрацией изданных на идише книг,

в том числе современных еврейских авторов и произведений для детей. С использованием традиционной еврейской народной символики создал марку для киевского издательства «Идишер фолкс-фарлаг» (еврейское народное издательство), с которым он 22 апреля 1919 года подписал контракт на иллюстрацию 11 книг для детей.

В этот же период он принял участие в этнографических поездках по ряду городов и местечек Поднепровья и Литвы с целью выявления и фиксации памятников еврейской старины, Результатом этой поездки явились опубликованные им в 1923 году в Берлине репродукции росписей Могилевской синагоги на Школище и сопроводительная статья на идише) – единственная теоретическая работа художника, посвящённая еврейскому декоративному искусству.

В 1917–1919 годах посвятил себя иллюстрации произведений современной еврейской литературы и в особенности детской поэзии, став одним из основателей авангардного стиля в еврейской книжной иллюстрации.

С 1916 по 1923 годы Лисицкий посвятил много времени изучению и выражению себя в еврейской культуре, из-за чего данные годы еще называют еврейским периодом его творчества. С этой целью художник в 1916 году отправился вместе с другом И. Рыбаком в экспедицию, в которой копировал росписи синагог. Эта увлеченность своими корнями вылилась в то, что Лисицкий стал одним из основателей авангардизма в иллюстрациях еврейской литературы. Он иллюстрировал книги на идише, а также широко использовал в своих картинах и иллюстрациях еврейскую символику. Нередко надписи на иврите он смешивал с русскими или латинскими буквами, а также с арабскими и римскими цифрами.

Лисицкий – Л2

К Шагалу в Витебское народное художественное училище Лисицкий был приглашен в 1919 году, чтобы создать там архитектурную мастерскую, так как имел звание инженера-архитектора.

Московским летом 1919 года Лисицкий уговорил Малевича поехать с ним в Витебск. И именно там Лисицкий попадает под влияние Малевических идей. Этот недолгий период становится переломным для обоих, их взаимовлияние и взаимо-сообщение делается очевидным, и Лисицкий целиком использует супрематический алфавит для создания собственного художественного проекта. Лисицкий утверждал: «За эти полгода в Витебске мы продвинулись на века и Казимир

Северинович предстал предо мной планетной системой природо-естественной силы и абсолютного хода. Тут я увидел образ чистоты интуитивного слуха и остроту слепого ясно видения. Я увидел художника прошедшего через природу живописи к природе всего мира. Здесь перед нами восхождение, которое завершится супрематом Духа – религии» [1, с. 214].

Казимир Малевич соблазнился перспективой публикации своих теоретических работ, прежде всего брошюры «О новых системах в искусстве. Статика и скорость» с «Установлением А», которое было прописано уже в Витебске. В конце 1919 года она была отпечатана литографским способом учащимися Витебского народного художественного училища в Артели художественного труда при Витсовомасе, где первая и четвёртая страницы обложки были выполнены Лисицким размером 25,5×19 см. В 1920 году состоялось литографическое издание «Супрематизм. 34 рисунка». Оба издания стали не только учебным пособием, но и прокламацией Супрематического канона Малевича.

С. Хан-Магомедов отмечал, что Лисицкий, не имея собственной выраженной концепции формообразования, каковая была у Малевича, оказался «над схваткой». И поэтому оказался в выигрыше в силу того, что имел «многовалентный талант», тонкий вкус и незаурядное художественное мастерство [2, с. 35].

Оформление Витебского Комитета по борьбе с безработицей в ноябре-декабре 1919 года – первая задача объединения УНОВИС, во время решения которой были определены все возможные варианты, все векторы Малевичского проекта «УНОВИС».

К. Малевич и Эл. Лисицкий (имя Лисицкого именно так указано в альманахе. – Т. К.) предложили проект супрематического орнамента, две боковые части которого в совокупности с внутренним пространством.

Боковые части супрематического проекта зеркальны друг другу, основная цвето-форма выявляется в центральной, где замыкающие элементы орнамента создают чёткий геометрический ритм (Прил. 1, рис. 2, 3).

Основным принципом построения общего проекта плакатов является симметрия пространства на плоскости:

- одинаковое оформление краёв всего проекта: левое и правое здания украшены одинаковыми фигурами с одинаковыми членениями;

- одинаковое обозначение краёв: края левого и правого зданий имеют одинаковую фигуру, состоящую из чёрной вертикальной линии с красным треугольником, прикреплённым к центру.

Структурообразующим является принцип соотношения центра и концов у Малевича/Лисицкого:

- геометрическая форма, собирающая и обобщающая всю целостность);
- концы центральной композиции и оба конца всей трёхчастной ленты одинаковые;
- геометрические фигуры на концах расположены так, что красные их треугольники направлены к центру, и это визульно замыкает, ограничивает центр и всю композицию целиком, связывает её в единство. «В основе всего они видели геометрические формы. Их стерильная простота и ясность, казалось, гарантировали единство. <...> Геометрия Казимира Малевича провозглашалась мерой гармонии» [3, с. 70].

Третьим заданием было декорирование Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета. Частью проекта стало оформления занавеса. Театральный занавес в эскизе и в реальности подобен коллажу, и можно представить его трансформацию в целый ряд занавесов и театральных кулис/падуг, которые могли бы надвигаться/наслаиваться друг на друга, поочередно опускаться на сценический планшет (Прил. 1, рис. 4).

Художники вспоминали: «Когда устанавливали супрематические декорации, просвещенные артисты вишневых садов были возмущены, что рабочему классу преподносят такую белиберду <...>» [Альманах УНОВИС № 1. 1920]. «когда все было устроено, и собрались рабочие, был дан соответствующий свет, в который вошли делегаты и представители рабочих коллективов. Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания, – то что для артистов было белибердой» [4, с. 4].

Также в декабре 1919 года в Городском театре Витебска во время заседания и «живых картин» состоялось представление после заседания, которое стало неожиданным, необычным и знаковым именно благодаря сценическому свету как главному выразительному средству. Эскизы Малевича и Лисицкого были заранее рассчитаны с усло-

вием их воплощения в определённой световой среде. Расчёт оказался абсолютно верным.

Малевич искал базовые основы мышления (художественного и философского), и его супрематические формы стали формулами освоения/осмысления мира.

Вдруг Лисицкий понимает, что плоская поверхность холста ограничивает его как художника. Эль создает так называемые *ПРОУНЫ* («проекты утверждения нового»), в которых живопись граничит с архитектурой. «Мы увидели, что новое живописное произведение, создаваемое нами, уже не является картиной. Оно вообще ничего не представляет, но конструирует пространство, плоскости, линии с той целью, чтобы создать систему новых взаимоотношений реального мира. И именно этой новой структуре мы дали название – *Проун*» – пишет он в немецкое архитектурное издание. Таким образом, Лисицкий создает объемные трехмерные супрематические миры, призванные совершить революцию в искусстве 1920-х годов (Прил. 1, рис. 5).

Геометрические плоскости он комбинировал с трёхмерными объектами – они превращались в реалистичные конструкции и парили в пространстве. Определённые цвета Лисицкий использовал, чтобы обозначить плотность, массу или фактуру разных материалов: металла, стекла, дерева, бетона (Прил. 1, рис. 6).

Эти же новые формы Лисицкий использовал в плакате «Станки депо фабрик и заводов ждут вас. Двинем производство» (Прил. 1, рис. 7), где принцип движения акцентирован диагональной композицией с кругом, прямоугольниками, квадратом и объёмными структурами внутри.

ПРОУНЫ Лисицкого представляют собой утверждение объёма по отношению к плоскости. Объём является ударным элементом, концентрирующим семантику произведения. Перед нами система, имеющая массу, скорость вращения и прочие физические характеристики трёхмерного материального объекта, но в воображаемом измерении.

При этом ПРОУН и есть само вращение. Части ПРОУНа отражают свойства целого ПРОУНа. Современному зрителю проще думать именно так, ведь он кое-что понял про мир если не из новейшей философии, то из информатики, или, на худой конец, биологии – их много, а системный анализ один.

В 1919–1921 годах создает свои ПРОУНЫ – аксонометрические изображения находящихся в равновесии различных по форме геоме-

трических тел, то покоящихся на твердом основании, то как бы парящих в космическом пространстве. Позднее композиционные решения, использованные в ПРОУНЫ, Лисицкий применял в дизайне, архитектуре, полиграфии (Прил. 1, рис. 8).

6 июня 1920 года «Известия Витгубревкома и губкома РКП» поместили заметку с названием «Художественная экскурсия»: «Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные достопримечательности столицы» [5].

В это же время УНОВИС принял участие в выставке на I Всероссийской конференции учащихся и учащихся государственных свободных художественных мастерских, что было отмечено как успешное мероприятие (Прил. 1, рис. 9). Конференция проходила со 1 по 10 июня.

Иван Клюн (И. В. Ключков), один из сподвижников Малевича, предложил своей аналитический проект «Об основных элементах искусства живописи». На конференции с докладом выступал и В. Кандинский, обнародовав тему «Основные элементы живописи». Научные подходы художников представляли собой программы свойств живописных материалов, методов и приемов. Грамматикой, или как это формулировал Клюн, «граммотой» живописи занимались, начиная с 1910-х гг. разные мастера. Малевич отработывал свой подход в Витебске в своей школе. На конференции была принята и Резолюция о Единой школе. Именно с этого момента Малевич начал распространение сети УНОВИСов по всей России. На конференции 8 июня Э. Лисицкий выступает с докладом от имени УНОВИСа (Прил. 1, рис. 10).

В то же время стал выпускаться альманах «УНОВИС» (Прил. 1, рис. 11). Альманах является целиком конструкторским произведением. Новый способ издания, оформления и представления книги представляет собой новое художническое предложение Лисицкого, предлагающего визуальную культуру XXI века. Книга выстроена не просто как конструкция, но и как веб-проект связанных между собой текстов/документов, включающих текст, графику, проекцию картины. Объединения частей и страниц альманаха представляли собой нечто сродни web-сайту с определенным веб-дизайном. Макет альманаха предвещал построение текста в виде части иллюстрации в качестве «окон». Авторами альманаха являются К. Малевич, Эль Лисицкий,

Н. Коган, Л. Зуперман, В. Ермолаева, И. Гаврис, включены статьи А. Кручёных, М. Матюшина, Л. Кляцкиной. В конце альманаха Лисицкий, конструктор/инженер/строитель этого издания записал: «Эта книга построена коллективом графической мастерской УНОВИСа на станках Витсвомаса». Именно это издание является полным сводом всей деятельности УНОВИСа в её многоаспектности и целостности. Можно считать альманах рефлексией и саморефлексией членов объединения, каталогом смыслов Витебского УНОВИСа на основе Малевичской теории и практики, аспекты которой заявлены именно в альманахе и затем полностью сформулированы в малевичских философских проектах» [4].

Эль Лисицкий много работает над плакатами. Одним из самых известных – является плакат «Клином красным – бей белых» (Прил. 1, рис. 12). Клином красным – один из самых известных плакатов. Эта схема-конструкция является основополагающей для всего плакатного искусства СССР. Клин врезается в круг, и из круга вырывается клин. Красное вклинивается в белое, белое выпускает красное. Это космическая обратимость форм и энергии. Открытая динамика. Малевич предлагал латентную подвижность форм. Лисицкий – явную. Он сделал ставку на динамизм. Лисицкий выпячивает из плоскости пульсирующий объем. Но Клином красным – сопряжение плоскостности с небольшими объемами, летающими как взвесь. Манипуляция метаформами – Джон. Манипуляция мета-метафорой. Манипуляция метаструктурой. И попытка нарушения структуры. Эмблема революции. Рупор?

Круг – символ Солнца, символ Света или символ Белой Дыры во Вселенной. Чаще всего выражает идею единства, бесконечности, законченности, высшего совершенства. Суточное и годовое круговое движение солнца соединяло цикличность времени с цикличностью пространства два соединённых круга – союз неба и земли. Треугольник – созидательная (творческая сила) огонь, пламя, жар, солнце, мужское начало сердце, чаша максимально жесткая структура, способная как «держат удар», так и «раскалывать» препятствия.

Лисицкий – ЛЗ

В Витебске во время преподавания в архитектурной мастерской ВНХУ Эль Лисицкий (работал в ВНХУ с 1919 г., покинул Витебск в апреле 1921 г.) начал работу над собственным проектом постанов-

ки оперы «Победа над Солнцем». Его художественное предложение 1910–1921 гг. было радикальным по отношению уже созданным и представленным ранее. Эль Лисицкий создал папку эскизов/гравюр с изображениями марионеток/фигурин (Прил. 1, рис. 13).

В сценографии постановки в самом центре сцены предполагалось поместить специальный электромеханический инструмент/установку для управления движением объектов, реализованных в материале фигурин, а также звуком и сценическим светом. «Мы создаем его на площадке, которая со всех сторон открыта и доступна. Подмостки – вот и вся механика сцены. Эти подмостки дают все возможности движения телам, которые принимают участие в игре. Поэтому отдельные детали должны иметь возможность двигаться, поворачиваться, растягиваться и т. д. Различные уровни должны быстро переходить друг в друга. Все вместе представляет собой реберную конструкцию, чтобы не загораживать тела, которые быстро перемещаются в процессе игры. Сами же тела, принимающие участие в игре, появляются по мере потребности и желания. Они членятся, катятся, поднимаются на подмостках и над ними. Все части подмостков и все тела, участвующие в игре, приводятся в движение посредством электромеханических сил и приспособлений, а эта единственная установка – в руках одного-единственного. Этим единственным является режиссер сцены. Его место находится в середине подмостков, там, куда сходятся все нити, передающие энергию. Он управляет движениями, звуком и светом. Он вооружен радио мегафоном, и над сценой звучат гудки паровозов на вокзале, шум Ниагарского водопада, стук прокатного стана. Из своей единственной рубки он говорит по телефону, соединенному с дуговой лампой или же с другими аппаратами, которые меняют его голос в соответствии с характером фигур. Электрические фразы зажигаются и гаснут. Лучи света следуют за движениями играющих тел, разбиваясь сквозь призмы и зеркальные устройства. Таким путем режиссер с помощью простейших элементов достигает наивысшего усиления» [6].

Проект Эль Лисицкого был создан в контексте радикальных перемен в устройстве театральной сцены, нового понимания театра с трансформацией взаимодействия сцены и зрительного зала, с осознанием воздействия кинематографа на сценическое искусство и с новыми идеями в изобразительном искусстве. Изобразительное искусство с проектами выхода с пространство, с концепциями дизайна,

эргономики в сочетании с традициями площадного театра подвигло к значительной модификации хронотопа театра как вида художественного мышления.

Установка Эль Лисицкого также представляет собой объект, конструкцию, обозреваемую как объем и сквозную (Прил. 1, рис. 14).

Проект состоит из нескольких подвижных уровней, кольцами расположенных по вертикали, скрепленных вертикальной осью – внутренней установкой в установке. Всё сооружение упиралось в шар солнца наверху, а с боков ярусов прикреплялись треугольные плоскости, на одной из которых на нескольких языках было написано: «Все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца».

Данная система согласуется и с концепцией Трибуны оратора Чашника/Лисицкого: 1) выдвижные площадки; 2) центральная ось; 3) экраны; 4) нарастание по вертикали; 5) концентрация визуального зрительского восприятия на одной из площадок (Прил. 1, рис. 15).

Фигурины Эль Лисицкого аналогичны его ПРОУНам, Проектам Утверждения Нового, начало которым было положено в Витебске под влиянием супрематизма К. Малевича с целью выхода из плоскости в объем. Фигурины, как и ПРОУНЫ, сопрягают плоскостные элементы с объемными, а также включают момент движения. Фигурины, как и ПРОУНЫ, механистичны и конструктивны. Сам Эль Лисицкий называл ПРОУНЫ пересадочными станциями от живописи к архитектуре. По аналогии с этим утверждением можно определить Фигурины как промежуточное состояние между живописью, скульптурой и архитектурой.

Так сценическая установка к «Победе над Солнцем» соотносима с ПРОУНОм LN 31 и с Эскизом Проуна 1923-го г.:

- 1) двойная центральная ось;
- 2) крепление плоскостей к центральной оси;
- 3) предполагаемое движение вокруг каждой из двух осей. Эскиз 1923 г. очерчивает линию движения по окружности (Прил. 1, рис. 16, 17).

Название марионеток Л. Лисицкого, т. е. «фигурины» основано на немецком заголовке папки цветных литографий «Figurinen» (1923), что означает «фигуры». Первый вариант папки был выполнен в 1920–1921 гг. в уникальной графической технике под названием «Фигуры из оперы А. Крученых “Победа над солнцем”». Позже Л. Лисицкий сохранил немецкое звучание слова, т.е. обозначил и утвердил собственный неологизм. Папка, выполненная в 1920–1921 гг., содержала серию работ в оригинальной технике, а папка 1923 г., изданная в Ган-

новере, представляет собой собрание цветных литографий, повторяющих предыдущий вариант (Прил. 1, рис. 18, 19).

«Лисицкий стремится уменьшить присутствие человеческого элемента на сцене. «Текст оперы заставил меня сохранить в моих фигурах кое-что из человеческой анатомии», с явным сожалением замечает он. Вместо этого художник вводит в “фигурины” фактуру реальных материалов, которая, по его убеждению, создает характеристику персонажей лучше, чем супрематические краски Малевича. “Части фигур не должны быть непременно красными, желтыми или черными, гораздо важнее, если они будут изготовлены из заданного материала, как, например, блестящей меди, кованого железа и т.д.”» [7, с. 86].

Итак, Лисицкий – художник-универсал. Культуртрегер, супрематист, дизайнер, график, плакатист, конструктор книги, архитектор, теоретик.

Лисицкий – художник особенный, новатор, создатель ПРОУНов, автор фото- и театральных проектов. Областями его деятельности были и полиграфия, и архитектура. Он – проектировщик мощных выставочных пространств. И вся разносторонняя его деятельность поражает открытиями и неожиданными решениями.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Малевич о себе... Современники о Малевиче. Т. 2. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. М., 2004. В 2-х тт. / Авторы-составители И. Ваккар, Т. Михиенко. – С. 214
2. Хан-Магомедов С. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны / Лазарь Маркович Лисицкий. 1890 – 1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. – М., 1990. – С. 35–42. – С. 35, 36
3. Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине./ Сост. Е. Ракитина и А. Сарабьянов. Тт 1 – 2. – М., 2019. Т. 1, с. 70
4. Альманах УНОВИС № 1. 1920
5. «Известия Виттубревкома и губкома РКП». 1920. № 123. 6 июня, С. 4
6. Эль Лисицкий / Т. В. Горячева; Н. В. Масалин; ред. Г. К. Свинцова – М.: Государственная Третьяковская галерея, 1991. – с. 77–78
7. Соколов Б. Мессианские мотивы в творчестве В. В. Кандинского 1900–1920-х годов: Живопись, поэзия, театр / Диссертация ВАК РФ 24.00.01, доктор искусствоведения