

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ КОНСТРУКТИВИСТСКОЙ СТИЛИСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ПЕВЗНЕРА 1910 – 1920-Х ГОДОВ

Четверикова С.А., искусствовед, директор
Орловского музея изобразительных искусств

Аннотация. В настоящей статье автор рассматривает проблему поиска конструктивности и особенности формирования конструктивистской стилистики в творчестве Н. Певзнера 1910 – 1920 годов.

Ключевые слова: конструктивизм, конструктивность, конструкция, пространственная пластика, динамика.

Анотація. Четверикова С.А. Особливості формування конструктивістської стилістики у творчості Н.Певзнера 1910-1920-х років. У даній статті автор розглядає проблему пошуку конструктивності і особливості формування конструктивістської стилістики у творчості Н. Певзнера 1910 – 1920 років.

Ключові слова: конструктивізм, конструктивність, конструкція, просторова пластика, динаміка.

Annotation. Chetverikova S.A. Peculiarity of the style of constructivism in the works of N.Pevzner in 1910 – 1920-th. The author of the article concerns the problem of searching for constructivism and the peculiarity of the style of constructivism in the works of N. Pevzner in 1910 – 1920- th.

Key words: constructivism, construction, constructive, space plastics, dynamics.

Постановка проблемы. Одним из наименее изученных периодов в творчестве известного конструктивиста Н. Певзнера являются 1910 – 1920-е годы. Именно в этот период им создаются живописные и графические произведения, первые скульптуры-конструкции, которые явились не только уникальными явлениями искусства авангарда, но и формирующей основой стилистики всех последующих работ художника.

Анализ последних исследований и публикаций. Сведения о конструктивистском наследии художника достаточно полно представлены в многочисленных зарубежных источниках: сборниках материалов конференций, каталогах выставок, трудах по искусству XX века. Однако это касается эмиграционного периода творчества Певзнера, тогда как 1910-е – начало 1920-х годов – практически неизученный этап деятельности этого мастера.

Результаты исследований. Практическая и научная ценность исследования заключается в введении в научный оборот живописного и графического наследия художника рассматриваемого периода, возможность включения результатов исследования в комплексные труды по истории искусства XX века.

К постановке задания. В предлагаемой статье рассматривается один из менее изученных периодов творчества художника в контексте общих тенденций конструктивистского движения 1910-х – 1920-х годов, особенности формирования пластического языка произведений Н. Певзнера.

Изложение основного материала. Творчество Натана Певзнера представляет особый интерес в изучении и представлении в целом

авангардного контекста 1910 – 120-х годов. Именно в этот период художник выдвинул ряд положений, которые должны были сделать коренной переворот в сознании и понимании возможностей новой эстетики. Известно, что Певзнер, как и его брат Наум Габо, был представителем совершенно самостоятельной линии в новом складывавшемся в то время конструктивистском движении. Абсолют чистого искусства, доминирование в нем понятий бесконечности, пространства, времени и осуществление именно через эти категории программы «конструктивизации» пластического объема корреспондировали скорее творчеству чистых беспредметников, нежели идеологизированному пролетарскому творчеству «производственников».

Уже в своих первых известных беспредметных живописных композициях «Абстрактные формы» (1913, из частного собрания семьи Зальцман, Нью-Йорк и Нью-йоркского музея современного искусства) Певзнер максимально ограничивает и упрощает пластические средства выражения, стремясь выследить основные геометрические элементы в их первозданном состоянии. Значимость линии и ее роль в образовании плоскостного живописного пространства акцентируется использованием в качестве ведущих форм разнообразных углов, квадратов, перпендикулярных линейных пересечений. Четкая геометричность форм с выраженной линейной сегментированностью организует устойчивый ритмический ряд.

Принцип линейно-мозаичного структурирования геометрических форм, «внедряющихся в глубинную плоскость и друг в друга только посредством тональных или цветовых контрастов, был направлен на выявление конкретных пространственных задач. В этих композициях Певзнер исследует проблему изменчивости пространственного мира, его многомерности, возможности восприятия его одновременно с разных точек зрения и ракурсов, на утверждении бесконечности пространства и его взаимопроникновении благодаря умпостигаемой и изображаемой прозрачности пластических структур. Такая, целенаправленно созданная авангардно-конструктивистская стилистика наряду с цветовой семантикой позволила уже на этом этапе воплотить идеи космогонизма и создать символику высшего порядка.

Дальнейшее исследование и поиск пространственно-пластических идей в контексте представлений об абсолюте, искусстве обращает Певзнера к предметности. Появление новых работ было обусловлено воздействием первых конструктивистских опытов брата Н. Габо, а также скульптур У. Боччиони. Как отмечал Габо: «Когда я работал над первой скульптурой («конструктивная голова № 2 – 1916), я рисовал и чертил конструктивные абстракции, но я хотел доказать себе и современным скульпторам, что на этом принципе я мог построить такую фигуру, даже натуралистическую голову» [1].

Наиболее очевидно новые принципы декоративной геометризации объема воплотились в карандашном рисунке Певзнера «Изучение головы» (1915, галерея П. Блюма, Берлин). Научные математические формулы, выстраивающие

соотношение элементов (частей) любого объекта, напрямую увязаны с реальным строением человеческой головы через геометрическую схему. Реальные академические таблицы, пропорционально вписывающие анатомию головы в конусы, цилиндры и окружности, используются здесь художником в качестве основного формообразующего приема. Формообразующие и пространственные принципы построения были вызваны открытием Певзнером аналогий между скелетной структурой человека и новыми строительными конструкциями (что впоследствии в графике и живописи 1920-х годов будет доведено до полуабстрактного модуля и на этой основе позволит создать художнику свои знаменитые скульптуры 1930 – 1960-х годов).

Сам Певзнер по поводу создания этой работы вспоминал: «Это было моей первой конструкцией в рисунке – он отличается от других. Он ничего общего не имеет с кубизмом. Он основан на стереометрии: объемные измерения тела» [2]. Тот же принцип, но обрамленный стилистически в более реалистическую форму, использован в графическом листе «Женская голова» (1916, Национальный музей современного искусства Ж. Помпиду).

На рубеже 1910 – 1920-х годов в изобразительном искусстве «центр тяжести» смещается в сторону пластически-пространственных видов. Открытия своих коллег Певзнер берет за основу новых художественных экспериментов, направленных на исследование области реального пространства (из которого, по его мнению, уже следовали другие категории: время, движение и т. д.). 1920-м годом датируется выполненный художником контррельеф «Бюст» (Нью-йоркский музей современного искусства), сконструированный из цветных деревянных и плексигласовых плоскостей, укрепленных на деревянной основе. Развитие темы человеческой фигуры в этой композиции доведено до полного абстрагирования формы. Пластические композиционные элементы «Бюста», представляющие открытые к зрителю плоскости (глухие и прозрачные) и пустоты, активно взаимодействующие с пространством, что очевидно ассоциируется с произведениями Архипенко, но дополнительно обретают цветовые характеристики. Подобное цветовое моделирование конструктивного объема направлено на усложнение простых геометрических форм, выявление гармоничного соотношения и упорядоченности композиционных элементов.

Приемы, разработанные Певзнером в живописи («зеркальность», «прозрачность») используются и в этом произведении, но уже в практическом решении разнофактурных материалов. Гладкая поверхность прозрачных плоскостей из плексигласа отражает свет, взгляд проходит через эти формы, но одновременно этот же свет поглощается деревянными плоскостями, а цвет преобразуется путем отсветов и заставляет охватывать визуально всю композицию. Колористическая гамма максимально приближена к цветовой палитре «Абстрактных форм» 1913 года и семантически может рассматриваться в русле той же светоцветовой проблематики. Лаконичные, почти

минималистические формы «Бюста» позволяют воспринимать абстрагированный силуэт с разных ракурсов с сохранением цельноструктурированного рисунка.

Известно, что использование прозрачных материалов (плексигласа, целлулоида, стекла) для решения новых пространственных задач Певзнер «заимствовал» у Н. Габо, который выбрал их в качестве основных на протяжении всего своего творчества, ставя главной целью поймать свет и получить радужное отражение солнечного спектра. Но, в отличие от Габо, в чьих работах поверхность практически не играет никакой роли (лишь пространство и свет дают зрителю возможность увидеть конструкцию), для Певзнера исследование конструктивизации объема как сумм конкретных плоскостей являлось принципиально важным аспектом в произведениях 1919 – 1920 годов.

Наиболее очевиден метод «реального конструирования», по-прежнему отождествляющегося с фигурой человека, но уже ограниченный рамками изобразительной плоскости, в работе «Пространственная конструкция» (1919 – 1920, галерея П. Блюма, Берлин).

«Пространственная конструкция», представляющая собой композицию на основе линейно-пространственных членений и формообразующих разложений человеческой фигуры, имеет вид чертежа и выполнена при помощи линейки и циркуля. Часть деталей изображена от руки. Очевидно, проведённая здесь Певзнером аналогия между скелетной структурой человека и индустриальными красками новых строительных конструкций выявляет специфично обособленный взгляд художника на массу, принцип конструирования. Художник объяснял: «Не всегда нужно пользоваться плотной массой. Как в железнодорожном пути: часть массы может быть изъята, если сохраняется плоскость, которая выдерживает давление. Таким образом, сейчас возводятся сооружения с пересечением плоскостей и устранением излишнего материала». [3]

Уже в самом материале воплотилась идея экспериментальной модели «архитектурной живописи». Видовая размытость определяет актуальность стилистики – это и не графика, и не живопись, но в то же время это прямое соответствие глобальным идеям момента. Аскетичная линейность конструкции явилась прообразом целой группы скульптур Певзнера, выполненных им после 1924 года, в которых структурообразующим принципом явились металлические нити и стержни. Главенство линии еще с начала 1910-х годов определяло в художественных произведениях принадлежность к понятию «конструктивности».

Как отмечала О. Юшкова: «Обращение исследователей к кубизму, супрематизму, неопластицизму и вообще геометрической линии как первоисточкам конструктивизма закономерно, ибо именно там осуществлялись поиски конструктивности» [4]. В работе «Точка и линия на плоскости» Кандинский писал: «Расчленить сложное и рассматривать элементарное не просто. Но такие эксперименты и наблюдения заключают в себе единственную возможность

подойти к обоснованию живописных сущностей».[5] В 1919 году Родченко объявляет линию фактом конструкции. И именно его работы признавались чисто конструктивными, лишая права на принадлежность к этому направлению остальных живописцев. «Линеизм» Родченко означал отрицание витальной живописности 1918 года. Он подавлял чувственность и материальную осязаемость живописной плоскости, стремясь редуцировать ее до одной прямой линии» [6].

Несмотря на подобную схожесть стилистического принципа организации композиционного пространства с вышеназванными общими тенденциями конструктивистского направления в искусстве, Певзнер в 1919–1920-х годах создает произведения особого пластическо-смыслового толка, к которым относится и «Пространственная конструкция». Данная работа в ряду остальных символизировала то понятие «конструктивизма», для которого органическая форма, в том числе и человеческая фигура как мерило соразмерности и функциональной логичности, представляла универсальное «сырье» для выявления конструктивной формы, структуры и взаимоотношения с пространством. Ясность и стерильность композиции исключают ее лабораторность, а соотношение и «диагональная» выстроенность элементов создают образ фигурной вертикали, подчиненный принципу роста, движения вверх, башенной конструкции.

Возможно, стремление сформулировать и опубликовать собственную программу творчества «Реалистический манифест», которая сопровождала в числе других на выставке 1920 года на Тверском бульваре и эту работу, было во многом вызвано намерением утвердить свои взгляды до официального завершения проекта В. Татлина «Башня III Интернационала», и тем самым исключить какие-либо предположения о влиянии идей последнего и свое причисление к кругу его учеников. Известно, что Певзнер, как и его брат Габо, был «представителем особой самостоятельной линии в постепенно складывающемся русском конструктивистском движении, разрабатывал собственный пластический язык, программно ориентированный на использование некоторых новейших и технологических достижений» [7].

Рассматриваемая живописная работа может характеризоваться фразой: «Пока наши произведения только изображение конструкций», сказанной во время дискуссии в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции в этом же году [8]. Главным отличием работ Певзнера «Пространственная конструкция» и «Бюст» от многочисленных появившихся в этот период «конструкций» Родченко, Татлина, Лисицкого была ярко выраженная метафизическая трактовка мира с помощью пространственных форм, линий, цвета на плоскости и в пространстве. «Линия, цвет, плоскость, материал – сами по себе должны были вызывать эмоции. Процесс их применения – это освобождение от тирании увиденных форм и литературных сюжетов, это новое и до чего же великое призвание художника. Мистика изображения вела к истинной мистике» [9].

Очевидна связь конструктивной системы этих произведений Певзнера с системой цветовых значений, семантически связанных с беспредметной живописью художника. Наиболее заметна подобная тождественность в

«Пространственной конструкции», где красные линии «вступают в диалог» с зелеными, а белые углы в окружности контрастны коричневому фону – пространству.

Категории «конструктивности» и «пространственности» уступают свое доминирующее значение в рисунках Певзнера 1920 года «Динамическая голова» (галерея П. Блюма, Берлин) и «Круговое движение» из того же собрания исследованию понятия «кинетический ритм», также заявленному в «Реалистическом манифесте», основной составляющей «нового пластического языка эпохи», и связанному с общей тенденцией первых десятилетий XX века – стремлением привнести в искусство элемент движения.

Именно воплощение понятия динамики, движение через ставший знаковым образ человека, в частности, продолжающий серию рисунков человеческих голов, в графическом листе «Динамическая голова» явилось принципиальным отличием трактовки новых конструктивистских идей Певзнера от идей его брата и других художников конструктивистской ориентации.

Характерная для более ранних произведений «круглящаяся» пластика формы в «Динамической голове» и «Круговом движении» стала определяющим фактором выявления и исследования движения. Некоторый «намеки» на футуристические приемы (т. н. «мелькание») в первом рисунке, тем не менее, не дает явной ассоциативности с этим направлением за счет сохранения цельности и реалистичности формы. Благодаря светопространственной моделировке вихреобразного потока, создающего эффект кругового вращения головы, складывается ощущение не только внешнего, но и внутреннего центростремительного движения.

В отличие от этой работы, «Круговое движение» еще более динамично и полностью абстрактно. Проблема передачи изобразительными средствами «кинетического ритма» здесь доведено до самодостаточности в организации композиции. Рисунок может служить визуальной «расшифровкой» термина «кинетический», заимствованного из физики и тем самым приближающимся к «Конструкциям» Габо: «Кинетика, основная часть механики, включает динамику (учение о движении тел под действием сил) и статику (учение о равновесии тел под действием сил); кинетика изучает зависимость между движением материи и вызывающими его причинами» [10].

Ключевой в композиции «Движения» является диагональная ось, вокруг которой по принципу светотогового контраста формируется аналогичная предыдущей работе вихрящаяся структура. Динамика вращения, центробежность, устремленность вовне направлены на усиление эффекта взаимопроникновения форм и пространства. Движение, трансформирующееся, в зависимости от его различных фаз, олицетворяет изменчивость, но изменчивость в определенной последовательности всего мирового устройства. И в «Динамической голове», и в «Круговом движении» отразились наиболее очевидно творческие искания Певзнера в области конструктивизма в этот период – поиск новых средств выразительности, стремление создать «новую

реальность», выйти за рамки двух – и трехмерного пространства путем разработки новых понятийных категорий. Ведущее значение, также как и в своих живописных работах 1910-х годов, Певзнер придает здесь свету и возможностям его применения в современном искусстве.

Начиная с 1924 года, художник полностью посвящает свое творчество воплощению исследуемых ранее категорий в реальном пространстве. К этому периоду относится «Маска» из собрания Национального музея современного искусства Ж. Помпиду, сконструированная по принципу стереометрического куба и во многом аналогичная «Конструктивной голове № 2» Габо. Простой ритм, отсутствие мелких деталей, органичность формы и наличие практически одного базового элемента, повторяющейся в разных масштабах и отличной величине криволинейной поверхности пластины в форме полудиска отличают эту скульптуру от работы Габо, несмотря на их стилистическое и формообразующее единство. То же внимание к человеческой голове, характерное для предыдущих произведений Певзнера, как самодостаточной, исследуемой конструктивной структуре, приводит художника к максимальной абстрагированности органической формы, в то время как «Конструктивная голова» Габо фигуративна настолько, что при небольшом изменении может рассматриваться как реальный (но не реалистический) портрет (погрудное изображение повторяет естественный разворот головы относительно плеч, реальное положение сложенных рук, пропорциональные соотношения фигуры).

Но одновременно не вызывает сомнений природа возникновения и одной, и другой работы. Очевидно, в них впервые настолько плодотворно использованы конструктивные образные принципы кубизма. Объемы не моделируются из массы, а соединяются вложенными один в другой из единственной поверхности, так что пространственное наполнение ограничивается сетью линий. Уникальная структура возникает при помощи составленных под углами друг к другу поверхностей, образующих сотообразные пустоты. Трехмерность конструируется в пространстве благодаря двухмерным средствам (что приближает «Маску» к контррельефу, а «Конструктивной голове» дает особую пластичность, т. к. сочленение поверхностей в первой работе – строго перпендикулярно, а во второй – под наклоном друг к другу). В смене света и тени пространство как пластический элемент, само становится неотъемлемой частью скульптуры (этот же прием был применен в контррельефе «Бюст»). Пластическим средством служит не масса объема, а ее противоположность – пустота.

Несмотря на то, что «Маска» была создана на несколько лет позже «Конструктивной головы», она органично представляет группу произведений Певзнера начала 1920-х годов, в которой важную роль занимают графические листы, большей частью являющиеся подготовительными рисунками к скульптурным работам. Одновременно многие из них «перерастают» поставленную в них изначально художником задачу и как стилистически, так и образно, претендуют на оригинальность. Образцом такой трансформации может

служить рисунок «Маска» (1923, галерея П. Блюма, Берлин), уже названием обозначая свою принадлежность к комплексности развития данной темы. При сопоставлении обеих работ – скульптурной и графической – становится очевиден тот спектр отличий, который в итоге приобрели произведения. Несомненен факт сюжетного истока рисунка в мотивах африканского искусства, являющегося основой предметно-этнографической стилистики листа. Антропоморфность формы убедительно идентифицируется с пластическими конструктивистскими приемами, создающими «новую образность».

В дальнейшем Певзнер создает множество скульптур, используя различные материалы и приемы, «апробированные» ранее: «Портрет М. Дюшана, сконструированный из цинковых и целлулоидных дисков, экспрессионистский «Торс», фигуру «Богини» к балету А. Коре «Кошка». Но наиболее очевидным оказалось приложение идей и технологических опытов в ранних произведениях художника, стилистики конструктивистских рисунков к его скульптуре из металла (в частности, изобретенная Певзнером поверхность из тонких структур, из плотной линейной сетки).

Таким образом, очевиден факт формирования и эволюционирования творческих идей художника, воплощенных в конструктивной пластике и определивших ее особый стилистически-символический строй, в период 1910 – 1920-х годов. Именно этот уникальный художественный язык созданных Певзнером произведений дал возможность стать ему олицетворением «русской конструктивистской идеи» на Западе. Известно, что в Европе русский конструктивизм был не просто иной – новой, непривычной, даже непонятной художественной формой. По определению Й. Меркерта, «это был проект мира», оставшийся до сего дня «объясняющим, наполненным верой в будущее взглядом на мир», но не потусторонним взглядом, а определяющим отношение к реальности во всех ее проявлениях» [11].

Новые, неиспользованные выразительные формы, рожденные из этого революционного духа, были жизненно необходимы не только искусству – и как только они были найдены – одним этим получили право на существование. Не устаревшая и сегодня теория автономного произведения искусства как самостоятельного объекта действительности была, с точки зрения конструктивизма, декларируемого Певзнером, не только результатом уединенной работы в мастерской. В России исполненный надежд, художник понимал свой труд включенным в масштаб реальности – как действительно неотъемлемую часть той утопии, воплощение которой он приближал проектами радикально измененного образа и будущих форм жизни.

Он верил, что в данный исторический момент его произведения и разрабатываемый в них новый пластический язык действительно созвучны реальности (на деле же многие эксперименты вылились в создание работ, по своим эстетическим, символическим и стилистическим качествам лежащие еще вне понимания его поколения). Эти художественные проекты демонстрировали несравненные возможности XX века.

Литература:

1. Тэрстон Лора Б. В гостях у Наума Габо //Америка. – 1976. – № 241. – С. 18.
2. Дориваль Б. Интервью с Антуаном Певзнером. //Америка. – 1961. – № 61. – С. 33.
3. Там же. С. 34.
4. Юшкова О. Конструктивизм и конструктивность. Поиск структуры. /От конструктивизма до сюрреализма. – М., 1996. – С. 16.
5. Там же. С. 12.
6. Наков А. Русский авангард. – М., 1991. – С. 64.
7. Хан-Магомедов С. Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции. 1920. – С. 56.
8. Стригалёв А. Искусство конструктивистов: от выставки к выставке (1914-1932) / Советское искусствознание. – Вып. 27. – М., 1991. – С. 140.
9. Вуек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века. – М., 1990. – С. 132.
10. Сидлина Н. Феномен Наума Габо // Искусствознание. – 2004. – № 1. – С. 364.
11. Наум Габо и конкурс на Дворец Советов. Москва 1931 – 1933. – Берлин, 1993. – С. 252.

Надійшла до редакції 23.04.2008