

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1910-Х – 1920-Х ГОДОВ. «РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ» Н. ПЕВЗНЕРА И Н. ГАБО

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

Аннотация. В настоящей статье автор рассматривает теоретическое наследие известных художников-конструктивистов Н. Певзнера и Н. Габо 1910-х – 1920-х годов – «Реалистический манифест» – в контексте новых практических задач в искусстве этого периода.

Ключевые слова: «Реалистический манифест», конструктивизм, пространство, время, объем, движение, статика, динамика.

Анотация. Четверикова С. А. Теорія та практика в образотворчому мистецтві 1910-х – 1920-х років. «Реалістичний маніфест» Н. Певзнера і Н. Габо. У цій статті автор розглядає теоретичну спадщину відомих художників-конструктивістів Н. Певзнера і Н. Габо 1910-х – 1920-х років – «Реалістичний маніфест» – в контексті нових практичних задач в мистецтві цього періоду.

Ключові слова: «Реалістичний маніфест», конструктивізм, простір, час, об'єм, рух, статика, динаміка.

Annotation. Chetverikova S. A. Theory and practice in the art 1910 – 1920. “The Realistic manifesto” of N. Pevzner and N. Gabo. In the real article an author analyses the theoretic legacy of the famous pointers – constructivists N. Pevzner and N. Gabo in 1910 – 1920 – “The Realistic manifesto” – in the contest of the new practical problems of art indicating period.

Key words: “The Realistic manifesto”, constructivism, space, time, seize, static, dynamics.

Постановка проблемы. В формировании основных направлений изобразительного искусства первых десятилетий XX века место, равнозначное художественной практике, занимает теория творчества. Одним из самых длительных и значительных явлений в искусстве XX века стал конструктивизм, а его наиболее значительной концепцией – «Реалистический манифест».

Анализ последних исследований и публикаций. Несмотря на цитирование отдельных положений этой декларации советскими и зарубежными исследователями, до настоящего времени она не рассматривалась полноценно, структурно, в качестве равноценного явления русского авангарда и в комплексе с практическими опытами ее авторов.

Результаты исследования. Научная и практическая ценность исследования определяется адресной направленностью к искусствоведам, исследователям художественного творчества, художникам-практикам, студентам учебных заведений, дизайнерам.

К постановке задания. В статье впервые анализируется текст «Реалистического манифеста» применительно к практике творчества Н. Певзнера и Н. Габо, а также в контексте задач «создания нового искусства» в 1910-х – 1920-х годах.

Изложение основного материала. По замечанию Я. Вуека, отмечавшего, что все радикальные художественные преобразования начала XX века происходили «под аккомпанемент заявлений, демонстраций деятелей

искусства, манифестов, одним из наиболее интересных был «Реалистический манифест» Антуана Певзнера и Наума Габо» [1].

Написанный в августе 1920 года и распространенный в Москве в виде листовки, расклеенной на стенах домов и на фонарных столбах, «Реалистический манифест» стал первым документом, в котором известный художник-конструктивист Н. Певзнер и его брат Н. Габо заявили о себе и своих позициях в новом искусстве.

«Начавшийся еще на заре нашего столетия неудержимый рост человеческих знаний с его властным проникновением в глубины еще вчера таинственных законов мира» они восприняли как один из рычагов обновления, изменения устоявшихся взглядов на мир, что в свою очередь обусловило, наряду с революцией и войной, появление нового искусства. Пафос текста выражает философию пространств будущего, основываясь на светлой, оптимистической вере в возможности технического века. Кажется, новое время не желает больше ничего знать о только что раскрывшихся в войне и революции разрушительных возможностях техники. Они воспринимаются скорее – весьма в духе времени – как «очистительные бури грядущей эпохи».

При этом художники верили в изменяющую мир силу искусства, при условии, что оно вберет в себя основополагающие «элементы подлинной жизни», как самые основные средства, расширяющие представления об искусстве. В западной историографии «Реалистический манифест» считался одним из основных источников по истории русского конструктивизма и широко цитировался [2].

Интересно определение, данное В. Тасаловым: «Реалистический манифест» – катехизис конструктивистской веры [3]. Исследователь писал: «То, чего недопонимал сам Татлин – художник, не склонный к теоретизированию, – прекрасно поняли Габо и Певзнер, воспринявшие абстрактный конструктивизм, «Башни III Интернационала» как откровение «новой художественной религии» [4]. Однако известно, что Татлин выставил для всеобщего обозрения свой макет лишь осенью, тогда как выставка Певзнера, Габо и Клуциса, сопровождавшаяся «реалистическим манифестом», а если точнее, то манифестом, проиллюстрированным работами художников, были публично показаны в августе. По этому поводу Стригалева писал: «Известие, что готовящаяся Татлиным модель будет выставлена к третьей годовщине Октябрьской революции, ускорило устройство двух московских выставок, участники которых, как и Татлин, демонстрировали, среди прочего, свои архитектурные проекты – фантазии» [5]. И первой из них была выставка упомянутых художников.

Стремление сформулировать и опубликовать принципы своего творчества перед выставкой было больше связано даже не с подготовкой экспозиции работ, а как раз с намерением заявить о себе как о независимых мастерах и утвердить свои взгляды до официального завершения татлиновского проекта.

Исследователь творчества Н. Габо Н. Сидлина обращает внимание на важность и точность названия декларации в контексте излагаемых художниками идей и собственно произведений (относительно Наума Габо – С. Ч.): «Габо часто рассказывал историю о том, что его манифест был опубликован лишь благодаря тому, что комиссар просвещения дал разрешение напечатать его в государственной типографии, не прочитав текст полностью. Действительно, название манифеста, звучащее как воззвание, привлекло в Москве особое внимание, заставляя прохожих останавливаться. Одни принимали его текст за очередной правительственный акт. На других он производил впечатление документа, написанного художниками-реалистами, ведь слово «реалистический» весьма широко употреблялось современниками мастера, верившими в то, что они строят «новую реальность» [6].

По свидетельству художников, на вопрос о том, почему они включили в название манифеста термин «реалистический», те неизменно отвечали, что их произведения – полноценная часть окружающего мира и они не менее реальны, чем все, созданное природой. «Жизнь не знает абстрагированной разумной истины, как меры познания... Может ли искусство, основанное на абстракции, на мираже, на фикции не быть размолотым в жерновах... законов жизни». Как средства, используемые художниками ни «абстрактны», искусство, по их представлению, всегда остается «реалистическим», поскольку оно является частью реальной жизни и общества и пользуется соответствующими формами выражения.

Впервые применительно к абстрактному искусству или такому его виду, исключающему реальное изображение в привычном понимании этого понятия, называется одна из обязательных его категорий – действительность как высшая красота. «Ни одна из новых художественных систем не устоит перед напором требований растущей новой культуры, покуда сами основы искусства не будут поставлены на твердую почву реальных законов жизни. Покуда художники не скажут вместе с нами: Все ложь – действительна одна только жизнь и ее законы. А в жизни только действующий красив и силен, и прав и мудр: Ибо жизнь не знает красоты, как меры в эстетике».

Применительно к искусству авторами манифеста были разработаны основополагающие тезисы:

1. Пространство и время являются двумя исключительными элементами действительной жизни, итак, искусство, чтобы соответствовать истинной жизни, должно строиться из этих фундаментальных элементов.
2. Объем не есть единственная выразительная форма пространства.
3. Статические ритмы не есть единственная форма выражения времени. Кинетические и динамические элементы являются единственными средствами, позволяющими выразить реальное время.

Среди них особое внимание следует обратить на проблему пространства и времени, как центральную концепцию всего творчества Певзнера и,

соответственно, главного вопроса теории. Само понятие о пространстве и времени в равной степени принадлежит сферам и научным, и философским, и художественным. В философии ему уделяли особое внимание Дж. Локк, И. Кант, Г. В. Ф. Гегель и А. Бергсон. В литературе «потока сознания» оно нашло отражение в творчестве М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вульф. В изящных искусствах первым проявил интерес к пространственно-временному континууму П. Сезанн. В России, в то время, когда Певзнер и Габо писали свой манифест, В. Фаворский в стенах ВХУТЕМАСа создавал теорию книги как пространственно-временного организма, а П. Флоренский готовил курс лекций о роли пространства и времени в художественном произведении. В начале 1920-х годов Татлин заканчивал «памятник III Интернационалу», а Л. Лисицкий разрабатывал теорию о «проунах»-построениях, мыслимых в координатах пространства и времени.

«Пространство и время – факторы, определяющие искусство, охватывающие суть вещей... Пространство и время – единственные формы, в которых строится жизнь и, стало быть, должно строиться искусство». Этот тезис на практике подразумевал пространство как часть произведения. «По существу, речь идет о «дырках», об отверстиях, но... их образует плоть материала, без которого пространство самостоятельно не может определить формирование образа, оно живет только тогда, когда становится естественной производной от композиции плотных частей целого: только в этом случае пространство включается в жизнь пластического образа... История мирового ваяния демонстрирует, что взаимоотношения плотных объемов и пространства поистине неисчерпаемы» [7].

Довольно интересен анализ рассматриваемого высказывания о пространстве, данный В. Тасаловым. Для ясного понимания соответствия приводимого комментария и текста следует подробно процитировать данное положение: «пространство и время родились для нас сегодня. Пространство и время – единственные формы, в которых строится жизнь и, стало быть, должно строиться искусство. Гибнут государства, политические и экономические системы, под напором веков крошатся идеи, а жизнь крепка и растет, и из пространства тела не вырвешь, а время непрерывно в своей реальной деятельности. Кто же укажет нам формы действительней этих. Кто великий даст нам основу крепче этих. Кто гениальный сочинит нам легенду упоительней этой прозаической повести, называемой жизнью».

Исследователь, внимательно изучив приводимый текст, пишет: «В этой трезвой и продуманной тираде отчетливо видно, что фетиш «пространства»... обуславливается чисто социологическим пафосом. Может ли нечто существовать, не будучи ничем определенным, спрашивает конструктивист. Можно ли найти такую опору для «бытия», которая не была бы связана ни с какими человеческими обязательствами, ни с какой политической системой, с красотой и нравственностью, вообще с миром хаотических

«индивидуальных» явлений? И отвечает: да, таким основанием является абстрактная конструкция «пространства-времени» и соответствующая ей идея абстрактного «творчества», «созидания», которые могут «быть», не будучи ничем конкретным, удовлетворяясь лишь одним организованным существованием» [8].

Очевидно, что подобную оценку вызвала, в первую очередь, патетика текста, стилистически лежащая в русле подобных деклараций представителей новых направлений в искусстве начала XX века. С точки же зрения практической реализации этих постулатов, отмеченные С. Валериус «дыры», «отверстия» в пластике Певзнера и Габо как раз и были очевидной демонстрацией взаимоотношений самого материала, пустот и пространства в представленных на выставке работах (например, в контррельефе «Бюст»).

В отличие от Габо, Певзнер не только конкретно овеществил понятие пространства, но и включил его, наряду с категорией времени, в семантически-философский смысл своих произведений. Созданные им художественные образы через преемственность традиций, технологий, общие вселенские категории в искусстве, обретенные в плавный поток линий и форм в живописи и графике, обозначали тот визуально-духовный спектр «расшифровки» этих понятий, который кардинально отличался от технических возможностей демонстрации этих же понятий в произведениях Габо.

Стремление преодолеть «инерцию плотной массы» привело авторов манифестов к следующему постулату: «Мы отвергаем объем, как изобразительную форму пространства. Нельзя мерить пространство объемами, как нельзя мерить жидкость аршинами. Посмотрите на наше реальное пространство, что оно, если не одна сплошная глубина. Мы утверждаем ГЛУБИНУ как единственную изобразительную форму пространства». Эта мысль реализовалась в наиболее интересном и оригинальном изобретении художников – использовании прозрачных материалов, которые увеличивали многогранность отношений между пластикой и линией, в создании произведений из прозрачных пластмасс и стекла. Также это показывало, насколько многообразно может быть включение пространства в композицию, что еще более увеличивало ценность этого открытия.

Не менее важным элементом пространственно-временного компонента в манифесте заявлено определение «кинетический ритм», связанное с общей тенденцией эпохи – стремлением привнести в искусство элемент движения. «Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент кинетические ритмы, как основные формы наших ощущений реального времени». На знаковую роль этого понятия в манифесте обращают внимание ряд исследователей. В частности, уже упоминавшаяся С. Валериус пишет: «Концепция конструктивизма, изложенная Габо и Певзнером, утверждала, что время может быть выражено в скульптуре путем кинетических, динамических элементов... Это утверждение, требующее рассмотрения по существу:

«Освободиться от тысячелетних заблуждений, что каждое произведение искусства образуется только из статических ритмов, так как кинетические ритмы значительнее для передачи ощущений и понятия времени» [9].

Этот термин, приоритет появления которого был, безусловно, вызван конструкциями Габо и его исследованиями в области практического движения, наиболее лапидарно был продемонстрирован «Кинетической конструкцией». Эта скульптура, по замыслу Габо, не только должна была изображать нечто наглядное, но, как «реальный объект», представлять время, скорость, свет. Рядом с подобной конструкцией графические листы Певзнера «Круговое движение» и «Динамическая голова», исследующие это же понятие, демонстрировали свою принадлежность к «чистой» эстетике более органично, чем скульптура Габо, декларирующая возможности «техницистской» сферы.

«Само понятие «статичных» ритмов и «динамичных элементов» в скульптуре требует не внешнего механического и поверхностного определения, но глубокого проникновения в специфику этого вневременного искусства. Весьма проблематично, являются ли «кинетические мобили»... более активными для формирования динамического художественного образа, чем «Стреляющий Геракл» Бурделя или «Рабочий и колхозница» Мухиной?», [10] – продолжала констатировать С. Валериус.

В качестве примера «уже имеющих место быть» кинетических ритмов в искусстве В. Тасалов называет искусство кино, «всцело зиждущегося на основах художественного кинетизма». Также автором отмечается такая сфера, отражающая эстетику движущихся форм, как «наземный, воздушный и водный транспорт», вследствие чего им делается вывод о том, что «абстрактный конструктивизм в буквальном смысле слова эксплуатирует эти специфические качества современного искусства» [11].

Ссылаясь на аналогичные задачи в области передачи движения еще футуристами, художники объясняли: «Широковещательный лозунг о быстроте играл в руках футуризма самым крупным козырем. Мы вполне признаем звучность этого лозунга и понимаем, что он способен сшибить с ног даже самого крепкого провинциала. Но стоит спросить любого футуриста, как он себе представляет быстроту, и на сцену появится весь арсенал бешеных автомобилей, грохочущих вокзалов, перепутанной проволоки, лязга, стука, шума, звона, вертящихся улиц – надо ли убеждать их в том, что все это вовсе не требуется для быстроты и ее ритмов».

Такое оценивающее заявление делают художники – в основном это относится к Габо, – которые сами как раз демонстрируют. Во всяком случае, в тот период происходит буквальное понимание своих постулатов и скрупулезное им следование (в том, что касается механико-рационалистической части). Логично было бы предположить, что воплощение на практике движения и быстроты, теоретически объясняемое фразой, что «простой графической записью ряда моментальных снимков остановленного движения не воссоздать

самого движения», должно было выглядеть некое механическое устройство, демонстрирующее в привычных, общепринятых рамках упомянутые категории. Учитывая, что Габо были выставлены «кинетические конструкции», вывод о простом переводе одного из основных положений футуризма из художественного приема в наглядное пособие очевиден.

Тем неожиданной и революционной звучит собственный вывод художников, претендующих на познание и ассимилирование новых глобальных «космических» идей: «Весь футуристический шум о скорости слишком очевидный анекдот... Посмотрите на солнечный луч: тишайший из тишайших сил пробегает 300000 километров в секунду. Наше звездное небо. Слышит ли кто его? А ведь куда нашим вокзалам до этого мирового вокзала, куда нашим поездам до этих торопливейших мировых поездов». Такая трактовка понятий движения и скорости не только нова, но и необычайно убедительна.

Подобные примеры образцового движения наиболее отчетливо продемонстрированы практическим воплощением. Светопространственная проблематика являлась центральной темой всех произведений Певзнера. Задача насыщения живописной плоскости и поверхности конструкции цветоносностью и динамичностью светового луча реализовывалась в первом случае путем технологических экспериментов, во втором – через обращение к прозрачным материалам.

Проблема цвета и света в новом искусстве акцентируется художниками отдельно: «Цвет есть идеализированный оптический лик вещей. Наружное и поверхностное впечатление от них. Цвет случаен и не имеет ничего общего с внутренним содержанием тела». В качестве единственной живописной реальности, характеризующей предмет, авторы определяют светопоглощающую материальную среду. Обозначая основной принцип создания нового произведения. Певзнер и Габо объясняли: «Мы, изображая вещи, срываем с них ярлыки их обладателей, все случайное и местное, оставляя им только их реальное и постоянное.

Не менее важным элементом в создании новой формы искусства художниками называется линия «как направление скрытых в теле статических сил и их ритмов». Художники утверждают, что в реальной жизни нет начертательных линий, так как начертание «есть случайный след человека на предметах, оно не связано с основной жизнью и постоянной структурой тела». Наиболее очевидно этот постулат был воплощен в работах Габо, в произведениях же Певзнера он реализовался частично, в частности, в тех, где использовались для построения композиций прозрачные материалы, как бы преломляющие и растворяющие конкретные границы форм и тем самым устранившие линейные очертания.

Впоследствии, при создании художником произведений из металла, им применялась особая «круглящаяся» пластика, не позволяющая появиться какому бы ни было контуру, выраженному конкретной линией.

Характеризуя свои конструктивные работы, эти требования Певзнер и Габо выставляют к художникам нового времени: «С отвесом в руке, с глазами, точными как линейка, с духом, напряженным как циркуль, мы строим их так, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулы орбит...».

Последним основополагающим тезисом манифеста был объем, освобожденный от массы: «Мы отвергаем в скульптуре массу как скульптурный элемент. Каждому инженеру уже давно известно, что статическая сила тел, их материальная сопротивляемость не зависит от количества их массы. Пример: рельса, контрафос, балка и т. п. А вы, скульпторы всех оттенков и направлений, вы до сих пор придерживаетесь векового предрассудка, будто объем нельзя освободить от массы. Вот мы берем 4 плоскости и из них строим тот же объем, что из 4-х пудов массы... Этим путем мы возвращаем скульптуре похищенную у ней вековым предрассудком линию как направление. Этим путем Мы утверждаем в ней ГЛУБИНУ как единственную форму».

«Это было одним из первых прокламированных важнейших качеств ... искусства эпохи созревшего «индустриального общества». Оно обрело универсальную, художественную основу, равную по широте и эстетической важности значению жизнеспособной реалистической образности – в искусстве», – писал В. Тасалов. Исследователь отмечал, что провозглашенное художниками замещение качества массы, телесного объема, имевшего в предыдущие эпохи в искусстве важнейшее значение, качеством пространственной среды, в которой влияние «массивной телесности» сведено к минимуму, «составляет важнейшую характерную особенность искусства XX века, прежде всего архитектуры и декоративно-прикладных искусств, но в той мере и остальных искусств тоже» [12].

Аккумуляция всех этих принципов и их реализация в реальном творчестве сформировали особый пластический язык всех последующих произведений Певзнера и Габо.

Литература:

1. Вуек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века. – М., 1990. – С. 136.
2. Bowl J. Russian Art of Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934. – N.-Y., 1976.
3. Chipp H. Theories of modern Art: a source book by artists and critics. – Los Angeles, 1968.
4. Hammer M., Lodder C. constructing modernity. Art and Career of Naum Gabo. – N.-Y., 2000.
5. Тасалов В. Прометей и Орфей. Искусство технического века. – М., 1967. – С. 240.
6. Там же.
7. Стригалёв А. Искусство конструктивистов: от выставки – к выставке (1917 – 1932) // Советское искусствознание. – Вып. 27 – М., 1991. – С. 138.
8. Сидлина Н. Феномен Наума Габо // Искусствознание. – 2004. – № 1. – С. 335.
9. Валериус С. Прогрессивная скульптура XX века. – М., 1973. – С. 297.
10. Тасалов В. Указ. соч. С. 240.
11. Валериус С. Указ. соч. С. 296.
12. Там же, с. 297.
13. Тасалов В. Указ. соч. С. 242.
14. Там же, с. 242-243.