

«НОВЫЙ» лазаря лисицкого. попытка интерпретации

Д. В. КОЗЛОВ

Кандидат искусствоведения, научный
сотрудник Школы искусств и
культурного наследия Европейского
университета в Санкт-Петербурге
kergelen@eu.spb.ru

DMITRY V. KOZLOV

Candidate diploma in Art History. Research
scientist at School of Arts and Cultural Heritage
in European University at Saint-Petersburg
kergelen@eu.spb.ru

Для цитирования: Козлов Д. В. «Новый» Лазаря
Лисицкого. Попытка интерпретации // Журнал ВШЭ
по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art
& Design, 2024. № 1 (1). С. 32–55

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-32-55

“the new man”
by el lissitzky.
the art interpretation

Аннотация

Лазарь Лисицкий (1889–1941) открывает визуальную тему «нового» в искусстве авангарда. Его фигурина «Новый» (1920–1921) — это проект механической куклы, персонаж футуристической оперы «Победа над Солнцем». Автор создает изображение-конструкцию — динамическую, сдвоенную из двух существ, которая очевидно соответствует сложному символическому сценарию. В статье предпринята попытка интерпретировать фигурину «Новый» как образ, который будет иметь дальнейшее развитие у Лисицкого в советском искусстве.

Творчество Лисицкого привлекло внимание многих исследователей и удостоилось двух важных аналитических формул. Первую из них произвел Ив-Ален Буа, назвав пространство проунов пространством «радикальной обратимости». Обратимость — есть возможность изменения смыслов в зависимости от вариативности восприятия формы. Такой концепт заложен в основу многих произведений Лисицкого. Джон Боулт назвал метод Лисицкого «манипуляцией метафорами». Автор показал зависимость форм проунов и близких им произведений Лисицкого от промышленного дизайна 1910-х годов, а также указал на последующее внимание Лисицкого к техническим и конструктивным промышленным чертежам. Обратимость и манипуляция — рабочие методы этого художника начала 1920-х годов. Попробуем рассмотреть фигурину «Новый» с этих точек зрения.

Ключевые слова: Эль Лисицкий, «Победа над Солнцем», Казимир Малевич, супрематизм, фигурины, проуны, «Рабочий и колхозница», авангард

Abstract

El Lissitzky (1889–1941) opens the visual theme of “the new” in avant-garde. His figurine “The new man” (1920–1921) is a project of a mechanical doll, a character of the futuristic opera “A Victory Over the Sun”. The author is creating an image, a construction made of two creatures, which corresponds to a profound symbolic scenario. “A new man” is an image which will have a further development in Lissitzky’s creative work of the Soviet period. There are numerous research works devoted to but two of them are significant. Yve-Alain Bois named Prouns Space using the term “Radical reversibility”. Reversibility is a possibility to change the meaning depending on the variability of Form perception. John Bowlt named the method of Lissitzky as “manipulating metaphors”. The author shows the dependance of proun forms and close to them works of Lissitzky from industrial design of the 1910s, and also pointed at Lissitzky’s subsequent attention to technical drawing and constructive industrial ones. Reversibility and manipulation are the working methods of Lissitzky of the early 1920s. The author of this article will try to consider the figurine “A new man” from these points of view.

Keywords: El Lissitzky “A Victory Over the Sun”, Kazimir Malevich, Suprematism, prouns, “Work and Kolkhoz Woman”, avant-garde

В 1913 году была поставлена опера «Победа над Солнцем». Сложно переоценить ее значение для русского авангарда. Футуристам удалось синтезировать свои достижения, используя заумную поэзию, атональную музыку, кубофутуристические декорации и костюмы, особую сценографию и свет. Малевич связывал идею создания «Черного квадрата» с этой постановкой. Сам пафос победы над солнцем ставил авторов на позиции ниспровергателей не только культурных основ, но и самой природы. Исполнители, словами автора пролога оперы Велимира Хлебникова, «создадут переодею природы».

В либретто А. Крученых есть персонаж «Новые», которые появляются во втором Деймо (действии). В целом по тексту либретто слово «новый» не является частотным, встречаясь лишь дважды.

(1 Деймо 1 картина)

ПУТЕШЕСТВЕННИК ПО МИРАМ: О я смел закопчу путь свой и следа не оставлю... Новое

<...>

ЗЛОНАМЕРЕННЫЙ: Закопал свой меч осторожно в землю и взявши новый мяч бросил его (Показывает прием футболиста)

В ваше стадо...

<...>

(2 Деймо 5 картина)

Входят с одной стороны новые, с другой трусливые

НОВЫЕ: мы выстрелили в прошлое

ТРУСЛИВЫЕ: что же осталось ли что-нибудь?

— ни следа

— глубока ли пустота?

— проветривает весь город. Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными.

Это их тяготило

ТРУСЛИВЫЕ: не надо было показывать им проложенных путей

Удерживайте толпу.

НОВЫЕ: один принес свою печаль, возьмите она мне теперь не нужна.

Он вообразил также, что внутри у него светлее, чем вымя

Пусть покружится

(кричит)

[Крученых А., Матюшин М., 1913, с. 17]



Ил. 1

Малевич К. С. Эскиз костюма к опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем». «Новый». Петербург. 1913. Бумага, карандаш, акварель, чернила (ГИК 5199/172)

Эскизы костюмов и декораций, а также световое решение оперы были созданы Казимиром Малевичем. Количество эскизов Малевича, имеющих в научном обороте, и их стилистическое единство пока следует подвергнуть сомнению. До нас дошли 17 эскизов Малевича для персонажей оперы¹. По либретто Крученых персонажей могло быть не менее двадцати пяти². Левкий Жевержеев был спонсором постановки и после забрал себе эскизы костюмов и декораций, что стало причиной его конфликта с Малевичем. Кажется, эскизы единожды выставлялись, но не публиковались до 1973 года³. То есть Малевич не имел возможности демонстрировать свои работы ученикам и коллегам.

С приездом Малевича в Витебск контекст «Победы над Солнцем» был актуализирован уже в новых условиях. 6 февраля 1920 года в рамках мероприятий «Недели фронта» (посвященных поддержке фронта) была организована постановка оперы под руководством Веры Ермолаевой. Эскизы были представлены в альманахе «УНОВИС» № 1 [Шатских, 2003, с. 65]. Известны два эскиза костюма Ермолаевой к постановке. Особенно ярко представлен эскиз костюма персонажа «Пестрый глаз», которого в эскизах Малевича нет. Также Шатских приводит один эскиз Малевича («Будетлянский силач» с ромбом вместо головы) [Шатских, 2003, с. 65]. О постановке известно совсем мало.

В эту же неделю состоялась постановка «Супрематического балета» Нины Коган. Автор оставила текст, который как раз описывает сюжет и сценографию. Коротко этот сюжет можно описать как трансформацию основных геометрических фигур, важных для супрематизма: «Балет этот должен быть выявлением основных форм — элементов движения, его развертывания из центра в порядке контрастного следования многих фигур: 1) линии начала 2) превращение в крест 3) превращается в диагонали 4) превращается в звезду 5) превращается в круг 6) круг становится квадратом» [Коган, 1920, с. 15].

Предположительно в это время и под воздействием этих постановок Лисицкий начинает работать над эскизами костюмов к «Победе над Солнцем». Александра Шатских комментирует этот замысел: «Лисицкий, прельстившись техницизированной утопией будущей жизни в пространствах, обозначенных как Десятый стран, в витебские годы, задумал представление. <...> В при-

Также одна работа («Разговорщик» ГИК 5199/168) совершенно выпадает из стилистического ряда, выполнена реалистично тушью. Существуют также иллюстрации эскизов костюмов «Авиатор» и «Атлет» в специфичной стилистике (акварель), приписываемые Малевичу, их атрибуцию также пока установить не удалось.

2 Действующие лица: Первый будетлянский силач; Второй; Нерон и Калигула в одном лице; Путешественник; Некий злонамеренный; Забияка; Неприятель; Воин; Разговорщик по телефону; Один из несущих солнце; Многие; Пестрый глаз; Новые; Трус; Чтец; Толстяк; Старожил; Внимательный рабочий; Молодой человек; Авиатор; Хор, вражеские воины, похоронщики, новые, трусливые, спортсмены, смотрящие, дама в красном и пр.

3 Kasimir Malewitsch. "Sieg über die Sonne" 1913–1973. Köln, Gal. Gmurzynska. 1973.

1 В единой стилистике (бумага, итальянский карандаш, акварель, тушь) представлены 13 персонажей из Театрального музея (СПбГМТММ): Неприятель ГИК 4588/1; Старожил ГИК 5199/169; Забияка ГИК 5199/170; Новые ГИК 5199/172; Трусливые ГИК 5199/174; Многие и Одного ГИК 5199/176; Хорист ГИК 5199/178; Некий злонамеренный ГИК 5199/179; Внимательный рабочий ГИК 5199/180; Толстяк ГИК 5199/181; Похоронщик ГИК 5199/173; а также Спортсмен ГРМ КП 1928–29/2. В той же стилистике выполнен «Чтец», но пока не удалось установить атрибуцию и местонахождение этой работы.

Три работы выполнены карандашом: Нерон, ГИК 5199/171; Будетлянский силач ГИК 5199/175; Будетлянский силач ГИК 5199/177.

вычный традиционный синтез музыки, слова, живописи, скульптуры, света, жеста, Лисицкий собирался ввести технику, конструкцию, электрическую энергию, и, будь такое шоу осуществлено, оно бы стало первым кинетическим действием» [Шатских, 2006, с. 62].

Начало было положено, вероятно, в том мае, хотя альбом с серией персонажей Лисицкий завершит в Москве в 1921 году. Фигуры — это механические куклы, которые двигаются по созданным для них траекториям внутри сценической конструкции и обладают своей механикой. Лисицкий создает девять эскизов персонажей в смешанной технике (гуашь/тушь/акварель): Чтец, Спортсмены, Забияка, Будетлянский Силач, Путешественник по всем мирам, Новый, Гробовщики, Старожил — уменьшая список Малевича, но добавляя Путешественника, которого нет в эскизах Малевича. К папке этой серии приложен титульный лист «Эл Лисицкий. Фигуры из оперы А. Крученых Победа над Солнцем» (ГТГ)⁴.

В 1923 году, после переезда в Европу, Лисицкий издаст эту серию автолитографским способом (Ганновер) El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau «Sieg über die Sonne» / Эль Лисицкий: Пластический образ электромеханического представления «Победа над Солнцем». Литографии собраны в папку⁵. На красном фоне обложки разместится черная буква F. На титульном листе теперь: эскиз сценической конструкции, четыре фигуры, название на русском языке «Победа над Солнцем» и некий лозунг на псевдо-эсперанто «alles ist bien was good начинается et hat no finite»⁶. Также к списку фигур будет добавлена страница с пояснительным текстом⁷, где впервые обнаруживается название Figurinen — фигурины. Напомню, что в русском издании звучало «фигуры». Фигурина «Новый» в списке персонажей дана последней.

Следует отметить, что у Крученых персонажи были представлены группой — «новые». Малевич нарисовал один образ костюма на всю группу — «костюм Новых». Лисицкий отошел от либретто и представил «нового» как персонажа в единственном числе. Поставим здесь вопрос о возникновении термина «фигурина». В пояснительном тексте 1923 года на немецком языке Лисицкий дважды, кроме заголовка содержания, использует обозначения персонажей: один раз Figuren, второй — Figurinen. На титул было вынесено именно Figurinen — фигурины. Так Лисицкий решил переименовать персонажей. Возможная причина, во-первых, в обращении к западной аудитории, во-вторых, в открытии новых смыслов и контекстов. С другой стороны, название фигурины на русской почве является проблемой перевода и может быть поставлено под сомнение — ведь в русской версии была оригинальная визуальная идея и название «фигуры». Перевод многих идей Лисицкого на немецкий самостоятельно, а затем возвращение этих понятий на русский

4 ГТГ. РС 1849.

5 ГТГ. ГРС 4895.

6 Отсылка к последним строкам текста либретто «Победы над Солнцем»: «все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца», далее следует финальная фраза «мир погибнет, а нам нет конца».

7 Опубликовано в: El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen briefe schriften uebergeben von Sofphie Lissitzky-Kuppers. Dresden, 1967. S. 353; Эль Лисицкий. 1890–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991. С. 77–80.

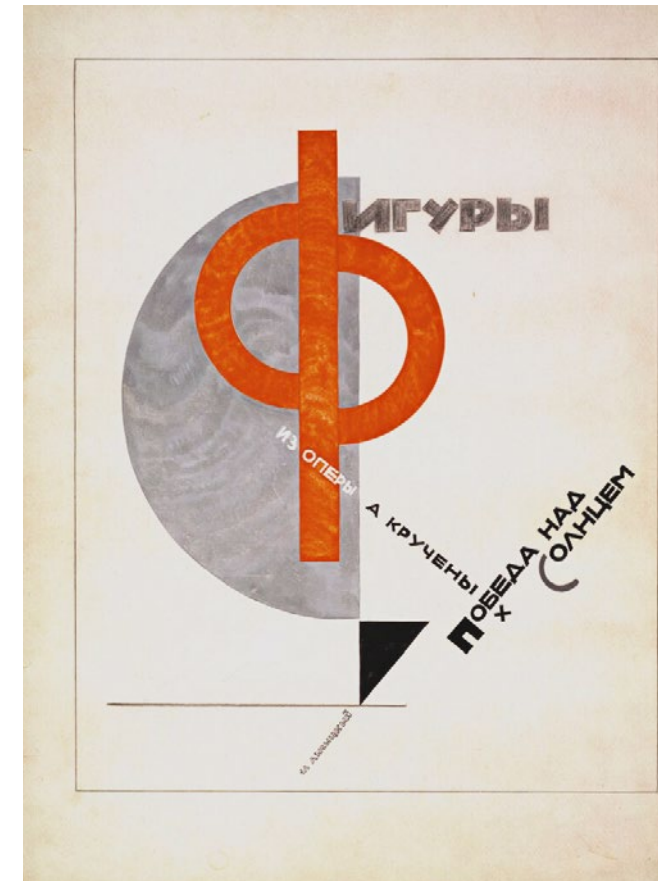
привели к появлению таких сложных метафор или ошибок. Сам Лисицкий слово «фигурины» на русском языке не упоминал. Мы говорим «фигурины» лишь по традиции исследователей.

Описывая фигурины, в 1958 году Рихтер Хорст — один из первых, кого привлек сюжет «Победы над Солнцем» Лисицкого, — резюмирует: «Лисицкий превращает нарисованные „предметы“ в фиктивные конструкции фиктивных механизмов, в новые типы репрезентаций технических утопий, передающие обманчивую пластичность и пространственность изображений» [Horst, 1958, с. 26]. Для Лисицкого важно было не сделать робота, а придать технической конструкции человеческий вид.

Селим Хан-Магомедов так описывал фигурины: «„очеловеченные“ супрематические композиции... своеобразные проуны, фигуры людей в которых доведены до максимальной геометризации и, если угодно, кристаллизации. Они были неким временным возвращением Лисицкого из геометрической беспредметности в геометрическую предметность и в чем-то были близки костюмам Малевича для первой постановки той же оперы „Победа над Солнцем“ (1913)» [Хан-Магомедов, 2007, с. 301]. Вряд ли можно согласиться с тем, что это было возвращение. Уж тем более ничего близкого костюмам Малевича у Лисицкого не было. Хан-Магомедов мыслит по пути наращивания абстрактной конструктивности, но здесь мы имеем дело именно с антропоморфностью абстракции, очеловечиванием, приручением машины. Эскизы костюмов Малевича и Лисицкого в плане искусства и отношения к абстракции разделяет пропасть. Если Малевич изменяет человеческие фигуры до неузнаваемости, достигая какого-то архаичного примитива, то Лисицкий наоборот придает современным машинным проектам человеческие черты. Но делает это он не для возвращения к образу человека, а для их использования в новых жанрах.

Связь фигурин и проунов — отдельная сложная тема, но в данном случае можно обозначить наличие особого формального приема, реализованного как в проунах, так и в фигуринах. Речь о визуализации геометрического построения — гиперболы, — реализованного в раннем живописном проуне 23 № 6 (1919). Гипербола — форма из двух кривых, вершины которых тянутся к нулю в осях математических координат. А. Иньшаков показывает, насколько важной задачей для Лисицкого была гипербола, так как именно в гиперболе «зримо воплощена идея „стремления к нулю форм“ и последующего „перехода через ноль“, столь решительно заявленная Малевичем в период создания супрематизма» [Иньшаков, 2018, с. 194].

Гиперболическое построение образует яркую диагональную композицию. Из проуна 23 № 6 появятся другие построения Лисицкого, в том числе «Фигура из геометрических форм» (ок. 1922, ГТГ; 1923, Папка Кестнера), проун G7 (1922, Амстердам, музей Стеделик), проун 43 (1923, ГТГ). Так, во всех указанных проунах над гиперболой, воспринимаемой как диагональный крест, имеется черный круг, который может восприниматься как сфера и как голова существа — особенно явно это заметно в «Фигуре из геометрических форм». Эти построения ведут к композиции фигурины «Новый».



Ил. 2

Эл Лисицкий. Титульный лист альбома «Фигуры из оперы А. Крученых Победа над Солнцем». ГТГ. 1920–1921



Ил. 3

El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau "Sieg über die Sonne". ГТГ. Отдел графики XX века (ГРС 4895). Оформление электромеханического шоу на тему оперы «Победа над Солнцем». Ганновер, 1923. Титульный лист альбома

В ГТГ в одной папке с фигуринами хранится лист варианта обложки папки с изображением сценической конструкции и другой лист эскиза сценической конструкции с подписью «система театра». Обратим внимание на сопроводительный текст. Его первые слова: «Перед вами фрагмент работы, созданной в Москве в 1920–1921 году». По этим словам датируют первый альбом «Победы над Солнцем» Лисицкого. И далее: «Здесь, как во всех моих работах, моей целью является не реформирование уже созданного, а воплощение совершенно новой данности» [Эль Лисицкий, 2007, с. 86].

Лисицкий описывает футуристическую театральную постановку, уделяя особое внимание сценической конструкции, техническим методам управления и особым взаимосвязям между режиссером и исполнителями (куклами). Он оставляет от архитектуры театра только подмости, на которых и строит конструкцию, обозреваемую с разных сторон.

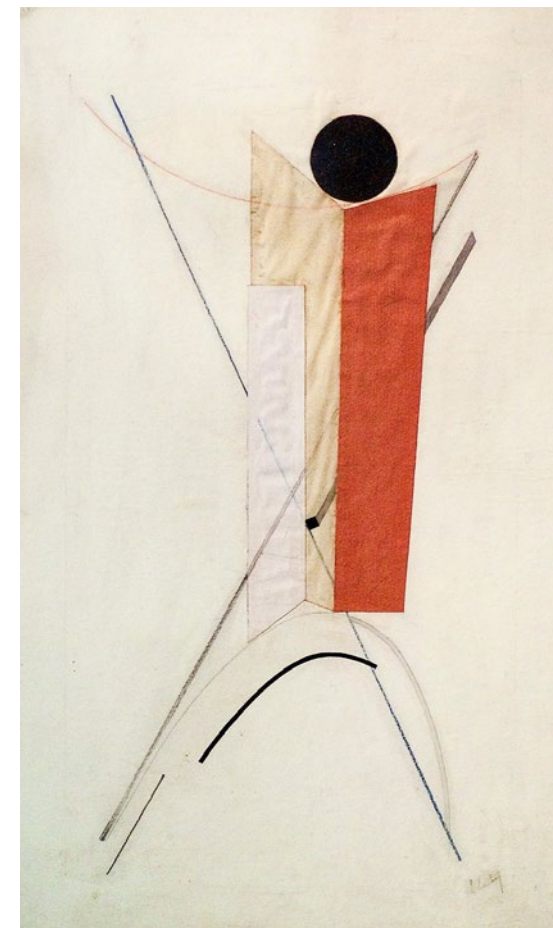
Таким образом, Лисицкий ставил себе задачу обновления театрального искусства через сюжет «Победы над Солнцем», которая в 1913 году осталась для специалистов маргинальной постановкой и не имела на театральных деятелей, кажется, ни малейшего воздействия. Как точно подмечает Александра Шатских: «Малевич решительно отрицает профессиональный театр как рутинное коммерческое предприятие (“Повторить успешный спектакль, выдержавший 100 постановок, все равно что вырезать себе язык, вырвать нервную систему и заменить паклями или часами с кукушкой”»)⁸ [Шатских, 2009, с. 62]. Причины этого описывает Ирина Вакар: «Театр не мог в принципе отказаться от главного — присутствия на сцене реальных людей, воспроизведения реальных (или правдоподобных) жизненных конфликтов, человеческих действий и переживаний. Но именно такого отказа требовали бунтари, мечтавшие о новом театре. И в опере „Победа над Солнцем“ они попытались осуществить то, что казалось почти неосуществимым» [Вакар, 2015, с. 59].

Лисицкий же пытается легализовать этот маргинальный театр, создав для него новую архитектуру. Вопреки мечтаниям футуристов, реформирование революционного театра осуществлялось, с одной стороны, по линии архаизации и примитивизации психологии игры, а с другой — по линии реконструкции сцены. Фигурины Лисицкого, которые кажутся абсолютно неприемлемыми на сцене 1921 года, все же могут быть вписаны в театральный контекст.

Марк Шагал, с которым Лисицкий работал в Витебске, в 1919–1920 годах уже активно сотрудничал с театрами Москвы и Петербурга [Шатских, 2003, с. 21]. После своего отъезда в Москву 5 июня 1920 года Шагал берется за эту работу еще активнее — главный заказ этого периода — панно для Еврейского театра в Москве [Ракитин, 2010, с. 112].

Лисицкий переезжает в Москву почти следом за Шагалом. Можно представить себе, что Лисицкий желал бы замять конфликт, возникший между

8 Цитата Малевича по: Малевич К. *Театр* // Собрание сочинений в пяти томах / сост. А. Шатских. Т. 5. М., 2004. С. 77.



Ил. 4
Эль Лисицкий. Проун № 1 (Или «Фигура из геометрических форм»). Ок. 1922, ГТГ (ГРС-1471/3). Из папки Кестнера. 1923



Ил. 5
Эль Лисицкий. «Новый» 1920–1921, ГТГ (РС-1849/9). Из альбома «Проект постановки оперы „Победа над Солнцем“» (текст А. Крученых, музыка Михаила Матюшина)

ними в Витебске (по поводу признания первенства Малевича), и был готов работать над театральными заказами. Можно представить, что завершение серии фигурин к «Победе над Солнцем» происходило именно с ориентацией на развивающийся московский театр. Фигурины предназначались для театральной постановки нового типа, но Лисицкий не имел возможности воплотить ее в жизнь.

Советский театр переживал подъем. 1921–1922 годы ознаменовались переходом от периода военного коммунизма к НЭП. Эксперты очень высоко оценивают качество театральных событий этого сезона, называя его «золотым»⁹. «Прошедшая зима останется для русского театра временем очень значительным — ее последствий и обещаний еще невозможно учесть, они будут сказываться на нашем театре годами. За неизбежностью новых театральных одежд долго будет звенеть и рыдать то, чем наполнился в ту зиму театр, что звенело и рыдало на его сценах, в его актерах, в режиссерах, бросивших театру фантастический и сплетающийся ряд спектаклей, который составляет: „русский театр [19]21–[19]22 гг.“» [Марков, 1923, с. 43]. Главными театральными художниками этого сезона стали Александр Веснин («Федра» А. Таирова) и Любовь Попова («Великодушный рогоносец» В. Мейерхольда).

Но обратимся к самой фигурине «Новый». Кроме упомянутой гиперболы, на ней отчетливо читаются еще несколько знаков. Первый — это красный квадрат, расположенный в середине листа и как бы представляющий сердцевину композиции и самого существа. Второй — это черная и красная звезды на двух головах этого существа.

Квадраты — особая тема в супрематизме и в творчестве Лисицкого. На выставке «0.10» 1915 года К. Малевич выставил «Черный квадрат» одновременно с «Красным квадратом», названным в каталоге «Живописным реализмом крестьянки в 2-х измерениях». Красный квадрат имел явные изменения геометрии в пользу его динамичности, не-квадратности. Там же была выставлена картина с красным и черным квадратом («Живописный реализм мальчика с ранцем — красочные массы в четвертом измерении». Музей современного искусства в Нью-Йорке). Композиция построена на статичности черного квадрата, которая нарушается динамикой красного квадрата чуть меньшего размера, но расположенного под углом к черному, на основании чего создается эффект противостояния, борьбы, разных динамических позиций. Лисицкий использует эту композицию Малевича на четвертой странице своего «Супрематического сказа про два квадрата» (ручная версия книги была сделана, по словам Лисицкого, в Витебске в 1920 году, а тираж издан в 1922 году в Берлине). Изображение имеет подпись: «Вот два квадрата». Размеры квадратов у Лисицкого уравниваются, но динамическое напряжение (угол наклона от оси у красного квадрата) увеличивается.

9 См.: «Золотой сезон» советского театра 1921/1922: Сборник научных статей / ред.-сост. Е. В. Соколова / Российский институт истории искусств. СПб., 2016. 108 с.

Обратимся к дискуссии относительно смыслов «Сказа о двух квадратах» Лисицкого. Одно из первых суждений о красном и черном квадратах высказала вдова Лисицкого Софи Лисицкая-Кюпперс: «Два квадрата прилетели сквозь бесконечность пространства. <...> Красный квадрат разрушил на земле черный хаос, чтобы построить новое единство. Черный, завершив свое дело улетел в бесконечность» [El Lissitzky, 1976, с. 24]. Здесь квадраты выступают как протагонисты.

Питер Несбит, как и многие исследователи, соглашается с Кюпперс и формулирует, что «черный квадрат символизирует супрематизм, а красный — его развитие в революционном — уновисском — духе революции». Ив-Ален Буа полемизирует с Несбитом и предлагает иную интерпретацию: «красный и черный квадраты символизируют (временный) союз большевизма и анархизма в годы революции: „Черный квадрат, который приходит на помощь красному квадрату, чтобы довести революцию до конца и затем исчезнуть с планеты, на которой установился порядок“ — отсылает к истории анархистского движения» [Буа, 2016, с. 21]. То есть Черный квадрат (анархисты) помог Красному квадрату (большевики) и теперь уходит со сцены.

Аргументация Буа здесь достаточно слаба, хотя имеет право на существование. Репрезентация исторических событий абстрактными формами оказывается «особенностью эпического жанра, в котором акцент на коды усиливается благодаря уже имеющемуся знанию» [Буа, 2016, с. 22]. Такое понимание сюжета сказа в Витебске в 1920 году возможно, ведь разрыв с анархистами длился с 1918 года, и окончательное подавление анархистов как врагов новой власти произойдет только в 1921 году.

Позже к историографии этого сюжета обращалась Екатерина Кудрявцева. Многие ученые, по ее мнению, сходятся в оценках смысла красного квадрата («Красный выводит и на революцию, и на новое общество»), а про черный квадрат единого мнения нет. Есть несколько версий. Например, это просто отсылка к полотну Малевича. Или черный квадрат тихо проигрывает красному, или черный квадрат не проигрывает, а уходит в авангард, революционизировать и преобразовывать другие миры [Кудрявцева, 2017, с. 223].

Изначально цели Сказа, как показывает Кудрявцева, были вовсе не пропагандистскими, а художественными — представить супрематизм и его дальнейшее развитие в выгодном свете в Европе. Хотя в большинстве случаев работу принимают именно как широкое пособие для воспитания нового человека.

Говоря о квадратах и их роли в рамках переосмысления постановки «Победы над Солнцем» в 1920 году, важно обратить внимание на текст Нины Коган про ее супрематический балет: «Балет этот должен быть выявлением основных форм — элементов движения, его развертывания из центра в порядке контрастного следования многих фигур. <...> Первой, как форма главенствующая, как единство и основа всего выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она стоит и первенствует как целое. Вслед выдвигаются три фигуры и образуют: 2) линию пересечения 3) фигуры несущие форму круга и фигура с красным квадратом — устанавливаются по оси

движения, образуя вместе с предыдущим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест.

Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается и картина завершается супрематией черного квадрата» [Коган, 1920, с. 15].

Можно ли считать такой сценарий общепринятым в Витебске в группе Малевича? Возможно, тогда красный квадрат на фигурине «Новый» — это «супрематия красного квадрата», принятая Лисицким вопреки. Такой сюжет обсуждался в Витебске, об этом знал даже журналист газеты «Новый день», когда 5 июля 1920-го публиковал следующие строчки: «На улицу, в гущу жизни, на Полоцкий рынок, на площадь Свободы врывается сорабисный автомобиль, агиттрамвай или агитповозка, и удивленные народы слушают серьезную музыку, песенки о черном и красном квадрате» [Букша, 2017, с. 162].

То, что на фигурине «Новый» красный квадрат, а черного квадрата нет ни в одной другой фигурине серии, свидетельствует, кажется, в пользу преодоления Лисицким зависимости от черного квадрата Малевича.

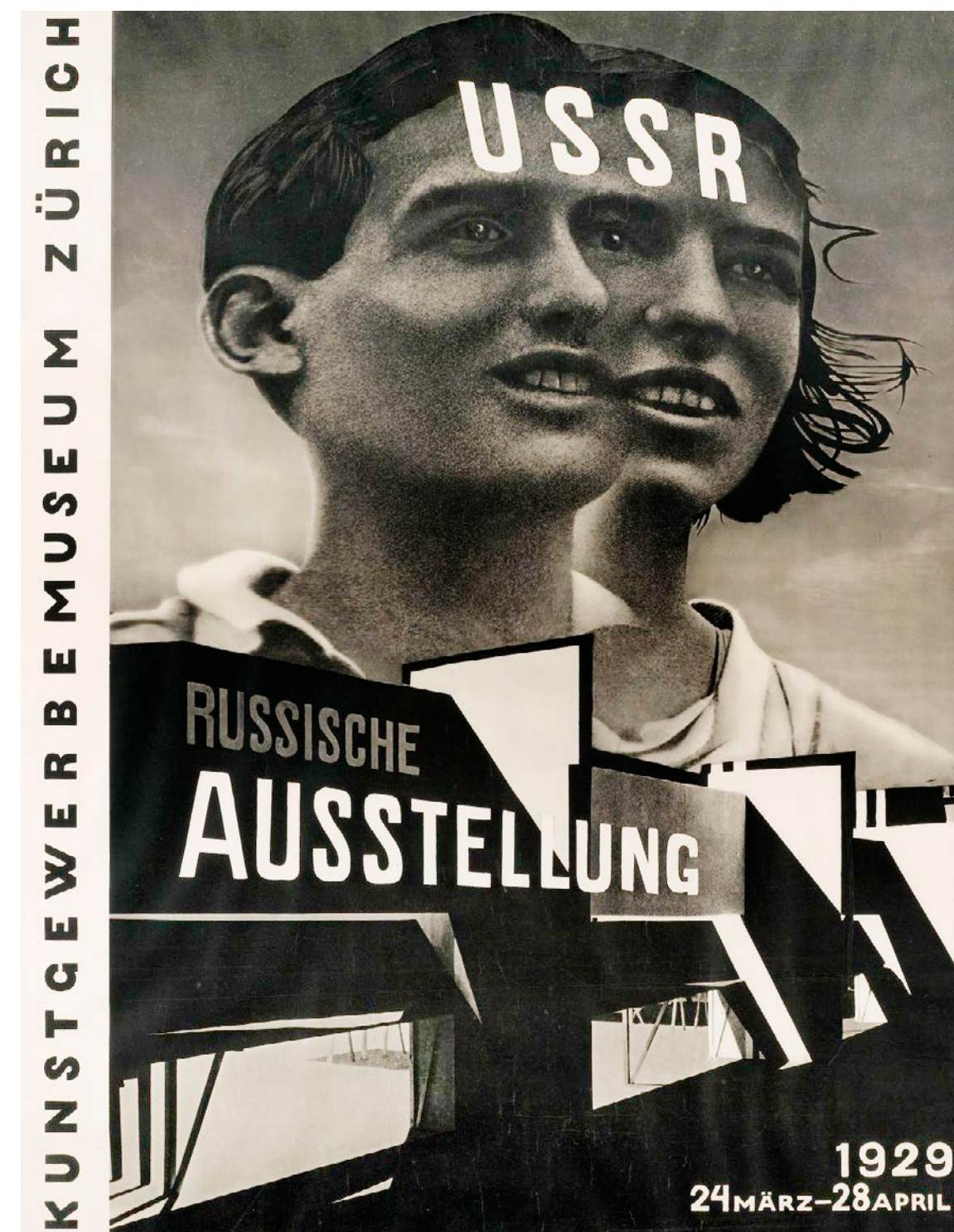
Но две головы фигурины «Новый» представлены красной и черной пятиконечными звездами, а не квадратами. Это безусловно сдвигает фокус интерпретации. Пятиконечная звезда — это и архаический пентакль, и современная сюжету эмблема Красной армии¹⁰. Это также личная эмблема Льва Троцкого. Так Лисицкий привлекал милитаристский контекст. Больше вероятности, что здесь мы имеем дело с метафорой, означающей армию большевиков и анархистов. В 1920 году можно было думать, что история русской революции будет зафиксирована в духе анархо-коммунизма (Кропоткина), как об этом говорит Буга.

Черная же звезда очевидный антагонист красной. Об этом свидетельствует то, что черная звезда перевернута, то есть звезды имеют радикальную обратимость относительно друг друга. Геометрическое соотношение этих двух звезд имеет сложную программу — можно предположить мотив сложения в орнамент или увидеть математическое их построение.

Звезды дают гораздо больший простор для интерпретаций, но самый глубокий контекст будет здесь заключен в оккультной традиции, которой мы не хотим касаться. Если красная звезда должна олицетворять создаваемый в Советском Союзе порядок, то черная звезда может пониматься как идеальная человеческая форма, предшествующая ей, описанная в оккультных текстах. Здесь мы допускаем предположение, что Лисицкий в «Новом» изобразил андрогина, как мечту о сверхчеловеке, который может объединять противоположные сущности в единое целое, создавая сверхприроду. «Новый» двумя головами указывает на свою символическую амбивалентность.

Сдвоение голов замечено в творчестве Лисицкого и после 1920 года. В 1929 году Лисицкий выполняет плакат русского павильона

¹⁰ См. например: Степанов А. Красноармейская звезда. 1918–1922. Мифы и действительность // Старый цейхгауз. 2010. № 2(34). С. 23–29.



Ил. 6

Эль Лисицкий. USSR. Russische Ausstellung (СССР. Русская выставка). 1929. Плакат для выставки в Музее декоративно-прикладного искусства в Цюрихе. Музей Шпренгеля, Ганновер

в Цюрихе¹¹, где пара юноши и девушки срastaются головами как у «Нового». Впервые об этом сквозном сюжете говорил еще Алан Бирнхольц, замечая сходство «Нового» с проуном № 43 и воспринимая его как «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи, как символ нового человека и нового искусства [Birnholz, 1973, с. 205].

Михаил Карасик обращает внимание на историю фотомонтажа для выставки в Цюрихе: «первая публикация снимка, на котором появляются юноша и девушка, относится к 1923 году, он помещен на обложке сборника „Ленин и комсомольцы“. <...> В 1924 году уже Александр Родченко использует этот снимок в своем рекламном плакате издательства „Молодая гвардия“, притом разъединяя героев и меняя их местами. Эта же фотография была воспроизведена в книге Рене Фюльп-Мюллера *Geist und Gesicht des Bolschewismus* („Дух и лицо большевизма“, Вена, 1926) и в ежегоднике „Советский фотографический альманах“ (1928, № 1) с указанием автора снимка — В. Савельева» [Карасик, 2018, с. 71]. Лисицкий дорабатывает фотографию Савельева, «разворачивая ее по горизонтали вправо, сближает лица, убирает детали, делает ее более контрастной» [Карасик, 2018, с. 71].

Кроме того, о чем говорил Карасик относительно действий Лисицкого с фото (поменял местами, сблизил), укажем на то, что фото было отзеркалено, у девушки исчез головной убор, а лица наложились друг на друга так, что у них получилось три глазных впадины и три глаза на двоих. Именно это стало важнейшим эффектом фотомонтажа — именно поэтому он привлекает так много внимания — единая линия глаз, ртов, лица сопоставлены так, что два человека соединяются и образуют некое третье существо. Линии глаз и носов как бы повторяют геометрию пятиконечных звезд.

Этот плакат настолько сильно сконцентрировал визуальный образ, следующий за фигурой «Новый», что можно назвать его второй опорной точкой в истории образа. Лисицкий сделал предварительный фотомонтаж. В версии плаката фотомонтаж был еще больше очищен от случайностей ретушью, кожа лиц приобрела фактуру и очерченность, далекую от человеческой. Глаза изображены еще четче и сходятся ближе. На лбу пары буквально разместились буквы USSR — как указание на топос великого эксперимента.

Кроме Лисицкого, тему сдвоенных голов развивает Густав Клуцис — главный его соперник, параллельно создающий свою версию пространственных построений и фотомонтажи. В 1923 году он делает монтаж автопортрета с женой (Валентиной Кулагиной). Здесь две головы на черном фоне обращены лицами друг к другу в три четверти. Явно эта работа не предназначалась для тиражирования. А к 1930 году относится другой фотомонтаж, «Индустриализация производства». Прием соединения голов мужчины и женщины проходит у двух этих авторов через фотоколлажи и плакаты 1920-х годов.

Нет никаких сомнений, что «Новый» и пара с плаката для Цюриха содержат одно и то же сообщение относительно изображаемого объекта или

11 Русская выставка в Музее декоративных искусств в Цюрихе, 1929. ("Russian exhibition" in the Museum of decorative arts in Zurich, 1929).



Ил. 7

Эль Лисицкий. «Все для фронта! Все для победы! Давайте побольше танков». 1941–1942. Плакат. Художественный музей Морицбург, Халле

процесса. Андрей Фоменко, рассматривая фотомонтаж для Цюриха, говорит о телесной деформации как о черте авангардного фотомонтажа в целом: «лица мужчины и женщины вызывают в памяти платоновский миф о первых, „удвоенных“, людях, позднее разделенных пополам, но сохранивших волю к единению» [Фоменко, 2007, с. 264].

Венгерский художник и публицист Лайош Кашшак в 1922 году в «Книге новых художников» называет своих героев «разделенными титанами» [Kassák, 1922, с. 5]. Такое заявление важно: Лисицкий не мог не разделять мнения Кашшака, ведь «Книга новых художников», выполненная совместно с Ласло Мохой-Надем, была предтечей издания «Kunstismen», которое Лисицкий издал вместе с Хансом Арпом в 1925 году и которое было абсолютным аналогом, рекламирующим творческие методы модернизма ограниченной группы художников, начиная с 1914 года.

Напомним, что в этом ряду сдвоенных голов есть еще и последняя работа в жизни Лисицкого — плакат «Все для фронта» 1941 года — там пара рабочих (возрастом около 30 или чуть старше) в цеху завода смотрят вверх и вдаль так же, как и пара комсомольцев — можно представить, что это те же люди по прошествии лет. Головы рабочих военного времени уже не сплавлены воедино, между ними есть достаточное расстояние, чтобы это были разные существа, но недостаточное, чтобы считать этот формальный сюжет чем-то другим. Эта пара — третья точка в пути развития символической конструкции у Лисицкого. «Новый» 1920-го, пара комсомольцев 1929-го и тыловые рабочие в 1941 году — проект длиною в творческую жизнь художника.

Лисицкий изображает нового человека в обличье двух существ, сросшихся воедино. Понятно, что никакая позитивистская установка не могла бы такое произвести. В утопиях Уэллса и в медицинской научной фантастике так далеко не заходили. Более того, в истории уже был известный образец. Мэнли Палмер Холл в своей «Оккультной анатомии», опубликованной в 1930-е годы, показывает набор представлений об андрогине во все времена — от Платона до Блаватской. Он устанавливает стабильный интерес к возобновлению этой потерянной со времен Адама способности подражать создателю [Холл, 2002, с. 47]. В разных кругах андрогином считали Адама до потери Евы, и Иисуса Христа, и Бафомета. История создания божественного андрогина из короля и королевы путем разного рода ритуалов рассказана в миниатюрах XVII века очень живописно. В XVI веке вышло издание «Розарий философов» (*Rosarium philosophorum sive pretiosissimum donum Dei*), где в иллюстрациях последовательно показано создание божественного андрогина из короля и королевы¹².

В 1914 году в Москве выходит издание «Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах священника Павла Флоренского». На ее титуле размещена гравюра с подписью «FINIS AMORIS,

12 Иллюстрации можно посмотреть: English Translation Of The Rosarium Philosophorum. URL: <https://archive.org/details/EnglishTranslationOfTheRosariumPhilosophorum/page/n35/mode/2up>

UT DUO UNUM FIANT / ПРЕДЕЛЬ ЛЮБВИ — ДА ДВОЕ ЕДИНО БУДУТЪ». Это гравюра из книги «Эмблематы Божественной Любви» (*Amoris Divini Emblemata*. Antwerpen, 1615) с 60 иллюстрациями Отто ван Веена.

В этом же 1914 году Иван Аксенов заканчивает текст своей книги о Пабло Пикассо (будет издана в 1917 году) словами: «La verdadera Amistad / Tiene por mas perfecçion / Dos cuerpos y vn coraçon» — «В подлинной дружбе / высшим совершенством / являются два тела и одно сердце»¹³. Этот текст — одна из эпиграмм Алонсо де Ледесмы для книги «Эмблематы Божественной Любви» на испанском языке.

Эти два сюжета связаны как могут быть связаны духовные практики имяславца Флоренского и первого биографа Пикассо — витанием идей в воздухе или тайным знанием. Напомним, что тема андрогина звучала невероятно громко в философии Серебряного века¹⁴, так что Лисицкому не стоило большого труда увлечься этой темой еще в 1910-е годы.

Фигурины Лисицкого имели еще одну характерную черту — потенциал выставочной конструкции. Они были задуманы для публичного выступления, но не найдя воплощения в театре, Лисицкий пытался дать им жизнь в выставочных проектах. Фаина Балаховская, анализируя эту сторону творчества Лисицкого, а именно выставку «Пресса» в Кельне 1928 года, говорит: «новый из фигурин к „Победе над Солнцем“ угадывается в колоссальной звезде — центральном экспонате выставки» [Балаховская, 2017, с. 90].

О театральном эффекте в оформлении выставочных пространств говорил Ян Чихольд: «У Лисицкого были исследованы все возможности новой выставочной техники: ...путем внесения в выставку динамического элемента с помощью непрерывных фильмов, светящихся и прерывистых букв и ряда вращающихся моделей. Комната, таким образом, становилась своего рода сценой, на которой сам посетитель казался одним из актеров» [Tschichold, 1931, с. 24].

Попробуем увидеть развитие темы супрематизма в общем и «Нового» в частности в выставочном ансамбле павильона СССР в Париже 1937 года. Хан-Магомедов описывает этот сюжет следующим образом: до 1935 года Лисицкий является непревзойденным мастером выставочного дизайна, но не архитектуры. В 1936 году у Бориса Иофана появляется готовый проект павильона парижской выставки и венчающей его скульптурной группы. Проходит конкурс для скульпторов, который выигрывает Вера Мухина, работавшая

13 Комментарий из издания «Пикассо и окрестности» Ивана Аксенова: Первая в мире монография о Пикассо (Комментированное издание) / подг. А. Фарсетти, А. Россомехин. СПб., 2023. С. 163. «Это одна из эпиграмм Алонсо де Ледесмы для книги эмблем на нескольких языках „Amoris Divini Emblemata“ с иллюстрациями фламандского художника Отто ван Веена (1556–1629), см.: Selig K. L. *Poesías olvidadas de Alonso de Ledesma* // *Bulletin Hispanique*. 1953. Т. 55. N 2. Рр. 191–199. Не имея возможности непосредственно ознакомиться с источником Аксенова (который допустил несколько ошибок при переписывании), воспроизво-

дим текст по первому изданию 1615 года, вышедшему в Антверпене (с. 124): „La verdadera Amistad / Tiene por mas perfecçion / Dos cuerpos y vn coraçon“. Алонсо де Ледесма (1562–1623) был родоначальником кон- септизма — испанской школы барочной поэзии, богатой эффектными афористичными сентенциями».

14 См. например: Иванова, Т. А. *Идеал андрогина и его критика в русской религиозной философии: история проблемы и перспективы* // Философия хозяйства. 2020. № 2. С. 228–240; Бонецкая, Н. К. *Философские андрогинизмы* // История философии. Том 21. № 1. 2016. С. 63–71. и др.

с Лисицким на европейских выставках. Конкурс на проект интерьера павильона идет среди Лансере, Дейнеки и Суетина. Николай Суетин — ученик Лисицкого и Малевича — получает заказ.

Лисицкий якобы тоже участвовал, но то ли уступил, то ли был отведен [Хан-Магомедов, 2007, с. 450]. Хан-Магомедов говорит, что Суетин в своей работе подчиняется Иофану и создает декоративный супрематизм в интерьере павильона, тут же отмечается «смена лидера» выставочного ансамбля с Лисицкого на Суетина (выставку в Нью-Йорке также оформит Суетин). Так «постсупрематизм вращался в стилистику „сталинского ампира“» [Хан-Магомедов, 2007, с. 450].

Суетин в письме Лепорской описывает предложение реализовать свой проект интерьера павильона, которое ему делал Николай Радлов: «В Москве над ним работают две бригады, Натан Альтман с Вильямсом, и другая Лисицкого» [Суетин, 2023, с. 177].

Существует некоторая степень убежденности во влиянии супрематизма на Иофана (и других архитекторов 1930-х), но пока никто из исследователей не смог эту очевидность документально доказать. Все строится на визуальном сопоставлении. Одна из внимательных исследователей павильона и скульптуры Мария Костюк говорит, что «Иофан использовал приемы супрематизма. <...> Динамическое наложение плоскостей и основные композиционные мотивы заставляют вспомнить архитекторы К. С. Малевича...» [Костюк, 2020, с. 185] И далее: «Лаконичные объемы в их взаимодействии, сдвиги, выступы и отступы почти гладких стен — все это говорит о восприятии художественного языка К. С. Малевича с его „супрематическим ордером“» [Костюк, 2020, с. 186].

Мы не знаем, что Лисицкий предложил Иофану, и было ли это представлено в проекте, или осталось лишь консультацией. Но нам важнее обратить внимание на то, что был другой супрематизм, кроме того, что вслед за Малевичем предлагал Суетин, а именно — динамический, появившийся у Лисицкого. Еще в 1920 году Лисицкий писал о смене архитектурных структур чисто теоретически: «в архитектуре мы выходим к совершенно новому сложению мы входим в четвертую стадию после горизонтали архаики после сферы классики после вертикали готики осей до нашего строительства мы выходим к пространственной диагонали и экономии» [Эль Лисицкий, 2004, с. 20]. Лисицкий часто использует диагонали и их сочетания, и мы уже говорили о гиперболах в проунах. Именно такой динамизм был принят в архитектуре павильона СССР. Если представить себе, что Иофан взял за основу выставочной программы супрематизм, положил на участке архитектор Малевича, а на краю нарастил клинообразную башню из многократно повторенных наслаивающихся прямых углов. На самом краю возвышения установлена скульптура — фигурина «Новый». Скульптура не как в проекте Дворца Советов Иофана — на столбе («столпник»), — а на диагонали.

Формальные особенности композиции описывает Мария Костюк: «проект... был основан на идее нарастания динамики движения от прямоугольных выступов горизонтального объема основного помещения к вертикальной



Ил. 8

Б. М. Иофан. Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. Проект. 1936

доминанте стелы главного входа, увенчанной скульптурной группой рабочего и колхозницы» [Костюк, 2020, с. 284]. Или: «...Динамичный взлет диагонали как главная композиционная линия, поддержанная горизонтально развевающимися драпировками и отведенными назад руками рабочего и колхозницы, вторит основному движению архитектурной композиции, построенной на сочетании горизонталей и вертикалей» [Костюк, 2020, с. 284].

Можно назвать это сочетание горизонтали и вертикали прямым углом, динамика сооружения строится на наслаивании этих углов. В эскизе можно насчитать как минимум пять углов от верхнего угла крыши павильона до постамента скульптуры. Самый эффектный и частотный ракурс на павильон как раз и демонстрирует это геометрическое построение из множества сонаправленных прямых углов, вершины которых и создают диагональную линию. Сама скульптура, как и фигурина Лисицкого, состоит из двух почти прямых углов, обращенных вершинами к центру и друг другу — это та же гипербола, которую мы обнаруживали в проунах Лисицкого. Только вместо кривых линий в архитектуре используются прямые углы, которые усиливают динамику.

Данило Удовички-Сельб — еще один исследователь, из числа тех, кто видит у Иофана конкретные формы, идущие от Малевича, а также видит фигурину «Новый» в «Рабочем и колхознице», хотя последнее он подмечает как бы нехотя, не интересуясь этим сюжетом. «Автор уверен, что Иофан использовал установки Малевича для создания своего персонального стиля» [Удовички-Сельб, 2023, с. 114]. Но автору также не удается окончательно доказать утверждение.

Согласимся с очевидностью влияния объемно-пространственного решения архитекторов Малевича — то, что он разрабатывал в ГИНХУКе с 1924 года, и особенно то, что было показано на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» 1932 года в Русском музее. Но объяснение этой зависимости, кажется, имеет пока слабое логическое обоснование. То, что архитектурные проекты Иофана похожи на архитекторы — заключение общее. Хан-Магомедов также говорит о влиянии супрематизма на всю советскую архитектуру, но называет это «резонансом» [Хан-Магомедов, 2007, с. 493], и не рассматривает конкретные линии супрематизма у других архитекторов, а просто показывает разные проекты, где мы должны увидеть супрематизм.

Вторая оговорка заключается в том, что архитектурный супрематизм Малевича и то, что сделал из супрематизма Лисицкий, — это немного разные вещи. В случае с павильоном СССР в Париже влияние на Иофана оказали и Малевич, и Суэтин, и Лисицкий. То есть мы имеем дело с разными версиями супрематизма в границах одного произведения.

Предположим, что после смерти Малевича в 1935 году произошла ревизия его творчества, и Лисицкому, пользуясь ситуацией с подготовкой к Всемирной выставке, удалось убедить Иофана в стройности супрематической концепции и в собственном вкладе в ее развитие. Лисицкий предлагал советскую революционную формальную систему, которую можно было

показать на Западе теперь уже как завершенную и прошедшую горнило соцреалистических корректив.

У Лисицкого уже был положительный опыт фиксации и передачи популярного формального мотива. Плакат «Клином красным бей белых» (1920) был подхвачен от итальянских футуристов и подан в революционной России как эмблема Гражданской войны, фундаментальных преобразований, сотворения нового мира. Лисицкий, не являясь автором оригинального мотива, оказался в начале мощного потока изображений клинов, врезающихся в круг в искусстве авангарда. На протяжении 1920-х и 1930-х годов это был частый сюжет самых разных произведений от литературы до архитектуры¹⁵.

В случае с фигуриной «Новый» сюжет не смог достичь такой популярности. Сложность метафоры, заключенной в сдвоенной фигуре, не позволяла сделать ее воспринимаемой повсеместно. Эта модернистская концепция, основанная на андрогинности нового человека, имела под собой лишь эстетические основания, но не нашла широкого народного понимания. Идея сдвоенности могла быть точкой на пути обобществления быта и коллективизации общества. Лисицкий предлагал слишком сложный сюжет, однако он оказался подходящим для художественной элиты.

В заключение следует признать, что, кажется, весь материал изложения льет воду на мельницу Бориса Гройса с его концепцией о едином пространстве межвоенного советского искусства. Лисицкий начал, набрал разгон, а Иофан завершил, воплотил в камне и металле. Тайный смысл фигурины «Новый» культивировался в этом пространстве, но мы мало знаем еще о механизмах этих манипуляций.

«Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни. Русский авангард не пытался предложить публике свою художественную продукцию... сама эта публика должна была стать предметом его собственного эстетического суждения. И его целью было не критиковать власть, но учредить собственную власть и осуществить ее максимально радикальным способом. Русский авангард рассматривал себя не как искусство критики, а как искусство власти, способное управлять жизнью российских граждан и всего мира» [Гройс, 2013, с. 10].

¹⁵ См. подробнее: Козлов, Д. В. «Клином красным бей белых». Геометрическая символика в искусстве авангарда. 2-е изд. СПб., 2022.

Библиография

- Балаховская, Ф. (2017).** *Политический дизайн: выставочные проекты Лисицкого* // Каталог выставки «Эль Лисицкий / El Lissitzky». М.: ГТГ, Еврейский музей и центр толерантности, Artguide Editions. С. 84–93.
- Буа, И.-А. (2016).** *Эль Лисицкий. Радикальная обратимость* // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том III. Технологии / под ред. С. Ушакина. М.: Кабинетный ученый. С. 9–42.
- Букша, К. (2017).** *Малевич. Бог и другие фигуры*. М.: Молодая гвардия.
- Вакар, И. (2015).** *Театр авангарда. Малевич и другие* // Проекция авангарда. Каталог-исследование. М.: Artguide Editions. С. 56–65.
- Гройс, Б. (2013).** *Gesamtkunstwerk Сталин*. М.: Ad Marginem.
- Иньшаков, А. (2018).** О будущем в творчестве Эль Лисицкого // Искусствознание. № 4. С. 180–219.
- Канцедикас, А., Яргина, З. (2004).** *Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. Ч. 7: Статьи и доклады Эль Лисицкого. 1919–1938*. М.: Новый Эрмитаж-один.
- Карасик, М. (2017).** *Эль Лисицкий: Типографика. Фотокнига. Плакат* // Эль Лисицкий / El Lissitzky. К выставке 16 ноября 2017–18 февраля 2018. ГТГ — Еврейский музей и центр толерантности. С. 50–73.
- Коган, Н. (2010).** *Супрематический балет (Витебск. 1920)* // Малевич. Классический авангард. Вып. 12. С. 15.
- Костюк, М. (2020).** *Борис Иофан. До и после Дворца Советов*. М.: Dom Publishers.
- Крученых, А., Матюшин, М. (1913).** *Победа над Солнцем*. СПб.: Тип. «Свет».
- Кудрявцева, Е. (2017).** *Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата»*. М.: Новое литературное обозрение.
- Лисицкий, Л. (1920).** *Супрематизм миростроительства* // Альманах «УНОВИС», № 1.
- Малевич, К. С. (1995–2004).** *Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925)*. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. / сост., публикация, вступ. ст., подготовка текста, коммент. и прим. А. С. Шатских. М.: Гилея.
- Марков, П. А. (1923).** *«Принцесса Турандот» и современный театр* // «Принцесса Турандот» в постановке Третьей студии МХАТ. М., Петроград. С. 43–48.
- Ракитин, В. (2010).** *Марк Шагал*. М.: Искусство–XXI век.
- Соколова, Е. В. (2016).** *«Золотой сезон» советского театра 1921/1922: Сборник научных статей*. СПб.: РИИИ.
- Степанов, А. (2010).** *Красноармейская звезда. 1918–1922. Мифы и действительность* // Старый цейхгауз. № 2 (34).
- Суетин, Н. (1936).** *Письмо жене* [не позднее 14 июля 1936]. Ленинград.
- Суетин, Н. (2023).** *Илья Чашник. Каталог выставки в Русском музее* / сост. Матвеев, Л., Арская, И., Козырева, Н. и др. СПб.: Государственный Русский музей.
- Удовички-Сельб, Д. (2023).** *Высокий стиль Бориса Иофана: посвящение Казимиру Малевичу*. Борис Михайлович Иофан (1891–1976). Пути архитектуры 1920–1950-х годов. К 130-летию архитектора: коллективная монография. Редкол-легия: А. Г. Вяземцева (ответственный редактор), К. А. Малич, И. Е. Печенкин. М.: Кучково поле Музеон. С. 114–126.
- Фарсетти, А., Россомахин, А. (2023).** *«Пикассо и окрестности» Ивана Аксенова: Первая в мире монография о Пикассо* (Комментированное издание). СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.

- Фоменко, А. (2007).** *Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фотография*. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета.
- Хан-Магомедов, С. О. (2007).** *Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)*. М.: Архитектура-С.
- Холл, М. (2002).** *Оккультная анатомия. Человек — великий символ Мистерий*. Пер. с англ. М.: Сфера.
- Шатских, А. (2003).** *Витебск. Жизнь искусства*. М.: Языки русской культуры.
- Шатских, А. (2009).** *Казимир Малевич и общество* Супремус. М.: Три квадрата.
- Birnholz, A. C. (1973).** *El Lissitzky, Yale University*. Ph.D. dissertation. P. 205.
- Horst, R. (1958).** *El Lissitzky. Sieg über die Sonne: zur Kunst des Konstruktivismus*. Köln: Verlag Galerie Christoph Czwiklitzer. P. 26.
- Kassák, L., Moholy-Nagy, L. (1977).** *Új művészek könyve*, (Wien, 1922). Budapest: Európa Könyvkiadó-Corvina Kiadó.
- Lissitzky, E. (1976).** *Maler. Architekt. Typograph. Fotograf / Übergeben von S. Lissitzky-Kuppers*. Dresden: Verl. der Kunst VEB.
- Malewitsch, K. (1973).** *“Sieg über die Sonne” 1913—1973*. Köln: Gal. Gmurzynska.
- Tschichold, J. (1931).** *Display that has dynamic force: Exhibition rooms by Lissitzky* // Commercial Art. Vol. 11, № 58, April. Pp. 23–28.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** К. С. Малевич. Эскиз костюма к опере М. Матюшина и А. Крученых «Победа над Солнцем». «Новый». Петербург. 1913. Бумага, карандаш, акварель, чернила. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства (ГИК 5199/172)
- Ил. 2.** Эл Лисицкий. Титульный лист альбома «Фигуры из оперы А. Крученых Победа над Солнцем». Государственная Третьяковская галерея. 1920–1921
- Ил. 3.** El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau «Sieg über die Sonne» Государственная Третьяковская галерея. Отдел графики XX века (ГРС 4895). Оформление электромеханического шоу на тему оперы «Победа над Солнцем». Ганновер, 1923. Титульный лист альбома
- Ил. 4.** Эль Лисицкий. Проун № 1 (Или «Фигура из геометрических форм»). Ок. 1922, ГТГ (ГРС-1471/3). «Папка Керстнера». 1923
- Ил. 5.** Эль Лисицкий. «Новый» 1920–1921, Государственная Третьяковская галерея (РС-1849/9). Из альбома «Проект постановки оперы „Победа над Солнцем“» (текст А. Крученых, музыка Михаила Матюшина)
- Ил. 6.** Эль Лисицкий. USSR. Russische Ausstellung (СССР. Русская выставка). 1929. Плакат для выставки в Музее декоративно-прикладного искусства в Цюрихе. Музей Шпренгеля, Ганновер. Источник: <https://www.sprengel-museum.de> (дата обращения: 10.11.2023)
- Ил. 7.** Эль Лисицкий. «Все для фронта! Все для победы! Давайте побольше танков». 1941–1942. Плакат. Художественный музей Морицбург, Халле
- Ил. 8.** Б. М. Иофан. Советский павильон на Всемирной выставке в Париже. Проект. 1936 (МУАР)

References

- Balakhovskaya, Faina (2017).** *Political design: Lissitzky's exhibition projects* // “Эль Лисицкий / El Lissitzky” exhibition catalog. State Tretyakov Gallery, Jewish Museum and Tolerance Center, Artguide Editions. Pp. 84–93. [In Russ.]
- Birnholz, Alan (1973).** *El Lissitzky*. Yale University. Ph.D. dissertation.
- Bois, Yve-Alain (2016).** *El Lissitzky. Radical Reversibility // Formal Method: Anthology of Russian Modernism. Volume III. Technologies / ed. by S. Ushakin*. Moscow: Cabinet Scientist. Pp. 9–42. [In Russ.]
- Buksha, Ksenia (2017).** *Malevich. God and other figures*. Moscow: Molodaya gvardiya. [In Russ.]
- Farsetti, Alessandro & Rossomakhin, Andrei (2023).** *“Picasso and The neighborhood” by Ivan Aksenov: The world’s First Monograph on Picasso* (Commentary edition). St. Petersburg: EUSP Press. [In Russ.]
- Fomenko, Andrei (2007).** Montage, factography, epic: production movement and photography. St. Petersburg: St. Petersburg University Press. [In Russ.]
- Groys, Boris (2013).** *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad Marginem. [In Russ.]
- Holl, Manly Palmer (2002).** *Occult Anatomy. Man is The great symbol of the Mysteries*. Moscow: Sfera. [In Russ.]
- Von Horst, Richter (1958).** *El Lissitzky. Sieg über die Sonne: zur Kunst des Konstruktivismus*. Köln: Verlag Galerie Christoph Czwiklitzer. [In German]
- Inshakov, Alexander (2018).** *The Future in The Works of El Lissitzky* // Art Studies Magazine. № 4. Pp. 180–219. [In Russ.]
- Kantsedikas, Alexander & Yargina, Zoya (2004).** *El Lissitzky. A Film of Life. 1890–1941. Vol. 7: Articles and reports by El Lissitzky. 1919–1938*. Moscow: New Hermitage-one. [In Russ.]
- Karasik, Mikhail (2017).** *El Lissitzky: Typography. Photobook. Poster* // “El Lissitzky” exhibition catalog. State Tretyakov Gallery, Jewish Museum and Tolerance Center, Artguide Editions. Pp. 50–73. [In Russ.]
- Kassák, Lajos & Moholy-Nagy, László (1922/1977).** *Új művészek könyve*. Budapest: Európa Könyvkiadó-Corvina Kiadó. [In Hungarian]
- Khan-Magomedov, Selim (2007).** *Suprematism and Architecture: The Problem of the Constitution of Forms*. Moscow: Architecture -S. [In Russ.]
- Kogan, Nina (1920).** *Suprematist ballet (Vitebsk. 1920)* // Kotovich, T. (ed.). Malevich. Classical avant-garde. Vol. 12. Minsk: Econompres. [In Russ.]
- Kostyuk, Maria (2020).** *Boris Iofan. Before and after The Palace of the Soviets*. Moscow: Dom Publishers. [In Russ.]
- Kruchyonykh, Aleksei & Matyushin, Mikhail (1913).** *Victory over The Sun*. Saint Petersburg. [In Russ.]
- Kudryavtseva, Ekaterina (2017).** *Kazimir Malevich: The metamorphosis of “Black Square”*. Moscow: New Literary Observer. [In Russ.]
- Lissitzky, Lazar & Lissitzky-Küppers, Sophie (1976).** *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers*. Dresden: Verl. der Kunst VEB. [In German]
- Lissitzky, Lazar (1920).** *Suprematism of Peacebuilding / “UNOVIS” Almanac*. № 1. [In Russ.]
- Malevich, Kazimir (1913 /1973).** *Sieg über die Sonne*. Köln: Gal. Gmurzynska.
- Malevich, Kazimir (2004).** *Treatises and Lectures of the First Half of the 1920s: With an Appendix of Correspondence of K. S. Malevich and El Lissitzky (1922–1925)* // Collected Works in 5 vols. Vol. 4. Composition, publication, introduction, text preparation, commentary and notes by A. S. Shatskikh. Moscow: Gileya. [In Russ.]

- Markov, Pavel (1923).** *“Princess Turandot” and modern theater* // “Princess Turandot” in The production of the Third Studio of the Moscow Art Theatre. Moscow; Petrograd. Pp. 43–48. [In Russ.]
- Rakitin, Vasilii (2010).** *Marc Chagall*. Moscow: Art–XXI century. [In Russ.]
- Shatskikh, Alexandra (2001).** *Vitebsk. The Life of Art*. Moscow: Languages of Russian culture. [In Russ.]
- Shatskikh, Alexandra (2009).** *Kazimir Malevich and The Supremus Group*. Moscow: Tri kvadrata. [In Russ.]
- Sokolova, Evgeniya (ed.) (2016).** *“Golden Season” of the Soviet theater 1921/1922: Collection of scientific articles*. Saint Petersburg: Russian Institute of Art History. [In Russ.]
- Stepanov, Alexey (2010).** *Red Army Star. 1918–1922. Myths and reality* // Old Zeughaus. № 2 (34) [In Russ.]
- Suetin, Nikolay (2023).** *Ilya Chashnik. Catalogue of the exhibition at The Russian Museum*. Compiled by. Matveev L., Arskaya I., Kozyreva N. et al. St. Petersburg: State Russian Museum. [In Russ.]
- Suetin, Nikolai (1936).** *Letter to his wife*. Leningrad. [In Russ.]
- Tschichold, Jan (1931).** *Display that has dynamic force: Exhibition rooms by Lissitzky* // Commercial Art. Vol. 11, № 58, April. Pp. 23–28.
- Udovicki Selb, Danilo (2023).** *Boris Iofan’s High Style: a dedication to Kazimir Malevich* // Boris Mikhailovich Iofan (1891–1976). Ways of architecture of 1920–1950s. To The 130th anniversary of the architect: a collective monograph. Editorial board: A. G. Vyazemtseva (executive editor). Moscow: Kuchovo pole Muzeon. Pp. 114–126. [In Russ.]
- Vakar, Irina (2015).** *Theater of the avant-garde. Malevich and others* // Projections of the avant-garde. Catalog-research. Moscow: Artguide Editions. Pp. 56–65. [In Russ.]

Illustrations

- III. 1.** K. S. Malevich. Costume design for the opera “Victory over the Sun” by M. Matyushin and A. Kruchyonykh. “The new Man”. Petersburg. 1913. Paper, pencil, watercolor, ink. St. Petersburg state Museum of theatrical and musical art (GIK 5199/172)
- III. 2.** El Lissitzky. Title page of the album «Figures from A. Kruchyonykh’s opera “Victory over the Sun”». State Tretyakov Gallery. 1920–1921
- III. 3.** El Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektromechanischen Schau “Sieg über die Sonne” State Tretyakov Gallery. Department of graphics of the XX century (GRS 4895). Design of an electromechanical show of the “Victory over the Sun” opera. Hannover, 1923. Album title page
- III. 4.** El Lissitzky. Proun № 1 (Or “A figure of geometric shapes”. C. 1922, STG (GRS-1471/3) “Kerstner’s folder”. 1923
- III. 5.** El Lissitzky. “The New Man” 1920–1921, State Tretyakov Gallery. (RS-1849/9) From the album “Project for staging the opera “Victory over the Sun” (text by A. Kruchyonykh, music by Mikhail Matyushin)
- III. 6.** El Lissitzky. USSR. Russische Ausstellung (USSR. Russian exhibition). 1929. Poster for an exhibition at the Museum of Decorative and Applied Arts in Zurich. Sprengel Museum, Hannover. Image source: <https://www.sprengel-museum.de> (access date: 10.11.2023)
- III. 7.** El Lissitzky. “Everything for the front! Everything for victory! Let’s have more tanks”. 1941–1942. Poster. Kunstmuseum Moritzburg Halle
- III. 8.** B. M. Iofan. Soviet Pavilion at the World Expo in Paris. Project. 1936 (Museum of Architecture)