

CUBISME + КУБИЗМ + KUBISMUS = ...

Г выставках
в Ганновере
и Боскве
и проблемах
искусства
мм века

иные, новые стили (вспомним готику и ее агонию в интернациональном стиле около 1400 года, Ренессанс и маньеризм), «измы» XIX–XX веков живут по другим законам и правилам. Помимо того, что век их недолог, они бурно начинают, сразу выкладывая все, что у них есть, а потом ищут выход из того стилистического тупика, который сами же предопределили, и так работают на самоистощение, порождая вокруг себя множество поправок, уточнений и, естественно, измен.

Не будем говорить о романтизме и романтизмах, реализме и реализмах, но остановимся на том явлении, которое оказалось кубизму современным, – на позднем импрессионизме. На том, который уже не имел ничего общего с тем, что манифестировался на знаменитой парижской выставке «Анонимного общества художников, графиков, скульпторов и др.» в 1874 году. По-прежнему интенсивно работали Клод Моне и Огюст Ренуар, но это были уже «другие» Моне и Ренуар, пантеисты и символисты, творящие пленэрные мифы. Сам импрессионизм, помимо творчества, как выразился Л. Вентури, его родоначальников и могильщиков, появился в национальных модификациях у художников разных стран. Есть «русский», «немецкий», «польский», «американский» и т.п. импрессионизмы. Для кого-то импрессионизм стал символом свободы творчества, для кого-то некой системой, плодотворно сотрудничающей с модерном. Поистине, каждому свое. Кубизм выступил против всех них, а заодно и против предшествующего ему фовизма (Ж. Брак сказал, сам пройдя период «дикости», что «нельзя же находится в вечном пароксизме»), который импрессионизм завершал: А. Дерен продолжал писать Темзу с Парламентом, следуя эффектам лондонской серии Моне, а Матисс нанес визит Ренуару в Ницце. Осень импрессионизма и ранняя весна авангарда совпали, и бабье лето уходящего XIX столетия для некоторых еще значило многое, но не для кубистов, которым эффекты пленэра оказались чуждыми. Они стали поклоняться Сезанну – тому мастеру, который выставлялся с 1874 года с импрессионистами, но в их среде уже выглядел «постимпрессионистом», устремляясь к новым формулам пространства. Так что о позднем импрессионизме будут вспоминать экспрессионисты и футуристы, но не они, изучающие Сезанна, но чурающиеся того сезаннизма, который изобрели фовисты. Текучесть форм и передача мгновений оказалась не для них. К кубизму подтянулись скорее те, кто понял вкус к системам, кто прошел школу модерна. В первую очередь Пабло Пикассо. Пройдя через символистское sfumato голубого и розового периодов, он захотел создать новое искусство. Не кубизм, как говорил сам художник, хотя получился именно кубизм, а за ним и всевозможные кубизмы.

Знаменитые «Авиньонские девицы», написанные летом 1907 года, оказались важнейшим памятником раннего авангарда, которые, не являясь произведением кубизма, энциклопедически полно содержали многие его проблемы, да и не только его, но шире – и ряда других «измов» XX века, вплоть до дадаизма и поп-арта. Этим полотном, которое мастеру далось с таким трудом (друзья опасались, что найдут его повесившимся за ним), вдохновился поэт и критик Гийом Аполлинер, который привел в Бато Лавуар нескольких художников, сразу оценивших значение открытий испанца. Собственно, с этого момента начинается история кубизма как первого радикального «изма», показавшего возможности такой интерпретации форм, которые бы выражали новый их порядок, не согласованный буквально с наблюдениями над натурой. И уже тут можно видеть, как формировалось искусство тех кубистов, кто видел картину «Авиньонские девицы», и тех, кто даже ничего не знал о ней, кто шел от истоков и других, которые уже черпали вдохновение из полноводных струй сложившегося явления, все время меняющего, как река, свое русло.

В НАШЕ ВРЕМЯ НЕ БЫТЬ ТЕОРЕТИКОМ ЖИВОПИСИ
ЭТО ЗНАЧИТ ОТКАЗАТЬСЯ ОТ ЕЕ ПОНИМАНИЯ.

Давид Бурлюк. Кубизм. 1912 г.

Кубизмов было много, хотя сам кубизм представляется одним, единственным и цельным. Он легко описывается, потому что является определенной системой, но такой, заметим, которая плодотворна на причуды. Всякие системы рождаются в игровой ситуации, которую можно воспринять как хаос. Говоря об искусстве, этой величайшей системе из систем, подобный хаос создающей и постоянно его преодолевающей, видно, что и как каждый раз

нарождалось, развивалось и умирало. В отличие от монументальных стилей прошлого, складывающихся подолгу, достигающих расцвета в эпоху зрелости и быстро распадающихся, чтобы создать



П.ПИКАССО ▶
Авиньонские девицы. 1907
Холст, масло
243,9×233,7
Фрагмент

Pablo PICASSO
Les Demoiselles
d'Avignon. 1907
Oil on canvas
243,9 by 233,7 cm
Detail

Пикассо, создавая свои идолические фигуры современных трех граций, искал только экспрессии. Художник был весь в игре, которой определено и само название картины, данное не без помощи друга – поэта Андре Сальмона, и весь замысел со сценой в публичном доме (там был студент, размышляющий с черепом в руке о суете сует, а сами «барышники» имели реальные прототипы) приобрел определенное ироничное значение. Нужно было взглянуть на африканскую пластику, открыть для себя иберийскую скульптуру, понять многозначительность примитива, чтобы такие гротесковые формы (если на них смотреть с позиций искусства рубежа XIX–XX веков) ожили. Пикассо стремился вывернуть наизнанку традиционные принципы построения форм, сам создавал новый пропорциональный канон (рисунки в Музее Пикассо, Париж), угадывая в фигурах Матисса то, что сам Матисс не досказал (вспомним, что негритянскую пластику ведь первым открыл именно Матисс). Весь Пикассо был в ожидании этих открытий, и характерно, что, создавая свои вариации на тему знаменитой «Олимпии» Эдуарда Мане, он в рисунке 1901 года куртизанку на ложе представил чернокожей, а саму негрессу, преподносящую букет, сделал белой. То есть он переменял расу позирующих. Короче, он был готов уже тогда начать свои эксперименты, и лишь магия голубых и розовых монохромий его отвлекла на пять лет, когда понадобилось дать ответ фовизму (определенный протофовизм у него самого имелся около 1900 года). В 1906 году он возвращается к опытам 1901 года, давая им новую инициативу, да и масштаб, что и привело к появлению «Девиц».

В последующие годы началась работа над созданием системы, а в 1908 году появился и сам термин «кубизм». Уже в самом Париже было намечено несколько путей в развитии нового направления, появились собственные стратегии отдельных крупных мастеров. У последователей, число которых возрастало, отправной точкой исканий являлись разные кубизмы, так как сам этот «изм» быстро развивался, переходя от аналитической стадии к синтетической и декоративной, а помимо них появились и орфизм Робера Делонэ, и «лирический кубизм» Фернана Леже. Сложными оказались взаимодействия с футуризмом в Италии и России и экспрессионизмом в Германии (там учитывался опыт местного импрессионизма, особенно Л. Коринта и М. Слефогта). В США появились синхронисты и кубореалисты. Сам кубизм в определенных своих тенденциях дорабатывался до дадаизма и абстракции, научился делать объекты, задумался о выходах в скульптуру, архитектуру, театр. Так что кубизмов оказывалось много, и сама творческая и стилистическая активность начала XX века выразилась здесь полно и откровенно. Тяга к системам и вкус к игре создавали все новые и новые комбинации.

Выставка в ганноверском Музее Шпренгеля и московской Третьяковской галерее и стремится поведать об этом, соединяя работы мастеров разных школ. Здесь не столько ответы на возникающие вопросы о том, кто, что и когда делал, сколько попытка показать возможное разнообразие поисков внутри определенной художественной системы (на самом деле их, конечно, больше). Вслед за выставкой на этих проблемах хотелось бы остановиться и нам. Задуматься о границах явления, о кубистическом мире, со своими героями, интерпретаторами и теоретиками, со своими стратегиями, своим прошлым и будущим. Материал выставки свидетельствует: кубизм имел не только сложную, но и долгую историю, так как развивался вплоть до конца 1920-х годов, а рецидивы его могли появляться и позже.

Первые опыты кубизма прошли в безмолвии: ни Пикассо, ни Брак не стремились комментировать свои первые произведения в новой манере. Вплоть до того, что Пикассо не отвечал даже на вопрос, закончены ли «Авиньонские девицы». Так что сперва появился термин, предложенный критиком Луи Вокселем из парижской газеты «Жиль Блаз». Термин родился из наблюдения, что новая живопись (имелись в виду произведения Ж. Брака) строит форму из кубиков, о чем говорил и Матисс. В 1909 году тот же Воксель заговорил о «кубистических причудливостях», и только в 1911 году было произнесено «кубизм» (статья «Кубизм и традиция» Ж. Метсенже). В последующее время термин стал нагружаться разными смыслами. И тут стоит иметь в виду, что конкуренцию кубизму составил уже не фовизм, а футуризм, первый манифест которого был опубликован поэтом Филиппо-Томасо Маринетти в парижской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 года. Футуризм начинался с текста, а у кубизма, некоторые принципы которого новый «изм» использовал, не было никаких комментариев. Поэтому если футуризм пытался «разморозить» морфологию «кубиков», приходя к «горячим» системам динамизма, то в области теории кубизму пришлось учиться у своего оппонента. Так, искусство кубизма оказалось искусством сегодняшнего дня, а футуризм, о чем сообщало само его название, – будущего. Поэтому, начав с радикальных реформ, кубизм стал встраиваться в традицию, учел опыт музеев, в конечном

счете эстетизировался, переходя в декоративную стадию своего развития, а футуризм стал создавать контрискусство, выступая с призывом сжечь музеи и библиотеки, засыпать каналы Венеции, погружался в политику и т.п. Кубизм перерос в декоративную и учебную систему, в чем-то на излете своем повлиял на сложение Ар деко. Футуризм выходил в кино, театр, музыку, поэзию, а в области политики пришел к союзу с итальянским фашизмом. При этом и кубизм, и футуризм учитывали опыт науки своего дня, модный бергсонизм, а более всего открытия в области физики, новейшие учения о пространстве, времени, материи и энергии. Правда, выводы сторонники этих «измов» делали разные, что привело даже и к определенной полемике (точнее сказать, перепалке между ними). Тем не менее моменты сходства имелись, почему появился в Италии, а затем и России термин «кубофутуризм».

В Германии кубизм не проявился никак существенно, хотя к творчеству Пикассо присматривались внимательно. Существенным оказалось воздействие футуризма, который смог найти точки сходства с экспрессионизмом. Отдельно сказывалось воздействие орфизма Делонэ. У Василия Кандинского, который с французским мастером переписывался, у Франца Марка и Августа Макке с их тягой к призматическим радужным тонам (именно эти мастера в Германии оказались и самыми радикальными, выходя к проблемам основанную ими группу «Синий всадник». Чуть ранее мастера объединения «Мост» только обратили внимание на возможность ради экспрессии несколько гранить формы. В чем напоминали русских Михаила Ла-

РОФРЕСНЕЙ
Пикник. 1913
Холст, масло.
235,9×195,6
Roger de la
FRESNAYE
The Conquest
of the Air. 1913
Oil on canvas.
235,9 by 195,6 cm



рионова и Наталию Гончарову (она почиталась даже «первой кубисткой» в России). Характерно, что члены «Синего всадника» активно участвовали в выставках «Бубнового валета», а братьев Давида и Владимира Бурлюков, Казимира Малевича, Михаила Ларионова и Наталью Гончарову Кандинский приглашал на выставку в Мюнхене. Наметилось определенное взаимодействие и с петербургской группой «Союз молодежи».

Однако их объединял, конечно, не кубизм. Для этих мастеров этот «изм» казался поиском бездуховным, уроком форм, но не более. Для русских художников стояла задача: больше узнать секретов в Париже и примирить их с поисками самобытности, с вывеской, народной игрушкой, иконой. Так что имелся ортодоксальный кубизм и «ереси». Они-то, собственно, и принесли славу русской школе авангарда, особенно ког-

Ж.БРАК
Пейзаж. 1908
Холст, масло
Georges BRAQUE
Landscape. 1908
Oil on canvas

да в дело вмешались Ольга Розанова, Александра Экстер, Владимир Татлин и Казимир Малевич. Именно русская школа выглядит наиболее важной среди тех, которые последовали за французской (а немецкий материал эту ситуацию оттеняет весьма красноречиво). Так что выставка в Ганновере и в Москве помогает понять судьбу кубизма в Европе еще раз, и крайне наглядно.

Чтобы представить себе всю разницу подходов к кубизму, достаточно сравнить между собой два текста, а именно статью «Кубизм» Давида Бурлюка и книгу «О кубизме» А. Глеза и Ж. Метсенже. Статья Бурлюка появилась в знаменитом сборнике «Пощечина общественному вкусу» и стала широко известна. В то время как сочинение французских художников, появившееся в русском переводе в 1913 году (не без помощи М. Матюшина, внесшего некоторые коррективы в текст), больше оказалось нужным русским художникам, которые изучали не только текст, но и сопровождающие его иллюстрации. По мнению Бурлюка, кубизм начал эру «новой живописи», для которой важны собственные цели, в первую очередь занятия «плоскостью» и «фактурой». У И. Машкова он видит «чувство аромата цвета, длительность цветового момента», у Александры Экстер – «расширение обычных методов изображения и выход за пределы 2-х измерений», у Петра Кончаловского – «зрительную весомость» и т.п. Нет сомнения, что к творчеству выбранных им мастеров применяются характеристики, заимствованные из лексики футуристов.

Характерно, что манифесты итальянских футуристов постоянно привлекали внимание русских «левых». В частности, уже в 1910 году итальянский «Манифест художников-футуристов» был переведен во второй книжке общества «Союз молодежи», а затем последовали другие. При интерпретации книги «О кубизме» Глеза и Метсенже использовались идеи сочинения «Tertium organum» П. Успенского, о чем прямо писал Матюшин (сб. «Союз молодежи», № 3). Благодаря этому вводились моменты необходимости передачи чувства времени (о котором кубизм не помышлял). Сама возможность показа одного объекта с разных точек зрения и совмещения этого наблюдения при изображении (вывод, который сделали кубисты при рассмотрении некоторых натюрмортов Сезанна) привело к понятиям симультанизма и синхронизма, т.е. к кубизму, обогащенному опытом футуризма. В 1912 году Ларионов на выставке «Мир искусства» показывает первые «лучистые холсты», а в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» художник публикует манифест «Лучизм и будущники», непосредственно указывая на связь с футуризмом. Сами же авторы книги «О кубизме» думали, как сказано ими в самом начале, что их интересует «проблема объема в картине».

Собственно, в чистом виде теория кубизма в России не состоялась, на что хотел обратить внимание в статье «Кубизм или кукушизм?» Александр Бенуа в газете «Речь» от 23 ноября 1912 года. Бенуа, который неоднократно подвергался нападкам футуристов, тут решил возразить на лекцию «Что такое кубизм» Бурлюка, прочитанную на вечере «Союза молодежи» в петербургском Троицком театре. И как ни парадоксально, во многом оказался проницательнее своего оппонента, показывая, что тот «в кубизме ничего не понял», не увидел, что «кубизм в Париже есть нечто вытекающее со строгой последовательностью из длинного ряда предшествующих явлений» и для него характерен «культ Лувра». И тут же говорит, что русские новейшие художники стремятся «на дно», где «начнется новое творчество и новое восхождение». Да оно там, действительно, и началось, так как обратившиеся в новую веру мастера решили пойти к тому, чтобы делать все сначала, с основ. Их визуальная культура формировалась на примерах вывесок, лубков, народной игрушки, рекламе в газетах и журналах. Симптоматично, что при мно-

гих их выставках стали показываться отделы детского рисунка – прямое указание на неотрелфлексированное, чистое творчество. Для них оказался ценен и пример вывесок Нико Пирасманишвили, которые «открыли» в Тифлисе Кирилл и Илья Зданевичи и Михаил Ле Дантю, а в экспозицию «Мишени» в 1913 году включил Ларионов.

Намечались попытки развести между собой отдельные «измы», число которых, стоит заметить, множилось. Помимо кубистов и футуристов, о которых решил высказаться тот же Давид Бурлюк во время «гастролей» по югу России, появились и пуристы (термин С. Боброва в 1912 г.), и симультанисты, и орфисты (в России «орфеисты»), и «всеки» (Гончарова, Ларионов, Зданевичи, Ле Дантю) и, наконец, кубофутуристы. Терминологически кубофутуризм, в виду того что сам термин был достаточно красноречив, современниками не определялся, но под ним понималось то, что это был кубизм в эпоху футуризма, кубизм с примесью футуристических приемов. Именно на такой основе сформировалось твор-

А.А.ЭКСТЕР
Венеция. Панно. 1924
Холст, масло

Alexandra A. EXTER
Venice. 1924
Oil on canvas



В. ТАТЛИН
Контррельеф
1916
Vladimir TATLIN
Counter Relief
1916

Ф. ЛЕЖЕ
Игра в карты. 1917
Холст, масло.
129x193
Fernand LEGER
Players. 1917
Oil on canvas.
129 by 193 cm

чество Розановой, Экстер, Татлина и Малевича. А в числе тех, кто определял «эстетическую погоду» в художественном климате Европы, особенно значили «вечный» Пикассо, Делонэ и Леже. Умеренные кубисты в том же Париже, будь то те же Глез и Метсенже, имели значение для таких же «умеренных» и из других стран (творчество Брака знали намного хуже). Пикассо все время обновлялся, был рожденным экспериментатором. Делонэ и Леже создали собственные системы, существующие параллельно кубизму Пикассо и перекликающиеся в некоторых своих установках с футуризмом.

Для кубизма, как и для футуризма, высшими годами подъема явились 1909–1912 годы, а годы войны нанесли существенный урон этим двум «измам». Кубизм, перерождаясь, стал уходить в прошлое, а футуризм пошел в Италию и в России на службу политике. «Жесткий плод кубизма», как выражались критики, дал последние всходы в 1920-е годы. В Париже это было определено коммерческой деятельностью некоторых галерей, а также и ряд частных школ взял в основу преподавательской методы по постро-



ению форм при помощи геометризации. По сути своей, она напрямую перекликалась с академической, с ее пропорциями и моделировками. Такой «учебный кубизм» получил распространение и в России (на выставке в ГТГ есть специальный раздел, который отсутствовал в Ганновере).

Валерий Турчин

P.S. Выставка «CUBISME, КУБИЗМ, KUBISMUS», открывшаяся 4 сентября нынешнего года в залах Государственной Третьяковской галереи, является уникальной по своему составу, на ней представлено 120 произведений из собрания ГТГ, 4 полотна из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина, 53 работы из музеев Франции и Германии.

CUBISME + КУБИЗМ + KUBISMUS = ...

CUBISME ■ АНБЪЗБ ■ KUBISMUS. AN ARTISTIC MOVEMENT IN EUROPE, 1906– 1926 – THIS IS THE TITLE UNDER WHICH THE SPRENGEL MUSEUM IN HANNOVER AND THE STATE TRETYAKOV GALLERY IN MOSCOW MOUNTED AN EXTRAORDINARY COLLABORATIVE EXHIBITION.

Comprising about 170 paintings, drawings and prints, including outstanding works on loan from many of Europe's most important museums, the exhibitions impressively visualize the interaction between Russian Cubism and the predominantly French Cubist movement in Western Europe. Thus, following its significant exhibition of Italian Futurism in 2001, the Sprengel Museum in Hannover and the Tretyakov Gallery in Moscow documented, in the equally comprehensive exhibitions, a further international artistic movement of the beginning of the 20th century. As the first modern art movement of the 20th century in Western Europe, Cubism immediately became known through such famous artists as Pablo Picasso, Georges Braque and Juan Gris, above all in Russia, but

also in Germany. Confrontation with early Cubism as a movement that waived realistic depiction and divided the subject matter into geometrical, primarily cubic shapes decisively triggered the development of avant-garde ways

of thinking in Russia and resulted in the abstract movements of Suprematism and Constructivism and, ultimately, in a return to representational principles.

The famous Russian collector Sergei I. Shchukin purchased his first Cubist Picasso (Woman with Fan, 1908) in September 1908 and took it back with him to Moscow. Many other Cubist works, both by Picasso and by Braque, followed soon after. Around the same time, another Moscow collector, Ivan Morozov, was also collecting works by Picasso. Shchukin opened his Moscow villa to the public in 1909 and was very soon exhibiting the works of Cubist artists regularly. Many Moscow artists, including Mikhail Larionov and Natalia Goncharova, David Burluk, Kazimir Malevich, Ivan Kliun, Vladimir Tatlin and Vasily Kandinsky were first introduced to French Cubism through these exhibitions.

It was primarily the German artists Franz

Marc and August Macke who, through their close connections with French artists, and especially with Robert and Sonia Delaunay, introduced Cubism into the Rhineland, where it was embraced by many artists. The active involvement of art galleries - Herwarth Walden's "Der Sturm" in Berlin, for example - also contributed to the rapidly growing popularity of Cubism among German artists.

In the Hannover-Moscow exhibitions, principal works of early Cubism from collections in Western Europe, including a large selection from the Sprengel Museum's own collection, as well as those works from the Shchukin and Morozov collections which are now kept at museums in Moscow and St. Petersburg, enter into a dialogue with works of Russian Cubism from the collection of the Tretyakov Gallery. This confrontation reveals aspects to which little thought has hitherto been given, such as the close connections that existed between the artists of Eastern and Western Europe and those characteristics which they shared in the development of modernism and which constituted an important basis for the subsequent development of modern movements in 20th century art in Russia.

The exhibitions visualize these aspects with reference to a whole complex of themes: Analytical Cubism and the influence of the early Cubist works of Picasso on Russian artists (Goncharova, Tatlin, Popova, Lentulov) have just as significant a part to play as the difference in the ways French artists (Leger, Delaunay) and their Russian counterparts (Ekster, Kuprin, Lentulov) approached the theme of the "City". The form-fracturing principles of the still lifes of Picasso, Braque and Leger and the publicity aesthetic of the still lifes of such Russian Cubists as Udaltzova, Rozanova and Kliun are brought into relation with the development of Synthetic Cubism (Picasso, Braque, Malevich, Morgunov) and the phenomenon of Russian Cubo-Futurism. A further aspect is Cubism's strong tendency towards three-dimensionality, expressed both in reliefs and in freestanding sculptures (Tatlin, Kliun, Popova). Last but not least, both the exhibitions document not only the radical further development of the Cubist style in Russia into the pure geometrical abstraction of Suprematism and Constructivism (Malevich, Rodchenko, Rozanova, Kliun) but also the ultimate return to the representational principles during the 1920s (Picasso, Leger, Klee, Malevich, Goncharova, Stepanova).