

Александр Иньшаков

О будущем в творчестве Эль Лисицкого

После русской революции 1917 года Эль Лисицкий, опираясь на идеи супрематизма К. С. Малевича и последние достижения науки и техники, попытался наметить контуры искусства будущего общества. Он выдвинул целый ряд новых идей в сфере архитектуры, театра, полиграфии и книжной иллюстрации и развивал их не только в теоретических сочинениях, но и в своей художественной практике. В статье предпринята попытка рассмотреть и проанализировать комплекс идей Эль Лисицкого в широком контексте эволюции искусства авангарда XX века.

Ключевые слова:

Л.М. Лисицкий, К.С. Малевич,
М. Хайдеггер, О. Шпенглер, В. Эггелинг,
архитектура, иллюстрация, кинематограф,
математика, полиграфия, пространство,
проун, супрематизм,
сценография, театр,
фотография,
фотомонтаж.

Лисицкий как творческая личность формировался в ареале не только русской, но и западноевропейской и, не в самую последнюю очередь, еврейской культуры Восточной Европы. Попытка указать на преобладающий характер того или иного влияния при сложении «образа целого» оказалась бы весьма трудным делом. В текстах Лисицкого можно встретить и восторженные переживания от выдающихся памятников искусства Ренессанса, когда в молодые годы художник пешком путешествовал по Европе. И, чуть позднее, уже весьма эрудированный и квалифицированный разбор различных направлений русского авангарда 1910-х годов, хотя ему и не довелось быть ни непосредственным участником, ни очевидцем тогдашнего художественного движения. Не в последнюю очередь повлияло на него и обучение на архитектурном факультете в Дармштадте, не только познакомившее с азами профессии, но и привившее столь свойственную в дальнейшем Лисицкому методичность, стремление к рациональной организации своей работы. Наверное, обучение профессии архитектора именно как практической деятельности, пребывание в студенческие годы в Германии, одной из наиболее развитых промышленных стран в 1910-е годы, во многом способствовало формированию взглядов будущего мастера на художественное творчество. Не будет большим преувеличением сказать, что Лисицкий, как никто из других мастеров русского авангарда, понял исключительное значение для будущего искусства современной техники, развитие которой не только открывает различные привлекательные чисто практические возможности для художественного творчества, но и то, что техника революционным образом изменит характер собственно творчества художника. И отныне художественное творчество поднимется еще на одну ступень, бесповоротно станет другим.

Таким причудливым образом перемешивались в сознании художника элементы различных художественных систем, а черты нового вполне органично сочетались с искренним тяготением к наследию старого классического искусства, которое он хорошо знал и продолжал

изучать. В последние годы существования Российской империи, вернувшийся из Германии Лисицкий заинтересовался национальным еврейским искусством и обследовал старинные синагоги в западных губерниях страны. По впечатлениям от этих поездок им была написана и в 1923 году на идише опубликована в немецком журнале «Милгром-Римон» статья «Воспоминания о могилевской синагоге», в которой примечательно сказано: «В настоящее время, когда технические средства позволяют многократно копировать изображение и быстро осуществлять процесс печатания, артефакты получают широчайшее распространение, они заразят “учителей искусства”, которые начнут припудривать, стилизовать этот уникальный материал. Они расколют его на куски. Этот изменчивый “винегрет” будет потом насильственно превращен в новое искусство, однако мы предпочли бы остаться за пределами такой культуры» [5, с. 92].

Поразительно, что автор, говоря о выдающемся значении для современного искусства технических средств, по сути, предугадывал одну из важнейших тем будущих исследований искусства в XX веке. Мельком упоминая о возможностях, проистекающих из «копирования артефактов», Лисицкий примерно на полтора десятка лет предвосхитил тему, затронутую впоследствии В. Беньямином в знаменитой статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», опубликованной в 1937-м. Лисицкий вполне недвусмысленно стремился дистанцировать себя от творчества, основанного на копировании огромного компендиума образцов, составляющих хорошо известную и признанную «историю искусства». Но при этом он заканчивал свою статью изречением, взятым, как подметил А. Канцедикас, из книги Экклезиаста: «Живая собака лучше мертвого льва», от себя добавляя: «мы знаем, что, когда собака умирает, она становится львом» [5, с. 92].

Встреча Лисицкого с Малевичем, произошедшая в 1919 году в Витебске, оказалась судьбоносной для всей его последующей биографии. У автора супрематизма будущий теоретик увидел то, чего ему пока так не доставало: новую, революционную концепцию *формообразования*. Супрематизм Малевича в дальнейшем придал исключительно сильный импульс развитию собственного творчества Лисицкого. Следует задаться вопросом — чем же именно привлек его внимание супрематический метод.

Как известно, впервые супрематическая живопись была показана Малевичем на выставке 1915 года. Чуть позже автор супрематизма утверждал, что его замысел возник еще раньше, в 1913-м. В письме к М. В. Матюшину он ссылался на один из подготовительных рисунков к постановке оперы А. Е. Крученых на музыку Матюшина «Победа над солнцем» как на заявку нового направления — супрематизма: «То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды» [8, с. 185–186]. Отметим, что сам Лисицкий в те предреволюционные годы еще не был непосредственным участником выставок авангардного искусства и знакомился с его идеями, так сказать, «из вторых рук», возможно, внимательно читая издания и манифесты художников.

Супрематизм несомненно привлек Лисицкого новым отношением к пространству, заявленным Малевичем уже в манифесте 1915 года. В следующем же году он раскрыл ключевые идеи своего нового искусства в важнейшей серии писем к Матюшину. Не будучи связанным необходимостью учитывать «мнение публики» или же эпатировать общепринятые нормы художественного вкуса, в этой частной переписке Малевич изложил свое видение беспредметной живописи и высказал основополагающие положения, приведшие его к созданию супрематизма. Так, Малевич отмечал исключительную динамику развития нового беспредметного творчества, его устремленности в бесконечное мировое пространство: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара земли”» [8, с. 192].

Малевич особенно акцентировал внимание на том, что другие направления авангардного искусства до супрематизма были недостаточно последовательны и решительны, и в своих попытках передачи пространства не выходили за границы прежней живописной системы: «В футуризме и кубизме почти исключительно разрабатывалось пространство, но форма его, будучи связана предметностью, не давала даже воображению присутствия пространства мирового; его пространство ограничивалось пространством, разделяющим вещи между собою на земле» [8, с. 192]. И автор супрематизма раскрывал собственное видение бесконечного мирового пространства, связывая его с освобождением живописного творчества от предметности: «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста

дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя» [8, с. 192].

Главное достижение супрематизма, согласно объяснениям Малевича, состоит в соединении бесконечного пространства и ничем не ограниченной динамики движения. По его мнению, форма и предметность самим своим существованием умаляют впечатление движения, передаваемое в живописном произведении. Усиливает же его цвет, как важнейший компонент супрематического произведения. Он утверждал, что именно беспредметные элементы — раскрашенные в различные цвета простейшие формы на холсте, как раз и наделены качествами максимальной динамики. Малевич весьма оригинальным образом обосновывал свое мнение, апеллируя, как и другие мастера авангарда в сходных случаях, к авторитету современной науки: «Удивительно, чем покойнее вид плоскости на холсте, тем сильнее пропускается ток динамики самого движения. Росток из семени, говорят ученые, движется с такой скоростью, что не может сравниться ничто в мире, но мы этого не видим и не ощущаем; очевидно, форма сохраняет в себе ток и не пропускает его к нам» [8, с. 192].

Лисицкий с огромным воодушевлением воспринял супрематические идеи Малевича, однако почти сразу же вознамерился создать свою собственную художественную систему, в сложной архитектонике которой супрематизм занимал бы пусть и ведущее, но отнюдь не исключительное место. Следует отметить, во-первых, что Лисицкий стремился заявлять и выстраивать свои творческие намерения именно как архитектор, хотел отыскать новые формы, адекватные переживаемой эпохе. Парадоксально, что, поставив задачу создания новой телесности, архитектор обратился за поддержкой к опыту беспредметного супрематизма, создававшегося Малевичем именно для окончательного разрушения форм и предметности. Но Лисицкий в отношении супрематизма занял именно такую позицию.

Другой важнейшей составляющей творческих планов Лисицкого были социальные аспекты переустройства действительности. После революционную хаотичную жизнь он стремился радикально переустроить на основе коммунистических идей. Его мысли были заняты проектами приложения принципов гармонии, свойственных архитектуре как искусству, к такой сложнейшей реальности, какой является человеческое общество. Так, в статье 1919 года «Новая культура» Лисиц-

кий выдвигал четкую программу действий: «Мы должны найти теперь совершенно новый путь художественного воспитания. Он должен быть найден в мастерской, где мастер и его подмастерье в тесном общении и упорной совместной работе хотят одного и того же: абсолютно свободного, ничем, кроме напора творческой интуиции не вызванного стремления найти форму для поставленных себе заданий. <...> Знакомство с основными принципами архитектуры поможет этому. Тектоника — искусство приведения в порядок, в целесообразность, в ритм хаоса, служит фундаментом всех искусств...» [5, с. 10].

В статье «Город коммуны» из газеты «Дер Штерн» за подписью «УНОВИС 1920» Лисицкий говорил о «динамической архитектуре», которая будет соответствовать революционным изменениям в общественной жизни. Причем самым своим появлением, а впоследствии и развитием такая архитектура призвана повлиять на человеческое общество будущего, устроенное на началах коллективизма и всеобщего творчества. Нельзя не отметить следующий примечательный момент в мысли Лисицкого: для этого «города будущего» свойствен, с одной стороны, заявленный ранее в супрематизме Малевича «отрыв от шара земли», а с другой — необходимым условием для построения динамической архитектуры остается фундамент как основа, вполне в духе традиции глубоко укорененная в земле. «Город — это новая система новой коммунальной жизни людей. Город превращается в центр коллективного напряжения, радио-парус (радио-детектор), который посылает в мир взрывные сигналы творческих действий. <...> И мы придем к Городу, фундамент которого в Земле и который возвышается над ней. Она (новая архитектура. — А. И.) дает ответы на все вопросы движения. Динамическая архитектура создаст новый театр жизни, поскольку в каждый момент мы сможем вставить этот город в каждый план, и задача архитектуры — приложение пространства и времени — будет решена совершенным образом» [5, с. 12–13].

Лисицкий подчеркивал исключительное значение искусства при воплощении в реальность форм новой динамической архитектуры: «К созданию этих форм мы сможем прийти через искусство. В супрематизме оно выходит из рамок картины, и мы видим в квадрате фундамент, из которого также вырастут все формы материальной жизни. Таким образом, наша картина не будет ни украшением, ни иллюстрацией, но жизненным зерном, из которого вырастет жизнь и которое само посеяно жизнью. Так из Города Коммуны сделаем первый шаг к миру

всеобщности и бесконечности» [5, с. 13]. Важно заметить, что «искусство» он недвусмысленным образом связывал с супрематизмом. Примечательно также и то, что Лисицкий в нижеследующем отрывке говорил о «зерне» супрематического искусства, из которого будут развиваться будущие формы, невольно повторяя Малевича, ранее сравнившего супрематизм с зерном в цитированном письме к Матюшину.

Вопрос о соотношении супрематизма и архитектуры принципиален и заслуживает самого пристального рассмотрения. Пожалуй, именно в разрешении этой проблемы коренится понимание особенностей творческого метода Лисицкого, шедшего в искусстве своим собственным путем, но и сумевшего в известной мере трансформировать супрематизм Малевича, наполнить его декларативно заявленную и отчасти загадочную беспредметность иным, отличным от прозрений его первоавтора, содержанием. В одном из своих последних интервью Н. И. Харджиев категорично заявил, что Лисицкий стал разрабатывать архитектурные формы супрематизма, получив соответствующее задание от Малевича [16, с. 368–369]. К сожалению, знаменитый исследователь не привел никаких фактических свидетельств, способных подтвердить его точку зрения. Другие авторитетные специалисты по творчеству Лисицкого никак не разделили это интересное мнение, отдающее приоритет в выдвигании самой идеи архитектурного супрематизма Малевичу. В значительных, прекрасно документированных книгах С. О. Хан-Магомедова «Пионеры советского дизайна» [13, с. 61–62] и «Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)» [14; 15, с. 302–319], в обстоятельной монографии А. Канцедикаса и З. Яргиной [5], посвященной творчеству художника, представлена и хорошо обоснована другая позиция: Лисицкий стал заниматься своими исследованиями в области приложения супрематического метода к архитектуре по собственной инициативе и в своей работе был вполне самостоятелен. С этим выводом невозможно не согласиться. Но хотелось бы добавить еще несколько важных слов. Возможность обращения к архитектурному творчеству, как представляется, могла быть реализована в силу того, что она была изначально заложена в супрематическом методе, — даже в задуманной и осуществленной Малевичем беспредметности присутствовала своего рода игра с элементарными формами и их расположением на плоскости холста. И Малевич уже при создании своей системы интуитивно понимал, что подобный путь развития для супрематизма отнюдь не закрыт.

Весьма примечательно, что в письме июня 1916 года к Матюшину он полушутя-полусерьезно использовал архитектурную аллюзию, упоминая о «вавилонской башне супрематизма» [8, с. 190].

Непосредственное влияние супрематизма Малевича угадывается в витебских плакатах Лисицкого 1919 года «Клином красным бей белых» и «Станки депо фабрик заводов ждут вас» (ил. 1), где начинают формироваться определенные типовые приемы, вскоре получившие развитие в его архитектурной графике. Среди них — использование в качестве основы композиции элементарных геометрических форм, таких как круг и квадрат. В этой практике Лисицкий приближается к супрематизму и наследует творческие находки Малевича. Но Лисицкий в своей графике стремился подчеркнуть и как можно более полно выявить «динамические импульсы», движение форм, их развитие в пространстве. В его произведениях возникают новые находки, например, разорванный полукруг, в который вторгается треугольник в «Клине красным бей белых». К числу самых важных следует отнести мотив диагонали, появившийся уже в плакате «Станки и депо ждут вас» и получивший в дальнейшем особенную роль в его архитектурной графике, известной под авторским неологизмом «проун».

Лисицкий подчеркивал: «...Станковая реальность стала не самодовлеющей завершенностью, но этапом развития моего творческого процесса. И я назвал этот этап — проуном. Потому что те осевые и цветовые основы, которые я реализовал в станковом проуне, мне необходимо дальше разрешать в действительном пространстве в модели и материале техническом. И мы не останавливаемся еще здесь. Мы развиваем наше сооружение дальше до масштаба общей жизни масс, вводя в сумму слагаемых цвета, линии, поверхности, объемы, материалы, фактуры, конструкции и утилитарность. <...> Таким образом, творческий акт становится широко и глубоко движущимся процессом коллективного творчества. Ибо то, над чем один остановился в стадии станкового проуна, другой продолжает в модели и так дальше...» [5, с. 28].

В своем «Проуне 1Е. “Город”» (1919–1920, Азербайджанский гос. музей искусств им. Р. Мустафаева, Баку) (ил. 2) он использовал схему, уже найденную ранее в плакате «Станки и депо ждут вас». В основе этой композиции — большой круг, вписанный в прямоугольник листа,

напоминающий слегка приплюснутый квадрат. Такое построение явно отсылает к «Черному квадрату» Малевича, но у Лисицкого серый квадрат неотвратимо трансформируется в прямоугольник, словно бы слегка оседая под действием своей тяжести. Меньший по размеру черный квадрат вписан в центральный белый круг, внутри которого Лисицкий строит аксонометрию целого комплекса разнообразных параллелепипедов. Еще в своей ранней архитектурной графике 1910-х годов Лисицкий стремился выявлять объемы изображаемых им памятников старинной архитектуры и сводить их к элементарным геометрическим телам. Теперь же, в проуне «Город» о реальных объемах придуманных городских сооружений напоминают только контуры идеальных форм.

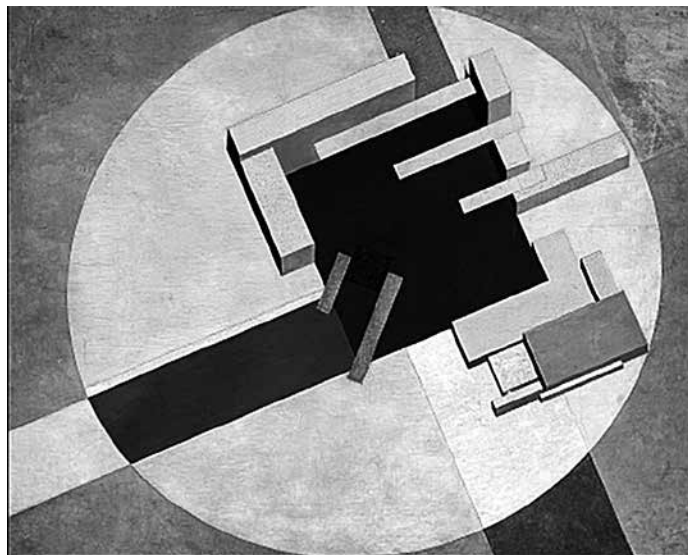
Особенно привлекает внимание в этом проуне полоса, начинающаяся в левом нижнем углу прямоугольника и медленно поднимающаяся по диагонали вверх, к средоточию композиции в белом круге. Это одна из многих «диагональных» деталей архитектурных композиций Лисицкого. Пожалуй, самым убедительным образом указанный мотив диагонали был показан художником в «Проуне 1А. «Мост 1»» (1919, Собрание С. и Э. Эсторик, Лондон). (Ил. 3.) В лист прямоугольной формы вписана часть огромного, как восходящая планета, белого круга. Мост — плотная коричневая полоса — стремится выйти за его пределы. Это «наведение моста» устремлено куда-то в бесконечность. Зримо ощущается легкость, почти невесомость белого круга, прозрачность окружающего пространства и в то же время тяжесть, плотность массивного путепровода. Внизу, под ним, растут и множатся плотные объемы разновеликих параллелепипедов с резкой светотеневой моделировкой плоскостей и граней, что акцентирует их труднопреодолимую косную тяжесть и стремление вниз.

Мотив моста оказывается очень важным для Лисицкого. С ним самым непосредственным образом связан мотив преодоления преграды на пути, может быть, короткой остановки перед решительным броском дальше в пространство. Сам Лисицкий в рукописи статьи на немецком «ПРОУН. Не мировидение — но мирореальность» объяснял сущность этого этапа своего творчества: «ПРОУНОМ мы называем станцию по пути сооружения новой формы, что растет из земли, удобренной трупами картины и ее художника. <...> Художник из воспроизводителя перевоплощается в соорудителя нового мира форм, нового мира предметов. Этот мир будет сооружен художником, не конкурирующим с инженером-конструктором, — еще не пересеклась линия искусств с линией



1. Эль Лисицкий. Плакат *Станки депо фабрик заводов ждут вас*. Витебск. 1919
Фотография

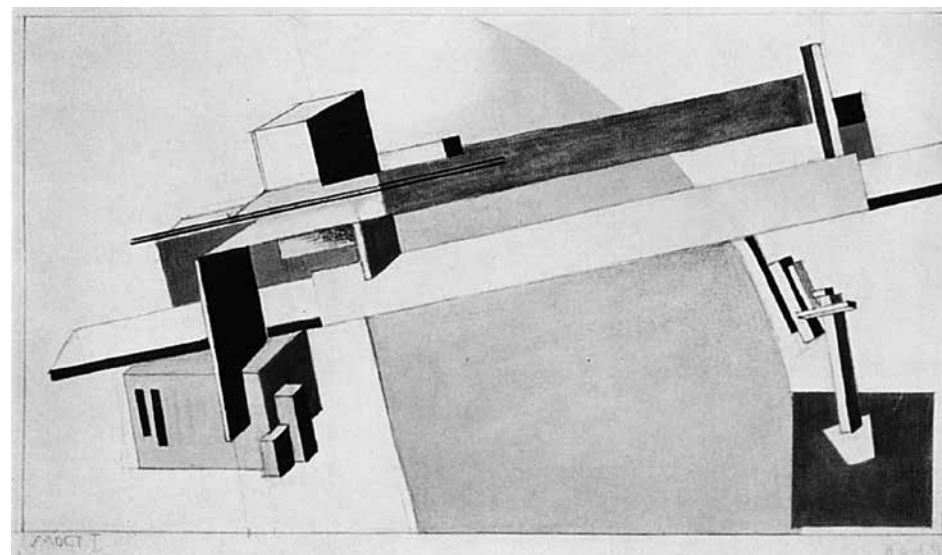
науки. <...> Мы исследовали первые стадии нашего сооружения в двумерной поверхности и увидели, что пространство заключенное в ней так же плотно и упорно, как земля и строится в нем, как на земле и так же здесь нам необходимо разрешить тяжесть, основу всего строящегося в мире. Составные равнодействующей тяжести начали складываться в проуне в новый порядок. Мы увидели, что поверхность проуна перестала быть



2. Эль Лисицкий. Проун 1Е. «Город»
1919–1920. Фанера, масло
Азербайджанский гос. музей искусств
им. Р. Мустафаева, Баку

картиной, она стала сооружением и как дом его нужно обойти кругом, посмотреть сверху и исследовать снизу» [5, с. 31–32].

Важнейшей характеристикой проунов является их ярко выраженная, подчеркиваемая практически всеми доступными выразительными средствами динамичность. В качестве яркого примера присущей им динамики можно привести «Проун 5А» (1919, был в собрании С. Лисицкой-Кюпперс). Эта композиция построена в элементарном и внешне вполне статичном белом квадрате. Белый фон — немаловажная деталь, очевидным образом отсылающая к супрематизму Малевича, причем к его заключительному, «белому» этапу. Но здесь, как и в других своих композициях, Лисицкий обвел тонкой черной контурной линией чуть меньший квадрат, вписанный в пространство белого квадрата. Таким образом он словно установил границу, выгораживая свою конструкцию из бесконечного, белого и однородного мирового пространства. В этот «внутренний» квадрат вписаны еще несколько фигур, складывающихся



3. Эль Лисицкий. Проун 1А. «Мост 1»
1919. Бумага, гуашь
Собрание С. и Э. Эсторик, Лондон

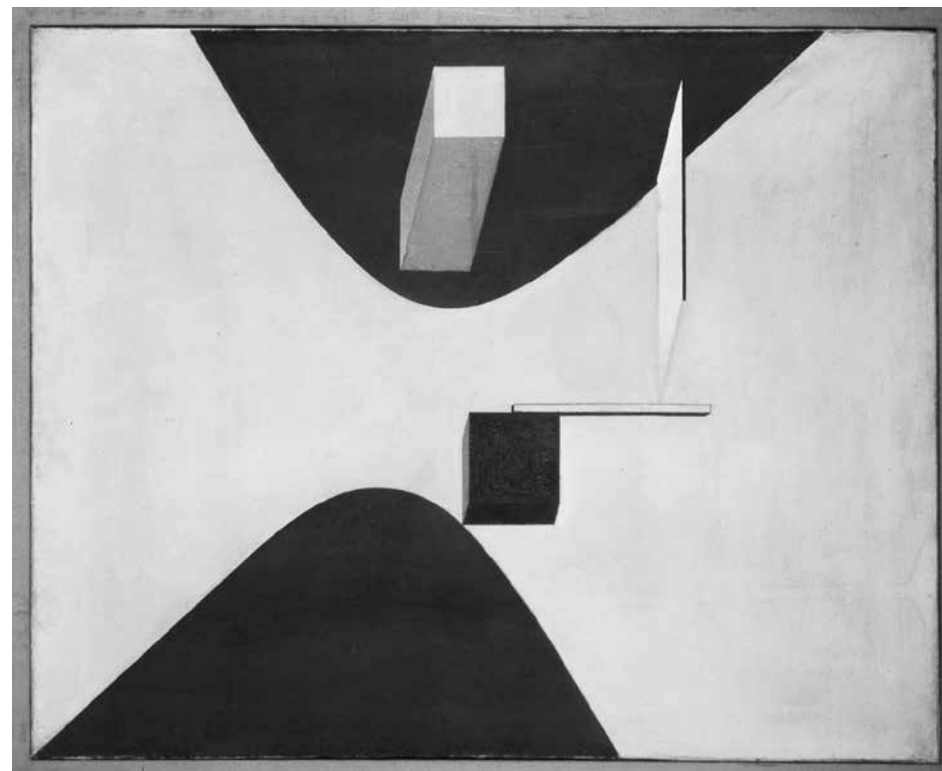
в изображение искаженного обратной перспективой куба, летящего вниз по сложной траектории, которую задают черные кривые линии. Он как бы закручивается и сжимается под действием чудовищной внутренней динамики. При этом куб направлен своим ребром на зрителя и словно стремится вырваться за пределы картинной плоскости в трехмерное пространство. Его мнимая «тень» в скрещении диагоналей отнюдь не повторяет возможные проекции граней куба на плоскость, а имеет вид белого эллипса, вписанного в сегмент еще большего эллипса. К данной характеристике следует добавить следующее важнейшее обстоятельство. Различные формы здесь изображены словно с различных точек зрения и с использованием не одной, а большого числа «точек схода» перспективных линий, что приводит к впечатлению необычного множественного взгляда на объекты, расположенные в пространстве листа. Фактически к реализации принципа «фасеточного зрения», взгляда множества глаз, размывающего положение наблюдателя в пространстве,

к тому же использующего сразу несколько разных моделей передачи его глубины. И таким образом подчеркивающего внутреннюю неоднородность, различную прозрачность и плотность листа.

В других проунах очертания элементарных фигур — квадрата, круга, треугольника самым неожиданным образом трансформируются в разрезанные, скошенные части и сегменты, на белом фоне проявляется динамическая «переключка» красного, синего, желтого цветов. Нередко использован мотив вертикально или наклонно расположенного креста. Особо выразительны множественные вписанные круги в «Проуне 93» (без даты, галерея Морицбург, Галле). Небольшое нарушение симметрии здесь приводит к необычному эффекту обмана зрения: невозможно однозначно решить, видим ли мы аксонометрию конуса, вырастающего из картинной плоскости вперед, прямо на наблюдателя, или же изображена гигантская воронка, крутящаяся и направленная в бесконечное пространство за листом.

Лисицкий неоднократно подчеркивал, что в своей графике он стремился к экспериментальному постижению закономерностей нового пространства, изучению порождаемых в нем отношений: «Так проун, оставив картину и художника с одной стороны и машину и инженера с другой, выходит к созданию нового пространства и, членя его элементами первого, второго и третьего измерения, сооружает новый многогранный, но единоликий образ нашей природы» [5, с. 34].

Математика стала для Лисицкого в этот период одним из важнейших методов, используемых в творческой работе. Анализ проунов убедительным образом демонстрирует закономерность такого подхода и внутреннюю цельность избранного художественного метода. Беспредметные композиции насыщены не только всевозможными геометрическими фигурами и тщательно выстроенными, прихотливо разрезанными, изломанными проекциями на картинную плоскость сложнейших трехмерных сооружений и объектов. В проунах Лисицкого прочитываются завуалированные автором, отнюдь не очевидные аллюзии на методы чисто математического анализа и постижения пространства. Прибегая к таким методам, Лисицкий действует на первый взгляд, скорее, как инженер, а не художник. И все же он не становится просто «вычислителем», рациональным техническим работником. Конструируя свою вселенную



4. Эль Лисицкий. Проун 23, № 6
1919. Фанера, масло
Собрание С. и Э. Эсторик, Лондон

проунов, Лисицкий остается творцом, интуитивно постигающим раскрывающиеся возможности новых методов представления и анализа пространства.

В качестве очевидного доказательства рассмотрим одно из наиболее любопытных произведений беспредметной графики художника — «Проун 23, № 6» (1919, Собрание С. и Э. Эсторик, Лондон). (Ил. 4.) Отдельные элементы его конструкции уже знакомы по другим произведениям цикла. Это прямоугольный формат композиции и широкая черная рамка, в которую заключено белое супрематическое

пространство. Но в этом внутреннем пространстве возникают две кривые линии, делящие его на четыре условных сегмента, и площадь внутри кривых раскрашена в однородный коричневый тон. Мотив двух кривых особенно примечателен и заслуживает самого пристального внимания. Следует отметить, что появлявшаяся в литературе о художнике атрибуция кривой линии в его проуне как параболы, по всей вероятности, неточна. Скорее, можно предположить (и, вполне вероятно, доказать чисто математическими методами), что интересующие нас кривые отнюдь не две параболы, а *две ветви одной кривой — гиперболы*. Они круто уходят вверх и вниз, в бесконечно протяженное пространство, на бесконечно малую величину приближаясь к ограничивающим их, но невидимым асимптотическим линиям. И в полном соответствии с математическим анализом, в белом центре листа возникает «точка разрыва» кривой линии. Таким образом, здесь зримо воплощена идея «стремления к нулю форм» и последующего «перехода через ноль», столь решительно заявленная Малевичем в период создания супрематизма. Позднее эта идея стала одной из основополагающих и для творчества Лисицкого. Далее, в его листе изображены проекции черного куба и белого параллелепипеда, а также части тонкой, почти бесплотной плоскости, пересекающей лист. Все объекты расположены вблизи отмеченной точки воображаемого «нуля». И это, конечно, не случайно. Можно предположить, что стоящий высокий белый параллелепипед — своего рода «первокирпичик», некая единица членения пространства и материи. Образ черного куба, пожалуй, более сложен для восприятия и не допускает возможности однозначного его истолкования. Несомненно одно: черный куб связан именно с идеей преодоления «нуля», сознательного выхода за установленные границы¹. Выхода — но в какие новые пространства?

Для разрешения поставленного вопроса следует провести более четкую и детальную постановку вопроса о «первоисточках» творческого метода Лисицкого. В качестве главного источника выступал, как уже

1 Здесь автор не может не поделиться одной своей любопытной и совсем неожиданной ассоциацией. Черный куб в композиции проуна Лисицкого заставляет вспомнить загадочный черный параллелепипед, который появляется в прологе фильма С. Кубрика «2001: Космическая Одиссея» (1968). Впрочем, представляется маловероятным, что указанная сцена была задумана создателем фильма под непосредственным влиянием абстрактной графики проунов. Хотя его режиссер С. Кубрик, обладавший весьма широким кругозором, вероятно, в общих чертах был знаком с творчеством Лисицкого.

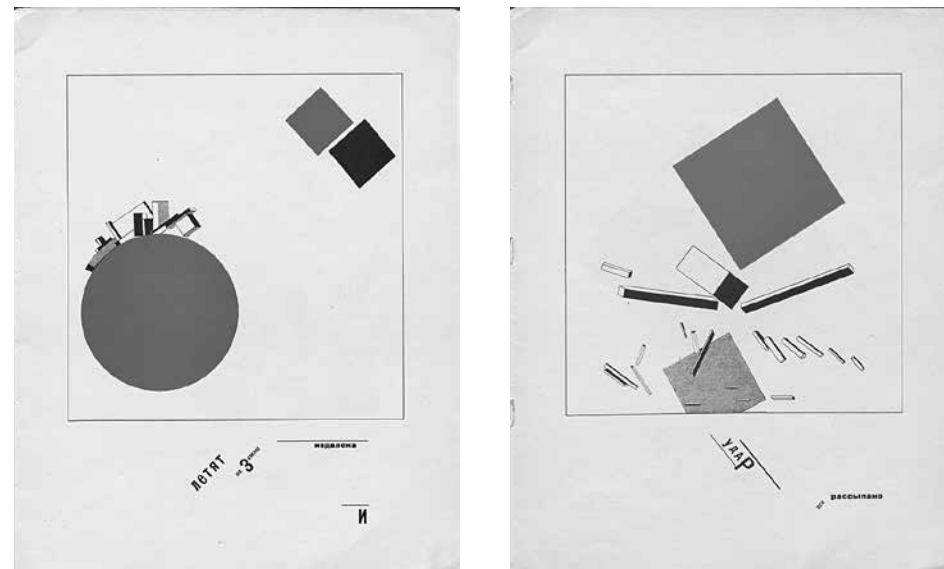
было отмечено выше, супрематизм Малевича. Но, пожалуй, было бы весьма серьезным заблуждением всего лишь простое отождествление того «супрематизма», с которым выступил Лисицкий, с его известным и знаменитым «первообразом». Несомненно, что Лисицкий привнес в концепцию супрематизма и свои, новые и важные, черты. Прежде всего установим и зафиксируем то обстоятельство, что в сознании героя данного исследования супрематизм оказался не просто одной из заявленных в те годы множества новейших художественных систем, но единственной художественной системой, в максимальной степени отражающей «дух времени». В одной из своих многочисленных статей, посвященных объяснению проунов, Лисицкий отмечал: «В супрематизме современность нашла свое пластическое выражение. И так же, как современная отвлеченная математика стоит в контрасте к античной именованной, так же и в искусстве. Архимед принял бы современную математику за остроумную и курьезную игру, потому что результат ее... само действие, сочетание, трансформирование, конструкция зависимостей, как у Гаусса, Римана, Эйнштейна» [5, с. 45].

Этот отрывок — пожалуй, одна из наиболее ярких, весьма характерных для манеры Лисицкого попыток объяснения своего творчества через использование различных математических аналогий и фактов из истории математики. Можно также отметить, что он дает нам возможность указать на некоторые важные для формирования его взглядов источники. В данном случае нетрудно заметить вполне очевидную переключку с идеями «морфологии мировой истории», высказанными в книге О. Шпенглера «Закат Европы». Она проявилась и в характеристике современной математики как «сочетании и трансформировании зависимостей», и в повторении весьма важной для философии истории Шпенглера идеи принципиального различия методов античной и западноевропейской математики. Вслед за Шпенглером Лисицкий здесь повторил утверждение, что античный математик не смог бы адекватно понять основанные на других принципах идеи европейской науки.

В своем некрологе другу и соратнику по творчеству, безвременно умершему в 1925-м Викингу Эггелингу, опубликованному в «Известиях АСНОВЫ», Лисицкий вспоминал, что со взглядами Шпенглера на мировую историю он познакомился еще в 1920 году, общаясь с прибывшим в Москву из Германии товарищем, работником Коминтерна [5, с. 130]. Дата этого знакомства, кстати говоря, сама по себе весьма примечательна. По всей вероятности, Лисицкий ознакомился

со ставшим интеллектуальной сенсацией «Закатом Европы» даже раньше, чем русские философы. Напомним, что в 1922 году Н. А. Бердяеву, Я. М. Букшпану, Ф. А. Степуну и С. Л. Франку удалось издать в Советской России сборник «Освальд Шпенглер и закат Европы» [2]. Бердяев в своей статье для этого сборника, озаглавленной «Предсмертные мысли Фауста», дал скорбную эпитафию умирающей на его глазах «фаустовской душе» (так назвал в своей книге душу западноевропейской культуры Шпенглер) и констатировал гибель старой европейской культуры. Согласно Бердяеву, ей на смену идет «новый человек» — парвеню [2, с. 67]. Впоследствии, в знаменитой книге «Истоки тоталитаризма» Х. Арндт убедительно показала, как сформировавшиеся в Европе обширные социальные группы людей, после Первой мировой войны вырванных из привычного уклада жизни (их автор называла «парвеню»), послужили питательной средой для развития идей нацизма [1]. Можно заметить, что и Лисицкий был весьма увлечен идеей гибели старого общества и прежней культуры. Но исторический пессимизм Шпенглера и Бердяева ему совершенно чужд. И мы уже знаем, что для него «живая собака лучше мертвого льва». Лисицкий был увлечен коммунистическими идеями и стремился самым активным и непосредственным образом участвовать в формировании нового, более справедливого и совершенного общества, вносить свою лепту в грандиозное культурное строительство.

Впрочем, несмотря на неутешительный диагноз, вынесенный старой европейской культуре, Лисицкий не стал полностью отказываться от всего накопленного за века богатейшего наследия. В европейской науке его привлекала математика в ее историческом развитии не в меньшей степени, нежели история европейского искусства. От фаустовской души он взял в свой новый мир ее исключительную, невиданную прежде динамику и волю к покорению бесконечного пространства. Причем взял — еще многократно акцентировав и усилив данные качества. Все эти особенности творческого метода соединились в творчестве Лисицкого с супрематическими идеями Малевича. Можно заметить, что и сам по себе супрематизм уже со времени своего создания оказывался концентрированным выражением идей новой динамики в новорожденном пространстве картины. Но когда Лисицкий привлек на свою сторону еще и авторитет современной математической науки, он многократно мультиплицировал «динамические свойства» своего собственного метода.



5–6. Эль Лисицкий. Иллюстрации из кн.: *Супрематический сказ про два квадрата*. Берлин, 1922

* * *

Огромная энергия движения, которая в проунах еще только накапливалась, вскоре была выплеснута Лисицким на страницы его изданий. В 1920 году в Витебске он задумал проект книги, предназначенной для детей. «Супрематический сказ про два квадрата» был издан двумя годами спустя, в Берлине в 1922 году. Автор акцентировал внимание на действии, имеющем программно-выраженный созидательный характер. «Не читайте, — парадоксальным образом призывает Лисицкий в набранном “лесенкой” тексте одной из страниц, — берите бумажки, столбики, деревяшки — складывайте, красьте, стройте» (воспроизведен в кн.: [22; 5]). (Ил. 5–6.)

Влияние проунов весьма заметно в листах этой необычайной книги. Композиция всех входящих в нее листов унифицирована: страницы-рисунки вписаны в графическую квадратную рамку, в которой

претерпевают различные метаморфозы красный круг Земли и два летящих квадрата, черный и красный. Лисицкий использовал типовые приемы типографского производства, добиваясь вполне сознательной унификации и стандартизации изобразительных средств. Исключительную динамику взаимодействия форм автор подчеркивает такими лаконичными средствами, как различного размера шрифты, набранные по диагонали слова и буквы, а также раскраска только в два цвета: красный и черный, на фоне белого бумажного листа. Из черного квадрата вдруг вырастает диагональная архитектурная композиция. В следующем листе она трансформируется в красный квадрат, словно бы парящий в пространстве над границами, сегментами нескольких разновеликих сфер, который, в свою очередь, на последней странице издания превращается в эмблему УНОВИСА — супрематический «красный квадрат», вписанный в круг. Такая любопытная метаморфоза деталей архитектурной графики в символ повторилась и в одном из проунов, где часть изображенной конструкции вдруг трансформировалась в графический знак-подпись художника.

В статье «Типографские факты» Лисицкий подчеркивал значение найденных им приемов оформления для передачи читателю (или, может быть, здесь правильнее будет сказать — рассматривателю) его книги единого комплекса динамических эффектов: «В этой невероятной истории про два квадрата я поставил себе задачу оформить простейшую идею простейшими средствами так, чтобы для детей это стало поводом к активной игре, а для взрослых — спектаклем. Действие разворачивается, как в кинофильме. Слова движутся в силовых полях действующих фигур квадратов. Общий и частные пластические моменты здесь должны быть оформлены при помощи типографских приемов» [6, с. 15].

Наконец, обратимся к важнейшему теоретическому труду Лисицкого — статье «Искусство и пангеометрия»², в которой он систематизировал и обобщил свои размышления над историей искусства прошлых эпох, наблюдения художника, и в то же время стремится найти и показать путь развития искусства в самом ближайшем будущем. Причем, по мнению Лисицкого, этот путь будет не только необходимым, но и единственно возможным. Статье автор предпослал

2 Впервые статья опубликована в 1925 году на немецком языке. См.: [20; 22]. Ее название правильнее было бы перевести как «И. и пангеометрия». Такой перевод опубликован в кн.: [6].

небезынтересный эпиграф: «Уметь видеть тоже, между прочим, искусство». Любое умение, и умение видеть в том числе, вполне может быть развито путем целенаправленной тренировки. Иными словами, для Лисицкого искусство представлялось пусть специфической и сложной, но вполне постижимой «техникой».

Нельзя не обратить внимание на то, что в характеристике переживаемой эпохи Лисицкий сделал акцент на релятивистике ускоренного движения времени: он сравнивает прошедшие с начала революции пять лет с «пятью столетиями по старому летоисчислению» [7, с. 62]. Гипертрофированная динамика развития искусства, столь решительным образом заявленная уже в самом начале статьи, сразу же вызывает аналогию со сходным по смыслу приведенным выше высказыванием Малевича в период разработки им живописного супрематизма: движение ростка из семени по своей динамике превосходит скорость каких бы то ни было других природных процессов. Лисицкий мог и не знать этой мысли своего старшего товарища, но для автора «Искусства и пангеометрии» показательным уже само уподобление, вполне определенным образом сближающее методы современного искусства с теми, что были применены при становлении супрематизма.

Далее Лисицкий постарался провести некоторые аналогии между искусством и развитием математики. Сознывая всю условность столь смелой попытки, он оговаривал: «Параллели между искусством и математикой нужно проводить очень осторожно, поскольку каждое пересечение смертельно для искусства» [7, с. 62]. Лисицкий попытался каждому из сформировавшихся исторически типов пластического изображения поставить в соответствие вполне определенные геометрические и числовые закономерности. Так, по его мнению, в начальной стадии эволюции такой аналогией для элементарных изображений были двумерная плоскость и ряд натуральных чисел: 1, 2, 3, 4. Затем в искусстве появляется новая, более совершенная система. Она связана с перспективным изображением. Выражает ее евклидова геометрия пространства: «Перспектива охватила пространство, как это понимает евклидова геометрия, т. е. как неподвижную трехмерность. Она поместила мир в куб и так трансформировала его, что он на плоскости кажется пирамидой. Вершина этой воображаемой пирамиды находится или в наших глазах, т. е. перед предметом, или мы проектируем ее на горизонт, за предмет. Первое изобразил Восток, второе Запад» [7, с. 63–64]. Следуя задаче своей статьи, Лисицкий связывал принцип перспективного изображения

пространства с геометрической числовой прогрессией: 1, 2, 4, 8, 16, 32 и т. д. Также он отмечал глубокую связь геометрической перспективы и европейской сценографии, берущей свое начало в Ренессансе.

Все приведенные факты подобного рода достаточно широко известны и отнюдь не претендуют на оригинальность. Но весьма новаторской и оригинальной была сама идея сопоставить искусство и математику как процесс эволюции идей в их историческом развитии. Поэтому Лисицкий и привел в начале своей статьи ряд фактов и утверждений, которые общеприняты, их трудно и даже бессмысленно оспаривать. Но дальше автор перешел к самой важной теме своей статьи: анализу современного искусства и возможного пути его развития в будущем. И вот как раз здесь и начинается самое интересное. Лисицкий сетовал, что «вплоть до нашего времени “тело чисел” искусства не обогатилось ничем» [7, с. 64]. И он справедливо указывал на подлинную революцию, произведенную в течение Нового времени в европейской науке. Геоцентрическая система Птолемея уступила свое место гелиоцентрической системе Коперника; старое привычное пространство Евклида также потеряло свою исключительность. Его новая геометрия была заявлена и обоснована в исследованиях Гаусса, Лобачевского, Римана. В то же время ведущие современные художники уже начали разрушать своим творчеством перспективное евклидово пространство. Лисицкий упоминал об опыте импрессионистов, кубистов и итальянских футуристов, как о важнейших попытках разрушения старого и построения нового пространства. Недостаточных, по его мнению, попытках. Такая постановка вопроса вполне закономерна для художника авангарда. Можно вспомнить, что еще раньше, в конце 1912 — начале 1913 года, Ларионов в своем манифесте лучизма обсуждал опыт художников кубистов и футуристов, что тогда было особенно актуальным. При этом он отмечал как большие заслуги этих мастеров, так и определенные недостатки их метода. Лисицкий в своей статье, как и прежде Ларионов, заявлял в итоге о новом методе. Но для него таким разрешающим все прежние противоречия методом, адекватным новейшим научным представлениям о пространстве, стал супрематизм.

«Построение “черного квадрата” Малевичем (Петербург, 1913) было первой манифестацией расширения “тела чисел искусства» [7, с. 65], заклю-

чал Лисицкий и далее проводил весьма интересную аналогию между «черным квадратом» и нулем в системе чисел европейской математики. Он обратил внимание на то, что еще итальянские математики XVI века стали рассматривать «ноль» не как «ничто», а как число. Нетрудно представить себе, что имеющее вполне программный характер утверждение Лисицкого о том, что «“черный квадрат” признан как пластическая величина, как “0” в комплексном теле искусства. Этот полноцветный, сплошь заполненный краской “квадрат” на белой плоскости начал образовывать новое пространство» [7, с. 65], подразумевает и констатацию того, что переживаемая эпоха супрематизма занимает в истории место, сходное по своему важнейшему значению с переломной эпохой Возрождения.

«Новый визуальный опыт учит, — утверждал Лисицкий, — что две поверхности, имеющие окраску разной степени интенсивности, даже если они расположены в одной плоскости, воспринимаются, как если бы они были расположены на разном расстоянии. В этом пространстве расстояния измеряются только при помощи интенсивности и положения строго ограниченных цветных плоскостей. Пространство членится в определенных направлениях: в вертикально-горизонтальном или диагональном. Это позиционная система. Эти расстояния не могут быть измерены при помощи какого-то конечного масштаба, как это происходит с предметами планиметрического или перспективного пространства. Расстояния иррациональны, их нельзя представить, как конечное соотношение двух целых чисел» [7, с. 65].

Продолжая проводить аналогии между супрематизмом и понятиями математики, Лисицкий рассмотрел иррациональные числа как их наиболее точное соответствие. «Супрематизм переместил вершину зрительно воображаемой пирамиды перспективы в бесконечность. <...> Для цвета пространства он взял не отдельный голубой луч спектра, а всю совокупность — белое. Супрематическое пространство можно строить как вперед от поверхности, так и в глубину...» [7, с. 66]. И сделал следующий важнейший для его построений вывод: «Мы видим, что супрематизм убрал с плоскости иллюзии двумерного планиметрического пространства и создал последнюю иллюзию иррационального пространства с бесконечной протяженностью в глубину и вперед. Здесь мы приходим к искусству-комплексу, которому мы можем противопоставить математическую аналогию непрерывной прямой, которая содержит в себе натуральный ряд чисел с целыми и дробями, “0”, отрицательные, положительные и иррациональные величины» [7, с. 66].

Столь пространные экскурсы в историю развития европейской математики отнюдь не были чем-то случайным, или же особенно необычным для Лисицкого. Напротив, в контексте его творчества все эти рассуждения о комплексе иррациональных отношений, бесконечно протяженных «числовых телах» представляются вполне органичными. Так видел мир профессиональный архитектор, для которого вполне привычным оказалось стремление «поверить гармонию алгеброй». Выше уже отмечалось, что одним из источников для философии искусства Лисицкого стала «морфология мировой истории» Шпенглера, насыщенная различными экскурсами в историю математики в разных типах культур. Но были и другие предшественники. Один из них удивительным образом обнаруживается среди поздних романтиков: Ш. Бодлер в стихотворении «Бездна» (1862) из цикла «Новых цветов зла» упомянул о загадочных, покрытых тайной «Существах и Числах» [3, с. 168], он же в «Искусственном рае» оставил яркие описания ощущений и чувств поэта, чье сознание находится под воздействием наркотических препаратов³.

Вспомним далее опыты и интуиции В. Хлебникова, автора неожиданной книги предсказаний «Доски судьбы». Интересно, что в русском авангарде первым обратился в своем творчестве к достаточно сложным математическим построениям не художник, а поэт. Впрочем, его предвидения, имеющие характер загадочных предсказаний оракула, ни в коей мере нельзя назвать строгой теорией в научном смысле слова. Тайна вычислений событий грядущего осталась достоянием одного лишь их создателя. Вероятно, единственный подлинно рациональный элемент заключен в том, что в качестве основы своей числовой системы предвидения будущего Хлебников взял числа «2» и «3», то есть начальные члены числовой последовательности Фибоначчи⁴. Другое математическое предвидение гениального поэта, — предсказание по-

3 См., напр., следующий отрывок из эссе «Вино и гашиш»: «Происходят самые странные превращения, самая необъяснимая путаница понятий. Звуки приобретают цвет, краски приобретают музыкальность. Музыкальные ноты превращаются в числа. С поразительной быстротой вы производите удивительные математические вычисления — по мере того как музыкальная пьеса развивается перед вашим слухом» [3, с. 262–263].

4 См., напр.: [17, с. 577–589]. В 1930-е годы американский финансовый специалист Р. Н. Эллиотт выдвинул так называемую волновую теорию Эллиотта. В математической основе ее — анализ различных отношений между числами последовательности Л. Фибоначчи. Эта теория даже сейчас довольно широко используется на практике для прогнозирования движения на рынках капитала.

исков пространства с дробными величинами измерений, — не меньше поражает своей фантастичностью. Хлебников фактически предсказал принципиально новое направление в развитии науки будущего — фрактальную геометрию. Но его современниками эта идея не была оценена по достоинству, а скорее всего, даже и осталась для них неизвестной («Предложения». <1915–1916>) [17, с. 203].

Несомненно, что важнейшим источником построений Лисицкого стала также революция в математике и естествознании, переживаемая в начале XX века. Она затронула многих мастеров художественного авангарда. «В стремлении к расширению изобразительных средств многие совершенные художники, некоторые мои друзья, — замечал Лисицкий, — думают построить новые многомерные реальные пространства, в которые можно входить без зонтика, где пространство и время приведены к единому целому. При этом поверхностно ссылались на самые современные научные теории, не изучив их (многомерные пространства, теорию относительности, мир Минковского и т. д.)» [7, с. 66]. Но Лисицкий считал, что «производящим художникам разрешительно все их теории, если их произведения позитивны» [7, с. 66].

В математике начала XX века новые идеи были связаны как с поисками пространств многих измерений, так и с теориями пангеометрии и метаматематики Д. Гильберта⁵. В теории чисел настоящий переворот произвела концепция Г. Кантора о множестве трансфинитных чисел. Кантор также вошел в историю математики своим доказательством теоремы: действительных чисел больше, чем натуральных. Вероятно, широко образованный Лисицкий был хотя бы отчасти знаком с этими исследованиями: в статье «Искусство и пространство» его рассуждения, можно сказать, подтверждают выводы математика. Но Кантор вспоминается еще и в связи с изречением, якобы высказанным его убежденным противником Л. Кронекером: «Бог сотворил натуральные числа: все остальное — работа человека» [18, с. 211].

«Все остальное» — это выражение очевидно подразумевает и трансфинитные числа Кантора, и мнимые числа Лисицкого. В заключительной части своей статьи «Искусство и пангеометрия» он сделал попытку предвидения будущего искусства. Этим статья Лисицкого для нас особенно интересна. В соответствии с логикой своего анализа он прибегает

5 На это уже обращал внимание А. Г. Раппапорт. См.: [11].

к понятию мнимых чисел — как еще одной аналогии для искусства. Характерно, что одновременно с разборчивым анализом математических идей критическому рассмотрению подвергается и супрематизм Малевича. Причем Лисицкий словно стремился развить супрематизм еще далее, чем его создатель.

В письме от 21.03.1924 Лисицкий благодарил свою будущую жену фрау С. Кюпперс: «...Получил историю математики, читаю, интересно. Очень тебе благодарен за это» [19, с. 148]. И ниже: «Теперь у меня осталась самая трудная задача: глава о супрематизме. Малевич не писал об этом ничего определенного. Лучшей была первая брошюра в 1915 году, которой я, к сожалению, не имею. Надеюсь получить ее из Ленинграда... Кое-что из того, что у меня об этом есть, я не хочу переводить, чтобы не представить все это в неверном свете, настолько эти заметки непластичны и мистичны» [19, с. 149].

Надо отметить, что Лисицкий, несмотря на весьма серьезные и принципиальные разногласия с Малевичем, стремился быть активным пропагандистом его идей. Находясь в середине 1920-х в Западной Европе, он переводил тексты Малевича и готовил к печати монографию о супрематизме. Не все его планы были осуществлены. Глава о супрематизме вошла в опубликованную на немецком языке книгу «Кунстизмы». В этот период Лисицкий регулярно переписывался с зачинателем супрематизма, поделившись с ним в письме от 01.07.1924 соображениями, важными для понимания творческого метода самого Лисицкого: «Меня <...> не занимает положение пророка какого-нибудь ИЗМа (например, Проунизма). Но в Вас я пророчество очень ценю <...>. Я рассматриваю наши отношения в плане роста современных научных методов, где один открыл, что причина болезни микробы, а следующий открыл противоопынную сыворотку, где один вяжет свой узел в точке, где другой остановился» [10, с. 300].

Малевич в одном из ответных писем к Лисицкому также не преминул указать на существенные различия позиций: «Проуны хотя и близко стоят к Супрематизму, но все же их динамические отношения не те, что в Супрематизме, и Вы сами в этом убеждены, и в посланном Вам динамопланите это видно, у Вас ход другой и даже фигуры шахматной игры другие, хотя игра шахматная» [10, с. 308].

И Лисицкий, и Малевич, хотя их развитие направлялось по разным путям, в 1920-е годы пришли к сходному итогу — занятиям архитектурой. Очень интересную эволюцию при этом претерпевали взгляды автора супрематизма. В приведенном выше высказывании Лисицкий высоко оценил идеи Малевича, сформулированные в его первой брошюре 1915 года, при этом недвусмысленно дистанцируясь от более поздних его взглядов. Можно предположить, что наиболее ценным достижением того периода он видел *динамику* супрематического образа, вспомним хотя бы о метафоре ростка. Но какую поразительную трансформацию претерпела идея супрематизма в процессе своего дальнейшего развития! Несомненно, эта важнейшая тема требует отдельного внимательного рассмотрения, выходящего уже за рамки этой статьи, однако здесь уместно наметить общие подходы к ней. Прежде всего невозможно не отметить как в философско-теоретических трудах Малевича на смену супрематизму *динамики* приходит супрематизм *вечного покоя*. Малевич вынес эту идею даже в заглавие своего основного теоретического труда — «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой». Следующая цитата поможет прояснить нам эту новую ипостась супрематизма: «Итак, Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять в себя полное “ничто” или вечный покой как *немыслимое* больше существо, ибо не о чем больше мыслить, все совершенно. Тем же хотел и одарить человека на земле. Человек же не выдержал системы и переступил ее, вышел из ее плана, и вся система обрушилась, и вес ее пал на него.

Другими словами сказать, Бог, чувствуя в себе вес, расплыл его в системе, и вес стал легким, или обезвесил его. И поставил (Бог) человека в *нем*, в безвесной системе, и человек, не чувствуя его, жил подобно машинисту, не чувствующему вес своего паровоза в движении, но стоит ему вынуть часть из системы, вес ее ляжет и задушит его. Так и Адам преступил за пределы системы, и вес ее обрушился на него. <...> И потому Культура его и состоит в том, чтобы вес распределить в системы безвесия... Все скорее и скорее хочет человек пробежать системы, терпя невзгоды, все быстрее хочет пробежать площади наказаний и преступлений...» [9, с. 293].

Малевич рассматривал архитектуру как путь и в то же время метод достижения *безвесия*. Он подробно анализировал сложившиеся системы «распределения веса» в природе и человеческой практике. В истории развития человечества Малевич теоретического периода выделял три

главных пути: Искусство, Церковь и Фабрику. Причем именно искусство оказывается для него самым бескомпромиссным и самым совершенным путем движения вперед человека, устремленного к Богу. Малевич мысленно испытывал путь технического развития, по его мнению, свойственный и религиозному, и индустриальному сознанию, и решительно его не принимал: «Технику как истинный путь, как единственное средство и учет (ум) бросил вперед себя и хотел, как по мосту, перейти (через) пропасть к благу, и она (техника) стала ошибкою, ибо вышла из прошлого исторического технико-механического недомысла — (из) исторического опыта <...> ибо техника видит перед собою пространство, а следовательно, время, — именно то, чего нет. То, чего нет в искусстве: перед искусством, художеством нет пропасти и ему не нужно мостов...» [10, с. 203].

Итак, Малевич отвергал путь технического усовершенствования как недостаточный и даже ошибочный. В его трактатах 1920-х годов, посвященных супрематизму, поражает еще одна неожиданная на первый взгляд черта. Куда-то пропала гордыня строителя Вавилонской башни, — вспомним, как ранее в 1915 году Малевич высказался о «Вавилонской башне супрематизма». Зато появляется новый, притягивающий своей загадочностью образ моста — перекинутого между двумя мирами: «... Вечная красота принадлежит искусству — художествам, а вечная красота есть покой — беспредметный абстракт, в котором ничто уже не движется к цели и не имеет идей <...> Для художества статичность есть суть его, т. е. в нем нет предметов совершенствования. Динамика остается там, где нужно <...> В яви утеривается то равенство равновесия, которое нужно предупредить техническими приспособлениями. “Поэтому, — говорит Магомет, — что те пройдут в вечный рай, которые сохраняют равновесие, проходя мост, который подобен лезвию заостренного меча, а кто грешен, тот не сохранит своего веса и упадет в бездну”» [10, с. 207].

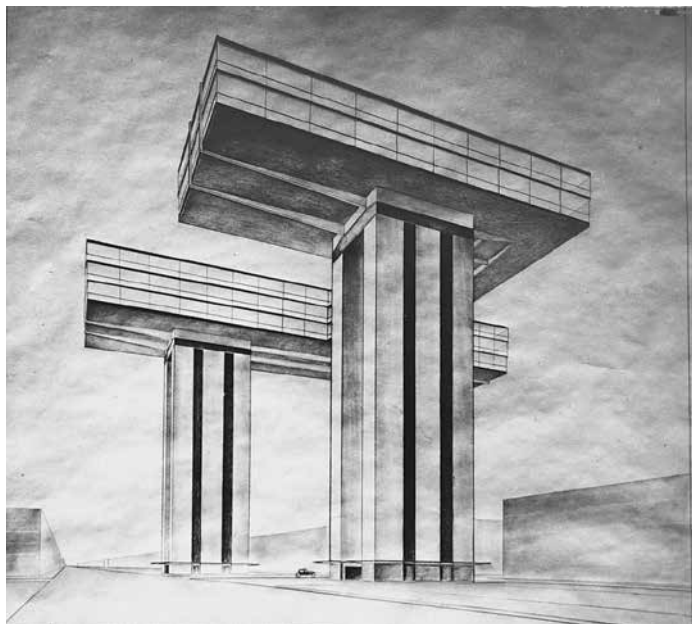
Взятый из практики ислама мотив перехода через мост, преодоления моста, широко присутствует в религиозном опыте — например, у зороастрийцев⁶. Но такое направление развертывания супрематизма — превращение его в религиозную по своей сути систему — отнюдь не выражало взглядов Лисицкого на супрематизм. В цитированном письме к Малевичу он высказывался очень откровенно: «Многое в Ваших мыслях возбуждает мое противоречие, и все же никто кроме меня

6 См., напр.: [4].

здесь не заботился о пропаганде Вас... Что такое ваша личность, я не знаю. Вы антиматериалист, но вы и не идеалист (при всей защите ИДЕИ-бога ваша книжечка “Бог не скинут” самая анти-идеалистическая). Может быть, Вы нигилист (ничего нет, ничего нельзя доказать, все есть (в моем черепе), все можно доказать). Самая скептическая, самая отчаянная книжечка. Но я верю, что не только НЕ, что в созданном Вами есть новое ДА, а меня теперь только ДА занимает» [10, с. 300].

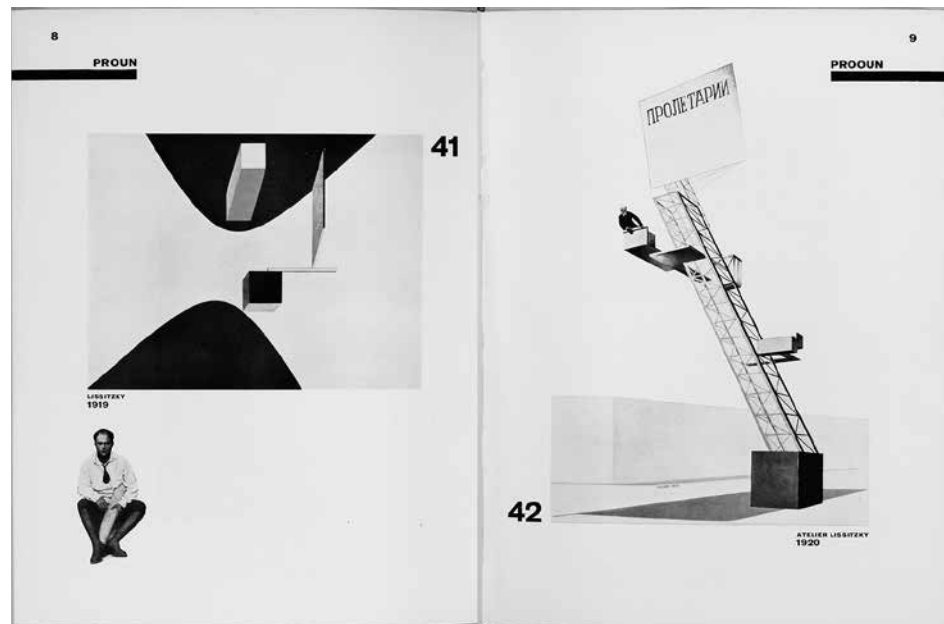
Для Лисицкого одним из способов утверждения «нового да» стала архитектура. Проуны выразили идею будущей архитектуры, выходящей за пределы укорененного в земной поверхности фундамента. Таким фундаментом служил для сооружений будущего коммунистического общества «черный квадрат» супрематизма. Но интересно отметить, что в построениях Лисицкого устремленная вверх, в «голубой абзац неба» беспредметная супрематическая вертикаль зачастую трансформируется в мотив диагонали или же горизонтали. Как уже было отмечено, этот мотив в проунах несомненно связан со «строительной» символикой моста. Сходное значение имеет и диагональная конструкция — лестница в проекте «Трибуны Ленина» (1924, ГТГ). Не случайно Лисицкий избрал именно изображение своей «ленинской трибуны» в качестве иллюстрации в главе, посвященной проунам, в созданной совместно с Г. Арпом книге «Кунстизмы» («Измы» искусства). (Ил. 8.) Если же перейти от этих, не нашедших полного воплощения в реальной жизни замыслов Лисицкого, к тем его замыслам, что все же получили на практике техническое и даже вполне конкретное расчетное обоснование, то нельзя не отметить известный проект «горизонтального небоскреба» (1924–1925, ил. 7), разработанный для реконструкции центра Москвы. В этом проекте гигантское архитектурное сооружение словно призвано своей горизонталью рассечь сложившуюся за века прошедшего времени кольцевую структуру средневекового города и «наводить мост» в новую жизнь.

Уже в самом начале программной статьи «Искусство и пространство» Лисицкий цитировал слова Г. Арпа: искусство — «магическое испражнение», а человек — «мера всех портных» [7, с. 62]. Особенно интересно своим скрытым смыслом последнее высказывание. В нем дадаист из Цюриха предстает соревнователем древнегреческого мыслителя Протагора, заявившего, что «всех вещей мера — человек». Эти слова



7. Эль Лисицкий. Проект «горизонтальных небоскребов» для Москвы. 1924–1925
Государственная Третьяковская галерея

процитировал позднее, в 1938 году, М. Хайдеггер в своем докладе «Основание новоевропейской картины мира метафизикой». Философ подверг пристальному анализу роль научного познания в созидании «картины мира» современности и заключил: «Основной процесс Нового времени — покорение мира как картины. Слово “картина” означает теперь: конструкт опредмечивающего представления. Человек борется здесь за позицию такого сущего, которое всему сущему задает меру и предписывает норму. <...> Наука как исследование есть незаменимая форма этого самоучреждения в мире, один из путей, по которым со скоростью, неведомой участникам бега, Новое время несется к полноте своего существа <...> Знамение этого процесса в том, что повсеместно и в разнообразнейших видах и одеждах дает о себе знать гигантизм <...>. Гигантизм пробивается в форме, кажущейся как раз его уничтожением:



8. Эль Лисицкий. *Проун*
Разворот из кн. Эль Лисицкого и Г. Арпа *Кунстизмы*. 1914–1924.
Цюрих, 1925

в уничтожении больших расстояний самолетом, в возможности по желанию поворотом рукоятки “предоставить” представлению чуждые и отдаленные миры в их повседневности благодаря радио. <...> Гигантское есть скорее то, благодаря чему количественное превращается в свое собственное качество и тем самым в отличительный род величия. Каждая историческая эпоха не только разновелика в сравнении с другими; у нее каждый раз еще и свое собственное понятие о величии. Как только, однако, гигантизм планирования, расчета, организации, обеспечения превращается из количества в собственное качество, именно тогда гигантское и, казалось бы, сплошь и всегда подлежащее расчету становится расчету не поддающимся. Неподрасчетность невидимой тенью нависает над всеми вещами в эпоху, когда человек стал субъектом, а мир картиной» [12, с. 52].

Итак, по Хайдеггеру, «мир стал картиной»... Но для Лисицкого (как и ранее для Малевича) мир стал именно супрематической картиной. Субъекта же необычайно ускорившегося движения истории он видел в трудящихся массах, несущих революционные перемены в жизнь человеческого общества. Необычайно ускорившееся течение времени, считал Лисицкий, связано с каждодневным творчеством самих рабочих масс, своим созидательным трудом формирующих мир будущего. В «Искусстве и пангеометрии» он цитировал дадаиста и представителя социальной линии экспрессионизма Г. Гросса: «Назвать ли поэтому мой труд искусством зависит от того, верят ли, что будущее принадлежит трудящемуся классу», — и добавлял: «Последнее является моим убеждением» [7, с. 62].

Следует особенно подчеркнуть важнейшую роль социальной роли искусства в теоретических рассуждениях Лисицкого. И можно даже отметить, что для него именно утилитарность и вовлеченность искусства в развитие общества становятся самым первыми критериями оценки творческих достижений. При этом он делал упор на рациональной составляющей процесса творчества художника. «Понятие “искусство” в его совокупности, — утверждал он, — это как бы мензурка. Каждая эпоха доливают в нее свою долю» [7, с. 62]. И, таким образом, в нем выделяются характеристики, в большей мере свойственные технике — «...искусство есть изобретение нашего разума, комплекс, объединяющий рациональное и мнимое, физическое и математическое, $\sqrt{1} \text{ с } \sqrt{-1}$ » [7, с. 62].

Можно не сомневаться в том, что Лисицкий в своем творчестве пытался отыскать форму выражения, наиболее адекватную переживаемой эпохе, наполненной революционными изменениями во всех областях жизни. Как в своей концепции архитектуры, так и в попытках создания нового театра, и в работе над конструированием книги он стремился найти опору в последних достижениях научного знания. Искусство, как и научное исследование, становится в таком понимании процессом вечного изменения, неуклонного движения вперед по пути эволюции. Подводя итоги рассмотренной теме, стоит привести следующее яркое и характерное высказывание Лисицкого из статьи «1924 $\sqrt{+\infty}$ = NASCI»: «Современное искусство пришло <...> к тем же самым результатам, что и современная наука. Оно, как и наука, разложило форму на ее основные элементы, и вновь построило их по универсальным законам природы. И так мы получили в обоих случаях одну и ту же формулу: КАЖДАЯ ФОРМА ЕСТЬ ЗАСТЫВШАЯ МОМЕНТАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ

ПРОЦЕССА. ТАКЖЕ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ — ЕСТЬ ОСТАНОВКА НА ПУТИ К СТАНОВЛЕНИЮ, А ОТНЮДЬ НЕ ЗАСТЫВШАЯ ВЕЩЬ» [19, с. 81].

Нельзя не отметить, что, в понимании Лисицкого, созидательное «живое творчество масс» оказывается сродни некоему масштабному представлению, своего рода «театру жизни». И, по его мнению, в области современного театрального искусства происходят аналогичные процессы соединения научного знания с искусством. Анализируя «Пластический образ электромеханического представления “Победа над солнцем”», Лисицкий так объяснял свою идею нового театра: «В великолепных представлениях, которые ставятся в наших городах, нет просто наблюдателей, ибо каждый включается в это действо. Энергия каждого подчинена одной цели. <...> Все энергии нужно кристаллизировать в единство, кристаллизировать и донести до зрителя. Так создается произведение — можете называть произведением искусства. Мы создаем его на площадке, которая со всех сторон открыта и доступна. Подмостки — вот и вся механика сцены. Эти подмостки дают все возможности движения телам, которые принимают участие в игре» [19, с. 77–78]. Наверное, такому театру будущего наилучшим образом соответствует распыленное на бесконечное число «мнимых» элементов пространство, дающее множество точек схода для взглядов особенного, «фасеточного» зрения. Впрочем, и в этом атомизированном пространстве проявляется вполне четкая его структура, появляется иерархия — подобно тому, как на первозданной белизне листа появляются диагональные конструкции проунов: «Все части подмостков и все тела, участвующие в игре, приводятся в движение посредством электромеханических сил и приспособлений, а эта центральная установка — в руках у одного-единственного. Этим единственным является режиссер сцены. Его место находится в середине подмостков, куда сходятся все нити, передающие энергию. Он управляет движениями, звуком и светом. Он вооружен радиомегафоном, и над сценой звучат гудки паровозов на вокзале, шум Ниагарского водопада, стук прокатного стана. <...> Электрические фразы зажигаются и гаснут. Лучи света следуют за движениями играющих тел, разбиваясь сквозь призмы и зеркальные устройства...» [19, с. 78–79].

Но совершенно иначе ощущал будущее создатель супрематизма — Малевич. В письме Лисицкому от 11 февраля 1925 года Малевич объяснял смысл одного из своих произведений «второй крестьянской серии»: «... “Новый Спас” отсюда и получился, я написал обыкновенную голову крестьянина, оказалось, что необыкновенная, и действительно, если

посмотреть с точки зрения Востока, то она-то все то, что для западников обыкновенно, то для людей Востока становится необыкновенным, все обыкновенное обращается в Икону, ибо Восток иконный и есть, а Запад машина, предмет, <...> утилитаризм, техника, и здесь завод и фабрики, это новый ад, из которого будут освобождены люди через новый образ, т. е. через нового Спаса» [10, с. 314–316].

На его картине «Бегущий человек» (1930–1931, Центр им. Ж. Помпиду, Париж) (ил. 9) взволнованный персонаж пробегает, сжимая в руке крест, мимо раскрашенных простеньких домиков-декораций на горизонте. Куда бежит он, и от каких опасностей словно бы старается спастись? И тот же мотив крайне динамичного движения по горизонтали земной поверхности, трансформированной художником в беговую дорожку стадиона, был очень эффектно применен Лисицким в вариантах его фотограммы «Бегун в городе». В качестве основы для создания этой композиции он использовал действительно чрезвычайно удачную фотографию отдающего все силы победе спортсмена. Фотограф сумел запечатлеть его чуть ли не в последнем прыжке над барьером, когда в неистовом по темпу беге его тренированное тело на миг зависло в воздухе, оторвавшись от земли и преодолевая препятствие на пути. Внизу осталась беговая дорожка со скользящей по ней эфемерной черной тенью бегущего человека. Символика движения по мосту, перекинутому через время и пространство к неведомому будущему, вполне очевидным образом проявила себя в этом ярком снимке — можно было бы сказать, — фотослепке реальности. И особенно подчеркивают драматичный характер неистового бега белые прямые линии по серому и черному — заданные границы дорожки. Они словно испускают белое сияние в косном полумраке земной материи и ведут бегуна к цели, но при этом вызывают в памяти упомянутое Малевичем переживание пути по мосту художником, пересекающим

7 Укажем на следующие статьи Лисицкого: Американизм в европейской архитектуре // Красная Нива. М., 1925. № 49; Серия небоскребов для Москвы WB 1. (1923–1925). Проект Эль Лисицкого // Известия АСНОВА. М., 1926; Архитектура железной и железобетонной рамы // Строительная промышленность. М., 1926. № 1; Глаз архитектора (Erich Mendelsohn. Amerika. Bilderbuch eines Architekten) // Строительная промышленность. М., 1926. № 2; Плоские крыши и их конструкции // Строительная промышленность. М., 1926. № 11. Эти статьи перепечатаны в цитируемой кн.: [5]. Лисицкий также подготовил издание об архитектуре Советской России: El Lissitzky Neues Bauen in der Welt./Russland. Wien, 1929, и оформил обложки двух других книг серии, посвященных архитектуре США и Франции.



9. Казимир Малевич. *Бегущий человек*. 1930–1931
Холст, масло. 79 × 65
Центр современного искусства
им. Ж. Помпиду, Париж



10. Эль Лисицкий. *Бегун в городе*
1926. Серебряно-желатиновая
печать. 26,7 × 22,4
Музей современного искусства,
Нью-Йорк

пространства и преодолевающим свой вес. И этот путь уже был описан в древних мистических текстах: тернистый путь под ногами, острый, как лезвие ножа.

Особенно интересен тот вариант фотограммы «Бегун в городе» (1926, MoMA, Нью-Йорк, ил. 10), в котором изображение спортсмена было смонтировано с фотографией огромного современного города, его домами-небоскребами, потоками света и огромными буквами световых реклам. Можно только вскользь упомянуть здесь о том, что Лисицкий превосходно знал современную зарубежную, европейскую и американскую архитектуру и подробно рассматривал ее последние достижения в своих статьях⁷. Пока же отметим лишь появление в отмеченном снимке архитектурной вертикальной доминанты — она как бы задает еще одно измерение для развертывания пространства, многократно подчеркивая динамические моменты движения в ежесекундно меняющихся отблесках света. «Единственно важное сделала современная

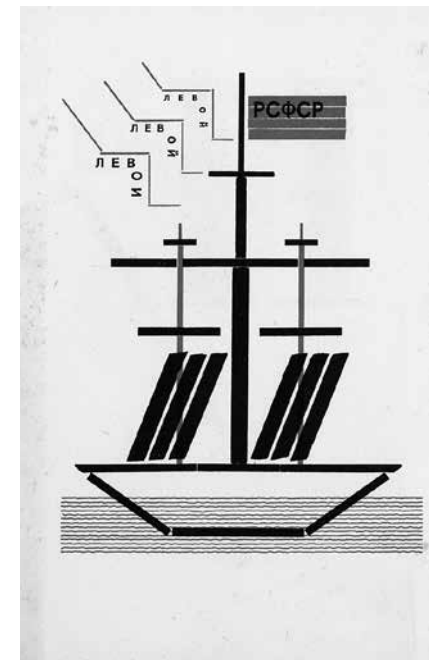
динамическая реклама, потому что она возникла не из эстетических реминисценций, а из прямой необходимости воздействия на нашу психику», — утверждал ранее автор «Искусства и пангеометрии» [7, с. 68]. Случайно или нет, но для своей фотограммы Лисицкий выбрал именно ту фотографию современной городской жизни, где реклама оказывается связанной с миром театра. Вертикальная надпись на английском «Центральный театр» для усиления впечатления даже повторена дважды. И эта интересная деталь позволяет еще раз отметить значимость театральной темы в теоретических построениях Лисицкого. О роли театра в новейшем искусстве он высказывался в своих статьях неоднократно. Например, в статье «Наша книга», опубликованной на немецком в Гутенберговском ежегоднике (Gutenberg — Jahrbuch, Mainz, 1926/27): «Сцена уже избавилась от хлама кулис; сценическое пространство, расписанное с соблюдением перспективы, умерло. В подобной панораме зародилось трехмерное материальное пространство, способствующее максимальному проявлению четвертого измерения: выявлению живого движения. Этот новорожденный театр взрывает старое театральное здание» [5, с. 138].

Для Лисицкого важнейшей характеристикой новорожденного зрелищного искусства представлялась именно его динамическая природа. В своей статье он справедливо указывал на связь центральной перспективы, известной со времени Ренессанса, и классической театральной сценографии. В последующих рассуждениях он довольно тонко подмечал известную непродуктивность тех методов расширения изобразительных возможностей искусства, которые основывались только на попытках введения «четвертого» и других многомерных измерений пространства. Именно по этому пути следовали многие художники начала XX века. Для Лисицкого же важнейшей особенностью нового произведения стала передача движения — именно для этого он стремился ввести в рассмотрение природы искусства категорию времени.

Большое значение в таком развитии получает искусство кино. В статье «Искусство и пространство» Лисицкий высоко оценил опыты В. Эггелинга по созданию средствами кинематографа беспредметных динамических изображений. Между двумя художниками даже намечалось интереснейшее сотрудничество. К сожалению, их совместная работа над кинофильмом не состоялась из-за неожиданной кончины В. Эггелинга. Но и в творчестве самого Лисицкого в 1920-е годы важной



11. Эль Лисицкий. Корабль со стены могилевской синагоги
Ил. из журнала *Милгроим*. Берлин, 1923. № 3



12. Эль Лисицкий. Ил. из кн.: Владимир Маяковский. *Для голоса*. Берлин, 1923

составляющей оказались различные опыты в области фотографии и фотомонтажа. Именно в технике фотомонтажа были столь эффектно исполнены варианты его «Бегуна». При этом Лисицкий использовал наложение двух или же нескольких различных фотоснимков, или же экспонировал один сюжет многократно, чуть смещая один относительно другого. Можно сказать, что таким образом он добился создания в своем произведении эффекта множественности точек зрения, сливающихся в единое целое. Наверное, если прибегнуть к столь важным для Лисицкого математическим аналогиям, можно сопоставить этот процесс с расширением «тела чисел» до множества мнимых чисел — а ведь именно такая цель была заявлена в статье «Искусство и пространство».

Принципиально новое понимание получает в теоретических трудах Лисицкого и концепция книги. Как и основанная на центральной перспективе сценография, старая концепция книги сложилась еще в эпоху Возрождения. Он стремился уйти от ее сложившегося на протяжении нескольких столетий развития книгопечатания привычного облика. В конструкции книги, согласно Лисицкому, также должны быть использованы все последние технические достижения. Изображение заменит собой слова: «...отпадает необходимость в чудовищном грузе наборного материала и в ведрах краски: мы снова имеем дело с дематериализацией. Причем самое важное здесь то, что воспроизведение и изображение подчинено одному и тому же процессу: светопечати, фотографии» [5, с. 134]. И самое главное состоит в том, что «мы <...> оказываемся перед формой книги, где изображение первично, а буква вторична» [5, с. 135].

Другим важнейшим элементом книгопечатания станет широкое использование на книжных страницах знаков. Отныне художник будет обращаться и к иероглифической форме письма. Лисицкий убедительно продемонстрировал свои новаторские концепции, выполняя оформление книги избранных стихотворений В. В. Маяковского «Для голоса» (1923). Здесь он использовал элементы, найденные еще при конструировании проунов. Но на этот раз сложные аксонометрические построения геометрических объектов в бесконечном пространстве сменились элементарными геометрическими изображениями — скорее, даже не фигурами, а знаками. Лаконичное цветовое решение — на белом книжном листе использована печать только черной и красной красками — было в данном случае обусловлено и прекрасным знанием технических возможностей полиграфии. На страницах книги рядом со словами поэтического текста — стилизованные вертикали и диагонали, ведущие свое происхождение от пространственных построений проунов. О супрематизме напоминают круг и красный квадрат. Впоследствии, в статье «Искусство и пространство» как символ новейшего искусства появится значок со вписанным в круг черным квадратом. Из вертикальных, диагональных и горизонтальных линий построен

8 Пример тому — таб. 80 из шестой части цитированного семитомного труда А. С. Канцеликаса и З. Н. Яргинной.

изящный стилизованный кораблик — но в его мачтах еще можно угадать очертания корабля со стены могилевской синагоги, который некогда зарисовал в свой альбом Лисицкий. (Ил. 11–12.)

Но куда, в какие неведомые пространства способен перенести этот корабль? Каким окажется будущее, которое нас ждет, и когда оно настанет? В другом отрывке Лисицкий проводил аналогию между «книгопечатанием Гутенберга» и «повозкой, приводимой в движение силой животного». И продолжая далее свою мысль, указывал на современные средства передвижения — автомобиль и аэроплан; но ставил два знака вопроса после «эпохи Гутенберга» [5, с. 134]. Он еще не знал, что будет представлять собой «постгутенберговское будущее», как обозначить эту эпоху...

«Будущее сегодня» ... В наше время этот слоган, растиражированный в неимоверном количестве копий на уличных билбордах, из радиорепродукторов, с телеэкранов в каждом доме, неотвязно следует за человеком. Творческие поиски Эль Лисицкого оказались странно созвучны наступившей цифровой эпохе. Уже предприняты небезуспешные попытки исследования и интерпретации проунов Эль Лисицкого в технике компьютерного моделирования⁸. Впрочем, не будут ли они в таком случае напоминать мистические видения Ш. Бодлера, навеянные употреблением гашиша. И здесь вновь вспоминается приведенное выше едкое замечание Л. Кронекера: «Бог сотворил натуральные числа: все остальное — работа человека».

Библиография

1. *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма/Пер. с англ. И. В. Борисовой и др.; послесл. Ю. Н. Давыдова; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. М.: ЦентрКом, 1996.
2. *Бердяев Н. А., Букипан Я. М., Степун Ф. А., Франк С. Л.* Освальд Шпенглер и закат Европы. М.: Берг, 1922.
3. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве/Вступ. ст. Г. Мосешвили; сост. О. Дорофеева. М.: Рипол Классик, 1997.
4. *Джал Дастур Керседжи Паври.* Зороастрийская доктрина загробной жизни. С момента собственной смерти и до моста Чинват/Пер. с англ. М. Авдейчик. М.: Амрита-Русь, 2004 (Киров: ОАО Дом печати — Вятка).

5. Канцедикас А., Яргина З. Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890–1941. М.: Новый Эрмитаж-один, 2004–2005. Ч. 7. Статьи и доклады Эль Лисицкого. 1919–1938.
6. Конструктор книги Эль Лисицкий: [кн.-альбом]/Сост. и послесл. Е. Л. Немировский. М.: Фортуна ЭЛ, 2006.
7. Лисицкий Л. Искусство и пангеометрия // Проблемы образного мышления и дизайн/Ред. кол.: Г. Л. Демосфенова (отв. ред.) и др. Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. М., 1978. Вып. 17. С. 55–76.
8. Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину/Публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела на 1974 год/АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); отв. ред. К. Д. Муратова. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1976. С. 177–195.
9. Малевич К. С. Собр. соч. В 5 т. М.: Гилея, 1995–2004. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой: С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924)/Сост., публикация, вступ. ст., подготовка текста, коммент. и прим. А. С. Шатских.
10. Малевич К. С. Собр. соч. В 5 т. М.: Гилея, 1995–2004. Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925)/Сост., публикация, вступ. ст., подготовка текста, коммент. и прим. А. С. Шатских.
11. Раппапорт А. Г. Эль Лисицкий и его «Пангеометрия» // Советское искусствознание. 1989. Вып. 25. С. 113–130.
12. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления/Сост., перевод, вступ. ст., коммент. и указатели В. В. Бибихина. М.: Республика, 1993.
13. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995.
14. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007.
15. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм. Тексты Малевича и архитектура авангарда (проблемы и недоумения) // Беспредметность и абстракция: [сб. ст.]/РАН, Науч. совет «Ист.-теорет. проблемы искусствознания», Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов, Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2011. С. 302–319.
16. Харджиев Н. И. Статьи об авангарде. В 2 т./Под ред. В. Ракитина, А. Сарабьянова; сост. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабьянов. М.: РА, 1997. Т. 1.
17. Хлебников В. Собрание сочинений: В 3 т. СПб.: Академический проект, 2001. Т. 3. Проза; Статьи, декларации, заметки; Автобиографические материалы; Письма; Дополнения.

18. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Бахрах-М, 2001.
19. Эль Лисицкий. 1890–1941: К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи/Авт.-сост. Т. В. Горячева, Н. В. Масалин. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1991.
20. El Lissitzky. K. und Pangeometrie // Europa-Almanach. Potsdam, 1925. S. 103–113.
21. El Lissitzky. Unser Buch // Gutenberg-Jahrbuch. Mainz. 1926/27. S. 172–178.
22. El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograph. Photograph/Übergeben von S. Lissitzky-Kuppers. Dresden, 1976. S. 353–356.