Виталий Мишин

От кубизма к пуризму (В связи с группой рисунков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина)

Предметом статьи являются шесть рисунков из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина, созданных между 1916 и 1922 годами, — работы Х. Гриса, А. Озанфана, А. Лоранса, Ф. Леже и А. Глеза. При всех стилистических различиях они составляют цельную группу, в которой нашел выражение «новый дух», «современный дух», как его понимали издатели журнала *L'Esprit Nouveau*, Озанфан и Ш.-Э. Жаннере. Опираясь главным образом на высказывания самих художников, автор пытается нащупать некоторые устойчивые, «архетипические» мотивы, на которых была сосредоточена эстетическая мысль в этот короткий, но очень важный период в истории европейского авангарда. Таким образом, группа рисунков из собрания ГМИИ оказывается средоточием эстетической проблематики позднего кубизма и пуризма.

Ключевые слова:

пуризм, кубизм, Амеде Озанфан, Шарль-Эдуар Жаннере, Хуан Грис, Анри Лоранс, Фернан Леже, Альбер Глез, *L'Esprit Nouveau*, ГМИИ им. А.С. Пушкина.

Настоящая статья[1] относится к смешанному жанру: это попытка соединить теоретический подход, предметом которого являются эстетические идеи, с эмпирическим, музейным подходом, ориентированным на отдельные, конкретные произведения искусства. Мы вполне отдаем себе отчет в том, что между идеями, как их формулировали сами художники, и реализацией этих идей в художественной практике, всегда есть некоторый «зазор». Однако в такую переломную эпоху, о которой идет речь, накал полемики по животрепещущим вопросам искусства и мировоззрения обычно побуждал участников споров оттачивать свои формулировки до блеска, до предельной ясности. Так что позднейшим исследователям редко удается определять сущность тех или иных явлений более точно, чем это делали сами участники художественного процесса. Как бы то ни было, мы вправе ожидать, что погружение произведений искусства в контекст эстетических идей, нашедших выражение в текстах самих художников или их единомышленников, откроет в этих работах какие-то важные смыслы, а эстетическим идеям придаст большую наглядность.

В нашем обзоре речь идет о следующих произведениях, если представлять их в хронологическом порядке: «Натюрморт с бутылкой» (инв. Р-10426 [2, № 24]) Хуана Гриса (вторая половина 1916 — первая половина 1917; ил. 1); «Трубка и стакан» (инв. Р-10322 [2, № 390]) Амеде Озанфана (1918; ил. 7); «Женская голова» (инв. Р-10429 [2, № 245]) Анри Лоранса (1920; ил. 2); «Композиция с фигурой на лестнице» (инв. Р-10710 [2, № 122]) и «Композиция с лестницей» (инв. Р-10413 [2, № 123]) Фернана Леже (1920 и 1922 соответственно; ил. 9–10); «Композиция» (инв. Р-10430 [2, № 22]) Альбера Глеза (1922; ил. 4).

---

1 В основе статьи лежит — существенно переработанный — текст доклада «Пуризм и окрестности..», прочитанного на XLIII Випперовских чтениях «Творческое наследие Ле Корбюзье в контексте актуальных проблем исследования художественной культуры 1-й половины и середины XX века» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, 12–13 ноября 2012 года.

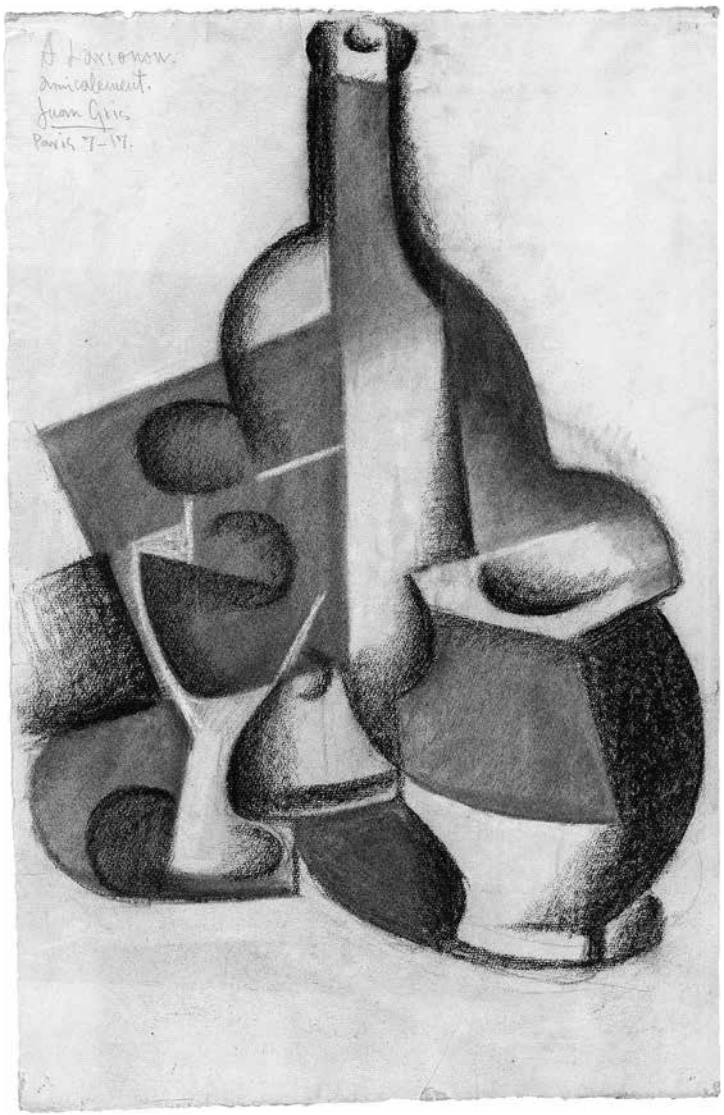
На первый взгляд рисунки кажутся довольно разнохарактерными, но, по существу, они составляют достаточно цельную группу. Рассмотрение этих произведений на фоне эстетической проблематики эпохи выявляет их внутреннее, глубинное родство. Мы пытаемся нащупать некоторые устойчивые, «архетипические» мотивы, на которых была сосредоточена эстетическая мысль в этот короткий, но очень важный для судеб европейского авангарда период. Разные художники как будто черпали вдохновение из единого духовного источника. Идеи «носились в воздухе», и не всегда легко установить, — да и не всегда это так уж важно, — кто первым произнес «слово», сформулировал мысль, кто на кого оказал влияние. Художники общались друг с другом и постоянно обменивались идеями; быстрому распространению новых тенденций способствовали выставки и периодические издания.

Все названные художники так или иначе связаны с проблематикой кубизма; все они участвовали в групповой выставке «Мастера кубизма» (*Les Maitres du cubisme*) в галерее Леонса Розенберга (*Galerie de l'Effort Moderne*) в 1921 году (Розенберг поддерживал тех, кто так или иначе продолжал развивать традиции кубизма). Мы имеем дело с периодом, когда на почве позднего кубизма созрело новое движение, известное как пуризм. Как видим, все московские работы относятся ко времени зарождения и утверждения пуризма, его теории и практики. Начало этого временного отрезка связано со статьей Озанфана «Заметки о кубизме» (*Notes sur le cubisme*), напечатанной в декабре 1916 года в последнем (десятом) выпуске основанного им журнала *L'Elan*; в этой статье впервые появляется термин «пуризм», правда, пока только для обозначения определенной тенденции внутри кубизма: о новом движении речи еще нет [15, p. 298]. С 1918 года началось сотрудничество Озанфана и Шарль-Эдуара Жаннере (Ле Корбюзье); это был год их первой совместной выставки в галерее Тома и публикации первого совместного труда, книги «После кубизма» (*Après le cubisme*) [17], имевшей значение основополагающего манифеста нового движения. В 1921 году в галерее Дрюэ состоялась вторая выставка пуристов; впоследствии, вплоть до 1925 года, они выставлялись в галерее Леонса Розенберга. А конец периода, о котором идет речь, отмечен выходом в свет книги Озанфана и Жаннере «Современная живопись» (*La Peinture moderne*) [18], подводящей итог интеллектуального сотрудничества двух художников; эта книга основана на материалах, ранее публиковавшихся в журнале *L'Esprit Nouveau*, выходившем под руководством Озанфана и Жаннере с октября 1920 по январь 1925 года.

Журнал был выразителем «нового духа», «современного духа», как его понимали в конце 1910-х — начале 1920-х годов. Грис, Лоранс, Глез и Леже постоянно находились в поле зрения издателей *L'Esprit Nouveau*, в журнале им посвящены специальные публикации.

В сущности, пуризм позиционировал себя как посткубизм [10, p. 89]. Само название пуристского манифеста — «После кубизма» — заключает в себе одновременно и признание своей связи с предшественниками, и разрыв с ними. «Пуризм вышел из кубизма» [18, p. 161], — констатируют Озанфан и Жаннере. Он возник в результате осмысления и переоценки кубистического опыта. Озанфан и Жаннере осуждают декоративные тенденции, которые возобладали в этом течении с середины 1910-х годов. Они различают кубистов «подлинных», во главе с основателями движения, Пикассо и Браком, и кубистов «мнимых», эпигонов, которые превратили изобразительный язык кубизма в поверхностную манеру, лишенную связи с его глубинной философией. Авторы манифеста стремились вычленить из кубизма, переживавшего, по их мнению, кризис, некое первоначальное ядро, очистить его от посторонних примесей и наслоений и построить на этой твердой основе новую художественную концепцию, отвечающую духу современной индустриальной цивилизации. Главное достижение Пикассо и Брака, воспринятое пуристами в качестве краеугольного камня их собственного учения, заключается в понимании картины как «объекта, независимого от натуры» (*objet indépendant de la nature*) [18, p. IV] и представляющего самостоятельную пластическую ценность, а не подобие «окна в мир» [18, p. 138]. Этот базовый принцип, предполагающий разрыв с ренессансной традицией миметической эстетики, лежит в основе всех произведений, составляющих предмет нашего сообщения.

Вообще же в понятии «пуризм» различаются несколько уровней. Уровень первый: пуризм как стиль, одно из направлений в искусстве конца 1910-х — первой половины 1920-х годов: речь идет главным образом о работах самих основателей движения, Озанфана и Жаннере (Ле Корбюзье). Правда, эти мастера претендовали на роль создателей универсального пластического языка, «всеобщей грамматики» (*grammaire générale*) [18, p. V], охватывающей не только изобразительное искусство, но и архитектуру, дизайн, прикладное искусство. Однако в стилистическом отношении говорить о пуризме в живописи за пределами творчества его основателей можно лишь с оговорками (например, применительно к произведениям Леже 1920–1925 годов).



1. Хуан Грис. *Натюрморт с бутылкой*
Вторая половина 1916 — первая половина 1917
Бумага, уголь, мел. 48 × 31
ГМИИ им. А. С. Пушкина

Уровень второй: пуризм как *система эстетических взглядов*; помимо ряда специфических положений, она содержала некоторые базовые принципы, с которыми могли бы согласиться и многие художники, связанные с другими течениями в искусстве авангарда (неопластицизм, конструктивизм). Но стилистически эти принципы могли реализовываться у разных мастеров по-разному. Наконец, — и это уровень третий — пуризм позиционировал себя как *философия*, выражавшая новое умонастроение в широких сферах творческой деятельности; в этом значении пуризм совпадает с понятием «современный дух», лежащим в основе издательской программы журнала *L'Esprit Nouveau*.

Чтобы не искажать историческую перспективу, начать следует с работы Гриса, самой ранней в группе московских рисунков. (Ил. 1.) В период, когда Озанфан, в качестве издателя журнала *L'Elan*, налаживал связи с парижским авангардом, именно Грис, больше, чем кто-либо другой, способствовал его приобщению к кубизму, и в продолжение следующих двух-трех лет искусство испанского мастера оставалось для Озанфана неким ориентиром. Один из главных участников движения кубизма, Грис, подобно Пикассо и Браку, сначала прошел стадию аналитического кубизма, а затем стал разрабатывать более синтетический стиль. Произведения, созданные в последние месяцы 1916 и первую половину 1917 года, то есть в период, к которому относится московский рисунок, знаменуют срединный этап на этом пути. В рисунке из ГМИИ предметы как бы проникают друг в друга, образуя вместе с элементами фона единую нерасчленимую конструкцию. В натюрмортах этого рода реальная натурная постановка продолжала сохранять значение важного творческого импульса. В то же время предметный мотив, подсказанный натурой, художник пытался соединить с некой отвлеченной конструкцией, заданной как бы *a priori*. Внутренняя противоречивость такого метода побуждала мастера искать более совершенный синтез «конкретного» и «абстрактного». Это и составляло смысл эволюции, которую претерпело его искусство в последующие несколько лет. В произведениях 1918 и особенно 1919 годов «синтетический» принцип творчества был доведен Грисом до логического предела. Вот как сам художник формулировал свое окончательное кредо в тексте, напечатанном в журнале *L'Esprit Nouveau* в феврале 1921 года: «Я пытаюсь конкретизировать абстрактное, я иду от общего к частному <...>. Мое искусство есть искусство синтеза, искусство дедуктивное <...>. Я считаю, что архитектурное начало в живописи связано с математикой, это абстрактное начало; я хочу

приблизить его к человеку: Сезанн из бутылки делает цилиндр, я же <...> из цилиндра <...> делаю бутылку <...>. Сезанн идет в сторону архитектуры, я же исхожу из архитектуры» [21, p. 534]. Это высказывание Гриса часто цитируют, но далеко не всегда оговаривают, что оно впервые появилось в изложении Озанфана, который в данном случае скрывался под одним из своих псевдонимов — *Vauvrecy*. Значит, Озанфан по меньшей мере разделял идеи Гриса, а может быть, и участвовал в редактировании формулировок. Понятие «синтеза» у Гриса и его «дедуктивный метод» близки к кантовскому понятию «априорного синтеза». В своей лекции, прочитанной в Сорбонне 15 мая 1924 года, Грис имел в виду именно Канта: «Один философ сказал: “Чувства дают для наших знаний материал, но форму придает им дух”» [13, p. 201].

Философское осмысление новых явлений в искусстве опиралось не только на Канта, но и на Платона. Объясняя идеалистическую природу «синтетического кубизма» Гриса, Канвейлер ассоциировал изображение фигур и предметов в его картинах с «платоновскими идеями» [13, p. 129]. Леонс Розенберг, подводя философскую базу под искусство Гриса, тоже ссылается на Платона, а именно на диалог «Филеб» [11, p. 54]. Фрагмент этого диалога был напечатан Озанфаном в марте 1916 года в девятом номере журнала *L'Elan* (p. 14); именно Розенберг обратил тогда его внимание на этот источник. В тексте Платона идет речь не просто о «предвечных идеях», но, что нам особенно интересно, о геометрических фигурах и телах. В уста Сократа вложено следующее определение красоты: под красотой понимается «прямое и круглое, в том числе <...> поверхности и тела <...> построяемые с помощью линеек и угломеров <...>». «Я называю это прекрасным, — продолжает Сократ, — не по отношению к чему-либо <...>, но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе» [3, с. 58–59]. Так что концепцию «возвращения к порядку» освящал авторитет Платона.

В упомянутой сорбоннской лекции мы находим еще один важный мотив (сближающий Гриса с Озанфаном и Жаннере, как мы убедимся позднее): имеется в виду мотив кристалла, понимаемого как некая универсальная архитектоническая модель[2]. «Явления кристаллизации дают нам прекрасные примеры природной архитектуры». «Все структуры

2 Метафора кристалла, к которой нередко прибегали для характеристики кубизма после 1918 года (в том числе работ Гриса), побудила Кристофера Грина в 1976 году ввести термин *crystal Cubism*; см.: [10, p. 303, note 62].

2. Анри Лоранс. *Женская голова.* 1920
Бумага кремовая, перо и кисть тушью, белила. 33,2 × 25,6
ГМИИ им. А. С. Пушкина

3. Страница из журнала *L'Esprit nouveau* (1921, № 10, p. 1161) с воспроизведением скульптуры Анри Лоранса *Женская голова* (1921)

(*constructions*) в мире природы, как органические, так и неорганические, подобны архитектуре (*sont des architectures*)» [13, p. 198]. Один и тот же термин — *architecture* — Грис применяет и к кристаллическим образованиям в природе, и к собственным картинам.

Правда, в одном пункте у Озанфана с Грисом имелись разногласия, которые, впрочем, не затрагивали основополагающих эстетических принципов. Озанфан не мог согласиться с тем, что Грис иногда злоупотреблял властью «творца» в границах своего творения, прибегая ко всякого рода «кубистическим» искажениям (например, мог придать стакану прямоугольную форму): Озанфан слишком высоко ценил функциональную целесообразность вещей. Как бы то ни было, одна из картин Гриса ([6, p. 63, fig. 48]) — наряду с работами самого Ле Корбюзье, Озанфана, Леже и Лоранса — нашла себе место в павильоне *L'Esprit*

Nouveau, построенном по проекту Ле Корбюзье на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности, проходившей в Париже в 1925 году.

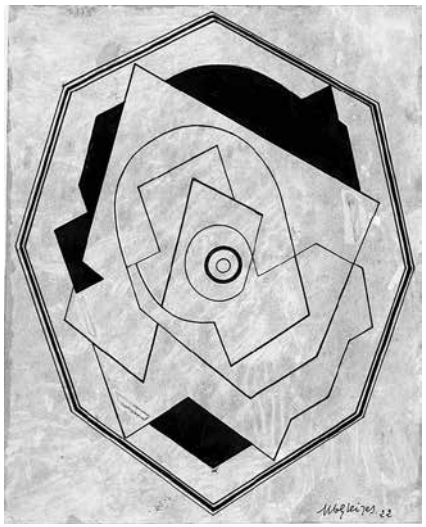
Что касается Лоранса, он тоже с самого начала входил в круг общения Озанфана, образовавшийся благодаря журналу *L'Elan*. Скульптура, которая по мотиву соотносится с московским рисунком (ил. 2–3), была воспроизведена в 10-м номере *L'Esprit Nouveau* в июле 1921 года, в рамках статьи Мориса Реналя о творчестве мастера (p. 1161). Разные вариации данного мотива (женщина в колье и с веером) встречаются в целом ряде графических и скульптурных работ мастера 1920–1921 годов. Сопоставление рисунков с соответствующими скульптурами позволяет наблюдать, как некий структурный принцип, «зашифрованный» в плоскостном графическом изображении, разворачивается в пространстве, как из отвлеченной геометрики рисунка рождаются грани и объемы скульптурной формы. Здесь имеет значение не столько геометризация форм сама по себе, сколько творческий метод, который был, по существу, дедуктивным, как и метод Гриса. Художник впоследствии характеризовал его следующим образом: «Когда я приступаю к скульптуре, у меня есть лишь смутное представление о том, что я хочу сделать. <...> Прежде чем стать изображением чего бы то ни было, скульптура является фактом пластики <...>, плодом моего воображения, ответом на требования конструкции. <...> Название я придумываю в последнюю очередь» [12, p. 31].

«Композиция» Глеза, впоследствии попавшая в Москву (ил. 4), была воспроизведена в его книге «Живопись и ее законы: что должно было получиться из кубизма» (*La Peinture et ses lois: ce qui devait sortir du cubisme*) изданной в 1924 году [9, ill. p. 55][3]. В этом издании рисунок оказался в ряду нескольких других работ, которым автор придавал значение неких дидактических примеров, призванных иллюстрировать теоретические положения его эстетики. Именно дидактический характер московского рисунка придает ему совершенно исключительный интерес. Хотя впоследствии (1927) Глез специально подчеркивал, что он «извлек теорию из практики, а не наоборот» [20, p. 279], в данном случае, по-видимому, произведения, репродуцированные в книге, возникли в непосредственной связи с замыслом сочинения, над которым Глез

3 Изначально этот текст появился в марте 1923 года в журнале *La Vie des Lettres et des Arts*.

работал летом 1922 года. Глез тем более стремился к наглядному изложению своих идей, что в это время (с конца 1921 года) вокруг него стала складываться группа молодых художников, желавших работать под его руководством. Книга снабжена также таблицами, демонстрирующими законы зрительного восприятия [9, pp. 44-48] (ил. 5); эти схемы по своему назначению и характеру очень похожи на иллюстрации в статье Озанфана и Жаннере «О пластике» (*Sur la plastique*) в *L'Esprit Nouveau* (октябрь 1920, № 1, p. 43; ил. 6), разъясняющие понятие «первичных элементов». Правда, уклонение в сторону геометрической абстракции, наблюдаемое в творчестве Глеза в начале 1920-х годов, не могло особенно импонировать Озанфану. Но все же точек соприкосновения в теоретических воззрениях между обоими художниками гораздо больше, чем расхождений.

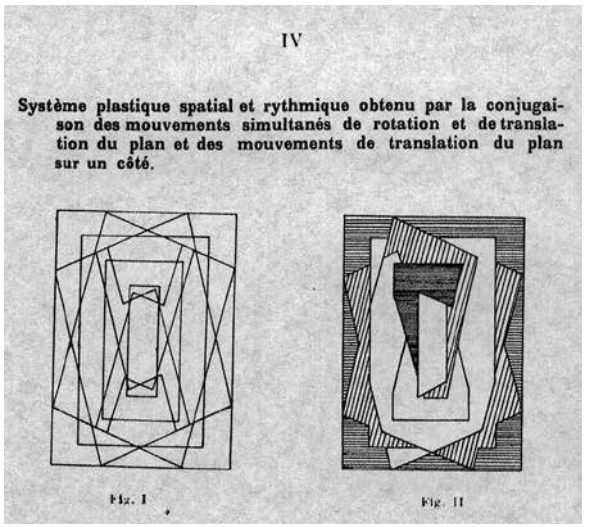
В «Композиции» из собрания ГМИИ, действительно, нашли воплощение некоторые важнейшие эстетические принципы — как они были сформулированы самим художником в его теоретических трудах — не только в книге «Живопись и ее законы...», но и в работе «О кубизме и о том, как его понимать» (*Du cubisme et des moyens de le comprendre*), изданной в 1920 году, и в ряде статей начала 1920-х годов, впоследствии включенных в сборник «Традиция и кубизм» (*Tradition et Cubisme*, 1927). «Композиция» имеет характер геометрически упорядоченной плоскости, где нет и намека на пространственную глубину. «Живопись, — утверждает Глез, — это искусство оживлять плоскую поверхность» [8, p. 18]. Задача живописца состоит в том, чтобы перевести трехмерную реальность на язык двух измерений, не прибегая к иллюзорным эффектам перспективы. Живопись вообще не есть имитация объектов. Так что изображение может быть не только плоскостным, но и беспредметным: само произведение искусства становится самоценным пластическим «объектом» — *tableau-objet* — и потому не нуждается в «сюжете». В своих работах, созданных между 1920 и 1922 годами, Глез довел до логического предела тенденцию к абстракции, потенциально заложенную в природе синтетического кубизма; при этом абстракция в понимании Глеза имела метафизическое измерение. Художник стремится обнаружить за внешней поверхностью вещей некую духовную и вечную основу, которая и определяет «внутреннюю структуру» (*structure interne*) произведения. «Внутренняя структура картины, — говорит Глез, — имеет ту же природу, что и все естественные образования, минералы, растения и животные» [8, p. 32]. «Тело композиции, которое



4. Альбер Глез. *Композиция*. 1922
Бумага, тонированная белым, перо и кисть тушью, следы белил.
21,3 × 17. ГМИИ им. А. С. Пушкина

строится вокруг некоего первоначального ядра, замкнуто, как <органическое> тело, как цветок, как кристалл» [8, p. 33]. Именно с кристаллом ассоциируется и представленная на нашем рисунке форма, внешние границы которой имеют вид замкнутого многогранника. Картина, как и живые организмы (тело, цветок), подчиняется тому же закону, что и вся Вселенная, и потому является «неким микрокосмом (*un petit univers*), согласованным с ритмом Вселенной» [8, p. 42], где все пребывает в равновесии и гармонии [8, p. 50]. Поэтому композиции, подобные московскому рисунку, могут служить предметом своего рода религиозной медитации. Они «имперсональны». В их ясной и простой геометрике явлены всеобщие законы, не оставляющие места для фантазии и индивидуалистического произвола.

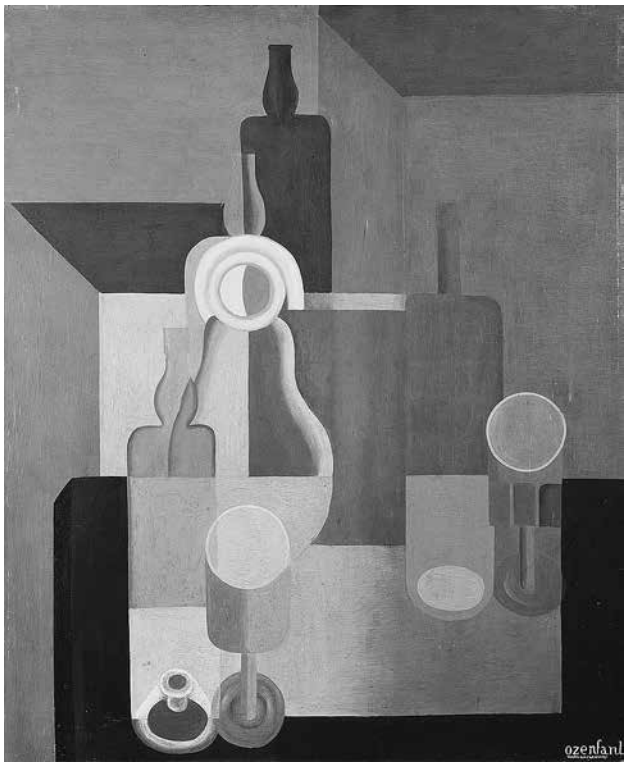
Рисунок Озанфана, датированный 1918 годом (ил. 8), относится к тому времени, когда в основных чертах уже сложилась эстетика пуризма, изложенная Озанфаном совместно с Жаннере в вышеупомянутой книге «После кубизма», изданной в ноябре 1918 года. Однако



5. *Пространственная и ритмическая пластическая система*. Ил. из кн. Альбера Глеза *Le peinture et ses lois…* (1924, p. 48)

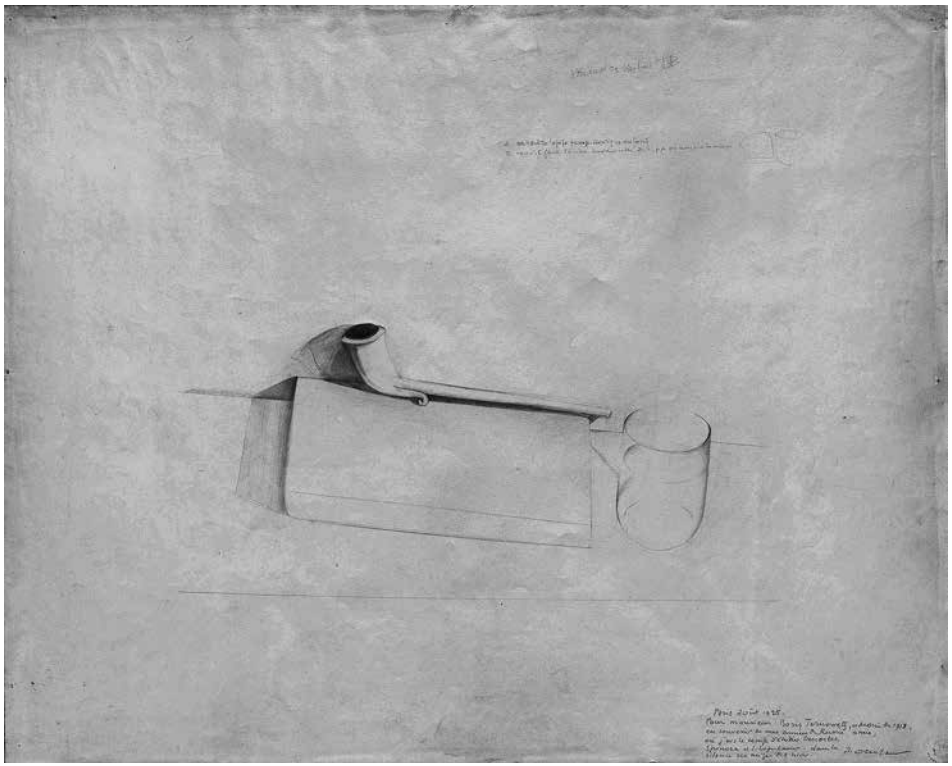
6. Ил. к статье Озанфана и Жаннере «О пластике» в *L'Esprit nouveau* (1920, № 1, p. 43)

пуризм как стиль обрел законченную форму в произведениях Озанфана и Жаннере лишь в 1920 году: теория несколько опережала практику. Что касается предшествующей стадии формирования нового стиля, с которой связан рисунок из ГМИИ, то Озанфан определил ее впоследствии как «протопуризм» (*Proto-Purisme*) [16, p. 108; 5, p. 47]. В этой работе еще ощутимо присутствует трехмерное пространство, однако оно строится скорее по правилам аксонометрии, нежели по законам прямой перспективы. Иначе говоря, это пространство не столько иллюзорное, сколько «умозрительное». Со временем Озанфан придет к более плоскостной концепции. Предметы в рисунке еще имеют характер самостоятельных объемов, тогда как в более поздних натюрмортах Озанфана отдельные элементы композиции, совершенно утратив свою автономность, образуют некое сплавленное единство взаимопроникающих форм, объединенных общим силуэтом. (Укажем для примера картину 1920 года «Натюрморт. Посуда» из собрания Эрмитажа, инв. ГЭ 9070 [1, № 218]). (Ил. 7.)



7. Амеде Озанфан. *Натюрморт. Посуда.* 1920. Холст, масло. 72 × 60
Государственный Эрмитаж

Художник выбирает для своих постановок самые обычные, стандартные предметы, обладающие функционально целесообразной, традиционной, веками выработанной и потому легко узнаваемой формой. Это позволяет сосредоточиться на чисто пластической красоте вещей, форма которых тяготеет к простейшим геометрическим фигурам, телам или координатам — квадрату, треугольнику, кругу, цилиндру, пирамиде, кубу, конусу, параллелепипеду, шару, к прямому углу, к вертикали и горизонтали, к тому, что Озанфан и Жаннере называли «первичными элементами» (*éléments primaires*) [19, p. 372], «инвариантами» (*invariants*), «пластическими константами» (*constantes plastiques*) [17,



8. Амеде Озанфан. *Трубка и стакан.* 1918
Бумага, графитный карандаш. 49,3 × 61,2
ГМИИ им. А. С. Пушкина

p. 41; 19, p. 386; 18, p. IV; 15, p. 300]. Озанфан стремится выявить именно эту вечную, очищенную от всего случайного и слишком индивидуального, подчиненную математическим законам первооснову предметного мира. Собственно говоря, все эти привычные вещи, сохраняя глубинную связь с человеком, тем не менее перестают быть атрибутами реального быта; они существуют «вне времени, места и пространства» [18, p. 164].

Озанфан и Жаннере не отвергали принцип фигуративности как таковой. Они остановились у той грани, за которой предмет утрачивает свою идентичность и целостность. Разрушение предметной формы и абстракция были для них неприемлемы постольку, поскольку это,

по их мнению, низводило живопись на уровень декоративного искусства и обедняло ее семантическое содержание. В этом пункте они расходились с кубистами. Более того, такая позиция может на первый взгляд показаться отступлением к рубежам, предшествующим аналитическому кубизму. На самом деле пуристы находятся, конечно же, в ситуации «после Пикассо и Брака», пользуются плодами совершенной ими революции, завоеванной ими пластической свободы. Принцип автономности живописной конструкции остается приоритетным, поэтому присутствие фигуративного начала в картине не представляет, в их глазах, опасности, оно не может повредить «пластической красоте» (*beauté plastique*) [15, p. 298] и не означает возврата к копированию натуры; в идеале фигуративная и пластическая составляющие должны образовать синтез.

Таким образом, московский рисунок уже подвел нас к некоторым важным моментам эстетики пуризма. Однако если мы хотим представить эту эстетику в более полном и окончательном виде, потребуются дополнительные разъяснения.

По мысли Озанфана и Жаннере, картины должны выглядеть так, «как если бы они были созданы самой природой» [17, p. 60]. Как увязать это положение с другим тезисом пуризма, согласно которому образцом для художника является машина? («Можно создать картину подобно тому, как создается машина» [18, p. 167]). Здесь нет противоречия, поскольку в самой машине, построенной на точных расчетах, пуристам видится «проекция законов природы» [17, p. 28]. С другой стороны, природа функционирует наподобие машины. В то же время образцом для живописца может служить и архитектура. Сотрудничество Озанфана и Жаннере, живописца и архитектора, привело их к осознанию важности архитектурного начала в живописи, к понятию *peinture architecturée* [19, p. 386] — труднопереводимое словосочетание; самый близкий эквивалент — «архитектоническая живопись».

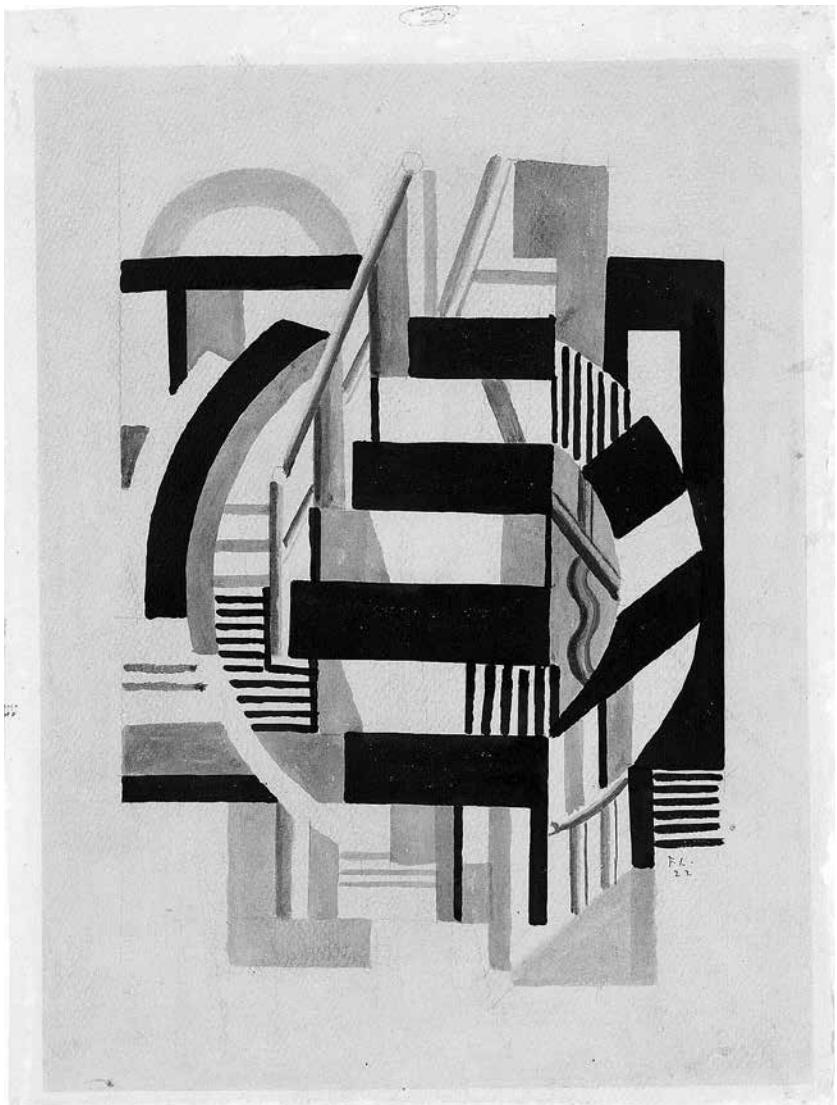
Общий вывод можно сформулировать так: весь мир пронизан математическим законом, объединяющим природу и продукты человеческого труда и творчества, будь то машины, произведения искусства или архитектуры. Законы, определяющие порядок и гармонию в мире, суть те же самые законы, что обусловливают художественную форму; они выражаются в числах, а число, утверждают Озанфан и Жаннере, есть «основа всякой красоты» [17, p. 28].

В эстетике пуризма есть еще одно понятие, устанавливающее связь между искусством и природой на более глубоком уровне, нежели это

происходит, когда художник имитирует лишь внешние формы вещей: это понятие «кристалла» как идеальной модели произведения искусства. «Некоторые кубисты, — пишут Озанфан и Жаннере, имея в виду “подлинных” кубистов, — создали картины, о которых можно сказать, что они приближаются к совершенству кристалла» [18, p. 133]. В творчестве этих мастеров отмечается «стремление к кристаллу» (*tendance vers le crystal*) [18, p. 137]. «Кристалл в природе — это явление, которое больше всего нас привлекает, поскольку наглядно показывает нам тенденцию к геометрической организации» [18, pp. 137–138].

Мысль о том, что упорядоченная структура произведения искусства есть отражение космического порядка, звучит уже в книге «После кубизма»; картина определяется там как «интеграл» по отношению к «тому огромному уравнению, какое представляет собой природа» [17, p. 56]. Но когда в книге Озанфана «Искусство» 1928 года появляется более понятное слово «микрокосм», все окончательно проясняется. Мы имеем в виду рассуждение Озанфана о желуде, который, как микрокосм, *imlicite* несет в себе будущее дерево, а это последнее, тоже некий мир в себе, в свой черед является частью Вселенной. По этому поводу Озанфан замечает, что человек испытывает удовлетворение, «видя, как бесконечно малое находится в согласии с бесконечно большим». «Так же обстоит дело с произведением искусства», — заключает автор [15, p. 244].

Однако кристалл — это лишь частный феномен, в котором природные законы обнаруживаются в форме, доступной человеческому восприятию. В целом же природа является человеку как нечто хаотическое [14, s.p.]. Озанфан и Жаннере считали, что наука и искусство направлены к общей цели — поиску «констант», но признавали, что научное знание о законах природы относительно и добывается лишь постепенно в продолжение истории. Искусство опережает науку, давая человеку абсолютное знание здесь и сейчас, а именно образ воплощенной красоты. Ибо человеческому сознанию внутренне присуща «потребность в упорядочивании» (*besoin d'ordonnance*) [18, p. I], которая проецируется на внешний мир, восполняя в нем недостаток видимого порядка. Сам *человек* является носителем идеи порядка, которая *a prioiri* вложена в его душу. Такого рода представления, несомненно, имеют своим источником философию Канта. Порядок предстает в виде «геометрической системы» (*système géométrique*), которая является всецело «продуктом человеческого духа» (*création de l'esprit*) [18, p. II]. «Человек трансцендировал эмпирическую геометрию и превратил ее в идеальную систему,



9. Фернан Леже. *Композиция с лестницей.* 1922
Бумага, кисть тушью по подготовке карандашом. 31,2 × 23,5
ГМИИ им. А. С. Пушкина

не имеющую материального контакта с действительностью, в символ недостижимого совершенства» [18, p. 151]. То, что Озанфан и Жаннере называют «эмпирическая геометрия», — это образ трансцендентного *порядка*, наличие которого человек предполагает в природе; этот лежащий в основе Вселенной порядок лишь отчасти поддается научному познанию; в большей мере он является проекцией априорного мышления.

«Человек — животное геометрическое» [18, p. 69], — резюмируют Озанфан и Жаннере. Реалии нового времени больше, чем когда-либо в прошлом, отвечают этой врожденной потребности человека в геометрическом порядке. Развитие технической, машинной, урбанистической цивилизации в XIX и начале XX века уже наложило глубокий отпечаток геометрии на предметную среду, а эта среда, со своей стороны, формирует соответствующую оптику восприятия мира, отличающую современного человека.

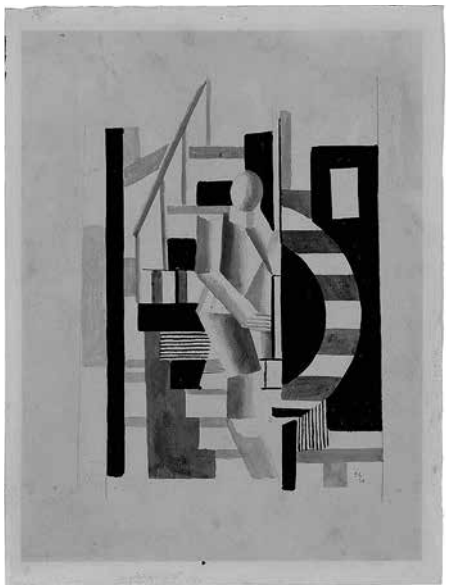
Концепция «априорного мышления» (во многом унаследованная Озанфаном и Жаннере от синтетического кубизма), логично вытекала из их теоретических построений, но — приходится признать — на уровне живописной практики она вступала в противоречие с чрезмерной привязанностью пуристов к предметному миру: реальные вещи, пусть и «очищенные», приведенные в соответствие с их «идеальными» прообразами, составляют основу пуристских композиций.

Войдя в художественную среду, сформировавшуюся вокруг галереи *Effort Moderne*, Леже сразу занял там свою особую нишу. Его мощная индивидуальность перерабатывала внешние влияния на свой лад. Метод построения живописной композиции у Леже был в сущности, «дедуктивным», сообразным с эстеткой синтетического кубизма. Но герметичная отрешенность картин Гриса не могла ему импонировать, он искал пластические эквиваленты реалиям современной жизни. В этот период Леже открывает для себя и неопластицизм Пита Мондриана. Этот нидерландский мастер, один из участников группы *De Stijl*, с 1919 года жил в Париже и находился в тесном общении с художниками, которые окружали Леонса Розенберга. Другой участник группы, Тео ван Дусбург, приезжал в Париж в феврале 1920-го и в апреле 1921 года. В их композициях Леже привлекало архитектоническое начало, хотя мистицизм голландцев и чистая абстракция как таковая были чужды французскому мастеру; во всяком случае, в собственном творчестве он лишь изредка прибегал к языку беспредметного искусства и считал его уместным главным образом в стенных декорациях, в контексте архитектуры.

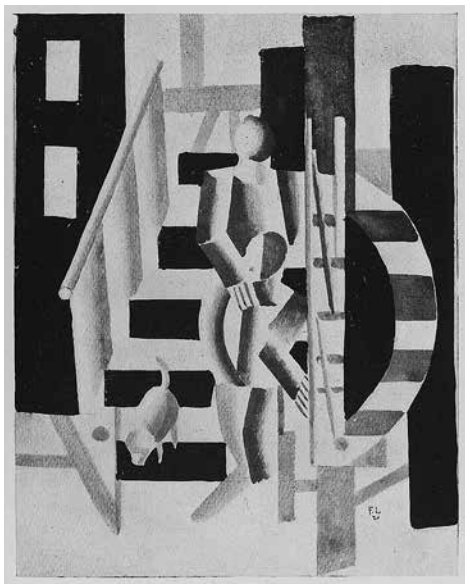
Определенный след в искусстве Леже оставило и соприкосновение с пуризмом, что особенно заметно в его произведениях 1923–1925 годов. С идеологами пуризма Леже познакомился в 1920 году; в 4-м номере *L'Esprit Nouveau* в январе 1921 года появилась посвященная ему статья Мориса Реналя. Леже исполнил проект обложки журнала (оставшийся неиспользованным) (около 1922, Париж, Фонд Ле Корбюзье [6, p. 37, fig. 20]). В 1924 году Леже открыл в Париже на улице Нотр-Дам-де-Шан художественную школу (*Académie Moderne*) совместно с Озанфаном. Наконец, символичен тот факт, что картины мастера украшали интерьер павильона *L'Esprit Nouveau* на парижской выставке 1925 года [6, p. 52, fig. 34, p. 60, fig. 43]. Леже, в отличие от основателей пуризма, не придавал значения математике и числовым закономерностям, но ему было близко представление о машине как совершенном образце целесообразной организации. Некоторые его высказывания на эту тему звучат почти как цитаты из текстов Озанфана и Жаннере в *L'Esprit Nouveau*.

Мотивы, использованные в рисунке «Композиция с фигурой на лестнице» (ил. 10), послужили материалом для ряда картин и графических вариаций, относящихся к 1919 и 1920 годам. Один рисунок из этой группы (ил. 11) воспроизведен в 4-м номере *L'Esprit Nouveau* в январе 1921 года (p. 437) в качестве иллюстрации к упомянутой статье Мориса Реналя. «Композиция с лестницей», датированная 1922 годом (ил. 9), представляет собой вариант геометрической композиции того же типа, что и в предыдущем рисунке, но без фигуры. Преобладающий ритм горизонтальных и вертикальных полос придает обоим изображениям большую упорядоченность в сравнении с беспокойным мельканием «механических элементов» в произведениях предшествующих лет; художник стремится привести разнонаправленные силы к равновесию. В эти годы (на рубеже 1910-х и 1920-х годов) Леже, как и многие его современники, ощущал тягу к искусству более строгого и классического строя; московские рисунки знаменуют момент зарождения этих новых тенденций, определяемых обычно как «возвращение к порядку».

«Композиция с фигурой на лестнице» свидетельствует о том, что человеческая фигура в изобразительной системе Леже понимается, по словам самого художника, «не как ценность психологическая, но исключительно как ценность пластическая» [4, p. 46], как «предмет». До крайности упрощенные фигуры неотделимы от геометрической конструкции, в которую они вписываются. «Современный человек все более и более подчиняется господствующему геометрическому порядку» [4, p. 46], — писал Леже в 1923 году в статье «Эстетика машины...». Единый геометрический закон, согласно Леже, охватывает весь искусственно созданный предметный мир, которым окружает себя человек XX века — будь то машины или творения искусства. Этот всеобщий закон должен отражаться в самой структуре художественной формы. «Отношения объемов, линий и цветов, — писал мастер — требуют оркестровки и абсолютного порядка» [7, S. 249].



10. Фернан Леже. *Композиция с фигурой на лестнице.* 1920
Бумага, кисть тушью по подготовке карандашом. 31,5 × 23,6
ГМИИ им. А. С. Пушкина



11. Страница из журнала *L'Esprit nouveau* (1921, № 4, p. 437) с воспроизведением рисунка Фернана Леже *Фигуры на лестнице* (1920)

Отметим в заключение, что все рассмотренные в статье рисунки поступили в ГМИИ в 1948 году из упраздненного Музея нового западного искусства (ГМНЗИ). Надо отдать должное сотрудникам этого музея: в непростых условиях они сумели собрать (между 1925 и 1935 годом) пусть немногие, но далеко не случайные произведения, в которых с большой полнотой отразилась проблематика одного из ключевых моментов в истории европейского искусства XX века.

Библиография

1. *Барская А. Г., Костеневич А. Г.* Французская живопись. Вторая половина XIX — XX век. Л.: Искусство, 1990 (Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Научный каталог. Т. XII).

2. *Мишин В.* Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Французский рисунок конца XIX–XX века. М.: Голден-Би, 2010.

3. *Платон.* Филеб // *Платон.* Собр. соч. в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994 (Философское наследие). С 7–78.

4. *Cassou J., Leymarie J.* Fernand Léger, dessins et gouaches. Paris: Chêne, 1972.

5. *Ducros F.* Ozenfant. Paris: Cercle d'Art, 2002.

6. *Eliel C. S.* L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918–1925. Los Angeles County Museum of Art; New York: Harry N. Abrams, Inc., 2001

7. Fernand Léger. 1881–1955. [Ausstellungskatalog.] Berlin: Staatliche Kunsthalle, 1980.

8. *Gleizes A.* Du cubisme et des moyens de le comprendre. Paris: Éditions La Cible, 1920.

9. *Gleizes A.* La Peinture et ses lois: ce qui devait sortir du Cubisme. Paris: 1924.

10. *Green C.* Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916–1928. New Haven; London: Yale university press, 1987.

11. *Green C.* Juan Gris. New Haven and London: Yale University Press, 1992

12. *Hoffmann W.* Henri Laurens. Sculture/Souvenirs sur Henri Laurens par Daniel-Henry Kahnweiler. Teufen: Arthur Niggli, 1979.

13. *Kahnweiler D.-H.* Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits. Paris: Gallimard, 1946.

14. *Le Corbusier [Jeanneret C. E.], Saugnier [Ozenfant A.].* L'Ordre // L'Esprit Nouveau. 1923. № 18. Novembre. S. p.

15. *Ozenfant A.* Art. Paris: J. Budry, 1928.

16. *Ozenfant A.* Mémoires 1886–1962. Paris: Seghers, 1968.

17. *Ozenfant A. et Jeanneret C. E.* Après le cubisme. Paris: Édition des Commentaires, 1918.

18. *Ozenfant A. et Jeanneret C. E.* La Peinture moderne. Paris: G. Crès, 1925

19. *Ozenfant A. et Jeanneret C. E.* Le Purisme // L'Esprit Nouveau. 1921. № 4. Janvier. Pp. 369–386.

20. *Robbins D. et Georgel P., sous la dir.* Albert Gleizes: catalogue raisonné/Réd. par A. Varichon. Vol. I. Paris: Fondation Albert Gleizes; Somogy, 1998.

21. *Vauvrecy [Juan Gris]* // L'Esprit Nouveau. 1921. № 5. Février. Pp. 533–534.