

УДК: 75, 7.01, 7.036»192», 7.072.2
ББК: 85.103(2)6, 85.143(2), 85.143(3)
А43
DOI: 10.18688/aa200–3–43

О. В. Муромцева

Поиски художественного синтеза и новой выразительности в творчестве Ивана Пуни и Джино Северини начала 1920-х годов

Иван Альбертович Пуни (1890–1956)¹ — один из ближайших соратников Казимира Малевича периода триумфа супрематизма, принявший активное участие в организации крупнейших выставок русского авангарда «Трамвай В» и «0,10», пропагандист нового искусства, художник, чьё творчество настолько многосторонне и разнообразно, что в нём достаточно сложно проследить единую линию развития, отделить главное от второстепенного. В 1921 г. пребывание Пуни в Берлине было отмечено триумфальной выставкой в знаменитой галерее Der Sturm, экспозиция которой считается одним из первых примеров новаторского подхода к организации выставочного пространства, получившего развитие в XX–XXI вв. и соединившего в себе черты тотальной инсталляции и перформанса [1]. Именно в этот успешный творческий период Иван Пуни занимается не только переосмыслением собственной деятельности (своеобразным итогом которой стала эклектичная экспозиция в галерее Der Sturm), но и оценкой роли авангардных течений, рассуждениями о конце авангарда и «современном моменте в живописи» [5, с. 33]. В начале 1920-х гг. подобные идеи были достаточно широко распространены среди художников-авангардистов, захваченных общеевропейской тенденцией «возвращения к порядку».

В данном исследовании мы рассмотрим теоретические и практические (художественные) опыты Ивана Пуни середины 1910-х — начала 1920-х гг. в сравнении с идеями и практиками ещё одного яркого представителя модернизма, итальянского художника-футуриста Джино Северини (1883–1966), ставшего одним из главных идеологов «возвращения к порядку» и опубликовавшего в 1921 г. теоретический труд «От кубизма к классицизму», в котором объяснялись отход от экспериментов авангарда и сущность новых стратегий восприятия и создания искусства [21]. Интересно отметить, что в биографиях Пуни и Северини прослеживается ряд схожих моментов.

Прежде всего следует назвать долгосрочные и регулярные поездки обоих художников в Париж. Северини впервые попал на берега Сены в 1906 г. и завязал контакты

¹ Согласно недавно обнаруженной А. Родионовым записи в метрической книге приходской церкви Св. апостола Матфея в Санкт-Петербурге, Иван Альбертович Пуни родился 22 марта 1890 г. Бытующую до сих пор в историографии дату рождения — 1892 г., указанную также в документах И. А. Пуни, оформленных в эмиграции, следует считать ошибочной.

с наиболее выдающимися и прогрессивными художниками своего времени: Пикассо, Утрилло, Модильяни, Грисом и другими. Дальнейшая жизнь Северини проходила между Италией и Францией, нередко сам художник упоминал, что Кортонна — его родной город — место, где он родился, а Париж — край его духовного становления.

Иван Пуни подолгу жил в Париже в 1910–1914 гг., время от времени занимался в частных академиях Жюлиана и Коларосси, общался с Осипом Цадкиным и Марком Шагалом, близко сдружился с Юрием Анненковым и Николаем Тарховым, выставлялся в Салоне независимых, а в 1924 г., уже находясь в эмиграции, вместе с супругой Ксенией Богуславской окончательно осел в городе художников. Именно в этот год происходит их знакомство с Джино Северини, о котором будет подробнее рассказано далее.

Иван Пуни и Джино Северини принимали активное участие в деятельности наиболее радикальных течений авангарда в России и Италии соответственно. Оба увлекались теорией кубизма и восхищались творчеством Пикассо. Каждый из них играл роль некоего связующего звена между французским искусством и авангардом в своей стране. Вероятно, в характерах обоих были заложены определённые организаторские способности. В феврале 1912 г. Северини принял активное участие в подготовке первой выставки футуристов в парижской галерее «Бернхайм-Жён» (Galerie Bernheim-Jeune). Роль Ивана Пуни и Ксаны Богуславской в организации выставок «Трамвай В» и «0,10» широко известна и не требует подробного изложения [6; 9; 17].

Однако любопытно остановиться на содержании листовки, подписанной Пуни и Богуславской и распространявшейся на выставке «0,10» (1915–1916), в которой, в частности, провозглашались «свобода предметов от смысла, разрушение утилитарности». То есть уже в этот период зарождения доктрины супрематизма Пуни настаивает на чисто эстетическом значении произведения, утверждая, что «картина есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишённая смысла». «Предмет (мир), освобождённый от смысла, распадается на реальные элементы — фундамент искусства»².

В подтверждение этой мысли Пуни выставляет произведение «Человек в котелке», описанное одним из критиков следующим образом: «Если не ошибусь, то наибольшим успехом пользуется картина г. Пуни “Человек в котелке”, главная часть которой — воткнутая в картон столовая вилка и повешенная на гвоздик карманная рулетка» [3]. В 1914–1915 гг. Пуни активно использует в своих произведениях «готовые вещи», разнообразные бытовые предметы: от молотка («Рельеф с молотком») и клещей до тарелки и вилки. Анализ этих работ осложнён тем, что об их первоначальном виде мы можем судить лишь по отзывам критиков, появившимся после выставок «Трамвай В» и «0,10». Две работы, хранящиеся в собрании Центра Помпиду, — «Рельеф» (холст, масло, дерево, 63×81 см) и «Рельеф с белым шаром» (дерево, масло, металл, 34×51×12 см) — представляют собой, вероятно, более поздние авторские реконструкции.

Однако не вызывает сомнения факт близости художественных идей Пуни к дадаистским практикам, с одной стороны, и к конструктивистской эстетике, с другой. Про-

² Манифест супрематизма, подписанный И. Пуни, К. Богуславской, К. Малевичем, И. Клюном и М. Меньковым // Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. — Slave 171–173. Ivan Puni et Xénia Bogoslavskaia, Papiers.

возглашаемый им алогизм в некоторой степени противоречит концепции утилитарности, а сведение изображения мира к внедрению в картину реальных объектов созвучно поискам ряда выдающихся художников того же периода — от Марселя Дюшана до Пабло Пикассо.

Творческое развитие Джино Северини в середине 1910-х гг., кажется, идёт по другому вектору [18]. Художник занят поиском пластической аналогии: под ней подразумевается такое сочетание форм и цветов, которое вызывает у зрителя ассоциации с совершенно разными, не связанными между собой вещами и явлениями. Примечательны в этом отношении картины «Балерина + море = букет цветов» (1913), «Танцовщица + море + парус = букет цветов» (1913), «Танец медведя = лодка с парусом» (1914). Поэтика алогизма также характерна для этих произведений, пусть и окрашенная поисками эстетической гармонии и сенсорных аллюзий. Несколькими годами позже Северини следующим образом охарактеризует свою творческую задачу: «Создать идеальный образ предмета, нечто среднее между представлением о нём и реальным видением» [21]. Вероятно, в это время он уже размышляет об ограниченности художественных средств в изображении природы реального мира.

Общим для творчества Пуни и Северини в 1910-е гг. является активное внедрение текста в живописные работы. Слова играют не просто декоративную роль — они призваны дополнить изображения реальности звуковыми эффектами и новыми смыслами. Этот приём широко распространён в творчестве русских авангардистов и итальянских футуристов. По мнению Джона Боулта, для Пуни слуховое выражение картины не менее важно, чем визуальный эффект. Напоминая нам, что Иван Пуни происходит из музыкальной семьи (его дед был знаменитым композитором, отец — профессиональным виолончелистом, а сам художник играл на скрипке), Боулт сравнивает то, как художник наносил на холст буквы, с творчеством композитора, который располагает ноты на нотной линейке или импровизирует на клавиатуре рояля, создавая новую мелодию [14, р. 42]. Здесь кажется уместным процитировать Северини, написавшего в каталоге своей первой персональной выставки: «Музыкальный ритм аккомпанирует арабескам линий и планов, гармонии тонов и оттенков. Свет, транслируемый через абстрактные формы, время от времени нарушает ритм» [15, р. 4]. Таким образом, идеи слухового восприятия живописного произведения оказываются близки обоим художникам.

В некоторых своих работах Пуни полностью освобождает текст от изображения, то есть отдаёт буквам основную роль в отображении мира. Примерами такого подхода являются произведения «Натюрморт с буквами и кувшином» (1919) и «Натюрморт с буквами. Спектр бегство» (1919) (Илл. 44). Можно предположить, что участие Ивана Пуни и Ксаны Богуславской в украшении Петрограда к празднованию первой годовщины Октябрьской революции, создание плакатов и афиш с пропагандистскими лозунгами оказали влияние на отношение к тексту и превращению его в конечный художественный продукт, наделённый абсолютным смыслом (Илл. 45).

Политические события, полыхавшая в Европе Первая мировая война не могли не отразиться в произведениях Джино Северини. В его работе «Пушки к действию» (1915, холст, масло, 50×61 см, Музей современного искусства Тренто и Роверето) фигуративное изображение является лишь фоном для слов, делающих видимыми звуки

военных действий, передающих эмоции солдат и общую атмосферу на поле сражения. Здесь также текст первичен для восприятия произведения, хотя и дополнен достаточно реалистичным изображением солдат и орудий.

Обращаясь к центральному предмету нашего исследования — анализу теоретических концепций Джино Северини и Ивана Пуни начала 1920-х гг., — мы должны несколько подробнее остановиться на рассмотрении социально-культурных характеристик этого периода.

Первая мировая война и последовавшие за ней социально-политические перемены явились переломным этапом в развитии европейских государств. Это эпохальное событие затронуло глубинные общественные установки, привело к изменению менталитета европейских наций. Вера в прогресс, в будущее и в неизбежность настоящего была подорвана. Огромные человеческие жертвы и масштабные разрушения заставили задуматься об основах мироустройства. Для осознания произошедшего возникла необходимость обратиться к понятным, логичным, «вселяющим уверенность» образам и концепциям [2].

Мода на неоклассический стиль, как и новаторские тенденции в искусстве начала XX в., распространялась из Парижа. Пабло Пикассо, Фернан Леже, Хуан Грис, Пьер Ревверди, Джино Северини, Амеде Озанфан и многие другие художники, поэты, писатели, критики принимали активное участие в формировании нового художественного языка, основными понятиями которого становились порядок, геометрия, число, структура, сущность предмета, антинатурализм. В 1916 г. Озанфан изложил свои идеи по поводу развития живописи в «Заметках о кубизме» [19]. В этой статье художник подверг критике декоративные и эмоциональные элементы позднего кубизма. По его мнению, возвращение к красоте и гармонии форм могло бы «излечить кубизм от бессмысленной декоративности». Вполне естественный для западного послевоенного искусства процесс переосмысления и переоценки роли авангарда сопровождался появлением ряда периодических изданий, среди которых издаваемый Озанфаном и Жаннере (Ле Корбюзье) журнал *L'Esprit Nouveau* и итальянское периодическое издание *Valori Plastici*.

Увлечение классическими формами не было лишь внешней характеристикой, а основывалось на возросшем интересе к философии платонизма. Искусство воспринималось не как имитация реальности, а как имитация идеи, «вечной идеи настоящего». Обращение к числовой гармонии, к простейшим геометрическим фигурам базировалось на пифагорейской философии, подразумевающей числовой порядок мироздания. Соблюдение канонов и пропорций, а также гармоничное построение композиции стали основными законами провозглашённого «призыва к порядку».

В 1921 г. в Париже Джино Северини опубликовал своё ставшее знаменитым сочинение, озаглавленное «От кубизма к классицизму: эстетика числа и циркуля», в котором, исходя из теоретических построений Витрувия, Леона Баттисты Альберти, Луки Пачоли, Альбрехта Дюрера, Пьеро делла Франчески, он обозначил возможность применения принципов числовой гармонии в искусстве [21]. Ещё в годы сотрудничества с футуристами Северини мечтал об искусстве универсальном, базирующемся на общих научных основаниях. Впоследствии разработанную им концепцию искусства — «эстетику циркуля и числа» — художник основывает на математических знаниях, на теории

чисел и геометрии. По мнению Северини, существует закон гармонии, идеальное соотношение между числами, золотое сечение, по которому созданы как произведения природы (листок, раковина, человеческое тело, наконец), так и архитектурные шедевры всех времён и народов, от египетских пирамид до Парфенона и романских и готических соборов. Именно эта пропорция должна вдохновлять художника при создании композиции картины или какого-либо произведения искусства.

Написанная по-французски, книга была выпущена небольшим тиражом русским издательством Поволоцкого. Проникнутое французским рационалистическим духом, сочинение получило известность и на родине художника, в Италии, а в 1926 г. подверглось критическому разбору в брошюре Бориса Шапошникова «Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи». Автор пересказывал основные идеи Северини, показывая их утопичность. По его мнению, «сознание того, что левые искания современной живописи привели в тупик, из которого надо искать выхода, всё больше и больше толкает художников на искание причин этого явления, на изучение последнего этапа пути живописи с целью определить начало ошибочного направления» [8, с. 54]. Однако «эстетика циркуля и числа» предполагает самоценность формально-технических достижений живописи, и знания правильных математических формул явно недостаточно для создания настоящего произведения искусства [11].

Столь настойчивой апелляцией к математическим знаниям книга Северини вызвала неоднозначную реакцию и в Европе. Карло Карра, ещё один яркий представитель итальянской художественной сцены, дал высокую оценку её научной оснащённости. Лидер футуристов Филиппо Томмазо Маринетти, напротив, «оплакал в её лице импульсивность футуризма». Бенедетто Кроче признал, что Северини «этими правилами и этой геометрией добился дисциплины <...> а вовсе не подлинного искусства» [20]. Несмотря на то что положения книги носили умозрительный характер и были обречены остаться лишь намерениями, она явилась документом, подтверждающим факт зарождения нового отношения к искусству. Северини подвергает критике современных художников, которые «смешивают жизнь и искусство, становятся чудовищно ловкими, стараются вызвать восхищение неожиданностью, а не чистой красотой форм разума, стремятся утвердить свою индивидуальность вне всяких правил и метода» [21, р. 46]. Фактически он задаётся теми же вопросами о роли художника-творца, элитарности искусства модернизма и его практической значимости, которые станут основой идеологии советских производственников, а затем перейдут в художественный дискурс второй половины XX в. Выход из этой тупиковой ситуации он видит в создании новой школы, построенной на основе вечных законов конструкции. «Одна из главных причин художественного вырождения заключается в разделении науки и искусства. Можно определить цель искусства таким образом — реконструировать вселенную по тем же законам, которые ею управляют», — заключает Северини [21, р. 124]. Обращение к приведённым им примерам «нового синтеза», его собственным рисункам и живописным произведениям вызывает некоторое удивление читателя. Северини иллюстрирует свои теоретические построения рядом собственных работ, написанных в духе синтетического кубизма, а затем абсолютно реалистическим по форме «Материнством», неоправданную простоту и скованность композиции которого отмечали современники.

В послереволюционной России вопрос о месте и роли искусства приобрёл совершенно иную окраску и направленность. Лозунги внедрения «искусства в жизнь» и выход авангарда на улицы и площади захватили художников и общественных деятелей. Развернувшийся план монументальной пропаганды, реформа системы художественного образования, создание музеев нового искусства, внедрение эскизов на производстве — все это, казалось, давало неограниченные возможности развития. За этими процессами с интересом наблюдали из Европы и Америки. Более или менее достоверную информацию «из первых рук» о том, что происходит в революционной России, можно было получить, в том числе, от российских эмигрантов, направлявшихся в разные европейские страны. Одним из центральных городов эмиграции стал Берлин, куда съезжались писатели, критики, художники, актёры. В начале 1920-х гг. столица Германии представляла собой центр авангардистской культуры.

Иван Пуни, приехавший в Берлин вместе с Ксенией Богуславской в октябре 1920 г. и задержавшийся там на три года, становится в этот краткий период одним из самых ярких персонажей «русского Берлина» (оценивая роль Пуни в художественной жизни Берлина того времени, современники, шутя, говорили о «ПУНИческом периоде» [10, с. 101–102]). Он сблизился с Гервартом Вальденом, владельцем знаменитой галереи *Der Sturm*, в которой выставлялись многие европейские новаторы, в том числе и русские — Кандинский, Архипенко, Гончарова, Ларионов, Шагал. Выставка в этой галерее стала едва ли не центральным событием всей жизни Пуни. Она открылась вскоре после его приезда в Берлин. Её состав, характер и смысл описаны и изучены исследователями творчества художника по каталогу, сохранившимся фотографиям экспозиции и отзывам прессы [12; 16]. Не располагая достаточным количеством художественного материала (большинство картин остались в советской России), Пуни нашёл путь к созданию такого синтетического результата, который сам по себе оказывался авангардным новшеством, предвещая будущие выставки концептуального свойства. В экспозиции были собраны все «-измы», которыми художник до этого овладел, проявив чрезвычайную восприимчивость в 1910-е гг., и все они соединились в некоей художественной акции, каковой стала сама выставка [7, с. 13–14]. Эстетика символа — буквы и цифры — превалировала в художественном оформлении пространства, идеи синтеза также играли немаловажную роль, хотя и решались в несколько ином ключе, чем предлагал в своей монографии Северини (Илл. 46).

Следующими важными событиями для Пуни стало участие в «Первой русской художественной выставке» в галерее Ван Димена и в «Большой Берлинской художественной выставке» в 1922 г. Экспозиция у Ван Димена включала работы русских художников без разделения на эмигрантов и авторов из советской России. Согласно каталогу, были показаны три работы И. Пуни: два натюрморта и одна композиция. На «Большой Берлинской выставке» Пуни экспонировал свои произведения в составе «Ноябрьской группы». Впервые на этой выставке он представил своего знаменитого «Синтетического музыканта» (1921, холст, масло, 145×98 см, Берлинская галерея). Картина привлекла внимание критики и стала своеобразным визуальным манифестом того нового подхода к созданию произведения искусства, который был изложен Пуни на страницах брошюры «Современная живопись», вышедшей в издательстве Френкеля в 1923 г. [5].

В основу текста брошюры лёг доклад, прочитанный Пуни в 1922 г. в открытом незадолго до этого берлинском «Доме искусств». Критика супрематизма и конструктивизма, прозвучавшая в выступлении, вызвала бурю эмоций в зале, и прения были сорваны. Илья Эренбург и Эль Лисицкий очень резко отреагировали на «неоклассицизм» Пуни, явившийся, в свою очередь, ответом на написанную Эренбургом книгу «А все-таки она вертится», ставшую апологией конструктивизма, издаваемый им совместно с Лисицким журнал «Вещь», и на опубликованный в *De Stijl* манифест «Международной фракции конструктивистов» [4, с. 279–280].

В отличие от Северини, картинами которого проиллюстрирована брошюра Пуни, художник не предлагает конкретного выхода из кризиса, настигшего современное искусство. Подробно разобрав недостатки и слабые стороны произведений Малевича и Татлина, он заявляет: «Я вообще против превращения искусства в снобизм и против окаменения форм искусства, так как искусство есть движение по неизвестному направлению» [5, с. 17]. По общему тону текста становится ясно, что, критикуя современные левые направления в искусстве, Пуни ратует прежде всего за сохранение эстетических задач, таким образом, выступая против производственного искусства и принципов утилитарности. Видимо, именно подобная позиция заставила его уехать из советской России. В книге Пуни также полемизирует и с французскими «неоклассицистами», обвиняя их в искусственных попытках создать новый *grand stile* и утверждая, что искусство должно опираться на «живописание», обладать «пафосом предметного изображения, а не пафосом производства картины» [5, с. 36].

В 1924 г. в Париже произошло личное знакомство Пуни и Северини, двух авангардистов, обратившихся — каждый в своей манере — от абстракции и экспериментов к анализу и синтезу. Их встреча подробно описана в воспоминаниях Северини «Жизнь художника»: «Он приехал прямо из России и принёс мне статью (написанную по-русски, но напечатанную в Берлине), в которой было много репродукций современных произведений искусства, включая четыре мои работы <...> Мне очень понравились Иван Пуни и его жена: он был невысокого роста, сдержанный, осторожный и точный в выборе слов; она же очень милая и экспансивная» [22, р. 45]. Северини благодаря общению с Пуни получил полное представление о положении дел в России, которое и изложил в своей книге. Так, он пишет: «Русский конструктивизм произрастал из этого самого пристрастия к использованию настоящих материалов; вскоре это стало теорией и распространилось не только в театральном дизайне (например, в постановках «Камерного театра»), но и во всём современном искусстве. Тем не менее это было больше чем движение в рамках развития пластических искусств, особенно после 1917 г., и ещё яснее это проявилось после 1920 г. — это было социальное движение под влиянием марксистской философии. Конструктивисты выступали против станкового искусства, самой идеи создания холстов, так как она представляла мелкобуржуазную психологию тех людей, которые покупали такое искусство. Картины должны быть заменены объектами, сделанными из разных материалов, которые производились почти механически с помощью производственных технологий и как раз соответствовали пролетарской психологии. Согласно этим принципам создавалось пролетарское искусство» [22, р. 47]. Северини отмечал, что «сам Пуни критиковал эти идеи, подчёркивая, что даже

объект, сделанный из различных материалов, никогда не будет результатом полностью механизированного процесса и что его создание тоже требует интеллектуального усилия. Кроме того, представляющая художественную ценность живопись — это тоже объект, и одна из первичных целей парижских художников как раз состояла в том, чтобы их работы воспринимались прежде всего как объекты». Северини рассматривает происходящие в российском искусстве перемены как «реакцию на субъективность искусства, искусства как самоцели, искусства ради искусства» [22, р. 50], сходную с парижскими настроениями того времени и с его собственными теориями. Однако отличие в том, что конструктивисты доводят эту реакцию до подавления идеи метафизической природы искусства, которая как раз должна была быть сохранена.

Пути развития искусства в 1920-е гг. в Европе и советской России оказываются параллельными друг другу, несмотря на видимые идеологические расхождения и частичный разрыв контактов. Их сближают попытки осознания открытий авангарда, их смысла, их практического применения и, наконец, оценка их места в искусстве и в жизни. В Европе до утверждения тоталитарных режимов подобные попытки носят чаще индивидуальный характер либо формируются в рамках отдельных художественных групп или школ, тогда как в России они приобретают масштаб всеобщего эксперимента, в котором и удалось поучаствовать многим авангардистам, включая Пуни. Для художников в 1920-е гг. возвращение к классическим творческим практикам и теориям было большим, чем следование моде, большим, чем реакция на социально-политическую нестабильность. «Возвращение к порядку» и отказ от крайностей авангарда стали для лидеров и создателей этого самого авангарда вопросом существования искусства как такового, искусства ради искусства, искусства ради художника, что изначально и было одной и центральных идей модернизма.

Литература

1. Боулт Дж.-Э. «Бегство форм». Иван Пуни в Берлине. 1920–1923 // Вопросы искусствознания. — 1997. — Вып. 2. — С. 179–184.
2. Дажина В. Д. «Великая война» (1914–1918) и судьбы европейского искусства. — М.: БуксМАрт, 2014. — 228 с.
3. Лопатин Б. Футуризм — Супрематизм // День. — 1915. — № 351. 21 декабря.
4. Попов В. В., Фрезинский Б. Я. Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества. Т. 1. — СПб.: Лиана, 1993. — 384 с.
5. Пуни И. Современная живопись. — Берлин: Изд. Л. Д. Френкель, 1923. — 36 с.
6. Сарабьянов Д. В. Иван Пуни. — М.: Искусство — XXI век, 2007. — 376 с.
7. Сарабьянов Д. В. Иван Пуни в Берлине. 1920–1923 // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939. Сб. статей. — М.: Индрик, 2008. — С. 12–18.
8. Шапошников Б. В. Эстетика числа и циркуля. Неоклассицизм в современной живописи. М.: Гос. акад. художественных наук, 1926. — 70, [1] с., [12] л. илл.
9. Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. — М.: Три квадрата, 2009. — 464 с.
10. Шкловский В. Иван Пуни // Гамбургский счёт. Статьи, воспоминания, эссе. — М.: Советский писатель, 1990. — 544 с.
11. Belli G. Declinazione cubiste. La vocazione classica // Gino Severini. 1883–1966 / Catalogo della mostra. A cura di G. Belli, D. Fonti. — Milano: Silvana Editoriale, 2011. — P. 158–161, 176–178.
12. Berninger H., Cartier J.-A. Pougny. Catalogue de l'œuvre, Bd 1: Les années d'avantgarde, Russie-Berlin 1910–1923. — Tübingen, 1972. — 256 p.

13. *Berninger H., Cartier J.-A. Pougny. Catalogue de l'œuvre, Bd 2: Paris 1924–1956, Peintures.* — Tübingen, 1992. — 262 p.
14. *Bowl J. Transcending Reason // 0,10: Iwan Puni and Photographs of the Russian Revolution: exhibition catalogue / Museum Jean Tinguely, 11 April — 28 September 2003 / with foreword by G. Magnagano.* — Bern: Benteli Verlags AG, 2003. — P. 36–53.
15. *Gino Severini. The Futurist Painter Severini Exhibits His Latest Works. Catalogue of an exhibition, April 1913. Facsimile reproduction of: London, 1913. Marlborough Gallery.* — Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1978.— 33 p.
16. *Iwan Puni 1892–1956 / Ed. J. Merkert. Exhibition catalogue.* — Berlin: Stgt. Verlag Gerd Hatje, 1993. — 221 S.
17. *Lodder C. Ivan Puni and the Flight of Forms. From St. Petersburg to Berlin // Experiment 23, 2017.* — P. 104–116.
18. *Mascherpa G. Gino Severini.* — Milano: Electa Firenze, 1983. — 204 p.
19. *Ozenfant A. Notes sur le cubism // L'Elan.* — 1916. — No. 10 Dicembre.
20. *Pontiggia E. Classicita e pitagorismo in Gino Severini // G. Severini. Dal cubism al classicism.* — Milano: Se Studio editorial, 2001. — P. 128.
21. *Severini G. Du cubisme au classizisme: Esthétique du compas et du nobmre.* — Paris: J. Povolozky & Cie, 1921.— 126 p.
22. *Severini G. Tutta la vita di un pittore.* — Milano: Garzanti, 1946.— 376 p. (переиздано в 1983 и 2008 гг. на ит. яз. под названием: *La vita di un pittore*).

Название статьи. Поиски художественного синтеза и новой выразительности в творчестве Ивана Пуни и Джино Северини начала 1920-х годов

Сведения об авторе. Муромцева Ольга Валерьевна — кандидат исторических наук, доцент. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Волоколамское шоссе, д. 9, Москва, Российская Федерация, 125080. omurom80@gmail.com

Аннотация. Иван Пуни — один из ближайших соратников Казимира Малевича периода триумфа супрематизма, принявший активное участие в организации крупнейших выставок русского авангарда «Трамвай В» и «0,10», пропагандист нового искусства, художник, чье творчество настолько многосторонне и разнообразно, что в нём достаточно сложно проследить единую линию развития, отделить главное от второстепенного. В 1921 г. пребывание Пуни в Берлине было отмечено триумфальной выставкой в знаменитой галерее Der Sturm, экспозиция которой считается одним из первых примеров новаторского подхода к организации выставочного пространства, получившего развитие в XX–XXI вв. и соединившего в себе черты тотальной инсталляции и перформанса. Именно в этот успешный творческий период Пуни занимается не только переосмыслением собственной деятельности (своеобразный итог которой подводила эклектичная экспозиция в галерее Der Sturm), но и оценкой роли авангардных течений, рассуждениями о конце авангарда и «современном моменте в живописи». В начале 1920-х гг. подобные идеи были достаточно широко распространены среди художников-авангардистов, захваченных общеевропейской тенденцией «возвращения к порядку». Представляется интересным сравнить суждения Пуни, собранные в издании «Современная живопись» 1923 г., с размышлениями другого яркого представителя модернизма, итальянского художника-футуриста Джино Северини, ставшего одним из главных идеологов «возвращения к порядку» и опубликовавшего теоретический труд «От кубизма к классицизму», в котором объяснялись отход от экспериментов авангарда и сущность новых стратегий восприятия и создания искусства. Личное знакомство художников состоялось в Париже в 1924 г. и подробно описано в воспоминаниях Северини. Изучение живописных и теоретических решений, предложенных Пуни и Северини в начале 1920-х гг., позволяет по-новому взглянуть на такие проблемы развития современного искусства, как глобализм художественной сцены XX в., общность теорий и практик художников разных стран, влияние политических и социокультурных обстоятельств и вопросы существования авангардных течений после Первой мировой войны.

Ключевые слова: Иван Пуни, Джино Северини, возвращение к порядку, от кубизма к классицизму, современная живопись, российские художники за границей

Title. Search for Artistic Synthesis and New Forms of Representation in the Works of Ivan Puni and Gino Severini of the Early 1920s

Author. Muromtseva, Olga Valerievna — Ph. D., associate professor. The Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts. Volokolamskoe shosse, 9, 125080 Moscow, Russian Federation. omurom80@gmail.com

Abstract. Ivan Puni, one of the closest associates of Kazimir Malevich of the early Suprematist period, took an active part in organizing *Tram B* and *0,10* avant-garde exhibitions. He was a propagandist of new art, an artist whose work is so varied that it can be difficult to trace a single line of development in it, separating the main from the secondary. In 1921, Puni's stay in Berlin was marked by a triumphant exhibition at the famous Der Sturm gallery: this display is considered one of the first examples of an innovative approach to the organization of the exhibition space developed in the 20th and 21st centuries and combining the features of total installation and performance. It is in this successful creative period that Ivan Puni is engaged in rethinking not only his own activities (the eclectic display at Der Sturm gallery drew a line under his previous art practice), but also the role of avant-garde movements, the arguments about the end of the avant-garde and the 'modern moment in painting.' In the early 1920s, similar ideas were widely spread among avant-garde artists, captured by the all-European trend of 'return to order.' It seems interesting to compare the ideas of Ivan Puni, expressed in the book published in 1923 in Berlin, with the reflections of another brilliant representative of Modernism, the Italian Futurist artist Gino Severini, who became one of the main ideologists of the 'return to order.' Severini published a theoretical work entitled *From Cubism to Classicism* (1921), which explained the rejection of avant-garde experiments and the essence of a new approach to the perception and creation of art. The study of the pictorial and theoretical solutions proposed by Puni and Severini in the early 1920s allows us to take a fresh look at such issues in the development of Modern art as the globalism of 20th-century art scene, the commonality of theories and practices of artists from different countries, the influence of political and socio-cultural circumstances, and the existence of avant-garde trends after the First World War.

Keywords: Iwan Puni, Jean Pougny, Gino Severini, rappel à l'ordre, modern painting, from Cubism to Classicism, Russian avant-garde artists abroad

References

- Belli G. Declinazione cubiste. La vocazione classica. Belli G.; Fonti D. (eds.). *Gino Severini. 1883–1966. Catalogo della mostra*. Milan, Silvana Publ, 2011, pp. 158–161, 176–178 (in Italian).
- Berninger H.; Cartier J.-A. Pougny. *Catalogue de l'œuvre, vol. 1: Les années d'avantgarde, Russie-Berlin 1910–1923*. Tübingen, Ernst Wasmuth Publ., 1972. 256 p. (in French).
- Berninger H.; Cartier J.-A. Pougny. *Catalogue de l'œuvre, vol. 2: Paris 1924–1956, Peintures*. Tübingen, Ernst Wasmuth Publ., 1992. 262 p. (in French).
- Boersma L. S. *0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*. Rotterdam, 010 Publ., 1994. 91 p.
- Bowlt J. "Begstvo form": Ivan Puni v Berline. 1921–1923 ("The Flight of Forms": Ivan Puni in Berlin. 1921–1923). *Voprosy iskusstvovedeniia (Art Studies Issues)*, 1997, iss. 2, pp. 179–184 (in Russian).
- Bowlt J. E. Transcending Reason. *0,10: Iwan Puni and Photographs of the Russian Revolution, Exhibition Catalogue*. Bern, Benteli Verlags AG Publ., 2003, pp. 36–53.
- Crispolti E. *Nuovi archivi del futurismo. Cataloghi di esposizioni*. Roma, De Luca Publ., 2010. 838 p. (in Italian).
- Hanson A. C. *Severini Futurista: 1912–1917*. Baltimore, University of Washington Press Publ., 1997. 190 p.
- Iwan Puni. Peterburg. Gemälde / Aquarelle. Zeichnungen. Der Sturm*. Berlin, Der Sturm Publ., 1921. 12 p. (in German).
- Kakurina M. V. *Rossiiskaia emigratsia v kulturnoi zhisni Germanii v 1920–1933 (Russian Emigration in the Cultural Life of Germany in 1920–1930)*. Moscow, Izdatelstvo nazionalnogo biznesa Publ., 2004. 160 p. (in Russian).
- Koliazin V. (ed.). *Herwarth Walden i nasledie nemezskogo expressionisma (Herwarth Walden and the Legacy of German Expressionism, Collection of Articles of the State Institute of Art Studies)*. Moscow, Rosspen Publ., 2014. 598 p. (in Russian).
- Leikind O. L. *Khudozhniki russkogo zarubezhia, 1917–1939: Biograficheskii slovar' (Russian Artists Abroad, 1917–1939: Biographical Dictionary)*. St. Petersburg, Notabene Publ., 1999. 713 p. (in Russian).
- Lodder C. Ivan Puni and the Flight of Forms. From St. Petersburg to Berlin. *Experiment*, 2017, vol. 23, pp. 104–116.
- Mascherpa G. *Gino Severini*. Milano, Electa Publ., 1983. 204 p. (in Italian).
- Ozenfant A. Les peintures d'Ivan Pougny. *L'Esprit Nouveau*. Paris, 1924, vol. 23, pp. 8–18 (in French).

Page S. et al. *Iwan Puni, 1892–1956. Exhibition Catalogue*. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris; Stuttgart, Hatje Cantz Publ., 1993. 221 p. (in German).

Santarelli C. From Figuration to Abstraction: Dance in the Paintings of Gino Severini. *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, 2014, vol. 39 (1–2), pp. 167–180.

Sarabyanov D. *Iwan Puni*. Moscow, Iskusstvo XXI vek Publ., 2007. 337 p. (in Russian).

Sarabyanov D. V. Ivan Puni in Berlin. 1920–1923. *Khudozhestvennaia kul'tura russkogo zarubezh'ia: 1917–1939 (Artistic Culture of the Russian Abroad: 1917–1939, Collection of Articles)*. Moscow, Indrik Publ., 2008, pp. 12–18 (in Russian).

Severini G. *Du cubisme au classicism*. Paris, J. Povolozky & Cie Publ., 1921. 124 p. (in French).

Severini G. *Ragionamenti sulle Arti Figurative*. Milano, Hoepli Publ., 1936. 270 p. (in Italian).

Severini G. *The Life of a Painter: The Autobiography of Gino Severini*. Princeton, Princeton University Press Publ., 1995. 310 p.

Strigalev A. Russian Artists at the German Art Exhibitions of the 1910s — Early 1920s. *Germania XX vek. Modernism. Avangard. Postmodernism: literature, zhivopis', arkhitektura, muzyka, kino, teatr (Germany. 20th Century. Modernism, Avant-Garde, Postmodernism: Literature, Painting, Architecture, Music, Cinema, Theater)*. Moscow, Rosspen Publ., 2008, pp. 182–205 (in Russian).

Vzdornov G. I. (ed.). *Khudozhestvennaia kultura russkogo zarubezh'ia: 1918–1939 (The Artistic Culture of the Russian Artists Abroad)*. Moscow, Indrik Publ., 2008. 480 p. (in Russian).



Илл. 44. Пуни И. А. Натюрморт с буквами. Спектр бегство. 1919. Холст, масло. 124×127 см. ГРМ. ЖБ-2074



Илл. 45. Автор неизвестен. Фасад Дома Красной армии (ныне Дома офицеров) в Петрограде с плакатом «РСФСР». 1918. Фотография. Частое собрание, Швейцария



Илл. 46. Пуни И. А. Мужчина у окна. Эскиз рекламной листовки (?) выставки в галерее Der Sturm. 1921. Бумага, гуашь. 59×44,5 см. Собрание И. и Т. Манашеровых