

УДК 75.038.14(470)

## Казимир Малевич в белорусской художественной критике 1920-х — 1930-х годов

© Лисов А. Г.

*Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск*

В статье сделан обзор публикаций в белорусских периодических изданиях 1920-х — 1930-х гг. с оценками деятельности художника Казимира Малевича. Имя художника прочно связано с формалистическими исканиями в искусстве послереволюционного Витебска. В 1920-е годы эти оценки были противоречивыми. Они не были однозначными. Несмотря на критику, в них отмечена позитивная роль К. Малевича в формировании нового творчества, национального белорусского искусства. 1930-е годы стали временем упрочения негативного отношения к беспредметничеству, теории и практике супрематизма. Художественный процесс упрощенно представлялся как борьба «пролетарского реалистического искусства» с «буржуазным формализмом». Понятие «формализм» приобретало самое широкое толкование и однозначно негативный смысл. В 1930-е годы появились негативные идеологические штампы в оценке творчества и практической деятельности К. Малевича в Витебске, которые прочно вошли в последующие десятилетия во все монографии и учебники по истории белорусского советского искусства и которые мы вынуждены изживать по сей день.

**Ключевые слова:** Казимир Малевич, супрематизм, Витебск, белорусская художественная критика, белорусские периодические издания.

(Искусство и культура. — 2011. — № 2(2). — С. 60–70)

## Kazimir Malevich in the Belarusian art critics of the 1920-ies — 1930-ies

© Lisov A. G.

*Educational Establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk*

The article revises publications in Belarusian periodicals of the 1920-ies — 1930-ies containing evaluation of the activity of Kasimir Malevich. The name of the artist is closely connected with formalistic searches in the art of post revolution Vitebsk. This evaluation was contradictory in the 1920-ies. It was not unambiguous. Despite criticism, they indicate the positive role of K. Malevich in the formation of new creativity, the national Belarusian art. The 1930-ies have become the time of strengthening of the negative attitude to subjectlessness, the theory and practice of suprematism. The art process was primitively presented as the struggle of "proletarian realistic art" with "bourgeois formalism". The notion "formalism" acquired a most wide explanation and definitely negative sense. In the 1930-ies negative ideological stamps in the evaluation of the creative and practical activity of K. Malevich in Vitebsk were formed. They took root in the following dozens of years in all monographies and textbooks on the history of Belarusian Soviet art and we still have to enroot them.

**Key words:** Kasimir Malevich, suprematism, Vitebsk, Belarusian art critics, Belarusian periodicals.

(Art and Culture. — 2011. — No. 2(2). — P. 60–70)

Имя Казимира Севериновича Малевича (1879–1935), одного из самых выдающихся мастеров русского авангардного искусства, творчество которого связано с художественной жизнью Витебска на рубеже

1910-х — 1920-х годов, прочно вошло в историю белорусского национального искусства. Именно в Витебске К. Малевичу суждено было стать подлинным провозвестником новой веры, однако и в провинциальном гу-

Адрес для корреспонденции: e-mail: [alisov@tut.by](mailto:alisov@tut.by) — А. Г. Лисов

бернском городе нашлось немало тех, кто со страхом, раздражением, подчас недоумением, наблюдал за экспериментами вдохновителя «какого-то мистического «супрематизма» [1]. На страницах издававшегося в Витебске журнала «Искусство» — органа губоно и губернского отдела профсоюза работников искусств — помещена статья К. Малевича с редакционной пометкой «печатается в дискуссионном порядке». В следующем выпуске опубликован критический материал Моисея Кунина, который стремился развенчать идеи супрематизма [2].

Когда в 1919–1921 гг. на страницах местной витебской прессы шла речь о К. Малевиче, то соображения, в т.ч. и критического характера, составляли часть полемики, которая велась с участием самого художника и была отражена в его собственных опубликованных работах. После отъезда летом 1922 года Казимира Севериновича и группы наиболее преданных его учеников из Витебска деятельность супрематистов стала в понимании местного руководства, определенной части местных художников консервативных взглядов, а после реорганизации Витебского художественно-практического института в художественный техникум в августе–сентябре 1923 года и нового руководства техникума, олицетворением деструктивной, разрушительной силы, приведшей дело, начатое М. Шагалом, к краху. Казалось бы, ничего, кроме критики, в оценках фигуры К. Малевича витебскими изданиями ожидать было нельзя? Но так ли это?

После вхождения Витебска в состав БССР Витебскому художественному техникуму суждено было стать единственным в своем роде художественно-образовательным центром республики, школой со своими традициями, на формирование которых оказал влияние К. Малевич. При любой оценке его творческих, теоретических, педагогических идей художник становился частью истории школы. В обзорах истории становления белорусского со-

ветского искусства их авторы в 1920-е — 1930-е гг. должны были давать оценки явлению с новых идеологических позиций. Всегда ли оценки деятельности К. Малевича и беспредметников были однозначно негативными?

Общая ситуация в советском искусстве середины и второй половины 1920-х годов постепенно изменялась. Открытая полемика, которая проходила между представителями авангардных течений и традиционалистами, все больше подменялась оглушительной критикой, травлей «левых». Да и за ней все чаще следовали оргвыводы. Художественная критика как область деятельности все меньше несла в себе полемический характер, столкновение идей, и все больше становилась инструментом идеологической борьбы, а подчас откровенной травли инакомыслия. Отечественное искусствоведение как сфера научной деятельности формировалось в таких условиях.

Целью предлагаемой статьи является обзор публикаций на страницах белорусских периодических изданий 1920-х — 1930-х гг., в которых дается оценка деятельности К. С. Малевича. Публикации эти по большей степени мало известны исследователям творчества художника. Прежде всего, сказанное относится к европейским и российским ученым. Нас будут интересовать статьи белорусских авторов середины 1920-х — 1930-х гг., времени, когда гонения на авангард усиливались и привели, в конце концов, к утверждению идеологизированного искусства социалистического реализма.

**Оценки супрематизма в условиях становления национальной художественной критики.** Обзоры белорусской советской художественной критики рассматриваемого периода ранее делались с марксистских позиций. Они весьма схематично и искаженно отражают противоречивую ситуацию, сложившуюся в национальной искусствоведческой науке, когда перед критиком стояла дилемма: попытаться профессионально и честно разобраться в явлении и сделаться са-

мому объектом идеологических нападок или пойти путем конформизма и строить аргументацию на почве партийных установок.

Парадоксально то, что К. С. Малевич, который сам сделался жертвой идеологических нападок, был в числе тех, кто способствовал в первые годы после захвата власти большевиками идеологизации сферы искусства.

1920-е годы были временем формирования в БССР творческих организаций художников под лозунгом создания нового национального искусства. С 1925 года стали регулярно проводиться Всебелорусские художественные выставки, которые способствовали консолидации художнических сил республики. На материалах этих выставок были напечатаны первые серьезные обзоры современного национального искусства. Художественная критика 1920-х годов в большинстве своем была представлена только немногочисленными статьями, по преимуществу, «информационного и публицистического характера» [3].

Критика того времени была направлена на поиск национально своеобразного через обращение к народным традициям, памятникам белорусского искусства прошлого. В подобном контексте формалистические эксперименты представителей авангардного искусства оказывались для них неактуальными. Примечательны в этом отношении личность и взгляды одного из основоположников искусствovedческой науки в БССР Н. Н. Щекотихина. Он сочетал в своей работе интерес к памятникам архитектуры и искусства Беларуси прошедших эпох и к современному художественному процессу. В одной из статей, которая стала своеобразным осмыслением Первой Всебелорусской художественной выставки, состоявшейся в Минске в 1925 году, Н. Н. Щекотихин, рассуждая о художественном языке нового белорусского искусства, писал «об обязательной необходимости понятности «художественного языка» для тех широких масс, которые наше искусство должно иметь объектом своего взаимодействия. Но эта понят-

ность должна быть и формальной и тематической» [4]. Однако, задавая общие «параметры» национального стиля, Н. Н. Щекотихин, будучи человеком несомненного и глубокого дарования, указывает на то, что «нельзя обойти последних формальных достижений общеевропейского искусства, без влияния которого нам все равно не обойтись» [4, с. 145].

Когда разговор идет о новом искусстве, новом национальном стиле, даже признание необходимости формалистических исканий, а не только новой тематики, содержания, связано чаще с обращением к опыту западноевропейских художников, нежели к русскому авангарду. Есть примеры использования при этом белорусскими критиками классических трудов по теории, философии и социологии искусства. Так, П. Е. Даркевич в поисках нового стиля революционного искусства опирается на труды Г. Вёльфлина, Кон-Виннера, О. Шпенглера, В. Гаузенштейна [5]. Даже в тех случаях, когда все тот же П. Е. Даркевич рассуждает о влиянии производственной сферы на формирование современных художественных стилей, он с большей охотой обращается к европейскому и мировому опыту в искусстве, теоретическим трудам В. Зомбарта, Дж. Рёскина, Г. Зиммеля, И. Маца [6], нежели к практике советского искусства. Таким образом, упомянутые примеры показывают, что профессиональные критики в отечественном искусствоведении 1920-х годов чаще всего отстраняются от суждений по поводу экспериментов русских авангардных течений. Рассуждения о К. С. Малевиче и супрематизме лежат как бы за границами актуальной проблематики художественной критики, хотя, судя по опубликованному в настоящее время наследию художника, его волновали те же проблемы.

Исключением является, пожалуй, статья В. Майзелиса «Пути современной живописи», которая, как утверждает ее автор, была написана как результат размышлений после Первой Всебелорусской художественной выставки [7]. В исследовании рассматривают-

ся некоторые новейшие, «левые» направления в искусстве последнего десятилетия. Отправными точками рассмотрения направлений явились русское передвижничество и импрессионизм в его европейском и российском вариантах. Хотя автор и анализирует материал с остро критических позиций, говоря об «уродливой борьбе разных «измов», подброскими вывесками которых прятался подчас голый нуль», он, тем не менее, отмечает: «нельзя сказать, что *все* (выделено нами. — А. Л.) так называемые «левые» течения в современной живописи являются результатом чьей-нибудь досужей фантазии или шарлатанства (как многие думают) и могут быть совсем сведены к нулю» [7, с. 140]. В статье отмечена важная роль П. Сезанна в формировании современных направлений в живописи, рассматриваются символизм, кубизм, футуризм, супрематизм, конструктивизм и искусство Ассоциации Художников Революционной России (АХРР).

Философская основа супрематизма названа автором статьи «утопической» и «очень вредной». «Считая мир реальный — миром представления, предвестник супрематизма — К. С. Малевич свел задачи и цели живописи к нахождению наиболее «экономных и рациональных» средств для изображения своего «невесомого» мира метафизических представлений», — пишет В. Майзелис [7, с. 152]. Он сосредоточивает свое внимание на книге К. Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму», цитируя выдержки из нее по московскому изданию 1916 года. Эволюцию супрематизма он рассматривает как тупиковую, говоря о том, что «в своих поисках «превосходства цвета» Малевич завел ... «чисто живописное искусство цветов» в тупик, приведя его к белому и черному квадрату». Выход из кризиса, который представляется как соединение интуитивного с утилитарным, — как утверждает В. Майзелис, — мог бы привести к «чрезвычайно интересной полосе архитектурного строительства», но К. Малевич таким пу-

тем не пошел: «ничего не строит», остановился «на материально-абстрактных конструкциях», отказался от выхода в мир утилитарного. По мнению автора статьи, «единственная область, где применимы принципы супрематизма, и то с оговоркой, — это область декоративная» [7, с. 152–153].

При скудности биографических сведений о В. Майзелисе необходимо отметить, что он был в числе студентов витебской мастерской Казимира Малевича, и его позиция — позиция разочаровавшегося ученика. Он пишет: «Я сам находился одно время в довольно тесном сожительстве с художником Малевичем, из всех наших споров не вынес ничего логично подходящего для искусства здорового. Сам Малевич написал много книг, в которых он старается обосновать супрематизм как течение логично необходимое и законное. Но сколько ни обосновывай вещей, они привиться не могут, безусловно».

**К. С. Малевич в русле историко-краеведческой тематики.** Обращение к имени К. С. Малевича в 1920-е гг. приобретает смысл в русле еще одного рассмотрения материала — исторического и, вернее даже, историко-краеведческого. Если В. Майзелис рассматривал «левые» течения в стремлении отыскать пути развития современного белорусского искусства, и делал вывод о том, что «дальнейшее развитие белорусского искусства пойдет как раз по пути отражения революции и революционного быта не через придворную этнографичность, а через действительно-органическое отображение белорусского национального стиля» [7, с. 157], то в статьях Н. И. Касперовича и И. Т. Гавриса делается попытка найти место Малевича в истории витебской художественной школы.

Материал одного из активных участников «подлинно революционных» событий в художественной жизни Витебска, не просто-го наблюдателя, а деятеля супрематической группы «УНОВИС», И. Т. Гавриса [8] известен российским исследователям достаточно хоро-

по. Его цитирует в своей книге А. С. Шатских [9]. Статья И. Т. Гавриса была написана спустя несколько лет, после того как ее автор пережил достаточно сложные жизненные перипетии. Он оказался (после отъезда из Витебска Малевича и группы его наиболее последовательных приверженцев) на посту ректора Витебского художественно-практического института, в сложнейших материальных и хозяйственных условиях, без поддержки Центра, был снят с этого поста и персонально обвинен в развале школы. За десять лет с 1919–1928 гг. И. Т. Гаврис прошел достаточно сложный путь творческой эволюции: начинал как ученик художника-реалиста Д. Рохлина, учился в кубистической мастерской В. Ермолаевой, был одним из самых активных учеников мастерской К. Малевича, секретарем творческого комитета группы УНОВИС. После отъезда создателя супрематизма вернулся на позиции реалистической живописи, с которой выступал на Всебелорусских выставках. Нужно было бы думать, что, отказавшись от формалистических экспериментов, И. Т. Гаврис однозначно отрицательно отзовется о К. Малевиче и супрематической практике в Витебском художественном училище (институте). Однако на поверку это не так.

И. Т. Гаврис со знанием вопроса (а за плечами был курс мастерской К. Малевича) пишет, что супрематизм «явился как бы исследованием над формальными основами живописи: линия, площадь, цвет; линия как основа конструктивного построения; площадь как предмет для изучения движения и законов равновесия и цвет как самоцель...» [9, с. 169]. В рассуждениях о роли цвета в супрематических произведениях он продолжает: «...Каждый цвет также имеет свое значение в подобных конструкциях. Экономия выявляется в принципе механического построения композиции. Безусловно, в рисунке настоящего движения никогда не может быть. Мы, только глядя на рисунок, приобретаем впечатление движе-

ния, напряженности на основе наших наблюдений этого в жизни и в природе» [8, с. 170].

Критика представителей «левых» направлений, которая относится в том числе и к К. Малевичу, обращена к результатам их педагогических опытов, когда большая ошибка видится в том, что «молодежь, не имевшая еще начальной теоретической и практической подготовки, уже втягивалась в научно-философские споры» из-за чего число приверженцев со стороны студенчества уменьшилось. Как отмечал И. Т. Гаврис, «шумиха первых лет стихла» [8, с. 170–172]. Оценивая итог супрематического эксперимента, художник находит и позитивные моменты, отмечая, что «живописные исследования кубизма не пошли на ветер, а использовались способными художниками и учениками в живописи среднего толка — реализме, импрессионизме и неимпрессионизме. Беспредметность бросила луч света на графическую, декоративную, орнаментальную деятельность» [8, с. 172]. Эта сторона оценена автором статьи как позитивная. Он видит заслугу беспредметников, работавших в Витебске (а крупнейшей фигурой среди них был, несомненно, К. Малевич), в том влиянии, которое оказало их творчество на современное искусство. «Следы этого творчества остались в музеях и, безусловно, сделали некоторое обновление во всех отраслях изобразительного и строительного искусства» [8, с. 173]. Нет сомнения в том, что И. Т. Гаврис стремится дать объективную оценку идеям и практике К. Малевича в Витебске.

Статья И. Т. Гавриса появилась на страницах краеведческого сборника «Витебщина», инициатором издания которого был выдающийся белорусский ученый Н. И. Касперович. Направленный в 1924 году в Витебск Наркоматом просвещения БССР, Николай Иванович стал зачинателем многих культурно-просветительных, образовательных, научных, творческих дел в городе. Он явился создателем действенной местной краеведческой организации, к работе в которой привлек широ-

кий круг представителей интеллигенции, рабочих, учащуюся молодежь. В числе тех литераторов и художников, которые достаточно активно сотрудничали с художественной секцией Витебского окружного общества краеведения, был И. Т. Гаврис.

Н. И. Касперович оказался среди тех белорусских авторов, которые обращаются к имени К. Малевича в историко-краеведческом контексте. Он, в отличие от И. Т. Гавриса, не был очевидцем событий бурной художественной жизни города, связанных с именем художника, однако опирался на сведения того же Ивана Трофимовича Гавриса. Его волновало другое: в какой мере Казимир Малевич и его деятельность соотнобразуются с национально-культурным процессом?

В 1924–1926 гг. Н. И. Касперович предпринял попытку создания биографического словаря деятелей литературы и искусства, связанных с городом Витебском. Но работа так и не была завершена, а материалы к ней увидели свет в виде журнальной статьи [10]. В ней ученый использовал не только самостоятельно собранные материалы, но и сведения, предоставленные другими лицами.

В словаре имеется статья о Казимире Севериновиче Малевиче. Подпись под ней свидетельствует о том, что информатором Н. И. Касперовича в этом случае явился Иван Петрович Фурман, который так же, как и И. Т. Гаврис, сотрудничал с художественной секцией Витебского общества краеведения. И. П. Фурман был знатоком графического искусства, автором ряда книг о витебских художниках. Вне зависимости от того, какая часть сведений о К. Малевиче была сообщена Н. И. Касперовичу И. П. Фурманом, с высоты сегодняшних знаний о главе супрематизма, подкрепленных документально, можно утверждать, что статья изобилует ошибками, неточностями и откровенными противоречиями. И все же, несмотря на отдельные ошибки, информатор Н. И. Касперовича оказался достаточно сведущим в отношении теоретиче-

ских работ К. Малевича, т. к. кроме опубликованной «Бог не скинут» названы и неопубликованные — «Теория о прибавочном элементе в живописи», «Супрематизм», «Кубизм», «Новая система в искусстве», «Импрессионизм», «Сезанизм», «Мир как беспредметность», отмечено, что «теоретические работы его переведены на иностранные языки».

К. Малевич представлен в статье организатором, директором и заведующим отделом Института художественной культуры, что имело отношение к его положению на момент написания статьи. Н. И. Касперович, очевидно, не был в курсе того, что в то самое время, в 1926–1927 гг., развернулась мощная критика деятельности института, самого К. Малевича, была напечатана хорошо известная сегодня статья Г. Серого. Критические соображения в тексте Н. И. Касперовича отсутствуют.

Еще одна статья Н. И. Касперовича этого же времени, в которой он обращается к послереволюционной ситуации в искусстве Витебска, опираясь на того же И. П. Фурмана, — его большой обзор «Белорусская культура» [11]. В нем Николай Иванович прямо цитирует фрагмент текста книги И. П. Фурмана «Витебск в гравюрах Юдовина». И. П. Фурман и Н. И. Касперович не дают отдельной характеристики К. Малевичу и супрематизму — это не входило в их планы. В работе Н. И. Касперовича для нас интереснее то, что, отражая атмосферу бурной художественной жизни Витебска, роль «левых» течений в ней, называя среди наиболее значительных имен К. Малевича, Н. И. Касперович стремится дать свою оценку тех причин, которые привели к кризису ситуации. Он пишет: «Эта бурная художественная деятельность, к сожалению, не была связана с возрождением национального самосознания местного населения, а художники с Витебщиной, и она через два–три года почти совсем затихла. Новая волна художественного творчества Витебской среды чувствовалась вскоре после присоединения Витебщины к Бе-

ларуси. Институт был реорганизован в Белорусский художественный техникум, в котором стала господствовать не недавно бурная левая, а спокойная реальная (вероятно, нужно «реалистическая». — А. Л.) школа». Таким образом, Н. И. Касперович связывает окончание «левых» экспериментов не с изменением политических, идеологических принципов, которые задавались руководством Наркомпроса, местным губоно, губисполкомом, не с финансовым кризисом, но с отсутствием их связи с национально-культурным процессом. Не отказываясь напрочь от этих соображений, мы все же должны признать такой подход однобоким. Он был достаточно распространен в условиях белорусизации 1920-х годов, когда национальная культура упрочивала, а нередко и отвоевывала позиции.

**Критика формализма на рубеже 1920-х — 1930-х гг.** Очевидно, такая же концепция была характерна и для Н. Н. Щекотихина в оценке «витебского супрематического ренессанса» (термин, безусловно, не Н. Н. Щекотихина и из другого времени). Именно с ним и с подобным подходом спорит в своей статье «Пути изобразительного искусства БССР» А. Кастелянский [12]. Он пишет: «Мы считаем абсолютно неправильным утверждение Н. Щекотихина («Путеводитель по современному белорусскому искусству в Белгосмузее» [13]), что «на протяжении 1919–1921 гг. Витебск случайно на время стал прибежищем для определенного числа российских художников, которые временно внесли в него оживленность художественной жизни, вплоть до «крайних» левых течений живописи, а потом разъехались, не оставив там прочного следа», — и далее выдвигает свои аргументы. — Правда, Шагал теперь живет в Париже, а Юдовин и Малевич в Ленинграде, однако, рожденный в Витебске Юдовин и теперь принимает участие во всех наших выставках, а Шагал, в своем последнем письме по причине Пэновского юбилея, подчеркнул, что он и теперь близок к Витебску, где он родился

и вырос и где получил основу для всего своего творчества» [12, с. 74]. Аргументируя, А. Кастелянский подчеркивает связь художников, работавших в Витебске на рубеже 1910-х — 1920-х годов, с местной художественной средой. Его оценка последующих реформ, происходивших в Витебском художественном техникуме, не столь уж положительная. Он заявляет, что «культурные влияния «левых течений» *только временно* (выделено нами. — А. Л.) вытеснены провинциализмом Волковых, Энде и других, которые, кстати, и к сведению Щекотихина, безусловные россияне ...» [12, с. 74]. И этим А. Кастелянский также ставит под сомнение тезис Н. Н. Щекотихина о связи с местной художественной средой. Призывая к работе над содержанием и формой художественных произведений, не отказываясь от идеологизации содержания и использования формальных приемов, он призывает бороться с «провинциализмом» и «псевдонациональной ограниченностью», основывая свои рассуждения на трех Всебелорусских выставках (1925, 1927, 1929 гг.). Главными чертами руководства Белорусского (Витебского) художественного техникума он считает «полную беспринципность и желание приспособиться» [12, с. 79].

В рассуждениях А. Кастелянского заметны, с одной стороны, желание быть принципиальным и объективным, с другой определенно ощущаются те перемены, которые происходили в общественной ситуации на рубеже 1920-х и 1930-х годов. Однако, как видно, не все ему удалось предвидеть. Если критику якобы националистических проявлений он в какой-то степени предвосхищает, то влияния западных формалистических течений расценивает позитивно.

Он с воодушевлением говорит о проявлениях импрессионистических подходов в белорусском искусстве. В самое ближайшее время об этом возможно будут говорить в негативном смысле.

Рубеж десятилетий — время борьбы с надуманным национализмом, разгрома якобы существовавших националистических заговоров, первых широких репрессий среди национальной интеллигенции. В апреле 1931 года в прессе была опубликована резолюция по докладу начальника управления по делам искусств при Совете Министров БССР писателя И. Гурского под заголовком «Классовая борьба в изобразительном искусстве БССР» [14]. В резолюции острой критике подверглась практика руководства Витебского художественного техникума, в ней сказано: «Белорусские национал-демократы, проводя свою подлую контрреволюционную работу, стремились использовать и изобразительное искусство против диктатуры пролетариата. Очень часто в работе отдельных художников и даже Витебского художественного техникума во времена руководства Керзина и Касперовича разрабатывались произведения, чуждые рабочему классу...». В той же резолюции отмечено, что «в белорусском изобразительном искусстве и до последнего времени среди отдельных художников наблюдается проявление формалистической тенденции, некоторая, а временами и очень выразительная, ориентация на буржуазное французское искусство и на упадочнический немецкий экспрессионизм, который является ярким проявлением классовой борьбы в белорусском искусстве» [14, с. 140]. В числе подвергнутых критике оказались Н. Касперович, А. Кастелянский, целая группа витебских художников. Ни о какой позитивной оценке супрематизма и формализма вообще больше не могло быть и речи.

Боязнь репрессий вынудила критиков приспособливаться. Это хорошо заметно на примере того же А. Кастелянского. В его совместной с П. Гавриленко рецензии на Четвертую Всебелорусскую художественную выставку (1932 г.) очень трудно обнаружить какие-либо принципы [15]. В произведениях скульптора А. Грубе, творчеству которого дана интересная и, в общем, позитивная характери-

стика в статье 1929 года, рецензенты обнаруживают «нацдемовскую рецептуру», живописца И. Ахремчика обвиняют в формализме «бубнововалетовцев», Зевина — в подражании влияниям буржуазного формализма, А. Зоборова — в «абстрактной идеализации труда». Дошло до того, что авторы, на всякий случай, подвергают критике свои собственные произведения.

Борьба с формализмом в самом широком его толковании от беспредметника Малевича и до импрессионистов, с проявлениями формализма в современном искусстве, на последующих нескольких десятилетиях превратилась в одну из главнейших задач советской художественной критики. И в 1960 году М. А. Орлова в своей известной монографии «Искусство Советской Белоруссии» с удовлетворением повторяет слова из «Путеводителя по отделу советского белорусского искусства в Белорусском государственном музее» о том, что А. Г. Кастелянский «сначала принадлежал к крайне левым направлениям живописи, позже пошел путем неореализма». Подобная эволюция стала платой за жизнь: А. Кастелянскому тогда удалось сохраниться, выжить в отличие от Н. Щекотихина и Н. Касперовича. В одной из достаточно многочисленных вступительных статей, написанных А. Г. Кастелянским к каталогам, альбомам, он категорически заявляет об отношении к «левому» искусству: «народ шел мимо левых» [16].

**М. А. Керзин о К. С. Малевиче.** 1930-е годы в белорусской советской художественной критике были периодом господства идеологических принципов и, в этом смысле, отсутствия всякой конструктивной критики вообще. Однако именно в это время были сделаны первые значительные попытки дать общую картину развития белорусского советского искусства в связи с его дореволюционным и послереволюционным этапами. Эта картина была схематична и подвергнута идеологическим искажениям, едва ли можно было в контексте таких установок ожидать объективного



и глубокого анализа творчества К. С. Малевича и супрематистов. Из имеющегося критического материала мы хотели бы остановиться особо на одном примере, имеющем, на наш взгляд, большое значение.

Таковым примером является напечатанная в двух номерах газеты «Литература и искусство» обзорная статья М. А. Керзина «К истории изобразительного искусства БССР» [17]. Суждения М. А. Керзина о послереволюционной художественной ситуации в Витебске интересны, прежде всего, потому, что он был очевидцем и в определенной мере участником событий. Мастер академической школы, скульптор жил в 1920–1923 гг. в Велиже Витебской губернии, где руководил гончарно-керамической школой. Он принимал участие в той полемике, которая велась в губернском профсоюзе работников искусств вокруг путей развития искусства в новых общественных условиях, твердо придерживаясь консервативных взглядов, не одобряя «левых» идей. Он же пришел в 1923 году на должность директора реорганизованного в Витебский художественный техникум учебного заведения, войдя в историю как гонитель не только «левого» искусства, но и всего того, что напоминало о творческих экспериментах рубежа 1910-х — 1920-х годов. Он изгнал из техникума тех немногих педагогов, которые работали в учебном заведении во времена М. Шагала и К. Малевича.

Если согласиться с оценкой личности М. А. Керзина как «эпигона передвижничества», то необходимо добавить — позднего передвижничества, переродившегося. В отношении к беспредметникам он был последовательным противником. Эта позиция нашла отражение и в 1920-е годы, для которых еще характерна известная полифония высказываний о беспредметничестве. Как писал в своей статье 1929 года А. Кастелянский, «формальные искания, поскольку к ним существует враждебное отношение в некоторых кругах, представляются в этом (Витебском художествен-

ном. — А. Л.) техникуме вредными явлениями и вытравляются» [12, с. 79]. Никак нельзя согласиться с П. П. Василевским, который сближает точку зрения М. Керзина с позицией Н. Н. Щекотихина [18, с. 103]. Последний едва ли был столь категоричен.

Критическим публикациям М. А. Керзина 1930-х годов, как считает все тот же Василевский, свойственны «доказательность, принципиальность, непримиримость к различным проявлениям стилизаторства и формализма, *в которых никогда не нуждается реализм* (выделено нами. — А. Л.)» [17], статьи скульптора отмечены как наиболее значительное достижение художественной критики республики этого периода.

При этом резко отрицательное отношение к «абстракционизму К. Малевича, к теоретическим посылкам УНОВИСа» у М. А. Керзина очевидно. Столь же категоричен он в отношении к М. Шагалу, о котором заявляет: «Идеологией Шагала были буржуазный национализм и мистика» [18, с. 100].

Оценка супрематизма К. Малевича столь же категорична: «Официально это направление ставило себе задачей передачу движения абстрактных тел в пространстве. Фактически это была ничем не прикрытая мистика». Как видно, характеристика таких разных художников, как М. Шагал и К. Малевич, одинакова.

«Малевич отрицал живопись, считая ее явлением отжившим. Предметом показа были: квадрат, который символизирует вселенную, круг — движение земли, треугольник — Бога, продолговатые четырехугольники (супремы) — взаимодействие сил, — пишет М. А. Керзин. — Обычными красками были черная и белая. Черная означала злое начало, белая — доброе. Изредка допускались другие краски. Среди них каждая имела свое значение». В такой интерпретации К. Малевич действительно предстает перед нами мистиком.

В сложившейся к концу 1930-х годов общественной ситуации выводы М. А. Керзина

на опираются на идеологию, их «доказательность» в конечном итоге сводится к соображениям такого свойства: «Вся эта группа, — дает М. А. Керзин заключение характеристики деятельности витебских художников 1919–1921 гг., — которая называла себя «левыми» в изобразительном искусстве, по существу представляла собою ... взбунтовавшихся мелких буржуа, прикрывавших свою контрреволюционную, враждебную рабочему классу идеологию «революционной» фразой». И в окончании статьи: «Какой бы вредной ни была деятельность формалистов, которая затормозила развитие у нас советского искусства, отравила ядом чуждой идеологии молодые кадры, — сам факт открытия художественного учебного заведения в Витебске имел положительный результат...». В печатном тексте содержится ряд ошибок и фактических, и тех, что можно считать простыми опечатками.

В течение многих лет статья М. А. Керзина и подобные ей публикации составляли основу расхожих суждений о К. Малевиче, его творчестве, теоретическом наследии, педагогической деятельности. В ней, как и позднее в послевоенных публикациях, он категоричен в собственных суждениях, не очень уж внимателен к явлениям искусства и бездоказателен. С явным удовлетворением он пишет, например, в статье 1948 года о снятии в Витебске формалистических памятников, созданных в 1918–1921 гг. [19].

В его оценках формалистических исканий, где К. Малевич, конечно, предполагает в первую очередь, и опыта освоения национальной белорусской тематики в искусстве 1920-х годов, который был объявлен «нацдемовщиной», М. А. Керзин придерживается идеологических штампов самого расхожего толка, называя таких художников «троцкистами», «бухаринцами», «буржуазными националистами», «подлыми последышами», которые «пытались уничтожить то здоровое, что было создано заботами партии и правительства».

**Заключение.** Таким образом, в белорусской художественной критике 20-х — 30-х годов прошлого века имя Казимира Малевича заняло прочное место в ряду художников витебской школы начального послереволюционного периода, обратившихся к формалистическим исканиям. В 1920-е годы оценки личности самого художника и супрематистов были противоречивыми и в смысле их позитивной роли в формировании нового творчества, в т. ч. и реалистического, и в отношении их к национальному белорусскому искусству. 1930-е годы стали временем окончательного упрочения негативных идеологизированных оценок опыта беспредметничества, теории и практики супрематизма. Художественный процесс упрощенно представлялся как борьба «пролетарского реалистического искусства» с «буржуазным формализмом». При этом само понятие «формализм» приобретало самое широкое толкование и однозначно негативный смысл. В 1930-е годы сформировались те негативно-идеологизированные клише в оценках творчества и практической деятельности К. Малевича в Витебске, которые прочно вошли в последующие десятилетия во все монографии и учебники по истории белорусского советского искусства и которые мы вынуждены изживать по сей день.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Марк Шагал. Моя жизнь / пер. с франц. Н. С. Мавлевич; послесл., коммент. Н. В. Алчинской. — М.: Эллис Лак, 1994. — С. 140.
2. Малевич, К. УНОВИС / К. Малевич // Искусство (Витебск). — 1921. — № 1. — С. 9–10; Кунин, М. Об УНОВИСе / М. Кунин // Искусство (Витебск). — 1921. — № 2–3.
3. Состояние белорусского искусствоведения довоенного периода рассматривает в ряде публикаций П. П. Василевский. См. его статью: Некоторые аспекты борьбы с вулгаризаторскими тенденциями в искусствоведении Советской Белоруссии в предвоенный период // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Республиканский межведомственный сборник. Вып. 6. — Минск: Вышэйшая школа, 1987. — С. 101–108. В ней П. П. Василевский

- ский поддерживает идею преемственности белорусского советского искусства с дореволюционными традициями, указывая на пагубность вульгаризаторских суждений искусствоведов 1930-х годов, стремившихся для возвышения достижений советского периода сознательно замалчивать и принижать «культуру предшествующих веков» (с. 106).
4. Шчакаціхін, М. Сучаснае мастацтва Беларусі / М. Шчакаціхін // Полымя. — 1926. — № 6. — С. 142<sup>1</sup>.
  5. Даркевіч, П. Пытанне аб мастацкім стылі і Кастрычнікавая рэвалюцыя / П. Даркевіч // Полымя. — 1927. — № 3. — С. 223–231.
  6. Даркевіч, П. Сучасныя мастацкія плыні і машына / П. Даркевіч // Полымя. — 1927. — № 8. — С. 121–130.
  7. Майзэліс, У. Шляхі сучаснага малярства / У. Майзэліс // Маладняк. — 1926. — № 11. — С. 140–157.
  8. Гаўрыс, І. Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску (Пачатак і канец першага 10-цігоддзя Кастрычнікавай Рэвалюцыі) / І. Гаўрус // Віцебшчына. Неперывны зборнік Віцебскага Акруговага Таварыства Краязнаўства. — Т. 2. — Віцебск: Выд. таварыства, 1928. — С. 168–173.
  9. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. Шатских. — М.: Языки русской культуры, 2001. — С. 102.
  10. Каспяровіч, М. І. Матар’ялы для вывучэння віцебскай краёвай літаратуры і мастацтва / М. І. Каспяровіч // Маладняк. — 1927. — № 6. — С. 61–77.
  11. Каспяровіч, М. І. Беларуская культура (Да дзесяцігоддзя абвяшчэння Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі) / М. І. Каспяровіч // Маладняк. — 1928. — № 12. — С. 125–152.
  12. Кашталянскі, А. Шляхі выяўленчага мастацтва БССР / А. Кашталянскі // Узвышша. — 1929. — № 3. — С. 72–81.
  13. Сучаснае беларускае мастацтва. Беларускі дзяржаўны музей. Праводнік па аддзеле сучаснага беларускага малярства і разьбярства. — Менск, 1929<sup>2</sup>.
  14. Гурскі, І. Класавая барацьба ў выяўленчым мастацтве БССР / І. Гурскі // Маладняк. — 1931. — № 4. — С. 140–141.
  15. Кастэлянскі, А. 4-я Усебеларуская выстаўка выяўленчага мастацтва БССР / А. Кастэлянскі, П. Гаўрыленка // Мастацтва і рэвалюцыя. — 1932. — № 1. — С. 29–32.
  16. Изобразительное искусство БССР / Вступит. статья к альбому А. Кастелянского. — М.-Л.: Огиз-Изогиз, 1932.
  17. Керзін, М. А. Да гісторыі выяўленчага мастацтва БССР / М. А. Керзін // ЛіМ. — 1937. — 22 і 31 кастр.
  18. Василевский, П. П. М. А. Керзин — художественный критик / П. П. Василевский // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. Республиканский межведомственный сборник. Вып. 5. — Минск: Вышэйшая школа, 1986. — С. 100–103.
  19. Керзін, М. А. В. І. Ленін аб манументальнай прапагандзе / М. А. Керзін // ЛіМ. — 1948. — 8 мая.

*Поступила в редакцию 10.03.2011 г.*

<sup>1</sup>Во всех случаях цитирования белорусскоязычных источников перевод наш. — А. Л.

<sup>2</sup>В тексте А. Кастелянского название дано неточно, перевод сделан в соответствии с данным им названием.