

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

Т.В. КОТОВИЧ

**СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ
КАНОН**

Монография

2-е издание, дополненное

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2019*

УДК 7.038.14(476.5)
ББК 85.103(4Бей-4Вит)6-022.46
К73

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 27.02.2019 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 3 от 05.03.2018 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

заместитель директора ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», доктор искусствоведения, профессор *В.И. Жук*;
ректор Белорусской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, доцент *М.Г. Борозна*;
главный научный сотрудник научно-исследовательского отдела Белорусской государственной академии искусств, доктор искусствоведения, профессор *Р.Б. Смольский*

Котович, Т.В.

К73 Супрематический канон : монография / Т.В. Котович. – 2-е изд., доп. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2019. – 76 с. : ил.
ISBN 978-985-517-709-9.

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории изобразительного искусства, культурологов, театроведов, студентов гуманитарных и театральных вузов.

Это – вторая книга из серии монографий «Петли времени» (первая книга – «Малевич_УНО-ВИС: между/над опытом и рацию»), которая продолжает историю взаимодействия Казимира Малевича с Витебском. Исследования автора тетралогии связаны с анализом принципов супрематизма как матрицы формирования современных подходов в искусстве. Во второй книге – анализ супрематического канона на основе двух супрематических контентов – петроградского и витебского; анализ проявлений канона в творчестве учеников и последователей Казимира Малевича.

Обложка книги в исполнении дизайнера Елены Барышевой отмечена за креативность (новизна+адекватность реальности контента) на дизайнерских курсах УО «БГТУ» по методике и технологии редактирования научно-практических журналов.

Автор благодарит работников Витебского областного госархива. Отдельная благодарность исследователю Валерию Шишанову.

Автор благодарит Общество Малевича (Нью-Йорк) за поддержку проекта.



УДК 7.038.14(476.5)
ББК 85.103(4Бей-4Вит)6-022.46

ISBN 978-985-517-709-9

© Котович Т.В., 2019
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2019

О Г Л А В Л Е Н И Е

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ГЛАВА 1 Супрематический канон	6
ГЛАВА 2 Малевич: витебские топосы	46
2.1 Особняк Вишняка	46
2.2 Латышский клуб. «Победа над Солнцем» ...	56
2.3 Белые казармы. Красные клинья плакатов	59
ГЛАВА 3 «Бухаринская, 10 – Правды, 5 а – Марка Шагала, 5 а» : Место встречи изменить нельзя	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72

ПРЕДИСЛОВИЕ

Монография «Супрематический канон» выходит в год (воспользуемся советским термином) знаменательный:

- 100-летие: в декабре 1918 года Марк Шагал основал Витебское народное художественное училище (ВНХУ);
- 105-летие: в декабре 1913 года Казимир Малевич создал футуристическую оперу «Победа над Солнцем»;
- 105-летие: в 1913 году И. Вишняк построил особняк, в котором через пять лет разместится ВНХУ;
- 95-летие: в 1923 году училище (институт) выселят из этого Дома, и история малевичской школы в Витебске завершится окончательно.

Это не просто привычка определять время датами, тянущаяся из советского далёка, а это ещё и условность нашего разума в необходимости разделить длящуюся, гелеобразную континуальность на завершённые дискретные, внятные, почти тактильные единицы.

В «витебском пятилетии» уплотнилось военно/послевоенное тяжкое время, послереволюционное с яркой неразберихой и подвалами ГПУ, с религиозными и бытовыми предрассудками простых людей, с комиссарами и мальчиками-художниками, с госпиталями в стенах гимназий, с казармами и институтами в одном здании, с колокольным звоном из многочисленных храмов, с синагогами и хлебными

складами. Хаос, среди которого вырвался вверх озорной, мощный, яростный протуберанец мысли и действия. А. Шатских подчёркивает, что разработки/идеи Малевича/УНОВИСа выталкивают Витебск вперёд в сравнении со столицами в гонке за открытиями в искусстве.

В узком пространственно/временном коридоре Казимир Малевич

- создал школу, особенную, жёстко организованную, мощную потенциально (и ближний, и дальний круг – это мировые имена первого ряда), несущую новые технологии и новые принципы;

- смотрел в небо, с чердака Дома, изучая движение звёзд и находя аналогии с путями движения формы в искусстве, что изложил в своей философии;

- болел, голодал, был арестован, но напряжённо шёл своим, мало кому понятным путём, настойчиво и не оглядываясь;

- расширял круги/кольца УНОВИСа – в Смоленск, в Оренбург и далее, создавая «нейронную» сеть с центром/Витебском, раздувая супрематический революционный пожар;

- был затягивающей воронкой и гейзером одновременно, озорным и манким;

- перешагнул свои двадцать биографических лет XIX века и 35 лет XX века – сразу в XXI-й с его, века, цифровым видением мира;

- знал и доказывал то, что есть начало всего – «Бог не скинут».

- Все они больше не вернуться в Витебск. Здесь остынет их след, их имена; исчезнут их работы и их музей, надолго исчезнут их мысли. Всё это растворится в континууме времени. Спустя десятилетия это «витебское пятилетие» вновь проявится своей целостной завершённой корпускулой.

- Дом, из которого их плоть и дух были изгнаны, вновь ожил ими же (здесь музей истории ВНХУ). И на стенах кабинета Казимира Малевича проявляются сквозь время его мысли, его образы, его звёздные круги и его жёсткая геометрия мира.

- Давняя привычка мерить время датами воплощается в Петле времени:

- Дом/ ВНХУ (точка/пространство);

- Витебская художественная школа/Малевич (энергия/время);

- 1918 / 2018.

Витебск – город суровый, brutальный. Потому что он – феникс. Много раз за свою историю он исчезал с лица земли полностью и восставал, уходили в небытие все его жители, и вновь вспыхивала жизнь в его пространстве. Он привык рождать значительных людей и привык забывать их. И не нести их имена на своих знамёнах. Он выбрасывал энергетические протуберанцы и схлопывался/замирал. Он всегда светился радугой, силовой дугой, смыкающий все свои времена, не всегда яркой, но всегда светился... «Мой город, меня не забыл ты ещё? Река твоя в теле моём течёт...»

Г Л А В А

СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КАНОН

А.Ф. Лосев определял канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15].

Согласно данной дефиниции в применении к исследуемому нами канону супрематизма форма во всех без исключения произведениях Казимира Малевича, его соратников по объединению «Супремус» и его учеников/единомышленников по объединению УНОВИС достигла крайнего уровня структурной обязательности и формальной устойчивости.

Следуя логике Яна Ассмана, общим знаменателем формулы канона является связь «верности» и «воспроизведения» в различных применениях [Ассман Ян. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. М., 2004. С. 113]: «Поведение второго, следующего, который так тесно, так точно, так “по пятам”, как только можно, примыкает к чему-то предшествующему. Даже в основе музыкального употребления слова “канон” лежит тот же смысл: голоса должны “следовать” друг за другом и держаться за предшествующими, точно воспроизводя их. Поэтому канон основывается на идеале нулевого отклонения в ряду повторений. Очевидна близость к тому, что мы называли “обрядовой когерентностью”». Понятию и постоянному повторению «обрядовой когерентности» супремусы и уновисы будут следовать с убедительностью и точностью, однако нулевое отклонение в данном случае будет невозможным при всей достаточной близости к первичной формуле супрематического канона.

Канон – в изобразительном искусстве, совокупность твёрдо установленных правил, определяющих в художественном произведении нормы композиции и колорита, систему пропорций, либо иконографию данного типа изображения. *Каноном называется также произведение, служащее нормативным образцом.*



67. Основной супрематический элемент. Квадрат. 1913.
Из иллюстраций (№ 67) к труду К. Малевича «Мир как беспредметность». Идея нашла своё завершение позже



«Чёрный квадрат». 1915. ГТГ



«Последняя футуристическая выставка "0,10"» в декабре 1915 года в Художественном бюро Н. Добычиной

Самим принципом канона, его формулой, канон канона стал «Чёрный супрематический квадрат» как плоскостное выражение куба и прибавочного элемента супрематизма (супрематической прямой).

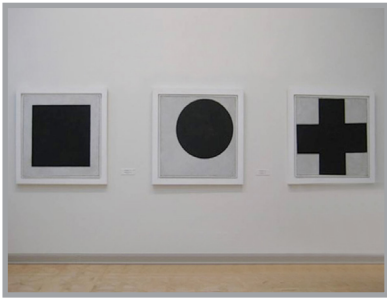
«ЧЁРНЫЙ КВАДРАТ» – ФОРМУЛА ФОРМУЛЫ. «Чёрный квадрат» – изначальный импульс всех других цвето-форм Супрематического проекта, первоформы и изначального цвета.

Идея Чёрного квадрата появляется в 1913 году в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем», на занавесе, разрываемом двумя Будетлянскими силачами.

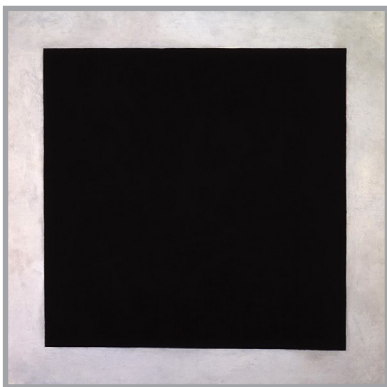
Самый первый из написанных, «Чёрный супрематический квадрат», создан в середине и представлен на «Последней футуристической выставке "0,10"» в декабре 1915 г. в Художественном бюро Н. Добычиной в Петрограде.

Супрематический проект Казимира Малевича состоял из 39 работ, занимал отдельный зал, в «красном углу» которого помещался «Чёрный квадрат». В экспозиции находились также «Чёрный круг» и «Чёрный крест». Все три концептуальные работы представляли собой единую архетипическую модель и единство изначальных элементов всей супрематической системы художественного мышления. Все другие произведения проекта стали детальной разработкой главной идеи, её проявлениями в различных ипостасях, т.е. её изложение. Это было малевичское изначальное высказывание как чёткое определение границ пространства/времени канона. В этом смысле «эта форма канонизации текста через "заклятие" переписчика в форме договора распространялась даже на чтение и понимание текста» [Ассман. С. 113].

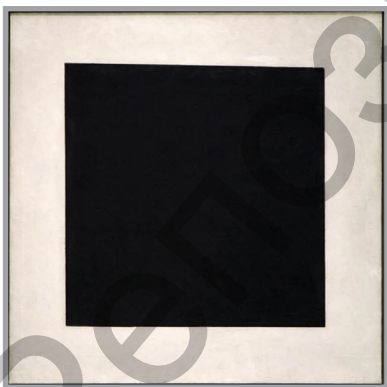
И. Пуни в книге «Современная живопись» подчёркивал: «Эмбрионом живописи, исходной точкой этой беспредметной, все начавшей сначала живописи, для Малевича явился квадрат, закрашенная плоскость квадрата» [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост. И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 170].



Второй вариант картины «Чёрный квадрат» включён в триптих, в составе которого присутствуют «Чёрный круг» и «Чёрный крест»



«Чёрный квадрат». Около 1923 г. (106 x 106 см).
Работа выполнена совместно с А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Суециным. ГРМ



«Чёрный квадрат». 1929 (79,5 x 79,5 см).
Повторяет первый «Чёрный квадрат». ГТГ

■ «Чёрный квадрат» – элементарная единица, но, вернее, бозон, содержащий в определённом квантовом состоянии неограниченное количество одинаковых частиц. И, прежде всего, содержащий весь супрематизм в свёрнутом виде. Но на первоначальном уровне развёртывающийся в чёрный круг и чёрный крест, являющие с чёрным квадратом единство и взаимообращённость формы: квадрат, вращающийся вокруг центральной точки пересечения диагонали, даёт круг, а крест содержит в себе четыре (пять) квадрата.

■ «Чёрный квадрат» – это контраст чёрного и белого как проявление двоичной классификации в культуре, как противостояние левое–правое, верх–низ, земля–небо и пр., но и как дуальность одновременно (одновременность и взаимодополнительность, взаимоподдержание), но и как контрапункт (столкновение двух энергетических сил, вызывающее превосходящее состояние, нечто принципиально новое).

■ «Чёрный квадрат» – отсутствие и одновременно присутствие цвета. Вместе с энергией, он испускает весь спектр супрематических колеров. И тут же готов вобрать их в себя. Чёрный есть отрицание цвета, но и одновременно наличие окрашенной в чёрное плоскости.

■ «Чёрный квадрат» – эмбрион не только всех форм, но и цвета.

■ «Чёрный квадрат» заключает в себе статику и движение в пространстве и времени. Он статичен, потому что потенциален. И благодаря этой потенциальности содержит движение.

■ «Чёрный квадрат» открывает энергию отношений в супрематизме. Супрематизм в этом смысле представляет собой исследование притяжения-отталкивания взвешенных в плоскости форм-идей.

■ «Чёрный квадрат» сродни чёрной дыре как предполагаемому выходу-входу в другую вселенную. Пройдя сквозь него, художники ощущают и понимают не только свойства абсолютной беспредметности, но и возможности трансформаций беспредметности.

■ «Чёрный квадрат» – это живая, прозрачная плоскость, сквозь которую традиционное изображение, всегда находящееся за ней, в воображаемом объёме картины, или распластанное на другой стороне этой

плоскости, может «вывалиться» на эту сторону, на сторону наблюдателя, зрителя (в виде контррельефов, материальных подборов, инсталляций, перформансов и т.д.). Он есть граница двух миров в искусстве.

Четыре варианта «Чёрного квадрата», созданные К. Малевичем, отличаются друг от друга, так же, как и композиции, в которых присутствует изображение этого концепта супрематизма.

К. Малевич считал это произведение лучшим своим произведением. «Чёрный квадрат» лежит в основе всех супрематических построений, а также зеркально отражается в «Красном квадрате» и «Белом квадрате». Форма трансформируется: из статики на плоскости к динамике в безмерном белом пространстве. Во множестве подобных воплощений повторяется и сама форма/формула в абсолютной точности, и принцип, лежащий в основе формы, т.е. формула формулы.

На экспозиции «Последняя футуристическая выставка картин “0,10”» Казимир Малевич представил и формулу, и её возможные преобразования, и перспективы/векторы супрематического канона.

«Чёрный квадрат» является точкой бифуркации: в данной точке ситуация предыдущей гармонии (и всех предыдущих формул) достигает наивысшей точки неравновесности/неустойчивости. В подобной позиции при обрушении в хаос система обретает множество вариантов, а сама точка позволяет мыслить о себе нелинейно.

«Чёрный квадрат» является этой самой точкой на линии развития изобразительного искусства: «Полночь искусства приближается. Изящные искусства приговорены к изгнанию. <...> Супрематизм сжимает всю живопись в черный квадрат на белом холсте. Я ничего не придумал. Я только ощутил в себе ночь и в ней я увидел новое, которое назвал Супрематизмом. Он выразил себя черной плоскостью в форме квадрата» (из статьи К. Малевича «Наше время является эпохой

анализа...») [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 30].

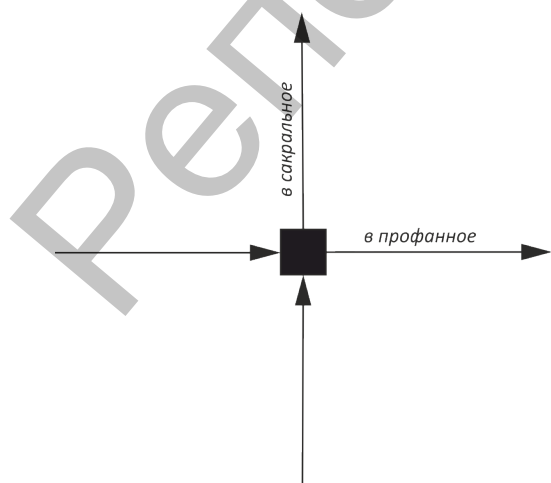
«Чёрный квадрат» позволяет находить в нём любые смыслы: 1) на уровне «0-формы»; 2) культурологические сущности; 3) искусствоведческие формулировки; 4) математически-программистские модели. В этом смысле «Чёрный квадрат» является мета-метафорой.

Объединяя все эти радиусы приближения, делаем вывод о том, что именно с этого произведения начинается нелинейность в художественном мышлении.



«Чёрный квадрат». 1932
(53,5 x 53,5 см).

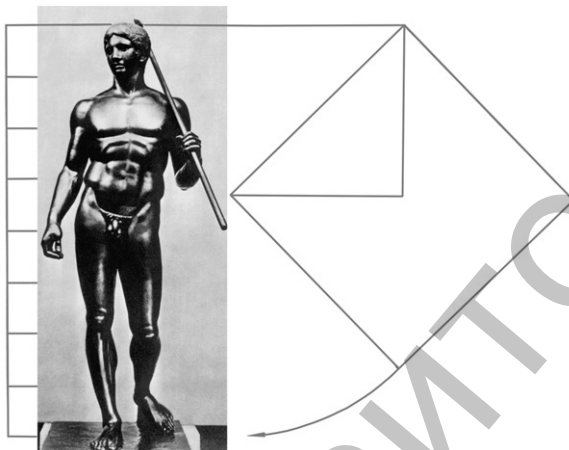
Был найден в 1990-е гг.
Государственный Эрмитаж



«Чёрный супрематический квадрат» как суть Супрематизма открывает область пара/утопии: реальность + вторая реальность, где:

реальность окружающего мира подвергается трансформации с помощью дизайнера (выход Супрематизма в среду утилитарную):

создаётся параллельная реальность, т.е. возможность разложения (анализа окружающего мира + новая эстетическая структура). Как отмечает Е. Деготь, «за квадратом должно было последовать созидание “другого” мира из “других” форм – мира в той же полноте связей и закономерностей, что известна в мире здешнем. Из “Чёрного квадрата” Малевич развернул мироздание абстрактных единиц, парящих в белом пространстве разума. Зрителю рубежа XX и XXI веков, воспитанному на геометрических формах, бесконечно трудно увидеть в этих картинках не формальный эксперимент, а титаническое усилие интеллекта; человеку, привыкшему к дизайну, почти невозможно почувствовать тот великий пафос освобождения мысли от бремени жизни, которым пронизан супрематизм» [Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000. С. 37].



Дорифор (Копьеносец). Реконструкция бронзового оригинала статуи работы Поликлета Аргосского. 440 г. до н.э. Схема пропорционирования

Квадрат наследует значение этой архетипической фигуры с её гармонией, скрытой динамикой и симметрией. Диагональ квадрата, по Платону, представляет собой иррациональную величину: система мер, основанная на квадрате и его диагонали, содержит двойственность, отношение простых целых и иррациональных чисел. Квадратным греки называли способ пропорционирования (изложен в «Каноне» Поликлета), где основным модулем фигуры является сторона квадрата, а отношения длин фигуры связаны с универсалией золотого сечения.

СУПРЕМАТИЗМ НА «ПОСЛЕДНЕЙ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ВЫСТАВКЕ КАРТИН “0,10”» – РАЗВЁРТКА ФОРМУЛЫ. В конце 1915 года К. Малевич полностью выделил из «Чёрного квадрата» всю систему Супрематизма, визуализировал вторую реальность, представил «теневые» чертежи – проекты этой реальности. Работы Казимира Малевича на выставке являются **петроградский каноническим контентом Супрематизма.**

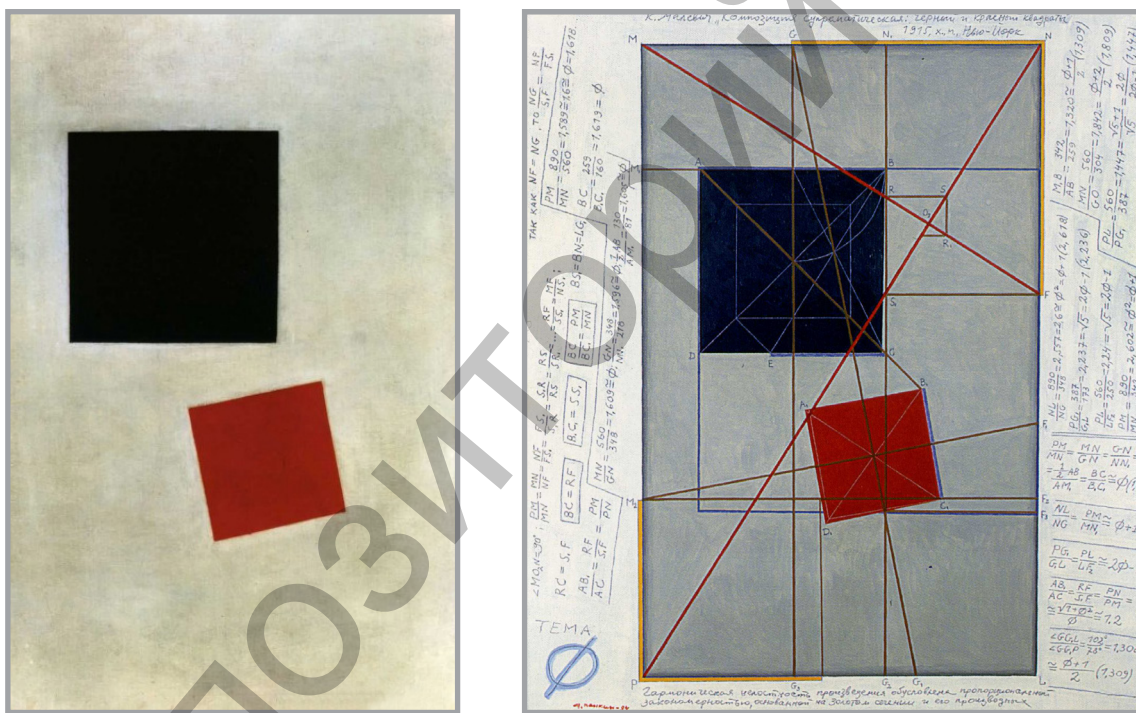


КАНОН (греч. κανών – норма, правило) – система внутренних творческих правил и норм, господствующих в искусстве какого-либо исторического периода или направления и закрепляющих основные структурные закономерности конкретных видов искусства.

«Чёрный квадрат» как формула оказывается общим знаменателем всех заявленных работ, плотно к нему примыкающих и мерно повторяющих его. Ключи Супрематизма в контексте «0,10» сосредоточены в «Чёрном квадрате», и через него очевидным становится механизм (правило, критерий) супрематического мышления. «Чёрный квадрат» становится ядром системы мер, по которому как по части можно сделать заключение обо всей целостности Супрематизма.

При этом статика самого «Чёрного квадрата» отображена во всей супрематической системе на «0,10», а также полностью разработана потенциальная его динамика во всех остальных композициях.

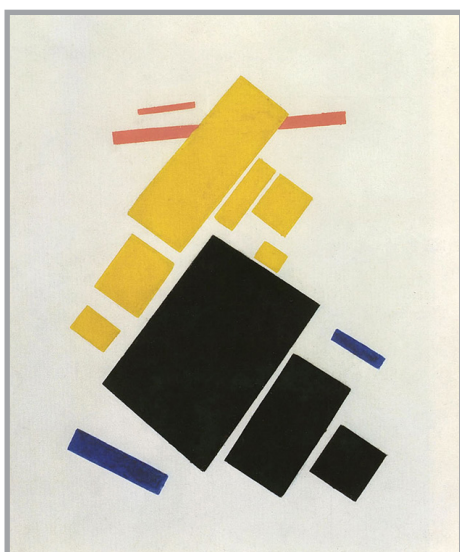
Так, работа «Чёрный и красный квадраты» как образец упорядоченности и пропорциональности является примером скрытого движения. Красный квадрат в этой композиции подобен маятнику, отклонившемуся в крайнюю правую позицию и готовому двинуться в противоположную сторону относительно оси, пересекающей чёрный квадрат.



Работа Казимира Малевича слева.

Справа формула движения кинетического объекта Александра Панкина на основе работы К. Малевича

По утверждению А. Панкина, при движении красного квадрата вокруг чёрного возвращение первого на своё место произойдёт через пять оборотов, а вокруг собственного центра красный обернётся восемь раз. Если это плоскостное изображение реализовать в кинетический объект, то «он метафорически в условной форме представляет простейшую, элементарную “формулу” взаимодействия космических объектов, акцентируя и “усиливая” тем самым космическую тему композиции К. Малевича» [Панкин А. 0 – 1 // Малевич. Классический авангард. Витебск. 10. Минск, 2008. С. 244–245].



К. Малевич.
«Супрематическая живопись.
Летающий аэроплан. 1915»

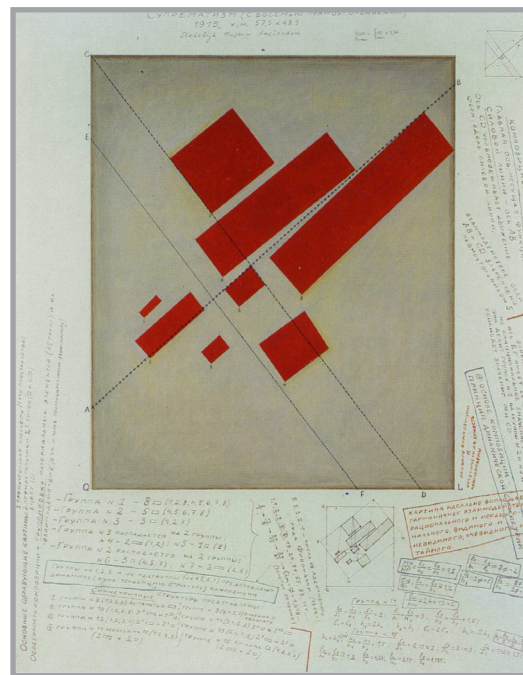
Или другой пример. Композиция с выставки «0,10» – «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан». В ней мы наблюдаем невидимое движение, направление и вектор которого заданы двумя красными полосами в верхней части картины.

Окружность, проведённая справа налево, выходящая за левый предел работы, совпадает с синей полосой внизу левой части картины, упирается в нижний угол среднего по размерам чёрного квадрата и разворачивает всю композицию, бесконечно вращая её вокруг вертикальной центральной линии.

В «Супрематизме с восемью прямоугольниками» движение представляет собой эллипсоидный вариант, движущийся диагонально с нижнего левого угла в верхний правый.

При этом всё изображение способно развиваться в как минимум тройное спиралевидное изображение вокруг небольшого центрального прямоугольника. Количественный ряд (восемь прямоугольников) при делении всей композиции по диагоналям составляет обратный счёт ряда Фибоначчи: 8 – 5 – 3 – 2 – 1.

Такого рода математическое/кинетическое исследование позволяет понять все работы, представленные на «0,10», каждая из композиций, превращённая в объект, имеет несколько типов движения от простого до наиболее сложного, имеющих



«Восемь красных прямоугольников» Казимира Малевича слева.
Справа кинетический объект Александра Панкина

в основании отношения сторон квадратов, диагоналей и окружностей. Обороты, совершаемые вокруг центров, как правило, проходят вокруг определённых точек по вертикали и горизонтали.

При этом К. Малевич, концентрируя потенциал движения, исключает время, останавливая его. Именно останавливает и перемещает изображение в перпендикуляр/вертикаль вечности. То есть супрематический канон заключает в себе нелинейный смысл соотношений времени и вечности.

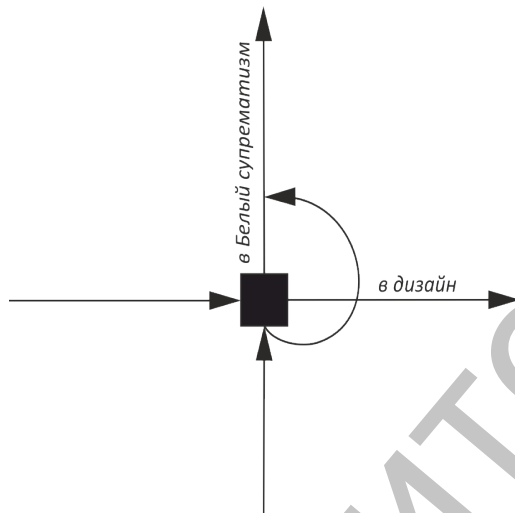
Главной особенностью работ является то, что здесь полностью исключаются субъективные качества интенции и восприятия конкретного зрителя. К. Малевич абсолютно исключает одушевлённость гармонии и всевозможные человеческие тёплые смыслы. Красота, прежде понимаемая как определённый эстетический идеал с обязательными ценностями художественной образности, переводится в гармонию вневременную, совершенную. По признанию К. Малевича, ему было жутко расстаться с миром образов, «в котором жил и который воспроизводил и принимал за действительность бытия. Но чувство легкости тянуло меня и довело до полной пустыни, которая стала без-образной, но только ощущением, и это стало содержанием моим» [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 106].

Это было подтверждено расчётом и анализом числовых закономерностей отношений величин, сделанными Велимиром Хлебниковым в этюде «Голова Вселенной. Время в пространстве». Соотнеся размеры поверхности Земли и кровавого шарика, В. Хлебников пришёл к выводу, что «поверхность земной звезды, деленная на поверхность звездочки кровавого шара, равна 365 в десятой степени (365^{10}) – прекрасная созвучность двух миров, право человека быть первым на Земле». Из данной посылки Велимир Хлебников сделал заключение о том, что «в некоторых теневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров <...> отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи время приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру» [Велимир Хлебников. Собр. соч.: в 6 т. М., 2005. Т. 6. С. 167].

Казимир Малевич, таким образом, выходит за пределы образного мышления в область мышления математического, где гармонизация величин связана с достижением: 1) на нижнем уровне – функциональности и конструктивности (и это практически будет воплощено в объёмном Супрематизме Проунов и Архитектонов), а 2) на высшем уровне – с выходом в информационно-энергетическое поле (и это будет теоретически воплощено в Белом супрематизме).

Исследователи не раз отмечали и то, что художник использовал лёгкую неправильность при построении геометрических фигур. В этой связи необходимо подчеркнуть, что древние греки основывались в архитектуре на кратных модулях и рациональных приёмах, придавая им некоторую иррациональность/неправильность (искривления, утолщения, нарушение равенства и пр.), что позволяло найти новые отношения величин. На основе нового согласования частей формы по модулю возникает и видимая соразмерность. Малевичские работы определённо принадлежат к эвритмическому типу гармонических отношений с их динамикой и симметрией/асимметрией. Таким образом объединялось видимое на картине с жёсткой математической подоплёкой.

Ю.М. Лотман, исследовавший информационно-семиотический аспект канона, считал, что канонизированный текст организован не по образцу естественного языка, а «по принципу музыкальной структуры», и поэтому выступает не столько источником информации, сколько её возбудителем. Канонический текст по-новому организует имеющуюся у субъекта информацию, «перекодирует его личность» (Лотман Ю.М. *Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16–22*).



Казимир Малевич (в отличие от сугубо функциональных и конструктивных задач в материальных подборках В. Татлина) решал не математические задачи (при том, что В. Хлебников обнаружил их чистую математику), не задачи нового художественного образа, а проблемы более высокого уровня.

Канон в подобных условиях представляет собой не просто способ осуществления формулы (это произошло по горизонтали как дизайн), а способ выхода в вертикаль.

Термин «канон» имел большое значение и в логике. Эпикур, называя логику каноникой, понимал под нею правила познания и истины. В этом смысле термин употреблялся Лейбницем, Дж. С. Миллем. У Канта под канонем чистого разума понимается совокупность всех априорных основоположений, правильно функционирующих в познании. Соответственно Кант говорит и о каноне рассудка и о каноне морального суждения.

«Чёрный квадрат» – не жёстко правильная фигура, в нём есть количественные неправильности чёрной формы, искривление линий и внутренней плоскости. Воспользуемся терминологией греков: это – *ana-logia*, т.е. вновь-отношение, другая логика. Для К. Малевича важной здесь оказалась динамика элемента, содержащая динамику всех супрематических элементов.

Чёрный квадрат становится модулем, на основе которого согласуются гармонии всех остальных супрематических картин.

СУПРПРЯМАЯ: ВИТЕБСКИЙ ПЕРИОД КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА В РАЗВИТИИ СУПРЕМАТИЧЕСКОГО КАНОНА. В Витебском народном художественном училище Казимир Малевич создал супрематическую школу (ядро и смысл понятия «Витебская художественная школа»), которая стала продолжением Супремуса и экспериментальной площадкой воплощения супрематического канона в творчестве учеников, соратников и последователей (современных и отдалённых во времени).

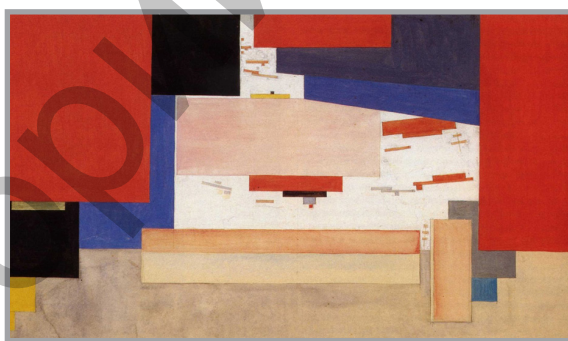
Супрематический канон был положен в основу утилитарного преобразования среды и в основу педагогического метода.

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ СРЕДЫ ПО СУПРЕМАТИЧЕСКОМУ КАНОНУ. 17 декабря 1919 года для юбилея Комитета по борьбе с безработицей К. Малевич с Л. Лисицким создал эскизы панно, сцены и здания, и с этого времени началось формирование проекта выхода искусства в среду и сегментирование среды по законам искусства. Проект начинает формироваться в *закрытом* пространстве, в кубе помещения, т.е. в ближайшей среде, в которую помещён человек.

Следующий шаг – сценический: представление «Победы над Солнцем» и Супрематического балета. К этому проекту примыкает оформление трамваев, вывесок и пр.



Белые казармы



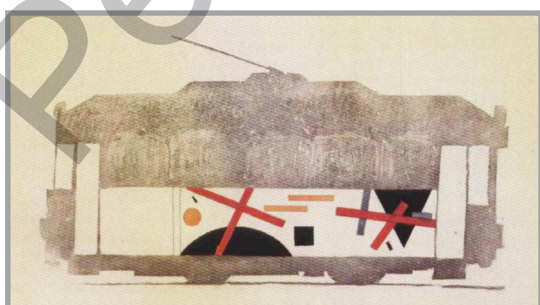
Театральный занавес



Эскиз Супрематического балета



Эскиз оформления трамвая



Эскиз оформления трамвая



Трамвай в Витебске. 1920-е годы

Далее – ПРОУНЫ Л. Лисицкого и скульптура Д. Якерсона (позже появятся архитекторы К. Малевича). И, наконец, оформление города к праздникам. По записям С. Эйзенштейна: «Станный провинциальный город. Как многие города Западного края – из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь улицы покрыты белой краской по красным кирпичам, а по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича. Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города» [Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 432]. Далее – выход в повседневность (обои, одежда, посуда и пр.), в собственно дизайн среды, где формируются её отдельные участки, сегменты, организующие не только самую ближайшую среду вокруг человека, но и самого человека, его взгляды, вкусы и представления.

Каждый фрагмент дизайнерского проекта К. Малевича и К⁰ представляет собой вариативность супрематической композиции. Композиции развиваются по горизонтали и являются своеобразным супрематическим орнаментом, постоянно воспроизводящим канон.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕТОД КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА КАК ВНЕДРЕНИЕ СУПРЕМАТИЧЕСКОГО КАНОНА. Педагогический метод К. Малевича строился на практическом внедрении механизмов творческой деятельности в *сознание* учеников. Главный механизм основан на теории прибавочного элемента (ТПЭ).

Для К. Малевича этот педагогический механизм связан, по нашему представлению, с античными смыслами канона: «Судя по всему, в основе всех метафорических употреблений слова лежит строительный “канон” как конкретный предмет. Основным признаком канона – шеста – является для строительного дела его прямизна. <...> Таким образом, канон прежде всего инструмент» [Асман. С. 120]. В подобном смысле супрематический канон К. Малевича есть основание для обучения.

Подобная педагогическая система была объёмной методологией: со стороны философии/психологии (т.е. по вертикали: сакральное) и со стороны практической методике (т.е. по горизонтали механического движения от формы к форме: профанное). «Преодо мной открылась возможность производить всевозможные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные притяжения нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске институт, который дал возможность вести работу полным ходом. Индивиду, пораженные живописью, разделились мною на несколько типичных состояний, которые я по возможности группировал в более однородные группы того или иного прибавочного элемента. <...> Я обнаружил, что действие и того и другого метода произвело перерождение живописного центра <...>» [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 85–86].

Выделение прибавочного, или формообразующего, элемента в мыслительно/практическом сознании ученика было исходным пунктом в методологии К. Малевича. Далее он продвигал ученика по вектору отказа от предмета к новым пластическим идеям.

К. Малевич подчёркивал, что в одной из выделенных им групп ученики воспринимали структуру подсознательно, а в другой – осознанно. И как только учитель навязывал внимание к структуре, возникали трудности. И в подобной ситуации К. Малевич после создания учениками рецептурного натюрморта интуитивно отдавал их педаго-

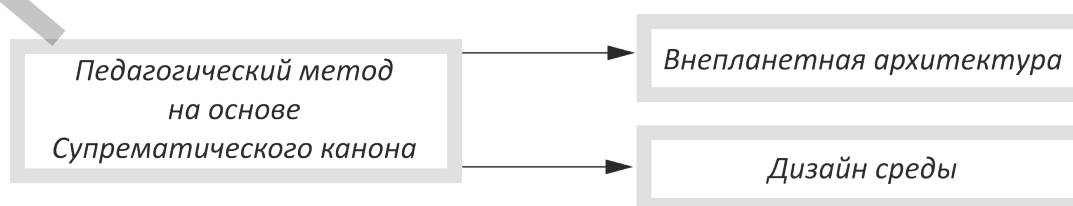
гу, который мог работать с ними в предложенном направлении. Например, Р. Фальку: «Фальк в это время работал над выводами сезанновской натуры, передвигаясь по живописной орбите вглубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объем» [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 86]. Затем из этой группы выделялись те несколько учеников, которые были способны уловить и воплотить ПЭ кубизма и следовать структуре этого направления. Но и здесь К. Малевич очень подробно работал над исследованием возможностей своих подопечных, доводя их до «живописного паралича», увеличивая во время занятий действия несвойственного им прибавочного элемента, и пришёл к выводу, что одной теорией решить вопрос выбора нельзя, всё решает исключительно подсознание: «В этом случае такому живописцу необходимо дать изолированную от других течений комнату для укрепления культуры привившейся в нем волокнистообразной, скажем Сезанна, которую нужно развить до ста процентов, чтобы организм был насыщен полностью в надежде, что эта полнота образует почву или устойчивость к восприятию новых живописных раздражений, получаемых от 1-й стадии кубизма» [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 89].

К. Малевич доводил ту или иную структуру на занятиях с учеником до предельной нормы и к концу подобных настойчивых упражнений уже наблюдал типичные соединения *нового* живописного направления. Он не прививал сразу супрематические элементы, ограничивая их той системой, которая только-только утверждалась в подсознании ученика. Мастер добивался чистоты стиля, свободы от эклектики, последовательности развития ученика.

Для К. Малевича в формулировке Теории прибавочного элемента и в обучении на основе прибавочного элемента чрезвычайно важным было соотнесение приверженности тому или иному ПЭ с тяготением к того или иного рода природно-социальной среде. Супрематизм представлял для него наиболее современное соответствие: «*супр-прямая, которую я назвал супрематическим прибавочным элементом динамического порядка. Среда для него есть подходящая – воздух как необходимая среда для аэроплана, воздушных динамических сооружений планитов, аэровидный супрематизм. <...> это динамико-планирование может быть супрематического объёмного или плоскостного строения, которое может распасться на динамический супрематизм и беспредметно-архитектурный, <т.е.> статику по прибавочному элементу квадрата*» [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 98–99].

В этом смысле Супрематический канон, лежащий в основе движения и перспектив образовательной системы, позволял К. Малевичу в его педагогической практике двигаться не назад, как в академической подготовке, а вперёд – в изучении нового искусства и новых пластических идей, и в то же время преодолевать уже найденные и использованные утилитарные витебские применения/внедрения.

Таким образом, в Витебской школе Казимиром Малевичем созданы:



К. Рождественский сравнивал педагогическую систему Казимира Малевича с системой К. Станиславского. Речь идёт о воспитании индивидуальности ученика. И принципиально важным здесь является переключка художественных позиций. К. Станиславский утверждал в начале прошлого века следующее: «Неподвижность <...> еще не определяет пассивности. Можно оставаться неподвижным, и тем не менее, подлинно действовать, но только не внешне, а внутренне. Этого мало. Нередко неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием» [Станиславский К. Работа актера над собой. М., 1938. С. 81]. Для К. Малевича такая позиция была особенно важным утверждением: в искусстве важна не искренность, а истина. А она находится в области сакрального. Чем меньше выявлено внешнего, тем сильнее его пульсация, тем больше требуется усилия от человека, чтобы вникнуть в суть, представить суть.

Одной из самых важных технологий К. Станиславского в обучении творчеству были методы общения, воплощённые через рериховские идеи расширения сознания, которыми и была проникнута система К. Станиславского: «Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? *Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влучением?*» [Станиславский. С. 414]. Для супрематической идеи, для её восприятия учениками и, в конечном итоге, зрителями данная методика является, пожалуй, принципиальной. К. Станиславский продолжает: «Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой <...>. В момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влучения становятся более ощутимы как для того, кто их отдаёт, так и для тех, кто их воспринимает. <...> Это – прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза, или из кончиков пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий» [Станиславский. С. 415].

Кроме того, лежащий в основе педагогического метода супрематический канон стал принципом коллективного сознания в школе К. Малевича. Этот принцип работал как средство индивидуализации через слияние с общим сознанием. Т.е. следование норме является методом соединения в общность и одновременно основой личностного роста. Ученик развивается как создатель нового мира и новой культуры, и вместе с тем он создатель самого себя. К. Малевич верил, что такая партийная структура и её возможности дают надёжный результат.

С. Хан-Магомедов в книге о Л. Хидекеле в достаточной степени иронизирует по поводу педагогического метода К. Малевича: «Он заставлял учеников ускоренным порядком повторить путь эволюции творческих течений авангарда – Сезанн, кубизм, футуризм, кубофутуризм, различные стадии плоскостного супрематизма. Трудно сказать, насколько эффективна была эта методика преподавания <...>, но нельзя отрицать, что она позволила витебским ученикам Малевича реально “прожить” те этапы эволюции живописного авангарда, которые они, по молодости лет, уже не застали» [Хан-Магомедов С.О. Лазарь Хидекель. М., 2008. С. 39]. Опыт современного витебского художника Александра Малёя (основателя творческого объединения «Квадрат», продолжателя идей К. Малевича как Витебской художественной школы и основателя студий современного искусства в Витебске) в течение

20 последних лет (в средней школе № 25, во Дворце творчества детей и молодёжи, в собственной частной студии) подтверждает действенность системы преподавания Казимира Малевича.

Исповедуя систему К. Малевича, пользуясь его методом рецептурного натюр-морта и выявляя природный прибавочный элемент у каждого ученика, Александр Малей воспитал целое поколение молодых художников, мыслящих в искусстве свободно и точно соблюдающих канон.

КАНОНИЧЕСКИЙ ВИТЕБСКИЙ КОНТЕНТ К. МАЛЕВИЧА – «СУПРЕМАТИЗМ. 34 РИСУНКА». Литографическое издание «Супрематизм. 34 рисунка» датировано декабрём 1920 года. Между петербургским и витебским супрематическими контентами ровно пять лет. В петербургском контенте К. Малевич заявляет канон и полномасштабно раскладывает своё художественное предложение нового стиля (наивысшего, по заявлению автора проекта) как доказательство его возможностей. В работах этого времени представлены математический и энергетический уровни, резко отличающие мышление К. Малевича в сравнении с коллегами. В них отсутствовала всякая перспектива, деление картины на планы, предметы. Изображение физической действительности было словно распластано с той стороны холста, превращено в сугубо геометрические фигуры/основания/чертежи – в знаки. К. Малевич (как это сразу заметил В. Хлебников) строго доказывал способы внутреннего притяжения геометрических тел, направления их движения по законам золотого сечения.

Казимир Малевич в петербургском контенте создал модель явления и указал на его причины. Художник определил здесь базовые понятия супрематизма (фигура/форма, сила, кинетизм, энергия), постулировал первенство плоскости. К. Малевич визуализировал законы движения фигур/форм на плоскости и зависимости формообразования от цвета. Очевидно, что формы находятся в состоянии покоя и движения одновременно – К. Малевич выявил, каким образом в абсолютной статике присутствует и главенствует момент движения. Скрытые схемы движения (параболы, окружности, хорды и пр.), его разнонаправленность заявлены во всём корпусе питерских работ.

Над всеми представленными на выставке «0,10» работами главенствует (визуально и ментально) «Чёрный квадрат» как предельно малая (изначальная и окончательная величина).

Петроградский контент – апогей супрематизма, его выплеск, его прокламация и манифест.

Витебский контент связан с осмыслением супрематизма, это – своеобразный взгляд в прошлое, некий промежуточный итог и выяснение сущности супрематизма в, скажем, обратном повороте. Собственный индивидуальный взгляд на собственные открытия в искусстве. В литографии был исключён цвет, и этот типографский недостаток повлиял на восприятие работ: внимание сосредотачивается сугубо на фигуре/форме, её плотности, кинетизме, энергии взаимодействия между формами. Здесь выведена главная линия супрематизма, «выжимка». Витебский контент – это ещё и основа главной части педагогического метода К. Малевича, супрематической части.

☐ «Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна – синее не дает реального представления бесконечного. <...> Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела».

☐ «Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры; тоже черный период и белый. Самое главное в супрематизме – два основания – энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия <...> цветное отпадает».

☐ «Теперь если всякая форма <...> – энергия, окрашивающая свое движение, то, след., в бесконечном творении происходит изменение материалов и образование новых энергийных сложений».

☐ «Какие-то магнитные взаимоотношения одной формы, которая, может быть, будет составлена из всех элементов естественных сил взаимоотношений и поэтому не будет нуждаться в моторах, крыльях, колесах, бензине. Ее тело не будет построено из разнообразных организмов, творя целое» [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 1. С. 185–207].

Кроме того, «Супрематизм. 34 рисунка» может рассматриваться как методическое указание в системе малевичского преподавания в Витебском институте, как учебное пособие и как средоточие мобильного иллюстративного материала, объясняющего суть основных математических законов супрематизма. Витебский контент – последняя ступень перед Белым супрематизмом, перед теоретической разработкой идеи.

Все 34 работы составляют полный художественный текст супрематического канона, его принципы, отношения с плоскостью, формой, фигурами, соотношениями, а также возможные варианты/группировки канона – 6 вариантов.

I. Плотные плоскости/фигуры (1, 2, 3, 4, 5, 11):

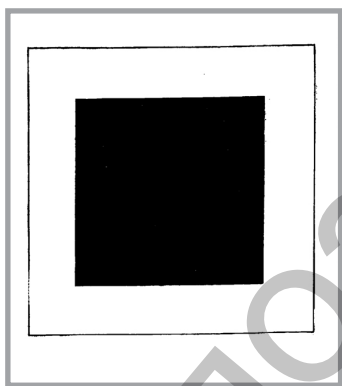


Рисунок 1

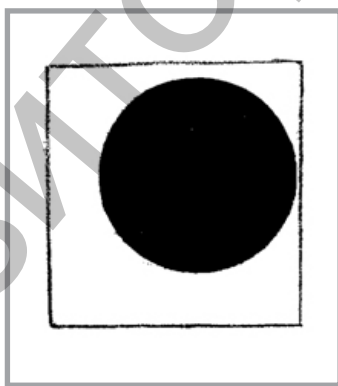


Рисунок 2

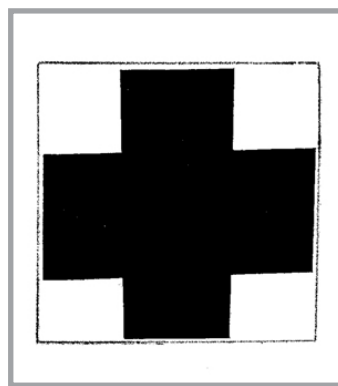


Рисунок 3

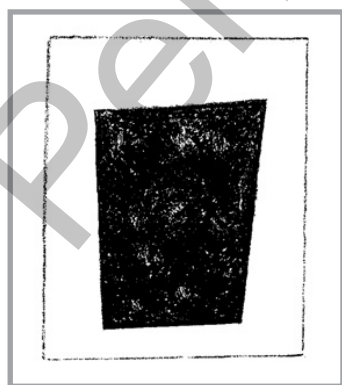


Рисунок 4

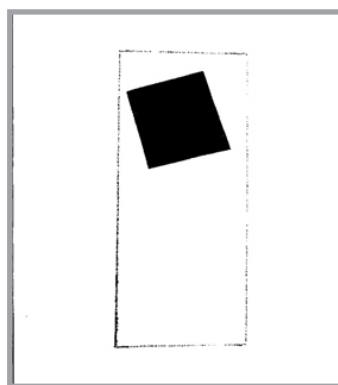


Рисунок 5

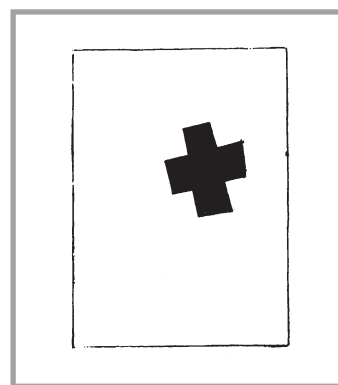


Рисунок 11

II. «Кинетические» (6, 7, 8, 15, 16):

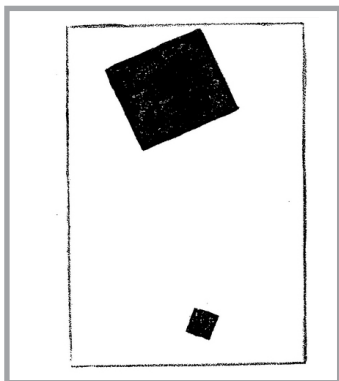


Рисунок 6

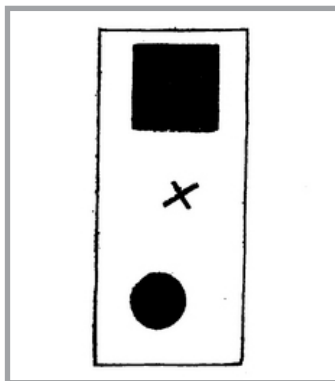


Рисунок 7

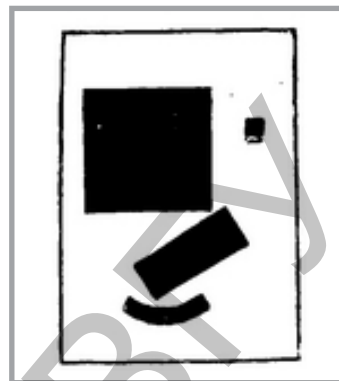


Рисунок 8

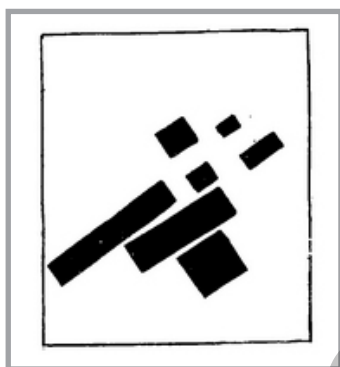


Рисунок 15

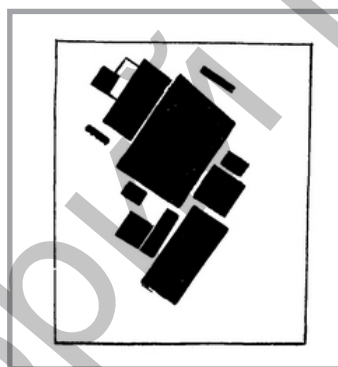


Рисунок 16

III. Линейные (9, 10, 12, 13, 14, 19, 20, 21, 23, 24, 32):

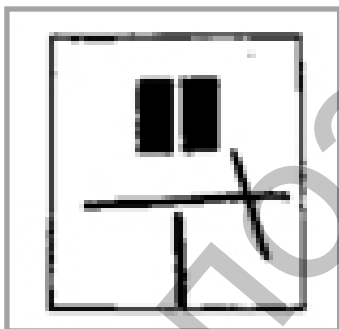


Рисунок 9

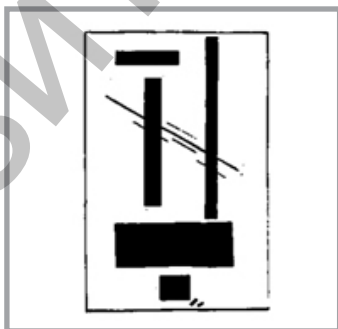


Рисунок 10

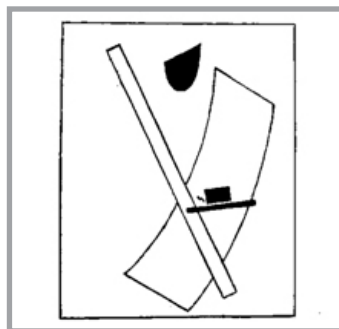


Рисунок 12

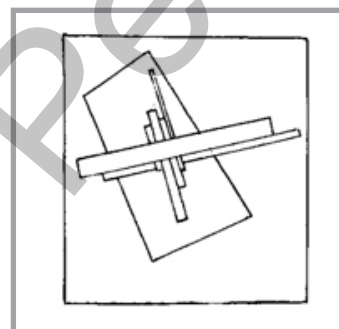


Рисунок 13

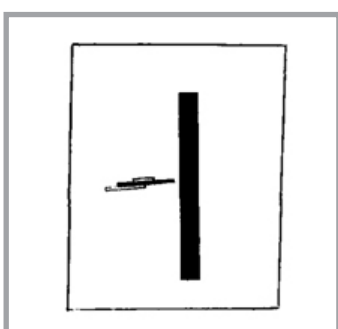


Рисунок 14

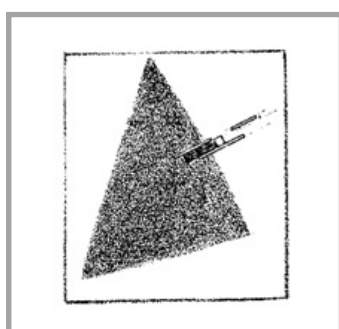


Рисунок 19

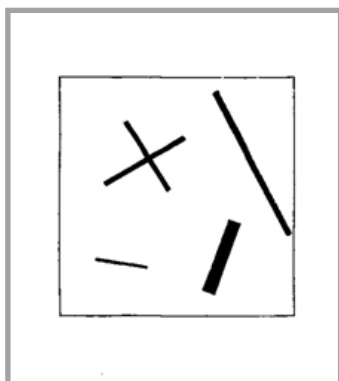


Рисунок 20

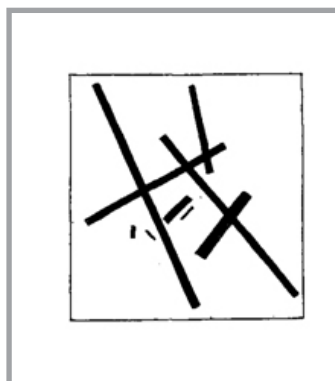


Рисунок 21

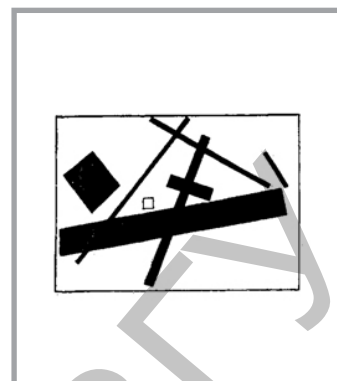


Рисунок 23

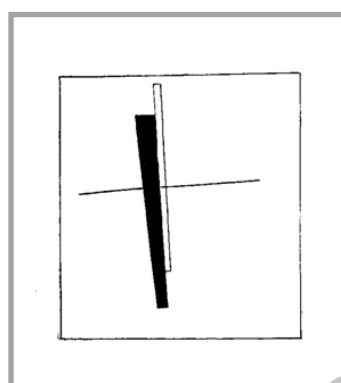


Рисунок 24

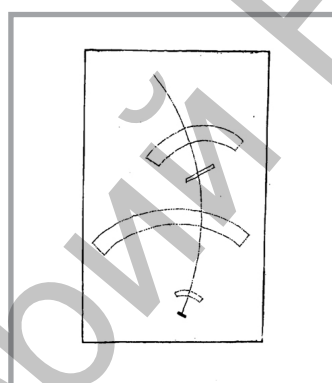


Рисунок 32

IV. Полётные, диагональные (17, 18, 22, 25, 26, 27, 33, 34):

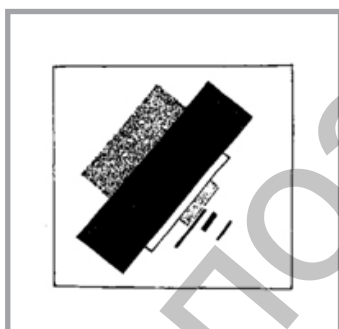


Рисунок 17

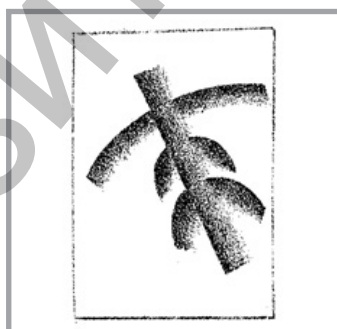


Рисунок 18

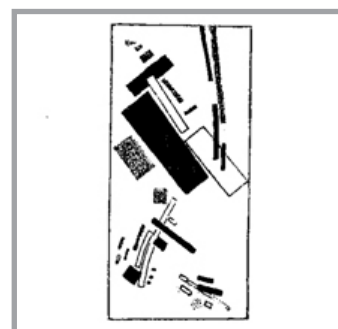


Рисунок 22



Рисунок 25



Рисунок 26



Рисунок 27

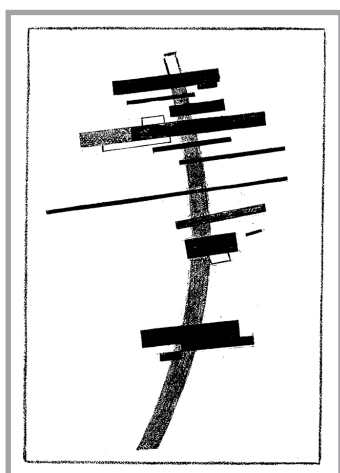


Рисунок 33



Рисунок 34

V. Слоистые (29, 30):

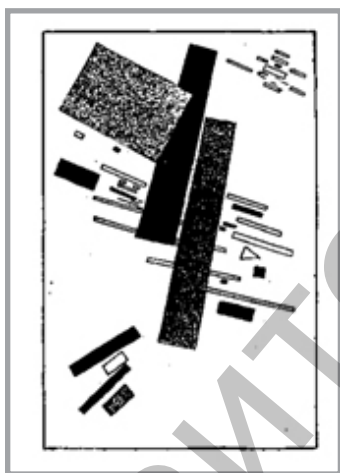


Рисунок 29

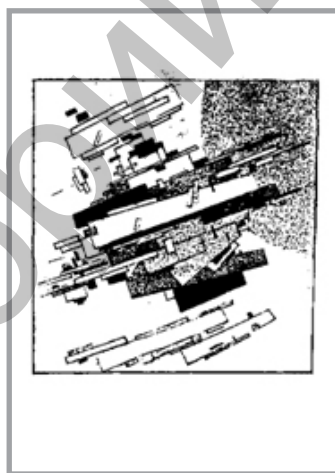


Рисунок 30

VI. Фейерверк (28, 31):



Рисунок 28

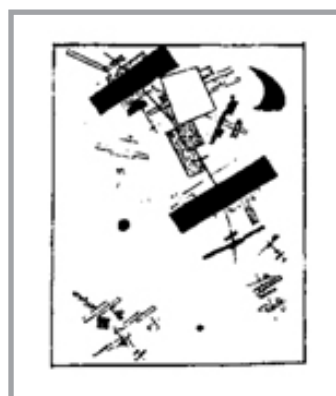


Рисунок 31

**Петроградский контент – манифест-выставка.
Витебский контент – манифест/итог/методика/раскладка**

СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КАНОН В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЛЕНОВ УНОВИСА. Главным в этом смысле является проблема строгого следования и открытости к продолжению/не подражанию.

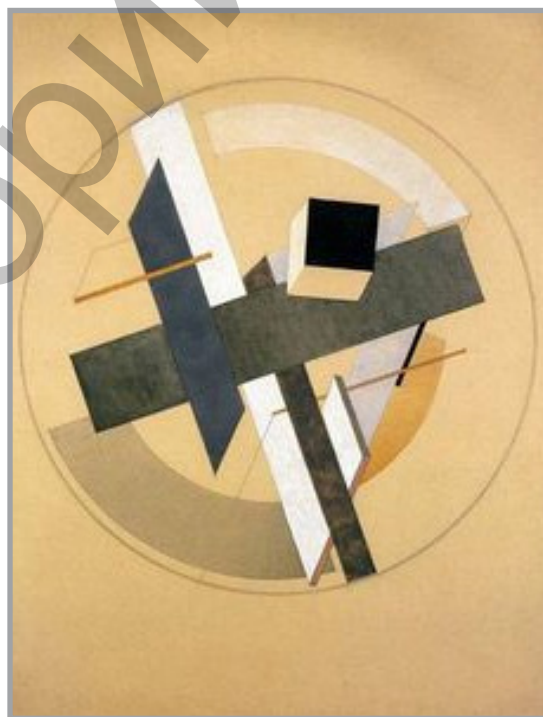
Супрематический канон Казимира Малевича становится мерилom, критерием, исходным. «Огромная пропасть лежит между нашим миром и миром – Супрематии. УНОВИС есть единственный мост через эту пропасть» [цит. по Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998. С. 7]. Супрематический канон уже переходил в Витебске с уровня малевичского проекта на уровень объединительного принципа, школы.

Супрематический орнамент и индивидуальные подходы учеников – открытая, подчёркнутая продолжаемость и вариации в рамках канона: рефлексия о малевичской форме – главное направление движения учеников к собственной креативности.

Оригинальный, поражающий своими неожиданными решениями Л. Лисицкий с ПРОУНами – пересадочными станциями от живописи к архитектуре – развил Супрематический канон в пространстве с ноября 1919 года.



ПРОУН 99



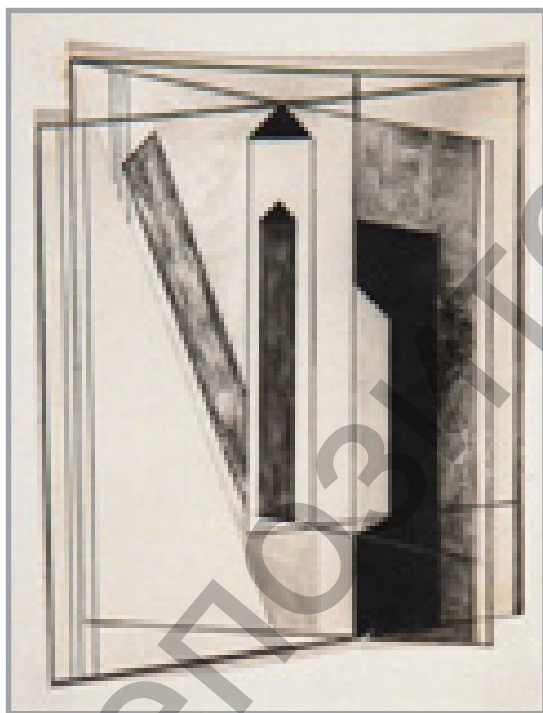
ПРОУН А-2

Как подчёркивает С. Хан-Магомедов, «ощущение пространства как космоса влечет за собой новые взаимосвязи между предметами и окружающим миром, новые представления о покое и движении» [Хан-Магомедов С.О. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. М., 1990. С. 20]. Новые принципы формoобразования находили реальное воплощение именно в мастерской Л. Лисицкого через объёмные проекты.

КВАДРАТ И СУПРПРЯМАЯ ОБРЕТАЛИ НОВОЕ ОБЪЯСНЕНИЕ ФОРМУЛЫ – КУБ. Это доказывает возможность поворотов изображения по различным квадратным плоскостям и по каждой прямой, существующей в работе.



Художественно-эстетическая значимость канона заключается в том, что каноническая схема, закреплённая материально или существующая только в сознании художника (и реципиентов данной культуры), являясь конструктивной основой художественного символа, как бы провоцирует талантливого мастера на преодоление этой схемы внутри неё самой с помощью мало заметных, но художественно значимых отклонений от неё в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка. В.В. Бычков.



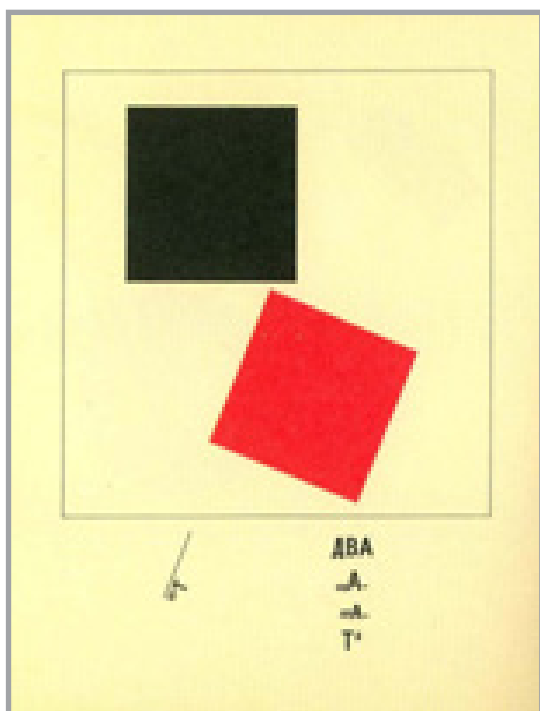
ПРОУН 43

На канонический витебский контент Супрематизма К. Малевича – «Супрематизм. 34 рисунка» – накладывается новое проявление канона у Л. Лисицкого.

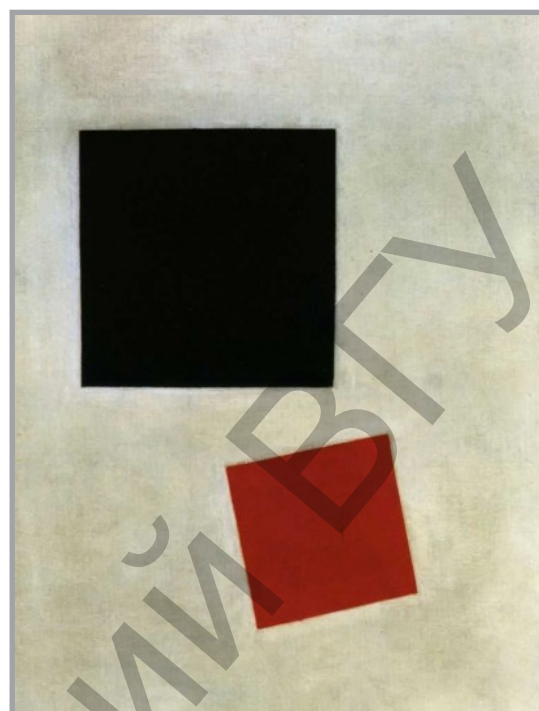
Хотя К. Малевич и упрекал Л. Лисицкого в отклонении к конструктивизму, не принимаемому утвердителем супрематизма в качестве истинно нового искусства, необходимо признать за конструктором Л. Лисицким следование логике супрематизма в понимании времени. Справедливо эту особенность подмечает И. Духан, подчёркивая, что Л. Лисицкий совершает (и это наглядно показывает, например, ПРОУН 43) «гигантское усилие “склейки” различных пространственных и временных горизонтов, и поэтому наряду с художественным временем собственно структуры произведения становится необходимым метафизическое время утопии и исто-

рии, горизонт которых “стягивает” гетерогенные силы произведения, предотвращает его окончательный распад» [Духан И. Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре. Минск, 2005. С. 97].

В издании «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти построениях» 1922 года выявление/следование супрематического канона и вместе с тем его развитие/дополнение очевидны. Так страница из книги адекватна композиции в петербургском малевичском каноническом контенте:



Л. Лисицкий



К. Малевич

Следующая страница (1) в издании Л. Лисицкого представляет собой, во-первых, кинетическую развёртку взаимодействия чёрного и красного квадратов, где красный увеличен в параметрах, что позволяет осознать направление и силу движения. В данной композиции возникает разрыв/провал в виде серого полукруга и чёрного круга, из которого появляются бело-красные ломкие узкие параллелепипеды с маленьким бело-красным кубиком на конце одного из них. Благодаря чему, и это, во-вторых, плоскость выстреливает объёмом, а супрематизм приобретает **канонический куб**.

Следующая страница (2) позволяет расширить диапазон применения канона в новом измерении. Красный большой круг пересечён предполагаемой диагональю из верхнего правого угла, идущей между двумя малыми чёрным и красным



1



2



3

квадратами в нижний левый угол. В это же время красный круг готов повернуться по оси слева направо и потянуть за собой верхнюю чёрно-белую объёмную геометрическую конструкцию.

Такая же диагональ пронзает чуть смещённый влево относительно вертикальной оси чёрный ромб (З). Чёрный квадрат, поставленный на нижний угол, становится динамической фигурой, и зависающая над ним объёмная бело-красная конструкция как будто вырастает из предыдущей, едва появляющейся прежде из чёрного круга. Здесь она уже господствует, объём разрастается. Вместе с ним разрастается канонический куб.

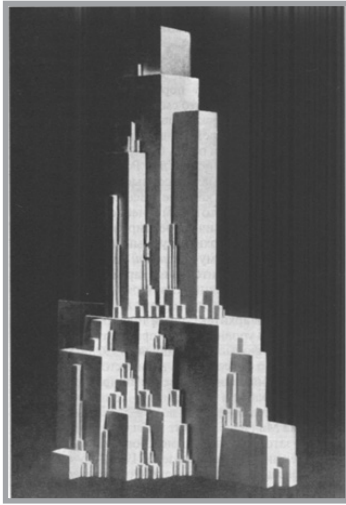
Л. Лисицкий, основываясь на математике, интерес к которой он сохранял всю свою жизнь, формировал принципы собственного творчества исключительно на сути научных представлений о строении мира. Идя за малевичской теорией прибавочного элемента в плане развития пространства/времени в современном искусстве, Л. Лисицкий концентрировался на идее времени и возможностях её воплощения в искусстве. И благодаря подобной сосредоточенности он пришёл к выводу о том, как время центрирует произведение: латентная динамика супрематизма или динамический кинематизм объектов. То, что у К. Малевича скрыто в глубине художественного текста, у Л. Лисицкого становится предметом рефлексии и практики: он увлечён тем, что происходит на границе реального и ирреального, рационального и иррационального и как проявляется скрытое в изображении. Спроектировать исследование времени ему позволяет монтаж как способ обнаружения/визуализации взаимодействия видимого со скрытым. Этот же способ даёт возможность вывести монтаж с плоскости в объём. Методика преподавания супрематизма Л. Лисицким смещала его изучение в чертёжные практики, где плоскость выступала как часть объёма, одна из проекций. Это не умаляло значения квадрата и супрпрямой, а, наоборот, подчёркивало потенциал канона, особенно при использовании его в дизайн-проектах.

Выход Л. Лисицкого за пределы супрематического канона К. Малевича, тем не менее, всегда нёс в себе его следы и его постоянное воздействие.

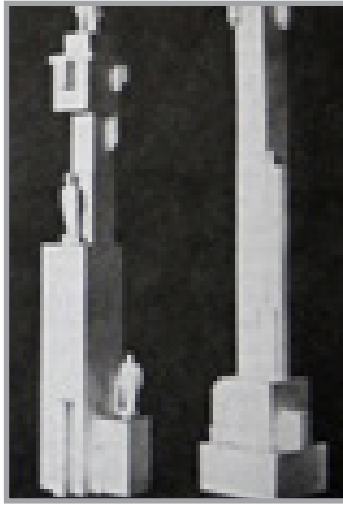
С. Хан-Магомедов отмечает, что Л. Лисицкий, не имея собственной выраженной концепции формообразования, оказался «над схваткой» в силу того, что имел «многовалентный талант», тонкий вкус и незаурядное художественное мастерство [Хан-Магомедов С.О. Новый стиль, объёмный супрематизм и проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. М., 1990. С. 35, 36]. А. Шатских настаивает на разности природы супрематических рисунков и ПРОУНов, «разнонаправленности векторов в движении двух мастеров», несмотря на старания Л. Лисицкого продвигать супрематизм [Шатских А. Малевич и Лисицкий – лидеры УНОВИСа // В круге Малевича / сост. И. Карасик. СПб., 2000. С. 48]. Однако воздействие Л. Лисицкого на творчество К. Малевича, и в том числе на состояние супрематического канона, велико.

ИТАК, КАНОН ВЫСТРАИВАЕТСЯ СЛЕДУЮЩИМ ОБРАЗОМ: СУПРКВАДРАТ – СУПРПРЯМАЯ – СУПРКУБ.

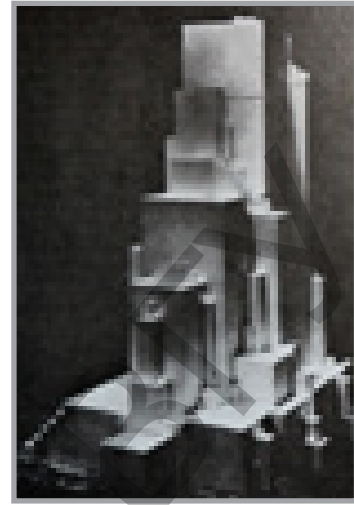
Развитием супркуба из объёмного изображения на плоскости в реальное трёхмерное пространство станет во второй половине 1920-х гг. создание К. Малевичем серии архитектонков и планит. Вертикальные и горизонтальные архитектурно-скульптурные художественные малевичские высказывания представляют собой сталагмиты (объёмы, растущие снизу, как архитектор «Гота»):



Архитектон «Гота»

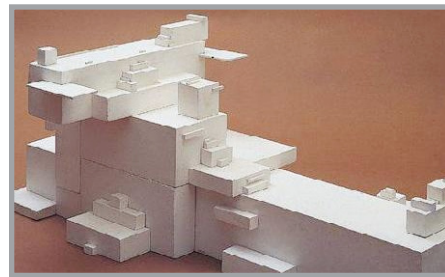
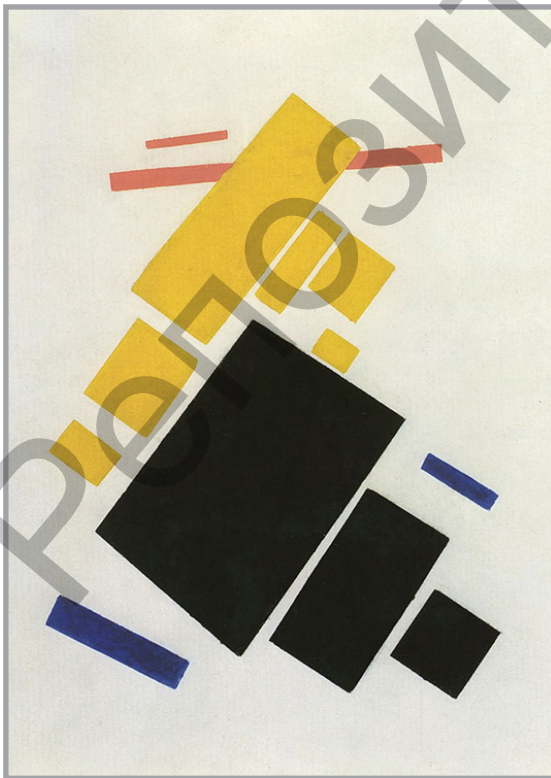


*или сталактиты (растущие
сверху вниз как архитектон
правый из двух)*

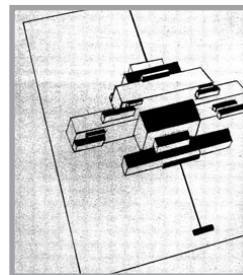


*или зиккурат (со ступенями
и пандусами как архитектон
«Зета»)*

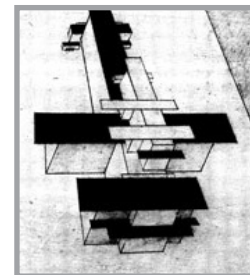
Во время подготовки поверхности стены для воплощения в Витебске эскиза Казимира Малевича «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан» на доме № 4 в июне 2016 года и, наблюдая процесс росписи, я представляла, каким образом, если положить эскиз горизонтально, из него по всем фигурам прорастает сталагмит и постепенно образуется архитектон «Гота». Или, если этот же эскиз прорастает не высоко, не удлинённо, не строго вертикально, а достаточно недлинно над поверхностью, то образуется архитектон «Альфа».



*Архитектон «Альфа».
Или планиты (графические чертежи К. Малевича)*



*К. Малевич. Будущие
планиты (дома) зем-
лянитов (людей). 1924*



*К. Малевич. Планита
(жилой дом лётчика).
1924*

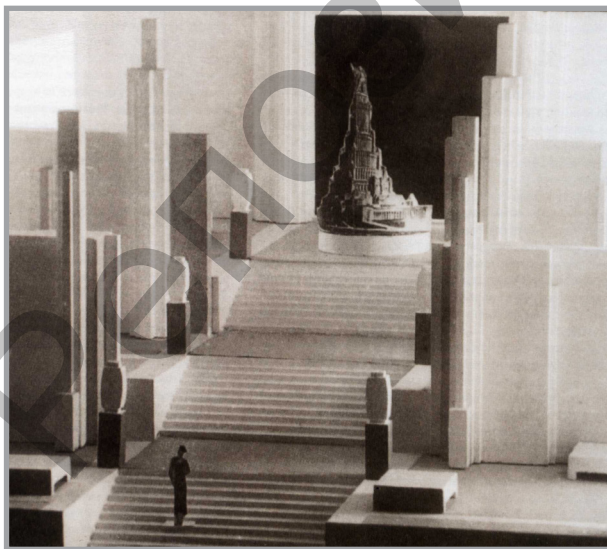
Благодаря совместным усилиям Казимира Малевича и Эль Лисицкого супрематический канон перешёл с уровня творческого проекта на уровень объединительного принципа – школы, Витебской художественной школы, УНОВИСа, ближнего круга, приверженцев канона.

Здесь ядро сформировалось, уплотнилось, выявилось, и канон лёг в основу специального, концентрированного, «гипертонического супрематического раствора» – уновизма. Позже, уже в Петрограде, К. Малевич скажет: «...решить, чтобы комната была бы сделана как литой снаряд» [Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998. С. 47], это указание по организации уновисовской части экспозиции на «Выставке картин петроградских художников всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918–1923» можно рассматривать как обязательную метафору витебской школы. Важно подчеркнуть, что школа здесь рассматривается нами не только как обучение технике, ремеслу и мастерству, а – прежде всего – как уровень решения определённых художественных задач.

Своеобразие **НИКОЛАЯ СУЕТИНА** состоит в приверженности диагональным движениям. В центре суетинских композиций бытийствует/движется супрематическое тело-снаряд (термин В. Ракитина), разрывающий пространство: «Скорость *еще только* (подчёркнуто нами. – Т.К.) набирается. Динамическое устремление не переходит в футуристическое мелькание и не нарушает целостности формы» [Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998. С. 38].

Николай Суетин не переходит грани упругости канона, не вводит в него новые структурные составляющие, он останавливается в пограничной области действия супрематического канона. Малевичский супрематический канон у Н. Суетина наиболее сильно концентрирует динамизм на плоскости и уже готов к развороту в пространстве.

В каждой из приведённых работ видны предельная упругость динамической формы, трансформация супрпрямой в диагональ, хорду, полуокружность. Плоскости, накладываясь друг на друга, смещаются и двигаются относительно одна другой. Геометрические формы взаимопревращаются и вибрируют. Рисунок у Н. Суетина всегда жёсткий и чёткий.



Модель парадной лестницы павильона СССР на Всемирной Парижской выставке. Проект Н. Суетина. 1936–1937

Суетинские композиции следуют в русле малевичских композиций из «Супрематизм. 34 рисунка»: 1 суетинский – 17 и 18 малевичскому; 2 суетинский – 29 малевичскому; 5 суетинский – 30 малевичскому; 6 суетинский – 33 малевичскому; 8 суетинский – 26 малевичскому; 11 суетинский – 32 малевичскому.

Суетинские композиции следуют в русле малевичских композиций из «Супрематизм. 34 рисунка»: 1 суетинский – 17 и 18 малевичскому; 2 суетинский – 29 малевичскому; 5 суетинский – 30 малевичскому; 6 суетинский – 33 малевичскому; 8 суетинский – 26 малевичскому; 11 суетинский – 32 малевичскому.

Как тонко замечает В. Ракитин, суетинское движение идёт к познанию тайны супрематизма: «Что

такое белое? Могущественное небытие? Знак чистоты человеческой творческой жизни? Только ли фрагмент бесконечного не земного, но и не космического пространства? Белое поле рассеивает и концентрирует энергию. Оно – среда жизни супрематических форм, оно придает острую динамичность композиции. Что такое магнетическое взаимодействие форм? Движение в бесконечности? Черный цвет как энергия особого рода? Как красный связан с конструктивностью вещи? Мы обесцвечиваем живопись, и каким-то образом высвобождается сильный заряд энергии» [Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998. С. 17–18].

Из основных форм плоскостного супрематизма Николай Суетин активно использует треугольник, а к цветовой супрематической триаде прибавляет зелёный цвет. В объёмном варианте супрематизма он применяет куб и его вариации: удлинённые прямоугольники, вытянутые цилиндры, плоские параллелограммы.

Другой малевичский ученик из ближнего круга, **Илья Чашник**, преодолевая жёсткую грань канона, действует у границы с обратной стороны. По метафорически-математическому утверждению В. Ракитина, «круг динамики – вот здесь Чашник был в своей стихии» [Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 20].

Супрематические композиции Ильи Чашника обладают безусловными потенциалами конструкций. Особенно это выявлено в его супрематических рельефах 1920-х годов. Илья Чашник, как и Николай Суетин, стремился к динамике и использовал для этого вертикальные построения. Его красивые композиции с включениями раз-

нообразных оттенков цвета на холсте, листах и даже на фарфоре отличаются исключительным значением вертикали/стрелы с горизонталью/проуном.

Крестообразные, они поражают своим напряжённым, брутальным и одновременно стремительным, лёгким/летающим построением. Они экспрессивны, яркие, броски, ясны, лаконичны и выразительны. В. Ракитин подчёркивает их монументальность и первобытную простоту [Ракитин В. Илья Чашник. М., 2000. С. 34]. В цветовую супрематическую палитру Илья Чашник вносит благородный и сдержанный серый.

Композиции И. Чашника наиболее отчётливо движутся в сторону конструктивности. Это подтверждается знаменитым чашниковским проектом Трибуны, конструктивной, но названной супрематической.



Чашник Илья. Проект трибуны для Красной площади в Смоленске (Эскиз № 2). 1920. Бумага, тушь, карандаш. 57,3x37,6. Музей Людвиг, Кёльн

В зачётной записке он настаивал:

«Вступающий в область супрематической системы встречается с совершенно новыми ощущениями и состояниями, в которых личная инициатива страшно развита. <...> К.С. Малевич <...> своими теоретическими и практическими трудами вскрыл и обосновал всю систему. <...> входящий в систему супрематизма имеет уже первоначальное ощущение беспредметности, что является основой супрематизма. Первое положение в супрематизме – работа над геометрично ясно выраженными формами – приводит к началу ощущения супрематизма и динамического его состояния. <...> любое супрематическое положение дает нам возбуждение супрематического ритма» [Ракитин В. Илья Чашник. С. 112–113].

Далее И. Чашник рассматривает следующий этап развития супрематизма, а значит, и возможности супрематического канона (без выхода за его пределы):

«Эти основные следствия работы в этом периоде приводят к постепенному конструированию нескольких форм, если в первоначальном моменте они выражались только как одинаковые» [Ракитин В. Илья Чашник. С. 114].

Для Ильи Чашника при исследовании дальнейших периодов супрематизма очевиден выход его в пространство:

«Считаю этот момент работы самым основным, источником всей дальнейшей работы в материальных проектах и высшим развитием супрематизма и сознания. <...> Появляется момент работы над этим состоянием, имеющий все зачатки дальнейшего развития объемного проекта» [Ракитин В. Илья Чашник. С. 117].

Н. Козырева подчёркивает: «Художники разрабатывали “супрематический ордер”, искали цвет, подходящий новым зданиям, исходя из принципов беспредметной живописи» [Козырева Н. Илья Григорьевич Чашник // В круге Малевича. С. 183].

Особенность творчества Николая Суетина и Ильи Чашника – это выход к границе канона (но всегда вокруг этой границы) при сохранении его основных параметров и основной структуры.

Если Николай Суетин в работе с супрематическим канонам использует *супркуб*, то очевидно, что Илья Чашник основывается на варианте/раскладке *супрквадрата* – *супркресте* и *супркруге*.

ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ идёт ещё дальше – в архитектурный Супрематизм: его знаменитый проект Рабочего клуба (первый супрематический проект) был плотно спаян с идеями самого Казимира Малевича. Даже авторство приписывалось и одному и другому. Для нас в подобном взаимодействии важно понимание того, как трансформировался канон у самого его создателя и как расширялся его диапазон в рамках жёсткого свода правил и формул.

Чашниковские супркруг и супркрест, а также лисицкий супркуб трансформировались у Л. Хидекеля из точки опоры в многомерную поверхность как проекцию/проект будущего города. В творчестве этого ученика Малевича, особенно во второй половине 1920-х гг., эта многомерная поверхность вырастает в виде своеобразного кристалла из супрематических модулей. Как отмечают Р. и М. Хидекели: «Малевич не ошибся, направляя Хидекеля в архитектуру с целью расширения сферы супрематизма» [Хидекель Р., Хидекель М. Лазарь Маркович Хидекель // В круге Малевича. С. 208].

По направлению развития в границах супрематического канона эта линия определена внутри супркуба как супрематического объекта: Лисицкий с ПРОУНами – Малевич с архитектонами – Хидекель с архитектурными проектами.

Казимир Малевич некоторое время не видел развития супрематизма вне пределов плоскости, хотя качества пространственности белого холста были для него совершенно очевидными. Цветовые линии и фигуры были не частью плоскости и располагались не на плоскости, а как бы повисали и натягивались, а их космичность читалась сразу, как только К. Малевич их обнародовал, и именно в таком качестве их воспринял чуткий Велимир Хлебников. Однако спустя время собственного малевичского сопротивления выходу за плоскость из предубеждения против конструктивистского начала – спустя время и ему стало понятным, что логика супрематизма благодаря именно *натяжению* фигур и форм просится/позволяет выйти из плоскости. Этот процесс сродни их выпадению из плоскости, их объективизации, а также и чистому выявлению самого натяжения.

С. Хан-Магомедов отмечал, что именно Л. Лисицкий учил Л. Хидекеля видеть супрематические композиции как ортогональный план: в Витебске аксонометрические построения всегда сопрягались с супрематическими прямоугольниками, «на ортогональных планах строились практически и все проуны Лисицкого, которые были базой объёмного супрематизма и безусловно влияли на аксонометрические построения студентов в Витебске» [Хан-Магомедов С.О. Супрематическая архитектура Хидекеля // Архитектура советского авангарда. М., Стройиздат, 1996. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. С. 535].

Первая архитектурная супрематическая композиция это – Аэроклуб: в 1922 году супрематизм сделал шаг в архитектуру следом за ПРОУНами Л. Лисицкого. И это – шаг Лазаря Хидекеля, принципиально иное решение, чем только объёмный плотный супрематизм.

Так, С. Хан-Магомедов замечает, что предыдущие объёмы являются «глухими», без проёмов, а – это главное – у Л. Хидекеля впервые в объёмном супрематизме «аксонометрия выполнена на основе ортогонального фасада, а не плана <...> это не изометрическая, а диметрическая аксонометрия (т.е. по одной из осей размеры сокращены в два раза), что раньше не встречалось в объёмном супрематизме. <...>

грамотно построены тени. <...> показана толщина стен» [Хан-Магомедов С.О. Супрематическая архитектура Хидекеля // Архитектура советского авангарда. М., 1996. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. С. 536].

С. Хан-Магомедов, характеризуя творчество Л. Хидекеля, вводит дефиницию «супрематический конструктивизм», что опровергло бы предлагаемые нами канонические рубежи, однако мы в данном случае основываемся на другом хан-магомедовом утверждении: «<...> в творчестве Хидекеля супрематизм влиял на архитектуру авангарда <...> изнутри, а не извне» [Хан-Магомедов С.О. Супрематическая архитектура Хидекеля // Архитектура советского авангарда. М., 1996. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. С. 537]. Это важно для осознания мышления Лазаря Хидекеля как целиком супрематического.

Р. и М. Хидекели подчёркивали, что Лазарь Хидекель нашёл способ визуализации объективизированного супрематического *натяжения* – это компактная слоистая композиция в некоем воздушно-силовом поле [Хидекель Р., Хидекель М. Лазарь Маркович Хидекель // В круге Малевича. С. 209]. Для него ещё со времён лаборатории супрематической архитектуры было необходимым определение канона супрематической конструкции при помощи установления супрематической зависимости объёмных элементов.

Именно хидекелевская архитектурная слоистость наиболее адекватно соответствует плоскостному малевичскому супрематизму при *моменте* перевода его в объём. Это соответствие ярко выражено на визуальном уровне и на уровне структурном, а также выявляет *супрнатяжение* как качество супрематического канона: как принципиально важны энергетические отношения между формами на малевичской плоскости, так же и ровно столько же важны взаимодействия между хидекелевскими слоями.

ИТАК, КАНОН ВЫСТРАИВАЕТСЯ СЛЕДУЮЩИМ ОБРАЗОМ: СУПРКВАДРАТ – СУПРПРЯМАЯ – СУПРКУБ – СУПРСЛОИСТОСТЬ.

Выход из плоскости в пространство – это и Супрематический балет **Нины Коган**. Кроме визуализации натяжения вне плоскости, кроме направленного соположения и наложения геометрических фигур, это ещё и актуализация потенциалов супрематического кинетизма, *супркинетизма* (скрытого, латентного в его плоскостном варианте). Нина Коган выявила и воплотила на сцене, в воздушной среде, в объективном пространстве параметры супрематических форм, их движение и схождение в Чёрном квадрате как в совершенстве.

Супрематический балет представлял собой выявление основных форм: «элементов движения, его развертывания из центра в порядке следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом». По мысли Нины Коган, направляемой К. Малевичем, основной идеей балета был порядок развития самого движения форм: «Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат» [Коган Н. О супрематическом балете // Альманах УНОВИС. 1920. № 1. С. 21].

Актёр, несший перед собой большой чёрный квадрат на плоскости, был центром сценической композиции, объединяющим началом и финалом всего передвижения других плоскостей в сценическом пространстве. Актёры, несшие круг, и

актёры, несшие красный квадрат, вместе с теми, что уже образовали линию пересечения, образовывали крест. А потом появлялись ещё десять актёров, которые располагались на планшете сцены дугой, пересекающей этот крест.

Круг при этом оставался в центре креста на протяжении всего передвижения/сложения/раскручивания, но поскольку главным композиционным и смысловым центром был не он, а квадрат, то красный круг распался, а красный квадрат выдвигался. Вся композиция завершалась торжеством чёрного квадрата. Чёрный квадрат был главным стержнем, из которого формы возникали и в котором они исчезали. В основе концепции этого произведения находилась пространственная структура, выраженная через перестроение геометрических фигур. Линия и геометрические фигуры существовали на сцене по определённым законам.

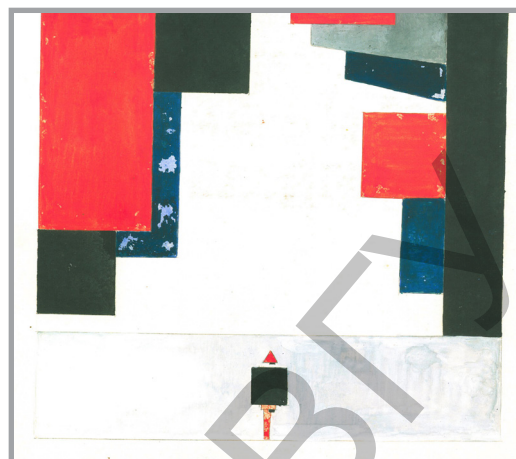
Супрематический канон в этом случае выражен с полной убедительностью и не в воображаемом, а в реальном пространстве. Все возможные трансформации супрематических форм, их взаимодействие, их наложение, динамика и ритм, зависимости красного и чёрного – в этом неожиданном и никогда более не воспроизводимом балете показаны наглядно и математически корректно.

ИТАК, КАНОН ВЫСТРАИВАЕТСЯ СЛЕДУЮЩИМ ОБРАЗОМ: СУПРКВАДРАТ – СУПРПРЯМАЯ – СУПРКУБ – СУПРСЛОИСТОСТЬ – СУПРКИНЕТИЗМ.

Через столетие в Витебске в художественной культуре связующая нить тянется к нескольким мастерам, следующим супрематическому канону и работающим в каноне К. Малевича. Это – художники продолжатели витебской школы Казимира Малевича.

ГАЛИНА ВАСИЛЬЕВА начала свою деятельность в рамках канона 25 лет назад, наиболее активно в 1994 году, создав во время Первого международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность» несколько холстов с квадратами, вертикальными полосами, с всегда вертикальным движением/равновесием. И во время Второго международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность», где у неё был объект «Квадрат» на зелёном травяном склоне из девяти окрашенных красным почти одинаковых кругловатых камней.

Сама она высказывается о более раннем своём интересе к творчеству К. Малевича: «К “Чёрному квадрату” я пришла через минимализм западного искусства, художники Германии открыли мне мир современных форм, концепцию чистоты форм и пластики (выставка немецкой графики 1960–80-х гг. в Минске в 1992 г.). Минимализм привлёк своей чистотой, спокойствием, яркой выразительностью. До этого было восхищение



Эскиз Супрематического балета Нины Коган

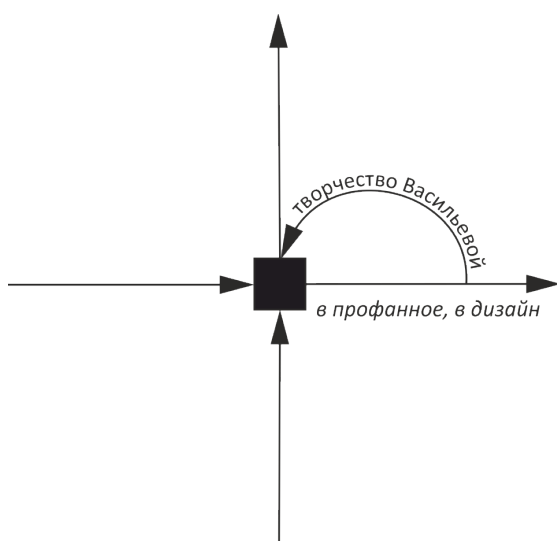
искусством иконы, хоругвями и народным творчеством – “дыванами”. На смену бурным всплескам эмоций на холсте пришло спокойствие и сосредоточенность, лаконичность и точность исполнения форм.

Впервые я увидела “Чёрный квадрат” в Эрмитаже в 2003 году. Долго блуждая по выставочным залам современного искусства, я, наконец, увидела “Квадрат”. Он висел в проёме между окон. Просто квадрат на белом фоне. Но в этот миг время остановилось, хотелось на него смотреть, не отрываясь. Маленький холст излучал спокойствие и величие. Всё вокруг исчезло, и были только я и квадрат. Ничего и ни о чём, тайна, тишина и вместе с тем красота и гармония. Я замерла и долго не могла уйти из этого зала. Эстетический шок, ощущение чего-то важного, чувство себя, вселенной, единение с миром, просто существование. “Чёрный квадрат” сам по себе потрясающе завораживающая форма.

А дальше выставки и квадраты – красные, чёрные, золотые. В 2010 году я провела проект “Quadro”, посвящённый квадрату и несколько перформансов. Тема квадрата продолжает меня волновать, я осознанно рисую их по поводу людей, событий, чувств. Лаконичность, эстетика простых форм, гармония, тишина и спокойствие остановленной суеты, мирозерцание и красота цвета, форм, пространства. Вечность. За 25 лет эта форма не уходила из моего творчества, она появлялась в холстах, инсталляциях, перформансах.

Стабильность, эстетика чистой формы, в соединении с цветом даёт потрясающий эффект. В квадрате соединились пространство и время, интуиция и сознание, эстетика и философия бытия. Ничто так не интригует, как квадрат – просто, безмерно. Это поле для медитаций, размышлений.

Весь мир – это проекция моего “Я”. Чистый лист – обращение к своему внутреннему миру, нет ничего вне, чего бы не было внутри. Внутреннее состояние гармонии, спокойствия. Часть целого в единице» (из интервью Г. Васильевой автору монографии).



«Квадраты» Галины Васильевой как бы останавливают время, возвращая его петлёй к изначальному малевичскому Квадрату. Это – не ремейки, не повторения модели и не напоминание о прошлом, это – испытание возможностей прорастания Квадрата в современном сознании, знание константы и предельная скупость/минимализм среди фейерверка постмодернистских форм. Галина Васильева варьирует цвет квадратов и вводит в их структуру символы разных эпох и культур. С изначальным архетипом она связывает другие архетипические фигуры, определяя их

равновесность и соположенность в одной плоскости.

Галина Васильева ищет и разные размеры квадратов, и разные возможности их существования. Например, холст с серо-пепельным квадратом не натягивается на подрамник, а зависает в пространстве стены наподобие гобелена или протесы. Или художница совершает с квадратами акции либо перформансы.

Квадраты Г. Васильевой просвечивают сквозь друг друга, соперничают с кругами и прямоугольными полосами, наслаиваются на прямоугольники. Художницу привлекают стабильные и чёткие формы, устойчивые фигуры.

Расположенные вертикально или горизонтально, эти большие холсты создают ковровую бесконечность строгой организованной красоты. Холодные, они излучают теплоту. Геометричные, они согласуются друг с другом и не противоречат при взаимной близости. Они не выпадают из выставочного пространства и не напрягают это пространство. Они спокойны и достойны.

В творчестве Г. Васильевой супрематический канон не является лёгким и стремительным, фигуры не взлетают и не двигаются. Они как будто застывают в одном шаге от супрематического архитектурного ордера. Основание так полагать даёт и один из её объектов: выполненный во время Второго международного пленэра «Малевич. УНОВИС. Современность» объект представляет собой движение от Квадрата Малевича к Квадрату Пифагора – оранжево-красный, он состоит из 9 почти одинаковых грубых камней, пламенеющих на ярко-зелёной траве на едва наклонном пригорке.

Привлекает внимание и проект **АЛЕКСАНДРА ДОСУЖЕВА** ПЛИП (плоскость, линия, пятно), в котором художник работает в плоскости, с плоскостью и медленно выходит за плоскость, выдвигая её часть вперёд, на зрителя. Так, в ПЛИПе «TIME», который А. Досужев расшифровывает как объект–время, очевидно, как из чёрного плоскостного прямоугольника с кругом выходит наклонный крест или, наоборот, чёрный крест накладывается на чёрный прямоугольник. Это произведение представляет собой триптих, где тема развивается в чёрном-белом-жёлтом цвете. Художник пользуется строгими супрематическими геометрическими формами и динамической композицией, движение которой выражено явно и в то же время как

бы скрыто (в том смысле, что латентна её внутренняя глубокая философская суть: крест направлен остриём вниз). В триптихе сохраняется плоскостной принцип, несмотря на очевидное наглядное материальное наложение двух плоскостей, как в рельефе. Плоскостной принцип подчеркнут ещё и цветовыми соотношениями чёрного и жёлтого, а также развитием/смещением отношений чёрного и жёлтого с белым рефлексом.

Композиция в работах организует внимание зрителя так, что мгновенно охватывается всё изображение, а затем глаз движется слева направо и сверху вниз.

Александр Досужев уплотняет и фактуру работы, краски нанесены плотно, ощущаются тактильно соответственно фанере и дереву. Фактурно работа является рельефом, однако главный акцент художник делает на: 1) состоянии и соотношении плоскостей, тем самым подчёркивая основной элемент своей концепции – плоскость; 2) пятне, слегка меняя его конфигурацию; 3) линии, где главной является супррямая.

Ещё более чётко эти принципы заявлены в программном триптихе А. Досужева «Вера», где малевичский чёрный крест развивается в две широкие центральные полосы в виде продолжения одного из элементов креста. Серое контрастирует с чёрным, мерцая по всем точкам плоскости глянцевым зеленоватым. Здесь принцип плоскости главенствует вместе с линейным ритмом изображения.

Движение цвета в супрематической форме – образец взаимодействия линий и строгих цветовых пятен в кругах, прямых, хордах, крестах и квадратах. Всё это цветовое движение А. Досужев заключает в круговую композицию, накладывая колеры, которые и контрастируют, и соплагаются, просвечивая сквозь друг друга.

Менее геометричен крестообразный ПЛИП «Скрыжаванне», в нём просвечивают пейзажность, ассоциативность (трава и два озёрных пятна, фактура дерева в кресте), однако сама форма креста и хорда узкой жёлтой линии снимают всякие природные ассоциации и делают всю картину абстрактной, беспредметной.

В Витебске осталось немного произведений Александра Досужева. Среди этих немногих – Окна Досужева – работы в окнах нижнего этажа Художественной школы на ул. Маяковского.

Наиболее развёрнуто работает в концепции супрематизма и разрабатывает супрематический канон **АЛЕКСАНДР МАЛЕЙ** со своим проектом «Обратная информация (эстетическое, концептуальное и философское мировоззрение на основе супрематизма)».

А. Малей полагает, что К. Малевич открыл экзистенциальное начало в художественной форме. И для А. Малей принципиальным произведением К. Малевича является «Супрематическое зеркало». Собственная концепция Александра Малей выражена следующим образом: «Новое пространство образуется обратнопоступательным ходом от главного супрематического элемента “квадрат”, художественного выражения Эстетического Абсолюта Логоса. Полученное двойное пространство *кубоквадрат* структурно и образно выражает внешнее пространство человека – куб, внутреннее – квадрат. *Кубоквадрат* – сферическое пространство, где прошлое, настоящее и будущее лежат в одной временной плоскости. Это – пространство духовного бытия» [Малей А. Обратная информация. Витебск, 2002. С. 5].

В 1998 году на международной конференции «Малевич. Классический авангард. Витебск» академик Д. Сарабьянов обозначил концепцию А. Малевича как идущую не столько от малевичского квадрата, сколько от ПРОУНа Лисицкого.

Мышление в пространстве кубоквадрата в творчестве А. Малевича очевидно, и наиболее показательными являются теоретические разработки художника, связанные именно с подобными концепциями.

«Только супрематический квадрат, на котором строилось пространство, а не квадрат как геометрическая плоскость, может построить новое эстетическое пространство, но тогда это будет уже не квадрат и не куб, а кубоквадрат» [Малевич А. Обратная информация. Витебск, 2002. С. 56]. Добавим, не просто кубоквадрат, а супрематический кубоквадрат. И в этом смысле найденное эстетическое пространство Александра Малевича находится в рамках канона.

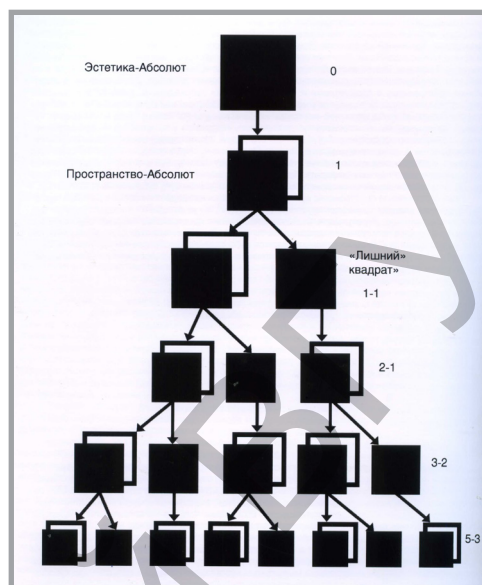
Для А. Малевича, в нашем понимании супрематического канона, важным в создании произведения оказывается ещё одно существенное качество, ранее не замечаемое исследователями и художественными критиками. Это – интуитивное, через столетие, наследование не только идей Л. Лисицкого, но и концепций Л. Хидекеля.

Имеется в виду слоистость в построении пространства/структуры объекта. В представленных объектах А. Малевич создаёт послойное сочетание плоскостей, их взаимодействие, накладывая их друг на друга, сопоставляя, создавая их взаимную поддержку и контрапункт. При этом, в отличие от художественного предложения Л. Хидекеля, располагающего свои слои в одной плоскости или в пространстве (но на плоскости) и – главное – горизонтально (или по диагонали), Александр Малевич создаёт их взаимоотношения 1) в реальной среде; 2) в реальном объёме; 3) в реальном взаимодействии.

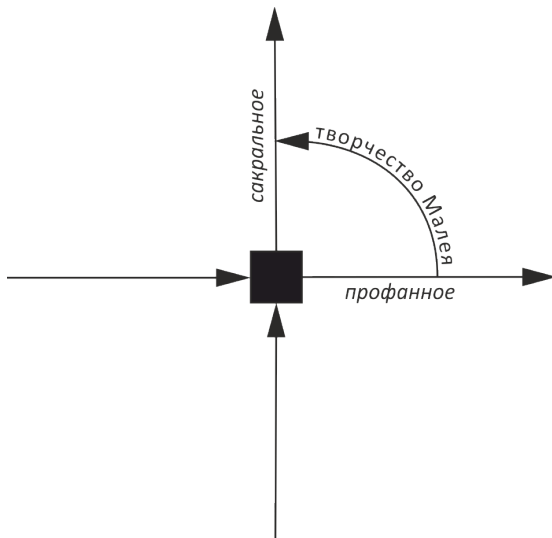
На одной из своих лекций в Витебском центре современного искусства исследователь творчества Л. Лисицкого (а конкретно, категории времени в работах мастера) Игорь Духан утверждал, что работы Александра Малевича содержат больше всего дизайнерскую составляющую, чем собственно супрематическую. Кстати, в похожих объектах, представленных студентами кафедры Игоря Духана на выставке в честь предстоящего юбилея УНОВИСа в Национальном центре современного искусства (15–16 сентября 2016 г. в Минске), подобная, т.е. сугубо дизайнерская составляющая очевидна. Студенческие работы – дизайнерские в полном смысле этого слова. Но их произведения наследуют именно и только *выразительные средства*, приёмы создания ПРОУНов. Это касается и их послойных (в реальном пространстве) структур.

На одной из своих лекций в Витебском центре современного искусства исследователь творчества Л. Лисицкого (а конкретно, категории времени в работах мастера) Игорь Духан утверждал, что работы Александра Малевича содержат больше всего дизайнерскую составляющую, чем собственно супрематическую. Кстати, в похожих объектах, представленных студентами кафедры Игоря Духана на выставке в честь предстоящего юбилея УНОВИСа в Национальном центре современного искусства (15–16 сентября 2016 г. в Минске), подобная, т.е. сугубо дизайнерская составляющая очевидна. Студенческие работы – дизайнерские в полном смысле этого слова. Но их произведения наследуют именно и только *выразительные средства*, приёмы создания ПРОУНов. Это касается и их послойных (в реальном пространстве) структур.

Следует обратить внимание на то, что Александр Малевич наследует *внутренние смыслы* супрематического канона. В этом его существенное отличие от творче-



Деление эстетического пространства – Абсолют. Отношения Фибоначчи



ства учеников К. Малевича, его других витебских наследников и дизайнеров, следующих в русле УНОВИСовских художественных предложений.

Для А. Малера принципиальным с самого начала его супрематического творчества стало *духовное* назначение Чёрного квадрата, а самым главным в супрематизме является Белый супрематизм Казимира Малевича как пространство мысли, энергии и истока бытия. «Дорога к храму» – так он назвал одну из своих недавних персональных выставок.

В творчестве художника самым главным предстаёт духовная сущность су-

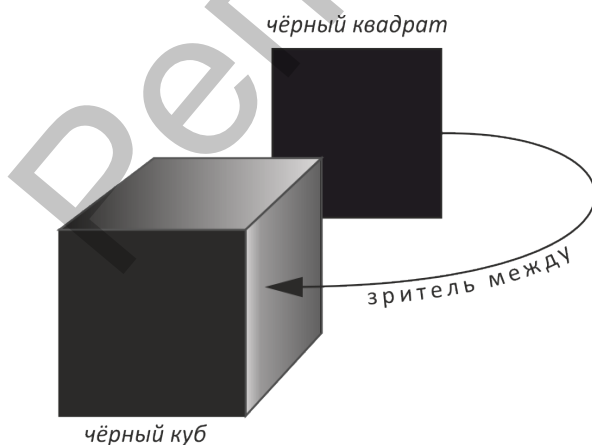
прематизма К. Малевича, и в данном случае супрематический канон осуществляется через собственно духовную составляющую.

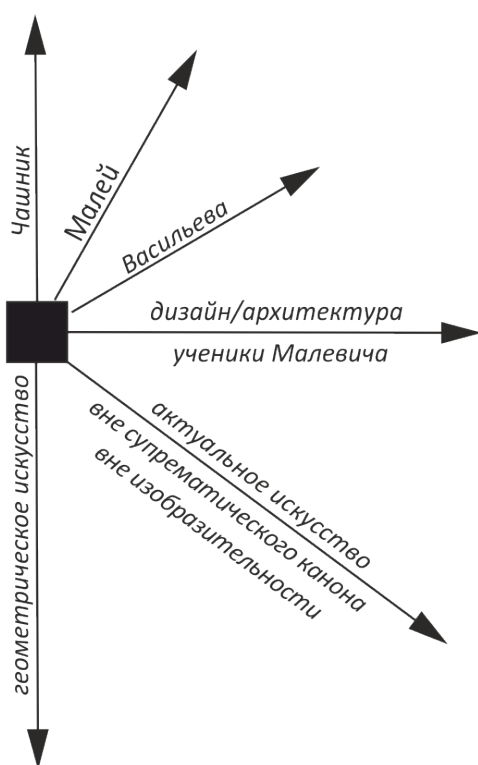
К. Малевич писал: «Сам же удалился в новую для меня область мысли и как могу буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа» [Сарабьянов Д.В., Шатских А.С. Казимир Малевич. Теория и живопись. М., 1993. С. 135].

Эта малевичская устремлённость была чрезвычайно важной для искусства витебского художника Александра Малера. Как и мысли, изложенные в малевичской лекции «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика»: «Второй ступенью жизни считаю мысль, в которой возбуждение принимает состояние реального в себе, не выходя за пределы внутреннего. <...> на самом деле видим всегда то, что не можем никогда познать и видеть действительно. <...> ибо все проявления – результат непознаваемого возбуждения» [Малевич К. Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 237]. Возможность проникновения в безмерное поле возбуждения (информационно-энергетическое пространство) через внутренний мир человека – эта концепция волновала А. Малера и стала для него основой его собственного формообразования как истинного проявления субстанциональной сути супрематического канона. Сам человек становится у него центром взаимодействия

квадрата и куба. Человек в центр помещён между плоскостью и объёмом. И человек сам соотносит в своём внутреннем мире обе реальности. Он есть центр – «бесконечное пространство человеческого черепа».

В «Обратной информации» зритель не созерцает и не мыслит пространство, а сам является этим пространством. Зритель видит расщеплённую форму (квадрат и куб), которая находится одновременно в разных визуальных про-





странствах и в то же самое время в одной точке пространства его, зрителя, сознания как единое произведение. Таким образом, зритель видит разные временные ситуации сразу. И он образует с произведением единое целое. В этом случае пространство есть то, что есть, а не представление о пространстве [Малей А. Обратная информация. Минск, 2012. С. 6].

СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КАНОН КАК ЦВЕТОВАЯ ТРИАДА. К. Малевич подчёркивал: «Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано с эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры, тоже чёрный период и белый. Самое главное в супрематизме – два основания – энергии чёрного и белого, служащие раскрытию формы действия, имеют в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, потому цветное *отпадает*. В творениях цветное

выявление или тональное не зависит от эстетического явления, а от самого родового происхождения материала, сложения элементов, образующих комки или форму энергии» [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 187].

Чёрный – нулевой элемент в диаде «белый–красный». А белый – выражение высшей целостности, которая обладает огромной энергетичностью. Таким образом, чёрный и белый – абстракции крайнего типа.

Основанием для построения форм выступает здесь главное экономическое начало, которое передаёт силу статики и видимого динамического покоя. Динамический принцип выразил энергию. К. Малевич подчёркивал, что Супрематическое бесконечное белое даёт лучу зрения возможность идти, не встречая себе предела, туда, где уже нет никаких форм, нет времени и нет пространства. [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 187].

К. Малевич определил этапы Супрематизма: чёрный, цветной, белый по числу квадратов. Белый для Казимира Малевича – форма белого миростроения, самопознания себя во всечеловеке («всечеловек» обозначает большее, чем сверхчеловек, это – человек в превышенном состоянии сознания). «Всечеловек» не просто охватывает мир своей мыслью, а и сам *становится* миром, т.е. как бы возвращается в вакуум огромной энергии, в потенцию, в белый квадрат.

Ноль наинизшего энергетического состояния квантового поля – нечто по имени Ничто. Чёрный квадрат. Истинный вакуум. Белый же вакуум содержит в себе всё. Он распадался на корпускулы, плавающие вне гравитации и связанные энергетическими контактами, т.е. превращением потенции в энергию. Цветной Супрематизм. Красный квадрат.

Чёрный – то, что осталось от первоначального вакуума после отдачи им энергии. От чёрного путь назад лежал к пониманию белого, к обретению белого.

Мир в этом случае представляется эволюцией целостной системы, а не суммы элементов.

В Витебске Казимир Малевич написал о том, что семафоры Супрематизма он расставил на дороге, и через них можно двигаться в обретении истины о мире: «О цветах и о белом и чёрном ещё возникнет масса толков, которые увенчаются через путь красного в белом совершенстве» [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 187]. Между тем сам Казимир Малевич отрицал символику цвета и тем не менее всегда попадал в неё помимо своей воли. Так, красный он обозначал как революционный знак, чёрный – как символ своей собственной смерти.

К. Малевич различал беспредметность в качестве выразительного средства и беспредметность в качестве философского понятия. И здесь мы видим не только отличие Супрематизма от беспредметного искусства (где беспредметность – только выразительное средство), но и определение в цветовой триаде Супрематизма того самого истока, о котором мы ведём речь. Т.е. сам Казимир Малевич использует три цвета, прежде всего, в философском смысле. Супрематизм – система, в которой происходит движение цвета через культуру цвета (термин Малевича) к познанию мира. Цвет убивает вещь, он воплощает в ней пространство, т.е. сущность вещи вне её оболочки.

Казимир Малевич писал: «Самое главное в супрематизме – два основания – энергии чёрного и белого, служащих раскрытию формы действия, имею в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, потому цветовое отпадает» [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 187] – здесь выказано соображение профанного порядка, речь идёт о сугубо выразительных качествах цвета как об отказе от собственно цвета. И всегда для К. Малевича цвет обозначает нечто большее, чем только практический цвет: «О цветах и о белом и чёрном ещё возникнет масса толков, которые увенчаются через путь красного в белом совершенстве» [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 187].

Расставив семафоры Супрематизма, К. Малевич решил удалиться в бесконечное пространство человеческого черепа. Почему? Истина оказалась к этому времени открытой для него – *белое*? Определение дороги для своих учеников и последователей? Возвращение, как пишут некоторые исследователи творчества К. Малевича, к реалистическому искусству? Надо полагать, что, обретя *белое*, К. Малевич открыл антропный принцип через Супрематизм: мир тонко и точно пристроен к человеку. Но этого мало: мир выражен в человеке, в его сознании и плоти. Именно в человеке содержится разгадка миростроения. Человек существует как развилка бытия, он находится в центре энергетической пульсации. Это происходит и через цвет.

П. Успенский, с работами которого К. Малевич был знаком, подчёркивал, что обыденное сознание основывается только на двоичности [Успенский П. Новая модель вселенной. СПб., 1993. С. 127–161]. Он называл это «строевым мышлением». Когда оппозиция «чёрное–белое» вышла в триаду «чёрное–белое–красное», человек смог понять суть мира. Цветовая триада дала возможность понять мир вне предметов. В статье «Форма, цвет и ощущение» К. Малевич писал: «<...> в произведениях нового ис-

куства начали исчезать образы <...> и выдвинулась новая задача – выражение ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования» [Малевич К. Форма, цвет и ощущение // Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 311]. Он задаётся и вопросом, как связаны форма и цвет. На основе анализа работ художников К. Малевич приходит к выводу, что изменение формы и цвета происходит не в области оптического восприятия, а из-за изменения в психике и в творческих представлениях. Форма и цвет только и делают, что выражают силу *ощущений*. Т.е. человек – центр мироздания, мера не только вещества, но и энергии и потенции.

Сегодня это доказывается практическим наличием виртуальной реальности, которая, прежде всего, представляет собой потенцию. В ней существуют возможности, но не события и явления. И она нуждается в человеке, чтобы возможность превратилась в видимый мир. Так, С. Хоружий подчёркивает обязательность присутствия человека в подобной системе: «Человек существует как бытие-бифуркация в точке схождения энергичных горизонтов» [Хоружий С. Род или нерод? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. 1997. № 6. С. 65]. А значит, именно человек есть точка схождения потенции, энергии и энтелехии. Человек – точка схождения и концентрация чёрного, красного, белого.

Супрематизм через три цвета уводит культуру назад, в мир ощущений. Из трансцендентного – в имманентность. И тогда божественная искра сверкает в душе: мир и человек смыкаются в целостности и единстве. Сознание делает круг от целостности через противостояние мира и человека к новому синтезу.

Итак, Казимир Малевич выявил сущность цвета (чёрное, красное и белое) в изобразительном искусстве, но вне живописного его назначения. Этот эксперимент позволил произвести подобную операцию с другими цветами. Так, ученики К. Малевича вводят в супрематический обиход оттенки серого и зелёного. Сам К. Малевич уже в петербургском супрематическом контенте использует жёлтый, синий и другие цвета в значении не собственно живописного цвета, а в качестве формообразующего начала и начала энергетического. Эти же функции цвета будут исполнять художники, работающие в рамках канона.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ КАК ДОКАЗАТЕЛЬСТВО СУПРЕМАТИЧЕСКОГО КАНОНА. 22 таблицы под названием «Исследование живописной культуры как формы поведения художника» излагают и принципы педагогического метода, и систему доказательств супрематического канона. Графики в таблицах иллюстрируют Теорию прибавочного элемента Казимира Малевича. Анализируя современные для его эпохи течения в искусстве, К. Малевич за основу собственной компаративистики взял цвет, форму и структуру картины.

Строго научная основа исследования позволила выделить движение формулы, определяющей построение картины, в пяти направлениях изобразительного искусства. Под воздействием прибавочного элемента менялись восприятие мира и модель мира, высвобождалось собственное содержание искусства. От волокнистой сезаннизма через несколько стадий изменения серповидной кубизма искусство движется к логической прямой супрематизма.

Основным признаком всякого произведения является установка взаимоотношений контрастов между прямой и кривой. «Виды этих прямых и кривых бывают разные, а потому, соотносясь по категориям и культурам, они могут характеризовать

целую степень культуры живописных групп, в которых отношения прямой и кривой имеют свой предел развития. *Предельная их степень может быть формулой, или прибавочным элементом* [Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 76–78]. Так, при исследовании сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма К. Малевич установил три типа прибавочного элемента.

Произведение как представитель того или иного художественного направления подвергается математическому анализу, биологическому (оно – живой организм, живописное тело), структурному (пятна, расплывчатость, туманность, прозрачность, стекловидность, проницаемость/непроницаемость) и энергетическому анализу (взаимодействие цвета и форм).

Прибавочный элемент представляет собой модуль канона в той или иной системе: предельная степень отношения прямой и кривой рассматривается К. Малевичем как формула, воздействующая на все формы.

Волокнистая Сезанна переходит в серповидную кубизма: «Форма, цвет и текстура полотна изменяются, и, как это бывает при возникновении нового прибавочного элемента, господствовавшая ранее норма отвергается» [Линда С. Бурсма. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы Казимира Малевича // Казимир Малевич. Каталог выставки. Л., 1988. С. 212]. Для К. Малевича принципиально важным является то, что новое искусство становится совершенно свободным от использования его для каких бы то ни было чуждых ему нужд: «Одновременно с развитием живописного восприятия живопись сбрасывает с себя всякую навязанную ей форму и содержание. Все яснее видно, что это самостоятельная система мышления и познания мира» [Бурсма. С. 219].

В центре схемы расположен Чёрный квадрат как квинтэссенция собственного содержания и как доказательство освобождения не ради освобождения, а как иллюстрация необратимости процесса развития изобразительного мышления. Волокнистая движется к серповидной, которая проходит все стадии кубизма и постепенно выпрямляет свою серповидную кривую и переходит в прямую супрематизма.

Возвращаясь к определениям Я. Ассмана, отметим следующую особенность формулировки понятия канона. Я. Ассман разводит такие значения канона, как 1) принцип культурной гетерономии, подчиняющей отдельные области догме; 2) принцип культурной автономии, «который способствует выделению специфических дискурсов из общего контекста культуры» [Ассман. С. 125]. Я. Ассман подчёркивает то важнейшее качество этого второго значения канона, где он опирается на верифицируемость и общее мнение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. В супрематизме способ изображения не воспроизводит реальных форм, а действует на основе канона. В сути супрематического изобразительного мышления находится геометрическая форма, трансформирующаяся по законам внутреннего напряжения. Здесь нет линейного ритма, линейного движения цвета и фигур (как, например, в геометризме Пита Мондриана). Формы в супрематизме подчинены внутренней упругости притяжения и латентному движению.

Супрематизм изначально существует в плоскости, и хоть для К. Малевича белый холст соотносился с бесконечностью, здесь не подразумевалось движение форм и цвета в пространстве. Только в дискуссиях с Л. Лисицким возникло понимание возможности выхода в объём и реальное пространство. В петербургском и витеб-

ском супрематических контентах К. Малевич изложил нормы композиции, структуру, вариации соотношений геометрических форм, всю целостность блока приёмов супрематизма. Оба свода художественных высказываний Казимира Малевича при всей продекларированной жёсткости контуров форм, фигур и цвета не являются догматической системой. Ярким доказательством тому послужили творческие находки учеников и последователей Мастера.

ИТАК, НОРМАТИВНЫМИ ПРИНЦИПАМИ СУПРЕМАТИЧЕСКОГО КАНОНА СТАЛИ: СУПРПРЯМАЯ → СУПРКВАДРАТ (СУПРКРУГ, СУПРКРЕСТ) → СУПРКУБ → СУПРСЛОИСТОСТЬ → СУПРКИНЕТИЗМ → СУПРЦВЕТ → СУПРЧЕЛОВЕК.

Каноном называют также произведение, соответствующее качествам нормативного образца. Исходным принципом канонического произведения является «Чёрный квадрат», бесконечно повторяемый в супрематических композициях. «Чёрный квадрат» является также догматическим элементом супрематических технологий, выразительных возможностей и исходной установкой ремесла и выхода в утилитарную среду. Финальным каноном, вершиной супрематизма стал «Белый квадрат» как квинтэссенция супрематической идеи, как сакральная суть супрематизма.

В качестве носителя малевичского мышления и его теоретико-педагогической практики супрематический канон на структурном уровне выражал и выражает не просто и не только идеал 1920-х гг. Этот тип канона определил развитие современного дизайна и философское видение информационно-энергетических потоков.

Если другие эстетические каноны с уходом отражённой в них эпохи становились препятствием в развитии изобразительного искусства, то супрематический канон открывал возможности других стилей в художественных практиках. В силу своей скрытой многомерности он выпускал в художественное пространство многочисленные квазиканоны от поп-арта до арт-критики как закрытых корпораций на разных уровнях.

Г Л А В А

2

МАЛЕВИЧ: ВИТЕБСКИЕ ТОПОСЫ

2.1 ОСОБНЯК ВИШНЯКА. Улица, носящая сейчас имя Марка Шагала, одна из самых старых в Витебске. Она расположена в Железнодорожном районе, недалеко от центра города, в Заручавье, в начале XX века это – 2-й район. За годы своего существования название улицы изменялось семь раз.

В 1918 году она (тогда Воскресенская) в годовщину Октябрьской революции была переименована в Бухаринскую. Это решение было утверждено в начале 1919 года.

Город был значительно меньшим по размеру. В 1913 году в Витебске насчитывалось 109 тысяч населения. В 1917-м – 100 тысяч. В 1920-м – 80 тысяч. В 1926-м – 99 тысяч.

В течение 20 лет в первой половине прошлого века она и называлась Бухаринской. В 1918 году Марк Шагал, уполномоченный по делам искусств, в особняке Вишняка на этой улице основал Витебское народное художественное училище.

В этом Доме преподавал и жил с семьёй Казимир Малевич.



В Доме на Бухаринской Малевич оформил витебский контент супрематического канона.

Культурный код Малевича является сложно читаемым, как и другие, спрятанные в истории коды города и его внутреннего пространства.

В глубине смыслового поля мерцает возможность новых измерений привычного, свивая всё пространство вокруг Дома.

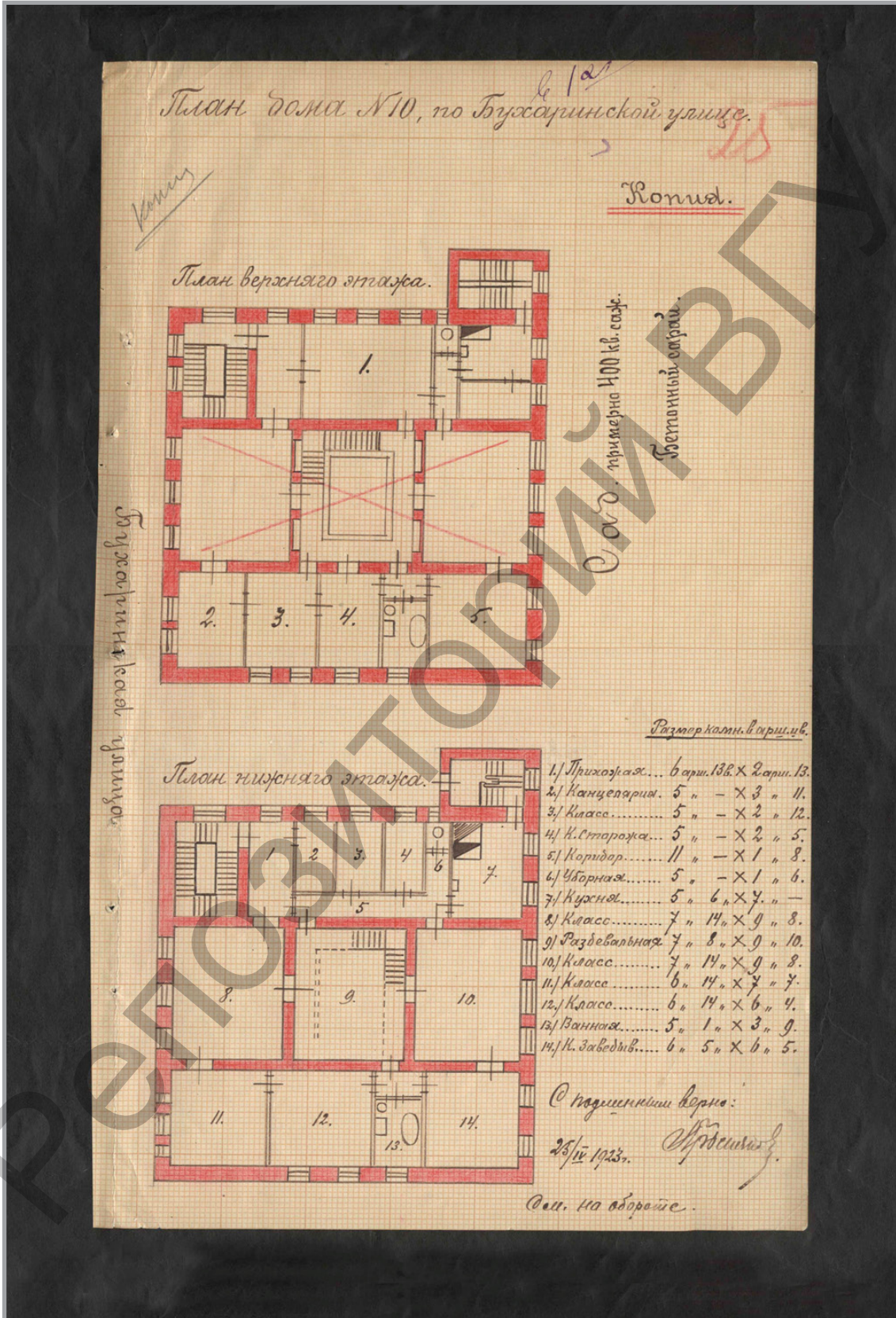
«Витебский листок» за 8 октября 1918 года за № 10001 сообщал, что отдел городского хозяйства предоставил дом-особняк Вишняка под народное художественное училище и городской музей.

Художественное училище в Витебске было открыто по инициативе Марка Шагала, назначенного в сентябре 1918 г. уполномоченным наркомата просвещения по делам искусств в Витебской губернии. 12 ноября 1918 года «Витебский листок» сообщал, что канцелярия подотдела изобразительных искусств переехала в помещение художественного училища на Бухаринской, 10 и с понедельника 11 ноября начинается приём прошений от желающих поступить в училище [Витебский листок. 1918. № 1034. 12 ноября. С. 4].

В «Витебском листке» за 16 ноября 1918 года сам М. Шагал подчёркивал, что художественная школа должна будет удовлетворить потребность в художественном культурно-просветительном центре, и это даст возможность направлять начинающих художников по истинному пути: «Открывающаяся в Витебске художественная школа прежде всего ставит своей задачей проводить в жизнь начала подлинного революционного искусства, порывающего со старой рутинной академии. Вместе с тем, в строении училища будут существовать мастерские для исполнения разнообразных декоративных работ – живописных, лепных, деревянных и т.д., писания вывесок, плакатов др. Функционирование такой мастерской будет способствовать украшению города – учащимся же даст возможность практически приложить свои дарования, обеспечив для них средства к существованию в настоящем и будущем. Сейчас с окончанием работы по украшению города к октябрьским торжествам, приковавшем к себе все художественные силы Витебска, явилась возможность вести более усиленным темпом работу по организации училища. <...> Обучение бесплатное» [Б.п. – М. Шагал. Народное художественное училище // Витебский листок. 1918. № 1038. 16 ноября. С. 3].

22 декабря 1918 года, в воскресенье, назначили общее собрание записавшихся в училище, посвященное открытию занятий, вечером на Бухаринской, 10. В тот же день в «Искусстве коммуны» было опубликовано шагаловское письмо из Витебска: «В этой провинциальной <дыре> с почти стотысячным населением <...> в дни октябрьские раскачивалось многосаженное революционное искусство. <...> При художественном училище организовалась городская коммунальная мастерская по исполнению всех городских заказов. Вся работа по исполнению декораций для театров, плакатов для кинематографов, фресок и вывесок должна концентрироваться исключительно в подотделе искусств».

Официальное открытие состоялось 28 января 1919 г. в шесть часов вечера с приглашением рабочих и представителей культурно-просветительных организаций. Н. Коноплин в «Известиях Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» 30 января 1919 года писал: «К большому удивлению и сожалению приходится отметить еще раз тот печальный факт отсут-



План дома составлен в 1923 году В. Пресняковым [ГВФт. Ф. 9. Оп. 1. Д. 626. Л. 25]

ствия на открытии пролетарского учреждения рабочих. <...> На открытии школы тов. Крылов сказал: “Признаться, мне не нравится сегодняшнее открытие – слишком уж традиционно, по-старому. Школа левого направления должна была оставить правые приемы” [К<онопли>н Н. Открытие 1-й Витебской народной художественной школы // Известия... 1919. № 22. 30 января. С. 3].

Г. Гриллин в «Витебском листке» за № 1113 в тот же день отмечал, что записалось в училище 800 человек: «Из “уголка” Бухаринской улицы, из роскошного особняка банкира Вишняка, построенного на крови и поте, страданиях и слезах сотен и тысяч разоренных ростовщицеством людей – над Витебском занялась заря новой культуры. На открытие явилась небольшая горсточка людей – все горячая молодежь. Не было митинговых речей и спичей, не было даже “программы” открытия. Каждый говорил, что хотел, что искренне думал, что чувствовал себя в тесном уютном кругу родных людей, которых роднили невидимые нити благороднейших чувств человеческой души.

Сначала говорил Шагал, коротко и просто, затем художник Богуславская, директор училища Добужинский, т.т. Медведев, Марголин, Крылов и др.

Говорили простыми искренними словами, так, как говорят люди жизни.

Читал свои великолепные юмористические стихи об училище и Шагале Пустынин, рассказал сказку Як. Окунев, играл на рояле Бай, смешил публику анекдотами артист Готарский, пили чай, получая его непосредственно на кухне, где обходились без “прислуги”, вели непринужденные разговоры, кто хотел смеяться и шутить – не стеснялся» [Гриллин Г. Уголок культуры в Витебске // Витебский листок. 1919. № 1113. 30 января. С. 2].

В доме помимо художественного училища находился также подотдел искусств губернского отдела народного образования. А затем Губернский отдел профессионального образования, местный орган Главного управления профессионального образования Наркомпроса РСФСР, осуществлявшего контроль над подготовкой квалифицированных работников промышленности и сельского хозяйства.

Витебское народное художественное училище – это первое государственное учебное заведение художественного профиля на территории современной Беларуси. Первым директором училища наркомат просвещения назначил Мстислава Добужинского [ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 1].

С марта 1919 г. после отъезда из Витебска М. Добужинского заведующим учебным заведением является Иван Тильберг [ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 142]. С июля 1919 г. – Марк Шагал [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 12. Л. 72]. С начала апреля 1920 г. обязанности заведующего исполняет Вера Ермолаева [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 24. Л. 84]. Витебские свободные государственные художественные мастерские В. Ермолаева возглавляет с 19 июня 1920 года [ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 51]. В связи с переездом Марка Шагала в Москву заведывание секцией ИЗО было возложено на другого (А. Ромм) [ГАВт. Ф. 2268. Оп. 3. Д. 22. Л. 91]. С сентября 1922 г. Иван Гаврис возглавляет (и.о. ректора, а с февраля 1923 – ректор) до августа 1923 г. Витебский художественно-практический институт [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 311. Л. 24]. В августе 1923 г. институт был реорганизован в Витебский художественный техникум, и должность заведующего была предложена М. Керзину.

С весны 1919 г. в ВХУ работали Вера Ермолаева, Нина Коган, Лазарь Лисицкий, Давид Якерсон [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 12. Л. 72], с лета 1921 г. – Роберт Фальк [ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 128].

В начале декабря 1919 года А. Ромм, лектор по истории искусств в ВХУ, выступая с докладом на II съезде работников искусств Витебской губернии, подчеркивал, что старых путей нет, «а есть только творческая работа. Год тому назад были созданы Государственные художественно-декоративные мастерские и Народное художественное училище, которое не уступает столичному. Училище находится в прекрасном помещении, снабжено хорошим персоналом и все развивается. <...> Отчетная выставка училища прошла очень хорошо» [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3. Л. 18].

А в отчёте о деятельности училища от 20 марта 1920 года М. Шагал и К. Малевич сообщали: «Вся деятельность Художественного училища за отчетный месяц была сосредоточена на организации 2-й отчетной выставки, которая открылась 15/II и закрылась 1-го марта. <...> Необходимо было <...> приспособить помещение к выставке, <...> работы развешивать в мастерских. <...> Приходилось дежурить все это время в мастерских, при этом руководители давали объяснения публике – каждый в своей мастерской. Во время выставки устраивались специальные лекции об искусстве (профессоров Грузенберга, Малевича и др.). <...> Всего было выставлено 350 работ. Посетило выставку около 3000 человек» [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 22. Т. 1. Л. 9].

Казимир Малевич работал в Витебске с октября 1919 до лета 1922 г.

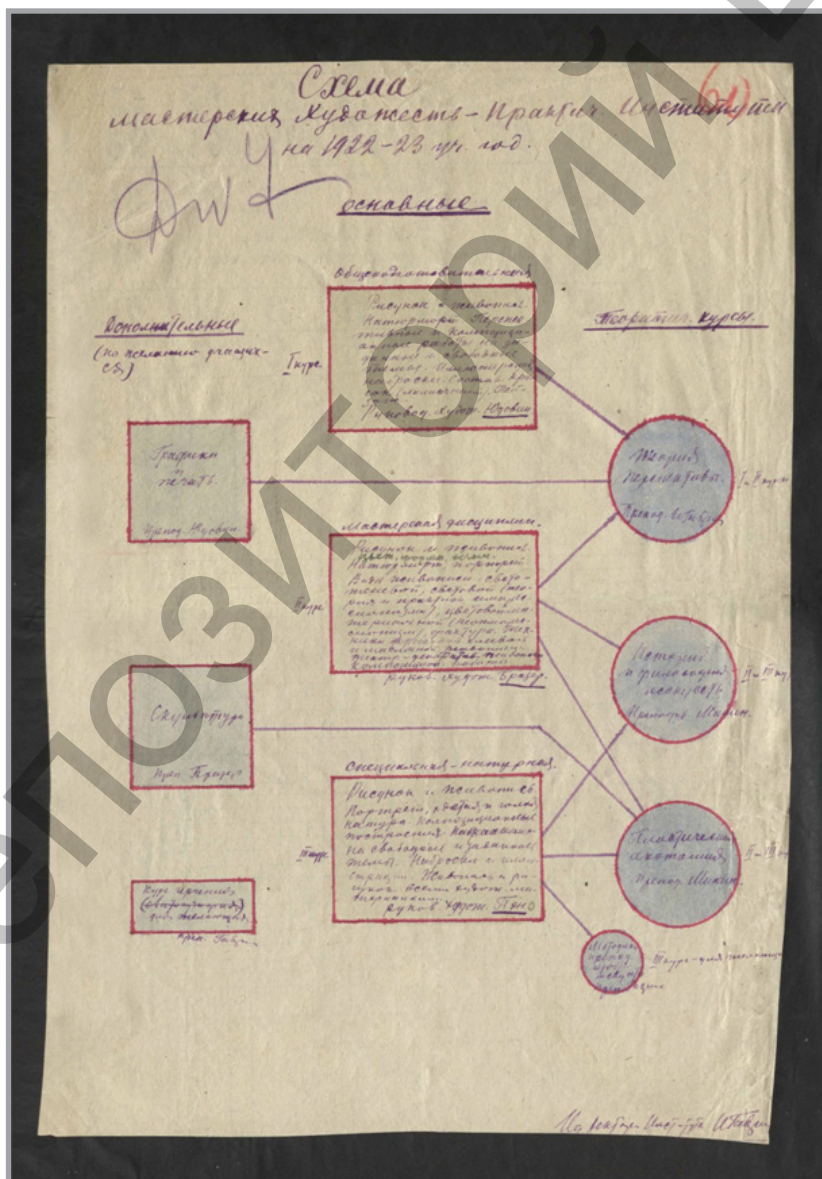
Ему 40 с небольшим, он полон сил, мыслей и надежд. В декабре 1919 г. он с Л. Лисицким предложит супрематическое оформление празднования юбилея Комитета по борьбе с безработицей, и это станет прологом к витебскому периоду. В феврале 1920-го будет создан УНОВИС, в апреле его жена Софья Михайловна Рафалович родит ему дочь Уну, которую назовут в честь УНОВИСа и к которой Казимир Северинович будет относиться с величайшей нежностью. Он многое сделает в Витебске. Эти два с половиной года – это люди, события, идеи. Судьба отпустит ему ещё чуть больше десятка лет. И это будут люди, события, идеи.

В Витебске К. Малевич разработал авторскую высококлассную программу, по которой строилось обучение в училище [ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 91]. Витебский период жизни и деятельности К. Малевича признан наиболее значимым в его творческой, научной и педагогической деятельности. А Витебск становится в это время образовательным, научным и художественным центром с более высоким уровнем, чем даже столичные аналогичные сообщества.

17 января 1920 года К. Малевич организовал здесь группу молодых кубистов, которая 19 января стала называть себя МОЛПОСНОВИС (молодые последователи нового искусства), но поскольку в группу вошли не только совсем молодые, то почти сразу же объединение стало просто ПОСНОВИС (последователи нового искусства), и, наконец, 14 февраля 1920 года окончательно было зарегистрировано название УНОВИС (Утвердители, а не просто последователи Нового искусства, или также Уния Нового искусства) [ГАВт. Ф. 2262. Оп. 1. Д. 202. Л. 20 об.].

Марк Шагал стал инициатором создания Музея современного искусства, музея нового типа [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 301. Л. 37 об.]. Музей был развернут к лету 1920 г. в здании ВХУ [Советский справочник Витебской губернии № 2. Витебск, 1921. С. 101]. Коллекция музея включала в себя около 120 работ ведущих представителей авангарда. В этом роковом городе судьба его была недолгой: его свернут осенью 1922 года [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 139. Л. 31–31 об.].

С февраля 1920-го по лето 1922 г. УНОВИС выставлял здесь свои работы (начала 1920 г.; март 1921 г.; май 1922 г.) [ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 41], создав ядро Витебской художественной школы как художественного явления. И, конечно, Дом – это вся история УНОВИСа, партии для создания культуры новой гармонии в мире утилитарных вещей. Трансформация форм существования человечества – цель и программа К. Малевича – связана с новым поколением художников. Это их энергетика впиталась в стены Дома. Витебским студентам принадлежала особая роль в программе: они были учениками и основной группой, с которой К. Малевич проводил в жизнь свой педагогический метод. М. Шагал рассматривал эклектику как свободу творческой выразительности, К. Малевич же стремился обнаружить в ученике склонность к определённой системе и, развивая её, на этой основе вёл его к супрематизму.



ГАВт. Ф. 9. Оп. 1. Д. 626. Т. 1. Л. 60

Витебское народное художественное училище отдела народного образования Витебского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (1918–1920 гг.) в мае 1920 года меняет статус на Витебские свободные государственные художественные мастерские отдела народного образования (1920–1921 гг.), а затем в мае 1921 года – это Витебские высшие государственные художественные технические мастерские, которые в июле 1921 года принимает в своё ведение Художественный подотдел Витгубпрофобра [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 306. Л. 28].

В сентябре 1920 года на III съезде работников искусств П. Медведев заявлял: «Очень серьезно вопрос связан с Народным художественным училищем. Оно автономно и подчинено Центру. Мы с ним в контакте, мы полагаем, что оно должно быть Свободной художественной мастерской, но некоторые пытались из него сделать школу выучки футуристов и супрематистов. Теперь вопрос стоит не так остро, как ставила его заведующая Ермолаева <...>» [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3. Л. 35].

В октябре 1921 года коллегия Витебского Губпрофобра собиралась реорганизовать Витебские высшие государственные художественные мастерские «в виде двух совершенно самостоятельных школ: одну левого и другую с академическим и средним направлениями, дабы дать возможность нормально развиваться всем существующим в школе направлениям» [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 291. Л. 14].

С января 1922 года это – Витебский Художественный практический институт [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 29 Т. 1. Л. 57] Витебского губернского отдела профессионального образования Главного управления профессионального образования Наркомпроса РСФСР [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 310. Л. 45].

В институте было два отделения (научное – 5 лет обучения) и практическое (4 года обучения), 111 учащихся, 7 преподавателей, квалификация по выпуску – свободный художник. В апреле 1922 года остались В. Ермолаева, И. Гаврис, К. Малевич, Ю. Пэн, Н. Коган, М. Векслер. Были ещё завхоз, служитель и дворник [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 77. Л. 120]. К сентябрю 1922 года, когда многие из УНОВИСа покинут Витебск, состав преподавателей изменится: И.Т. Гаврис, Ю.М. Пэн, Ш.Б. Юдовин, А.М. Бразер, Е.С. Минин [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 311. Л. 24].

Тогда же была организована научно-философская ассоциация из членов УНОВИСа и Редемейстера, Медведева и Бахтина. В июле 1922 года осталось 75 учащихся. Был проведён выпуск: 7 – по «левому течению» со званием свободного художника, 3 – по изобразительному искусству со званием мастера с правом преподавания в техникумах [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 29. Т. 2. Л. 26].

Из ноябрьского 1922 года отчёта о работе Витебского Художественного практического института видно, что были закрыты мастерские беспредметного течения (отъезд руководителей и недостаточное количество учащихся), индивидуальных исследовательских мастерских уже нет, институт превратился в живописно-скульптурный факультет, продал часть инвентаря: «Остается жить надеждой на выполнение губпрофобром обещания оказывать институту материальную поддержку из местных средств <...>» [ГАВт. Ф. 246. Оп. 1. Д. 29. Т. 2. Л. 151–152].

На заседании правления Витебского Губотдела Всерабиса 16 февраля 1923 г. сообщили, что «институт экономически находится в очень тяжелом положении <...>

на ремонт помещения и пособия средств нет <...> Плата за право учение, имея в виду контингент слушателей (выдающие по таланту пролетарии), не дает ничего для поддержки средств <...>» [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 87. Л. 15]. В объяснительной записке И. Гавриса в апреле 1923 г. говорилось: «Преподаватели голодали. У Малевича на почве недоедания развился туберкулез. Были проданы необходимые собственные вещи. Институт разрушался от недостатка средств. <...> Институт был оставлен на произвол судьбы. Группа руководителей – Коган, Носков, Малевич – вместе с Ермолаевой бежали в Петроград, так как надежды на улучшение материального положения не было» [ГАВт. Ф. 9. Оп. 1. Д. 626. Т. 1. Л. 51].

Весной 1924 года оставшийся в Витебске после отъезда К. Малевича и его учеников Иван Червинко писал к ним в Ленинград: «<...> наш Витебск превратится в худшую дыру-провинциальщину тк.кк. Витебск будет подобен захудалому уездному городишку. <...> Весь верх (мезонин) нашего дома, где мы так хорошо проводили свои беседы и занятия, заняла военная голубиная станция. Поселилось 13 чел. солдат и в скором времени доставят 500 пар почтовых голубей. Сколько у меня было хлопот, чтоб недопустить их в наше помещение, но все это ни к чему не привело. <...> Один раз посетил Художественное Училище. Правда помещение хорошее и вполне соответствующее худож. школе, много лучше дома Вишняка. Познакомился с руководителями и их работой и вынес впечатление такое, что если бы и вовсе не было этой школы, то Витебск ничего бы не потерял; да и смешно было бы ожидать чего-либо от этих высушенных мумий старого академизма. <...> получаю с почты письмо от Раяка немного странного содержания. Он пишет, что свершился тот факт, что Уновиса больше нет, и подчеркивает это нет. Но мое мнение, что Уновис был и будет, но группа этого Уновиса скомплектуется так, что о разрыве ее не может быть и речи. Пусть будет это 3–5 человек одной мысли, одной воли, а затем уже тысячи, но это будет тогда, когда мы вырастем настолько, что работать будем на всех жизненных фронтах» [В круге Малевича. С. 146].

С конца 1980-х гг. художники творческого объединения «Квадрат» стали регулярно проводить свои акции у стен Дома, всколыхивая его энергетику, будоража его память, возвращая его в сегодня, словно вскрывая его тайные лики.

Выставка-акция творческого объединения «Квадрат»
в честь творческого объединения УНОВИС у дома ВНХУ. Фото Г. Реброва



Гитара и гвоздики на фоне работы Валерия Чукина



*На фото Александр Малей, Николай Дундин,
Виктор Шилко*



*Гимн «Квадрата» исполняет Александр Малей
(слева работы Виктора Шилко
и Александра Досуева)*



1989 год. Участники и гости фестиваля «Славянский базар» с витебскими художниками и членами творческого объединения «Квадрат»

С 1994 года (I пленэр «Малевич. УНОВИС. Современность») к Дому начали стекаться участники конференций, художники, гости. С 1998 года в Дом вселился Центр современного искусства. Это стало своеобразным завершением его эволюции в XX веке, его история стала похожей на Петлю времени.



*Дом 5а, 5. Дом музея ВНХУ и 5-этажное здание Стройтреста № 9 (построено в 1972 году).
Фото С. Маляренко, Ю. Шепелева*



*Во время акции.
А. Досужев, Н. Дундин и В. Счастный.
Фотография И. Барсукова*



*Во время акции.
Угол дома на ул. Правды, 10 и ул. Ленина, 18.
Фотография И. Барсукова*

В сентябре 1991 года я снимала на витебском телевидении вместе с оператором Олегом Горюновым и режиссёром Владимиром Сивицким телефильм «Серебряный шнур» о творческом объединении «Квадрат». Основные кадры снимались во дворе бывших Казарм, в самих мастерских художников.

Художники «Квадрата» сделали несколько акций в знак памяти и уважения к своим товарищам по цеху, работавшим здесь в 1920-е гг.

В июле 1992 года члены творческого объединения «Квадрат» начали своими действиями историю Стены Малевича (роспись «Смерть обоям» на углу ул. Правды, 10).

В 1919 году в Витебске Малевич, создавая эскиз в своём кабинете на Бухаринской, 10, помечал: «Принцип росписи стены или всей комнаты: комнаты или целой квартиры по системе супрематизма (смерть обоям). К. Малевич. 1919. Витебск». «Это значит, что раскраска стен комнат или ансамбля окрашивается по супрематическому цветному контрасту. Скажем окна рамы в один или два цвета, двери в другие, потолок в один, стены – в другие. Принимается во внимание объем, что все его стороны могут быть раскрашены в разные цвета, чтобы разная точка зрения была другого цвета. Эта цветная таблица изображающая пропорции цветов и их отношений с ведением элемента динамического в середине.

К. Малевич» [ГРМ. Поступление 1930 от автора]. [Казимир Малевич. Каталог выставки. 1988. Л., 1988. С. 267].

Эта небольшая улица за свою историю имела семь названий.

1. Воскресенский переулок.
2. От 2-й Нижне-Набережной до Гоголевской – улица Воскресенская по наименованию Воскресенской Заручавской церкви.
3. В 1918 году она была переименована в Бухаринскую (или Бухарина).
4. В 1938 г. улица числится под названием Оборонная.
5. 25 августа 1950 года решением горсовета № 713 улица Оборонная была переименована в улицу Авиационную.
6. 27 апреля 1962 года получила название улицы газеты «Правда» и начиналась от улицы Калинина.
7. С 28 марта 2016 года бывшая Воскресенская, Бухаринская, Оборонная, Авиационная и бывшая улица газета «Правда» от улицы Калинина до улицы Ленина носит имя Марка Шагала.

24 июня 2016 года накануне празднования годовщины освобождения Витебска от немецко-фашистских захватчиков, в Дни города состоялся праздник улицы Марка Шагала.

Он начался с открытия мемориальной доски на доме № 1. Автором мемориальной доски является витебский скульптор Сергей Сотников, выигравший конкурс на её создание.

К празднику были созданы и росписи по работам К. Малевича на торцах домов. Выбор произведений и раскладка Т. Котович и А. Духовникова. Над созданием росписей работали Кирилл Дёмчев, Полина Балашова, Настя Лисьева и Антон Левадный.

А также была сделана роспись на торце гаража во дворе музея ВНХУ – портрет Казимира Малевича. Молодые художники, исполнители росписи – Глеб Каштанов и Ян Кузьмин – с наибольшей тщательностью выписали глаза Малевича, бархатные, вдумчивые, необычайно выразительные. Действительно, они смотрят прямо на зрителя, в самую глубину, в самую суть зрительского «я».

Летом 2017 года началась акция «Арт-город», посвящённая 130-летию со дня рождения Марка Шагала в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» – идея Андрея Духовникова. Выбор стихов – Т. Котович.

Росписи со стихами будут располагаться по всем домам на улице. Пока готово только несколько. Одна из них – стихи Казимира Малевича.

2.2 ЛАТЫШСКИЙ КЛУБ. «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ».

27 января 1920 года «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» на с. 2 в рубрике «Художественная жизнь» сообщали о том, что в городском театре состоится празднование годовщины Художественного училища, и кроме художественного митинга будет поставлена «Победа над Солнцем» «в исполнении, декорациях и костюмах исключительно учащихся Художественного училища». В начале февраля «Известия...» писали, что футуристическая опера вместе с Супрематическим балетом («первым опытом балета, построенного не на танце, а на движении тектонических масс и цветов») уже подготовлена группой мастеров Витебских государственных свободных художественных мастерских и будет дана 6 февра-

ля в пятницу (не в театре) на сцене Латышского клуба в рамках Недели фронта губпарткома.

В центре Витебска на сцене Латышского клуба в один вечер были представлены «Победа над Солнцем» и Супрематический балет.

Здание, в котором помещался Латышский клуб, располагалось по адресу: Пушкинская улица, 13/2, бывшая гостиница Мины Исааковны Хайкиной-Кушнир (на чертеже за № 71).

Каменный трёхэтажный дом с надворными постройками. 30 декабря 1918 года имущество было конфисковано в собственность города как бесхозяйственное. С 1918 года в нём размещались губсовнархоз, Латышский клуб, общежитие офицеров Красной Армии и др. Во дворе находилась 2-я советская типография [ГАВТ. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 28]. Магазин музыкальных инструментов М.Б. Неймана (наследники), их же писчебумажный магазин, книжный склад И.Д. Абморышева.

На 1929 год: это был каменный угловой трёхэтажный, крыт железом, занят окружным судом и торговыми помещениями.

И с вечера 6 февраля 1920 г. открывается путь УНОВИСа, Утвердителей нового искусства, Унии нового искусства, ядра Витебской школы, возглавляемого Казимиром Малевичем (14 февраля 1920 года). К. Малевич со товарищи в названии УНОВИС делали ударение на последнем слоге, тем самым подчёркивая в качестве ключевого слова «искусство». Полагаем, что в современных условиях мы вправе перенести ударение на второй слог, тем самым подчёркивая в качестве ключевого слова «новое».

Витебская школа (не вообще вся художественная жизнь Витебска и не сеть учебных художественных заведений) начиналась именно в это время. Так, А. Шатских пишет, что витебский феномен можно назвать школой, и именно «витебская школа превратилась в головную организацию» УНОВИСов в других городах [Шатских А. С. 74]. То есть УНОВИС – смысл и суть витебской школы в её *современном* художественном выражении.

Эскизы оформления витебского спектакля сделала Вера Ермолаева, сподвижница Малевича. Они были выполнены в технике раскрашенной гравюры, и это решение строилось на технологиях кубизма и футуризма. В. Ермолаева руководила и театральной студией, и действие исполняли её ученики, звуковым сопровождением был за-



Справа вдали виднеется здание Латышского клуба



кулисный шум. Сам К. Малевич также участвовал в создании витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» и сделал эскиз костюма витебского Будетлянского силача, которого А. Шатских называет провозвестником будущего, очеловеченного Чёрного квадрата [Шатских А. Театральные затеи УНОВИСа и их инициатор // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4. Витебск, 2000. С. 46].

10 февраля 1920 года в «Известиях...» И. Абрамский писал: «Театральный Витебск ожил... К начавшимся спектаклям “Театра Революционной сатиры” подоспел организованный группой левых художников в пользу “Недели фронта” спектакль “Победа над солнцем”, состоявшийся 6 февраля в Латышском клубе. В наше время, когда вопрос о новых формах в искусстве вызывает к себе такой усиленный интерес, когда происходит ожесточенная война между старым и новым миром творчества, этот спектакль, несомненно, имеет большое значение в художественной жизни нашего города.

Предшествовавший спектаклю митинг прошел вяло и бесцветно, выделяясь резким контрастом от настроения, созданного Мих. Пустыниным своего нового стихотворения “Да здравствует Долой”, выступали ученики художественного класса худ<ожников> Малевича и Ермолаевой, Гаврис, Зуперман и Носков, причем последний преподнес аудитории довольно нудный, хотя и не лишенный интереса доклад о новых достижениях в искусстве.

<...>

Что касается самого спектакля “Победа над солнцем”, то хорошо, что он происходил поздним вечером, а то бы солнце могло обидеться на витебских “будетлян” и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушинных криков, имевших место в этой пьесе.

Нужно отдать справедливость устроителям вечера.

Декорации и костюмы в пьесе были необыкновенно оригинальны и интересны, и на этой внешней обстановке можно было построить великолепное содержание на настоящем русском языке.

В общем же нужно приветствовать организацию этого вечера как несомненно интересное проявление исканий в области создания нового вида театрального представления.

Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка» [Известия... 1920. № 30. 10 февраля. С. 4].

Витебская попытка радикализации сценического искусства оказалась непонятой и скандальной [Эфрос Н. Записки чтеца. 1980. 248 с.].

Кроме того, в отличие «от нашумевших петербургских футуристических спектаклей 1913 года, “Победа над Солнцем” и “Супрематический балет”, поставленные в провинциальном Витебске, не были замечены ни сторонниками, ни противниками нового искусства и практически не имели резонанса в культурной жизни» [Горячева Т. Нина Коган, ученица Малевича // Малевич. Классический авангард. Витебск. 6. Витебск, 2003. С. 48]. Увы, но именно это замечание касается не только постановок 1920 года, но и всех последующих постановок «Побед...» и Супрематического балета в Витебске. Однако дело не только в маргинальности происходящего, не только в том, что витебская «Победа над Солнцем» и Супрематический балет 1920 года оказались вне основных информационно-эстетических потоков того времени, и не столько в этом.

Авторы ставили себе иную цель, чем в 1913 году. Функциональность акции определялась задачами культурного и художественного просветительства, расширения пространства вовлечённости в новые художественные ценности, и, наконец, агитационно-пропагандистскими планами. И, безусловно, именно проблемой выхода супрематизма в дизайн-среду. Это был настойчивый акт утверждения собственной позиции в искусстве и собственного художественного вкуса. Супрематизм должен был распространиться вширь, завоёвывая сектора обыденности, повседневности, провинциального быта.

Однако в Витебске не успели просеять и тем более за два с небольшим года изменить профанное жизненное пространство и превратить его в эстетически облагоустроенную сферу. Но на уровне проекта, плана и вектора развития витебские арт-пространственные эксперименты и открытия оказались актуальными и перспективными в культуре XX века в целом. Витебские импульсы и потенциальности всё-таки не исчезли в небытии.

2.3 БЕЛЫЕ КАЗАРМЫ. КРАСНЫЕ КЛИНЬЯ ПЛАКАТОВ.

В декабре 1919 года отмечали 2-ю годовщину Комитета по борьбе с безработицей.

Витебский Комитет по борьбе с безработицей был создан в декабре 1917 года и подчинялся Центральному Совету профсоюзов и фабрично-заводских комитетов [ГАВт. Ф. 238. Оп. 1. Д. 2. Л. 152]. В его задачи входило изучение промышленных рынков для облегчения положения безработных, организация собственных предприятий, оказание содействия артелям и общественным организациям, а также организация общественных работ.

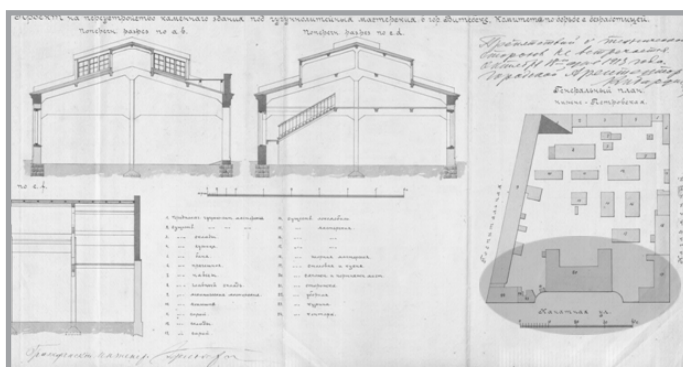
На штампах Комитета обозначалось «Комитет по безработице», «Витебский комитет безработных» и пр. И адреса на штампах: «В. Петровская, 35», «Канатная, 37», «Белые казармы», «быв. Казармы», «быв. Белые Казармы». Белые казармы занимали целый большой квартал в Задвинье.



*Немецкая аэрофотосъёмка 1941 года.
Квартал Белых казарм (слева – Канатная улица, сверху – север – Госпитальная, справа – Нижне-Петровская, снизу – юг – Казарменный переулок. Сверху в самый центр Белых казарм упирается Верхне-Петровская)*

Уже в январе 1919 года в Комитете задумались о предстоящих празднествах и выбрали комиссию по их организации: «Усматривая в предстоящих торжествах проявление сплоченности и организованности рабочих масс Комитета, принять всякое посильное участие в предстоящих торжествах, для чего делегировать в комиссию по организации празднества тт. Иванову, Тумаркина и Шацкого» [ГАВт. Ф. 238. Оп. 1. Д. 11. Л. 2].

Однако в это же самое время (11.01.1919) Губисполком предпринял первую попытку уничтожить Комитет: «1) комитет по борьбе с безработицей, органи-



ГАВт. Ф. 238. Оп. 1. Д. 6. Л. 429. На плане справа мы видим три здания, выходящие на Канатную (именно их оформление видно на фото ниже по тексту)

и сырьем промышленные предприятия должны быть включены в общую схему экономических органов Советской власти и перейти на положение предприятий государственных, с государственным типом управления. Витебский комитет ликвидировать и передать предприятия в ведение Витебского Губернского Совета народного Хозяйства» [ГАВт. Ф. 238. Оп. 1. Д. 11. Л. 27–27 об.].

Руководитель Комитета Александр Тарле предпринял огромные усилия по его сохранению. Из Президиума ВСНХ из Москвы телеграфировали: «<...> отменить постановление Витебского Губисполкома о ликвидации этого Комитета, а созданную для его проведения ликвидационную комиссию считать распущенной <...>» [ГАВт. Ф. 238. Оп. 1. Д. 11. Л. 10].

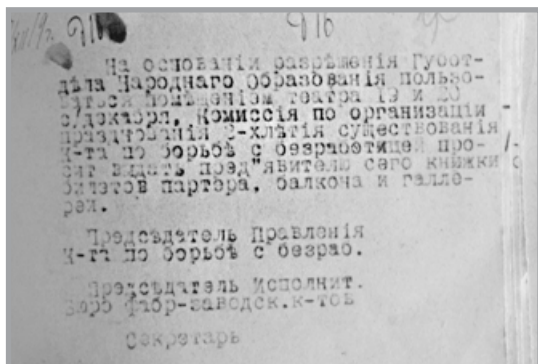
Витебские власти, тем не менее, подчёркивали, что Комитет не только отстывает, но и действует прямо во вред общей хозяйственно-экономической политике Советской власти. Это было понятно, ведь комитет выпадал из общегосударственной собственности. М. Костерин позднее вспоминал: «Выдали меньшевистскому (выделено нами. – ред.) Комитету по Борьбе с безработицей солидные суммы денег» [Красная быль. С. 173]. Искали любые поводы для его уничтожения: «Кроме того, будучи экономически слабым, с крупной задолженностью зарекомендовал себя как создавший ряд предприятий, неспособных содержать себя за счет своего производства, что является следствием целого ряда происшедших волнений среди рабочих предприятий Комитета» [ГАВт. Ф. 238. Оп. 1. Д. 11. Л. 49].

В 1923 году в сборнике «Красная быль» С. Крылов писал: «Потребовалось два года (1918 и 19) отчаянной ломки кустарного производства, собирания мелких мастерских, отдельных швейных машин, бадеек, инструментов и колодок в одно целое, в крупные мастерские и фабрики, собирания рабочих, а также и бывших хозяйчиков (принудительно) в организованные крупные трудовые коллективы, чтобы внести новые организационные формы и во внутреннее содержание промышленности» [Красная быль. С. VI].

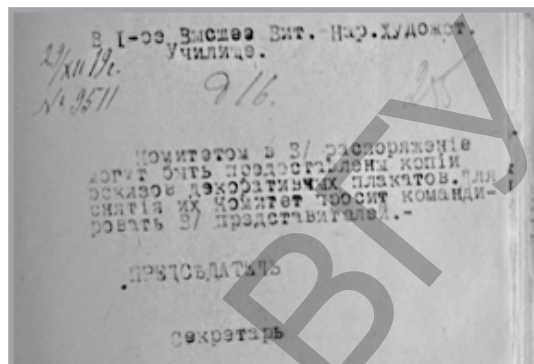
В конце 1919 года Комитет с размахом отмечал свой праздник или с надеждами, или уже на прощание и без всякой надежды (2 февраля 1920 года Президиум ВСНХ ликвидировал Витебский Комитет и передал его предприятия Витгубисполкому [ГАВт. Ф. 238. Оп. 2. Д. 2. Л. 2], 20 марта 1920 года СНК за подписью Фотиевой отменил решение ВСНХ о ликвидации [ГАВт. Ф. 238. Оп. 2. Д. 2. Л. 9], но Комитет уже не восстановился).

зованный в период острой безработицы, в настоящий момент, когда помощь безработным оказывается соответствующими государственными органами (Комиссариат Труда) является организацией отнюдь не выполняющей задач, которые были положены в основу своих работ и 2) организованные Комитеты за счет государственных ссуд, как денежными ссудами, так

Телеграммы в связи с празднованием были разосланы в Наркомфин, в Президиум ВСНХ, в Райпродукт (!), в Главпродукт, в Центроутиль, в отдел обуви, в Сельмаш, в Главкож.



Требование о предоставлении билетов в Городской театр на празднование юбилея.
ГВМ. Ф. 238. Оп. 1. Д. 16. Л. 242



Обращение в ВНКУ по поводу эскизов оформления.
ГВМ. Ф. 238. Оп. 1. Д. 16. Л. 255



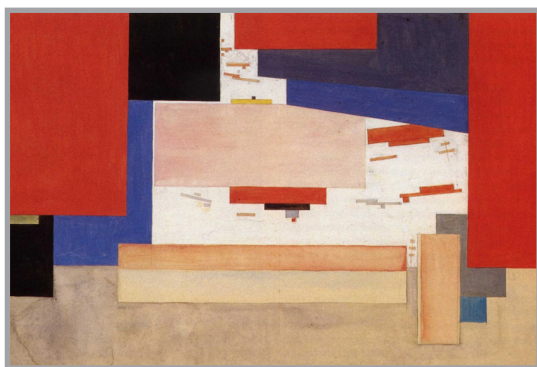
Оформление Комитета по борьбе с безработицей. Декабрь 1919 г. Канатная улица в Витебске. Левое здание из трёх центральных (каковые мы видели на плане во вкладке), главное видно вдаль/вглубине

Анализируя театральный занавес, эскиз которого сделали к празднованию Комитета Малевич/Лисицкий, Т. Горячева подчёркивает: «Это уже принципиально другой супрематизм, отличный от традиционной супрематической картины с белой бездной фона и космическими пространственными взаимоотношениями парящих геометрических фигур. На смену ему пришел метод тектонической организации цветных плоскостей по принципу многослойного рельефа, супрематические плоскости укрупнены, спаяны в монолитную монументальную композицию; акцент, сделанный на боковых сторонах, выявляет и подчеркивает конструктивные особенности формы занавеса. Подобное “рельефное” построение должно было создать ощущение многомерности сценического пространства; этот эффект усиливался специальным освещением. Само панно исполнили подмастерья училища, по всей вероятности, в нем комбинировались раскрашенные фанерные и матерчатые части (по центру располагались фанерные щиты, фланкированные занавесом)» [Горячева Т. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи. М., 2015. С. 36].

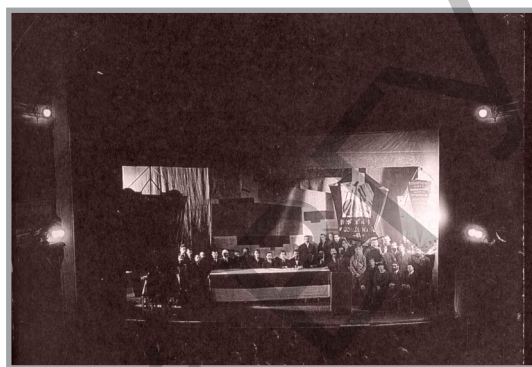
Вместе с тем другие эскизы и само реализованное оформление подтверждают, что все подходы так называемого традиционного супрематизма сохранены в *полной* мере: с большими плоскостями белого и летящими геометрическими фигурами/формами. Это касается и панно на фронтонах и на фасадах Комитета.

Что же касается театральное занавеса, то он в эскизе подобен коллажу, а в воображении можно представить целый ряд занавесов и театральные кулисы/падут,

которые надвигаются/наслаиваются друг на друга, поочередно опускаются на сценический планшет, в то время как на заднем занавесе, т.е. на сценическом заднике, располагалась белая плоскость с улетающими вверх и одной движущейся вниз фигурами.



*К. Малевич, Л. Лисицкий. Супрематизм
(Эскиз оформления занавеса). Витебск. 1919. ГТГ*



*Юбилейное заседание в Витебском театре.
Оформление К. Малевича и Л. Лисицкого. РГАЛИ*

На фото из архива РГАЛИ занавес юбилейного заседания профсоюзов 1920 г. соотносится с эскизом 1919 г. Центральная часть занавеса на фото точно повторяет комитетский эскиз, что позволяет предположить: 1) неоднократное использование одного занавеса; 2) специальное создание нового занавеса по старому эскизу.

В статье «Уновис и его общественное творчество» [УНОВИС № 1] говорилось: «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах. Интерес рабочих к ним был большой. При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим. Большой интерес вызвали супрематические знамена. Толпами приходили рабочие смотреть в мастерскую, где работницы вместе с художниками с увлечением шили цветные куски по шелку. Тут же происходили и лекции. Только один из старших, закройщик, интеллигент образованный не мог найти никакого смысла в декорациях, но рабочие ему заявили, сказав “а какой прежде всего смысл в тебе”. Были еще интересные замечания по поводу того, что супрематизм беспредметен, не изображает форм реального уже вида ни фабрик, ни молота, ни плуга, на что последовал весьма интересный ответ, что когда рабочий идет в театр, он раздевается, причесывается, но не нацепливает эмблемы ни молота, ни плуга. Были закончены знамена, тысячи рабочих двинулись по городу. Одно из знамен было подарено Витебскому совету профсоюзов. Третье задание было декорирование Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета. Когда устанавливали супрематические декорации, просвещенные артисты вишневых садов были возмущены, что рабочему классу преподносят такую белиберду, но когда все было устроено, и собрались рабочие, был дан соответствующий свет, в который вошли делегаты и представители рабочих коллективов. Декорации были рассчитаны на

освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания, – то что для артистов было белибердой. После торжественного заседания была поставлена живая картина всех мероприятий в декорациях супрематизма. Тем и кончилось все задание нового выступления искусства».

В альманахе «УНОВИС № 1» опубликован и эскиз обложки очерка оформления праздника.

Композиции оформления здания Белых казарм зеркальны и представляют собой часто потом повторяющийся супрематический мотив из треугольника и круга, красных квадратов, полукругов, длинных линий.

Обратим внимание на тот факт, что незначительные детали в эскизе и в реальном оформлении Комитета отличаются.

Малевич/Лисицкий работают с предельными формами/формулами, что для плакатов и панно броско, просто, внятно и действенно/активно. Супрематические формы работают на уровне коллективного бессознательного, на уровне архетипов. Они мгновенно включают всю стрелу восприятия от первого взгляда через осознание и в самую глубь существа. Здесь не требовался длительный диалог с произведением, тем более не требовался спор с художником.

Формы супрематического плаката были положены потом в основу советских плакатов. Именно их мгновенное восприятие/воздействие оказалось идеологически приемлемым в советской социальной действительности. Однако следует обратить внимание на радикальное отличие социальных задач советского режима от художественных задач Малевича/Лисицкого. Малевич искал базовые основы мышления (художественного и философского), и его супрематические формы определяются как формулы освоения/осмысления мира. Советская социальность снимает только и исключительно верхний слой, визуальную наглядность формулы, отвергая её как мыслительную деятельность или как движение в суть мира.

8 апреля 1920 года «Известия...» сообщали: «Ввиду наступающего празднества 1 Мая секция изобразительных искусств губотдела просвещения обращает внимание учреждений и рабочих организаций, желающих изготовить к этому празднику художественные знамена, плакаты, портреты и прочее, своевременно заказать таковые в секции изобразительных искусств» [Известия... 1920. 8 апреля. С. 2]. Это будет красочное оформление УНОВИСа: «Наступил первый май, и город зацвел новым супрематическим цветом расписаны все трамваи, расписаны трибуны ораторов на площадях новое искусство было приветственно встречено местными «Известиями» [УНОВИС. 1920. № 1].

К этому времени относится ставший классическим текст С. Эйзенштейна: «Странный провинциальный город. Как многие города Западного края – из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь улицы покрыты белой краской по красным кирпичам, а по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича. Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города» [Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 432].

Г Л А В А

3

«БУХАРИНСКАЯ, 10 – ПРАВДЫ, 5 А – МАРКА ШАГАЛА, 5 А»: МЕСТО ВСТРЕЧИ ИЗМЕНИТЬ НЕЛЬЗЯ

Выставка-акция была назначена на 18 мая 2017 года. Это была традиционная Ночь музеев. Предполагалось, что Дом скоро будет готов для открытия в нём музея ВНХУ и что именно эта выставка-акция станет эпиграфом к этому открытию и что сами стены Дома должны быть освящены работами витебских художников и что, несмотря на перемены в названиях улицы, место встречи остаётся всё тем же, знаковым для художественной среды города. 100 лет – и место и время невозможно изменить.

Улица Бухаринская – это начальная точка в хронотопе. Улица «Правды» – это хронотоп многочисленных художественных акций и художественной памяти. Улица Марка Шагала – это петля времени, когда память приобрела реальные черты в пространстве.

Открытие музея ВНХУ предполагалось летом 2017 года, и как вхождение в Дом подобная выставка стала бы главной художественной акцией на пороге работы музея. Концепция представляла собой метафору, и в большей мере поэтическую. Замысел её был пронизан драматизмом самого места; драматизмом судеб всех, кто был с этим местом связан, и с аурой самого Дома. Фоторепортаж с выставки-акции подготовил Юрий Шепелев.

И названия некоторых мест, возникшие в ходе подготовки к выставке-акции, – это тоже метафоры. Сам Дом называется «Белый Архитектон» (пока внутри него нет музейных объектов, нет росписей на стенах, нет документов и информкиосков, он абсолютно безмолвный и белый, он сам по себе художественный объект и аналог малевичских архитектонов). В его центре на полу – гранитная фреска «Клином красным бей белых», которая названа «Сердце Лисицкого» (это – один из самых знаменитых витебских плакатов Л. Лисицкого и это – самое сердце Дома).

Во время выставки-акции возникло ещё несколько топосов, которые также обрели собственные названия-метафоры.

Накануне мы собрались в Доме для определения мест экспозиции и – главное – для совокупного осознания, зачем все мы встречаемся в определённый вечер в определённой точке пространства. И эта встреча стала не только отправной точкой, а скорей виртуально/действительным началом акции.

Есть театральное определение: «Спектакль играется для людей, а мистерия – для богов». Именно такая дефиниция сделалась направляющей нитью, основой и пафосом всей концепции выставки. Мы не приглашали зрителей, мы работали без наблюдателей. И не стремились удивить или поразить чем-то совершенно новым друг друга. Это был кратковременный духовный выплеск, протуберанец. Это было и некое духовное упражнение, без заранее чётко обозначенной системы. Как оказалось в день выставки, это была абсолютная импровизация для работы воображения каждого участника. Это странное (но разве для Дома что-либо может быть странным?) обстоятельство вдруг освободило всех от какой-нибудь заранее выработанной программы, но сделало результат изысканным и оригинальным. Пространство преобразовалось, и всё преобразовалось в нём.

18 мая с утра мы не смогли войти со всеми работами в Дом. По технике безопасности. Эта тривиальная причина изменила раннюю концепцию. Тогда и возникла импровизация, и другое дыхание акции. Она стала действительным упражнением. Практикой. Потому что само создание уличной экспозиции (каждому было определено новое место) стало изначальной частью, опорной точкой всего эксперимента.

Акция окказиональна, экзистенциальна, ориентационна. На равных в ней пребывали и произведения и сами художники. Это была наша общая метаморфоза. Мы существовали в энергетической ауре Дома, и сами менялись в её времени.

В выставке-акции участвовали 26 художников, чьё творчество так или иначе связано с ядром Витебской художественной школы – от супрематизма до акционизма.

Витебскую художественную школу мы понимаем не как весь корпус творческих высказываний художников, проживавших и проживающих в Витебске с конца XIX в., а исключительно как Школу Казимира Малевича, как программу УНОВИСа и как творческое наследие Марка Шагала, т.е. именно то, что определило концептуальное мышление XX века и векторы движения искусства в первой четверти XXI ст. и что сделало Витебск известным миру, что выделило его из всех провинциальных художественных пространств.

Именно такое духовное состояние и отношение к своему историческому наследию даёт витебским художникам платформу для развития и ощущение точки опоры. Именно концептуальное ядро, оставленное в ауре Витебска Казимиром Малевичем сотоварищи, даёт ощущение родного дома, истока, того, на что можно оглянуться, с чем можно жить как с алмазным стержнем внутри.

Для когорты участников выставки был важным сам факт участия в этой акции, сам факт движения и понимания себя как принадлежащих к этому особому духовному упражнению – быть в этой точке пространства/времени, быть на пиру сопричастности, личное присутствие и прикосновения к *серебряной нити*, связывающей нас сегодняшних с субстанцией входящих сто лет назад в Круг Малевича.

Итак:

1. **Васильев Василий.** Объект «Точка на линии», металл, сварка, ковка, h 150 см, 2014.
2. **Васильева Галина.** «Цвет и форма», х., м., 220 x 150 см, 2000; «Красный квадрат», х., темпера, 100 x 100 см, 1998.
3. **Войницкий Павел.** Объекты: «Супрематическая оптика», стекло, высокотемпературная роспись красками, 40 x 40 x 20 см, 2013.
4. **Вышка Александр.** «КОНЬ_ЦЕРТ», х., м., 90 x 55 см, 2017; объект «Плач Венеры», авт. техника, h 103 см, d 44 см, 2017.
5. **Ганчарова Анастасия.** Объекты: «Ералаш», тонированный текстиль, 2017.
6. **Горолевич Дмитрий.** «Таямницы», х., м., 50 x 40 см, 2016.
7. **Дёмчев Кирилл.** «Ты Малевич», ДВП, бумага, акрил, зеркало, 120 x 120 см, 2016.
8. **Досужев Александр.** «Стоунхендж», х., акрил, 100 x 150 см, 2014.
9. **Дундин Николай.** «Нож Казимира», х., м., 100 x 84 см, 2015.
10. **Духовников Андрей.** «Две души», х., графит, тушь, акварель, 60 x 80 см, 2016.
11. **Кириллин Пётр.** «Плодоовощехранилище», бумага, смеш. техника, 26 x 16 см, 2004; «Сладкозвучная песнь сирен», бумага, смеш. техника, 26 x 16 см, 2006; «Счастье тукумской пастушки», бумага, смеш. техника, 26 x 16 см, 2012; «Метафизическая парадигма», бумага, смеш. техника, 26 x 16 см, 2013; «Сквер зелёного кавалера», бумага, смеш. техника, 26 x 16 см, 2014; «Пленительный рожок», бумага, смеш. техника, 26 x 16 см, 2015; «Фольварок в Люцынке», бумага, смеш. техника, 26 x 16 см, 2015; «Белые крылья архивиста», бумага, смеш. техника, 16 x 23 см, 2008; «Устремление к истоку», бумага, смеш. техника, 16 x 23 см, 2011; «Серафима из Сан-Лисе», бумага, смеш. техника, 16 x 23 см, 2011.
12. **Кравченко Алексей.** «Апрель», х., акрил, 100 x 120 см, 2014; «За небом есть другое небо», х., акрил, 100 x 120 см, 2014; «Вспоминая Гауди», х., акрил, 120 x 100 см, 2017.
13. **Крошкин Олег.** «Большая витебская обнажённая», х., акрил, 90 x 100 см, 2008; «Музыка цвета I», х., акрил, 100 x 100 см, 2017; «Музыка цвета II», х., акрил, 100 x 100 см, 2017.
14. **Ляхович Валентина.** 4 объекта: «Посвящение Малевичу», ламинат, бумага, картон, акрил, гуашь, смеш. техника, h 250 см, w 100 см, 2017.
15. **Маклецова Татьяна.** «Супрематическая инсталляция», пластик, акрил, текстильн. шнур, 150 x 70 см, 2017; модульная композиция «Город Game», поролон, акрил, длина 130 см, ширина 30 см, высота 90 см, 2014; супрематический трэш, поролон, акрил, планшет 60 x 60 см, h 50 см, 2015.
16. **Малей Александр.** Объекты: «Архитектон – ОИ. (картина, объект)», х., м., металл, ДВП, чёрная эмаль, 25 x 75 x 27 см, 2006; «Объект – 129. (картина, объект)», х., м., ДСП, картон, левкас, металл, чёрная эмаль, 44 x 48 x 41 см, 2006; «Объект – 131. (картина, объект)», х., м., ДСП, пластмасса, чёрная эмаль, 46 x 65 x 30 см, 2006; «Пространственный объект – С. (картина, объект)», х., м., дерево, фанера, краска (акрил, чёрная эмаль), 65 x 71,5 x 26 см, 2000; «Пространственный объект – Р. (картина, объект)», х., м., дерево, фанера, краска (акрил, чёрная эмаль), 65 x 71,5 x 26 см, 2000; «Пространственный объект – Р. (картина, объект)», х., м., дерево, фанера, краска (акрил, чёрная эмаль), 65 x 71,5 x 26 см, 2000; «Сине-белая плоскость», фанера, масло, анкеры, 136 x 155 x 29 см, 2015; «Пространственный объект – Т. (картина, объект)», х., м.,

дерево, фанера краска (акрил, чёрная эмаль), 65 x 76 x 26,5 см, 2000; «Объект – 130. (картина, объект)», х., м., ДСП, ДВП, левкас, краска, 45 x 50 x 35 см, 2006; «Объект – 128. (картина, объект)», х., м., металл, ДВП, пластмасса, 76 x 40 x 30 см, 2006.

17. **Медведский Леонид.** «Беседы афонских старцев», ДВП, ткань, левкас, темпера, 172 x 122 см, 2001–2015.

18. **Селиханов Константин.** Объект «Видение св. Августина», смеш. техника, h 250 см, 2017.

19. **Сковородко Олег.** «Деревья и птицы», х., м., 80 x 60 см, 1993; «Ритмы осени», х., м., 79 x 60 см, 1991; «Полёт», х., м., 56 x 80 см, 2012.

20. **Соловьёв Александр.** «Эксперимент», бумага, гуашь, эмаль, 30 x 80 см, 1995.

21. **Сотников Сергей.** Объекты: «Игла», дерево, металл, h 170 см, 2016; «Небесное и земное», дерево, металл, h 130 см, 2016; «Таинство», дерево, металл, d 40 см, 2015.

22. **Счастный Валерий.** «Сустрэча з Рагнедавай гарой», х., акрил, 117 x 84 см, 2011.

23. **Толобова Елена.** Объект «Чёрная звезда», стекло, акрил, свечи, 2017; «NEFT_ь», х., акрил, битум, 110 x 120 см, 2015.

24. **Фалей Антонина.** Объекты: «Дуэт»; «Немного красного», газосиликат, гипс, 2017.

25. **Фалей Геннадий.** Объекты: «Божа, барані Беларусь!», железо, h 70 см, 2016; «Трасса», бумага, h 170 см, 2015.

26. **Чукин Валерий.** «Взгляд», х., м., 80 x 70 см, 1990.

Мы начали формировать экспозицию в полдень. И её формирование также стало частью акции. И, на мой взгляд, чрезвычайно важной, равнозначной самой готовой экспозиции. Это сродни подготовке к празднику, когда всех участников этой подготовки пронизывает романтическое волнение, а в суете работы присутствует радостное предвкушение свершающегося счастья и полноты существования. Кроме самих художников в акции приняли самое деятельное участие волонтеры (мои студенты отделения охраны культурно-исторического наследия истфака, второкурсники и выпускники). Они помогли художникам, и они же стали глашатаями и стягоносцами.

Во время этой вступительной части всей создаваемой *поэтической* структуры возникали новые названия точек пространства в самом *архитектоне* и вокруг него. *Место стягов* – под балконом Шагала во дворе. Там затем расположилась и экспозиция творческого объединения «Квадрат». *Лестница Малая* – ступени, ведущие на возвышение во дворе (подобие Модели парадной лестницы павильона СССР, в проекте созданной Николаем Суетиным во второй половине 1930-х гг.). *Ниши галереи Валентины Ляхович. Цоколь Кости Селиханова.*

Все художники – участники выставки – собрались вечером и открыли экспозицию ровно на один час. Солнечный, безупречно тёплый вечер, зелёная яркая трава, булыжная серая мостовая у фасада Дома, серая же плитка во дворе, Чёрный квадрат и белый куб, рыжие кирпичи... Мы начали эту часть у фасадного входа в Дом и оттуда со стягами пошли по булыжнику вверх к картинам. Галина Васильева представила перформанс «Кора» на растелённом на серой плитке чёрном квадрате. Все мы разместились кольцом, кругом... И стали говорить. О Белом Архитектоне, о Сердце Лисицкого, об УНОВИСе, о тех художниках, которых уже нет на свете, но работы которых были представлены (В. Чукин и А. Досужев).



А. Малей: *«Этот Дом – факт культуры. На него было потрачено очень много времени разных людей. Когда всё нынешнее преобразование начиналось, я думал, что всё это произойдёт очень быстро. Какой я был наивный! Но тем не менее это совершилось. Но я не буду говорить об известных явлениях и фактах начала века, я хочу сказать сейчас о вас, дорогие мои. О той когорте художников со своим творчеством, своей позицией, о тех, которых не заставили хлебать тоталитарную похлёбку, сдобленную эрзацем искусства, о тех, которые шли своей дорогой, которые понимали, какая это дорога. О тех, кто понимал само искусство и развивал его не благодаря, а всегда вопреки, начиная от бытовых проблем, кончая проблемами с социумом. Дело в том, что в Витебске сложилась удивительная ситуация. Век двадцатый замкнулся вами! В конце века собрались художники, и они сотворили искусство не в угоду традиции, ведь когда “КВАДРАТ” создавался, мы боялись, чтобы к нам не приклеили конъюнктуру, что мы, мол, только следуем к УНОВИСу. Вам удалось на основе модернистской культуры и классического русского авангарда создать современное искусство, которое перекликается с началом века. Блаженны алчущие и ищущие правды, они будут насыщены. Вот вы и насытили этой правдой искусство».*

В. Счастный: *«Хорошо в Витебске. Хорошо, что вас здесь много, что вы трудитесь и делаете своё дело».*

Н. Дундин: *«Вспоминаю эпизод, который происходил тридцать лет назад. Представьте туманное утро, шесть часов, играет гимн, и мы собрались здесь, у входа в этот Дом, накрыли стол, завели патефон, разлили шампанское по бокалам, шампанское гулко прозвучало на этой мостовой, пустынной.., удивительный сюрреалистический пейзаж вокруг... свет выхватывает лица друзей, деревья, старый УНОВИС (мы так называли всегда этот Дом). И тогда кто-то из нас произнёс: “А вы знаете, наверное, те ребята, уновисовцы были бы сейчас очень довольны нами, что мы сидим за этим столом и пьём за них, в их честь”. И вот сейчас они, те, кто умирали в супрематических гробах, и на островах, брошенные в пустыне, в Араль-*

ском море, но отдавали свою душу и жизнь и своё творчество за то, что через много-много лет подымается вновь это знамя с Чёрным квадратом. И я думаю, что они были бы сегодня ещё более довольны тем, что вы продолжаете делать».

К. Селиханов: «Для нас история искусств – это такая абстракция. А глядишь на этот Дом и видишь, что на этом балконе стоял Марк Захарович, распределял скудные средства, выделенные Москвой на обустройство этого витебского мира, и тут же Малевич – и всё это очень живое здесь. Я ведь не очень верил, что это всё было. Для меня это – такой вот миф. Мне казалось, что это всё придумано было, Малевичем ли... А сейчас, когда я на вас смотрю, я понимаю, что это – правда. Вот у нас сегодня праздник!»

Мы были счастливы: поклон и почтение Казимиру Малевичу и УНОВИСу; поклон Марку Шагалу; поклон ВНХУ; поклон Дому.

В июле 1922 года Малевич сотоварищи уехал отсюда в Петроград. Иван Червинка писал им из Витебска, а его письмо 1924 года стало констатацией завершения Витебской школы и истории УНОВИСа: «<...> наш Витебск превратился в еще худшую дыру-провинциальщину тт. кк. Витебск будет подобен захудалому уездному городишку <...> Весь верх нашего дома, где мы так хорошо проводили свои беседы и занятия, заняла военная голубиная станция. <...> Один раз посетил Художественное училище. Правда помещение хорошее и вполне соответствующее художественной школе, много лучше дома Вишняка. Познакомился с руководителями и их работой и вынес впечатление такое, что если бы и вовсе не было этой школы, то Витебск ничего бы не потерял; да и смешно было бы ожидать чего-либо от этих засушенных мумий старого академизма» [В круге Малевича. С. 146].

Иван Червинка оставался в Витебске как осколок, как остров былого материка нового искусства, настоящей Витебской школы, не вообще всех тех, кто здесь учился в разные годы, а только и именно Круга Малевича (+ Шагал) и Программы Малевича для Унии нового искусства, что собственно и сделало её известной миру (1920, 1921, половина 1922 года). Петроградский/ленинградский период был вдвое более долгим, до 1926 года, до разгрома ГИНХУКа. В 1944 году Эндер ещё испытывал иллюзию о возможности возвращения школы, но это было уже совсем невозможно.

Бриллиантом в душах определённой группы художников содержится в Витебске эта невозможная возможность.

Экспозиция размещалась у фасада и во дворе Дома в виде петли:

☐ от его начальной точки по правой стороне цвет двигался от оранжево-рыжего в знойных волокнистых формах у Олега Крошкина к переходам красного (от трэшевого в плетях у Насти Ганчаровой к пламенеющему кумачовому у Тани Маклецово́й);

☐ от разбелёного бурачного у Лео Медведского до бордового/венозного у Гали Васильевой);

☐ от сочетания красного, оранжевого и жёлтого в кубиках супрематического трэша Т. Маклецово́й к её же серому в треугольнике/объекте из трубок/цилиндров;

☐ от супрематических соотношений цвета в объектах Александра Малёя на лестнице к серому с красной кровавой каплей каменному возбуждению мостовой в объекте Тони Фалей и серо-коричневому объекту Гены Фалёя («Божа, барані Беларусь!») и серо-стальным упруго-острым и кругло-разорванным объектам Сергея Сотникова на высоких углах/точках укрепления склона.

В самом низу спуска – чёрный квадрат Кирилла Дёмчева («Ты Малевич»), а затем по дуге – объекты Павла Войницкого, прозрачные квадратные плоскости с геометрическими включёнными в них сияющими фигурами. Рядом на решётке перед фасадом (как на выставочной стене) – небольших размеров музыкальная графика Петра Кириллина и голубое посвящение Саши Вышки Шагалу.

Далее дуга двигалась снова вверх во двор: жемчужная «влажность» лилово-зеленоватых композиций/пейзажей Олега Сковородко и острая, узкая, исчезающе-тонкая игла объекта Василия Васильева. Белая ширма/дверь, почти кружевная «Трасса» Гены Фалёя, выступающая из стены и в стене же рассеивающаяся.

А затем открывается отдельная экспозиция творческого объединения «Квадрат» на специальных поддерживающих штанкетах с наброшенными чёрными квадратными холстами и броскими цветовыми пятнами холстов. В окнах первого этажа – экспрессия цвета и линий Александра Соловьёва с яркими струями эмали в бархатно-чёрном пространстве и мистическая сетка графики Андрея Духовникова. И к прозрачному зелёному/голубому с дзен-нитями коэна Алексея Кравченко.

Сделав полный оборот, петля замыкается чёрным квадратом Лены Толобовой («НЕФТ_Ь»).

Отдельная структура/вставка в пространстве Дома:

Ещё одним элементом всей структуры акции стало кратковременное расположение объектов Александра Малёя в кабинете Казимира Малевича.

Ещё одним элементом структуры стала инсталляция Лены Толобовой «Чёрная звезда» с чёрными хрустально/яркими крошечными плоскостями и зажжёнными свечами, хрустально/яркими и крошечными же.

Ещё одним элементом стали инсталляции Валентины Ляхович, диагонали и кубы, вдавленные в ниши стен.

Ещё одним элементом стала кинетическая инсталляция Кости Селиханова с электрическими нитями, отражающимися в воде, когда банный таз вдруг преобразовывался в озеро смыслов или не преобразовывался, а тазом оставался, а слово УНОВИС в электрических нитях отражалось сразу несколькими разными сюжетами.

Это всё происходило в сконцентрированном времени. Время, как по законам физика Н. Козырева, сжалось и сделалось гелеобразным, а мы в нём схватили его ядерное, энергетическое составляющее. Время стало стекать в пространстве Дома и вокруг Дома и в нас самих. И исчезло. В нашем мозгу оно стало почти джазовой партитурой, стремительно вспыхнув и сжав свою музыкальную партию.

А потом сделало ещё одну петлю, тонкую, как будто сквозь воронку вытекающую из только что сконцентрированного выставочного/акционного времени. Мы перешли на другую сторону улицы и остановились в другом дворе, на том месте, где стояла полвека назад Воскресенская Заручавская церковь. Мы поклонились и этой витебской памяти.

И снова петля. И возвращение во двор Дома. Завершающая часть стала нашей тайной вечерей. Во дворе под балконом Шагала мы преломили чёрный хлеб и пригубили красное вино.

Итак, интуитивно мы повторили все этапы архаического обряда, удерживающего космос от хаоса: омовение (размещение работ, подготовка, начало) – путь (наше движение со стягами) – жертвоприношение (открытие выставки, сама акция, дар памяти) – пир («тайная вечеря»).

Честь – чести!

27 декабря 2017 года произошёл второй акт художественной акции, но уже в стенах Дома как генеральная репетиция открытия музея ВНХУ.

КОНЦЕПЦИЯ

В канун открытия Музея ВНХУ – открытие выставки художников города. Строго, кратко, концептуально, предельно сжато – как в математической формуле. Посвящение формуле Шагала и Малевича: эмоция/экспрессия + Чёрный квадрат/пиксель/основание формы

ВХОЖДЕНИЕ

Первыми в этот Дом/Музей художественного училища входят художники, овладевая этим пространством, освещая его творчеством и впуская в него жизнь.

Художественное, научное, социокультурное будущее Музея начинается (восстанавливается) в этот день.

В экспозиции представлены работы мэтров витебского модернизма (Александр Малей, Василий Васильев, Галина Васильева); художников, исповедующих абстракцию (Лео Медведский, Елена Толобова, Андрей Духовников); творцов объектного искусства (Антонина Фалей, Геннадий Фалей, Сергей Сотников); молодых последователей Малевича/Лисицкого (Кирилл Дёмчев, Лиза Грищук и студенты кафедры дизайна ВГТУ (рук. Н. Тарабука)).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

I.

Главы этой монографии собраны в единый контекст и единый пейзаж, хотя, казалось бы, их содержания, смыслы и интонации столь различны, что даже и противоречат друг другу. Поверхность витебского Заручавья и звёздные формулы Малевича поверх поверхности (всегда поверх, несмотря на то, что они похожи на первоначальные *на* поверхности чертежи) находятся в разных измерениях и в разных временах. Равно как и иное измерение смыслов присутствует в выставке-акции художников возле/в главном Доме Заручавья.

Дом – место Малевича в Витебске, географическое и духовное. Именно здесь был издан литографическим способом его витебский канонический супрематический текст. Дом – основная точка улицы и всей её истории вместе с Воскресенским храмом напротив этого Дома, а Бог не скинут. Дом – точка и цель модернистов Витебска. Из этой точки выстреливает ностальгическая и пафосная интонация монографии – этот Дом.

На рубеже нынешних веков Дом переводил информационно-энергетическое поле, чеканно обозначенное Малевичем в его же стенах, в машинный текст. Словно услышал малевичские идеи перевода ментального супрематического канона в область не только жёстких реалий утилитарности, но и в ноосферу.

У меня есть одна фотография этого Дома с фасада, на которой по булыжной мостовой течёт дождевая вода, а в ней отражается заходящее солнце, и кажется, что это – всполохи огня, энергетические точки, маленькие костры.

Супрематический малевичский канон идёт сквозь эти петли острой стрелой – супрематической прямой (основным элементом канона), резко и мощно пронзая их, как из лука Одиссея.

И, наконец, посыл энергии сплочённого круга художников, вверх, с почтением.

Среди арт-поселений (12), которые декларируются в Интернете как места конкретные и смысловые, как места силы, предлагается УНОВИС [artchive.ru/publications/2834~Mesta_znat_nado_12_artposelenij_v_kotorykh_khudozhniki_nashli_vdokhnovenie_sjuzhety_druzej_i_put_k_uspekhu], но мы осознаём, что правильней называть это место – Дом/УНОВИС/канон.

II.

Канон Малевича: Из камней других культур, картин мира, картин на холстах, из других художественных традиций, без потери глубины, без потери содержания – Малевич воссоздаёт новый способ выстраивания блоков из главных элементов (тех, из которых создаётся всё) – супрематизм. Через супрематизм, с помощью метода супрематизма Малевич доходит до фундаментальных схем мышления, деятельности и творчества. Главная задача Малевича – обнаружить и выявить эти фундаментальные схемы (канон), которые действуют во всех сферах, а также позволяют быстро их усваивать и применять в разных ситуациях (мышления, деятельности и творчества).

Казимир Малевич изложил на практике с декабря 1915-го по ноябрь 1919 года супрематический канон в изобразительном искусстве.

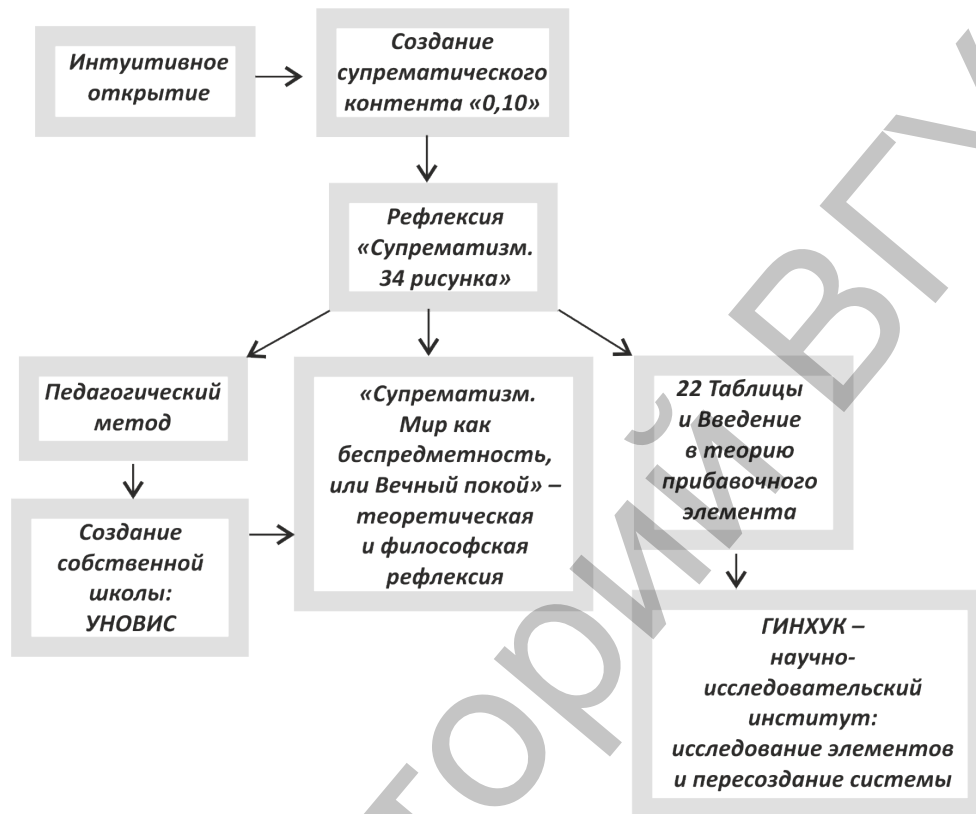
С ноября 1919-го по март 1922-го он проанализировал сделанное им на практике и отрефлектировал канон в теории и в педагогическом методе. Т.е. всё сделанное им как художником было положено в основу художественной школы и осмыслено в собственной философской системе.

С помощью практики супрематизма К. Малевич выявил новый способ художественного мышления. Эта новизна состояла в том, что он предложил тот способ, каким будут мыслить и обучаться в XXI веке, когда объём знаний увеличится на десяток порядков, и всю его полноту не смогут удерживать ни ученик, ни учитель, ни творец.

К. Малевич через супрематизм предложил систему того, как из блоков традиции создавать новые контенты. Это стало его задачей как художника. А его задача как педагога была научить их обнаруживать эти основные блоки. И К. Малевич научил учеников, как благодаря канону выявлять существенные свойства реальности, т.е. определять главное, отодвигая второстепенное на задний план.

В этом суть супрематизма и супрематической (витебской) школы К. Малевича – извлечение базовых единиц. Мир многомерен, и он необъятный, его невозможно помыслить, и невозможно запомнить. Его сводят к базовым элементам, схемам, векторам. И К. Малевич определил это интуитивно и перекодировал мир.

НОВАЯ СИСТЕМА КОДИРОВАНИЯ МИРА: УЧЕНИЕ МАЛЕВИЧА



Супрематический канон представляет мир как целокупность и одновременность:

1. Ключевые, базовые структуры мыслительного/интеллектуального объяснения реальности. Своеособенная нейронная сеть, охватывающая всю реальность, вневещественно вскрывающая реальность. Супрематический канон в этом смысле является наглядным способом, показателем невода, в который улавливается реальность, с помощью которого реальность раскладывается, анализируется, расшифровывается. Это – тот художественный конструкт, который описывает конструкт самой реальности. Это – творческая технология, педагогический метод, основа художественного мастерства.

2. С другой стороны, супрематический канон – не просто способ описания реальности, а основа учения о свойствах самой реальности. С его помощью выявляются структуры реальности, сущего, анализируются элементы, минимальные единицы субстанции. Супрематический канон пронзает все уровни реальности, доходя до мира идеальных фигур, математических объектов. Это – теоретический конструкт, миру адекватный.

3. Супрематический канон даёт возможность вычертить мир в ортогональных проекциях, рассечь его, дать знак-символ. И подняться над чертежом, над знаком, над стратосферой, наконец, над вселенной, чтобы увидеть/осознать всю целостность мгновенно и свести все точки мира в единство. Это – философский конструкт, все другие подходы объединяющий/предваряющий/итоговый.



1922. УНОВИС. Витебск. Стоят (слева направо): Иван Червинко, Казимир Малевич, Ефим Рояк, Анна Каган, Николай Суетин, Лев Юдин, Евгения Магарил. Сидят (слева направо): Михаил Векслер, Вера Ермолаева, Илья Чашник, Лазарь Хидекель



1987. Творческое объединение КВАДРАТ (первый состав). Витебск. Стоят (слева направо): Николай Дундин, Валерий Чукин, Юрий и Татьяна Руденко, Валерий Счастный, Виктор Шилко. Сидят (слева направо): Александр Досужев, Александр Малей, Александр Слепов, Виктор Михайловский

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КАНОН

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Корректор

Л.В. Моложавая

Компьютерный дизайн

Е.А. Барышева

Подписано в печать 13.05.2019. Формат 60x84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,79. Уч.-изд. л. 10,17. Тираж 99 экз. Заказ 52.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.