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

**Т.В. КОТОВИЧ**

# ВИТЕБСКИЙ УНОВИС

***Монография***

*2-е издание, дополненное*

*Витебск*
*ВГУ имени П.М. Машерова*
*2019*

Репозиторий ВГУ

УДК 75.038.14:7.071(476.5)“19 ”
ББК 85.143(4Беи)6+85.143(2Рос=Рус)6
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 № 6 от 25.05.2018 г.

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

Р е ц е н з е н т :
профессор кафедры этнологии, музеологии и истории искусств БГУ,
доктор искусствоведения, профессор, лауреат Государственной премии Республики Беларусь
в области науки и техники *Н.Ф. Высоцкая*

**Котович, Т.В.**

**К73** Витебский УНОВИС : монография / Т.В. Котович. – 2-е изд., доп. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2019. – 188 с. : ил.

ISBN 978-985-517-708-2.

Автор исследует историю Витебской художественной школы – Утвердители нового искусства Казимира Малевича (1920–1922). Издание представляет собой третью часть серии «Петли времени», посвященной Витебскому Ренессансу, его времени и пространству, его личностям, современникам и продолжателям. Первая книга – «Малевич_УНОВИС: между/над опытом и рацио», вторая – «Супрематический канон».

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

Автор с благодарностью выражает почтение исследователям Светлане Мясоедовой (Витебск), Валерию Шишанову (Витебск), Надежде Деверилиной (Смоленск), Витебскому архиву (ГАВт), Смоленскому архиву (ГАСО).

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

THE MALEVICH SOCIETY

*На обложке использовано фото скульптуры Александра Слепова «Проект памятника “Малевич/ УНОВИС”».*

**УДК 75.038.14:7.071(476.5)“19”**
**ББК 85.143(4Беи)6+85.143(2Рос=Рус)6**

**ISBN 978-985-517-708-2**

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

Репозиторий ВГУ

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ..... 4

Вечер 6 февраля ..... 6

Центр сети – витебский УНОВИС ..... 17

Взаимосвязь и соотношение личностного и коллективного 27

Коллективная деятельность УНОВИСа ..... 73

Несколько выставок с участием Мастера и его соратников .. 105

Мудрец-формотворец ..... 112

Супрематизм – главное художественное, теоретическое и философское открытие Малевича ..... 121

Педагогический метод Малевича ..... 129

Распространение учения и создание союзов ..... 138

Ступени малевичской супрематической пирамиды ..... 164

УНОВИС – КВАДРАТ ..... 175

Заключение ..... 183

О монографии Т.В. Котович «Витебский УНОВИС» ..... 186

Репозиторий ВГУ

# ВВЕДЕНИЕ

14 февраля 2020 года будет отмечаться 100-летие УНОВИСа, школы Малевича, витебского объединения Утвердителей нового искусства, уникального опыта коллективного художественного мышления.

Явление это масштабное, не просто группа учеников/художников/соратников, но и – процесс, оставивший след в искусстве XX века, сначала «подземный», подспудный, на поверхности официальной культуры невидимый, а в конце столетия вырвавшийся; но и – личностное прикосновение к истории, но и – способ структурировать мир особым образом (не рекламы ради, а человечески индивидуально – глаза в глаза, и вместе с тем – вырываясь и за предел земного притяжения, и выше, выше в надземное, и дальше, дальше в самую цифровую реальность). Молодые витебские ученики Казимира Малевича, обитавшие и одухотворявшие пространство особняка Вишняка = училища Шагала = дома-архитектона, смотрят с фотографий на стенах музея истории ВНХУ с загадкой в глазах, с тайной: это другие люди, с другой задачей, с другой потребностью в этом мире. Они вписались в матрицу Малевича, в его программу изменения мира, и будучи совсем ещё юными, – в его интеллектуальную недосягаемость. Сделавшись его апостолами, они верили ему до конца.

Они были воинственными в своём клинообразном движении, в его агрессивности, в его действенном ритме, в следовании программе, в обладании молодым оружием – энергией искренней веры.

План и структура монографии подобны на план и структуру здания. Мы представили модель действительности УНОВИСа, его художественную и социальную идею. По мысли Р. Якобсона, теоретика языка, одного из членов малевичского Супремуса, в информации всегда присутствуют два кода – дешифрующий и зашифровывающий сообщение. Так и УНОВИС как явление/процесс/структура – это художе-

Репозиторий ВГУ

ственное сообщение во времени, дешифрующее супрематизм Малевича и вместе с тем повторяющее шифр супрематизма, усложняющее его. При жизни Малевича возникла проблема восприятия и понимания его художественного высказывания и развития самой его художественной системы. Из этого взаимодействия/столкновения и возникает осознание роли УНОВИСа как главного связующего звена, как самого передатчика сообщения в ситуации не одного только истолкования, но и организации инвариантов трансляции.

Сам супрематический малевичский художественный язык представлялся автору монографии как модель мира. Но и структура объединения УНОВИС является воплощённой структурой мира, прообразом, матрицей, клеткой, принципом той объёмной большой модели общества, что грезилась в будущем.

Умножение высказываний/мнений исследователей по поводу УНОВИСа и вокруг темы является важным ходом, создаёт не только объём смыслов, но и определённую энтропию содержания, ветвит информацию и делает ветви даже самостоятельными, векторными для читателя. Более того, подбор цитат позволяет увидеть мнение автора монографии и осознать позицию автора. Но при этом сущность каждого раздела книги раскрывается только благодаря другим разделам. И при этом структурное целое книги остаётся открытым, дополнения жаждущим.

«Я смотрю далеко вперед; может быть, когда вы будете стариками, я буду понят» – принципиальная для понимания супрематизма в сегодняшней действительности фраза Малевича: дух/разум/интеллект без тела/предмета/объекта – это становится ясным сейчас, очевидным сейчас.

Репозиторий ВГУ

# ВЕЧЕР 6 ФЕВРАЛЯ

был ключевым событием в трансформации Витебской художественной школы, знаковым сюжетом в её истории и – главное – смыслообразующим явлением в абсорбировании художественной витебской среды. В центре города в зале Латышского клуба (быв. гостиница Хайкин-Кушнер) давали единственный в своём роде спектакль. Ещё в конце января было объявлено о праздновании годовщины Витебского народного художественного училища, в рамках чего анонсировалась, кроме премирования работ учащихся, художественного митинга и живых художественных картин, постановка «Победы над Солнцем» в исполнении, декорациях и костюмах исключительно учащихся Художественного училища *[Художественная жизнь // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. № 18. 27 янв. С. 2].*

То, что дана будет не только футуристическая постановка, раскрыли в газете короткое время спустя: «Группа мастеров и подмастерьев Вит<ебских> госуд<арственных> своб<одных> худож<ественных> мастерских подготовила к постановке футуристическую оперу (по техническим причинам музыка будет отсутствовать) А. Крученых с прологом В. Хлебникова и затем Супрематический балет. Это будет первым опытом балета, построенного не на танце, а на движении тектонических масс и цветов. <…> Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников» *[Художники – Неделе фронта // Известия... 1920. № 26. 5 февр. С. 2].* Предупреждение было особенным: креатив и новшества художников, их творческая революционность декларировались, однако и вопросительный подтекст был очевиден (много уже публиковалось дискуссий о новом искусстве, начиная с Октябрьской годовщины 1918-го года).

Репозиторий ВГУ

А во вторник 10 февраля, после выходного, когда зрительские впечатления и эмоции уже приобрели в городе некоторую хотя бы поверхностную устойчивость, И. Амский (Абрамский) в пространном материале «Витебские “будетляне”» подчёркивал, что театральная среда оживилась, рядом с Теревсатом (Театр революционной сатиры) появились постановки левых художников и своими новыми формами поддержали борьбу со старым искусством. Правда, по мнению корреспондента, утверждения молодых ораторов были неубедительными, и вообще всё на предваряющем показ митинге происходящее было даже несколько анекдотичным. Такие его замечания касались и самой «Победы над Солнцем»: мол, то, что она происходила поздним вечером, даже хорошо, «а то бы солнце могло обидеться на витебских “будетлян” и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушиных криков, имевших место в этой пьесе» *[Известия… 1920. № 30. 10 февр. С. 4].* Спектакль был необычным, непривычным, для восприятия сложным: «Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка», ведь речетворчество левых поэтов оказалось слишком радикальным.

Однако город уже за полтора года был приучен к экспериментам, которые первым начал внедрять в городское сознание Марк Шагал (ошеломительное оформление первой годовщины революции) и своими открытыми лекциями будоражил Казимир Малевич: «<…> Витебск – город, не дающий покоя, – казалось, что глушь провинциальная есть глушь, место, где ни эха, ни звука, ни шороха, ни шепота. <…> но глушь провинций страшно чувствительна, как медный таз, как тихое болото, покрытое водой, покрывается зыбью от маленького ветерка. <…> на третий день ко мне пришла делегация с просьбой прочесть лекцию о кубизме и футуризме <…> И вот полетела моя “знаменитая” мудрость, о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции, о строениях прямой, кривой, объёма, плоскости, о согласованности противоречий <…>» *[Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 113. Далее «Малевич о себе…»].*

Он успел в этом же письме заметить, что среди сиюминутных откликов услышал от переговаривающихся дам: «Какая у него причёска». Эта маленькая деталь как будто снижала его, малевичскую, цель и уязвляла его, малевичское лекторское самолюбие, а также провинциально и сразу характеризовала город, но она же давала объ-

Репозиторий ВГУ

ём, жизнь, воздух ощущений, пусть даже и пыльный. И то, сквозь какую рябь будут продираться он сам и его уже сплачивающиеся вокруг него ученики («небольшой кружок, разделяющий мои взгляды, занялся адскою работою»). А также подчёркивала его быстрое как бы боковое зрение, и настойчивость, и юмор: «<…> вся моя ясность представления совсем темна окружающему, – чем точнее, тем темнее».

Через некоторое недолгое время само малевичское ощущение осело в его памяти и в его напряжённом мозгу расправилось из прежних, казалось, скомканных слов: «<…> как бы скрылся от толпы, которая гудела в моих ушах. Меня давили слова, их ясность, но они не хотели вылазить, может быть понятиям не хотелось влазить или наряжаться в наши буквы, но нарядившись в новое не станут понятнее. Лучше было бы разложить мозги на площади, пусть каждый как в земле находит себе понятное и нужное» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 115].*

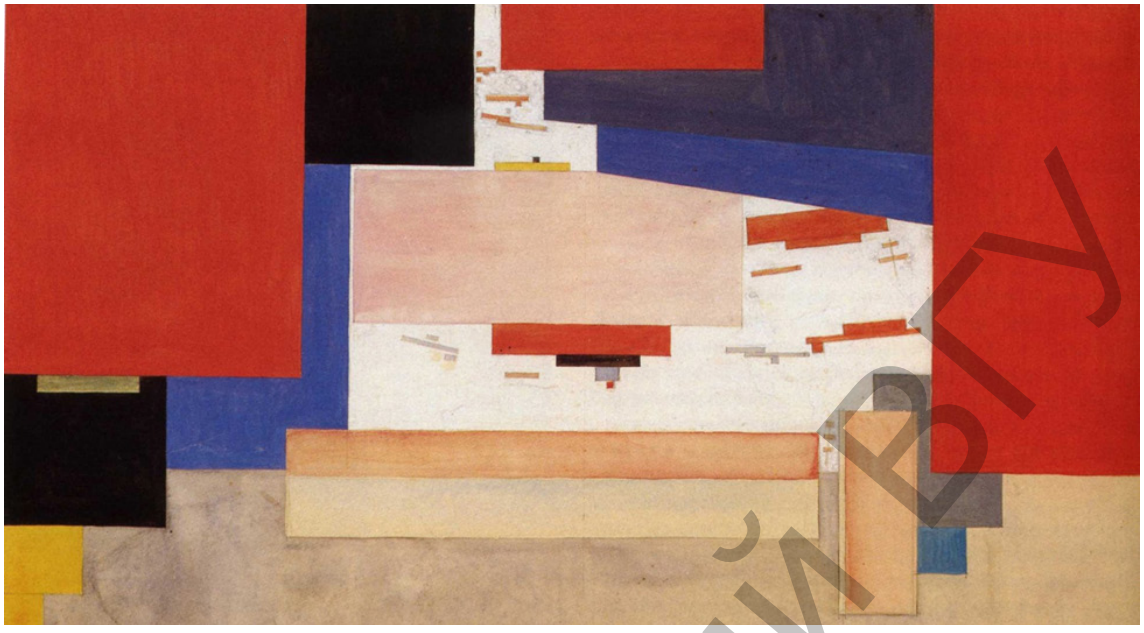
Он, анализируя себя, свою речь, свою декламацию и даже малейшее движение своих рук, осознаёт состояние инсайта, видит внутренним зрением собственный текст, словно тот уже сброшюрован, и страницы сами собой переворачиваются перед ним «так быстро, что с трудом улавливал слова, а слова в свою очередь слетали с нее и бегали и в пальцы и голову и в груди, я гонялся за ними как гончий. Пойманные слова устанавливал так, что они ложились в Мозгах аудитории поперек обыкновенных словологовищ и тем становились непонятным, ибо лежали сверху». Почти физиологическое, очень личное, зрительное и сразу же тактильное чувство от букв и слов передано Малевичем точно существующим вне его, помимо него, и возникает ощущение сочного, входящего в него мира, который он уже давно разложил на квадраты/атомы, а теперь снова собирает в живую пульсирующую цельность.

*Эскиз обложки очерка оформления праздника*

Движение волн ряби на витебской поверхности, однако, началось, и скоро снова пришли звать его на лекцию. 14 ноября он читал о задачах нового искусства «Новейшие течения в искусстве. Импрессионизм. Кубизм. Футуризм».

А в декабре, помимо участия в диспуте о новой живописи, в этом городе, близким фронтом и мобилизациями терзаемом, хлебном, госпитальном и возбуждённом, Малевич сделал резкое движение – красный вклинивающийся в стылую и нервную будничность, геометрический штурм: «Жизнь кипит, вчера Вит<ебский> прол<етариат> шел со знаменами Супрематизма. <…> Зал театра был декор<ирован> Супрематизм<ом>, где заседали Советы рабочих», – писал он в Москву 21 декабря 1919 года *[Малевич о себе… Т. 1. С. 119].* Спустя четыре месяца именно этот первый рывок Малевич будет представлять как первую большую показательную ра-

Репозиторий ВГУ



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

боту УНОВИСа (которого ещё не было, но который уже был): «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. <…> Большой интерес вызвали супрематические знамена» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].*

В самом конце декабря 1919 года в письме Н. Коган Петру Митуричу сообщалось: «Супрематизм уже показан в Витебске на годовщине одн<ой> рабочей организации – Малевич сделал декорацию в театре и украсил 2 фасада супрем<атическими> формами. Все было удачно; да еще первые супрематическ<ие> знамена были сделаны и показаны на улице» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 89].*

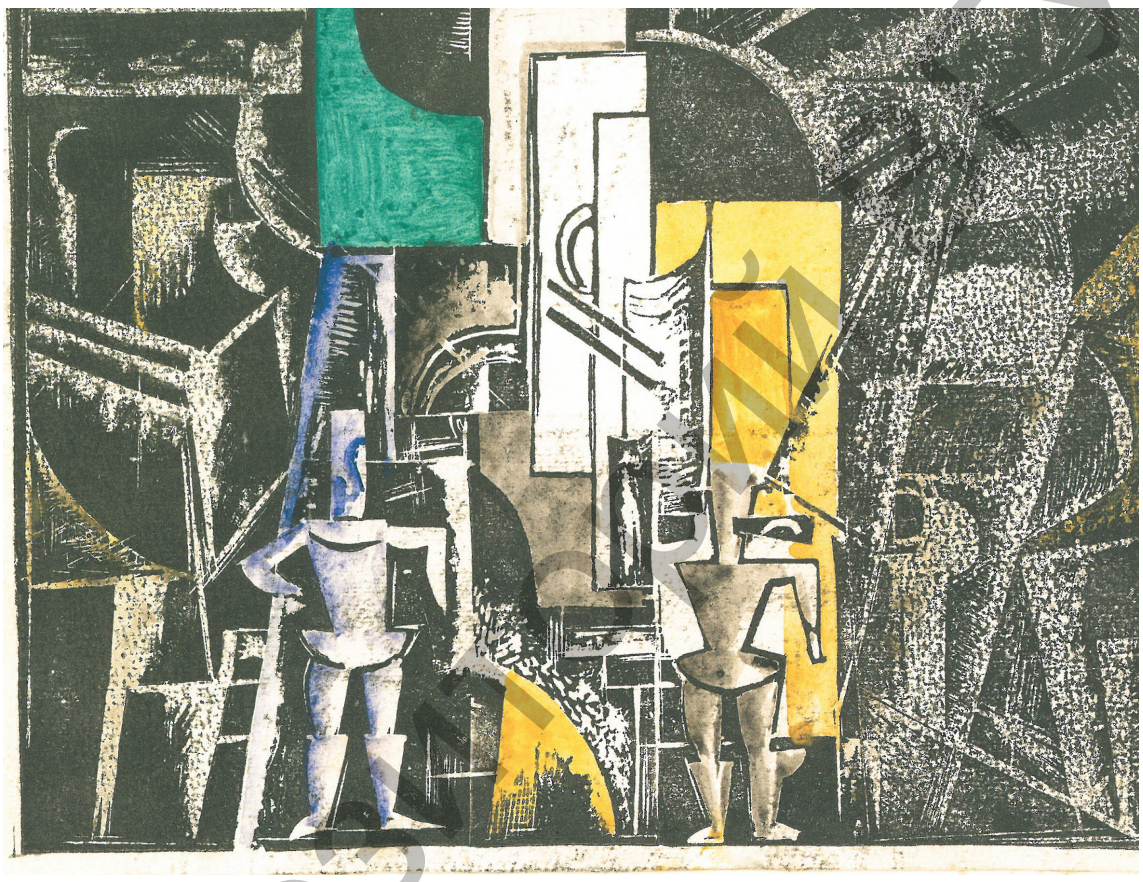
22 декабря – ещё один диспут, в переполненном зале Ревтрибунала на пл. Свободы, и новое выступление.

21 января 1920 года Малевич написал из Витебска: «Объявляю партию Супрематистов в Искусстве» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 122].*

**Это К. Малевич подробно изложил в материале «О партии в искусстве»: «Закладка такового парника не есть только разрешение местного значения, но является всемирным вопросом. <…> партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. <…> Учение новаторов должно пойти в массу и провести в жизнь с ее помощью свои совершенства действительного построения культурного парника нового формообразования» *[К. Малевич. О партии в искусстве // Казимир Малевич. Собр.: соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 223].***

Репозиторий ВГУ

28 января в письме к М. Матюшину он упомянул: «Сейчас организуется Витеб<ской> худож<ественной> Молодежью митинг и справля<ется> годовщина Училища. Мои друзья и я будем тоже выступать» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 123]*. В спектакле, показанном вечером 6 февраля в Латышском клубе, – и автор статьи в «Известиях…» подчеркнул отдельно – особенно интересными были именно декорации и костюмы, необыкновенные и оригинальные.



*Эскиз Ермолаевой к витебской постановке «Победы над Солнцем»*

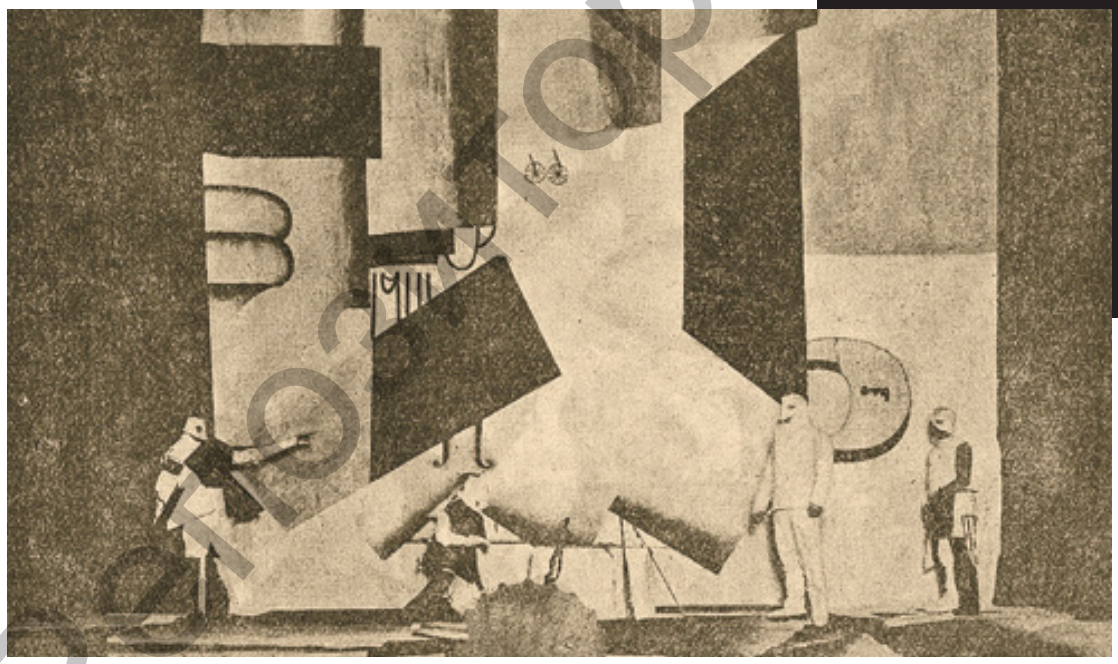
*Малевич. Будетлянский Силач. «Победа над Солнцем». 1920*

*Ермолаева. Пёстрый Глаз*

Репозиторий ВГУ

Гражданская война, страшный бандитизм (с 1918 года в Витебской губернии в целом и отдельных населённых пунктах ввиду бандитизма власть неоднократно вводила военное положение. Это влекло за собой ограничение передвижения, введение запретов отдельным лицам на пребывание в определённой местности. За малейшие подозрения в участии в бандитских налётах была объявлена угроза расстрела на месте *[ГАВт. Ф. 56. Оп. 1. Д. 226. Л. 29]*) всё ещё продолжались и всё время их работы в Витебске будут продолжаться, и в едких экспромтах Теревсата актёры всячески шаржировали Врангеля и Деникина, а левые художники акцентировали, тем не менее, исключительно художественный переворот («нас мало избранных, счастливцев праздных…»), настаивали на изменении эстетического мировоззрения, декларировали им одним пока ясное новое устроение переоформленного мира: «Но стройте их так, чтобы они не могли долго засиживаться в них, не успели завести мещанскую сутолоку, не ожирели в ее красоте» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 114]*.

Театральная декларация, стоящая в одном ряду со всеми этими художественными новшествами, была особенной. Во-первых, она стала витебским ремейком петербургского 1913 года супрематического всплеска «Победы над Солнцем», однако тогда в сугубо кубофутуристической стилистике, а новое обращение к заветному тексту было принципиальным: «постановка ее в Витебске – есть надлом <…> театру старого мира искусств» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1]*.



*Постановка оперы «Победа над Солнцем». Первая картина первого действия. 1913. Фотография. Театр и жизнь. 1913. № 210*

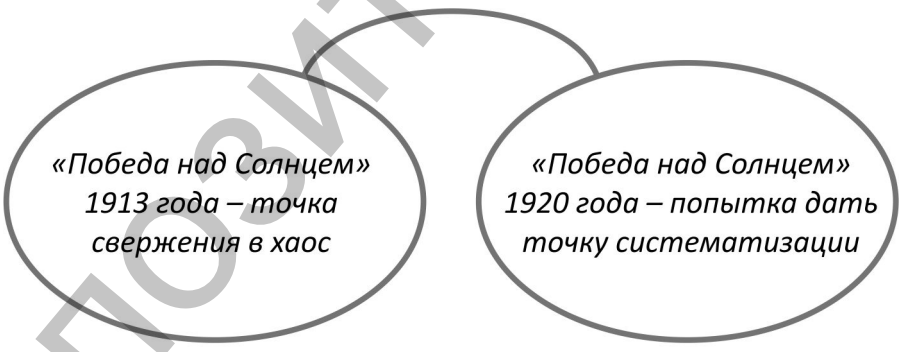
**По мотивам спектакля В. Ермолаева опубликовала линогравюры в альманахе УНОВИС № 1: геометрические плоскости, выступающие друг из-под друга. Декорации и костюмы участники спек-**

Репозиторий ВГУ

**такля делали из материи и бумаги. Костюм Будетлянского Силача сделал сам Малевич, голова Силача представляла собой ромб. В 1923 году и Лисицкий создал 10 фигурин к «Победе...» с уничтожением центральной оси костюма и с упором на дисгармонию, асимметрию и аритмичность. Если бы его эскизы осуществились в пространстве, это были бы электродинамические роботы вместо актёров, превосходный электродинамический балет.**

**Убийство Солнца как центра и властителя природного над человеком является одним из архетипических, устойчивых мотивов в мистериях трансформации. Победа над ним означает победу внешним, физическим светом и возможность нового зрения и нового мира, особой реальности. Для Витебска декларация подобных идей была принципиальной, и особенно для идей будущего УНОВИСа.**

Точка бифуркации, точка обрушения социальной системы в хаос была воплощена в «Победе…» 1913 года. Малевич сотоварищи уловил её точно и отразил абсолютно. И в 1920 году вернулся к тому своему опыту, потому что: 1) там, в 1913 году состоялось начало его главного художественного открытия (супрематизма), а сейчас, в 1920 году он опять стартовал с новым уже проектом, и предыдущий успех мог гарантировать новую удачу. 2) новый этот этап начинался не от декларации супрематизма, а от уже полностью сформировавшегося направления, и сейчас художественная ставка значительно повышалась. 3) 1913 и 1920 – представляют собой дугу:




Во-вторых, этот вечер стал вечером лекций/перформансов, первым в Витебске.

Первая часть вечера, названная митингом, стала дискуссионным котлом, где столкнулись «ученики художественного класса художников Малевича и Ермолаевой, Гаврис, Зуперман и Носков», говорящие о новом искусстве, а также Пустынин с его выступлением «Да здравствует Долой!» и – Павел Медведев, сравнивавший всё это новое искусство с мёртворождённым Гомункулом. Резкую отповедь дал этому Лисицкий, утверждавший, что молодая армия Творчества – это близкое будущее, а «витебские художники – предшественники это грядущей армии». Кунин также

Репозиторий ВГУ

всерьёз рванулся было в теоретический бой, но ему «помешал предательский занавес», бесцеремонно прервавший «блестящую тираду слов о новом искусстве». Митингом этот спор так и остался бы, если бы не было второй части – «Победы над Солнцем» и третьей – Супрематического балета, не иллюстрирующих и даже не просто развивающих высказывания новаторов, а ставших с выступлениями митингующих единым словом/действием.

Идеей и художественным смыслом этой лекции/перформанса были «кубизм, фактура, движение живописи, конструкции, строения прямой, кривой, объёма, плоскости, согласованность противоречий». Исполнителями были сами художники, высказывающие и демонстрирующие эти идеи, как в десятые годы XXI века это будут делать лекторы-перформеры.

Короткие, броские, а иногда и полноценные, они только сейчас сделались дискурсом современного искусства.

В Ц.К. Сорабиса

Таких концертов недопустимо. В виду того, что это явление получило в Витебске широкое распространение со стороны приезжих гастролеров, Управление Делами просит сообщить основания запрещения таких концертов.

Секретарь

Управделами

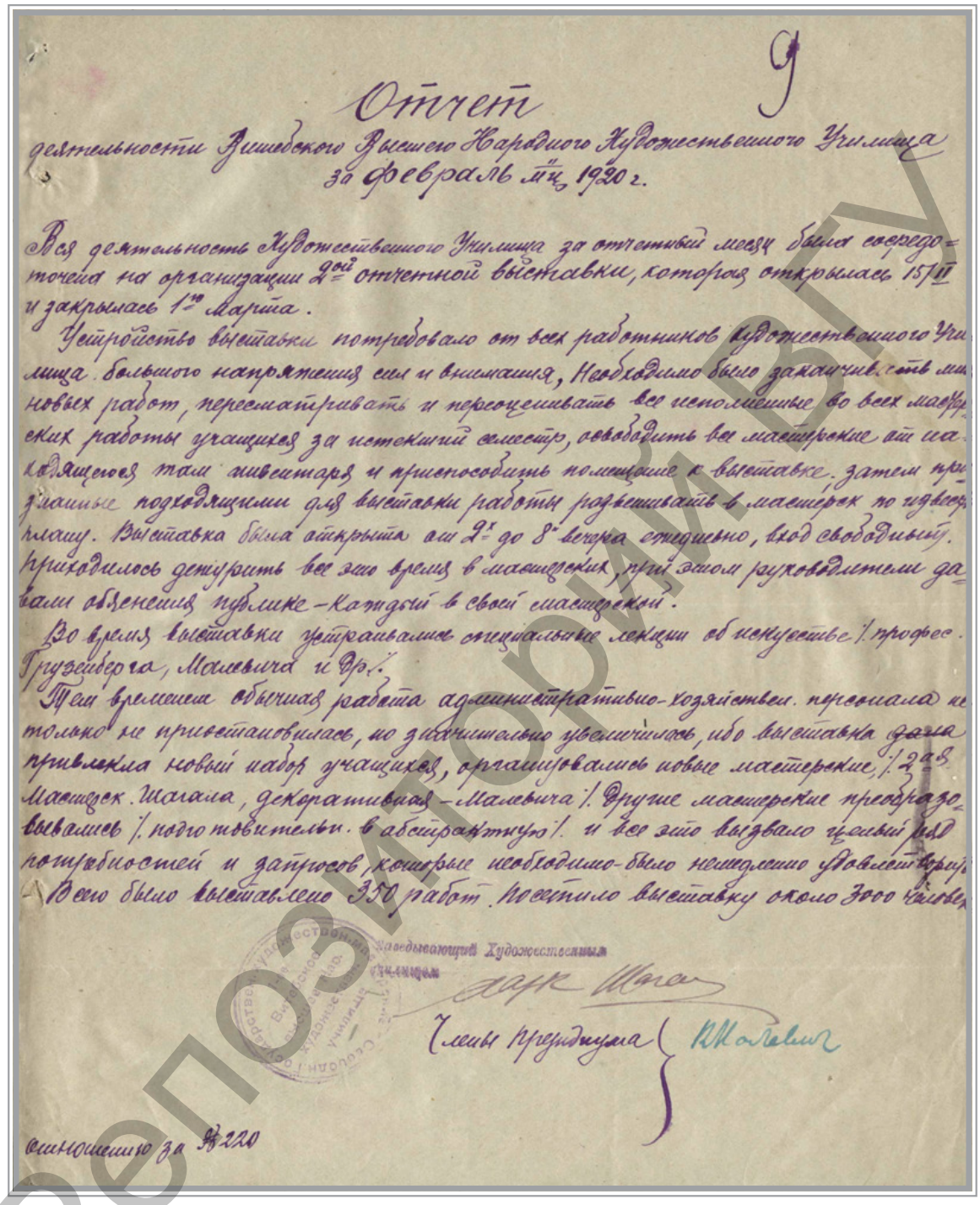
*ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 13. Л. 192–192 об. Как видим, управление делами Витгуботдела Всерабиса не дало разрешения на устройство всевозможных концертных мероприятий*

В особняке Вишняка, который Шагал в конце 1918 года получил для создания в нём Витебского народного художественного училища и который теперь занимает Музей истории ВНХУ, сейчас начался большой образовательный проект в качестве дискурсионной выставки.

Это начинание только что открывшегося музея питается из источника малевичского, в частности от вечера 6 февраля 1920 года, от специального жанра, совмещающего сам акт творчества с актом теоретизирования и с перформансом как таковым, в котором сам художник/лектор есть художественный объект. Тогда у Малевича возник и осуществился замысел формирования когнитивного пространства: лекция/дискуссия как перформанс/информация разворачивалась в пространстве/времени в сам перформанс («Победа…» и Супрбалет).

Репозиторий ВГУ

Репозиторий ВГУ



9

Отчет

деятельности Витебского Высшего Народного Художественного Училища за февраль мц 1920 г.

Вся деятельность Художественного Училища за отчетный месяц была сосредоточена на организации 2ой отчетной выставки, которая открылась 15/II и закрылась 1го марта.

Устройство выставки потребовало от всех работников Художественного Училища большого напряжения сил и внимания, Необходимо было заканчивать мн. новых работ, пересматривать и переоценивать все исполненные во всех мастерских работы учащихся за истекший семестр, освободить все мастерские от находящегося там инвентаря и приспособить помещение к выставке, затем признанные подходящими для выставки работы развешивать в мастерск по известн. плану. Выставка была открыта от 2х до 8и вечера ежедневно, вход свободный. 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 /. профес. Грузенберга, Малевича и др./.

Тем временем обычная работа административно-хозяйствен. персонала не только не приостановилась, но значительно увеличилась, ибо выставка дала привлекла новый набор учащихся, организовались новые мастерские, /. 2ая Мастерск. Шагала, декоративная – Малевича /. Другие мастерские преобразовывались /. подготовительн. в абстрактную /. и все это вызвало целый ряд потребностей и запросов, которые необходимо было немедленно удовлетворить. Всего было выставлено 350 работ. Посетило выставку около 3000 человек.

Заведывающий Художественным Училищем

Члены Президиума

отношению за № 220

Репозиторий ВГУ

*ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 22. Т. 1. Л. 8 вместе с 9 (1)*

В проекте 6 февраля заключается как в файле вся сбалансированная программа разнообразных сфер деятельности УНОВИСа (тогда ещё называемого ПОСНОВИС): образования, выставок, выступлений, акций, науки/философии и собственно структуры организации/партии/ордена. Но именно когнитивное пространство и его расширение для

Малевича всегда будет оставаться основной задачей. Даже в письмах своим корреспондентам в Москву он будет посвящать главные страницы не столько описанию событий, сколько и именно тезисам собственных теоретических и философских размышлений:

> **«“существо” было цельно едино в своем совершенстве, но где-то чего-то не предусмотрело и оно рассыпалось, великий его образ распылился, а так как он был жив и мудр, то каждая пылинка была жива и унесла с собой частицу Существа <…>. И сейчас Существо стремится во всяком к своему соединению. Следовательно в будущем оно достигнет его и будет совершенный образ как ответ. <…> И вот мне кажется, что в Существе нет совсем ни разума, ни смысла, а больше всего цели, в нем бессмыслие, и в этом его бесконечность» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 124].***

Он сразу же впишется в уже существующий витебский философический контекст, будет тесно общаться с молодым Бахтиным, с философами учительского института и участниками философской секции при УНОВИСе.

Воскресным вечером 15 февраля 1920 года открылась отчётная выставка Витебских свободных государственных художественных мастерских, на которой были «премированы работы следующих подмастерьев: Циперсон, Волконский, Юдин, Хидекель, Кунин, Юдовин, Фрумак, Векслер, Зевин, Лифман, Чашник, Кабищер, Лерман, Бернштейн, Сифман» *[Известия… 1920. № 36. 17 февр. С. 2]*.

Во время отчётной выставки Малевич выступал с лекциями, пропагандируя свою художественную концепцию, метод коллективного творчества, идею партии в искусстве.

Из ядра созданного им когнитивного пространства Малевич и станет сплетать нейронную сеть художественной практики супрематизма: «<…> пришел момент, чтобы из бесконечных движений нашего каждого “Я” мы должны сойтись на грани горизонта, чтобы поставить новое бытие мироздания нашего совершенства. <…> превратим все “Я” в Коллективный Индивидуализм» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 122–123]*.

Репозиторий ВГУ

# ЦЕНТР СЕТИ – ВИТЕБСКИЙ УНОВИС

начал свою историю фактически сразу по приезде Малевича в Витебск, когда, приступив к занятиям в ВНХУ, он предложил проект, разработанный как устав Государственной творческой артели. В документе отмечалось, что её создание

> **«вызвано необходимостью революционного жизненного движения <…> творческая артель должна состоять из сил изобретателей, которые смогли бы дать действительно новую форму и обновить новую жизнь, ибо изобретатель – владыка мира и жизни». Прежние формы искусства отрицались, так как повторение старого никогда не двигает жизнь вперёд. Важной позицией проекта стало утверждение, что организация артели «должна стать на коллективную дорогу и всякая личность в ней должна развиваться в системе целого миродвижения». Основа этой артели – Шагал, Лисицкий, Ермолаева, Якерсон, Коган, Векслер и Малевич, а рабочая тройка – Шагал, Лисицкий, Малевич *[Малевич о себе… Т. 1. С. 437–438].***

Однако в самом начале 1920 года всё изменилось, и артель приобрела иную конфигурацию. 17 января была организована группа молодых кубистов, через два дня названная МОЛПОСНОВИС (Молодые последователи нового искусства), через девять дней слившаяся со старшей группой и сразу получившая новое имя ПОСНОВИС (Последователи нового искусства), которая и создавала витебский вариант «Победы над Солнцем», после митинга/лекции/перформанса был провозглашён УНОВИС (Утвердители нового искусства). Это новое имя, вошедшее в историю искусства авангарда, революционизировало всю художественную деятельность группы, устремив её остриё сквозь когнитивное пространство в пространство реальное с целью преобразования этой реальности. 14 февраля было установлено название УНОВИС *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].*

Репозиторий ВГУ

В «Краткой истории возникновения “УНОВИС”» И. Гаврис расшифровывал название как утвердители новых форм в искусстве, «разрозненных через кубизм, футуризм и супрематизм» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].*

По воспоминаниям Н. Харджиева, когда шагаловские ученики перешли к Малевичу, это был целый городской скандал, что простить было невозможно и что Шагал так и не простил: «У Шагала характер был, дай Боже. Малевич был все-таки относительно с юмором, а этот был страшно злопамятным. <…> Но Малевич был не виноват – все ученики сами сразу к нему перешли. Да и чему их мог научить Шагал – он был совсем не учитель. Они подражали его летающим евреям. Даже Лисицкий был сначала под влиянием Шагала. Но Малевич его оценил сразу» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 418–419].*

Малевич мало застревал на отношениях, не описывал их, не вспоминал, хотя и сам обладал характером, не менее настойчивым. Для него важней всего были путь, перспектива, достижение цели и невероятный по этому достижению труд, организационный, учительский, когнитивный. Сразу же переводил свои будничные трудности на повышенный уровень горизонта, сразу же переключался и переключал мысли и действие в среду полёта, в ненапрасное времяпровождение и напряжённо требовал результата. До диктаторства.

В письме Д. Штеренбергу в январе 1921 года, поводя итоги годовой своей витебской деятельности и жизни в УНОВИСе, Малевич подчёркивал, что увлечён писанием и порядочно изводит бумаги, вдохновлённый Белым супрематизмом, сомневается в изложенном и снова возвращается к написанному, соединяя супрематизм с астрономией *[Малевич о себе… Т. 1. С. 134].* В этом же письме он ссылался на свою московскую статью об УНОВИСе: «Да здравствует красный уновис утверждающий новое искусство форм, ибо в этом полнота коммунистического плана соответствий. <…> Выброшено знамя красного Уновиса и оно ждет вас, создадим всемирную армию новых искусств и свергнем обелиски, нет им места на красных площадях. Наши училища для новых течений, ибо в них наша юность, мы не учимся ездить на римских колесницах, ибо у нас юные аэропланы и моторы» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 134–135].*

Малевича упрекали и до сей поры (100 лет!) упрекают в неясности изложения мысли, в непопулярности (настойчивое слово на афишах) его текстов/лекций, в предельной простоте/сложности супрематического изображения. Во-первых, это было инспирировано тогдашней юностью супрематизма и супрематических действий; во-вторых, самой революционностью художественной среды; в-третьих, собственной агрессивностью экспансии художественного проекта; в-четвёртых, новшеством абсолютным – Малевич шёл непроторённым путём, и он должен был успеть изложить на этом пути прочувствованное, понятое и осмысленное. Заботиться о стилистике написанного, о редактуре и обработке было некогда. Переводчикам речей и текстов Малевича было нелегко до боли, до почти безумия, однако магия изложенного завораживала и влекла, заставляя возвращаться и расшифровывать эту мудрость, которая и открывалась как новая метафизика, новая, потому что найдена через супрематизм, путём художественной практики, а не только умочным. Ученики Малевича, прошедшие подобный путь, прошедшие его быстро, за короткий витебский период, также пришли к теоретическим выводам, к тексто-

Репозиторий ВГУ

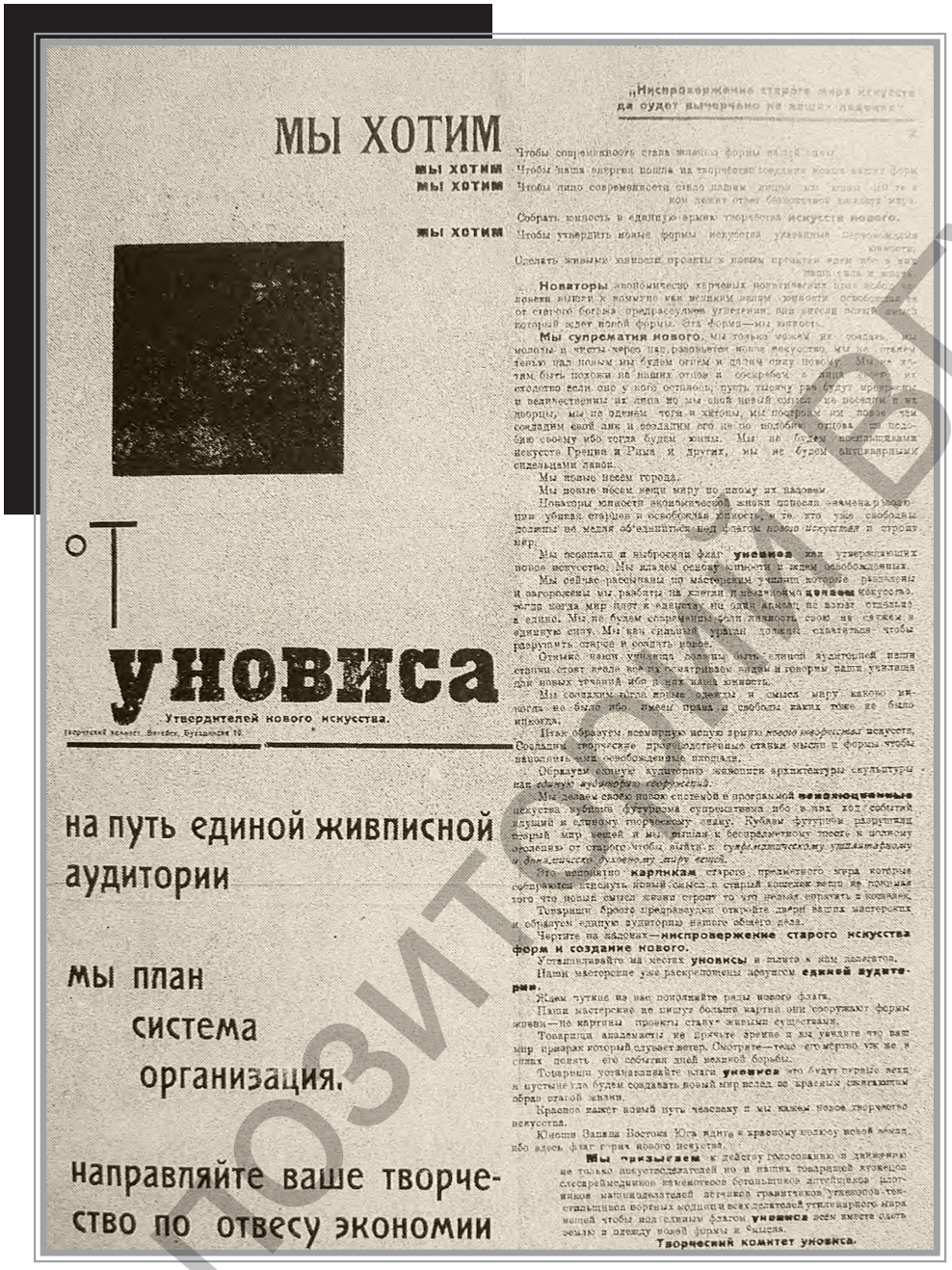
вому изложению пройденного и также – через художественную практику супрематизма. Малевич провёл их через «игольное ушко», через мистическую практику квадратов, через математическую логику холста. Через подобие пифагорейской мудрости.

*Нижний ряд: Векслер, Ермолаева, Чашник, Хидекель.*
*Верхний ряд: Червинка, Малевич, Рояк, Каган, Суетин, Юдин, Магарил*

*За столом сидят: Малевич, Ермолаева, Гаврис, Коган, Лисицкий*

«Известия...» 17 марта 1920 года опубликовали Обращение «Уновиса»: «Наступает время строительства. Это время побудило молодые силы художников создать организацию, чтобы приступить к строительству. <...> и мы поставили себе задачей ниспровержение старого мира искусств, чтобы выйти к единому пути жизни всего творчества – на экономическую дорогу, т.е. к тому пути, по которому создается всякая форма вещи и по которому движется революция жизни. <...> Наша очередная задача – Революция Театра, Революция архитектуры, Революция музыки и создание утилитарных форм мира вещей <...>» *[Известия Вит. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батр. депутатов 1920. № 59. 17 марта. С. 2].*

Репозиторий ВГУ



МЫ ХОТИМ

мы хотим
мы хотим

мы хотим

от

УНОВИСа

Утвердителей нового искусства.

Творческий элемент. Витебск, Бутаковская 18.

на путь единой живописной аудитории

мы план
система
организация.

направляйте ваше творчество по отвесу экономии

„Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на наших знаменах"

Чтобы современность стала живою формой нашей жизни.

Чтобы наша энергия пошла на творческое создание новых наших форм.

Чтобы лицо современности стало нашим лицом, для чьих глаз мы ищем в ком лежит отсвет безоблачной красоты мира.

Собрать юность в единую армию творчества **искусств нового.**

Чтобы утвердить новые формы искусства, указанные перерождения юности.

Сделать живыми линии проекты к новым проектам или что в нем ... нашего сила и жизнь.

**Новаторы** экономическо хаотичных полуживых или свободных новыми нашли к коммуне или великим лицом юности освобождение от старого богача предрассудков угнетения, они внесли новый смысл который ждет новой формы. Эта форма—мы юность.

**Мы супрематия нового.** мы только можем их создать, мы молоды и чисты перед нас, разовьется новое искусство, мы на ставленью над новым мы будем огнем и дадим силу новому. Мы не хотим быть похожи на наших отцов и оскребем с лица их сходство если оно у кого останется, пусть тысячу раз будут прекрасны и величественны их лица но мы своя новый смысл не поселим в их дворцы, мы не оденем тоги и хитоны, мы построим им новые храмы создадим свой лик и создадим его не по подобию отцов но по подобию своему ибо тогда будем юными. Мы не будем наследниками искусства Греции и Рима и других, мы не будем антикварными сидельцами лавок.

Мы новые несем города.

Мы новые несем вещи миру по дному их законам.

Новаторы юности экономической жизни провели знаменательно убивая старцев и освобождая юность и те, кто уже свободны должны не медля об'единиться под флагом нового искусства и строить мир.

Мы осознали и выбросили флаг **УНОВИСа** как утверждающих новое искусство. Мы имеем сознание юности и жизни освобожденных.

Мы сейчас рассмотрим по мастерским учащих которые разделены и загорожены мы разобьем на клетки и неизменно **цепным** искусство. тогда когда мир плет к единству ни один атом не может отдыхать в единстве. Мы не будем сохранены один юность свою на стыке в единую силу. Мы как сильные удары должны схватиться чтобы разрушить старое и создать новое.

Отныне наши учащие должны быть единой аудиторией наши станки стоят вовне все на натрамбаем нашем и говорим наши учащие для новых учений ибо в них наша юность.

Мы создадим тогда новые одежды и смысл миру какого никогда не было ибо имеем права и свободы каких тоже не было никогда.

Итак образуем всемирную новую эпоху *всего неформальных* искусств. Создадим творчество производственные станки мысли и формы чтобы наполнить ими освобожденные площади.

Образуем единую аудиторию живопись архитектуры скульптуры *единую аудиторию сооружений.*

Мы делаем свою новую системы в программой **революционные** искусства кубизм футуризм супрематизма ибо в них ход событий идущий к единому творческому началу. Кубизм футуризм разрушили старый мир вещей и мы пришли к беспрерывному тоже к полному отделению от старого чтобы *бывать к супрематическому утилитарному и динамическому духовному миру вещей.*

Это напоминание **картинам** старого предметного мира которые сопротивляется вторгнуть новый смысл в старый комплекс вещи не понимая того что новый смысл нами строит то что нельзя вставать в комплекс.

Товарищи бросьте предрассудки откройте двери ваших мастерских и образуем единую аудиторию нашего общего дела.

Чертите на знаменах—**ниспровержение старого искусства форм и создание нового.**

Устанавливайте на местах **УНОВИСы** и пишите к нам делегатов.

Наши мастерские уже раскрепощены образуем **единой аудитории.**

Ждем чутко на нас пополняйте ряды нового флага.

Наши мастерские не пишут больше картин они сооружают формы жизни—не картины проекты станут живыми существами.

Товарищи академисты не прячьте время и вы увидите что ваш мир призрак который слушает ветер. Смотрите—тоже его мертво как же и сумеете понять его события дней великой борьбы.

Товарищи устанавливайте флаги **УНОВИСа** это будут первые лехи и пустые где будем создавать новый мир вслед за красным знаменитым образ статой жизни.

Красное знает новый путь человеку и мы каким новое творчество искусств.

Юноши Запада Востока Юга идите к красному полюсу новой земли ибо здесь флаг горит нового искусства.

**Мы призываем** к действу рукоделию и движению не только искусстводелателей но и наших товарищей кузнецов слесарей медников каменотесов бетонщиков штукатуров плотников машиностроителей ткачей гранитчиков граверов чеканщиков портных модистов всех делателей утилитарного мира вещей чтобы под единым флагом **УНОВИСа** всем вместе одеть землю в одежду новой формы и смысла.

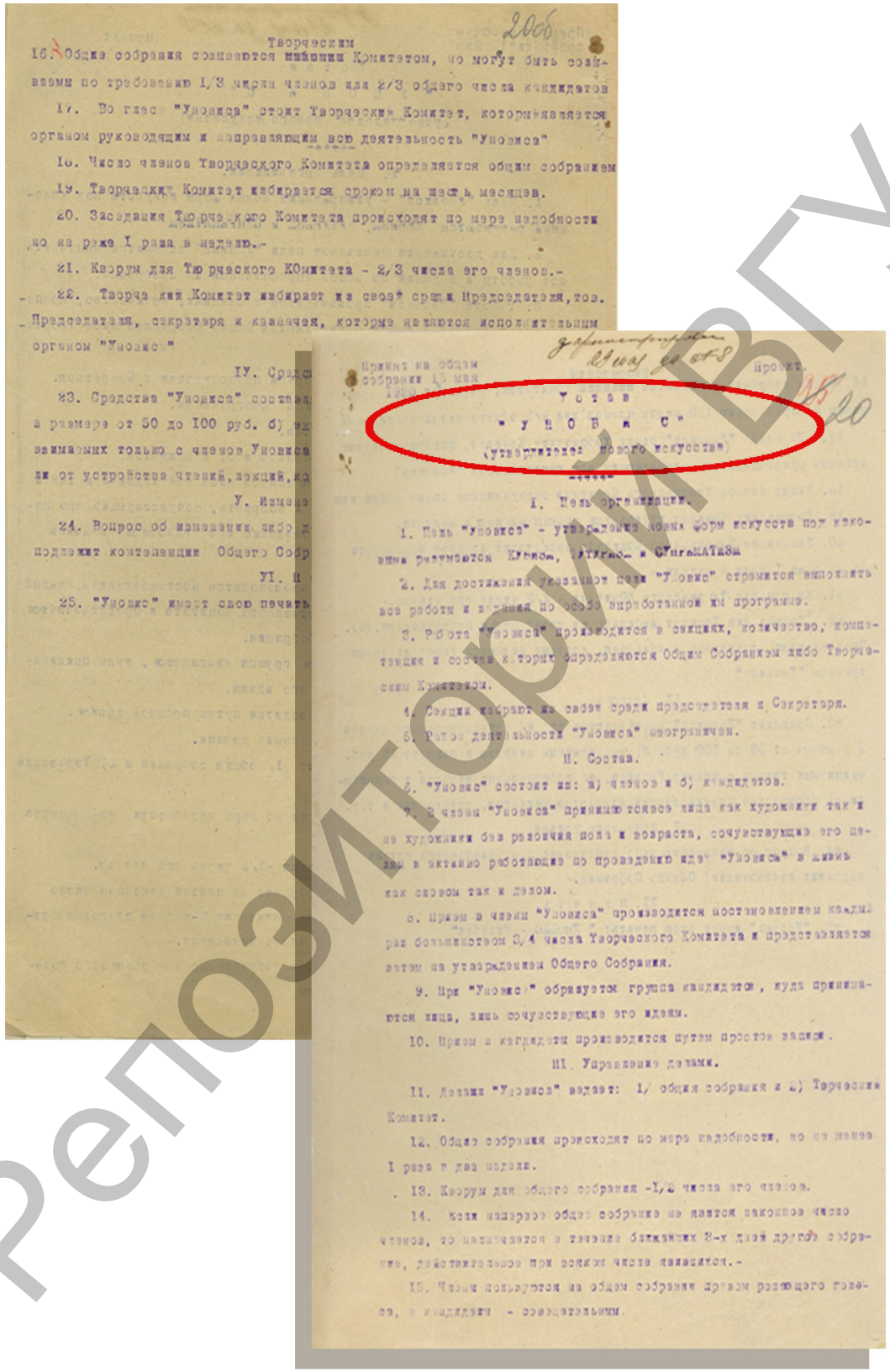
**Творческий комитет УНОВИСа.**

*Декларация УНОВИСа. 1920*

Утончившиеся от времени две страницы с выцветающей фиолетовой машинописной лентой, с почти исчезающими буквами прорываются из столетней давности мощным напором и строгостью организации, культа, ордена нового света, клана. Магия этого энергийного документа по-особому освещала/освящала праздник города в нынешнем году и состояние недавно открывшегося музея и этот сакральный дом, когда на один час архивный документ в подлиннике был выставлен для просмотра в зале УНОВИСа.

Репозиторий ВГУ

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУ



Творческим

16. Общие собрания созываются ~~[illegible]~~ Комитетом, но могут быть созываемы по требованию 1/3 числа членов или 2/3 общего числа кандидатов

17. Во главе "Уновиса" стоит Творческий Комитет, который является органом руководящим и направляющим всю деятельность "Уновиса"

18. Число членов Творческого Комитета определяется общим собранием

19. Творческий Комитет избирается сроком на шесть месяцев.

20. Заседания Творческого Комитета происходят по мере надобности но не реже I раза в неделю.-

21. Кворум для Творческого КОмитета - 2/3 числа его членов.-

22. Творческий Комитет избирает из своей среды Председателя, тов. Председателя, секретаря и казначея, которые являются исполнительным органом "Уновиса"

IУ. Средс

23. Средства "Уновиса" состав

в размере от 50 до 100 руб. б) ж

взимаемых только с членов Уновиса

ли от устройства чтений, лекций, ко

У. Измене

24. Вопрос об изменении либо д

подлежит компетенции Общего Собр

УI. П

25. "Уновис" имеет свою печать

Принят на общем собрании 15 мая 1920 г.

Проект.

Устав

"УНОВИС"

(утвердителей нового искусства)

I. Цель организации.

1. Цель "Уновиса" - утверждение новых форм искусств под каковыми разумеются КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ и СУПРЕМАТИЗМ

2. Для достижения указанной цели "Уновис" стремится выполнить все работы и задания по особо выработанной им программе.

3. Работа "Уновиса" производится в секциях, количество, компетенция и состав которых определяются Общим Собранием либо Творческим Комитетом.

4. Секции избрают из своей среды председателя и Секретаря.

5. Район деятельности "Уновиса" неограничен.

II. Состав.

6. "Уновис" состоит из: а) членов и б) кандидатов.

7. В члены "Уновиса" принимаются все лица как художники так и не художники без различия пола и возраста, сочувствующие его целям и активно работающие по проведению идей "Уновиса" в жизнь как словом так и делом.

8. Прием в члены "Уновиса" производится постановлением каждый раз большинством 3/4 числа Творческого Комитета и представляется затем на утверждением Общего Собрания.

9. При "Уновисе" образуется группа кандидатов, куда принимаются лица, лишь сочувствующие его идеям.

10. Прием в кандидаты производится путем простой записи.

III. Управление делами.

11. Делами "Уновиса" ведает: 1/ общия собрания и 2) Творческий Комитет.

12. Общие собрания происходят по мере надобности, но не менее I раза в две недели.

13. Кворум для общего собрания -1/2 числа его членов.

14. Если напервое общее собрание не явится законное число членов, то назначается в течение ближайших 3-х дней другое собрание, действительное при всяком числе явившихся.-

15. Члены пользуются на общем собрании правом решающего голоса, а кандидаты - совещательным.

*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 1. Л. 128–128 об.*

Репозиторий ВГУ

Устав
«УНОВИС»
(утвердителей нового искусства)

I. Цель организации

I. Цель «Уновиса» -- утверждение новых форм искусств под каковыми разумеются КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ и СУПРЕМАТИЗМ.

2. Для достижения указанной цели «Уновис» стремится выполнить все работы и задания по особо выработанной им программе.

3. Работа «Уновиса» производится в секциях, количество, компетенция и состав которых определяются Общим Собранием либо Творческим Комитетом.

4. Секции избирают из своей среды председателя и секретаря.

5. район деятельности «Уновиса» неограничен.

II. Состав

6. «Уновис» состоит из: а) членов и б) кандидатов.

7. В члены «Уновиса» принимаются все лица как и не художники без различия полов и возраста, сочувствующие его целям и активно работающие по проведению идеи «Уновиса» в жизнь как словом, так и делом.

8. Прием в члены «Уновиса» производится постановлением каждый раз большинством 3/4 числа Творческого Комитета и представляются затем на утверждение Общего Собрания.

9. При «Уновисе» образуется группа кандидатов, куда принимаются лица, лишь сочувствующие его идеям.

I0. Прием в кандидаты производится путем простой записи.

III. Управление делами

II. Делами «уновиса» ведают: I) общие собрания и 2) Творческий Комитет.

I2. Общие собрания происходят по мере надобности, но не менее I раза в две недели.

I3. Кворум для общего собрания — I/2 числа его членов.

I4. Если на первое собрание не явится законное число членов, то назначается в течение ближайших 3-х дней другое собрание, действительное при всяком числе явившихся.

I5. Члены пользуются на общем собрании правом решающего голоса, в кандидаты — совещательным.

I6. Общие собрания созываются Творческим Комитетом, но могут быть созываемы по требованию I/3 числа членов или 2/3 общего числа кандидатов.

I7. Во главе «Уновиса» стоит Творческий Комитет, который является органом руководящим и направляющим всю деятельность «Уновиса».

I8. Число членов Творческого Комитета определяется общим собранием.

Репозиторий ВГУ

19. Творческий Комитет избирается сроком на шесть месяцев.

20. Заседания Творческого Комитета происходят по мере надобности, но не менее I раза в неделю.

21. Кворум для Творческого Комитета — 2/3 числа его членов.

22. Творческий Комитет избирает из своей среды Председателя, тов. Председателя, секретаря и казначея, которые являются исполнительным органом «Уновиса».

IV. Средства

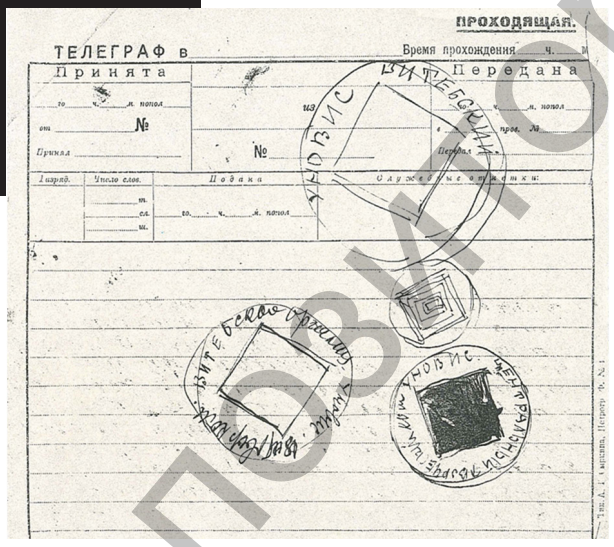
23. Средства «Уновиса» составляются из: а) единовременного взноса в размере от 50 до 100 руб., б) ежемесячных взносов в размере 15 руб., взимаемых только с членов Уновиса, в) добровольных взносов и г) прибыли от устройства чтений, лекций, концертов, митингов, спектаклей и т.д.

V. Изменение устава.

24. Вопрос об изменении либо дополнении п. п. настоящего устава подлежит [комтепенции – *рукопис.*] Общего Собрания. —

VI. Печать.

25. «Уновис» имеет свою печать: «Уновис — Витебск».




*Варианты печати УНОВИСа*

*Из издания Л. Лисицкого «Супрематический сказ про два квадрата» финальная страница с печатью УНОВИСа*

Репозиторий ВГУ

Программа по достижению уновисской цели была основана на выработанной и предложенной К. Малевичем ещё в Москве. В середине сентября 1919 года он отправил её в Совет 2-х ГСХМ (Гос. своб. худ. мастерские) как его план на 1919/1920 уч. год, который включал работу живописной и скульптурной мастерских с общим для обеих направлением: кубизм, футуризм, супрематизм как новый реализм живописного мировоззрения. Это предложение было принципиальным, сложным, современным:

**1-е отделение:**

**1-я группа: абстракция вещей, познание живописных и скульптурных объемов, плоскости, прямой, кривой (подготовительный путь к кубизму).**

**2-е отделение: Кубизм**

**2-я группа:**

1. **Сезанн и его живописное мировоззрение.**
2. **Теория кубизма и система построения форм.**
3. **Фактурное живописное построение.**
4. **Пространство и форма.**
5. **Построение натуры по системе кубизма.**
6. **Построение элементов – объема, плоскости, прямой, кривой по живописному и начертательному движению по системе кубизма.**
7. **Кубизм и природа, статика и движение.**
8. **Симметрия живописная цветовых элементов, вес формы и конструкции.**

**2-е отделение: а) Скульптура**

**Сооружение форм по системе кубизма.**

**3-е отделение Футуризм**

**3-я группа:**

1. **Ван-Гог как динамик и его мировоззрение.**
2. **Футуризм и природа, город и деревня, элементы города и деревни как вещи, влияющие на ход построения динамического момента.**
3. **Теория футуризма.**
4. **Академизм и футуризм.**
5. **Живописная и динамическая фактура.**
6. **Построение формальных элементов вещи по системе футуризма.**

**4-е отделение: Супрематизм**

**4-я группа:**

1. **Теория футуризма.**
2. **Динамическая, живописная и цветовая фактура.**
3. **Динамическое построение форм.**
4. **Форма, пространство и время.**
5. **Цвет как двумерное искусство. Цвет и город.**
6. **Цвет и город.**
7. **Построение форм по системе супрематизма.**

*[Малевич о себе… Т. 1. С. 433–434].*

Репозиторий ВГУ

В Краткой истории возникновения УНОВИСа Гаврис описал обстоятельства лаборатории уновисской школы: «1919/1920 уч<ебный> год – это год рождения “Уновис<а>” и, это только второй год существования Витебского Высшего художественного народного училища, в стенах которого и организовался “Уновис”. Учебная жизнь в училище в этом году началась обычным путем. Работали довольно спокойно, каждый в своей мастерской, скрываясь от постороннего глаза. <…> Работали в потемках, как кроты в земле. <…> С приездом К.С. Малевича жизнь училища, в частности мастерских ныне “Уновиса”, приняла другой характер и направление. <…> Из всей группы членов “Уновиса” выделено активное ядро – рабочий комитет, который руководит всей жизнью “Уновиса” как прямой работой чисто творчески художественной так и организационной и хозяйственной. <…> В настоящее время “Уновис” объединяет четыре мастерские: абстрактную, кубо-футуристическую, графическую и декоративную» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].*

Программа УНОВИСа представляла собой Путь единой живописной аудитории для создания единой армии искусства нового мира: «Мы супрематия нового, мы молоды и чисты». Единая аудитория объединяла живопись, архитектуру, скульптуру в аудиторию сооружений. «Чертите на ладонях – ниспровержение старого мира форм и создание нового». Через кубизм и футуризм, разрушившие старый мир вещей, уновисты устремились к супрематическому утилитарному и динамическому духовному миру вещей.

Программа единой аудитории живописи представляла собой расширенную и дополненную московскую малевичскую программу. Её основные положения утверждали направление мастерской (кубизм, футуризм, супрематизм) и систематизацию «конструкции сооружений живописи, равновесие формовых сооружений в живописи». В первой группе рассматривали живописную и скульптурную формы и знакомились с системой сооружений на холсте и в пространстве. Вторая группа занималась кубизмом, его теорией, системой построения форм, кубистическими элементами и их развёрсткой. В третьем отделе изучали футуризм и движение вещей. Четвёртый отдел был сосредоточен на супрематическом движении цветовой энергии, на объёмном супрематизме и на философии супрематизма.

В этой же группе отдельным направлением было определение единства коллектива и личности, когда коллектив рассматривался как главный инструмент для взыскуемого и обретаемого единства.

Репозиторий ВГУ

# ВЗАИМОСВЯЗЬ И СООТНОШЕНИЕ ЛИЧНОСТНОГО И КОЛЛЕКТИВНОГО

всегда находится в центре любой культуры, системы или организации. Это взаимодействие образует крест, удерживающий целостность всей структуры, и это взаимодействие является конституирующим принципом сообщества. Витебск в предложенной Малевичем и воплощённой УНОВИСом системе представлялся как центр нового мира искусства в качестве преимущественно коллективного творчества:

> **это могло состояться только в витебской школе в связи с молодёжной её средой, где большинство участников группировки к моменту создания ещё не были сформировавшимися, с собственным взглядом (эстетикой и мировоззрением) личностями;**
>
> **это могло подогреваться экстремальным состоянием городского пространства, неустойчивого в военном и экономическом отношениях, представляющего собой неравновесную систему в точке бифуркации;**
>
> **это могло произойти только в *это* время в связи с выплеснувшимся наружу архетипом из ритуальных глубин бессознательного, когда при тектоническом сдвиге социальной матрицы самыми востребованными оказываются архаические социальные технологии сплочения *(см. монографию Т. Котович, С. Мясоедовой «Политические мистерии»).***

Партия/школа/орден, организуемый Малевичем в Витебске, склонил соотношение «я – мы» в сторону коллективного, так как актуализировалось «единство», необходимое для достижения цели – «единый неразрывный коллектив образа чело-

Репозиторий ВГУ

веческого “существа”, воплотив в себя все “я” личного» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1]*. Характерной для УНОВИСа позицией стало преодоление замкнутости отдельных мастерских путём объединения методик преподавания под лозунгом изучения современного искусства, его продвижения в мейнстриме общих революционных изменений в политике, экономике, в социальности – в мировоззрении.

Экспансия УНОВИСа представляла собой движение по завоеванию широкого художественного пространства, продвижению своей главной идеи по подчинению утилитарной среды и её организации, утверждению первенства супрематизма как нового устроения мира. Это было определено сразу по рождении сообщества, затем подчёркнуто в первой листовке Творкома.

УНОВИС

ЛИСТОК Витебского Творкома № 1.

Ниспровержение старого мира искусств, да будет вычерчено на ваших ладонях

Носите черный квадрат как знак мировой экономии.
Чертите в ваших мастерских красный квадрат как знак мировой революции искусств.

20 ноября 1920 г.

Очищайте площади мирового пространства от всей царящей в ней хаотичности.

К ЛИСТОВКЕ.

10го октября впервые появилась газета Известия исполкома на стенах наших мастерских, газета в которой каждый подмастерье свободных мастерских мог высказываться в мысли и неприкрашенно и развитие по пути индивидуально-обособленности, посредством чего и явились слова выраженных на созданной индивидуалистической газете. Не понимание и тупик к которому привел и приходит всякая обособленная личность отщепившаяся от единого коллективного пути мышления подмастерьев мастерских не свободно индивидуалистических, обособленных, а коллективно связанных единым духом изучения и познавания необходимого багажа для дальнейшей творческой жизни, продвижения своей же культуры сегодняшнего дня. И потому ясно, что газета Исполкома выражающая мысли индивидуалистических личностей становится одной из тех газет выражения „Я" которая противоречит нашему Коллективному единому движению.

И творческий комитет скомплектованный из представителей нашей партии „Уновис" обсудив подобное положение в издании газеты исполкома в стенах наших мастерских Уновиса, пришел к решению о недопустимости существования подобной газеты как контр-революционного органа.

Мы Уновис ставя на путь единой программы прохождения всех факультетов лабораторий творчества должны определенно реагировать на подобно созданную газету. И творком пришел к решению необходимого издания своей же листовки. Листовки выпускаемой Уновиса „Мы" в которой каждый член Уновиса выражает свои мысли в том неуклонном его продвижении раз ставший на путь единой творческой программы. Творком предлагает всем членам Уновиса представлять материал в редакционную коллегию к выходящему в скором времени следующей листовки Уновиса, временно разграфленной на два отдела, полемический тоесть ответы на те вопросы и статьи помещающиеся в Известиях исполкома, и в своем содержании направленных против идеи Уновиса и общий отдел в котором каждый член Уновиса выражает свои мысли возрения по поводу одного или другого положения своего сознания. Наша листовка ест слово Витебского Уновиса и должна стать тем органом печати через которую мы должны проводить нашу идею всемирного творчества сооружений нового знака. И наши мастерские построенные на основе единой программы будут тем основанием на котором должны быть построены все мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества примером которым мы служим, и проводить его мы должны частью через наше слово листовки Уновиса. Листовка Уновиса будет издаваться по мере того как накопится материал для издания последующих выпусков. Товарищи! проникнитесь сознанием той огромной важности в издании нашего слова и дружно примкнем за регулярные выпуски листка проведения нашей идеи, идеи зародившаяся в нас средитесь тех в которых мы находимся сегодня. Изданием нашей листовки мы потребуем у нас шаги контр-революционеров действующих через орган Исполкома. И мы минуты не медля мы должны взять за скорейшую организацию последующих выпусков листка нашего слова, слова книги революции. Идя каждый из вас примкнуть идеи Уновиса примкнуть со всею силой своей и противодействует политической партии, стремящаяся в свои сети ясь и военных разрушить и направить на настоящие же тупых обособленных личностей примкнувших к контр-революционному лагерю.

Востаем товарищи, к нашей самодеятельностью заставим замолчать наших весьма натальных противников, и продолжим мерно но верно продвигать нашу идею, мирового творчества.

Ноябрь 1920. Ил. Чашник.

О ГРАФИКЕ
ЕДИНОЙ ПРОГРАММЫ УНОВИСА.

Основная база программы новой школы творчества Уновиса — освобождение от рабства перед вещью через выход на творческий путь где учащийся оперирует непосредственно с действительными живописными элементами. В письме в Оренбург октябрь 1920 К. С. Малевич говорит о возникновении нового творческого метода. „Если обратить внимание как творятся вещи, как творится в человеке внереальном мысль с вещи формуется в нем и формуется в реальном, то должно увидеть прежде всего что всякая вещь составлена или сочинена из прямой, кривой, объема и плоскости что собственно произошло от движении точки. Но главное общее то, что все эти первые элементы: кривая объем прямая и плоскость превращаются в тело и организуют целое тело тоесть организм. После должно увидеть конструкцию элементов тоесть тел которые возникли через систему преодоления. И так из того что уяснилось как складываются из чего состоят главным образом вещи и все видимое в природе получился новый метод учения."

В плане единой программы на живописном факультете ученик пользуется цветом как живописным средством. На первой ступени он познает что всякая натура как и всякое восприятие есть сконструированный цвет. Вторая стадия материальный факультет-работа с материалами как средствами преодоления, и третья фактический факультет где средством строителя явится техника. Задача новой школы вывести Ученика на путь творчества и изобретенья к действию создающему новый утилитарно-технический мир, элементы которого предначертал супрематизм.

Ноябрь 1920. Н. КОГАН.

Проект трибуны знака супрематизма архитектурно-фактический чертежи „УНОВИСА". — Чашник.

НОВЫЙ РЕАЛИЗМ
НАША СОВРЕМЕННОСТЬ.

Если мы говорим о реализме впечатления за которым еще думают [illegible]ляться в котором нет творческого начала, то при видимутом в программе Уновиса новом реализме, утилитарном и осязательном, становится ясно, что не — копировка созданных вещей есть творчество человека, а создание новой вещи. Если товарищи говорят что они не хотят быть архитекторами этим самим не идя против кубизма, футуризма и супрематизма они отрицают самиу себя. Потому-что достижение полотна есть уже исчерпанная задача нашего развития творчества, и если мы еще за это беремся то исключительно как развитие в нем построения элемента и знака для нашего совершенного творчества строительства и изобретенья, что и будет основой нашей культуры.

В наших же мастерских есть уже подзого совершенства. В архитектурной мастерской строительно-фактического факультета который и является результатом всего живописного хода выходящий за пределы узского полотна к чемуи ведет органическое развитие.

Товарищем Чашником нашим же подмастерьем членом Уновиса изобретена трибуна которая в ближайшее время будет поставлена на площади города.

Это есть не миллионные полотна которыя должны направится в музеи или богадельню, а плод нашей жизни.

Мы сейчас не копируем Рубенса и не подражаем Пикассо, а изучаем кубизм, футуризм и супрематизм. все те этапы живописи которые исчерпывают все достижения полотна ведущие к творчеству сооружения нового мира, что и будет нашим усовершенством современности.

Лазарь Хидекель.

РОСТ УНОВИСА
(хроника)

17го октября из витебска выехал в гор. Смоленск на обласнум конференцию Уновиса Цен. Твор. Комитет в составе тт. Малевича, Лисицкого, Хидекеля, Когана, и Чашника. Несмотря на самыя неблагоприятныя условия для организации конференции таковая была открыта 26 октября при представительствах: вит. творкома, смоленск. творкома и запфронта. В вопросах конференции было выяснено о главнейших положениях в искусстве и культуры России вообще с постановлением создать пролеткультов.

В дальнейшем конференция предписана смолтворкому издавать стенную газету для ознакомления широких масс с движением искусства.

В Смоленске 21 октября в зале Исполкома была прочитана К. С. Малевичем лекция с новым искусством для красноармейцев и частной публики.

Изобретенная трибуна Чашником предложена Уновису поставить на площади города Смоленска, за что уже мастерская [illegible] приняла.

Лит. издатель Полит-Уповкм. Ревсеноскрой. Запроонта выпущена супрематических лекатов по всякам Уновиса.

При Цент. Твор. Комитете организовано международное бюро связи подделам искусств, отправлен транспорт материалов Уновиса в Германию.

В Венеции открылась выставка кубистов и футуристов. Архипенко в Венеции организует интернациональ искусств.

В Одессе организован „Уновис".

На организованной в Витебске выставки „Революция Искусство" принял участие Уновис.

На выставке членами Уновис тт. Ермолаевой, Чашником и Хидекелем были прочитаны доклады и даны объяснения работ выставленных Уновисом.

В Литоградской мастерской Уновиса печатается книжка супрематических рисунков К. С. Малевича а также выпущен альбом литографских рисунков с работ мастерских Уновиса.

Уновисом выпущен журнал „АЭРО" со статьями и проектами Чашника и Хидекеля.

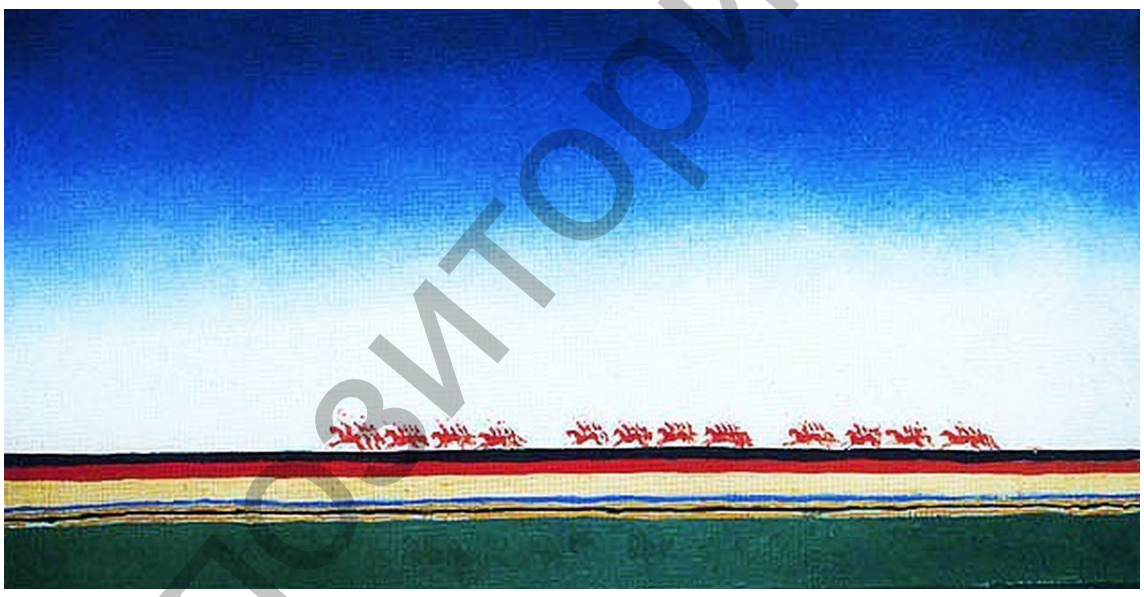
Редактор — издатель Пит. Творком.

Литография Уновиса Витебск

В ноябре 1920 года был выпущен Листок Витебского Творкома № 1, издание которого предполагалось как регулярное и как выражение каждым членом УНОВИСа своего сознания. Провозглашался главный девиз УНОВИСа: «Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях». И призыв: «Носите Чёрный квадрат как знак мировой экономии. Чертите в ваших мастерских Красный квадрат как знак мировой революции искусств. Очищайте площади мирового пространства от царящей в ней хаотичности».

В редакционной колонке, написанной Чашником, особо отмечалось: «И наши мастерские, построенные на основе единой программы, будут тем основанием, на котором должны быть построены все мастерские России и в дальнейшем и всех стран мира. Для бесконечного творчества, примером которым мы служим, и проводить его мы должны, частью через наше слово, листовкой Уновиса».

Создание супрематической ойкумены было сродни ожидаемой победности мировой революции. И, безусловно, это явление подразумевало предельное обобщение усилий, техник и устремлений. Ср.: конница на фоне рассветающего неба во весь горизонт, где основным элементом является ритм движения, а не фигура каждого отдельного всадника (работа Малевича «Конница», датируемая им 1918 годом).



Коллективное творчество определялось и внутренними условиями – солидарностью представлений о художественном каноне, о заданности параметров произведения, о совместном надындивидуальном строительстве оформленного окружающего мира. Индивидуальной оставалась только детализация части в общем проекте.

Общий же проект был полномасштабным, охватывающим целиком всё социальное пространство, проникающим во все сферы деятельности.

Художническая избранность, элитарность, мощный интеллектуальный потенциал, содержащиеся в ядре УНОВИСа, соотносимы с установками пифарогейского братства. И. Суриков подчёркивает в книге «Пифагор»:

Репозиторий ВГУ

**«Разумеется, на таком положении находились только ближайшие из учеников Пифагора – те, кто поставил себе задачу полностью постичь всё, что преподает учитель, этот неутомимый харизматик, ложившийся позже своих подопечных и встававший раньше их. Пифагорейцы не самого ближнего круга, желавшие приобщиться только к некоторым истинам учения, вряд ли постоянно обитали в училище»** ***[И. Суриков. Пифагор. С. 50. Далее И. Суриков...].***

Сама программа постижения внутренней и внешней гармонии новых установлений представляла собой надличностное, абстрактное. Сама беспредметность взывала к коллективности, к тому, что вне «Я», над «Я», за пределами индивидуального. Супрематическое мышление вычленяло отдельную форму или совокупность форм из континуального потока вечности, исследовало возможности формы и форм в качестве дискретностей, овеществляло их в реальном мире и снова погружало их в континуальную беспрерывность, в абстрактную всеобщую гармонию. В подобной ситуации и создавалось противоречивое единство «Я» (единичного, дискретного) и коллективного (всеобщего, континуального).

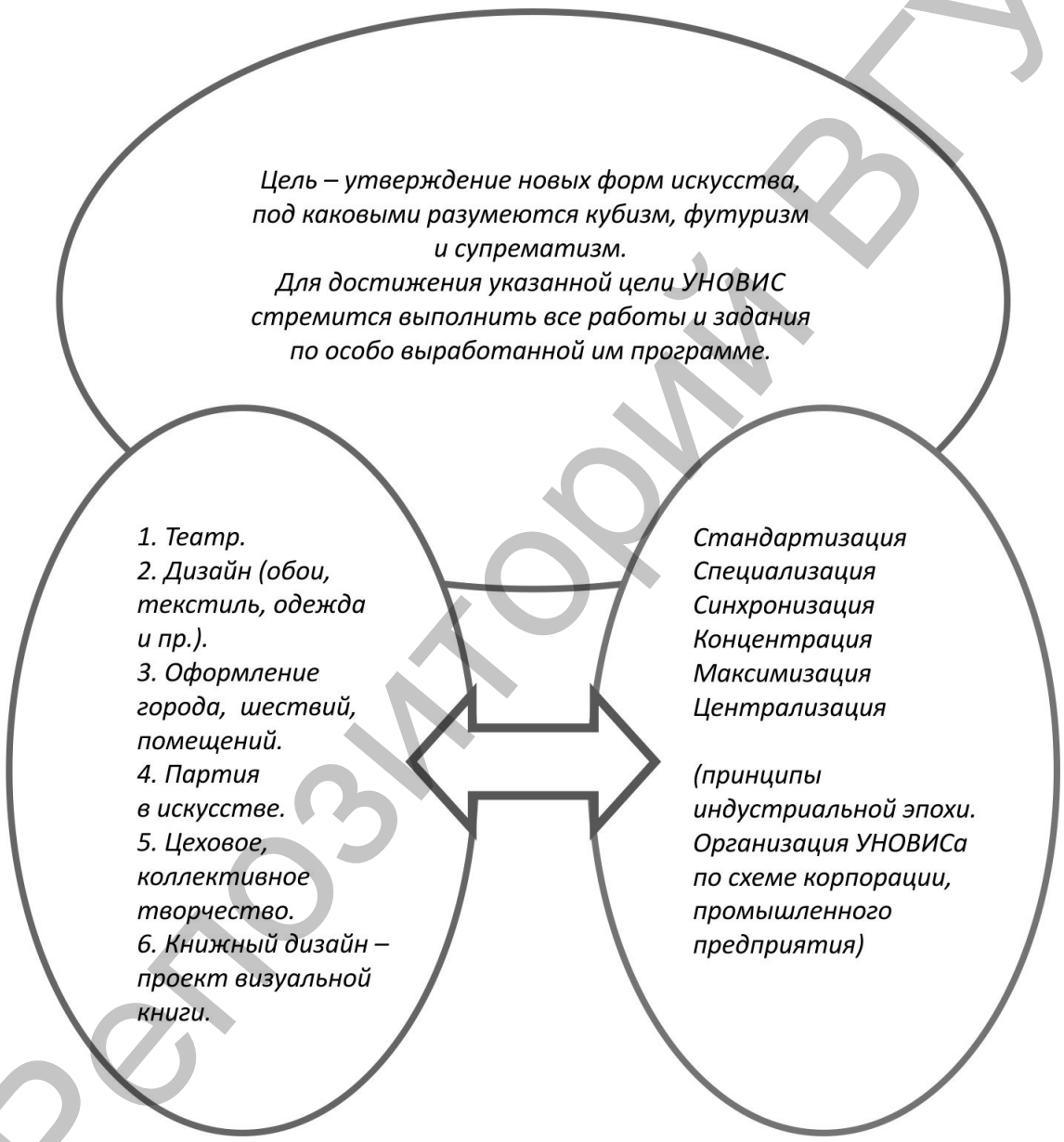
Позже Червинка отмечал: «Мы застрельщики, мы та сила, которую наши последователи должны разлить и охватить Мировой масштаб нашей песчинки – земли. <…> Уновис, объединенный крепкой спайкой, одной мыслью, одним порывом, дабы вернее достичь того абсолютного супрематического закона, к которому мы стремимся, – и чтоб философия наша была бы не только философия, а из нея превратилась претворилась бы в новый закон – жизни» *[В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. СПб., 2000. С. 146. Далее «В круге Малевича…»].*

Пять лет спустя он вспоминал: «Вся наша спаянная группа – “Уновиса”; горение в работе; недостатки; подчас и нужда; борьба за идею; наши экскурсии и выставки. <…> И все-таки несмотря на все трудности того времени как было легко и хорошо в нашей тесной компании; и те бодрые и веселые возвращения домой из института, после работы над полотном иногда в совершенно нетопленных мастерских прокуренных спасительной махоркой и вот опять-таки прежде чем разойтись по домам, несмотря иногда на позднее время мы еще подолгу простаивали на Елагском виадуке, обсуждая разнообразные волнующие нас вопросы <…>» *[В круге Малевича… С. 147].*

Юношеское их, романтическое состояние, возвышенность чувства и понимание своей избранности, включённости волею судеб в круг Малевича подпитывало соревновательность, желание вникнуть, врезаться в идею супрематизма, пронести её и врезать её в жизнь. Клином красным – совместным, единым, мощным, молодым. В 1920 году Малевич в статье «Мы» настаивал: «Ныне уже такая партия организуется под флагом Уновиса – Утвердителей Н<ового> Ис<кусства>, на котором написан квадрат как символ экономии. Уновис живое действо сооружения, в нем формообразование нашего юного мира, стремление создать общемассовое строительство единства, уничтожение обособленных группировок отдельных мирков художественных организаций, Уновис есть включение силовых отдельных единиц в общемассовую единицу как форма продвижения нового смысла на-

Репозиторий ВГУ

шего существа. В Уновисе нарождается та партия Искусства, которая соберет все коллективы в единую силовую строительную армию новых форм сооружений нашего осознанного миростроения» *[Казимир Малевич. Мы // Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 63].*




Репозиторий ВГУ

В начинающейся складываться системе индустриальной эпохи организация УНОВИС полностью отражала структуру принципов промышленного сообщества, надличностного, всеобщего. В первом номере журнала «Искусство» Малевич писал об УНОВИСе:

**«Разрозненность и отчужденность должны быть побеждены новым смыслом. Кабинетные экономические права должны также аннулироваться, как частная огородная система хозяин аннулирована экономическим ответом харчевой жизни. Современная жизнь базируется на экономической общности единства и противопоставляет силу свою против личного кабинетного права отчужденности и неприкосновенности. <…> само прекрасное как отдельное понятие будет включено в единство общего, но не отдельно существующей неприкосновенной личности. <…> Выйдя на экономический путь, личность неприкосновенная увидит свою бедность и познает великое свое богатство в образе единства. <…> Такая же параллель должна быть в искусстве, ибо тогда только**

*В основе всех вариантов развития данного проекта лежат принципы:*
*1) стандартизации, т.к. одежда, обои и пр. предполагают единство массы, а также эскиз становится главным принципом единства;*
*2) синхронизации, т.к. сама деятельность по организации среды и её сегментов представляет собой аналогию с фабрикой-мастерской;*
*3) специализации, т.к. группа объединена деятельностью;*
*4) концентрации, т.к. Супрематизм концентрирует среду, делает её подобием гипертонического раствора;*
*5) централизации и максимизации как промышленное производство оформления среды.*

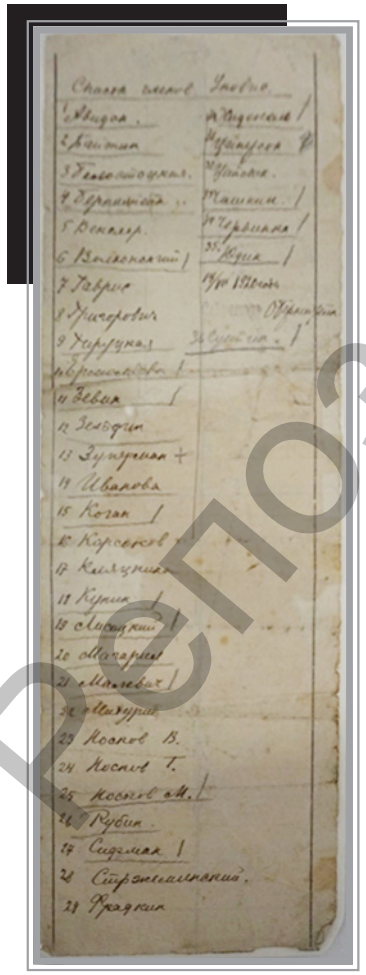
*«…школы Второй волны подвергали механической обработке одно за другим поколения молодых людей, готовя из них податливую унифицированную рабочую силу, в которой нуждались электромеханическая технология и поточные линии на производстве» [Э. Тоффлер. Третья волна. М., 2002. С. 66].*

Репозиторий ВГУ

**пути жизни сойдутся к единому центру. <…> Армии трудовых сил взроют материалы не для старых форм, а новых. Основываясь на этом действительном соответствии, пришли к творящему и утверждающему Уновису, поставившему себе цели бороться за образ утилитарного нового миростроения»** ***[Искусство. 1921. № 1. С. 9–10].***

В 4-м номере журнала «Искусство» А. Ромм высказался в очередной раз об идеологии УНОВИСа, подчёркивая, что её истоком являются достижения современной живописи в кубизме и футуризме, однако все эти достижения рассматриваются только как точка опоры, «утвердившись на коей, рычагом супрематизма (высшей и последней, апокалиптической системой) будет перевернут весь мир – на меньшее вожди Уновиса не мирятся. <…> Искусство, живописная культура сами по себе для Уновиса не нужны – они отомрут в процессе строительства фантастических новых мировых пространств. Завоевание мирового пространства, строительство в мировом эфире, радикальное переустройство всей материально-технической культуры по “природоестественным началам” – вот грандиозные утопии, притягивающие к Уновису художников-подростков» *[А. Ромм. Выставка в Витебске 1921 г. // Искусство. 1921. № 4–6. С. 41–42].*

Орден насчитывал боле 30 человек.



Список УНОВИСа
в экспозиции выставки в Центре Жоржа Помпиду

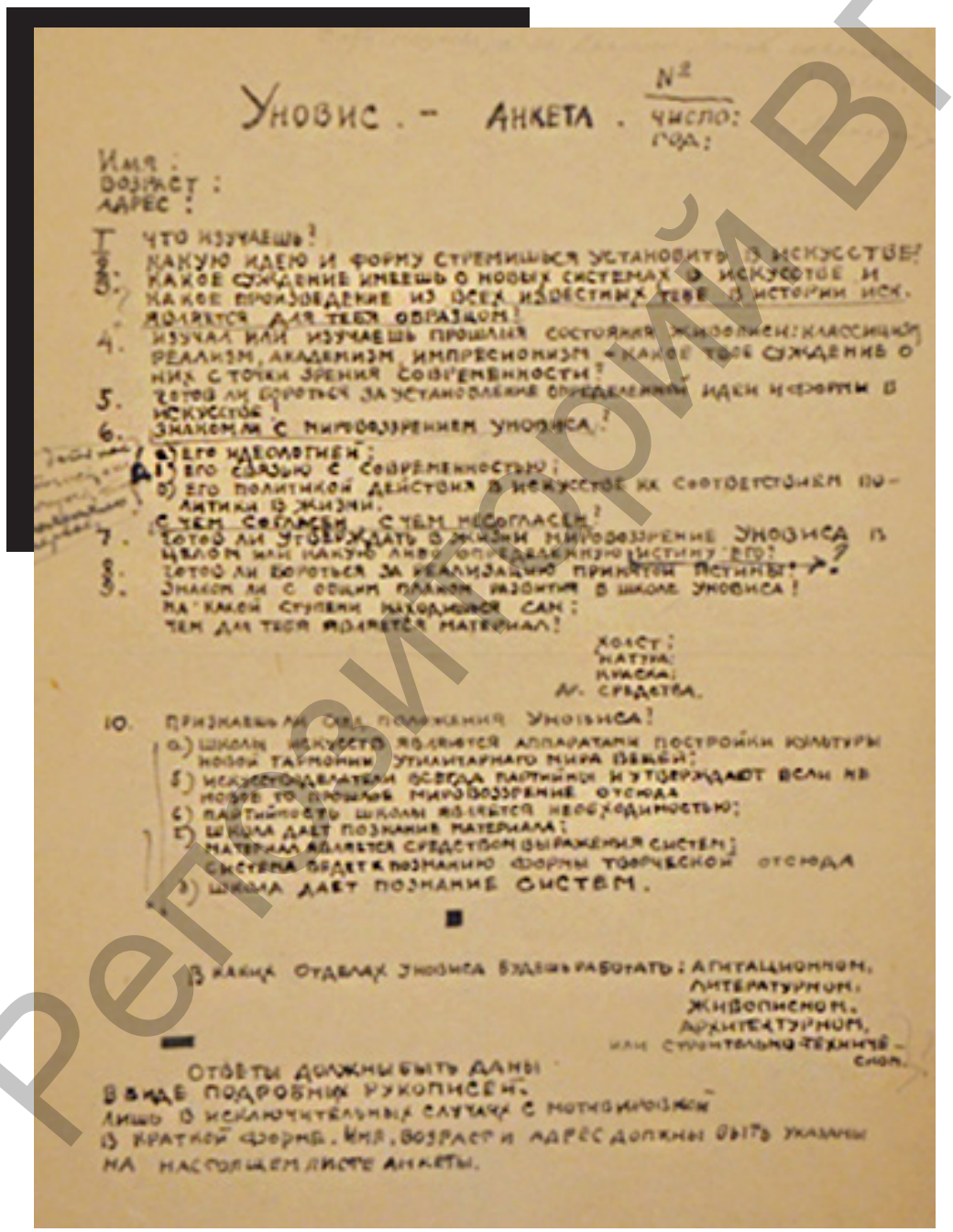
1. Авидон
2. Бейтлин
3. Белостоцкая
4. Бернштейн
5. Векслер
6. Волхонский
7. Гаврис
8. Григорович
9. Геруцкая
10. Ермолаева
11. Зевин
12. Зельдин
13. Зуперман
14. Иванова
15. Коган
16. Корзаков
17. Клячина
18. Кунин
19. Лисицкий
20. Магарил
21. Малевич
22. Митурич
23. Носков В.
24. Носков Г.
25. Носков М.
26. Рубин
27. Сифман
28. Стржеминский
29. Фрадкин
30. Хидекель
31. Циперсон
32. Цетлин
33. Чашник
34. Червинка
35. Юдин

14/VII/1922
Секретарь Бернштейн

36. Суетин

Репозиторий ВГУ

Состав группировки постоянно менялся, в неё входили новые подмастерья. «Известия Витгубревкома и Губкома РКП» писали 17 апреля 1920 года: «В связи с созданием объединения УНОВИС – его состав: К.С. Малевич (руководитель). И.Т. Гаврис, В.М. Ермолаева, Н.О. Коган, Л.М. Лисицкий, Н.М. Суетин, А. Цейтлин, И. Червинка, И.Г. Чашник и другие преподаватели, учащиеся народной художественной школы – опубликовано сообщение: в объединение принимаются не только ученики, но и “все те, кто работают по утверждению новых форм в искусстве”».



УНОВИС. – АНКЕТА. №
число:
год:

Имя:
возраст:
адрес:

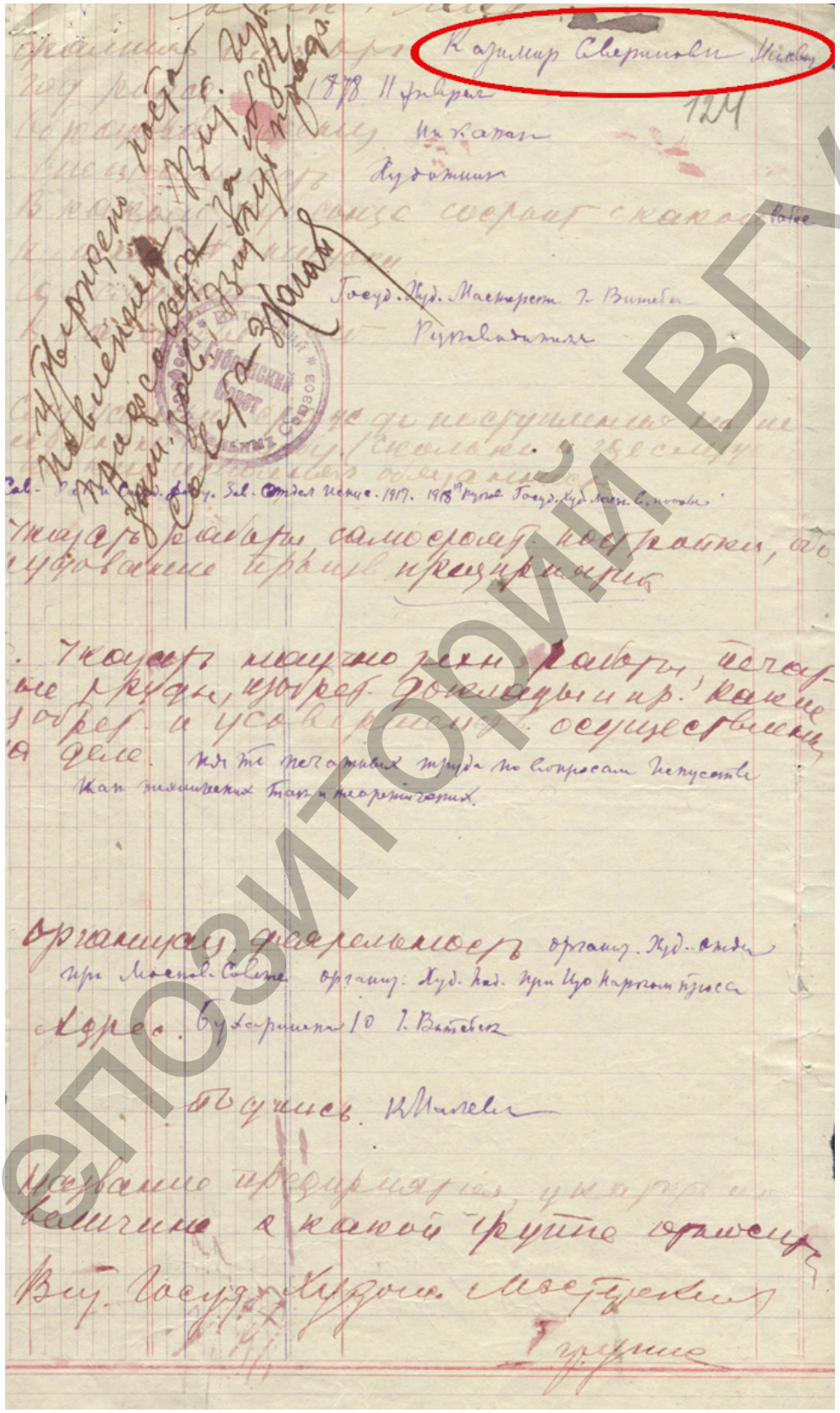
1. Что изучаешь?
2. Какую идею и форму стремишься установить в искусстве?
3. Какое суждение имеешь о новых системах в искусстве и какое произведение из всех известных тебе в истории иск. является для тебя образцом?
4. Изучал или изучаешь прошлые состояния живописи: классицизм, реализм, академизм, импрессионизм – какое твое суждение о них с точки зрения современности?
5. Готов ли бороться за установление определенной идеи и формы в искусстве?
6. Знаком ли с мировоззрением Уновиса?
   а) его идеологией;
   б) его связью с современностью;
   в) его политикой действия в искусстве как соответствием политики в жизни.
   С чем согласен, с чем несогласен?
7. Готов ли утверждать в жизни мировоззрение Уновиса в целом или какую либо определенную истину его?
8. Готов ли бороться за реализацию принятой истины?
9. Знаком ли с общим планом развития в школе Уновиса? На какой ступени находишься сам? Чем для тебя является материал?
   Холст;
   Натура;
   Краска;
   Др. средства.
10. Признаешь ли свод положения Уновиса?
   а) школы искусств являются аппаратами постройки культуры новой гармонии утилитарного мира вещей;
   б) искусстводелатели всегда партийны и утверждают если не новое то прошлое мировоззрение отсюда
   в) партийность школы является необходимостью;
   г) школа дает познание материала;
   материал является средством выражения систем;
   система ведет к познанию формы творческой отсюда
   д) школа дает познание систем.

В каких отделах Уновиса будешь работать: агитационном, литературном, живописном, архитектурном, или строительно-техническом.

Ответы должны быть даны в виде подробных рукописей. Лишь в исключительных случаях с мотивировкой в краткой форме. Имя, возраст и адрес должны быть указаны на настоящем листе анкеты.

*Уновис-анкета представлена на выставке в Центре Жоржа Помпиду*

Репозиторий ВГУ


Казимир Северинович Малевич
124
1878 11 февраля
Из крестьян
Художник
Гос. Худ. Мастерская г. Витебск
Руководитель

Рабочий поступ. Вуз. Свободно за собственн. средства

Зав. Отдел Искусств. 1917. 1918 Гос. Худ. Мастерская

Какие работы самостоятельно выполнены, обоснование первых предприятий

Какие научно-исследовательские работы, печатные труды, доклады и пр. какие изобрет. и усовершенств. осуществлены в деле. Из те печатных труда по вопросам искусств как технических так и теоретических.

Организация деятельности организ. Худ. отдела при Местн. Совете. Организ. Худ. Кол. при Цро наркомпросе

Адрес. Бульварная 10 г. Витебск

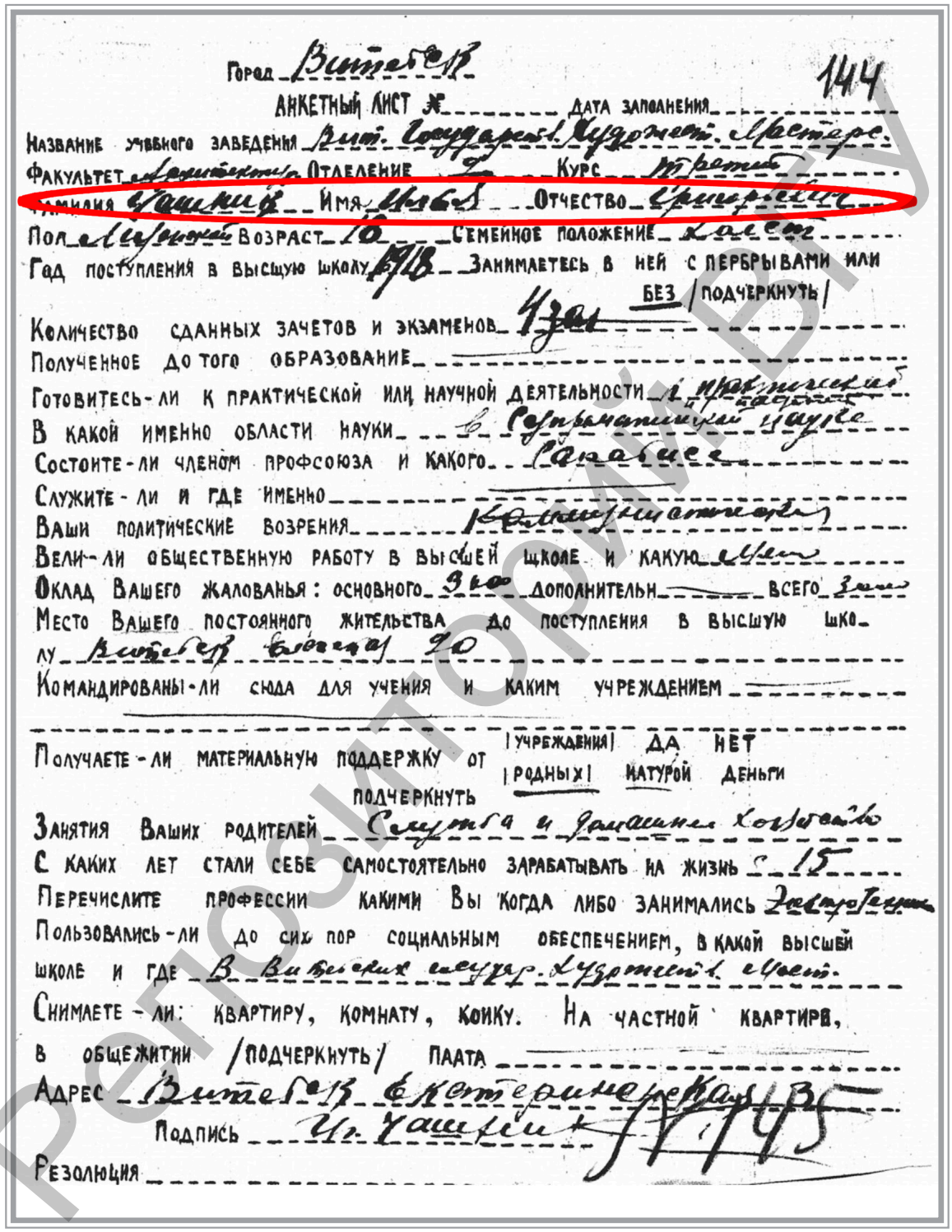
Подпись. К. Малевич

Название предприятия учреждения, в какой группе организ. Вуз. Гос. Худ. Мастерская

Группа

Репозиторий ВГУ

*Анкетный лист Казимира Малевича. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 124*



Город Витебск 144

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ № _____ ДАТА ЗАПОЛНЕНИЯ _____

Название учебного заведения Вит. Государств. Художеств. Мастерс.

Факультет Архитектур. Отделение 2 Курс третий

Фамилия Чашник Имя Илья Отчество Григорьевич

Пол Мужской Возраст 16 Семейное положение холост

Год поступления в высшую школу 1918 Занимаетесь в ней с перебрывами или без /подчеркнуть/

Количество сданных зачетов и экзаменов 4 зач.

Полученное до того образование _____

Готовитесь-ли к практической или научной деятельности к практической

В какой именно области науки в Супрематической науке

Состоите-ли членом профсоюза и какого Сапожник

Служите-ли и где именно _____

Ваши политические возрения Коммунистическая

Вели-ли общественную работу в высшей школе и какую Мест

Оклад Вашего жалованья: основного 3 зол. дополнительн. _____ всего 3 зол.

Место Вашего постоянного жительства до поступления в высшую школу Витебск Елисеева 20

Командированы-ли сюда для учения и каким учреждением _____

Получаете-ли материальную поддержку от /учреждения/ /родных/ ДА НЕТ НАТУРОЙ ДЕНЬГИ подчеркнуть

Занятия Ваших родителей Служба и домашнее хозяйство

С каких лет стали себе самостоятельно зарабатывать на жизнь с 15

Перечислите профессии какими Вы когда либо занимались Электротехник

Пользовались-ли до сих пор социальным обеспечением, в какой высшей школе и где В Витебских государ. Художеств. Мастер.

Снимаете-ли: квартиру, комнату, койку. На частной квартире, в общежитии /подчеркнуть/ ПААТА _____

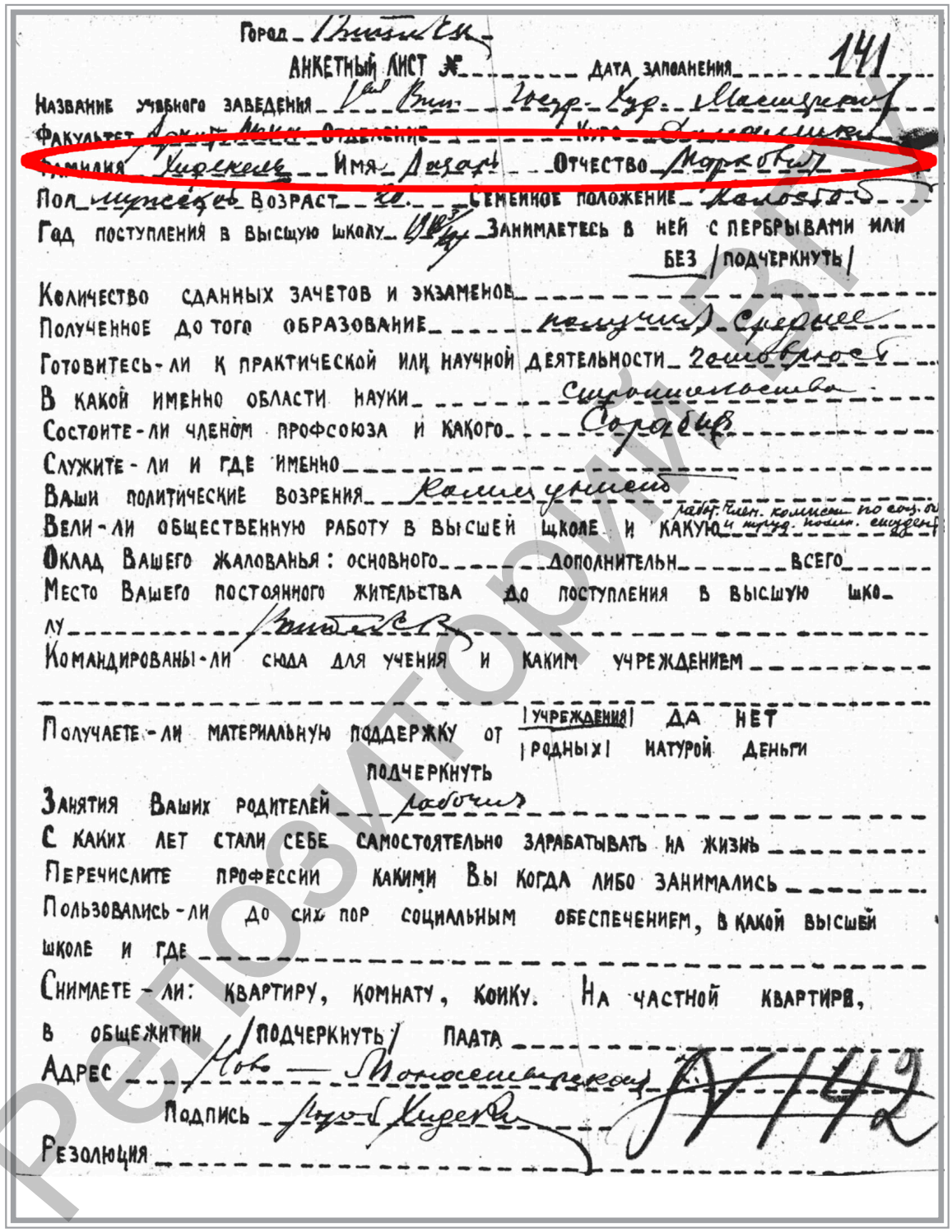
Адрес Витебск Екатерининская 35

Подпись Ил. Чашник

Резолюция _____

Репозиторий ВГУ

*Анкетный лист Чашника. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 144*



Город Витебск

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ № 141 ДАТА ЗАПОЛНЕНИЯ

НАЗВАНИЕ УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ Вит. Техн. Инж. Маш.

ФАКУЛЬТЕТ Рабфак ОТДЕЛЕНИЕ КУРС

ФАМИЛИЯ Хидекель ИМЯ Лазарь ОТЧЕСТВО Моркович

ПОЛ мужской ВОЗРАСТ 22 СЕМЕЙНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ холостой

ГОД ПОСТУПЛЕНИЯ В ВЫСШУЮ ШКОЛУ 1926 ЗАНИМАЕТЕСЬ В НЕЙ С ПЕРЕРЫВАМИ ИЛИ БЕЗ (ПОДЧЕРКНУТЬ)

КОЛИЧЕСТВО СДАННЫХ ЗАЧЕТОВ И ЭКЗАМЕНОВ

ПОЛУЧЕННОЕ ДО ТОГО ОБРАЗОВАНИЕ получил среднее

ГОТОВИТЕСЬ-ЛИ К ПРАКТИЧЕСКОЙ ИЛИ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ готовлюсь

В КАКОЙ ИМЕННО ОБЛАСТИ НАУКИ строительство

СОСТОИТЕ-ЛИ ЧЛЕНОМ ПРОФСОЮЗА И КАКОГО Сорабис

СЛУЖИТЕ-ЛИ И ГДЕ ИМЕННО

ВАШИ ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВОЗРЕНИЯ коммунист

ВЕЛИ-ЛИ ОБЩЕСТВЕННУЮ РАБОТУ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ И КАКУЮ член. комиссии по соц. о. и пред. ком. студент

ОКЛАД ВАШЕГО ЖАЛОВАНЬЯ: ОСНОВНОГО ДОПОЛНИТЕЛЬН ВСЕГО

МЕСТО ВАШЕГО ПОСТОЯННОГО ЖИТЕЛЬСТВА ДО ПОСТУПЛЕНИЯ В ВЫСШУЮ ШКОЛУ Витебск

КОМАНДИРОВАНЫ-ЛИ СЮДА ДЛЯ УЧЕНИЯ И КАКИМ УЧРЕЖДЕНИЕМ

ПОЛУЧАЕТЕ-ЛИ МАТЕРИАЛЬНУЮ ПОДДЕРЖКУ ОТ (УЧРЕЖДЕНИЯ) (РОДНЫХ) ДА НЕТ НАТУРОЙ ДЕНЬГИ ПОДЧЕРКНУТЬ

ЗАНЯТИЯ ВАШИХ РОДИТЕЛЕЙ рабочие

С КАКИХ ЛЕТ СТАЛИ СЕБЕ САМОСТОЯТЕЛЬНО ЗАРАБАТЫВАТЬ НА ЖИЗНЬ

ПЕРЕЧИСЛИТЕ ПРОФЕССИИ КАКИМИ ВЫ КОГДА ЛИБО ЗАНИМАЛИСЬ

ПОЛЬЗОВАЛИСЬ-ЛИ ДО СИХ ПОР СОЦИАЛЬНЫМ ОБЕСПЕЧЕНИЕМ, В КАКОЙ ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ И ГДЕ

СНИМАЕТЕ-ЛИ: КВАРТИРУ, КОМНАТУ, КОЙКУ. НА ЧАСТНОЙ КВАРТИРЕ, В ОБЩЕЖИТИИ (ПОДЧЕРКНУТЬ) ПАЛАТА

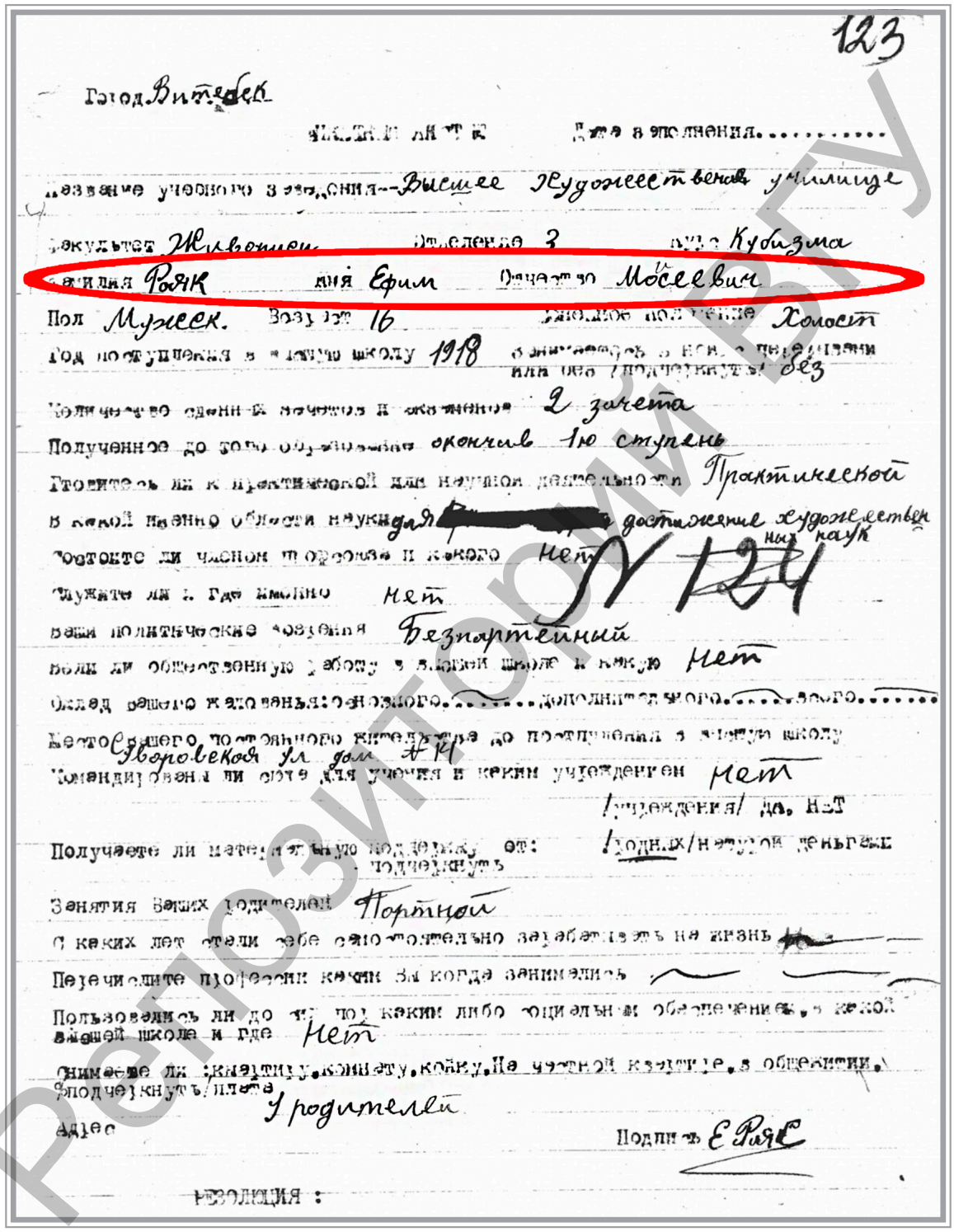
АДРЕС Нов. — Монастырская

ПОДПИСЬ Лазарь Хидекель

РЕЗОЛЮЦИЯ

*Анкетный лист Хидекеля. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 141*

Репозиторий ВГУ



123

Город Витебск

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ Дата заполнения.....

Название учебного заведения — Высшее Художественное училище

Факультет Живописи Отделение 3 курс Кубизма

Фамилия Рояк Имя Ефим Отчество Моисеевич

Пол Мужск. Возраст 16 Семейное положение Холост

Год поступления в высшую школу 1918 Занимаетесь в нем с перерывами или без /подчеркнуть/ без

Количество сданных зачетов и экзаменов 2 зачета

Полученное до того образование окончив 1ю ступень

Готовитесь ли к практической или научной деятельности Практической

В какой именно области науки для [redacted] достижение художественных наук

Состоите ли членом профсоюза и какого нет

Служите ли и где именно нет

Ваши политические воззрения Безпартейный

Вели ли общественную работу в высшей школе и какую нет

Оклад вашего жалованья: основного.....дополнительного.....всего.....

Место вашего постоянного жительства до поступления в высшую школу Яворовская ул дом № 14

Командированы ли сюда для учения и каким учреждением нет

/учреждения/ да, нет

Получаете ли материальную поддержку от: /родных/ натурой деньгами подчеркнуть

Занятия Ваших родителей Портной

С каких лет стали себе самостоятельно зарабатывать на жизнь

Перечислите профессии каким Вы когда занимались

Пользовались ли до сих пор каким либо социальным обеспечением, в какой высшей школе и где нет

Снимаете ли: квартиру, комнату, койку, на частной квартире, в общежитии, /подчеркнуть/ плата

Адрес у родителей

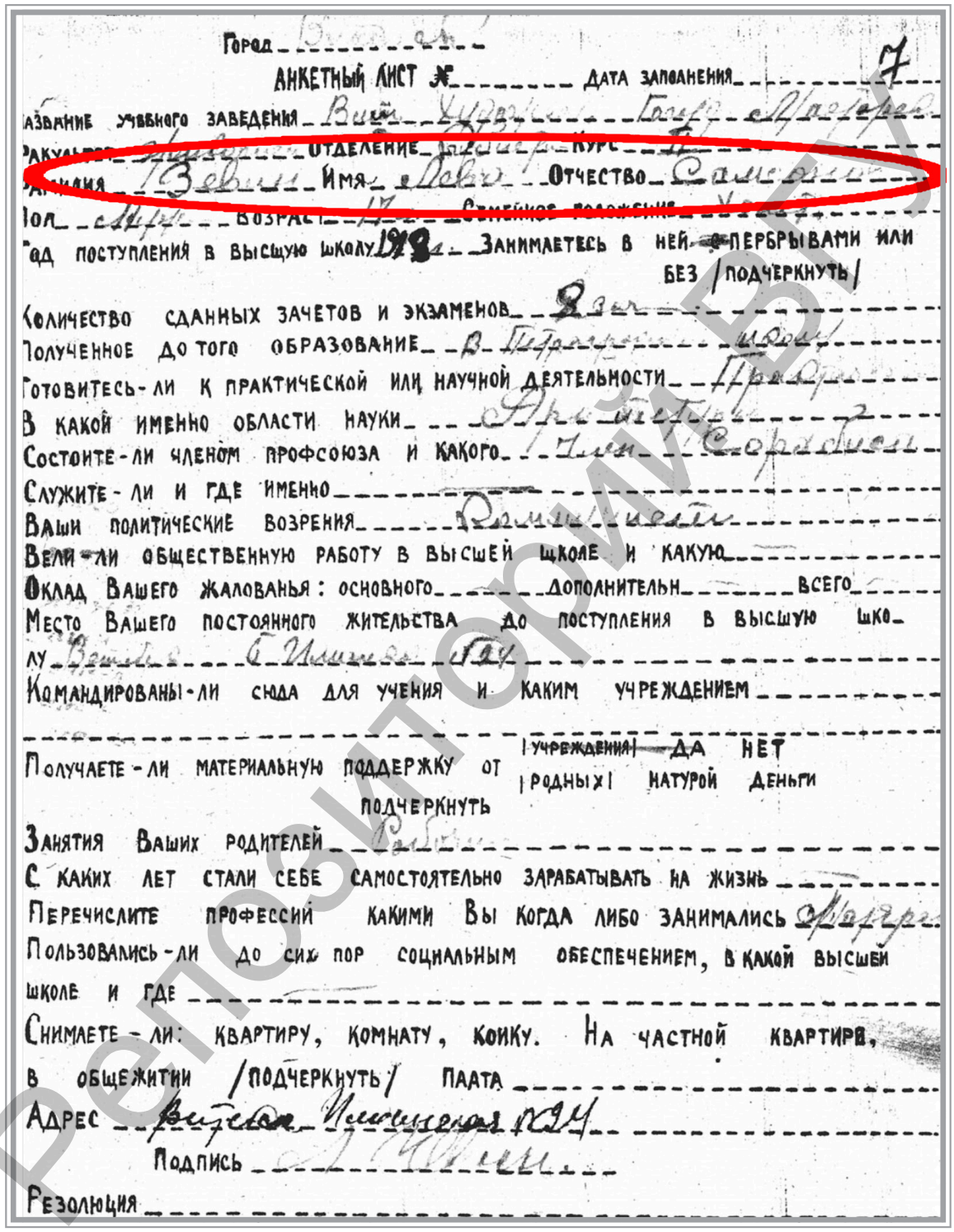
Подпись Е Рояк

РЕЗОЛЮЦИЯ :

№ 124

Репозиторий ВГУ

*Анкетный лист Рояка. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 123*



Город [illegible]

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ № _____ ДАТА ЗАПОЛНЕНИЯ _____ 7

Название учебного заведения [illegible]

Факультет [illegible] Отделение [illegible] Курс [illegible]

Фамилия Зевин Имя Лева Отчество [illegible]

Пол [illegible] Возраст 17 Семейное положение [illegible]

Год поступления в высшую школу 1918 Занимаетесь в ней перерывами или без /подчеркнуть/

Количество сданных зачетов и экзаменов 2 зач.

Полученное до того образование в [illegible]

Готовитесь-ли к практической или научной деятельности [illegible]

В какой именно области науки [illegible]

Состоите-ли членом профсоюза и какого [illegible]

Служите-ли и где именно _____

Ваши политические возрения [illegible]

Вели-ли общественную работу в высшей школе и какую _____

Оклад Вашего жалованья: основного _____ дополнительн _____ всего _____

Место Вашего постоянного жительства до поступления в высшую школу [illegible] 6 Ильинка № 24

Командированы-ли сюда для учения и каким учреждением _____

Получаете-ли материальную поддержку от /учреждения/ /родных/ ~~да~~ нет натурой деньги подчеркнуть

Занятия Ваших родителей [illegible]

С каких лет стали себе самостоятельно зарабатывать на жизнь _____

Перечислите профессий какими Вы когда либо занимались [illegible]

Пользовались-ли до сих пор социальным обеспечением, в какой высшей школе и где _____

Снимаете-ли: квартиру, комнату, койку. На частной квартире, в общежитии /подчеркнуть/ палата _____

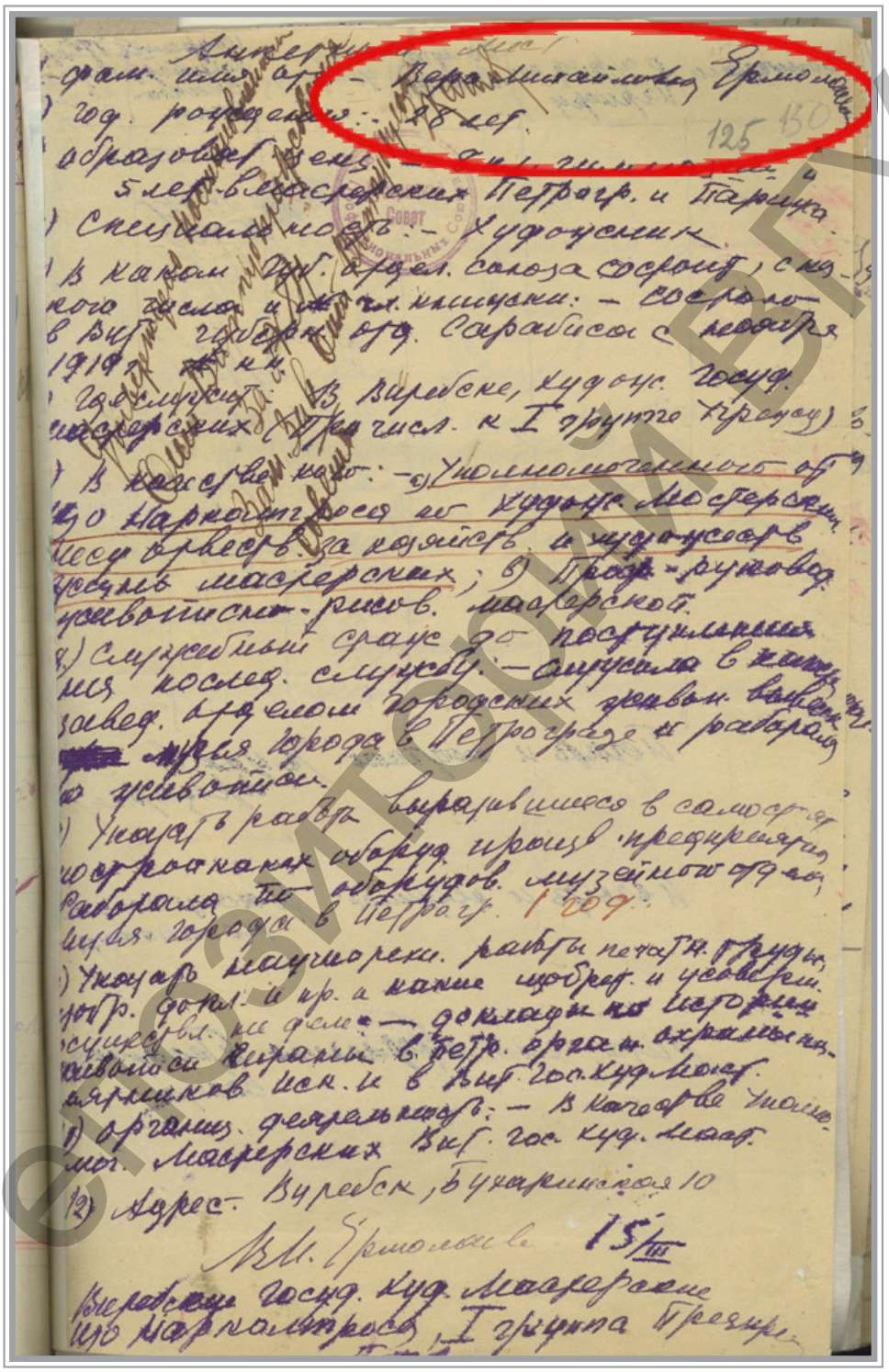
Адрес [illegible] Ильинская № 24

Подпись [illegible]

Резолюция _____

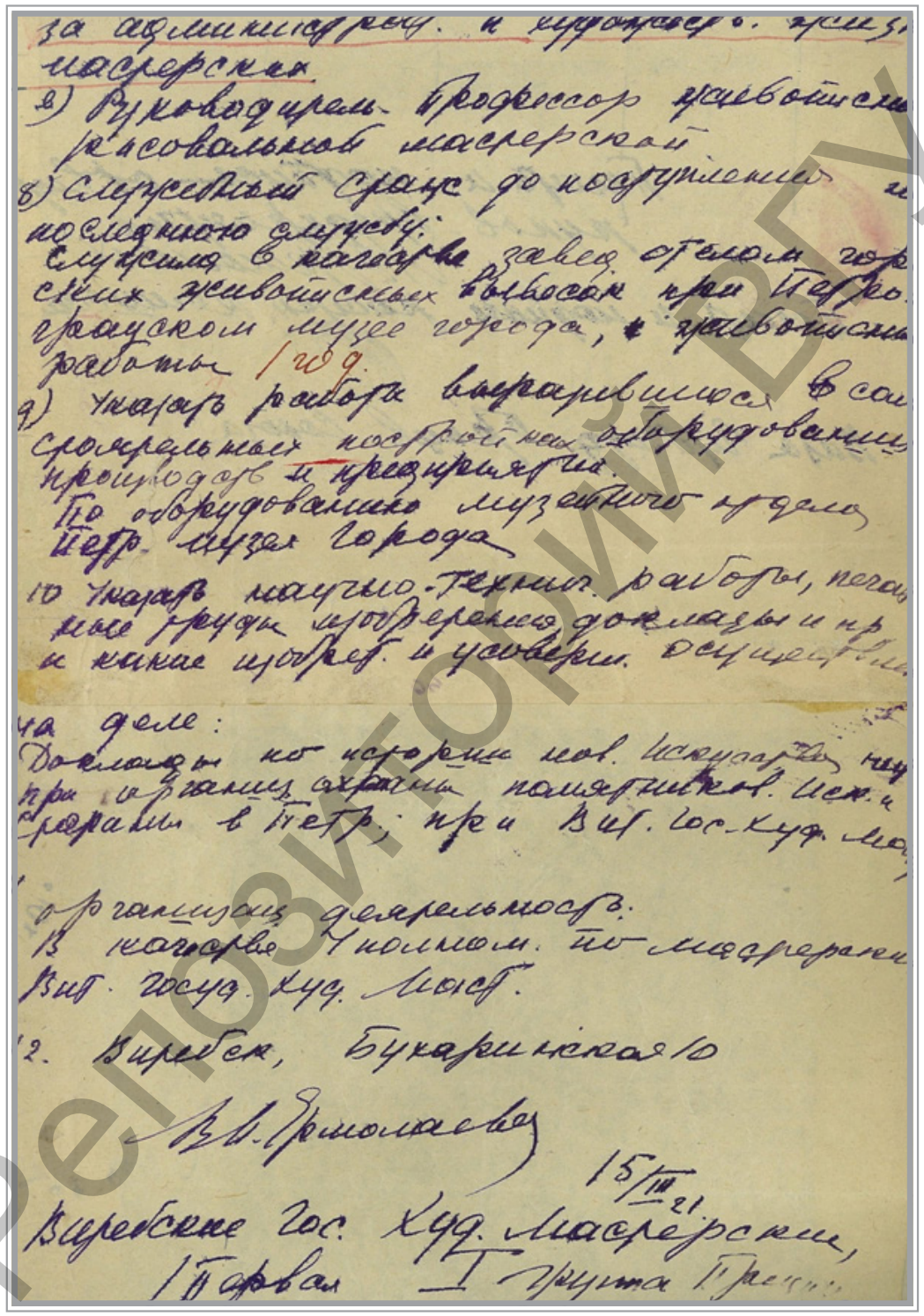
Репозиторий ВГУ

*Анкетный лист Зевина. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 1. Л. 7*



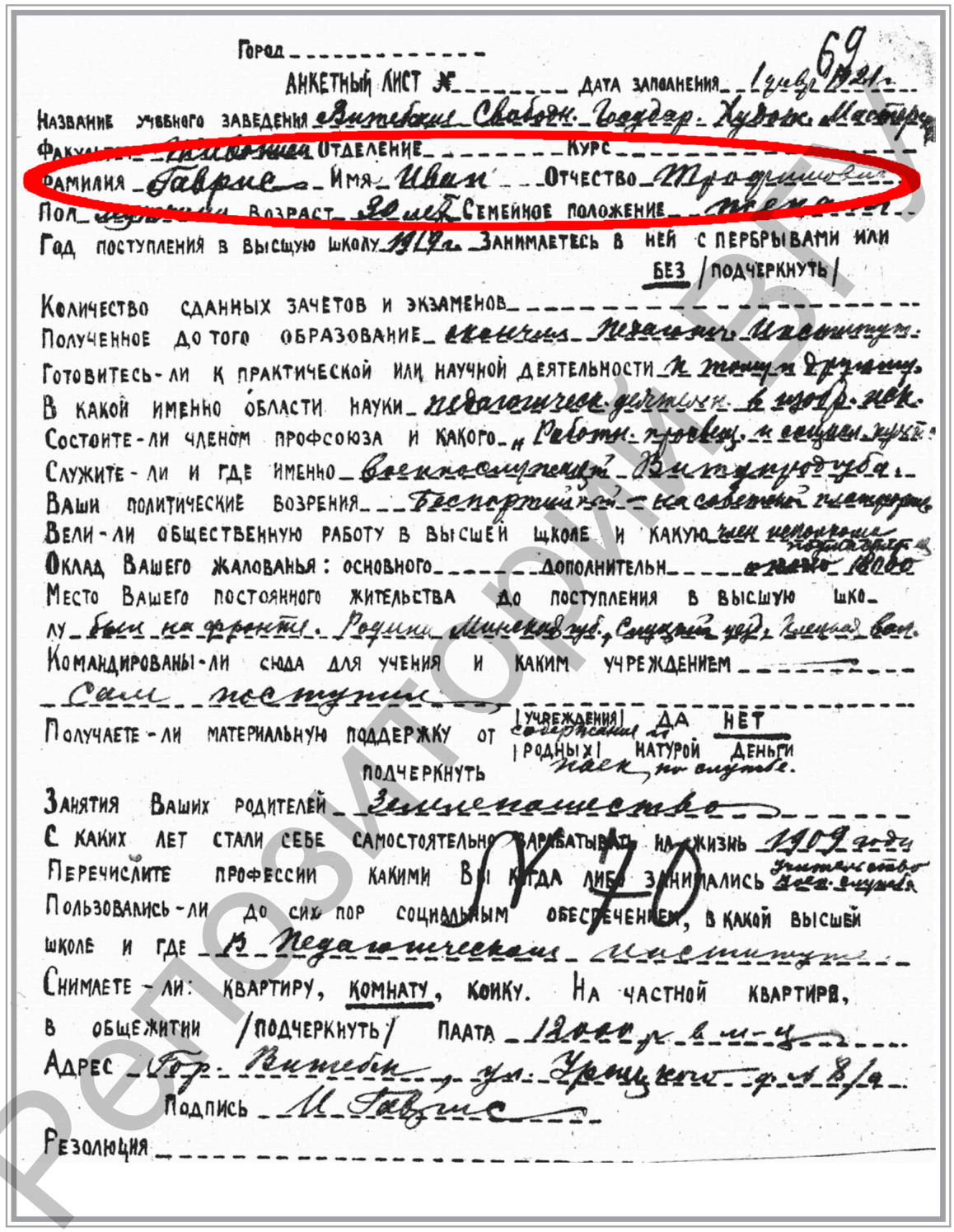
*Анкетный лист Ермолаевой. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 125*

Репозиторий ВГУ



*Анкетный лист Ермолаевой. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 125 об.*

Репозиторий ВГУ



69

Город _____

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ № _____ ДАТА ЗАПОЛНЕНИЯ 1 янв. 1921 г.

Название учебного заведения Витебск. Свободн. Государ. Худож. Мастерск.

Факультет Живописное Отделение _____ Курс _____

Фамилия Гаврис Имя Иван Отчество Трофимович

Пол мужской Возраст 20 лет Семейное положение холост

Год поступления в высшую школу 1919 г. Занимаетесь в ней с перерывами или БЕЗ /подчеркнуть/

Количество сданных зачетов и экзаменов _____

Полученное до того образование среднее Педагог. Институт.

Готовитесь-ли к практической или научной деятельности к тому и другому.

В какой именно области науки педагогическая деятельн. в изобр. иск.

Состоите-ли членом профсоюза и какого „Работн. просвещ. и социал. культ.

Служите-ли и где именно Военкоматрекрут Витебск губа.

Ваши политические возрения Беспартийн. — за советск. платформ.

Вели-ли общественную работу в высшей школе и какую член исполком. помощник

Оклад Вашего жалованья: основного _____ дополнительн. _____ в месяц 1000

Место Вашего постоянного жительства до поступления в высшую школу Был на фронте. Родился Минск губ., Слуцкий уезд, Гнилой вал.

Командированы-ли сюда для учения и каким учреждением _____

Сам поступил

Получаете-ли материальную поддержку от (учреждения) ДА НЕТ; (родных) натурой деньги

подчеркнуть

Занятия Ваших родителей Земледельцы

С каких лет стали себе самостоятельно зарабатывать на жизнь 1909 годы

Перечислите профессии какими Вы когда либо занимались учительство, дел. служба

Пользовались-ли до сих пор социальным обеспечением, в какой высшей школе и где В Педагогическом Институте

Снимаете-ли: квартиру, комнату, койку. На частной квартире, в общежитии /подчеркнуть/ плата 1200 р. в м-ц

Адрес гор. Витебск, ул. Уральск. д. № 8/а

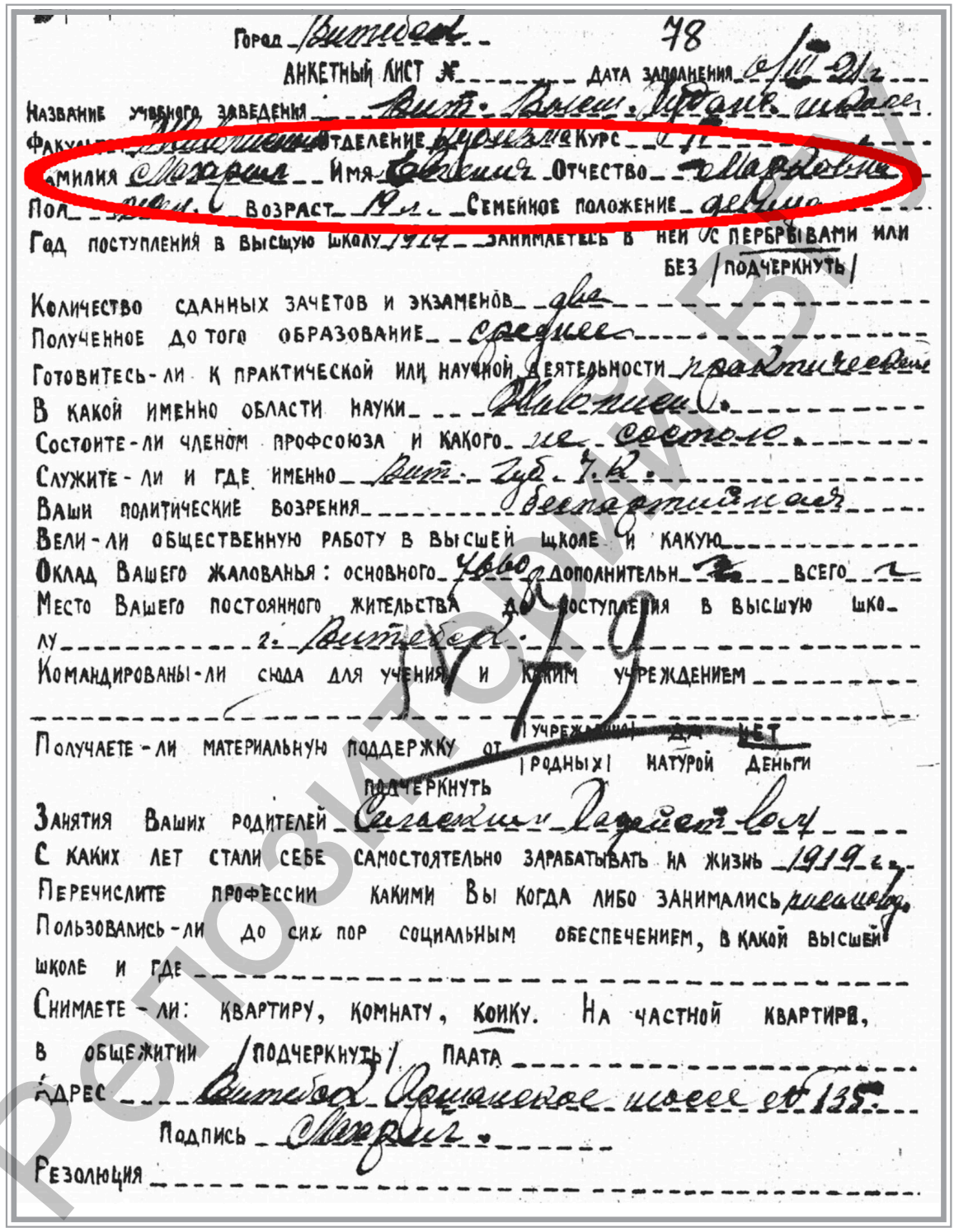
Подпись И. Гаврис

Резолюция _____

№ 70

*Анкетный лист Гавриса. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 69*

Репозиторий ВГУ



Город Витебск 78

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ № _____ ДАТА ЗАПОЛНЕНИЯ 6/III-21 г.

Название учебного заведения Вит. Высш. Худож. школа

Факультет Живописный Отделение Кубизма Курс 1

Фамилия Магарил Имя Евгения Отчество Марковна

Пол жен. Возраст 19 л. Семейное положение девица

Год поступления в высшую школу 1919 занимаетесь в ней с перерывами или без /подчеркнуть/

Количество сданных зачетов и экзаменов два

Полученное до того образование среднее

Готовитесь-ли к практической или научной деятельности практическая

В какой именно области науки Живописи.

Состоите-ли членом профсоюза и какого не состою.

Служите-ли и где именно Вит. Губ. Ч.К.

Ваши политические возрения беспартийная

Вели-ли общественную работу в высшей школе и какую

Оклад Вашего жалованья: основного 4660 дополнительн. 2 всего 2

Место Вашего постоянного жительства до поступления в высшую школу г. Витебск.

Командированы-ли сюда для учения и каким учреждением

Получаете-ли материальную поддержку от /учреждения/ /родных/ да нет натурой деньги подчеркнуть

Занятия Ваших родителей Сельским Хозяйством

С каких лет стали себе самостоятельно зарабатывать на жизнь 1919 г.

Перечислите профессии какими Вы когда либо занимались рисовод.

Пользовались-ли до сих пор социальным обеспечением, в какой высшей школе и где

Снимаете-ли: квартиру, комнату, койку. На частной квартире, в общежитии /подчеркнуть/ Плата

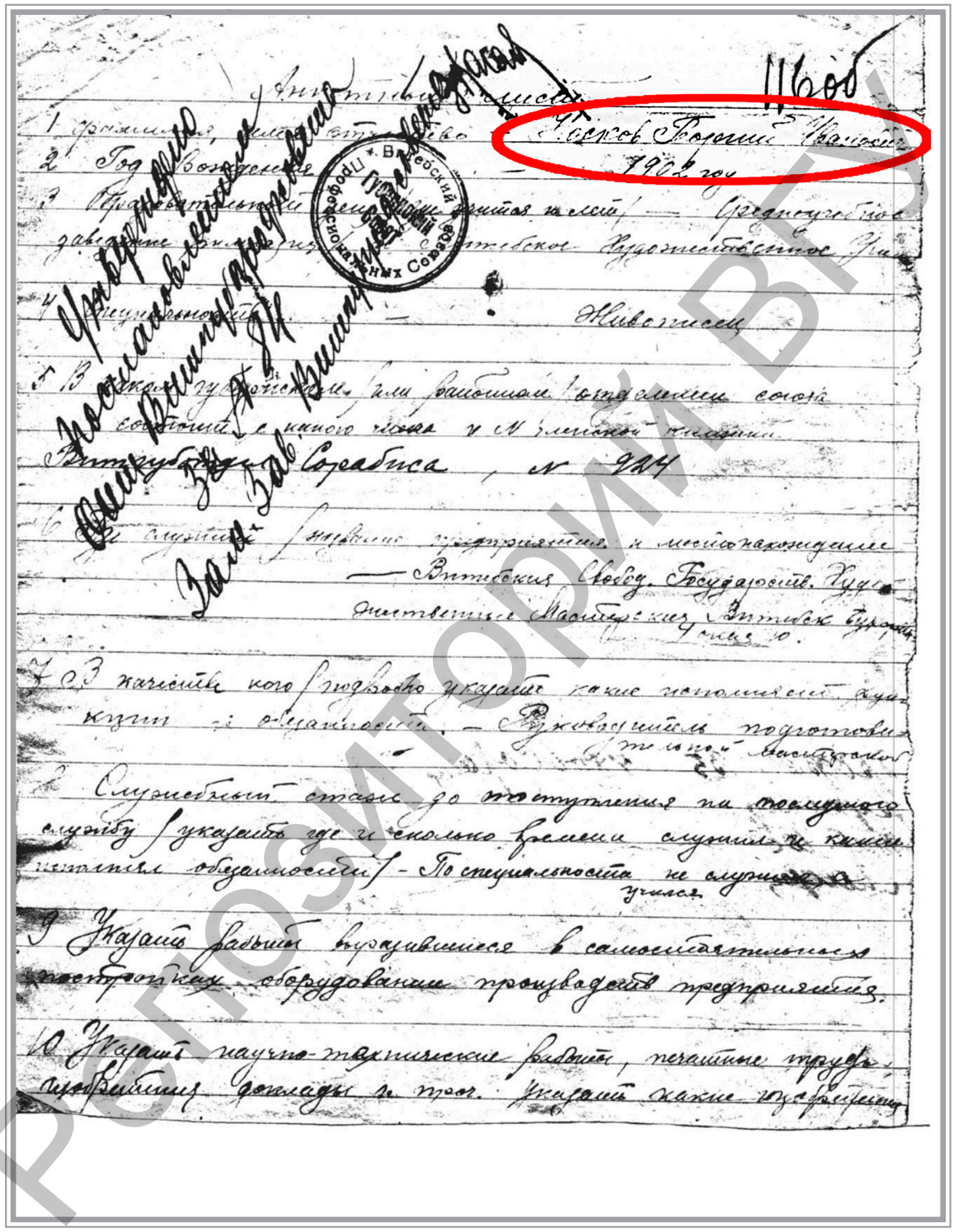
Адрес Витебск Оршанское шоссе № 135.

Подпись Магарил.

Резолюция

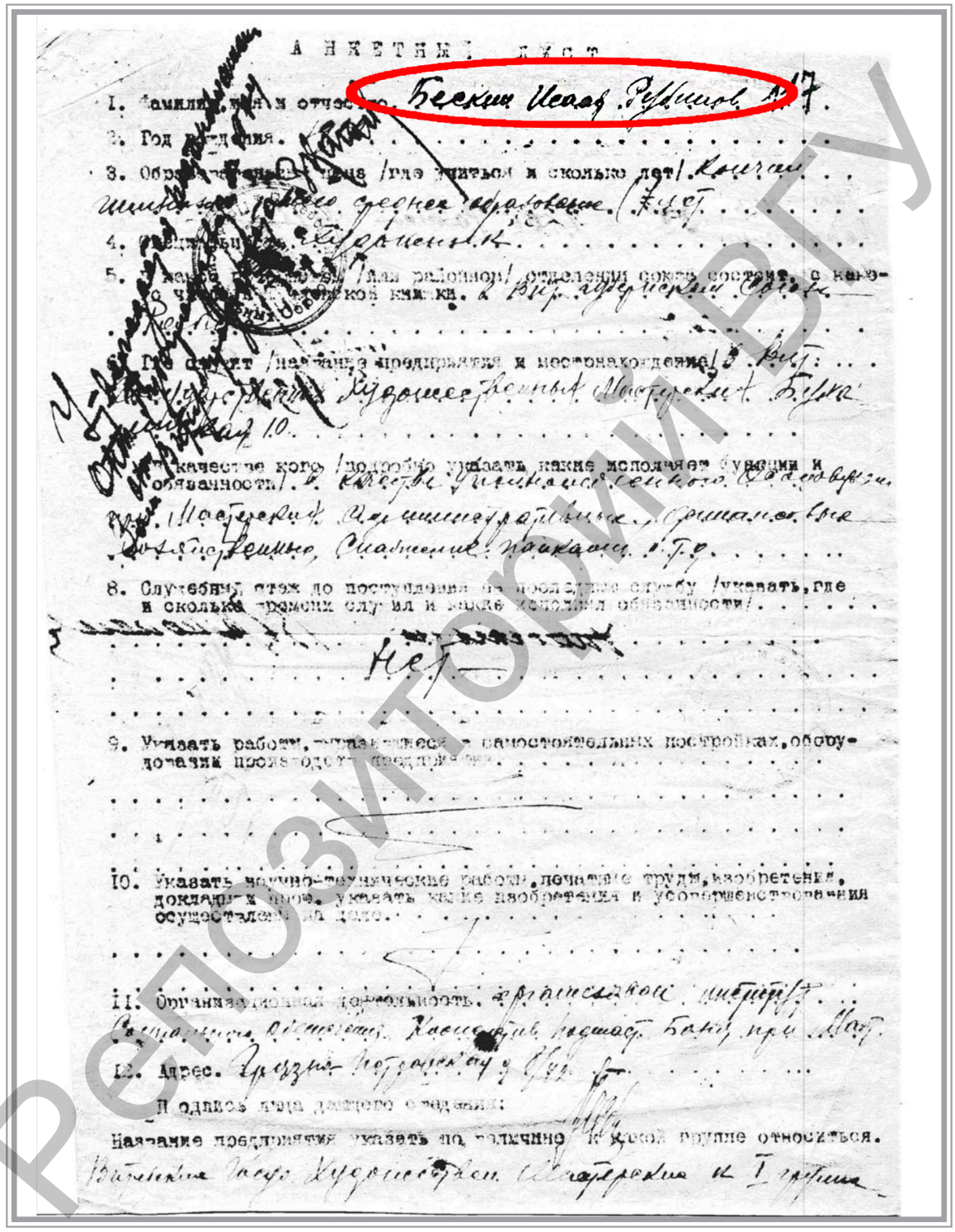
*Анкетный лист Магарил. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 78*

Репозиторий БГУ



Анкетный лист Носкова. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 116 об.

Репозиторий ВГУ



АНКЕТНЫЙ ЛИСТ

1. Фамилия, имя и отчество. Бескин Исаак Рубинов. № 17.
2. Год рождения.
3. Образовательный ценз /где учиться и сколько лет/. Кончил шинок [illegible] среднее образование. (7 лет)
4. Специальность. Художник.
5. В какой [illegible] /или районном/ отделении союза состоит, с какого числа [illegible] книжки. В Вит. губернском Союзе [illegible]
6. Где служит /название предприятия и местонахождение/. В Вит. Государственных Художественных Мастерских. Бухаринская 10.
7. В качестве кого /подробно указать какие исполняет функции и обязанности/. В качестве уполномоченного [illegible] при Мастерских. Административные, финансовые, хозяйственные, снабжение пайками и т.д.
8. Служебный стаж до поступления на последнюю службу /указать, где и сколько времени служил и какие исполнял обязанности/.

Нет

9. Указать работы, выразившиеся в самостоятельных постройках, оборудовании производств предприятия.
10. Указать научно-технические работы, печатные труды, изобретения, доклады и проч. указать какие изобретения и усовершенствования осуществлены на деле.
11. Организационная деятельность. Организовал институт Социального обеспечения. Коопертив подшаст. Банк при Маст.
12. Адрес. Грязно-Петровская д. 8/11.

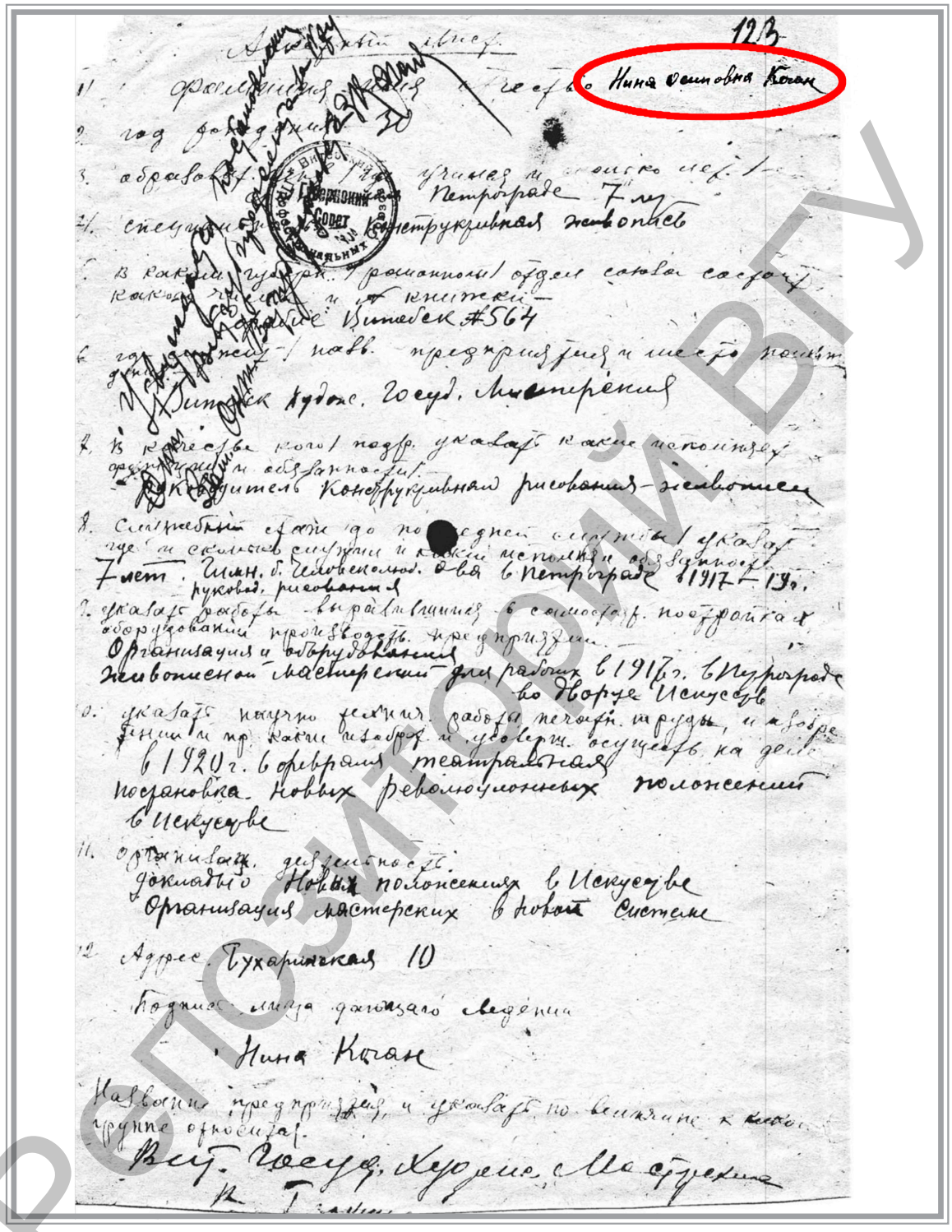
Подпись лица дающего сведения:

Название предприятия указать по величине к какой группе относиться.

Витебские Госуд. Художествен. Мастерские к I группе

*Анкетный лист Бескина. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 117*

Репозиторий ВГУ



123

Анкетный лист

1. Фамилия имя отчество Нина Осиповна Коган
2. год рождения 30
3. образовательные учреждения учился и сколько лет / в Петрограде 7 лет
4. специальность Конструктивная живопись
5. в каком губерн. / районном / отдел союза состоит. какого числа и № книжки — Вибрис Витебск №564
6. год поступления / назв. предприятия и место пользования Витебск Худож. Госуд. Мастерские
7. в качестве кого / подр. указать какие исполняет функции и обязанности. Руководитель Конструктивного рисования — живописи
8. Служебный стаж до последней службы / указать где и сколько служил и какие исполнял обязанности. 7 лет. Гимн. б. Человеколюб. Ова в Петрограде в 1917 — 19 г. руковод. рисования
9. указать работы выразившиеся в самостоят. постройках оборудования производств. предприятия. Организация и оборудование живописной мастерской для рабочих в 1917 г. в Петрограде во дворце Искусств
10. указать научно технич. работы печатн. труды, и изобретения и пр. какие изобрет. и усоверш. осуществ. на деле в 1920 г. в феврале театральная постановка новых революционных положений в Искусстве
11. организац. деятельность. доклады о Новых положениях в Искусстве Организация мастерских в новой системе
12. Адрес Тухаринская 10

Подпись лица дающего сведения

Нина Коган

Название предприятия и указать по величине к какой группе относится.

Вит. Госуд. Худож. Мастерские

Репозиторий ВГУ

*Анкетный лист Коган. ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 123*

Спустя время, в октябре 1924 года Чашник и Суетин напишут Малевичу:

**«Мы полагаем, что каждый член Уновиса, являясь Вашим учеником в узком смысле слова, параллельно был и должен быть в понятии широкого смысла как ученик Вашей школы. Нам мыслится, что активность каждого члена Уновиса была в полной зависимости от Вас. Полная Ваша авторитетность разрешала всегда всякую инициативу в действии группы и как бы являлась главным стержнем Уновиса, причем всякое окончательное решение, как видели часто и Вы, обыкновенно строились на Вашем взгляде. <…> мы ощущаем знак равенства, – что понятно: Уновис = Вам. Ваше постоянное требование от членов Уновиса сводилось к осуществлению Вашей идеи, иначе говоря, всегда Вашей инициативы»** ***[Малевич о себе… Т. 2. С. 315–316].***

## ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ (ЛАЗАРЬ ЛИСИЦКИЙ)

В 1919 году Лазарь Лисицкий приехал в Витебск. Витебск был для него городом родным, знакомым, обитаемым (Осип Цадкин вспоминал, как они с Лисицким, в 1910 году приехавшим из Дармштадта, рисовали в Витебске в павильоне в центре сада семейства Рубинштейнов с натуры). Здесь давний товарищ Марк Шагал предложил ему руководство архитектурной мастерской в ВНХУ, и с сентября 1919 до осени 1920 года Лисицкий преподавал в этой мастерской. Благодаря Лисицкому в Витебск приехал Казимир Малевич, и вместе с ним он создавал УНОВИС и участвовал в его работе.

В 1922 году Лисицкий впервые использовал псевдоним Эль Лисицкий (от его имени Элиэзер на идише. Ср.: в эпиграфе Малевича к брошюре «О новых системах в искусстве», ставшем речёвкой УНОВИСа: «Я иду / У – эл – ЭЛЬ – ул – эл – те – кА / Новый мой путь»).

В 1921–1925 годах художник жил в Германии и Швейцарии. В 1922 году вместе с И. Эренбургом основал журнал «Вещь», в 1925 году совместно с М. Штамом и Г. Шмидтом – журнал «АВС», а также с Г. Арпом в Цюрихе издал книгу-монтаж «Кунстизм». Вступил в голландскую группу «Стиль», которую и сам Малевич воспринимал как *предполагаемую единицу всемирового* УНОВИСа.

С 1926 года преподавал во ВХУТЕИНе и вступил в ИНХУК.

Лисицкий – художник особенный, новатор и универсал, создатель ПРОУНов, автор фото- и театральных проектов. Областями его деятельности были и полиграфия, и архитектура. Он – а это броско и наглядно – проектировщик мощных выставочных

Репозиторий ВГУ

пространств. И вся разносторонняя его деятельность поражает открытиями и неожиданными решениями. По мнению С. Хан-Магомедова, Лисицкий, не имея собственной выраженной концепции формообразования, как у Малевича, оказался «над схваткой», и это дало ему выигрыш в творчестве в силу того, что он имел «многовалентный талант», тонкий вкус и незаурядное художественное мастерство *[Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Каталог. Выставка произведений к столетию со дня рождения. М., 1990. С. 35, 36. Далее «Каталог…»]*.

Под влиянием Малевича Лисицкий создал в Витебске супрематические плакаты и стал конструктором/инженером книг («Супрематический сказ про два квадрата», 1922). Одной из самых известных работ Лисицкого является плакат «Клином красным бей белых», отпечатанный в 1920 году и считающийся одним из культовых произведений супрематизма, а также одним из знаков витебского УНОВИСа.

В витебском музее истории ВНХУ этот плакат расположен гранитной плоскостью в самом центре всего здания и назван «Сердце Лисицкого», т.к. он – центр дома, центр УНОВИСа и его смыслов и центр плакатного творчества Лисицкого в Витебске.

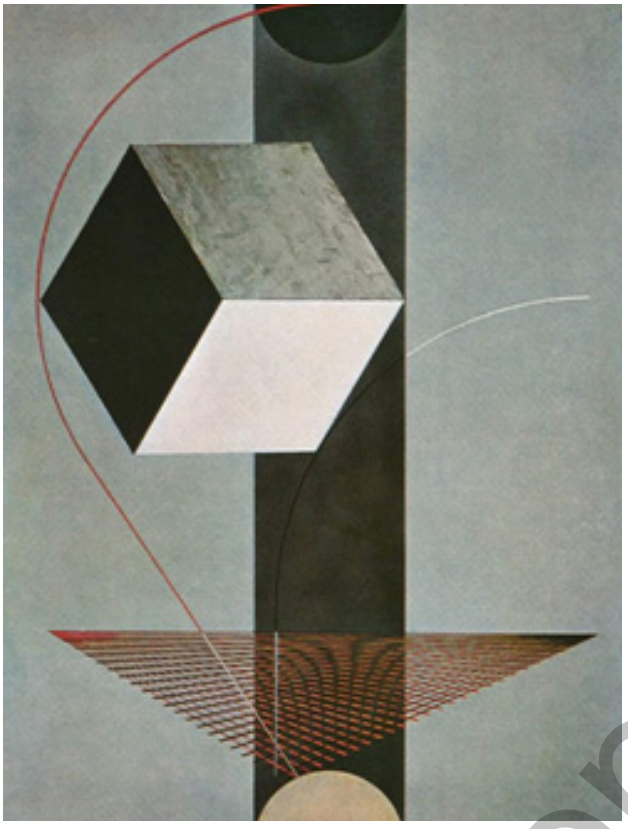
Репозиторий ВГУ

В 1919 году Лисицкий начал свой оригинальный проект – ПРОУНы (проекты утверждения нового – название, вплотную примыкающее к будущим Утвердителям нового искусства, рифмующееся с УНОВИСом).

ПРОУН – это визуальное изображение архитектурных/скульптурных идей художника, находящееся в динамическом равновесии. С этим проектом соотносится и проект Лисицкого «Победа над Солнцем» 1922 года, предложенный в альбоме фигурин, где, воплощённые в реальном сценическом пространстве, они должны были бы действовать как механические актёры/роботы, находящиеся в динамическом равновесии на уровне сценической площадки. Отличие ПРОУНов от фигурин состояло в том, что первые статичны (динамика потенциальна и латентна), а у вторых динамика является основным структурным показателем. Общими для них стали предельная скупость художественного выражения формы и её абсолютная красота.

**ПРОУНы представляют собой совокупность супрематического и конструктивистского проектов. Геометризм + архитектурная конструкция соединились в этой «пересадочной станции от живописи к архитектуре». Это не просто объёмный супрематизм, это – организация пространства на принципах супрематизма с динамическим внутренним началом.**

Репозиторий ВГУ



*ПРОУН 99*

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, Лисицкий концентрировался на *идее времени* и возможностях её воплощения в искусстве. И благодаря подобной сосредоточенности он пришёл к выводу о том, как именно время центрирует произведение: латентная динамика супрематизма или динамический кинематизм объектов.

Н. Харджиев подчёркивал: «Малевич оценил его сразу. Он извлек из Лисицкого его архитектурную основу и предложил ему заняться объемным супрематизмом. Сам он делал опыты в этом направлении, но по-настоящему этим почти не занимался. В статье Хан-Магомедова написано, что это Лисицкий на него повлиял. Ничего подобного, это он дал эту задачу Лисицкому. Его самого плоскостные формы вполне устраивали, они у него работали, как объемные, движение света задавало эту иллюзию. А Лисицкий был изумительный график, феноменальный» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 419].*

*Лисицкий и Малевич в Витебске со знаком УНОВИСа (Чёрный квадрат) на рукавах*

Репозиторий ВГУ

## ВЕРА ЕРМОЛАЕВА

В 1919 (22 апреля) Ермолаева была направлена преподавателем в ВНХУ, а затем назначена Уполномоченным Витебских государственных свободных мастерских и ректором Витебского художественно-технического института.

Ермолаева стала не просто верной ученицей и сотрудником Малевича, но и его защитником, его поддержкой, его опорой в Витебске. Она же была почти бессменным секретарём творкома УНОВИСа. В мастерских она вела курс по кубизму и для «Альманаха УНОВИС. 1920. № 1» написала статью «Об изучении кубизма». Вместе с Коган и Лисицким Ермолаева входила в группу «старших кубистов» и проводила «вечера опытного рисования».

**«Кубизм – творческое воссоздание живописно познанного мира, кубизм – система живописной фактуры. Через систему кубизма человек выходит к очищенному познанию мира через искусство. Изобразительность ставила живопись в зависимость от изображаемого, и живопись искала себе выход через вещь, одевая собою манекены, построенные велениями религии, психологии и вещи. Если импрессионисты, влекомые водоворотом кристаллизации и выявления форм жизни, в интенсивном устремлении творчества по пути экономичности отвергли вещь и пришли к впечатлению вещи, если Сезанн укрепил форму вещи, установил контраст как действующее в живописи начало и довел живописное мешание краски до самоцели, и Ван Гог показал динамичность строя живописной фактуры, то теперь кубизм суммировал устремления предшественников его, выявив чистую живопись и строение живописного целого» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].***

Ермолаева принимала активное участие в разработке программы ВНХУ. Создала эскизы декораций и костюмов к витебской «Победе над Солнцем», была организатором постановки.

К. Рождественский поражался силе, красоте, целеустремлённости Ермолаевой, восхищался ею: «<…> обаятельный, прекрасный человек и образованный художник, темпераментный живописец. <…> Ее работы как бы легко и свободно сделанные, всегда глубоко эмоциональны, изысканны по цвету. Она несколько недоверчиво относилась к роли женщины в искусстве и, когда смотрели на ее работы, с милой улыбкой говорила: “Женщина в искусстве призвана не столько творить искусство, сколько создавать атмосферу искусства вокруг талантливых художников”. Красивая. Женственная. Она мужественно несла свой недуг. <…> Сама она работала над проблемами кубизма и футуризма» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 290].*

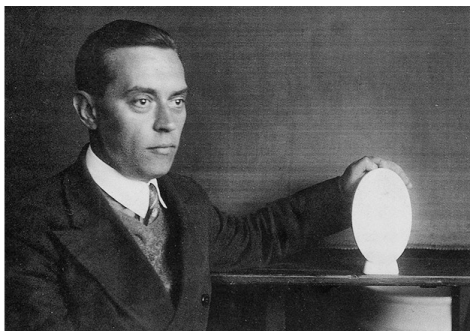
В следственном её деле в декабре 1934 года отмечено, что она дворянка по происхождению. У неё на квартире в Ленинграде происходили постоянные собрания,

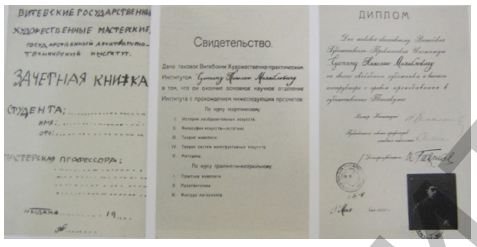
Репозиторий ВГУ

закрытые выставки-просмотры-«четверги». Ей в этой связи и вменили в вину антисоветскую деятельность, создание антисоветской группы («Группа живописно-пластического реализма»). По делу группы художников вместе с ней проходили Стерлигов, Казанская, Коган, Юдин, Рождественский…

В Витебске совсем ещё молодая женщина, она твёрдой рукой правила мастерскими и институтом, переезжала и перевозила картины, хлопотала о жаловании преподавателям, она женщина с твёрдым, размашистым, глубоким почерком, с твёрдым характером, глубокой натурой. Красивая. Выдержанная. Смелая.

## НИКОЛАЙ СУЕТИН






В конце 1918 года Суетин записался в Витебское народное художественное училище, год спустя познакомился с Иваном Пуни, а затем с Малевичем, чьим самым верным учеником и соратником он стал. В 1920 году он вошёл в УНОВИС и сыграл исключительно важную роль в выражении идей супрематизма. Суетин осмыслял свои геометрические абстракции как чертежи для универсального преображения окружающих человека форм, сознавая всю глубину идеи учителя, её перспективность и плодоносность.

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

Суетин не переходил грани упругости супрематического малевичского канона, не вводил в него новые структурные составляющие, он останавливался в пограничной области действия канона. Супрематический канон у Суетина наиболее сильно концентрировал динамизм на плоскости и уже готов был к развороту в пространстве. Из основных форм плоскостного супрематизма Суетин активно использовал треугольник, а к цветовой супрематической триаде прибавлял зелёный цвет. В объёмном варианте супрематизма он применял куб и его вариации: удлинённые прямоугольники, вытянутые цилиндры, плоские параллелограммы.

К. Рождественский о нём писал: «<…> всегда собранный, изящный. Исподлобья на вас смотрят внимательные улыбающиеся глаза. Нетороплив. Спокойный. Больше молчит. Еще в Витебске отличался тем, что все что нужно, после объяснения

Репозиторий ВГУ

педагога сделать – делал, но совсем не так, как объясняли, а все по-своему, и в то же время – правильно» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 290]*.

Н. Харджиев вторил Рождественскому: «Больше всех Малевич ценил Суетина, у них было духовное родство <…> Он был любимым учеником и Малевич о нем страшно заботился. <…> Суетин прошел через супрематизм и пришел к очень своеобразным вещам. Как бы абстрактные фигуры с овалами, идущими от иконы» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 418]*.

*Эскиз росписи стены. 1920. Витебск*

Репозиторий ВГУ

## ИЛЬЯ ЧАШНИК

В 1918 году шестнадцатилетний Чашник поехал из Витебска в Москву поступать в архитектурные мастерские во II Государственных свободных художественных мастерских, и тогда же он вернулся в Витебск заниматься у Шагала. А в 1919 году он уже работал в мастерской графики, печати и архитектуры у Лисицкого. А с 1920 года Чашник – член Творкома УНОВИСа.

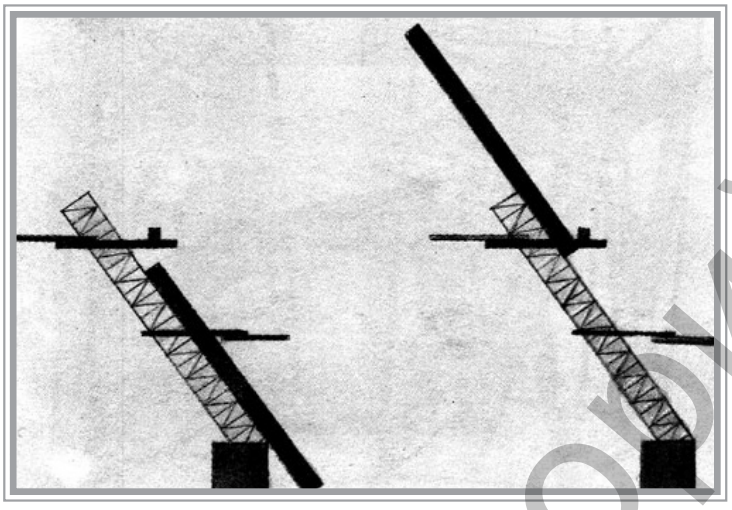
Супрематические композиции Чашника обладали безусловным потенциалом конструкций. Особенно это выявлено в его супрематических рельефах 1920-х годов Чашник, как и Суетин, стремился к динамике и использовал для этого вертикальные построения. Его красивые композиции с включениями разнообразных оттенков цвета на холсте, листах и даже на фарфоре отличались исключительным значением вертикали/стрелы в горизонтали/проуне. По метафорически-математическому утверждению В. Ракитина, «круг динамики – вот здесь Чашник был в своей стихии» *[В. Ракитин. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 20. Далее «В. Ракитин. Илья Чашник...»].*

*Супрематическая композиция*

Репозиторий ВГУ

Крестообразные, они поражают своим напряжённым, брутальным и одновременно стремительным, лёгким/летящим построением. Они экспрессивны, ярки, броски, ясны, лаконичны и выразительны. В. Ракитин подчёркивал их монументальность и первобытную простоту *[В. Ракитин. Илья Чашник… С. 34]*. В цветовую супрематическую палитру Илья Чашник вносил благородный и сдержанный серый.

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



*И. Чашник. Проект трибуны. 1920 (Витебские государственные свободные художественные мастерские, мастерская Л. Лисицкого). Фасады (два положения подвижного элемента)*

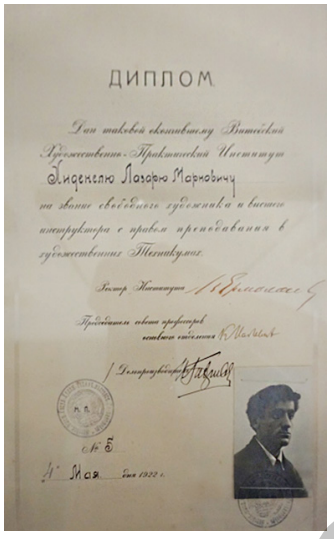
*Л. Лисицкий. Трибуна Ленина (при разработке использован проект И. Чашника). 1920*

А рельефы Чашника устремлялись в архитектуру. На основе супрематического канона И. Чашник делал совершенные формы геометрического орнамента, моделировал световые рекламы. При этом уже на эскизах, как и в самих завершённых композициях, видно, как полётно мыслит Чашник, как устремляется прочь от поверхности земли, как взлетает в свободное пространство под почвой – в воздух ли, в безвоздушность ли. Журнал, издаваемый в том числе и им в Витебске, носил название «АЭРО», и это определение выражает развёрнутую метафору творчества художника.

К. Рождественский отмечал: «Не по возрасту солидный и серьезный – Илья Чашник. Он работал, в частности, над супрематическим пространством города. Он проектировал на улицах будущих городов бездонные светящиеся колодцы, заканчивающиеся где-то внизу, в глубине, в бесконечности ярким цветным светом. Люди шли по твердой земле тротуара и вдруг оказывались висящими, невесомыми над бездной пространства. Архитектура города росла не только вверх – от земли, но приобретала новый пространственный ракурс» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 290–291]*.

Репозиторий ВГУ

## ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ




*Витебский диплом Хидекеля с подписями Ермолаевой, Малевича, Гавриса*

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.

В 1920 году стал членом Творкома УНОВИСа. Вместе с Чашником в 1920 же году выпустил журнал «АЭРО» и газету-издание Творкома УНОВИСа. В живописных композициях начала 1920-х разрабатывал принципы плоскостного супрематизма с темой космоса на основе динамических сочетаний квадратных и крестообразных форм.

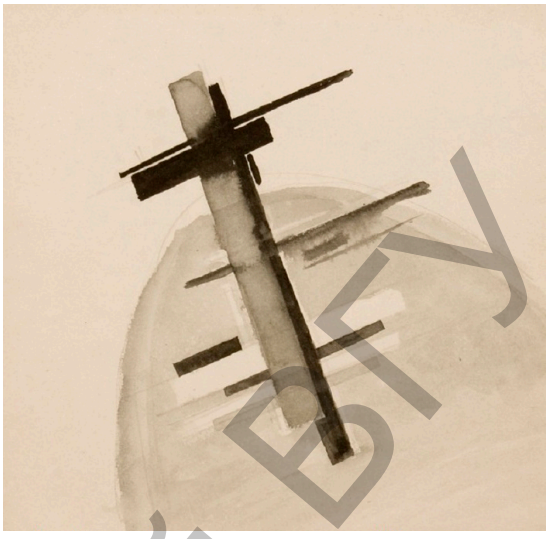
Хидекель шёл ещё дальше всех – уже в самый архитектурный Супрематизм: его знаменитый проект Рабочего клуба (первый супрематический проект) был плотно спаян с идеями самого Малевича. Даже авторство приписывалось и одному и другому. Для нас в подобном взаимодействии важно понимание того, как трансформировался 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 Хидекеля из точки опоры в многомерную поверхность как проекцию/проект будущего города. В творчестве этого ученика Малевича, особенно во второй половине 1920-х годов эта многомерная поверхность вырастает в виде своеобразного кристалла из супрематических модулей. Как подчёркивали Р. и М. Хидекели, «Малевич не ошибся, направляя Хидекеля в архитектуру с целью расширения сферы супрематизма» *[В круге Малевича… С. 208].*

*Червинка, Хидекель, Чашник, Юдин*

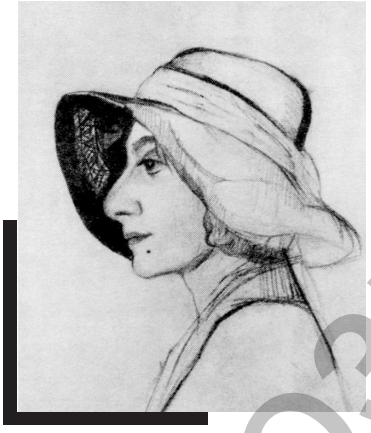
Репозиторий ВГУ

Характеризуя творчество Хидекеля, С. Хан-Магомедов вводит дефиницию «супрематический конструктивизм» и утверждает: «<…> в творчестве Хидекеля супрематизм влиял на архитектуру авангарда <…> изнутри, а не извне» *[С. Хан-Магомедов. Супрематическая архитектура Хидекеля // Архитектура советского авангарда. М.: Стройиздат, 1996. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. С. 535].* Это важно для осознания мышления Лазаря Хидекеля как изначально и целиком супрематического.



*Летящая супрематическая структура. 1923*

## НИНА КОГАН



В марте 1919 года по назначению отдела ИЗО Наркомпроса Коган приехала в Витебск преподавать в ВНХУ курс пропедевтики. Была членом Творкома УНОВИСа и преданной сотрудницей Малевича. Ей принадлежала идея, разработка и организация Супрематического балета (как называла его сама Нина Коган в анкете УНОВИСа, «театральная постановка новых революционных положений в искусстве»), единственный раз показанного в Витебске 6 февраля 1920 г. вместе с оперой «Победа над Солнцем» Ермолаевой, митингом и дискуссией. В начале января 1920 года Коган писала Митуричу в Москву: «Теперь очень занят предстоящей годовщиной школы; с помощью К.С. Малевича ставится “Победа над солнцем” и я м<ожет> б<ыть> поставлю супрематическую живую картину. Если удастся в такой короткий срок сорганизовать детей, костюмы и проч<ее>» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 99].*

Супрематический когановский балет представлял собой выявление основных форм:

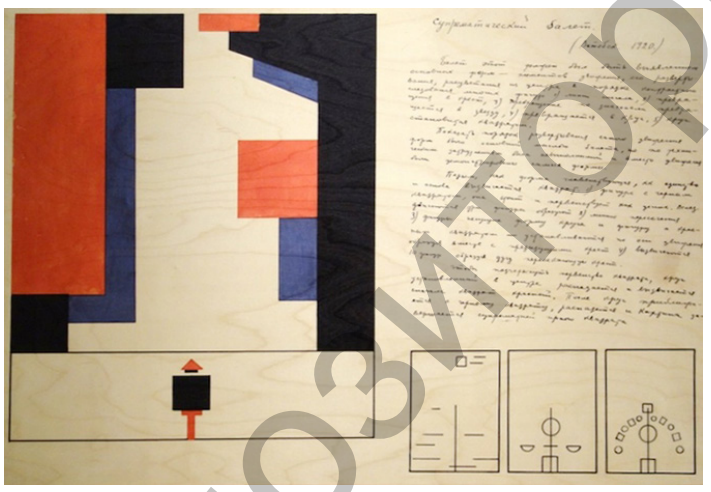
> **«<…> элементов движения, его развертывания из центра в порядке следования многих фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращение по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом». По предложению Нины Коган, направляемой**

Репозиторий ВГУ

**К. Малевичем, основной мыслью балета был порядок развития самого движения форм: «Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].***

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 распадался, 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 – супрематическим – законам движения.



*Эскиз Супрематического балета Нины Коган*

*Инсталляция С. Баркунова и А. Громыко*

В 2001 году на театральной выставке в Витебской Ратуше:

**Среди прочих материалов и инсталляций существенную часть выставки занимала инсталляция Супрематический балет, созданная художниками С. Баркуновым и А. Громыко. Чёрно-бело-красно-синие ткани, натянутые на геометрические кубы, квадраты и прямоугольники, занимали весь правый, дальний от входа, угол зала. В два с небольшим метра высотой и метр с небольшим в ширину, инсталляция представляла собой разномасштабные**

Репозиторий ВГУ

**сочетания объёмов и плоскостей, сосуществующих на разных уровнях и в разных величинах. Красный и чёрный дополняли друг друга, вступая в визуальный диалог; объёмы поддерживали плоскости, которые надвигались на зрителя, ещё только ступающего на порог зала.**

**Как только инсталляция была смонтирована и ткани прикреплены к планшетам, состоялось торжество супрематии, и вечер 17 ноября 2001 года оказался одним из самых памятных в культурной жизни Витебска. Потом, спустя некоторое время, когда мы приводили на экскурсию в зал студентов (музееведов, филологов и математиков), реальным было ощущение, что Супрематический балет создан второй раз в истории Витебска через почти 81 год, он «оживал» в ассоциации, жёстко зафиксированный и статичный, однако такой же красивый, исполненный гармонии формы и цвета.**

Коган пыталась всеми силами вовлечь в круг Малевича, в УНОВИС и своего друга художника Митурича: «Очевидно, по ее инициативе Митурич был внесен в список членов Уновиса, составленный в августе 1920 года» *[Т. Горячева. … У нее есть дар сестры небоглазой // Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 86]*. По делу Ермолаевой Коган тоже была арестована в 1934 году.

## МИХАИЛ КУНИН

*Мастерская Шагала. 1919.*
*Слева направо сидят: Л. Хидекель, М. Шагал, М. Кунин, И. Чашник, Х. Зельдин. На полу сидит Л. Зевин.*
*Стоят: М. Векслер, Л. Циперсон*

Кунин учился в ВНХУ, был старостой живописной мастерской Шагала. Занимался также у Малевича. Активно участвовал в выступлениях и диспутах. Писал в газеты.

«В ближайшие дни выходит первый номер журнала губернского п/о искусств и сорабиса “Искусство” со статьями А.В. Луначарского, П.Н. Медведева, М.П. Пустынина, Р.А. Унгерна, К.С. Малевича, М.П. Сахновского и стихами Вал. Брюсова, И. Садофьева и др. В журнале значительное место отводится профессиональной жизни и хронике искусства» *[Известия Вит. губисполкома и губкома РКП (б) 1921. № 43. 25 февр. С. 3]*.

Репозиторий ВГУ

*Выставка Группы трёх. Витебск. 1921. Сидят: М. Кунин, А. Каганова. Стоят Л. Зевин, Э. Волхонский*

В витебском журнале «Искусство», выходившем в 1921 году, опубликована его теоретическая работа «Об Уновисе».

**«Беру на себя смелость расшифровать столь неясное многим явление в области искусства, именуемое “Уновисом”. <…> “Уновис” возник по идее художника Малевича, открывшего супрематизм и преподнесшего группе художников и подмастерьев в штампованном виде системы кубизма и футуризма, утвердив это (от чего и происходит слово “Уновис” – утвердители нового искусства), как логическое завершение изобразительного искусства и как выход к новым формам супрематизма. <…> Малевич в своих записках о супрематизме говорит, что в кубизме живописная культура достигла наивысшего своего выявления и что супрематизм должен создать новое живописное тело, а дальше говорит, что супрематизм нельзя отнести к живописному искусству, а к утилитарной технике. <…> Впервые супрематизм появился как станковое, беспредметное изобразительное искусство, но как живопись он не оправдал себя, ибо в нем ничего живописного не было. Были лишь бесконечные видоизменения геометрических фигур на плоскости. Малевичем было сделано до 40 работ, и весь супрематизм был исчерпан. Дальше идти некуда, разве видоизменять эти плоскости на холсте. <…> Супрематизм начал играть мелкую роль прикладничества (вывески, трибуны, плакаты). Но когда весь город оделся**

Репозиторий ВГУ

**в квадраты, круги и треугольники, стало страшно дико, нелепо и смешно. <…> Малевич видит, что на земле ему делать нечего, и пускается в поднебесье, декретируется им завоевание пространства. <…> Теория завоевания пространства путем сопоставления супрематических плоскостей потерпела полное крушение, и "Уновис" спустился снова на землю, ухватившись за архитектуру. <…> Так мечтал Малевич, от одного к другому увлекая за собой десятки молодых неопытных душ. <…> Мы хотим подлинной живописной культуры, нам опротивели круги, квадраты, треугольники и бессмысленные слова о сооружениях движущихся вокзалов в пространстве и т.д. <…>»** ***[Искусство. 1921. № 2–3. С. 15–16].***

**«И потому "Уновис" первый, наметивший себе все основы новой культуры, культуры переустройства и сооружения нового мира, ниспровергший старый мир искусств, проходящий в мастерских поплaнно изучение материала, через него, познание системы и выход к формам нового, заявил, что нет там творчества, где повторяются и копируются формы ископаемого старого мира Рима и Греции. "Уновис" первый выбросил знамя организации партии, которой нужно создать армию для реализации всех форм нового искусства. "Старому – кладбище, новому – жизнь", – сказал Малевич, и действительно: довольно пустых ни на чем не построенных эстетических картинок, они чужды пролетариату и они не нужны ему. Это принадлежность старого буржуазного ушедшего мира, довольно романтики, сентиментализма, индивидуализма, всего, всего, от чего несет психологией сытого, ожиревшего класса – выходите на путь творчества новых форм, новых построений, новых сооружений, а реализовать все требования может только организованная, сплоченная партия "Уновис", ставящая во главу угла ниспровержение старого мира искусств и создание нового мира, сооружений, новых построений новой культуры, культуры для всех, в соответствии с новой формой коммуны»** ***[Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / авт.-сост. А. Сарабьянов. М., 1992. С. 271].***

Оба текста с прямо противоположным содержанием написаны одним и тем же человеком.

С Л. Зевиным и Э. Волхонским (также членами УНОВИСа) Кунин организовал «Группу трёх», которая открыла выставку в клубе Сорабиса (Союза работников искусств): «В понедельник. 9-го мая, с 5 – 10 час. веч. в помещении клуба Союза работников искусств (Замковая, 10) состоится однодневная художественная выставка работ художников М. Кунина, Л. Зевина, Э. Волохонского. Вход свободный. Особо приглашаются члены союза работников искусств» *[Известия Вит. губисполкома и губкома РКП (б). 1921. № 99. 7 мая. С. 4].*

Репозиторий ВГУ

17 мая А. Ромм в «Известиях…» писал об этой выставке:

> **«Со времени последней (государственная выставка в ноябре 1919 г.) витебляне могли знакомиться с современным искусством главным образом теоретически, по докладам и худож. митингам. <…> “Группа трех” объединяется, прежде всего, глубоким уважением к выявленным гениальным Сезанном началам чистой живописной культуры. Общими между ними является и самостоятельность исканий, и вступление на путь индивидуального творчества вне узкой догматики Уновиса. <…> Работы Кунина выявляют многосторонние искания: ранние вещи отмечены сильным влиянием Шагала последнего периода, есть опыты супрематических построений, есть не лишенная интереса композиция в духе Кандинского, есть и натюрморт (книга и стол) с исключительными заданиями фактурной передачи материалов по методу Д. Штеренберга. Работам Кунина присуща известная умелость, но также и некоторая поверхностность, от которой, безусловно, необходимо избавляться» *[Известия Вит. губисполкома и губкома РКП (б). 1921. № 108. 17 мая. С. 4].***

В другой статье (автор С. Миндлин) все трое участников выставки иронически названы «восходящими звёздами»:

> **«Я понял бы смысл и беспредметной живописи, если бы сочетанием своих тонов и цветов она непосредственно радовала взор и душу каждого человека подобно тому, как красивая мелодия, независимо от ее содержания, самим сочетанием звуков захватывает слушателя, вызывая в нем трепет восторга, или как иные виды природы безотчетно приковывают к себе зрителя величием своей неотразимой красоты. <…> жрецам кубизма приходится упрашивать публику поверить им на честное слово, что это и есть самое настоящее искусство! <…> Где уверенность, что так называемая беспредметная живопись не является просто бессмысленной живописью, совращающей новое поколение со светлого пути истинного искусства?» *[Известия Вит. губисполкома и губкома РКП (б). 1921. № 116. 25 мая. С. 4].***

## МОИСЕЙ ВЕКСЛЕР

Векслер работал в витебской коммунальной декоративной мастерской Губнаробраза, созданной в 1918 году по инициативе Шагала. С 1919 года в ВНХУ сотрудничал с Малевичем и Лисицким, а затем вошёл в состав УНОВИСа. Был старостой мастерской футуризма. С осени 1921 года руководил институтской малярной мастерской.

Репозиторий ВГУ

*М. Векслер. Плакат к фильму «Соперники». Производство «Ленинградкино»/ «Севзапкино», 1926. Л.: Издание «Севзапкино», [1926]. Хромолитография*

## АБРАМ ВЕКСЛЕР

Учился в ВНХУ, также член УНОВИСа, затем работал в кино.

## ЕВГЕНИЯ МАГАРИЛ

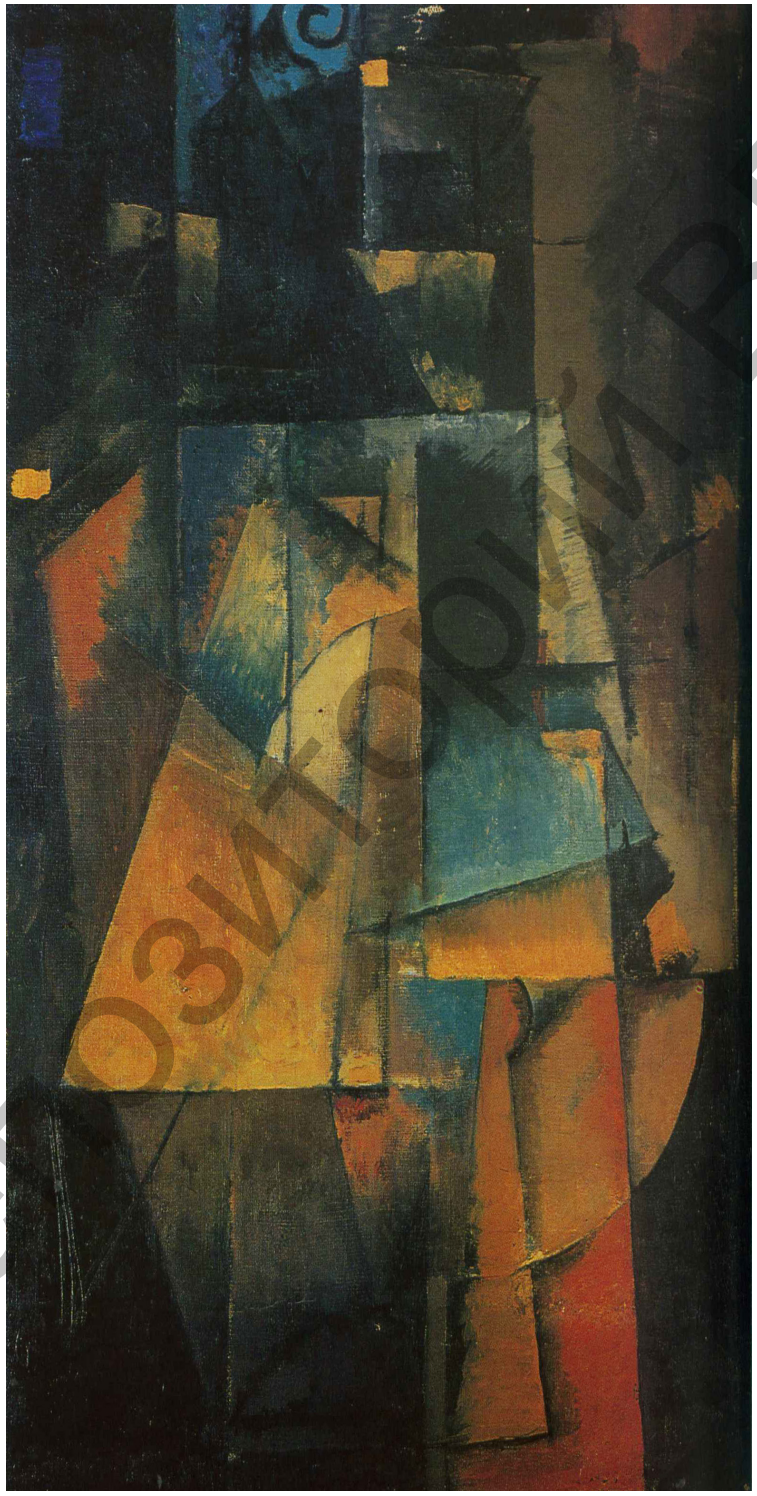
Магарил, член группы УНОВИС, окончила три курса Художественно-практического института у Ермолаевой и Малевича. В 1922 году переехала с ними в Петроград и поступила в Мастерскую пространственного реализма к М. Матюшину.

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

РЕПОЗИТОРИЙ ГГУ

## ГЕОРГИЙ НОСКОВ

С апреля 1921 года был принят на должность профессора-руководителя подготовительной мастерской ВНХУ, оставаясь учащимся старшего курса.



*Композиция. Конец 1910-х – начало 1920-х годов*

Репозиторий ВГУ

## ИВАН ГАВРИС

В 1919–1922 гг. был учащимся ВНХУ, занимался у Ермолаевой и Малевича, в 1921–1922 гг. Гаврис – подмастерье в мастерской Малевича. На организационном этапе числился председателем Творкома УНОВИСа. Библиотекарь Витебского народного художественного училища (1920). С осени 1921 года был заместителем Ермолаевой и руководил Художественно-практическим институтом во время её командировок. После отъезда Ермолаевой в Петроград, Гаврис с 15 августа 1922 года исполнял обязанности ректора. В 1922–1923 гг. назначен ректором ВХПИ, руководил мастерской, преподавал перспективу и черчение. Испытал трагедию уничтожения института, безнадежно боролся за сохранение здания за ВНХУ. В дальнейшем учительствовал в школах Витебска, т.к. имел педагогическое образование *[ ГАВт. Ф. 204. Оп. 2. Д. 326. Л. 1]*. В 1937 году был репрессирован.

*Композиция*

*Композиция*

## ОСИП БЕРНШТЕЙН

Учился в ВНХУ (1919–1921) у Ермолаевой и Малевича. Вошёл в УНОВИС и в начале был секретарём Творческого комитета объединения. Принимал активное участие в витебской постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем». Автор рисунков к протоколам УНОВИСа.

Репозиторий ВГУ

## АННА КАГАН

В 1918 году Каган поступила в ВНХУ, стала членом УНОВИСа. «Белый супрематизм» (1923), показанный на Выставке картин петроградских художников всех направлений в 1923 году, относился к числу наиболее оригинальных выставочных работ. Осенью 1922 года вслед за Малевичем Каган переехала из Витебска в Петроград и поддерживала контакты с ГИНХУКом. В отличие от некоторых других учеников Малевича, обратившихся во второй половине 1920-х годов к живописно-пластическому реализму и постсупрематизму, Каган и в 1927–1930-х годах оставалась верна абстрактно-декоративным композициям.

*Красный треугольник. 1921*

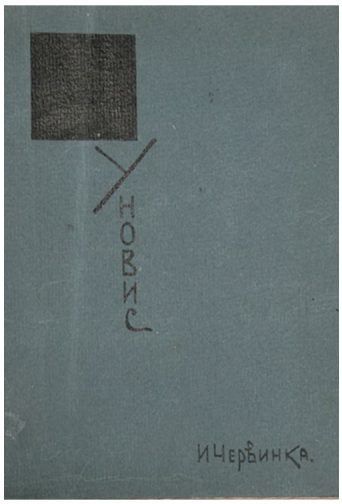
*Композиция. 1924*

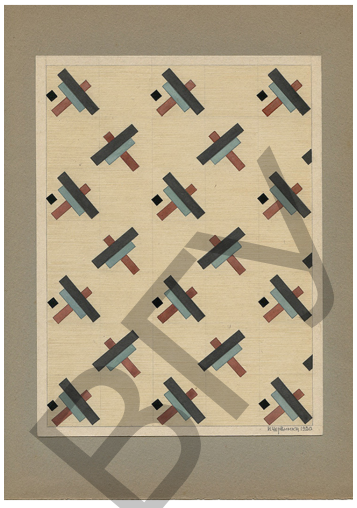
К. Рождественский писал о ней: «Хая Каган <…> приносила свои сильные мужественные кубистические работы – металлические геометризированные в пространстве объемы» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 291].*

## ИВАН ЧЕРВИНКА

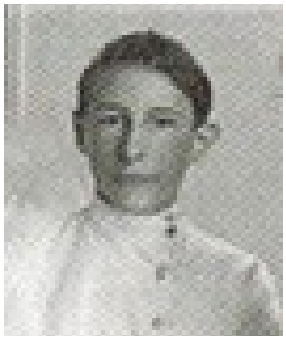
С 1919 года Червинка учился в ВНХУ. Как член УНОВИСа разрабатывал супрематические орнаменты для текстиля. Сразу же, начиная с 1920 года, стал собирать работы уновистов и создал целый архив супрематических проектов. «Устав артели художественного труда при Витебских ГСХМ» – это проект Червинки. После отъезда Малевича с группой учеников в Петроград он оставался в Витебске, был членом комитета служащих опытно-показательной школы при Губоно *[ГАВт. Ф. 59. Оп. 1. Д. 45. Л. 39].* Во время войны в дом Червинки попал снаряд, и весь его бесценный архив погиб.

Репозиторий ВГУ





## ЛЕВ ЮДИН



Юдин – член УНОВИСа, исследователь кубизма, создатель беспредметных скульптурных композиций из бумаги, в ВНХУ он работал в скульптурной мастерской сначала у Тильберга, затем у Якерсона, учился у Ермолаевой, Коган, Малевича. Входил в Исполком учащихся (1919–1921), был председателем студенческой культурно-просветительской комиссии (1920–1922). В начале сентября 1922 года с Малевичем и другими уновистами уехал в Петроград.

К. Рождественский вспоминал: «<…> умница, лучший знаток кубизма в России, а, возможно, и во всем мире. Он обладал пронзительным и острым, как игла, аналитическим умом и проникал в самые скрытые глубины творчества и логики пластической структуры формы. При этом не утрачивал эмоционального восприятия искусства и мира. Его анализ работ друзей был строг, иногда беспощаден, но благодаря человеческой мягкости и доброте, он так умел это сделать, что автор работы не только не обижался, а уходил окрыленный» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 290].*

Н. Харджиев подчёркивал: «Юдин был очень талантливым человеком. Он был далек от супрематизма, делал живописные вещи на кубистической основе. Он был очень образован, замечательный знаток различных систем в искусстве. Умница был необыкновенный, знал невероятно материал современного искусства» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 418].*

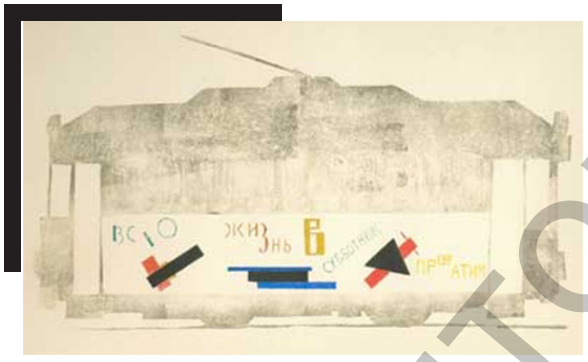
*Голубой натюрморт. 1930-е годы*

Репозиторий ВГУ

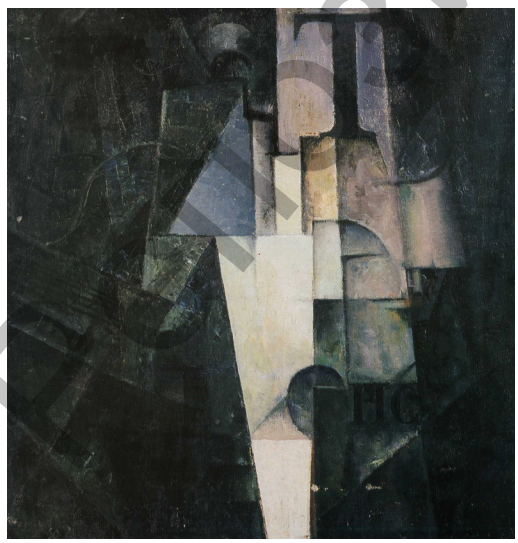
## МОИСЕЙ ЦЕЙТЛИН

Учился в ВНХУ (1919–1922), где занимался в кубистической мастерской Ермолаевой и графической мастерской Лисицкого. Был исполнителем ряда изданий УНОВИСа в графической мастерской училища. Участвовал в подготовке литографированного издания книги Малевича «О новых системах в искусстве» (1919). Цейтлин – один из проектантов, создателей и исполнителей «Альманаха УНОВИС. 1920. № 1». Он же участник витебской постановки футуристической «Победы над Солнцем», а также автор нескольких декоративных супрематических панно для витебских трамваев (1920), Цейтлин работал в Витебской государственной художественной декоративной мастерской (1921).

А. Шатских отмечает «декоративный щит уновисца Цейтлина с многообещающим оптимистическим воззванием “Всю жизнь в субботник превратим”, долго украшавший один из витебских трамваев» *[А. Шатских. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001. С. 78].*



## ЛАЗАРЬ ЗУПЕРМАН



*Кубизм. 1910–1920-е годы*

Учился в ВНХУ (1919–1921) у Ермолаевой и Малевича. Входил в состав исполкома учащихся, коллегию и педагогический совет училища. Принимал участие в витебской постановке «Победа над Солнцем» и как художник и как актёр. Автор статьи «О театре» в «Альманахе УНОВИС. 1920. № 1», в которой излагаются основополагающие принципы современной сценографии.

**«Театр до сих пор был живой иллюстрацией произведений писателей. Последние проводили в своих пьесах какую-либо мысль, идею, мораль, философию; на долю же актера, декоратора и бутафории**

Репозиторий ВГУ

**приходила<сь> работа по возможно реальному воплощению и выявлению главной мысли писателя. В изображении жизни так, как она есть в действительности, акте<р> театра дошел до необыкновенной иллюзии жизни, другими словами, до фотографии жизни. <…> Роль творческая актера свелась к нулю. <…> Искусство же современности перешло с пути подражания фотографии на путь действительного творчества. <…> В театре все роды искусств должны идти в полной гармонии, обостряя и контрастируя друг друга и одновременно же сливаясь в единую цельную систему, долженствующую дать нам мир новых, чистых, неизведанных нами до сих пор ощущений, образов, представлений. Все эти элементы должны подчиняться законам темпа, ритма, скорости, статики и динамики света и цвета, то нюансируя, то резко контрастируя» *[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].***

Лазарь Зуперман станет и первой потерей в УНОВИСе. «Известия Витебского губисполкома и губкома РКП (б)» опубликуют 19 января 1921 года некролог: «18 января скончался председатель исполкома учащихся, член коллектива и педагогического совета Витебских государственных художественных мастерских Лазарь Львович Зуперман» *[Известия… 1921. № 13. 19 янв. С. 4].*

В мае школу постигнет ещё одна трагедия: во время экскурсии в Москве погибнут подмастерья Иосиф Элькин и Лев Этингоф. Л. Циперсон в «Известиях Витебского губисполкома и губкома РКП (б)» напишет: «Работая в мастерских почти с начала их существования, они проявили себя как люди весьма серьезные, горячо преданные своему делу, которое они любили и которому решили посвятить свою жизнь, будучи весьма даровитыми и в тоже время скромными, они тем не менее заставили своими работами обратить на себя внимание и выделить себя из общего состава подмастерьев мастерской сезанновской системы» *[Известия… 1921. № 129. 11 июня. С. 2].*

Уже в Ленинграде в 1929 году погибнет от перитонита 26-ти лет от роду Илья Чашник, который перед кончиной попросит своего друга Суетина передать Малевичу, что умер как художник нового искусства. Не в том смысле, что в нём исчез творец, а что он был до конца мужественным, творческим человеком, верным учеником и сподвижником. Только смерть прервала этот подвижнический напряжённый и очень красивый путь.

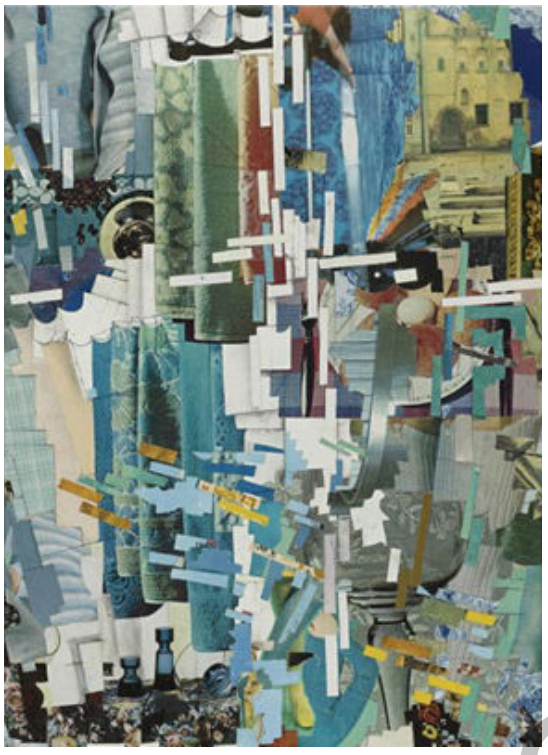
## ЕФИМ РОЯК

Ученик Шагала и Малевича, самый молодой художник в УНОВИСе, Рояк впоследствии проявил себя в системе промышленного дизайна. Рояк вслед за Малевичем и художниками УНОВИСа переехал в Петроград.

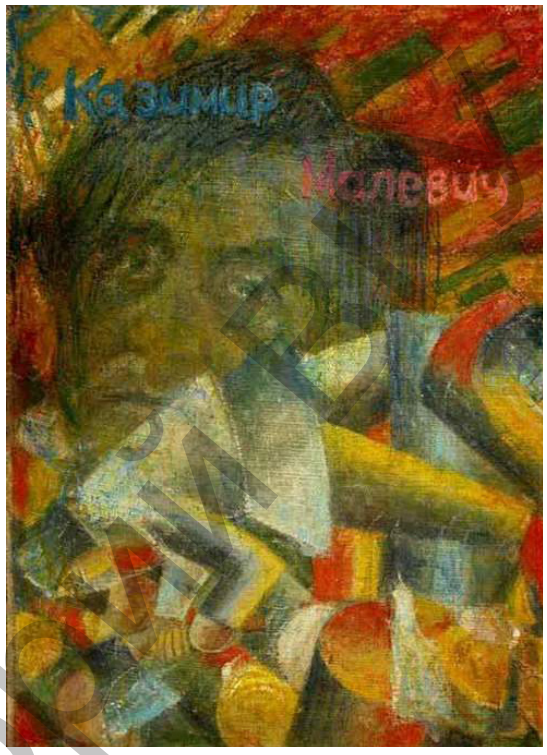
Супрематические формы в картинах Рояка откровенно декоративны и являются частью композиции, но не фундаментальной её основой. В конце 1920-х годов он обратился к фигуративной живописи и работе с натуры и создал серию акварельных пейзажей.

Репозиторий ВГУ

К. Рождественский чутко замечал: «инфантильно чистый и тонкий художник живописных мелодий» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 291].*



*Композиция с супрематическими элементами. 1974*




*Портрет Казимира Малевича. 1970-е годы*

## ДАВИД ЯКЕРСОН

*Якерсон с учениками скульптурной мастерской. Январь 1920. Стоит Д. Якерсон. В первом ряду (слева направо): Ф. Рабкина, И. Байтин, Л. Юдин. Во втором ряду: Е. Кабищер, Х. Зельдин, Хабас*

В 1918 году поступил во II ГСХМ в Москве. Член витебского УНОВИСа. В 1919–1920 годах участвовал в реализации плана монументальной пропаганды в Витебске и губернии. Создал памятники Карлу Марксу и Карлу Либкнехту в Витебске, Марксу в Полоцке и Невеле.

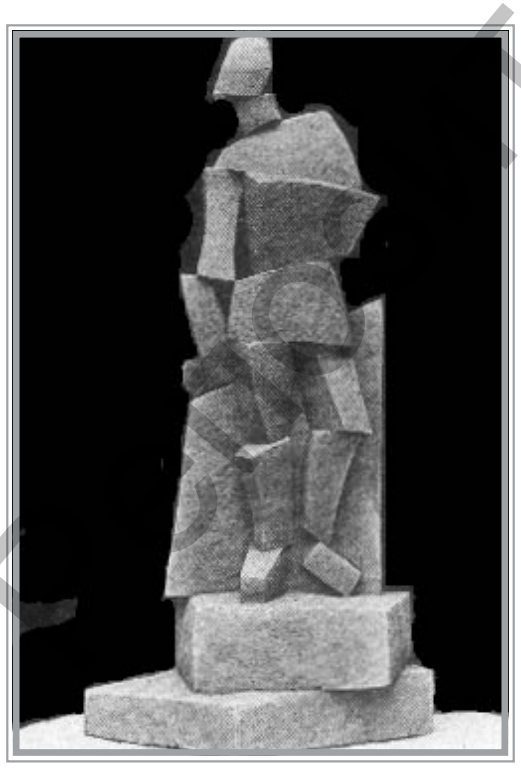
РЕПОЗИТОРИЙ

30 марта 1920 года «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» сообщали: «Секцией изобразительных искусств готовится к постановке в гор. Витебске 2-х памятников Карлу Либкнехту и Карлу Марксу. Открытие предложено к 1-му мая с<его> г<ода>» *[Известия… 1920. № 69. С. 2].*

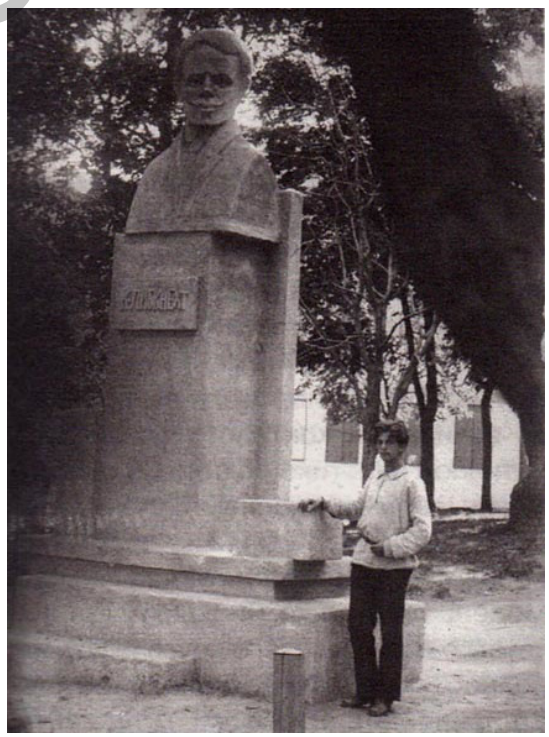
Памятники открыли 23 мая вечером в саду Липки и в Дворянском саду. На открытие приглашали губревком, горсовет, совет профсоюзов, военкомат, политпросвет, рабочих и красноармейцев. «Сад “Липки”, где поставлен памятник Либкнехту был полон народу <…>: “Пусть тов. Либкнехт служит нам маяком, путеводной звездой. Пусть каждый из нас идет по стопам великого борца за счастье, за полное раскрепощение труда”, – говорит оратор. <…> Все отмечают великую радость трудящихся по поводу открытия памятника страстотерпцу революции, ее герою и вождю. <…> Из сада “Липки” все направляются в Пушкинский сквер, где должно состояться открытие памятника К. Марксу» *[Известия Витгубревкома и губкома РКП. 1920. № 117. 27 мая. С. 4].*

В сентябре того же года «Известия Витгубревкома и губкома РКП» сообщали об открытии памятника Песталоцци работы Бразера и, увы, подчёркивали, что этот памятник «выполнен в высшей степени удачно по сравнению с поставленными уже ранее памятниками К. Маркса и К. Либкнехта» *[Известия… 1920. № 211. 17 сент. С. 4].*

В 1919–1921 годах руководил скульптурной мастерской ВНХУ. В 1920–1921 годах выполнял супрематические композиции в графике и скульптуре. С 1921 года уже работал в Москве.

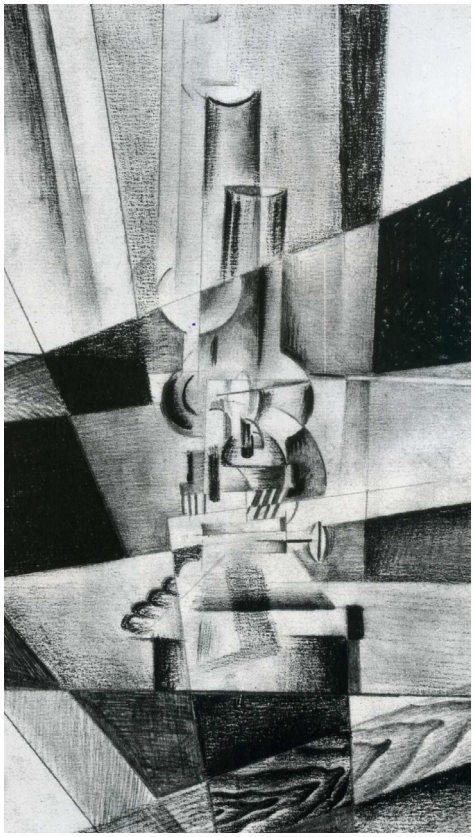


*Спортсменка. 1920*

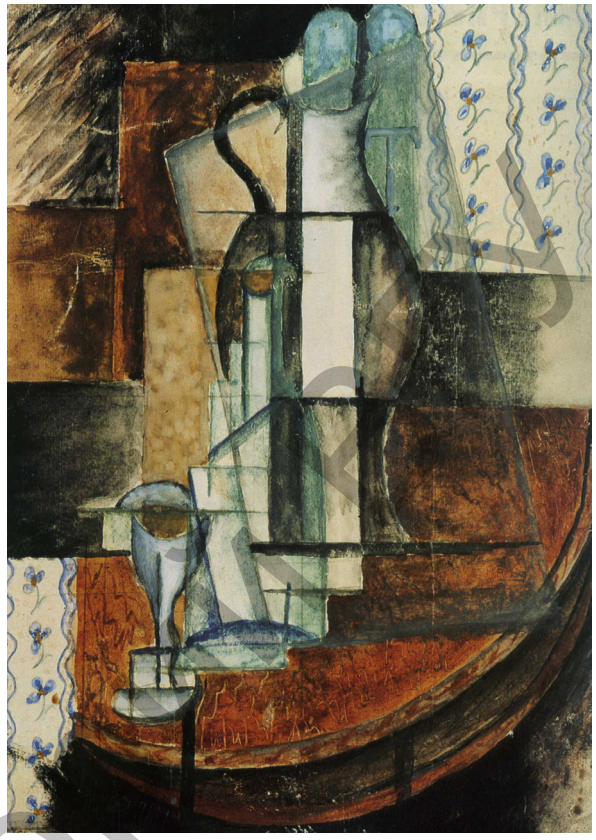


*Памятник К. Либкнехту в г. Витебске*

Репозиторий ВГУ



*Э. Гурович. Лампа. Начало 1920-х годов*



*Д. Санников. Композиция. 1921*

**ДМИТРИЙ САННИКОВ**

К. Рождественский писал о нём: «тоже работал дома; приносил свою живопись для беседы с К.С. Выразительные, бело-веронезные гаммы футуристических ритмов. Один холст «Киноаппарат» Малевич оставил и повесил в своем кабинете» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 291].*

**ЭММА ГУРОВИЧ**

Член УНОВИСа

Репозиторий ВГУ

Репозиторий ВГУ

# КОЛЛЕКТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УНОВИСА

была по преимуществу культурно-художественно-просветительской не только внутри школы, но и за её пределами, в городе.

Малевич сам принимал активное участие в демонстрациях всякого рода, в диспутах, выступал с декларациями нового искусства. Лекции Малевича – первые уновисские действия, т.к. всё остальное будет происходить в русле, проторённом этими выступлениями как программой, как матрицей. В ноябре 1919 года была завершена теоретическая работа «О новых системах в искусстве», и сейчас же сплотилось вокруг него главное действующее ядро будущего УНОВИСа, семя партии/объединения/школы/ордена.

В феврале 1920 года с вечера пятницы 6-го коллективный общий порыв взбудоражил будничное существование, вывел эту будничность в новый опыт организации и действия, штурма и натиска. Как подчёркивала в личном общении с витебскими художниками дочь Малевича Уна в конце 1980-х годов, само название «уновис» воспринималось в группировке как призыв к действию, как приказ и как лозунг, провоцирующий движение вперёд.

К майским праздникам уновисты приняли участие в украшении города: 1920 год тогда поразил Эйзенштейна, оставившего культовые для Витебска слова/описание супрематического празднования в городе. На самом деле, это негативное ощущение Эйзенштейна и, когда он сравнивает супрематические росписи с плакатами (Маяковского) военными, то склоняется не в пользу витебского варианта левых, даже берёт это понятие – левые – в кавычки. Однако уже спустя пять лет он будет работать с Малевичем, и Малевич будет использовать финальные кадры эйзенштейновского фильма «Броненосец “Потёмкин”» в своём знаменитом перформансе. А сами слова Эйзенштейна о Витебске приобретут звук восторга и станут культовыми, всегда цитируемыми, невыдохшимися и неиссохшими:

**«Странный провинциальный город.**

**Как многие города Западного края из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные 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 прошлась кисть Казимира Малевича.**

**“Площади – наши палитры” – звучит со стен.**

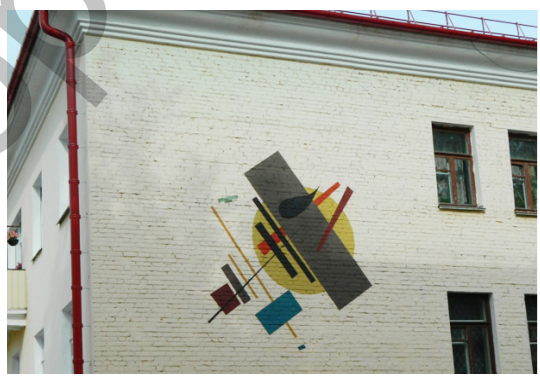
**Но наш воинский эшелон стоит в Витебске недолго. Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше.**

**Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе…**

**<….> Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города»** ***[С. Эйзенштейн. Собр. соч. в 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 306].***

Супрематические конфетти исчезли во времени и в истории города. Но по эскизам Малевича их отголоски были возобновлены, начиная с 1992 года на улице быв. Бухаринской, нынешней Марка Шагала.

*Принцип росписи стены. 1992*



*Супрематизм 11. 2016*

*Supremus № 58. Супрематизм. Жёлтое и чёрное. 2016*

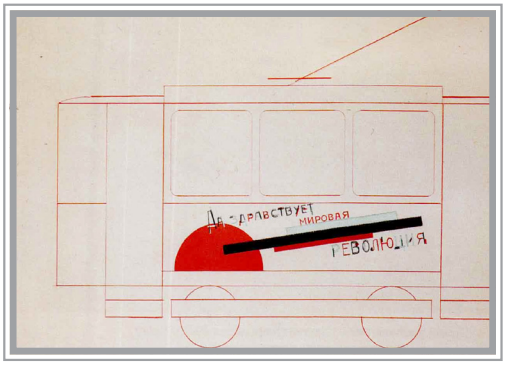
*Супрематическая живопись. Летящий аэроплан. 2016*

Репозиторий ВГУ

В 1920 году это были росписи стен и трибун, вывески и плакаты. «Известия Витгубревкома и губкома РКП» сообщали о результатах конкурса вывесок «Избычитальни» в августе 1920 года: «1 премия присуждена тов. Манкевичу за эскиз, 2 премия – тов. Коган, три третьих премии присуждены т.т. Ермолаевой, Малкину и Носкову» *[Известия… 1920. № 183. 13 авг. С. 4].*

Над эскизами и отделкой щитов на трамваях работали коллективом (Цейтлин, Коган, Суетин и др.):

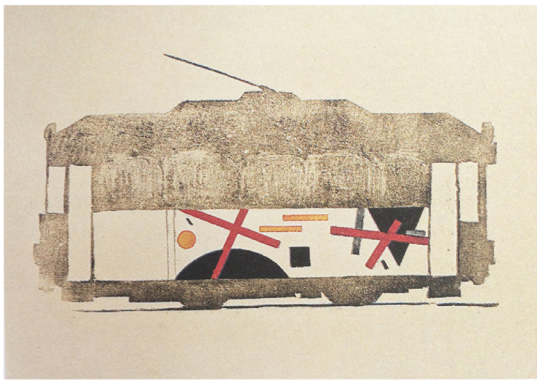
> **«20 июня будет в первый раз пущен оборудованный губкомом РКП и политпросветом губвоенкома – агиттрамвай»** ***[РОСТА. Стенная газета Вит. отд. Рос. Тел. Аг. 1920. № 171. 19 июня].***

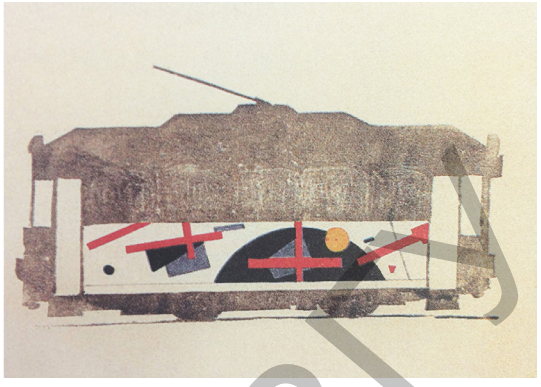


*Эскизы. 1920*

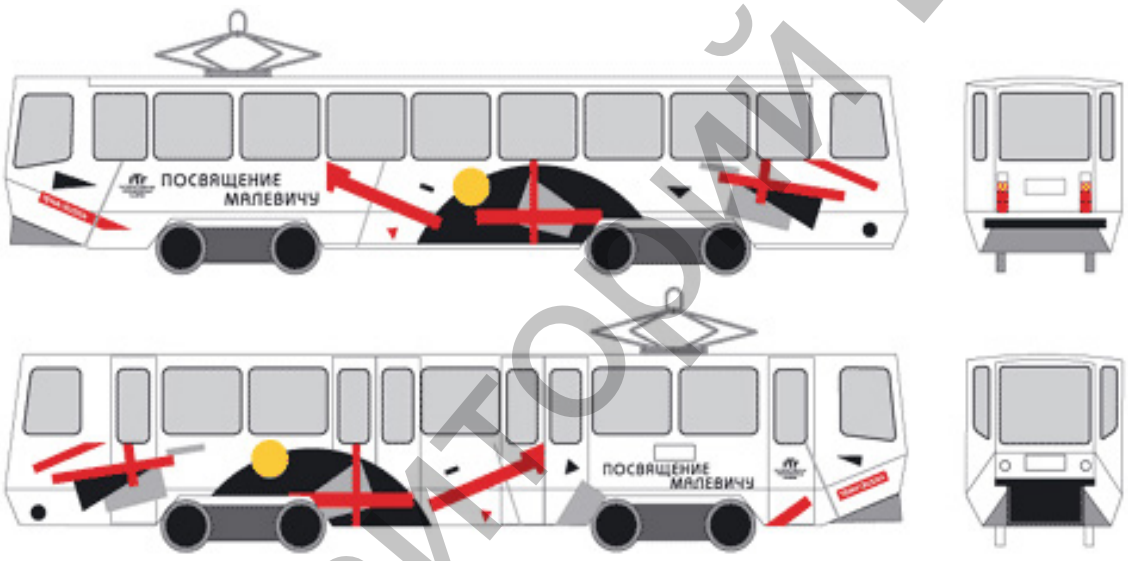
Современное воплощение идей УНОВИСа

Репозиторий ВГУ





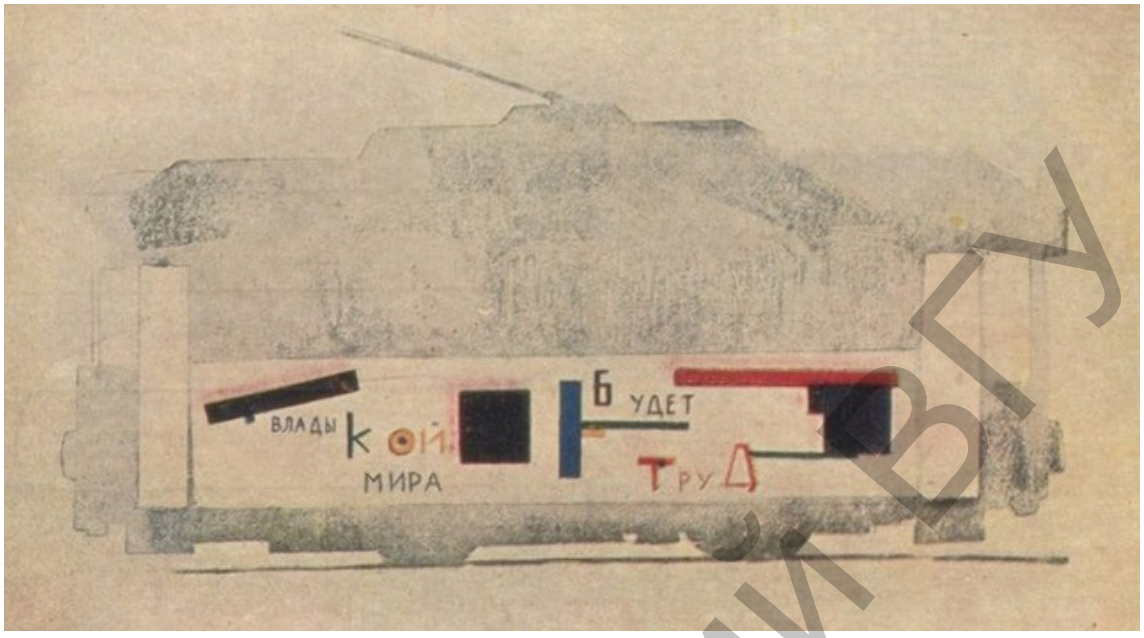
*Эскизы. 1920*




*Современное воплощение идеи супрематического трамвая*

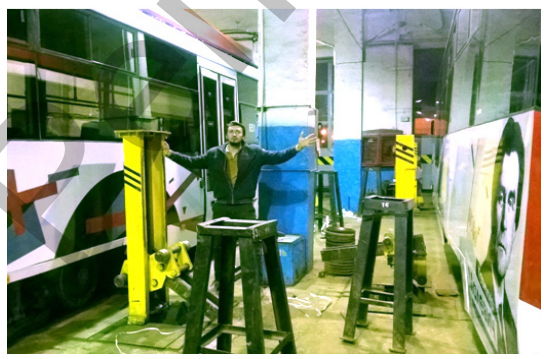
*Витебский трамвай*

Репозиторий ВГУ




*Эскиз. 1920*

*Современное воплощение идей супрематизма*
*в оформлении троллейбуса (маршрут меняется ежедневно)*



*Илья Гурко*

*Степан Дроздов*

Репозиторий ВГУ

Современное воплощение эскизов на городском транспорте создали витебские дизайнеры Илья Гурко и Степан Дроздов в 2016 году. К уновисским эскизам, которым авторы стремились следовать максимально близко, они добавляли новые элементы в связи с новыми масштабами боковых плоскостей и изменившейся конструкцией объектов.

**Илья Гурко: «Мы сидели как-то в пабе и обсуждали проект музея истории ВНХУ… За наш столик сел незнакомый человек. Он молча передал нам странную записку, залпом выпил стакан зубровки и поспешил выйти. Я расправил клочок потрёпанной бумажки и прочитал номер телефона и строчку: “А давайте пустим трамвай, и трамвай будет оформлен, как 100 лет назад, в стиле Уновис!!!”».**

**На тот период времени нам впервые удалось собрать воедино все варианты эскизов оформления витебского трамвая творческой группировкой “Уновис” к годовщине октябрьской революции 1920 года. Это послужило основой для зарождения нового концептуального проекта, который неофициально был назван “Трамвай времени”. Этот проект вызвал интерес своей уникальностью, не только с культурно-исторической точки зрения, но и с позиции дизайнерской интерпретации новаторских решений прошлого в современности.**

**Мы не последователи. Это точка зрения людей со стороны. Не было попытки развить их идеи. И не было желания сделать из этого памятник им. Появилась возможность воплотить идею 100-летней давности и посмотреть на реакцию людей, получить удовлетворение от содеянного, привлечь внимание к себе и к нашему городу, создать настроение того большого строящегося, революционного будущего. Того дня, когда перед людьми открылось будущее… Но, как люди тогда ничего не поняли, но удивились новому, потом тут же всё забыли, так и сейчас, та же история…**

**Было принято решение создать макет для полноцветной печати на самоклеящейся плёнке, которую планировалось нанести на корпус трамвая. Пришлось разделиться… Троллейбус стоял в ангаре в троллейбусном парке, а трамвай – в трамвайном. Работать с троллейбусом оказалось сложнее ввиду того, что транспортное средство было не новым. Когда второй трамвай был закончен, наши группы вновь объединились. Работа над троллейбусом растянулась на весь вечер и перешла в ночь. Пришлось брать дополнительное освещение и применять нитрокраску для реставрации некоторых проблемных зон. За три с половиной дня работ было напечатано и наклеено 82 погонных метра плёнки. Мы были удовлетворены результатом такой работы.**

**День 6 – Торжественный запуск трамваев в ТТУ»** ***(из интервью И. Гурко автору монографии. Фото – из личного архива И. Гурко).***

Репозиторий ВГУ

В конце лета 1920 года уновисты созвали в Витебск учеников художественных школ Полоцка, Городка, Лепеля и в ВНХУ устроили дискуссии о «подготовке к современному искусству в смысле обновления и расширения сознания» и «о сущности сознательного подхода к живописи» *[Известия Витгубревкома и губкома РКП. 1920. № 193. 26 авг. С. 4].*

А во время октябрьских праздников возобновились свободные дискуссии по вопросам искусства, и в декабре в серии таких дискуссий приняла участие Ермолаева, читавшая лекцию в театре «Рекорд» на тему «Искусство и современность».

«Известия Витебского губисполкома и губкома РКП (б)» в конце апреля 1921 года писали о провокациях УНОВИСа для повышения интереса к своим акциям:

> **«25 апреля на митинге Уновис устроителями впервые в Витебске был, повидимому, применен и с чрезвычайным успехом, оригинальный прием, родина которого – Новый Свет. В публику была введена “засада”, все время будировавшая ее иронически-ми репликами, направленными “против” агитаторов-уновистов. <…> Ошеломленная и неуспевшая разобраться публика устроила “засаде”, а тем самым и Уновису, овацию» *[Известия… 1921. № 95. 30 апр. С. 4].***

Продолжилась и театральная эпопея УНОВИСа. Осенью 1921 года вечера УНОВИСа, ранее не разрешённые для проведения в городе, опять возобновились:

> **«Уновис открывает цикл вечеров современной поэзии, музыки и театра. Первый вечер состоится в субботу, 17-го сентября, в Латышском клубе. Представлена будет «Война и мир» Маяковского в 5 актах. Стихи Малевича и других. Специальныя декорации худ. Ермолаева и Циперсона» *[Известия Витебского губисполкома и губкома РКП (б). 1921. № 208. 15 сент. С. 4].***

Через пару дней в «Вечерней газете» в двух номерах дали оценку прошедшему вечеру:

> **«Третьего дня в помещении Латышского клуба уновисты поступили с произведением Владимира Маяковского так, как они до сего времени поступали лишь с картинами, т.е. превратили его в “яичницу всмятку”. Особенно хорошая “яичница всмятку” получилась из “Войны и Мира”, где главное действующее лицо, немилосердно перевирая и калеча текст поэмы, представляло собою умалишенного, которому удалось сбежать из психиатрического отделения витгуббольницы, – что не совсем отвечает замыслу автора. Путаясь в строках Маяковского, особый ритм которых требует чуткого изощренного музыкального чтеца, и ставя на каждом шагу неправильные ударения, совершенно расходя-**

Репозиторий ВГУ

**щиеся с предусмотренными автором звукосочетаниями, исполнитель главной роли не дал и слабого намека на фигуру, требуемую по ходу поэтического и философского построения пьесы. Поэма Маяковского на отчетном вечере была растерзана в мельчайшие клочья, и в этом смысле определение цикла показанных нам пьес словом "Величайшина" не соответствует действительности. Правильнее было бы окрестить вечер словом "Мельчайшина"». *[Вечерняя газета. 1921. № 13]***

Письмо в редакции от возмущённого зрителя было ещё более резким:

**«В № 13 "Вечерней газеты" помещена рецензия о спектакле уновистов, в которой говорится, что означенный спектакль напоминал собою "яичницу всмятку". Я тоже был на вечере, устроенном уновистами, и никак не могу согласиться с автором рецензии. Упомянутый спектакль – это не "яичница всмятку", а "блюдо совершенно иного сорта", а именно "сапоги всмятку". Рецензия о спектакле требует ясности и точности, и такие огульные, немотивированные определения могут только опутать непосвященную публику, которая подумает, что уновистский вечер был, может быть, не особенно вкусным, но, во всяком случае, удобоваримым блюдом» *[Вечерняя газета. 1921. № 14. 20 сент. С. 4].***

Спустя неделю газета снова обратилась к этому событию в театральной жизни, упомянув предыдущие заметки как слишком жёсткие и ядовитые, осмеивающие зачатки нового искусства в городе, где, к сожалению, ничего нового в области театра, кроме Теревсата, не было. Поэтому новые постановки УНОВИСа в этой новой статье защищаются как новый мир искусства:

**«И если, может быть, прав автор первой заметки, что нельзя было выступать с "детской" трактовкой Маяковского, с коверканием, по его мнению, самого произведения его "Война и Мир", то я позволю себе спросить, можно ли отрицать за постановкой и исполнением пьесы наличие напряженной работы и искреннего воодушевления в игре? Не забудем, что это была игра не профессионалов, а студийцев, людей молодых, но пылких поклонников и почитателей нового искусства. И никто, я думаю, не посмеет отнять их права искренне и радостно предаваться своему искусству под руководством старших руководителей» *[Л. М-н. Еще о вечере «УНОВИС» // Вечерняя газета. 1921. № 19. 26 сент. С. 4].***

Очень хлёстко этот автор бичует авторов предыдущих, называя их петухами из басни Крылова и пр.

Декорации к спектаклю в супрематическом духе выполнили Ермолаева и Циперсон, костюм актёра (это был Натан Эфрос) также соотносим с недавней «Победой…», никакой музыкальной партитуры также не было, но необходимые звуковые эффекты всё-таки производились.

Репозиторий ВГУ

Натан Эфрос, член УНОВИСа вспоминал:

**«Работа закипела. Решено было разучить поэму В. Маяковского “Война и мир”. Я главный и единственный исполнитель. Молодые художники начали рисовать замысловатые, конечно, в супрематическом стиле плакаты и декорации, еще в их обязанности были шумовые эффекты. (Впоследствии оказалось, что эти эффекты производились весьма старательно, но невпопад. Впрочем, это никого не смущало). Мне сшили разноцветный костюм из марли и соответственно разрисовали физиономию. Единственной целью вечера было эпатировать витебских обывателей. Мы постарались превратить глубокую поэму Маяковского во что-то неудобоваримое, во всяком случае, малопонятное. Нам удалось достичь этого. Подготовка заняла всего неделю. <…> За неделю мы подготовили декорации, плакаты, афиши, я выучил поэму наизусть, наняли помещение латышского клуба, что на Замковой улице, и в восемь часов вечера зал был битком набит молодежью. Единственным взрослым был сам Казимир Малевич, победоносно восседавший где-то в середине и снисходительно посматривающий на публику.**

**И вот началось. Занавес раздвинулся. Перед зрителями открылись фанерные щиты, разрисованные цветными стрелами, квадратами, кубами. <…>**

**Публика осталась равнодушной. Мы же были в упоении от самого факта исполнения поэзии Маяковского. Остался доволен и Казимир Малевич» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 205].***

Действительно, на фоне пристойных классических лекций и вечеров акции УНОВИСа выглядели непрофессиональными и уж слишком эпатажными для провинциальных нравов и вкусов. Способ произнесения поэтических текстов напоминал провокативные сценические методики петербургской «Победы над Солнцем» (там тоже кричали: «автора увезли в сумасшедший дом!»), расшатывающие все существующие театральные установки.

И сегодня, спустя столетие, резкие несоответствия с привычными выразительными средствами на театре воспринимаются как покушения на нравственность, на традиционные ценности, едва ли не на все существующие устои общества.

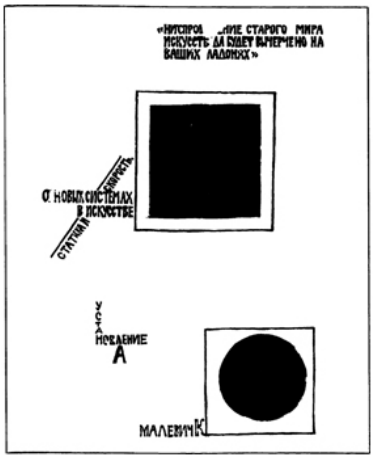
Провинциальная среда вскоре поглотит эти авангардные протуберанцы, и они забудутся в дальнейшей художественной витебской истории, как и два первых сезона БДТ-2 с привезенными с учёбы в Москве в 1926 году студийными спектаклями, в Витебске не принятыми публикой (театр был вынужден ездить по другим провинциальным городам и вскоре полностью поменял репертуар).

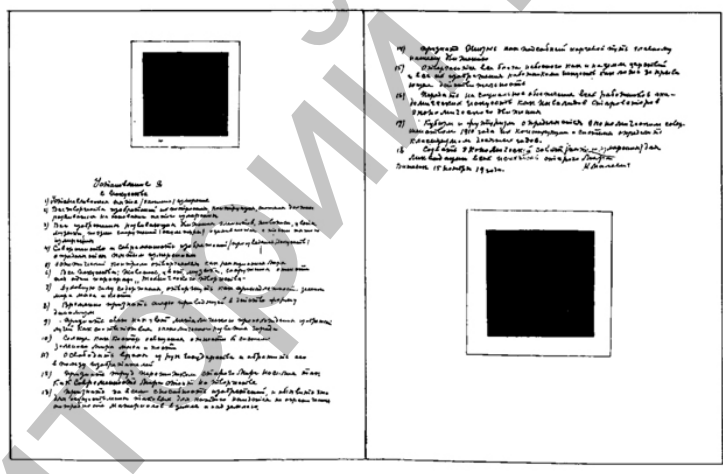
**Только в 1999 году эта тенденция вдруг вырвется из недр витебского пространства, когда витебский театр возглавит Виталий Барковский, поставит трилогию о художниках, начало которой положит спектакль «Шагал… Шагал...» с предложением не реа-**

Репозиторий ВГУ

**листического, не жизнеподобного, не привычного способа актёрского существования и всей структуры постановки, и тем самым замкнёт «вольтову дугу» времени с 1920-х годов. И орден света снова промелькнёт памятью и тенью над Витебском как отблеск далёкой звезды.**

Полиграфические проекты УНОВИСа были связаны с мастерской Лисицкого и освещены первыми витебскими текстами Малевича. Сразу по приезде Малевича в Витебск осенью 1919 года был литографическим способом издан его труд «О новых системах в искусстве».



В письме к О. Матюшиной Малевич сообщал:

**«Друзья мои издали книжку “О новых системах в искусстве” 1000 экз<емпляров> литограф<ским> путем с рисунка<ми>, необходимо чтобы ее распространить, поэто<му> мы обращаемся к друзьям, чтобы она попала в надлежащие руки, на Петроград даем 200–300 экземпляров, остальные Москва, Пенз<а ?>, Витебск, цена 40 рублей. Подательнице сего Елене Аркадьевне Кабищер доверяем произвести денежные дела за книгу, если таковая удастся. Книгу брошюруем, вышлем немедленно, может быть Вы одну полочку для ее распространения оставите» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 119–120].***

И в соседнем письме, к Марии Гершензон повторял:

**«Друзья мои издали небольшую книжечку мою, которая получилась так <как> я говорил лекцию, эта лекция была записана и они ее в таком виде издали как сюрприз мне. Книжку уже эту расхватали, уже о ней узнали в других городах и высылают деньги <…>» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 119–120].***

Репозиторий ВГУ

В январе 1921 года в письме к Михаилу Гершензону Малевич писал:

**«Скоро вышлю Вам книжечку “Супрематизм”. Между прочим что-то написали в Германии о нем, обещали выслать перевод. С Супрематиз<мом> тоже астрономия получается»** ***[Малевич о себе… Т. 1. С. 134].***

1920 год, первый год деятельности УНОВИСа, год становления и самый успешный, хоть и очень уже для них трудный год, был насыщенным по изданиям.

**«<…> Витебские Мастерские не только что [не] замерли подобно другим городам провинции, но приняли прогрессивный вид развития, несмотря на самые тяжелые условия, не своевременной высылке денег, которые очевидно дороже Вам нежели дело. Все подмастерья, за исключением академической безголовой группы в колич<естве> несколько человек, все дружно преодолевают препятствия и идут дальше и дальше по дороге новой науки Живописи, я работаю круглый день, о чем могут подтвердить все подмастерья в колич<естве> ста человек. И даже ИЗО секция Витебска, которая никак не может угрызть училище, <…> я приехал ради благ, которых здесь нет, я оставил семью, ибо жить здесь трудно при условиях прифронтовой полосы»** ***[Малевич о себе… Т. 1. С. 135].***

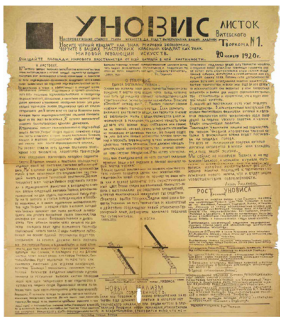
Члены УНОВИСа сконструировали в июне первый свой альманах УНОВИС № 1. Его отпечатала на машинке жена Малевича Софья Рафалович в пяти экземплярах (столько можно было заложить листов вместе с копировальной бумагой в тогдашнюю печатную машинку). Альманах состоял из деклараций, статей, рисунков уновистов и был настоящим книжно/архитектурным сооружением. Этот выпуск готовился для Первой Всероссийской конференции учащихся государственных свободных художественных мастерских и, конечно, своеобразно вторил московскому журналу «Супремус».

*Альманах УНОВИС. 1920. № 1*

В конце альманаха Лисицкий, конструктор/инженер/строитель этого издания записал: «Эта книга построена коллективом графической мастерской Уновиса на станках Витсвома-

Репозиторий ВГУ

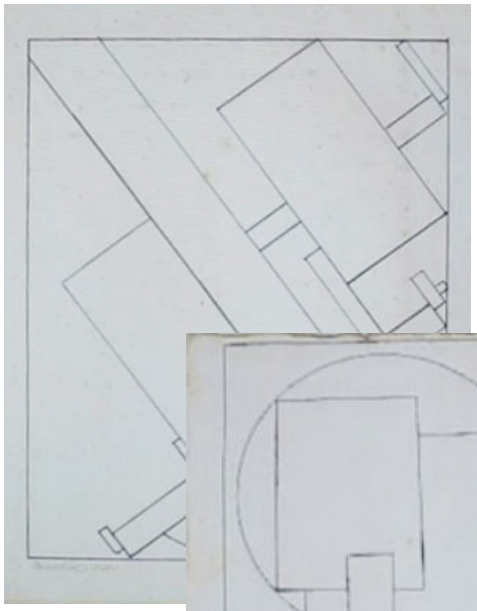
са». Именно это издание является полным сводом всей деятельности УНОВИСа в её многоаспектности и целостности. Альманах стал рефлексией и саморефлексией членов объединения, каталогом смыслов витебского ордена на основе малевичской теории и практики, аспекты которой заявлены именно в альманахе и затем полностью сформулированы в малевичских философских проектах.

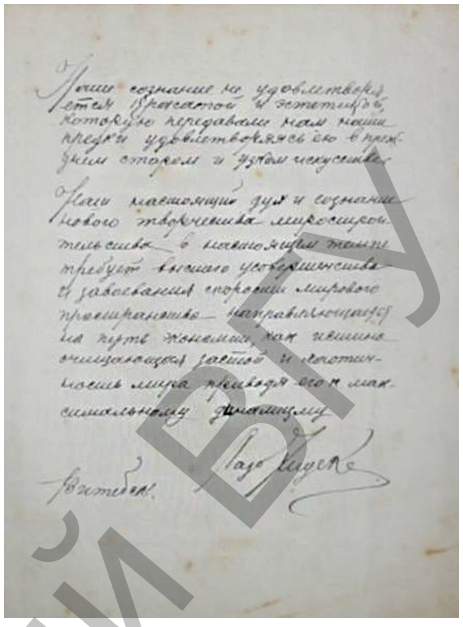


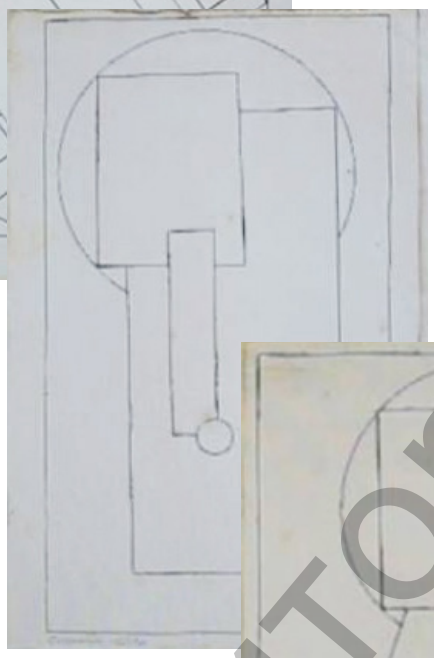

В условиях 1920 года не получилось сделать альманах периодическим, так же, как не получилось в Москве сделать периодическим «Супремус». И тем не менее, именно в этом сложном/удачном уновисском году литографическим образом издали Листок Творкома № 1 (ноябрь), который представлял собой не просто манифест/декларацию, но и хронику событий УНОВИСа, а также особенный журнал «АЭРО» под редакцией Чашника и Хидекеля.

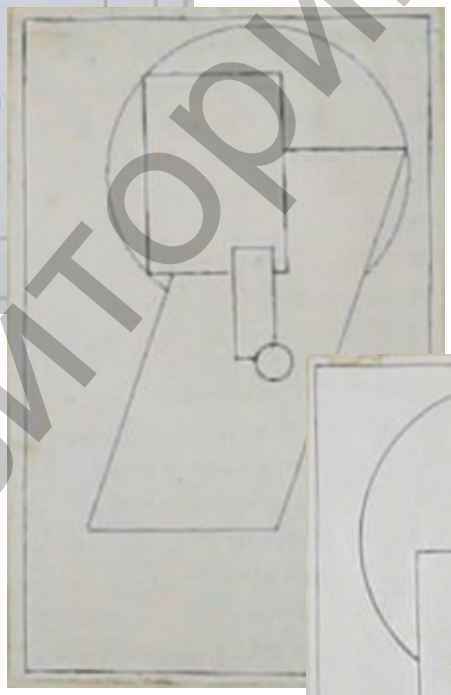
В предисловии к этому изданию Чашник прокламировал, что «сознание не удовлетворяется красотой <....> которую передавали нам наши предки удовлетворяясь в прежнем старом искусстве», «Настоящий дух и сознание нового творчества миростроительства в настоящем темпе требует высшего усовершенства и завоевания скорости мирового пространства направляющихся на путь экономии». В своей статье, открывающей альманах, Чашник убеждённо раскрывал смысл и действия УНОВИСа в городе, раскрывал своё понимание задач группы. А вторая статья (автор – Хидекель) посвящена детальному анализу строения живописного полотна как единства и целостности энергетического свойства.

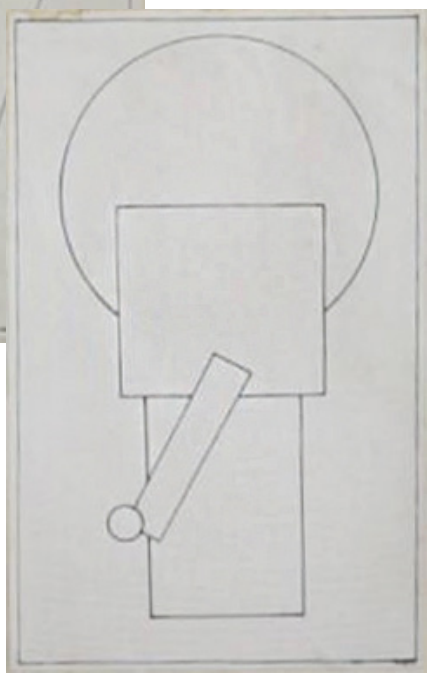
Репозиторий ВГУ

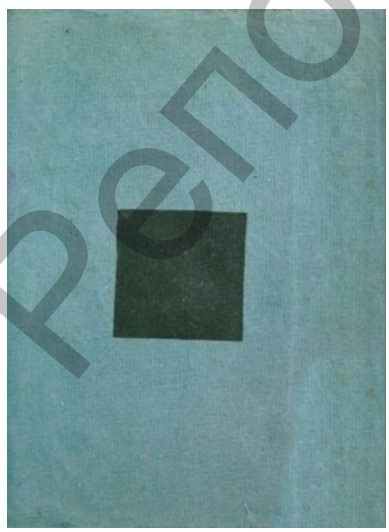






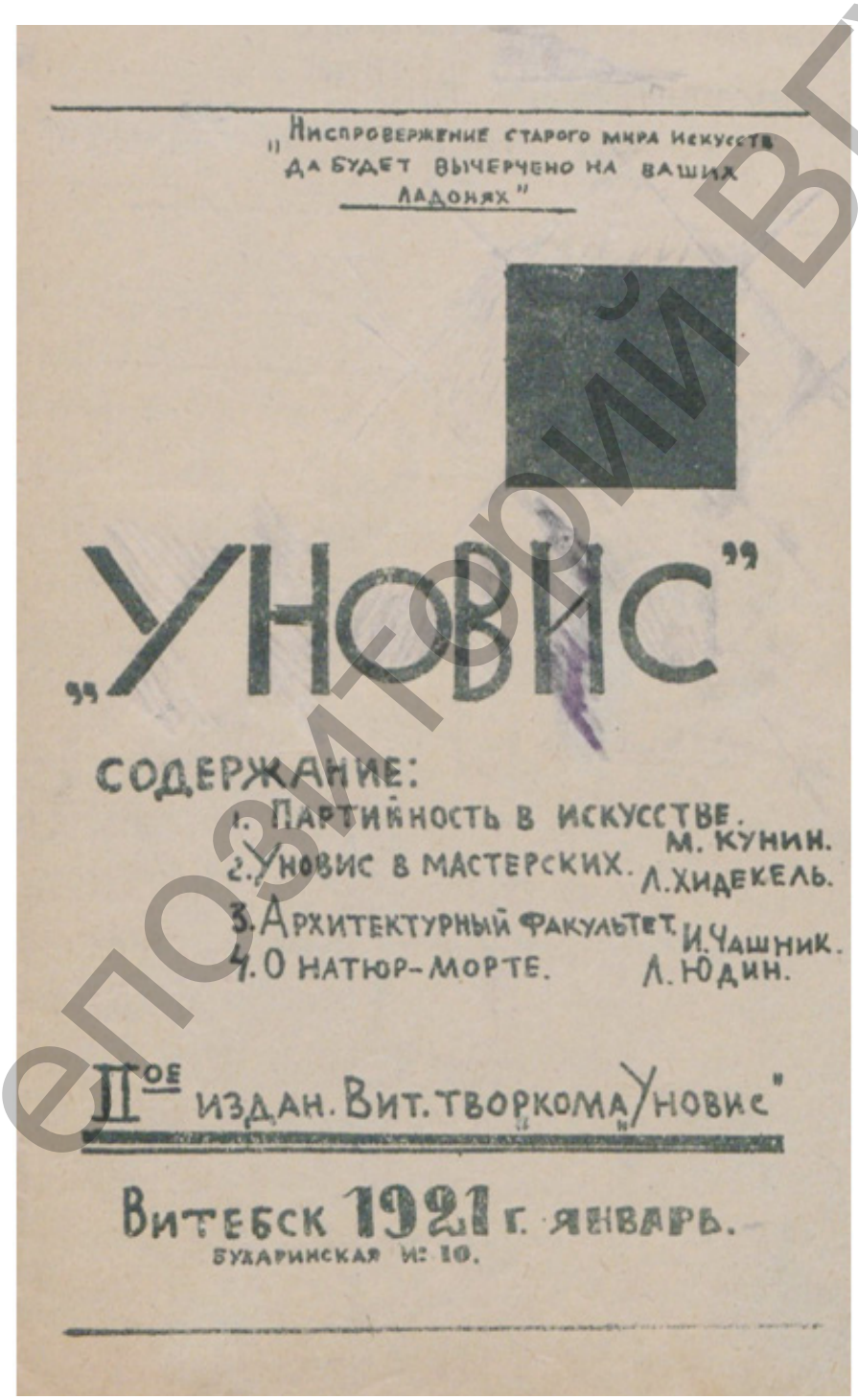






Репозиторий БГУ

1921 год был не менее насыщенным в издательской работе УНОВИСа. Вместе с изданиями прошлого года созданное в 1921-м является сжатым отчётом, расшифровкой сюжетов и семантики деятельности уновистов, визуальным проектом/текстом, художническим вербализированным высказыванием – основным доказательством бытия ордена. Далее – фрагменты второго номера альманаха УНОВИС.



„Ниспровержение старого мира искусств
да будет вычерчено на ваших
ладонях"

„УНОВИС"

СОДЕРЖАНИЕ:

1. Партийность в искусстве. М. Кунин.
2. Уновис в мастерских. Л. Хидекель.
3. Архитектурный факультет. И. Чашник.
4. О натюр-морте. Л. Юдин.

II-ое издан. Вит. творкома „Уновис"

Витебск 1921 г. Январь.
Бударинская № 10.

Репозиторий ВГУ

— 3 —

## Партийность в искусстве.

Партия возникает тогда, когда есть определенный класс лиц, преследующих одни и те же цели, одни и те же интересы. Те цели к которым стремится партия составляют программу партии, ясно указывающую на все те пути по которым должен следовать каждый член партии для достижения намеченных целей, и всякий желающий как-бы лучше защитить свои взгляды и проводить их в жизнь должен организоваться в партию.

И теперь, когда вся молодежь осознала сущность нового искусства, приверженцами старого [будь они обличены в одежду юности] чинятся всевозможные препятствия к осуществлению тех целей, которые отвечают запросам сегодняшнего дня, необходимо всем, в чьих жилах течет творческая кровь — организоваться в партию.

Так как я допускаю возможность смешания двух понятий в искусстве: партия и направление, то я эти два вопроса разграничу. Партия и направление в искусстве два совершенно различных понятия, которые заключаются в следующем: все члены партии работают в одном нап-

Репозиторий БГУ

— 8 —

„Уновис" первый выбросил знамя организации партии, которой нужно создать армию для реализации всех форм нового искусства.

„Старому — кладбище, новому-жизнь" сказал К. Малевич; и действительно: довольно пустых ни на чем не построенных эстетических картинок, они чужды пролетариату и они не нужны ему, это принадлежность старого буржуазного ушедшего мира. Довольно романтики сентиментализма, индивидуализма, всего, всего отчего несет психологией сытого, ожиревшего класса, — выходите на путь творчества новых форм, новых построений, новых сооружений, а реализовать все эти требования может только организованная, сплоченная партия „Уновис" ставящая во главу угла: ниспровержение старого мира искусств и создание нового мира, сооружений, новых построений новой культуры, культуры для всех, в соответствии с новой формой коммуны.

М. Кунин.

Репозиторий ВГУ

## Уновис в мастерских.

Второй год работы наших мастерских характеризовался тем, что всесторонние знания, которых все так требовали и над которыми усиленно приходиться работать „Уновису" в этом втором году, действительно разрешили и познали, как теоретические, так и практические их обоснования. Та туманность, которая присутствовала в нашей работе, отсутствует с организации „Уновис". Сейчас каждая мастерская есть обоснованная работающая группа в том или ином моменте развития творчества ставившая перед собой определенную задачу для разрешения своих целей через достигаемый опыт. Этим достигнутым положением характеризуется первый год существования „Уновиса", что конечно, является ценным для нас. Разбираясь в том хаосе, который у нас-

Репозиторий ВГУ

— 10. —

ЕСЕ ВРЕМЯ ЦАРИЛ, МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО МЫ ЕГО ПОБЕДИЛИ ПУТЕМ УПОРЯДОЧЕНЬЯ ПРАВИЛЬНОГО ХОДА РАЗВИТИЯ МАСТЕРСКИХ, А ЦЕЛЬ УПОРЯДОЧЕНЬЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО ПРАВИЛЬНОГО ХОДА РАЗВИТИЯ ПОДМАСТЕРЬЕВ, ЗАВИСИТ ОТ ТОГО ЕСЛИ, В КАЖДОМ ИЗ НИХ, БУДЕТ ОСОЗНАНО ОТНОШЕНИЕ К РАБОТЕ И ПРИНИМАЯ В ТАКОВОЙ ЭНЕРГИЧНОЕ УЧАСТИЕ НЕ ОТСТАВАЯ ОТ ОБЩЕГО ХОДА. ПОДМАСТЕРЬЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО РАБОТАВШИЕ В ТЕХ ВЫРАБОТАННЫХ МЕТОДАХ ИЗУЧЕНИЯ И ПОЗНАВАНИЯ ОПЫТА ЯВЛЯЮТСЯ СЕЙЧАС ЗНАЮЩИМИ ХОД РАЗВИТИЯ ЖИВОПИСИ.

ПРОЙДЯ ЧЕРЕЗ ВСЕ ОСНОВЫ ЖИВОПИСИ СОВРЕМЕННЫХ ШКОЛ: СЕЗАНИЗМА, КУБИЗМА - ФУТУРИЗМА И СУПРЕМАТИЗМА И ЧЕРЕЗ ЭТИ ОСНОВНЫЕ ШКОЛЫ ПОЗНАВАНИЯ ВСЯКОГО ТВОРЧЕСКОГО СЛОЖЕНИЯ ТЕЛ И КОНСТРУИРОВАНИЯ ЖИВОПИСНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ, ЧТО ПОСЛУЖИЛО ОСНОВОЙ НАШЕГО ДАЛЬНЕЙШЕГО ДВИЖЕНИЯ.

ДАЛЬШЕ УНОВИССКИЙ МЕТОД ВЫВОДИТ НА ЧИСТО ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ВОЗДАНИЯ НОВОЙ ФОРМЫ, УТВЕРЖДАЯ СУПРЕМАТИЗМ, КАК ОСНОВУ СИСТЕМАТИЗИРУЮЩУЮ НОВУЮ ФОРМУ МИРА.

Репозиторий ВГУ

# Архитектурно-технический факультет.

Изучение и познание всех систем нового искусства в наших живописных факультетах, приводит к последнему фактическому факультету, архитектурно-техническому. Архитектурно-технический факультет являясь результатом всего нашего познания в области живописной, представляет собой ту мастерскую-лабораторию, где подмастерья прошедший все живописные материальные факультеты, становится на чисто творческий путь изобретения новых конструкций, выводя супрематизм из его начертательного планового положения, в организмы утилитарных форм новых вещей.

Системное изучение супрематизма, всех его стадий и положений, является первой основной точкой движения к изобретению новых супрематических организмов утилитарности. Прохождение всех живописных факультетов, геометризации, кубизма.

Репозиторий ВГУ

— 20 —

СЛЫШИМ ВЫРАЖЕНИЯ: „ЧИСТО ЖИВОПИСНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ХОРОШО ПОСТРОЕНО, НАПРЯЖЕННАЯ ЛИНИЯ И Т. П." ПО ПОВОДУ КАРТИН ХОТЯ БЫ СОМОВА.

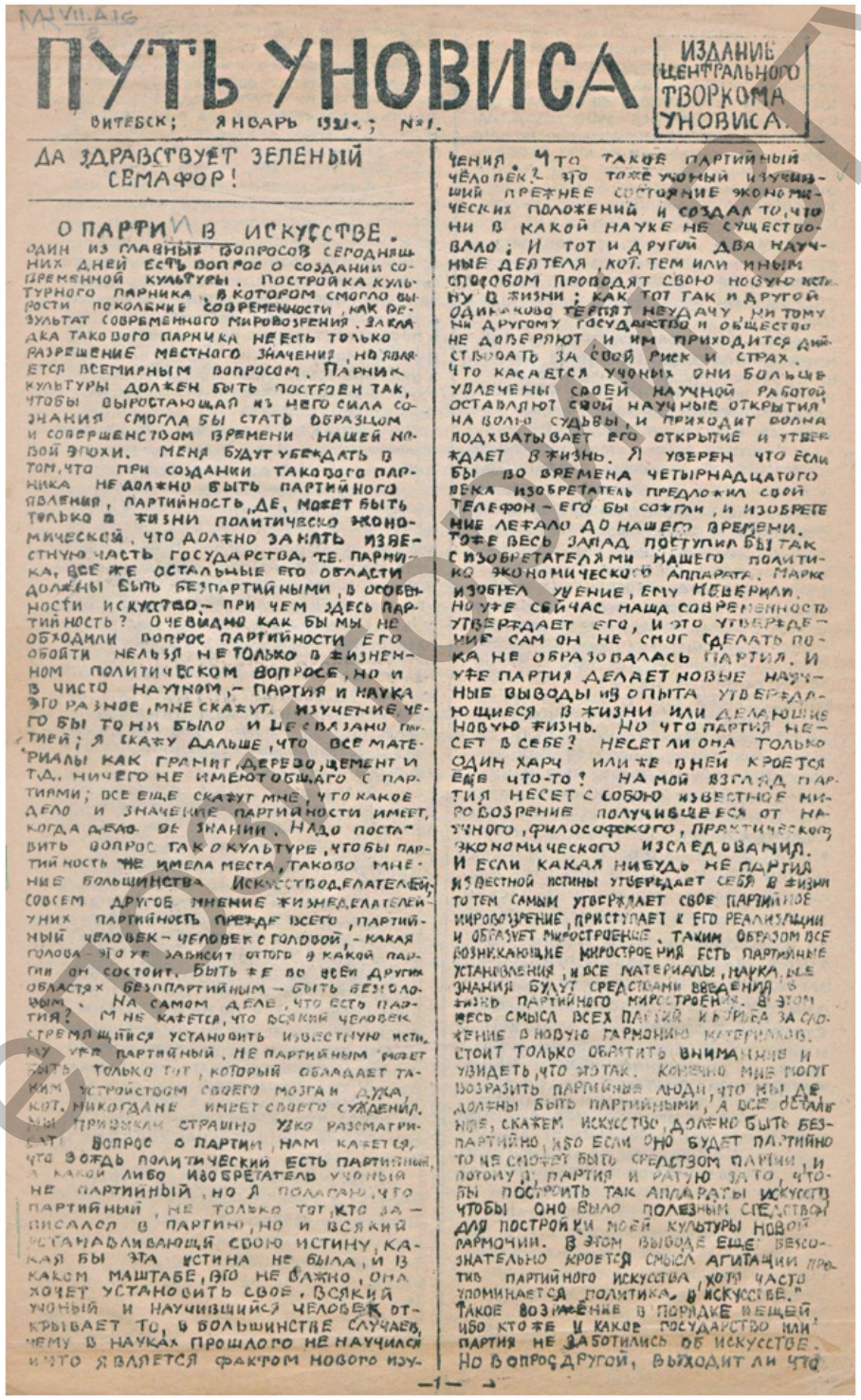
ДУМАЮ, ЧТО ВСЕ СТАРАНИЯ ХУДОЖНИКА И ВСЕ, ДАЖЕ САМОЕ ИЗОЩРЕННОЕ ЗНАНИЕ МАТЕРИАЛА, ЕСЛИ ЯВЛЯЕТСЯ ЛИШЬ СРЕДСТВОМ ДЛЯ ВЫРАЖЕНИЯ ХАРАКТЕРА, СУТИ И СМЫСЛА, УЖЕ СУЩЕСТВУЮЩЕЙ ФОРМЫ ПРЕДМЕТА, НЕ ВЕДЕТ К ТВОРЧЕСТВУ, Т. К. НЕ ВЫЯВЛЯЕТ СИСТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА НОВОЙ, А ПОЛЬЗУЕТСЯ ГОТОВЫМ ФОРМАМ. КАК ВИДНО ИЗ ХОДА ЖИВОПИСИ ОТКАЗАЛИСЬ ОТ ТОЧНОЙ ПЕРЕДАЧИ ВЕЩЕЙ, ДЛЯ ПЕРЕДАЧИ ИХ СУТИ И СМЫСЛА, НО И ЭТА ЦЕЛЬ ОТПАЛА, КОГДА КУБИСТЫ ПОЧУВСТВОВАЛИ НАСКОЛЬКО ПРЕДМЕТ ПРОТИВОРЕЧИТ И МЕШАЕТ КОНСТРУИРОВАНИЮ ЖИВОПИСИ. НО И ТУТ (В КУБИЗМЕ) ТРАДИЦИЯ ПОСТАВИЛА ЛОВУШКУ ИЗОБРЕТАТЕЛЮ; ВЛАСТЬ ПРЕДМЕТА БЫЛА НАСТОЛЬКО СИЛЬНА, ЧТО МНОГИЕ КУБИСТЫ, А В ОСОБЕННОСТИ КРИТИКА И „ДРУЗЬЯ ИСКУССТВА" НИКОГДА НЕ ПОСПЕВАЮЩИЕ ЗА НОВАТОРАМИ, ОХАРАКТЕРИЗОВАЛИ КУБИЗМ, КАК ВЫЯВЛЕНИЕ ВНУТРЕННЕГО РИТМА ПРЕДМЕТОВ. КАК ОКАЗАЛОСЬ РИТМ ЖИВОПИСИ БЫЛ ПЕРВОРУЧИНЕЙ И СТАЛ ЖИВОПИСЦУ ВАЖНЕЕ ПРЕДМЕТОВ С ИХ СУТЬЮ, СМЫСЛОМ И РИТМОМ.
ТОЛЬКО В ПОСЛЕДНИХ СТАДИЯХ КУБИЗМА ПРЕДМЕТ РАСПЫЛЯЕТСЯ И ЯВЛЯЮТСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ЖИВОПИСНЫЕ, ПОСТРОЕННЫЕ ПО СВОИМ СОБСТВЕННЫМ ЗАКОНАМ.

Л. ЮДИН.

ТОВАРИЩИ!
ГОТОВЬТЕСЬ К ВСЕРОССИЙСКОЙ ВЕСЕННЕЙ ВЫСТАВКЕ „УНОВИС" В МОСКВЕ.

Репозиторий ВГУ

В январе же 1921 года был выпущен первый номер издания центрального Творкома УНОВИСа «Путь УНОВИСА». И снова подтверждалась идея партии, и речь шла о создании современной культуры, о научных подходах, что подкреплялось геометрическими схемами и графиками.



ПУТЬ УНОВИСА

ИЗДАНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ТВОРКОМА УНОВИСА

ВИТЕБСК; ЯНВАРЬ 1921 г.; №1.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЗЕЛЕНЫЙ СЕМАФОР!

О ПАРТИИ В ИСКУССТВЕ.

Один из главных вопросов сегодняшних дней есть вопрос о создании современной культуры. Постройка культурного парника, в котором смогло вырости поколение современности, как результат современного мировоззрения. Закладка такового парника не есть только разрешение местного значения, но является всемирным вопросом. Парник культуры должен быть построен так, чтобы выростающая из него сила сознания смогла бы стать образцом и совершенством времени нашей новой эпохи. Меня будут убеждать в том, что при созданки такового парника не должно быть партийного явления, партийность, де, может быть только в жизни политическо экономической, что должно занять известную часть государства, т.е. парника, все же остальные его области должны быть безпартийными, в особности искусство. – При чем здесь партийность? Очевидно как бы мы не обходили вопрос партийности его обойти нельзя не только в жизненном политическом вопросе, но и в чисто научном, – партия и наука это разное, мне скажут. Изучение, чего бы то ни было и не связано партией; я скажу дальше, что все материалы как гранит, дерево, цемент и т.д. ничего не имеют общаго с партиями; все еще скажут мне, что какое дело и значение партийности имеет, когда дело де знаний. Надо поставить вопрос так о культуре, что бы партийность не имела места, таково мнение большинства. Искусстводелателей совсем другое мнение жизнеделателей. У них партийность прежде всего, партийный человек – человек с головой, – какая голова это уже зависит отого в какой партии он состоит. Быть же во всей других областях безпартийным – быть безголовым. На самом деле, что есть партия? Мне кажется, что всякий человек стремящийся установить известную истину уже партийный. Не партийным может быть только тот, который обладает таким устройством своего мозга и духа, кот. никогда не имеет своего суждения. Мы привыкли страшно узко разсматривать вопрос о партии, нам кажется, что вождь политический есть партийный, а какой либо изобретатель ученый не партийный, но я полагаю, что партийный, не только тот, кто записался в партию, но и всякий устанавливающий свою истину, какая бы эта истина не была, и в каком маштабе, это не важно, она хочет установить свое. Всякий ученый и научившийся человек открывает то, в большинстве случаев, чему в науках прошлого не научился и что является фактом нового изучения. Что такое партийный человек? Это тоже ученый изучивший прежнее состояние экономических положений и создал то, что ни в какой науке не существовало; и тот и другой два научные деятеля, кот. тем или иным способом проводят свою новую истину в жизни; как тот так и другой одинаково терпят неудачу, ни тому ни другому государство и общество не доверяют, и им приходится действоать за свой риск и страх. Что касается ученых они больше увлечены своей научной работой оставляют свои научные открытия на волю судьбы, и приходит волна подхватывает его открытие и утверждает в жизнь. Я уверен что если бы во времена четырнадцатого века изобретатель предложил свой телефон – его бы сожгли, и изобретение лежало до нашего времени. Тоже весь запад поступил бы так с изобретателями нашего политико экономического аппарата. Маркс изобрел учение, ему не верили. Но уже сейчас наша современность утверждает его, и это утверждение сам он не смог сделать пока не образовалась партия. И уже партия делает новые научные выводы из опыта утверждающиеся в жизни или делающие новую жизнь. Но что партия несет в себе? Несет ли она только один харч или же в ней кроется еще что-то? На мой взгляд партия несет с собою известное мировоззрение получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. И если какая нибудь не партия известной истины утверждает себя в жизни то тем самым утверждает свое партийное мировоззрение, приступает к его реализации и образует мироустроение. Таким образом все возникающие мироустроения есть партийные установления, и все материалы, наука, все знания будут средствами введения в жизнь партийного мироустроения. В этом весь смысл всех партий и борьба за сложение в новую гармонию материалов. Стоит только обратить внимание и увидеть, что это так. Конечно мне могут возразить партийные люди, что мы де должны быть партийными, а все остальное, скажем искусство, должно быть безпартийно, ибо если оно будет партийно то не сможет быть средством партии, и потому я, партия и ратую за то, чтобы построить так аппараты искусств чтобы оно было полезным средством для постройки моей культуры новой гармонии. В этом выводе еще бессознательно кроется смысл агитации против партийного искусства, хотя часто упоминается "политика в искусстве." Такое возражение в порядке вещей, ибо кто же и какое государство или партия не заботились об искусстве. Но вопрос другой, выходит ли что

–1– →

из этого мы видим что кк ни гнали социализм и кк ни хотели противники сделать его своим средством, но из этого вышел только социализм, да еще социальный. Таково положение будет всегда. Таким образом все искусстводелатели и учащиеся этому делу по наивности думают, что они творят беспартийное дело, ибо заняты знанием, на самом деле находятся во власти партии кк средство реализации известнаго мировоззрения. [Этим самым я не хочу сказать чтобы все искусстводелатели убежали иб известнаго мировоззрения партии, хотя они все считают себя счастливыми ибо думают что они вне партии]

Почему настаиваю на этом - к этому меня приводят исследования партийнаго экономическаго харчевого устройства жизни, кк научное практическое обоснование и то неясное мятущееся положение партии в поисках культуры, сейчас это чрезвычайно острый вопрос, большое напряжение в искании новой культуры, под разными флагами пролетарской, комунистической и общечеловеческой, последнее начинает принимать супрематическое место (первенствующее) и я вижу кк глава просвещения ищет культуру с фонарем. Это указывает что в вопросах о культуре в политическо-экономических партиях не было ядра культурнаго движения, что было бы полнотою целаго миропостроения. Если бы оно в партийном политическом ядре было, то культуры не пришлось искать, она была бы также введена кк вводятся экономическия и другие положения в чистом виде без всяких соглашательств и исканий по кладовкам антикварных лавок. Проводится чистая мысль известнаго выявления формы жизни. Совсем другое творится в политике культуры общаго и в частности политике в искусстве, здесь кк будто с одной стороны предоставляется полная свобода, придерживающаяся принципа „неси все, каждый после разберемся", с другой стремление ограничить свободу и направить к определенной цели пролетарской, коммунистической, общечеловеческой, с третьей предоставление всем существующим староватарам и новаторам пролетарской, коммунистической и общечеловеческой арены, на которой бы кк фокусники или жрецы от искусств жонглировали своими талисманами, показывали свое знание опыт и тогда пролетариат, комунисты, общечеловеки выберут себе подходящее и построят свою новую культуру, ясно что от этой инкрустации получится. Конечно на этой арене имеют преимущество староватары хотя бы в печатных органах. Новаторов нет, а все представители кк будто сочувствующие новаторам стоят на страже охраняя беспартийность искусства. Охраняя беспартийность мы стремимся наивысшую наименьшую силу „двигать вперед" обезглавить и добиться безглавой культуры. Ведь вся сила в партийности человека, а не в беспартийности [моя хата с краю, сиду хлебопашеством занимаюсь, огородничеством, а там пусть себе, что хочешь, не трогай меня]

В данный момент искать новой формы культуры не приходится, стоит только подойти к этому вопросу так, как подошли к политико-экономическим, также строго анализируя хотя бы одну часть общаго пути искусства, и мы сразу найдем те ступени развития, тот порядок совершенств, который включается в современный вывод, и продолжает дальнейшее строительство, мы тогда увидим на лицо последовательность и указание дальнейшаго предполагаемаго пути; в политико-экономических учениях всех политических партий, коммунистическая партия была совершенством вывода, революционным путем утвердила новую форму, через свое действие ускорила совершенство, вычеркнув один или два века времени. Не есть ли таковое положение и даже полное соответствие в искусстве, не будут ли последние течения новаго искусства теми же партиями, борющимися за востановление определенной формы, в них уже ясен анализ академизма также и вывод дальнейшаго. На них нужно базировать новую основу искусства, конечно этим возможно заняться только тогда, когда к ним будем относиться без предрассудков и горячности. Но это касается исследователей но не касается самих представителей, которые должны вести борьбу и восстанавливать, призывая все время революционный дух.

Расматривая дальше положенце о проведении в жизнь формы, я нахожу невозможным ждать пока пролетариат сам выработает культуру „строя ее из стараго антикварнаго и новаторскаго," это все равно, если би наши новаторы коммунистической системы ждали когда народ построит новое из осколков разных партийных систем [получилось это в образе учредителей, системе благополучно разломанной] или ждали бы пока сам пролетариат востал и устроил свою жизнь по новому. Пришлось вождям войти в пролетарскую массу будучи в большинстве случаев людьми не пролетарскаго происхождения, стали проповедывать свое учение указывая дорогу к освобождению от всего, что делало рабом человека. Это учение было трудно усваемое и по сие время.

Идея коммунистическая утверждается в России, где к учению была призвана и власть, кк уже сила скорейшаго его проведения и таким образом остальную часть безголовых привести к новому харчевому стойлу силою и показать, что здесь тебе то, о чем сам смутно мечтал". Очевидно и в искусстве произойдет таковое же соответствие.

учение новаторов должно пойти в массу и провести в жизнь с ее помощью свои совершенства действительнаго построения культурнаго парника новаго формообразования.

Я хочу утвердить именно партийность в искусстве и доказать, что вне партийности быть — значит не существовать. Существующий партиен. На самом деле еще раз, что такое партия? Разве два человека Маркс и Энгельс подписавшие свой манифест не были партией, разве каждый в отдельности из них не был партией, не жило ли содержание в них или в нем, ныне выразившееся сотней тысяч членов, не из их ли семени выросли и ростут сотни единиц.

Если возразят, что партийное лишь временное, а после наступит „любовь и братство", наступит „царство небесное", то во имя чего это достижение, во имя чего наступит беспартийность в единоликом единстве человечества? Но ведь эти слова будут только туманом, ибо что есть мир, любовь и братство, и в чем заключается небесное царство на земле, а что делать с движением? Не есть ли туман еще одно слово "свобода". Что это за слово и как его нужно понимать?

Дальше что есть искусство? В большей части оно есть средство отражения построеннаго в жизни мировоззрения. Ясно, что старая академия была результатом и училищем такового. В ней обучался человек и получал средства, не для того чтобы остался с ними в полной свободе, этого никогда не может быть.

Все средства он получал такие только, которыми можно выразить существующее мировоззрение, ибо все средства от произошли отдаленных. Если же один из учащихся сумеет отвергнуть их и указать на новые, то горе ему. Следовательно мнимая свобода его творчеств, по за пределами училища, остается только той свободой и формою того творчества, которое бы выражало живущее мировоззрение. Отсюда вопрос о творчестве раскрывается в очень интересный ответ его научаемости, именно: **Всякая творческая форма уже устанавливается системою мировоззрения.**

[Напечатать об этих моих иследованиях не удается т.к. бумага занята [illegible] изследованием о раскрытии Суздальских икон, см. Худож. Жизнь]

Почему принцип свободных г.х. мастерских не выдержал критики и должен был замениться обязательством и дисциплиною? Это явление происходит от того, что в нас уже существует начало новаго мировоззрения искусства; но это еще смутно. Произошла перегрупировка; свободн. мастерские образовали кольцо под видом „специальных мастерских, второе кольцо" „общеживописное", остальное — испытательные. Смысл — изучение фабричнаго или научнаго познания сил материалов, и т.д. Главное — „оборудовать учащагося всеми средствами знания и опыта, для того чтобы он мог после свободно творить"; но тут ясно, что при этом построении и эти средства ничего ему не дадут, ибо нет ответа во что и что творить; уяснены ли те системы, во что воплотятся новые гармонии материалов? Вот самый главный вопрос. Ибо последнее возможно тогда, когда уже ясно мировоззрение, т.е. установлена система, которая должна заполниться телом сделанном средствами данными училищем, что неясно современности. Но ведь оно их само пока и ет, следов. пусто. „Нужно уберечь учащагося, чтобы он не был маленьким „Кончаловским, Машковым" в Москве, а в Витебске „крошкою Пикассо, Сезанном", но в Москве „кк нарочно", или по необходимости, учащиеся опять поставлены так, что после прохождения всех дисциплин попадают в специальные, т.е. к тем же Кончаловскому, Машкову и опять, — начали за здравие, кончили заупокой. Но зато это уже беспартийно, никаких направлений нет, есть научное фабричное прохождение натюрмортов без всякаго взгляда и отношения ибо каждый взгляд уже партиен. Упущено главное — мировоззрение, забыто про то, что все от него рождается, забыто что мировоззрение есть реальный мир распылившейся системы форм, что каждое воззрение требует соответствующие материалы и средства, почему каждая эпоха имеет новую форму. Нелепость и боязнь чтобы учащиеся не были маленькими удальцовыми или родченко-древиными — полный абсурд. Это равносильно тому, если бы вожди политическо-экономической жизни стремились чтобы отстранить все учение и мировоззрение Карла Маркса и других деятелей от постижения масс, чтобы не было маленьких Марксов.

В искусстве происходит тоже самое что и во всей полит. экон. жизни. В первой четверти нашего века произошли большие сдвиги. Кубизм это не простая безделушка, обслуживающая мещанскую сутолку, это целое мировоззрение уже имеющее за собой целый ряд научных иследований. Разве это не партия проведшая в жизнь свое отношение к вещи, а футуризм разве не мировоззрение? Даже т. Луначарский признал их полезными в пролетарской культуре, называя их просто „новаторскими". Разве Сезанн и Ван Тог не установили известнаго мироотношения? Отсюда следует, что если мы будем изучать все партии или отдельные единицы, то это не значит что учащийся будет маленьким Сезаном или Пикассо. Важно изучить все моменты касающиеся и других возможностей последних изысканий. [Всякий

—3—

Репозиторий БГУ

живописец есть уже учоный а его произведение разве не книга.] Важно изучить системы их, ибо отныне мы продолжим совершенство. И вот когда мы приходим к слову „проведен", начинается острая напряженная партийность. И в данный момент искусство новаго мировозрения хочет установить форму, напр. архитектуру современной жизни в широком смысле слова. Мировозрение это нужно изучить ибо в нем уже средство.

Быть ли грекам в нашем времени или же мы установим свою форму. Мы или они — строители новых сооружений нашей современности.

■

О гармонии, создании вещи и власти ритма над художником.

„Я — искусство прежде всего свободно, куда хочу — полечу, передо мною все равны, лишь бы в этом равенстве я нашло свое эстетическое, моральное, религиозное, историческое или другое содержание и смысл. Для меня не может быть ограничений и границ; я без времени и чисел; я свободнее в своих творениях чем ветер; я одинаково прекрасно и все формы всех времен будут прекрасны кк только я коснусь их, и мой художник не похож на вас, ограниченных свободой системою и вечным стремлением к совершенству форм технической жизни. Вы никогда не можете быть такими гибкими кк он; вы смертельны, мой же художник не знает современности; для него нет времени ни чисел, он свободен и сегодня живет в совершенствах прошлой вашей жизни, также, кк и сегодняшних. Вам только сегодняшнее принадлежит, для него все; для него нет ничтожнаго ни в чем, стоит ему коснуться и воплотить меня кк вещи становятся равноценными во всех эпохах вашего времени. Я — искусство вечной или безвечной гармонии миров вещей, освобождаю из мрака времени убитые вами вещи событий, возвращаю им жизнь в моей бесконечной гармонии, таково мое действие, в котором нет ни совершенства ни культуры ни силы."

Но так ли?.. прежде всего чем является гармония? Есть ли это действие или это бездействование? Уже ясен ответ, что гармония — результат действия образующаго тело, а раз это действие, то очевидно его движение находится в бесконечном изменении, а всякое изменение есть новое созвучие произошедшее от новаго соотношения между собою, что создало образ соотношение явилось через систему построения ибо иначе не может выявится [illegible]атерия звук в гармонии.

Ясно отсюда что искусство и его художник во власти систем конструкций и законов, ибо все это он сам есть, он есть действие или он совокупность действия милионов единиц построеннаго организма, кк вечно изменяющейся гармонии.

И вот тот, кто постиг новое соотношение звуков или тел стремится построить мир в этой новой гармонии соотношений, эта гармония соотношений материалов выражающихся в вещах, что называем утилитарным, и будет гармонией мира. Это стремление настолько сильно что никакое гонение и преследование сложителей новой [redacted] гармонии тел не сможет уничтожить его.

■ К. МАЛЕВИЧ.

## ЕСЛИ.

Если армия была нужна для победы над белыми, то теперь нужна для победы над культурою белых.

*

Если армия нужна для битвы с трудом, то нужна дивизия творцов форм, во что выльется труд.

*

Если армия труда нужна для завоевания материала, то нужен корпус для [illegible] станков производства.

*

Если нужны станки производства, то нужно знать, что они будут производить.

*

Если мы воскресим станки производства остывшие перед революцией, они воскресят нам культуру до революционную.

Если новаторы экономических харчевых благ воскресят белые булки и распределят и поровну, то мы должны создать новую архитектуру культуры. От первого мы будем в теле, а от второго духовны и динамичны.

Если новаторы экономических харчевых благ ищут культуры — пролетарской, коммунистической, общечеловеческой, то мы поможем найти ее.

Если новаторы экономических харчевых благ подняли красное знамя предвещающее катастрофу старой системы жизни, но мы подняли красный семафор указывающий катастрофу старой культуре вообще и искусству.

Если новаторы экономических харчевых благ стоят у рукояти своих систем делая жизнь, то новаторы искусств должны стать у рукояти культу-

— 4 —

Репозиторий ВГУ

РЫ ЭТОЙ ЖИЗНИ.

ЕСЛИ УБИТЬ НОВАТОРОВ ИСКУССТВ — УБИТЬ АРХИТЕКТУРНУЮ ФОРМУ СОВРЕМЕННОСТИ.

ЕСЛИ НОВАТОРЫ ЭКОНОМИЧЕСКИХ ХАРЧЕВЫХ СИСТЕМ ПОБЕДИЛИ БЕЛЫЙ ЭКОНОМИЗМ, МЫ ПОБЕДИМ БЕЛУЮ КУЛЬТУРУ.

ЕСЛИ ВОЖДИ СОВРЕМЕННОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ ИЩУТ КУЛЬТУРЫ НОВОГО ИЗ ОБРАЗОВАНИЙ СТАРОВАТОРОВ И НОВАТОРОВ, — ЗНАЧИТ НЕ НАШЛИ НОВОГО МИРОВОЗРЕНИЯ.
НАЙТИ МИРОРОЗРЕНИЕ ЗНАЧИТ НАЙТИ КУЛЬТУРУ. НИКОГДА НОВУЮ КУЛЬТУРУ НЕЛЬЗЯ ОБРАЗОВАТЬ И СОЧИТАНИЯ ДВУХ МИРОВОЗЗРЕНИЙ — ТАКОВАЯ КУЛЬТУРА БУДЕТ БЕЗПЛОДНОЙ.

## К ЗНАКУ СОВРЕМЕННОСТИ.

ДВИЖУТСЯ ВЕКА — ДВИЖЕТСЯ НАШЕ СОЗНАНИЕ НЕСЯ ИЗМЕНЕНИЕ СОВЕРШЕНСТВ СВОИХ ФОРМ. ЗНАК ПЕРВОБЫТНОГО ЧЕЛОВЕКА ВЫРАЖАЛ ЕГО СОЗНАНИЕ, И НА КАЖДОЙ СТУПЕНИ РАЗВИТИЯ ОН ВИДЕЛ ТВОРИМЫЙ ИМ ПРЕДМЕТ, КК СВОЕ ПРОДВИЖЕНИЕ.
РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕКА НЕСЕТ И ПРОГРЕСС КУЛЬТУРЫ; ЕГО БЫТИЕ ЧЕРТИТСЯ ФОРМАМИ СОВЕРШЕНСТВА ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ. ЗНАКИ ПЕРВОБЫТНОГО ЧЕЛОВЕКА — ПОКАЗАТЕЛИ ЕГО КУЛЬТУРЫ, — ГРЕЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ОСТАВИЛА НАМ ФОРМЫ СОВЕРШЕНСТВА СВОЕГО ВРЕМЕНИ. КАЖДАЯ ЭПОХА КУЛЬТУРЫ ЕСТЬ РЕЗУЛЬТАТ ТВОРЧЕСКИХ И ПОТОМУ НОВЫХ ФОРМ РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА. НАША ЭПОХА НЕСЕТ СВОИ ЗНАКИ ВЫРАЖЕННЫЕ КАК В ЭКОНОМИЧЕСКИ ПОЛИТИЧЕСКИХ ФОРМАХ ЖИЗНИ, ТАК И В ФОРМАХ ВСЕХ УТИЛИТАРНЫХ ВЕЩЕЙ И ТВОРЧЕСКИХ ИЗОБРЕТЕНИЙ. ВСЕ ВИДИМЫЕ НАМ СЕГОДНЯШНИЕ ФОРМЫ ИСКУССТВ, ТЕХНИКИ, МЕХАНИКИ — СУТЬ ЗНАКИ СОВРЕМЕННОЙ НАМ ЭПОХИ. КАЖДОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ МЫСЛИ ПРЕТВОРЯЕТСЯ В УТИЛИТАРНУЮ ВЕЩЬ; ВСЯКАЯ ВЕЩЬ СТРОИТСЯ ПО ПЛАНУ И СИСТЕМЕ, ЧЕМ СИСТЕМА ЭКОНОМИЧНЕЕ, ТЕМ ВЕЩЬ СОВЕРШЕНЕЕ. ВИДИМАЯ ФОРМА ЕСТЬ РЕЗУЛЬТАТ ТВОРЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ ЧЕЛОВЕКА, СОЗДАВШЕГО ОРГАНИЗМ ДО ЕГО ПОСТРОЙКИ, В ЧЕРТЕЖЕ ИЛИ ХОЛСТЕ.
КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОСТИ ЕСТЬ НОВОЕ СЛОЖЕНИЕ ЕДИНИЦ; КАЖДАЯ ЕДИНИЦА УТИЛИТАРНАЯ ЕСТЬ ЭЛЕМЕНТ ОБЩЕЙ ЦЕЛОСТНОЙ КОНСТРУКЦИИ ИЗМЕНЕНИЙ. ЭКОНОМИЯ ВЫРАЖЕННОЙ ЕДИНИЦЫ ВНОСИТ СОВЕРШЕНСТВО ЦЕЛОГО И УВЛЕКАЕТ В НОВОЕ ЕЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ. ЧЕМ ЭКОНОМИЧНЕЕ ПОСТРОЕН ЧЕРТЕЖ, ТЕМ СОВЕРШЕННЕЕ БУДЕТ ФОРМА ПРЕДМЕТА И СВОБОДНЕЕ ОТ ПУТ ЭСТЕТИКИ. ЧЕЛОВЕК ПРОВОДИТ СЕБЯ ЧЕРЕЗ ПУТЬ СОКРАЩЕНИЙ, И ПОТОМУ КАЖДАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ФОРМА СТРОИТСЯ НА ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДВИЖЕНИИ. ПОСЛЕДНЕЕ ДОЛЖНО СТАТЬ ЗАБОТОЙ СОВРЕМЕННОСТИ, КК ЧИСТАЯ ЦЕЛЬ ЭКОНОМИИ ЗНАКОВ.

И. ЧАШНИК.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ КРЕМАТОРИЙ ИСКУССТВ СТАРОГО СМЫСЛА.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ТВЕРДАЯ, ЕДИНАЯ ПОЛИТИКА В ИСКУССТВЕ.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ КОНФЕРЕНЦИЯ НОВАТОРОВ, С'ЕЗД ПОДМАСТЕРЬЕВ, И ВСЕРОССИЙСКИЙ УЧЕБНЫЙ СОВЕТ УНОВИСА.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ НОВАЯ АРХИТЕКТУРИЗАЦИЯ СМЫСЛА НОВОГО ИСКУССТВА.

## О МОСКОВСКИХ СВОБ. ГОСУД. ХУДОЖ. МАСТЕРСКИХ.

ВПЕЧАТЛЕНИ О МОСКОВСКИХ МАСТЕРСКИХ ЭКСКУРСАНТА УНОВИС ВИТЕБСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ. 15-го НОЯБРЯ 1920 г.

В ВИДУ ОТСУТСТВИЯ НАПЕЧАТАННОЙ ПРОГРАММЫ, ИЗ СВЕДЕНИЙ СОБРАННЫХ ЧАСТНЫМ ОБРАЗОМ ВЫЯСНИЛОСЬ, ЧТО ПРОГРАММА ДЕЛИТСЯ НА 3 ФАКУЛЬТЕТА, ИЗ КОИХ СУЩЕСТВУЕТ ГЛАВНЫМ ЖИВОПИСНЫЙ, АРХИТЕКТУРНАГО НЕТ, В СКУЛЬПТУРНОМ, ГДЕ МАТЕРИАЛОМ СЛУЖИТ ГЛИНА, СИСТЕМА ОТСУТСТВУЕТ. ОБЩЕ-ЖИВОПИСНЫЙ ДЕЛИТСЯ НА 8 ДИСЦИПЛИН, ВЗАИМООТНОШЕНИЕ МЕЖДУ КОТОРЫМИ НЕ ВЫЯСНЕНО, Т.Е. НЕ ВЫЯСНЕНО В КАКОЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИЙСЯ ИХ ПРОХОДИТ. ОТСЮДА ВЫХОД В СПЕЦИАЛЬНЫЕ МАСТЕРСКИЕ УЗКО-ИНДИВИДУАЛЬНАГО НАПРАВЛЕНИЯ.

В КЛАССЕ ИСПЫТАТЕЛЬНО-ПОДГОТОВИТЕЛЬНОМ ПЕВЗНЕРА ПОЛУЧЕНЫ СЛЕД. РАЗЯСНЕНИЯ: ИЗУЧАЮТСЯ ЭЛЕМЕНТАРНЫЯ ПОНЯТИЯ МАТЕРИАЛА, МИР КРАСКИ, ПЕРВОСТЕПЕННЫЯ РЕАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТОЙ ЖИЗНИ, КОТ. НАС ОКРУЖАЕТ. МАСТЕРСТВО НА ПЕРВОМ ПЛАНЕ, УЧАЩИЙСЯ ДОЛЖЕН БЫТЬ МАСТЕРОВЫМ, ДОЛЖЕН УМЕТЬ НАПИСАТЬ ВЫВЕСКУ, ФАСАД ДОМА, ДОЛЖЕН ПОНИМАТЬ КРАСКУ, СОЗДАТЬ СВОЮ КРАСКУ, ОН ДОЛЖЕН СДЕЛАТЬ НЕЧТО НОВОЕ В ЖИВОПИСИ, СЛЕД. ВСЕ ПРИЕМЫ В ИСКУССТВЕ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ЕМУ ИЗВЕСТНЫ. ПЕВЗНЕР СТАРАЕТСЯ РАСКАЗАТЬ КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ И ВСЕ СУЩЕСТВУЮЩИЯ ШКОЛЫ. ШКОЛА РОЖДАЛАСЬ КОГДА ЯВЛЯЛОСЬ МАСТЕРСТВО, И ТАК ГЛАВНОЕ УМЕТЬ ОБРАЩАТЬСЯ С КРАСКОЙ, С ПОЛОТНОМ И ВОЗЗРЕНИЕ НА МИР. РУКОВОДИТЕЛЬ ШЕНЯКИН ЗАЯВИЛ, ЧТО ВСЕ ТЕЧЕНИЯ НАЧ. САРХАНКИ ВЛИЛИСЬ В НАСТОЯЩИЙ ПЕДАГОГ. МЕТОД И СОСТАВИЛИ ЦЕЛОЕ. ПРАВИЛО — НЕ НАСИЛОВАТЬ НИКОГО, КТО РОЖДАЕТСЯ РЕАЛИСТОМ, КТО БЕСПРЕДМЕТНИКОМ. ИЗУЧАЕТСЯ "ВЫЯВЛЕНИЕ КОНСТРУКТИВНОЙ ЦВЕТОФОРМЫ" "РАЗНИЦЫ МЕЖДУ ИСПЫТАТЕЛЬНЫМ ОТДЕЛЕНИЕМ И ОТД. ОБЩЕЖИВОПИСНЫМ (КЛ. ѲЕДОРОВА), ГДЕ ТАКЖЕ КОПИРУЕТСЯ НАТЮР-МОРТ, НЕ УСМАТРИВАЕТСЯ.

В МАСТЕРСКОЙ ФАЛЬКА МНОГОЦВЕТИЕ НАТУРЫ ОСОЗНАНО, ПРОИСХОДИТ БОРЬБА, КК СВЯЗАТЬ ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТОВОЕ С ДВИЖЕНИЕМ ФОРМ НАТУРЫ. ЭТЮД, ПРЕДСТАВЛЯЕТ ХАОТИЧЕСКОЕ НАГРОМОЖДЕНИЕ ЦВЕТА, СТРЕМЯЩАГОСЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ ФОРМ НАТУРЫ В ХОЛСТ. НАТУРА РАЗОРВАНА, ГРАНИ ФОРМЫ РАСПЫЛЕНЫ, ОБЩЕЕ В СОСТОЯНИИ ХАОСА. В РАЗГОВОРЕ С УЧАЩИМИСЯ ПОЛУЧЕНЫ ОТВЕТЫ: "СОЗНАЕМ ПРЕИМУЩЕСТВО КОНСТРУКТИВНАГО МЕТОДА, НО СЛАБЫ."

В МАСТЕРСКОЙ РОДЧЕНКО — ДИСЦИПЛИНА "КОНСТРУКЦИЯ", НАТЮРМОРТ КОНСТРУКЦИОННЫЙ, ХОРОШО ВЫПОЛНЕН ИЗ МЕТАЛЛА СТЕКЛА ПОКРАШЕН, ЛАКИРОВАН, НО В НЕМ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ ВСЯ РАБОТА ПО КОНСТРУКЦИИ, ПОТОМУ ЧТО УЧАЩИЕСЯ ЕГО ТОЧНО КОПИРУЮТ КК И ЛЮБОЙ ПРЕДМЕТ

В МАСТЕРСКОЙ УДАЛЬЦОВОЙ, ДИСЦИПЛИНА "ОБ'ЕМ И ПРОСТРАНСТВО" НАТЮРМОРТ МАШИНА НА ФОНЕ ДОСКИ. ЗДЕСЬ УЧАЩИЕСЯ БЕРУТ ИЗ НАТУРЫ ЭЛЕМЕНТЫ ПРЕТВОРЯЮТ ЕЕ В ЖИВОПИСНУЮ КОНСТРУКЦИЮ, ДАЮТ ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗРЕШЕНИЕ НАТУРЫ В ПЛОСКОСТИ ЧЕРЕЗ СДВИГИ ЦВЕТА.

В МАСТЕРСКОЙ И. МАШКОВА ЖИВОПИС

РЕПОЗИТОРИЙ БГУ

ДЕКОРАТИВНО-МОНУМЕНТАЛЬНАЯ, НА СТЕНАХ ФЕНЦИНЫ И ВАЗЫ С ФРУКТАМИ НАПОМИНИРИМСКО-ГРЕЧЕСКИЕ РОСПИСИ И ЗАПАДНО-РОМАНСКИЙ СТИЛЬ УКРАШЕНИЙ. СМЫСЛ МАСТЕРСКОЙ НЕСЕН. ПОЛУЧЕНО РАЗЪЯСНЕНИЕ ЧТО ЦЕЛЬ ПОДГОТОВКА К МАСТЕРСКОЙ ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ МАНГАНАРИ.

В МАСТЕРСКОЙ КЛЮНА „ДИСЦИПЛИНА ДВУМЕРНАЯ ЦВЕТНАЯ ПЛОСКОСТЬ" – ПРЕВРАЩЕНИЕ ОБ'ЕМОВ В ПЛОСКОСТЬ.

ВО ВСЕХ ОСТАЛЬНЫХ МАСТЕРСКИХ ТЕ-ЖЕ НАТЮРМОРТЫ И ПИСАНИЕ „ПО ПОВОДУ"

## тт. СЕНЬКИН и КЛУЦИСС

ПЕРСОНАЛЬНЫЕ МАСТЕРСКИЯ, КК ОКОНЧАНИЕ УЧИЛИЩА – НЕДОРАЗУМЕНИЕ, Т.К. ЭТИ МАСТЕРСКИЯ СМЕЛО МОЖНО СКАЗАТЬ ЯВЛЯЮТСЯ ОСНОВОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО НОВЫХ МАСТЕРСКИХ, КОТОРЫЕ НЕ СМОТРЯ НА СВОЮ НЕЗАВИСИМОСТЬ СТОЯТ В СИСТЕМЕ ЧИСТОЙ НАУКИ И ПРАКТИЧЕСКАГО РЕАЛИЗМА. ЖИВОПИСЬ КЛУЦИССА И ПОИСКИ СЕНЬКИНЫМ ФОРМООБРАЗОВАНИЙ, МОГУТ СЛУЖИТЬ ОБРАЗЦОМ УЧИЛИЩУ И ВСЕМ ЖИВЫМ ПОДМАСТЕРЬЯМ УЧИЛИЩ.

Н.К.

ЭЛЕКТРОФИКАЦИЯ АГРОНОМИЧЕСКОГО ХОЗЯЙСТВА – ПРЕОДВЕРИЕ ЭЛЕКТРОМАГНИТИЗАЦИИ СУПРОСТРАНСТВА ЧЕРЕЗ СУПРЕМЫ.

ПРОИЗВОДОДСТВО ПЕРЕДТРОНОМ МОГУЩЕСТВЕННЫМ НЕ БЫТИЯ – ВЕЧНО БЛЕСТЯЩИЙ ОГОНЕК.

ПРИВЕТСТВУЕМ ЭЛЕКТРОФИКАЦИЮ ХОЗЯЙСТВА, КАК ОДНУ ИЗ ИДЕЙ ИДЕЙ НОВЫХ ИСКУССТВ.

ТОЛЬКО ОДНО УЧИЛИЩЕ МОЖЕТ БЫТЬ В СОВРЕМЕННОСТИ ИСКУССТВ – АРХИТЕКТУРНОЕ, КАК РЕЗУЛЬТАТ УСИЛИЙ ЖИВОПИСИ И ВООБЩЕ ИСКУССТВА.

НЕТ БОЛЬШЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА И ПРОМЫШЛЕННОСТИ, НЕЧЕГО БОЛЬШЕ УКРАШАТЬ, СЕГОДНЯ РОЖДАЮТСЯ ФОРМЫ В УТИЛИТАРНОЙ КРАСОТЕ.

## ДОКЛАД НА ТЕМУ „ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ."

19-го ДЕК. ЧЛЕНОМ УНОВИСА В. ЕРМОЛАЕВОЙ БЫЛ ПРОЧИТАН ДОКЛАД НА ТЕМУ – ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ. ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА:

1) В СОВРЕМЕННОСТИ НАШЕЙ МЫ ПЕРЕШЛИ НАИВЫСШЕЕ НАПРЯЖЕНИЕ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ. ОНА ОСОЗНАНА, НАЙДЕНЫ ЕЯ СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ, СЛОЖЕНЫ В НОВОЕ ЦЕЛОЕ И ПЕРЕДАНЫ К РЕАЛИЗАЦИИ. ЭТО ПРОИЗОШЛО В ПОЛИТИКО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ СОЗДАНИЕМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КОММУНЫ, ТОЖЕ ПРОИЗОШЛО В ИСКУССТВЕ ОТКРЫТИЕМ КУБИЗМА.

2) В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ТВОРЧЕСКАЯ ИНИЦИАТИВА ПО СОЗДАНИИ КУЛЬТУРЫ КОЛЛЕКТИВА ПОКИНУЛА СОЗДАТЕЛЕЙ ХАРЧЕВОЙ КОММУНЫ, КК ТВОРЧЕСТВО В ИСКУССТВЕ ПОКИНУЛО КУБИЗМ.

3) СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ КОММУНУ МЕХАНИЧЕСКИЕ СИЛЫ ПРЕТВОРЯЮТ В ЖИЗНЬ, И ФОРМЫ КУБИСТИЧЕСКОГО СЛОЖЕНИЯ ВХОДЯТ КК КЛАССИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ В ОБИХОД ЖИЗНИ.

4). РЕАЛИЗОВАННЫЙ КОЛЛЕКТИВ ПОЛУЧАЕТ НОВЫЙ СДВИГ И ПЕРЕХОДИТ В ПОСТУПАТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ К СЛЕД. ПОБЕДЕ, К ОСУЩЕСТВЛЕНИЮ ЕДИНСТВА СВЕЩАМИ МИРА, ОДУХОТВОРЕНИЯ ИХ, ОКЛАДЧЕНИЯ СЕБЯ В НИХ И ИХ В СЕБЯ. И В ИСКУССТВЕ ВТОРЖЕНИЕ ОДУХОТВОРЯЮЩАГО ДВИЖЕНИЯ, ПУТИ КОТ. УКАЗАЛ СУПРЕМАТИЗМ, ЕСТЬ ТОЖЕ, ЧТО ВО ВСЕХ ЯВЛЕНИЯХ ЖИЗНИ НОВЫЙ ПУТЬ К НАШЕМУ ПОСТОЯННОМУ РЕЛИГИОЗНОМУ ОБРАЗУ ЧЕРЕЗ ТВОРЧЕСТВО ДВИЖЕНИЯ.

В ЧИСЛЕ ОРАТОРОВ ВЫСТУПАВШИХ ПОСЛЕ ДОКЛАДА, ЧЛЕН УНОВИСА ЮДИН, ДАЛ РАЗЪЯСНЕНИЯ В СУЩНОСТИ КУБИЗМА. ПРЕДСТАВИТЕЛИ ИЗО СЕКЦИИ (ВЫСТУПАЛИ) С НАПАДКАМИ И ОБВИНЕНИЯМИ НА УНОВИС, ПОКАЗЫВАЮЩИМИ ИХ ПОЛНУЮ НЕОСВЕДОМЛЕННОСТЬ В ВОПРОСЕ. НИЧЕГО ДРУГОГО О ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СЕКЦИИ УНОВИС ЖДАТ НЕМОГ.

## О БОРЬБЕ С ЭСТЕТИКОЙ

ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСИ СОЗДАЕТ НОВУЮ ФОРМУ ВЫРАЖЕНИЯ, ОСВОБОЖДАЯСЬ ОТ ПРЕДМЕТНОГО ПОВТОРЕНИЯ, ГДЕ ОТСУТСТВУЕТ ТВОРЧЕСКАЯ ИНИЦИАТИВА. ТВОРЧЕСКОЕ УСИЛИЕ СОЗДАЕТ НОВУЮ ФОРМУ ИЗВЛЕКАЯ НОВУЮ ОСТРОТУ В СЛОЖЕНИИ ОСНОВНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ. УНОВИС ОСОЗНАЛ ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ В ЖИВОПИСИ, ПОСТИГ НОВУЮ СИСТЕМУ ПОСТРОЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ И ПРИШОЛ К СОЗДАНИЮ ФОРМ В ПРОСТРАНСТВЕ ИЛИ АРХИТЕКТУРЕ СУПРЕМАТИЗМА. НОВАЯ УТИЛИТАРНАЯ ФОРМА БОРЕТСЯ С ЭСТЕТИКОЙ, КОТ. НЕ ДАЕТ РАЗВИТЬСЯ ЧИСТО УТИЛИТАРНЫМ СВОЙСТВАМ. ЭСТЕТИКА УКРЫВАЕТ ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА МАТЕРИАЛОВ, ЭТО ОНА КРАСИТ ПОД МРАМОВ ГЛИНЯНУЮ ПЕЧЬ И ЗАГРОМОЖДАЕТ НЕКУЖНЫМИ УКРАШЕНИЯМИ РАЗНЫХ СТИЛЕЙ АРХИТЕКТУРУ ЗДАНИЙ. СОВРЕМЕННАЯ ТЕХНИКА, ЗАВОЕВАВШАЯ СКОРОСТЬ, ЯВЛЯЕТСЯ ВРАГОМ ЭСТЕТИЗМА. МЫ НЕ УКРАШАЕМ АЭРОПЛАНОВ ДЕРЕВЯННЫМИ БОГАТУЯМИ БОГОВ А КРЫЛЬЯ ИХ НЕ ДЕЛАЕМ ИЗ ЗОЛОТА И СЕРЕБРА НО ИЗ ТОГО МАТЕРИАЛА, КОТ. НУЖЕН ДЛЯ ЦЕЛИ ПОЛЕТОВ.

ЛАЗ. ХИДЕКЕЛЬ.

## Х·Р·О·Н·И·К·А.

ВЫШЛА КНИЖКА „СУПРЕМАТИЗМ" К. МАЛЕВИЧА. 34 РИСУНКА ИСПОЛНЕННЫЕ ЛИТОГРАФИЕЙ

ВЫШЕЛ ЛИСТОК ВИТТВОРКОМА – УНОВИС СО СТАТЬЯМИ ЧАШНИКА, КОГАНА, ХИДЕКЕЛЯ.

ВЫШЕЛ ЖУРНАЛ ВСЕРОС. ЦК. УЧАЩИХСЯ СО СТАТЬЯМИ Т. МАЛЕВИЧА И Т. СЕНЬКИНА ОБ УНОВИСЕ.

В СКОРОМ ВРЕМЕНИ ВЫХОДИТ ВТОРОЙ N. ПУТИ УНОВИСА.

ЧЛЕНАМ УНОВИСА РАССЛАНА АНКЕТА – ПРОСЯТ НЕ ЗАДЕРЖИВАТЬ С ВОЗВРАЩЕНИЕМ ЗАПОЛНЕННЫХ АНКЕТ

АДРЕС ЦЕНТР. ТВОРКОМА УНОВИСА – ВИТЕБСК – БУЗАРИНСКАЯ 10.

Схема развития современного искусства. В.Е.

инв. МК IV-19917 (6 стр)

Репозиторий БГУ

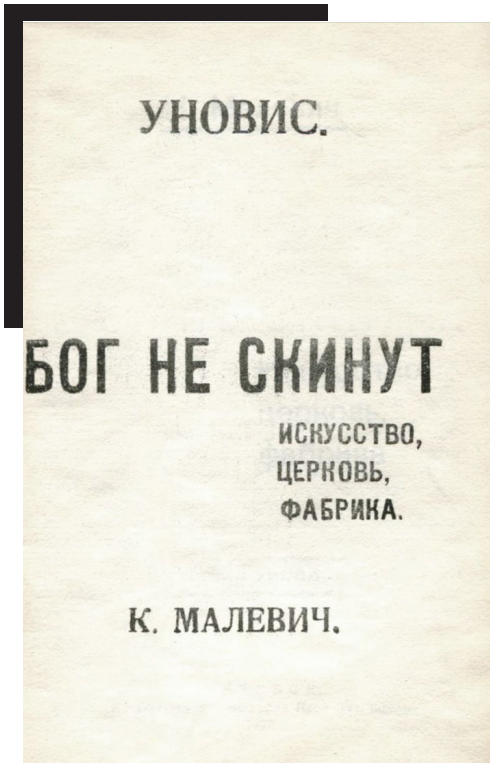
И завершал полиграфический цикл УНОВИСа трактат «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» – текст, вошедший позже как составная часть философского труда Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность» (в феврале 1922 года труд написан в Витебске, ровно через 40 лет издан в Кёльне в немецком переводе), с гегелевской идеей движения к мировому духу, что воспринималось в 1920-е годы как реакционная идея ещё и потому, что Малевич рискнул в названии употребить противоречащее государственному атеизму понятие и позволил себе абсолютную свободу мышления и публичного высказывания. Идея, соотносимая с идеей ноосферы, идея космизма подверглась осмеянию, Малевич был ошельмован ещё и как соллипсист (кантианство и гегельянство сошлись в основании обвинений).

**«Второй ступенью жизни считаю мысль, в которой возбуждение принимает видимое состояние реального в себе, не выходя за пределы внутренняго. Мысль – это процесс или состояние возбуждения, представляющееся в виде реального и натурального действия, Мысль потому не есть нечто такое, через что возможно размыслить проявление, т. е. понять, познать, осознать, знать, доказать, обосновать, нет, мысль только один из процессов действия не познаваемого возбуждения. Ничто поэтому на меня не влияет и “ничто ”, как бытие, не определяет моего сознания, ибо все возбуждение как единое состояние без всяких атрибутов называемых общежитейским языком. Все то, что через мысль, как средство раз-мыслия, раз-крывающее действительное, умеющее раз-делить действительное от недействительнаго и таким образом показать человеку тот или иной предмет в его точности и действительности – абсурд есть, на самом деле видим всегда то, что не можем никогда познать и видеть действительно. И то, что проявляется человеком или в мире вообще, не смотря на все его “наглядные ”, “научные ” и “другие ” обоснования, остается недоказанным, ибо все проявления – результат непознаваемаго возбуждения».**

**«Человек тоже Космос или Геркулес, возле которого вертятся солнца и их системы, так возле него в вихре вертятся все созданные им предметы, он, как солнце, руководит ими и влечет за собою в неведомый ему путь бесконечного, как вселенная со всеми своими возбуждениями, может быть стремится к единству, так и все его распыленные “предметы” составляют единство его центра, который в свою очередь движется по путям вселеннаго увлечения. Так единство за единством, включаясь друг в друга стремится в бесконечный путь безпредметного».**

9 апреля 1922 года Малевич читал в Витебске в Латышском клубе лекцию на эту же тему – «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика». Ермолаева обращалась в губполитпросвет за резолюцией о разрешении лекции – философского разбора.

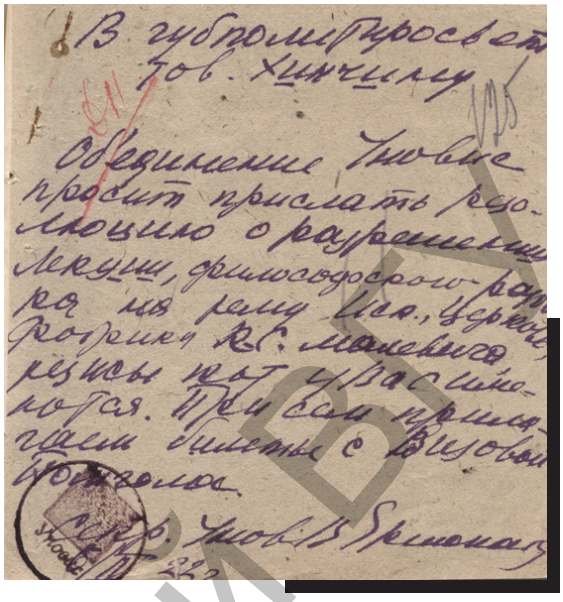
Репозиторий ВГУ


УНОВИС.

БОГ НЕ СКИНУТ

ИСКУССТВО,
ЦЕРКОВЬ,
ФАБРИКА.

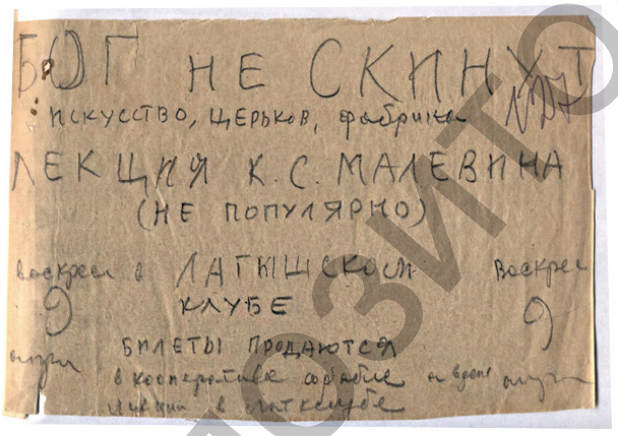
К. МАЛЕВИЧ.


В губполитпросвет
Тов. Хинчину

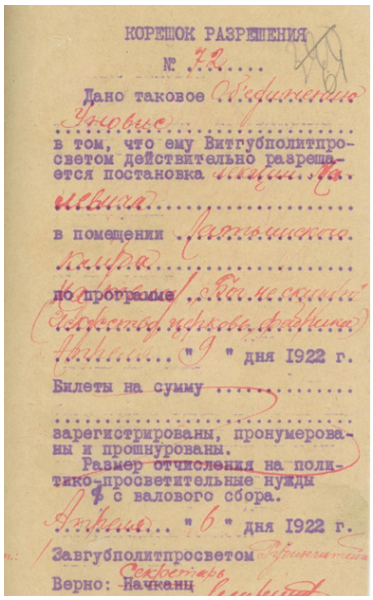
Объединение Уновис просит прислать разрешение о разрешении лекции, организованной на тему Бог, церковь, фабрика К.С. Малевича и просит уведомить. При сем прилагаем билеты с визой контроля.

Уновис

ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 1. Л. 125


БОГ НЕ СКИНУТ
искусство, церков, фабрика
ЛЕКЦИЯ К.С. МАЛЕВИЧА
(НЕ ПОПУЛЯРНО)
воскрес в 9 часов
ЛАТКЛУБЕ
воскрес 9
БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ
в кооперативе
на входе
в латклубе

ГАВт. Ф. 1319. Оп 1. Д. 7. Т. 1. Л. 127


КОРЕШОК РАЗРЕШЕНИЯ
№ 72

Дано таковое Объединению Уновис в том, что ему Витгубполитпросветом действительно разрешается постановка Лекции Малевича в помещении Латышского клуба по программе «Бог не скинут» Искусство, церковь, фабрика

Витебск "9" дня 1922 г.

Билеты на сумму ..... зарегистрированы, пронумерованы и прошнурованы.

Размер отчисления на политико-просветительные нужды 5% с валового сбора.

Витебск "6" дня 1922 г.

Завгубполитпросветом

Верно: Начканц

ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 3. Л. 61

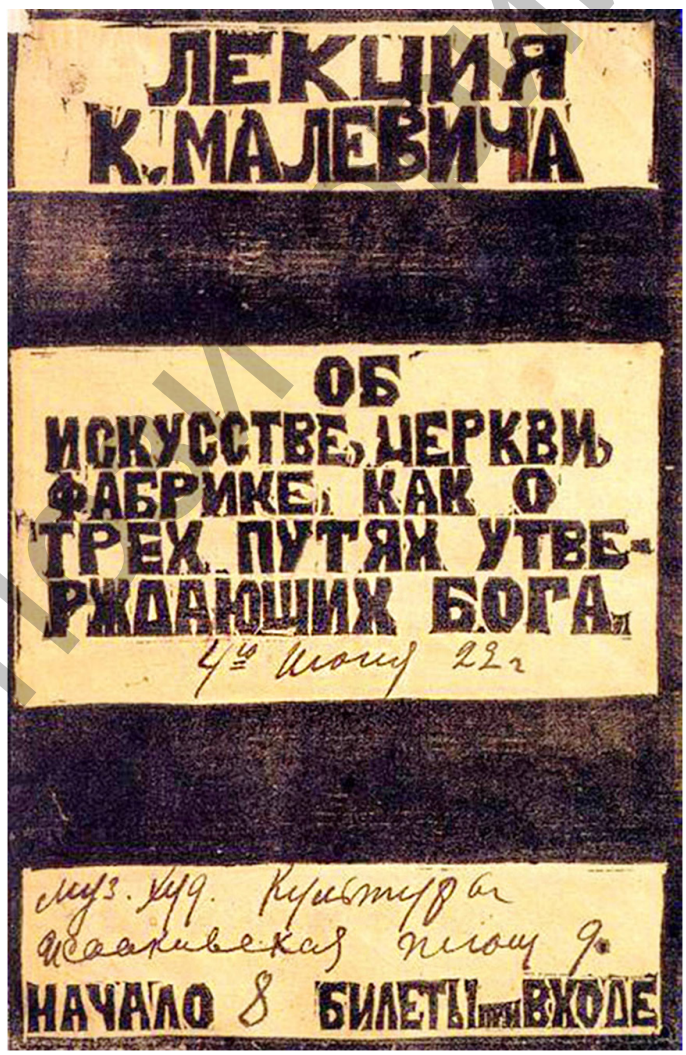
«Известия Витебского губисполкома и губкома РКП (б)» в № 29 за 5 февраля 1921 года сообщали: «В ближайшее время предполагается устроить чтение художником К.С. Малевичем его нового труда “Бог еще не свергнут!”. После чтения состоится собеседование, в котором примут участие местные культурные силы». 6 апреля газета анонсировала: «В воскресенье в Латклубе состоится очень интересная лекция Каз<имира> Сев<ериновича> Малевича – “Бог не скинут”».

Репозиторий ВГУ

Иван Клюн вспоминал:

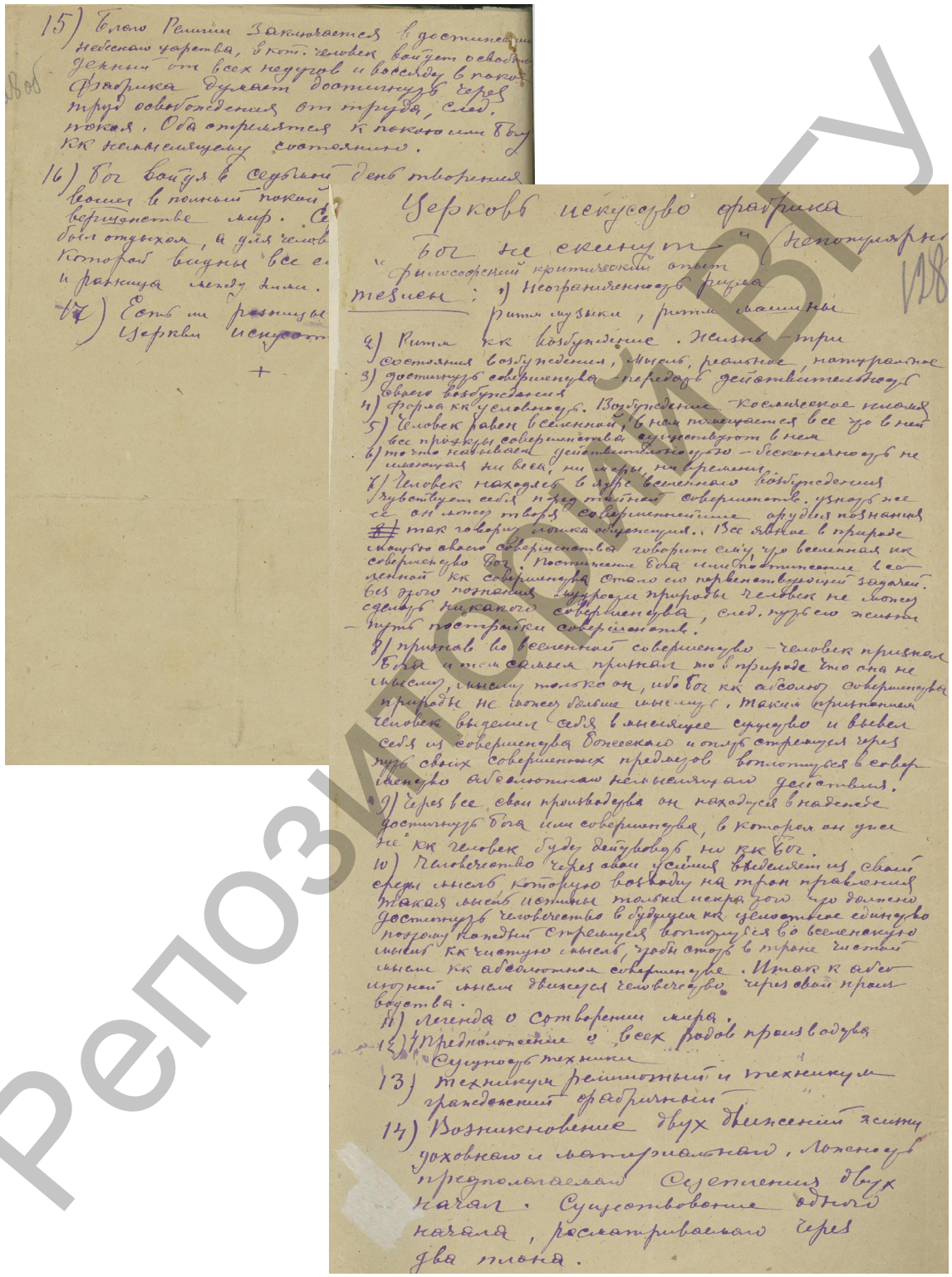
> **«В Витебске еще Малевич издал небольшую книжонку “Бог не скинут”, в которой он, исходя из того, что новейший микроскоп, увеличивающий в десятки тысяч раз, разложил “атом” и выявил “микрон”, который продержится до следующего усовершенствования микроскопа (и так без конца, до полной беспредметности мира) – он утверждает, что еще неизвестно, есть Бог или его нет, во всяком случае бог еще не сброшен. Книжка эта распространения не получила. Другие его писания “О супрематизме”, “Мир как беспредметность” вообще не увидели света, а жаль, очень интересные и своеобразные по мысли и языку произведения. Но Малевич не унывал и продолжал писать, и это продолжалось несколько лет. В литературе его все-таки проглядывала какая-то особенная мистика» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 77–78].***

Эту же лекцию Малевич прочёл уже в Петрограде 4 июня 1922 года в Музее художественной культуры (МХК) на Исаакиевской пл., 9.




Репозиторий ВГУ

Тезисы лекции сохранены в Витебском архиве.



15) Благо Религии заключается в достижении небесного царства, в кот. человек войдет освобожденный от всех недугов и воссядет в покое. Фабрика думает достигнуть через труд освобождения от труда, след. покоя. Оба стремятся к покою или Богу кк немыслящему состоянию.

16) Бог войдя в седьмой день творения вошел в полный покой [illegible] вершенстве мир. Се[illegible] был отдыхом, а для челов[illegible] которой видны все е[illegible] и разница между ними.

17) Есть ли разницы [illegible] Церкви искусст[illegible]

Церковь искусство фабрика

Бог не скинут" (непопулярн[illegible]

"Философский критический опыт

тезисы: 1) Неограниченность ритма ритм музыки, ритм машины

2) Ритм кк возбуждение. Жизнь — три состояния возбуждения, мысль, реальное, натуральное

3) достигнуть совершенства — передать действительность своего возбуждения

4) Форма кк условность. Возбуждение — космическое пламя

5) Человек равен вселенной, в нем помещается все что в ней все проекты совершенства существуют в нем

6) то что называем действительностью — бесконечность не имеющая ни веса, ни меры, ни времени

7) Человек находясь в ядре вселенного возбуждения чувствует себя перед тайной совершенств. узнать все ее он может творя совершеннейшие орудия познания ~~8)~~ так говорит логика общежития. Все явное в природе мощью своего совершенства говорит ему что вселенная кк совершенство Бог. Постижение Бога или постижение вселенной кк совершенства стало его первенствующей задачей. Без этого познания мудрости природы человек не может сделать никакого совершенства, след. путь его жизни — путь постройки совершенств.

8) признав во вселенной совершенство — человек признал Бога и тем самым признал то в природе что она не мыслит, мыслит только он, ибо Бог кк абсолют совершенства природы не может больше мыслить. Таким признанием человек выделил себя в мыслящее существо и вывел себя из совершенства божеского и опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия.

9) Через все свои производства он находится в надежде достигнуть Бога или совершенства, в котором он уже не кк человек будет действовать, но кк Бог.

10) Человечество через свои усилия выделяет из своей среды мысль, которую возводит на трон правления такая мысль истины только искра того что должно достигнуть человечество в будущем кк целостное единство поэтому каждый стремится воплотиться во вселенскую мысль кк чистую мысль, чтобы стать в троне чистой мысли кк абсолютном совершенстве. Итак к абсолютной мысли движется человечество через свои производства.

11) Легенда о сотворении мира.

12) Предположение о всех родов производства Сущность техники

13) техникум религиозный и техникум гражданский фабричный

14) Возникновение двух движений жизни духовного и материального. Ложность предполагаемого сцепления двух начал. Существование одного начала, рассматриваемого через два плана.

*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 1. Л. 128–128 об.*

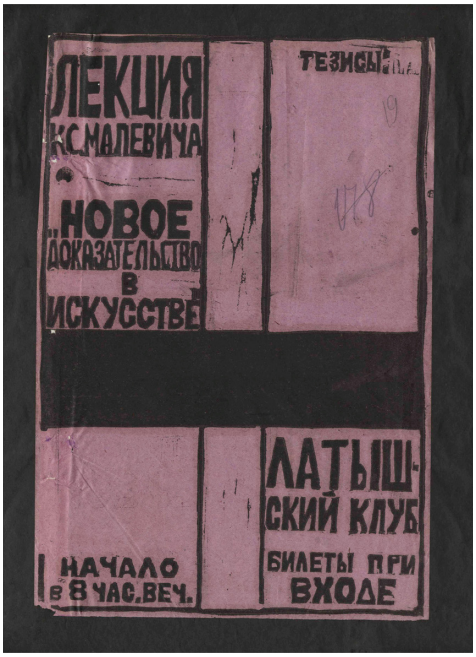
Репозиторий ВГУ

Из уновисских лекций, прочитанных в Витебске, – «Новое доказательство в искусстве», одна из последних. Ермолаева отсылала тезисы этой малевичской лекции в Губполитпросвет 22 апреля 1922 года для разрешения её публичного чтения.

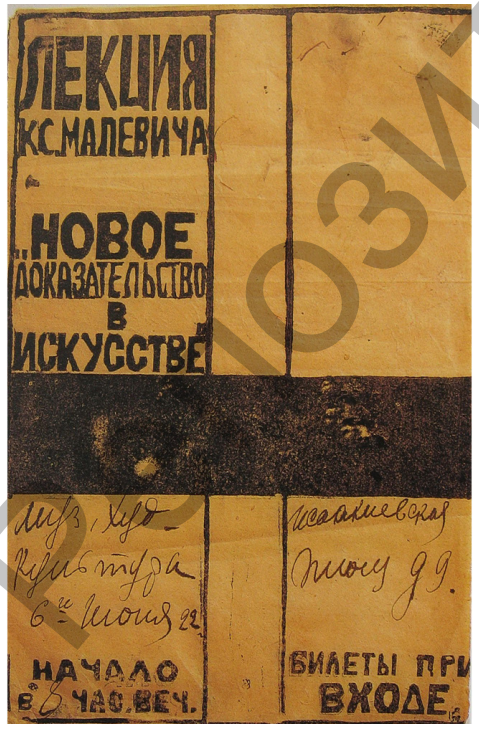
*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 2. Л. 18–18 об.*

Репозиторий ВГУ

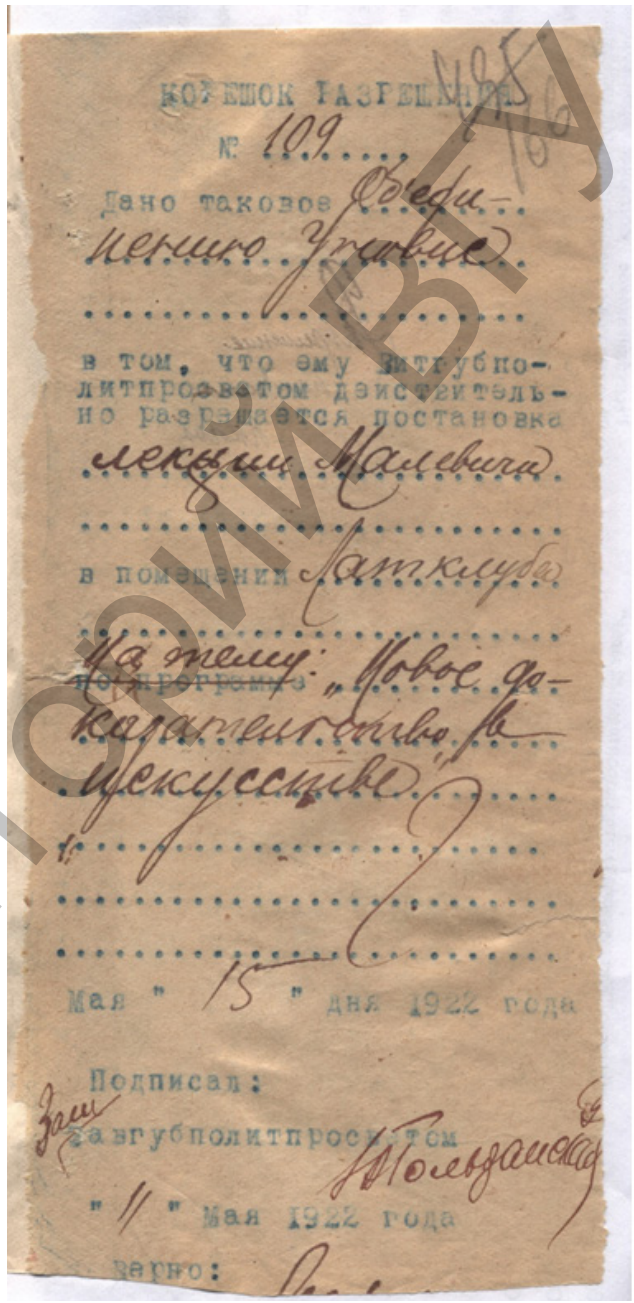
Лекция состоялась 15 мая 1922 года. А 6 июня 1922 года Малевич читал эту лекцию уже в Петрограде в МХК.




*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 2. Л. 19*




*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 3. Л. 166*




В Витебске Малевич был до 15 августа, о чём извещал Лисицкого. Уже собирался в Петроград, рассказывал о том, что Витебск страшно обеднел, а чиновники продолжают жестокое гонение *[Малевич о себе… Т. 1. С. 153]*.

Репозиторий ВГУ

# НЕСКОЛЬКО ВЫСТАВОК С УЧАСТИЕМ МАСТЕРА И ЕГО СОРАТНИКОВ

состоялось за два с половиной малевичских витебских года и два с небольшим уновисских года.

Начальной считается выставка к годовщине ВНХУ в начале 1920 года (если сами уновисты полагают своей первой акцией оформление Комитета по борьбе с безработицей, хотя названия круга ещё нет, то мы вправе говорить именно об этой акции как о самой первой выставке/акции УНОВИСа). 17 февраля 1920 года «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» сообщали о премировании подмастерьев ВНХУ за работы на 2-й отчётной выставке (среди награждённых Циперсон, Юдин, Цейтлин, Хидекель, Кунин, Векслер, Зевин, Чашник, Бернштейн) *[Известия… 1920. № 36. 17 февр. С. 2]*.

7 марта 1920 года в Латышском клубе открылся II-й Губернский съезд по внешкольному просвещению, на котором были показаны экспонаты начинаемого тогда губернского показательного театрального музея, куда первыми поступили эскизы Ермолаевой к «Царю Фёдору», Лисицкого к «Женщине с моря» *[Известия… 1920. № 51. 5 марта. С. 4]*.

8 апреля секция ИЗО устроила витрину искусств, «предназначенную для ознакомления широких масс с искусством современных художников» *[Известия Витгубревкома и губкома РКП (б). 1920. № 70. 8 апр. С. 2]*.

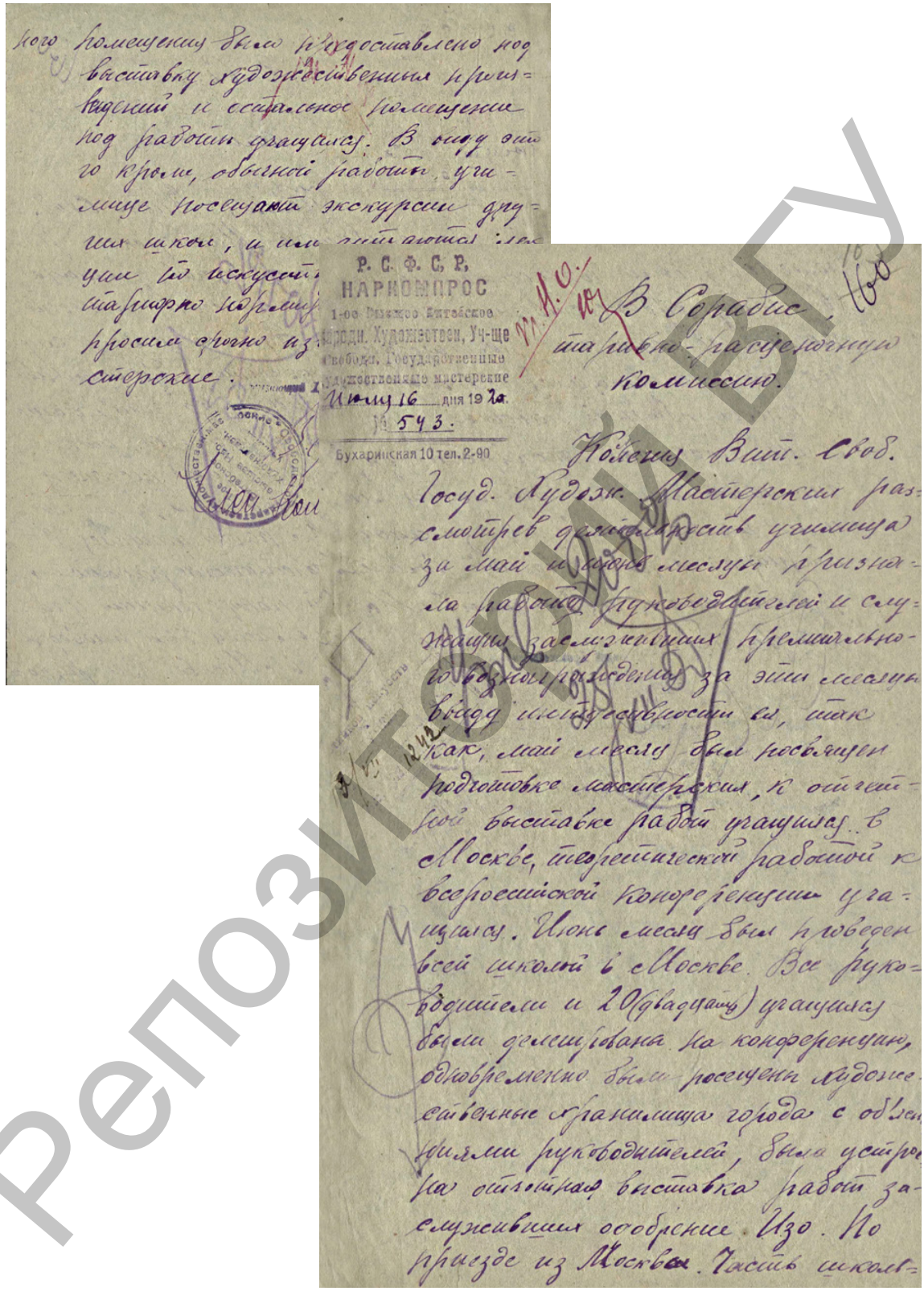
6 июня 1920 года «Известия Витгубревкома и губкома РКП (б)» поместили заметку с названием «Художественная экскурсия»: «Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные досто-

Репозиторий ВГУ

примечательности столицы» *[Известия… 1920. № 123. 6 июня. С. 4]*. В это же время УНОВИС принял участие в выставке на 1-й Всероссийской конференции учащих и учащихся государственных свободных художественных мастерских, что было отмечено как успешное мероприятие. Была там принята и Резолюция о Единой школе.

*Витебский УНОВИС 5 июля 1920 года. В центре: К. Малевич.*
*1) И. Гаврис, 2) Я. Абарбанель, 3) Л. Хидекель, 4) М. Кунин, 5) М. Векслер, 6) И. Байтин, 7) Н. Коган, 8) Л. Зуперман, 9) Л. Лисицкий, 10) И. Чашник, 11) Е. Рояк, 12) Э. Волхонская, 13) Ф. Белостоцкая, 14) Е. Магарил, 15) Н. Иванова, 16) Л. Юдин, 17) В. Ермолаева, 18) Л. Циперсон, 19) Х. Зельдин, 20) И. Бескин*

Репозиторий ВГУ



ного помещения было предоставлено под выставку художественных произведений и остальное помещение под работы учащихся. В виду этого кроме, обычной работы, училище посещают экскурсии других школ, и им читаются лекции по искусству, тарифно нормир... просим срочно из... стерские.

Р. С. Ф. С. Р.
НАРКОМПРОС
1-ое Высшее Китайское Народн. Художествен. Уч-ще Свободн. Государственные Художественные мастерские
Июня 16 дня 1920 г.
№ 543.
Бухаринская 10 тел. 2-90

В Сорабис, тарифно-расценочную комиссию.

Коллегия Вит. Своб. Госуд. Худож. Мастерских рассмотрев деятельность училища за май и июнь месяцы признала работу руководителей и служащих заслуживших премиального вознаграждения за эти месяцы ввиду интенсивности ея, так как, май месяц был посвящен подготовке мастерских, к отчетной выставке работ учащихся в Москве, теоретической работой к всероссийской конференции учащихся. Июнь месяц был проведен всей школой в Москве. Все руководители и 20 (двадцать) учащихся были делегированы на конференцию, одновременно были посещены художественные хранилища города с об'яснениями руководителей, была устроена отчетная выставка работ заслуживших одобрение. Изо. По приезде из Москвы. Часть школь-

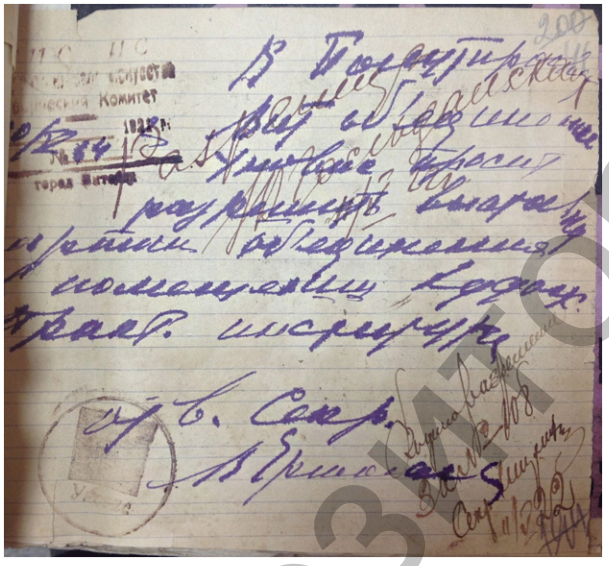
ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 22. Т. 1. Л. 8, 9

Репозиторий ВГУ

В обращении Ермолаевой говорится о том, что «часть помещения (ВНХУ. – *Т.К.*) была предоставлена под выставку произведений и остальное помещение под работы учащихся», из чего понятно, что в училище в июле 1920 года проходила выставка УНОВИСа.

К третьей годовщине Октябрьской революции была организована выставка «Искусство и Революция» с макетами работ революционных театров, а в клубе им. Хайкина выставка плакатов и также макетов театральных постановок. Художественной частью последней заведовала Ермолаева *[Известия Витгубревкома и губкома РКП. 1920. № 247. 29 окт. С. 2].* Именно в рамках этих мероприятий в декабре Ермолаева в кинотеатре «Рекорд» читала лекцию «Искусство и современность».

В начале июня 1921 года в Москве в клубе им. Сезанна (заведовал клубом С. Сенькин) во ВХУТЕМАСе УНОВИС участвовал в совместной выставке, где выставлялись также оренбуржцы и москвичи.



*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 2. Л. 41*

В июле 1921 года состоялась очередная выставка УНОВИСа. В «Известиях Витебского губ исполкома и губкома РКП (б)» за 7 июля С. Миндлин давал о ней отчёт в статье «Нашествие футуризма»:

**«На этот раз на картинах не были обозначены фамилии авторов <…> демонстрировались футуристические картины, на одной из которых, если верить честному слову т. Ермолаевой, изображен конькобежец, а на другой, по личной просьбе т. Коган, следует подразумевать даму и трамвай.**

**В своих докладах о таинствах нового искусства т.т. Коган и Ермолаева поучали, что в противовес старой школе футуристы стремятся не к эстетическим целям, а к утилитарным, т.е. к познанию сущности вещей и единства мировой энергии, что даст им возможность перестроить всю жизнь на совершенно новых, лучших основаниях.**

**<…> разрешение вопросов о космической материи и энергии целесообразно было бы представить философам-метафизикам, а не витебским живописцам вроде Чашника, Юдина и Хидекеля. Если уж говорить об утилитарности искусства, так надо же признать, что сколько бы чудоковатых изображений не натворили всякие куб, футур и прочие “исты”, но в результате они не только не будут в состоянии “новый мир построить”, но не сумеют даже лаптя сплести.**

Репозиторий ВГУ

**<…> убедившись в том, ничего путного нельзя будет добиться от людей, страдающих безнадежным словесным поносом, не вкладывающих никакого логического содержания в свои высокопарные фразы, одураченные зрители стали расходиться. <…> Будем надеяться, что здоровые творческие инстинкты русского народа помогут ему стряхнуть с родного искусства болезненные наросты, причиненные этим новым нашествием футуристов».**

В журнале «Искусство» за июнь-август 1921 года в № 4–6 на с. 41–42 и Ромм писал об этой выставке очень негативно. В отличие от корреспондента газеты, использующего хлёсткие повседневные фразы, Ромм, яростный противник УНОВИСа, осмысляет увиденное как специалист, использует искусствоведческую терминологию, укоряет в стилевых погрешностях и, конечно, в непрофессиональности, неубедительности художественных высказываний:

**«На выставке Уновиса было довольно много работ: здесь подводились итоги почти двухлетней деятельности (1919–1921).**

**<…> Искусство, живописная культура сами по себе для Уновиса не нужны – они отомрут в процессе строительства фантастических новых мировых пространств.**

**<…> Что для них такая “ничтожная ценность” как живописная и пластическая культура? Супрематист должен быть более универсален, чем Леонардо, более гениально прозорлив, чем Куперник, более изобретателен, чем Эдиссон.**

**Такова та широковещательная идеология, которая проповедуется приверженцами Уновиса на митингах и диспутах.**

**<…> В громадном большинстве показанных работ отсутствует пространственность, а вещественность выявлена не в должной степени. Иные работы носят характер остроумной красочной импровизации (Юдин), они почти стоят в одной плоскости с композициями Кандинского.**

**Ныне работы несколько более конструктивного порядка, но они подходят скорее под понятие декоративной плоскостной живописи. <…>**

**Живописная техника стоит у Уновиса на должной высоте, многие вещи выполнены превосходно по обработке живописных материалов и разработке поверхности картины. <…>**

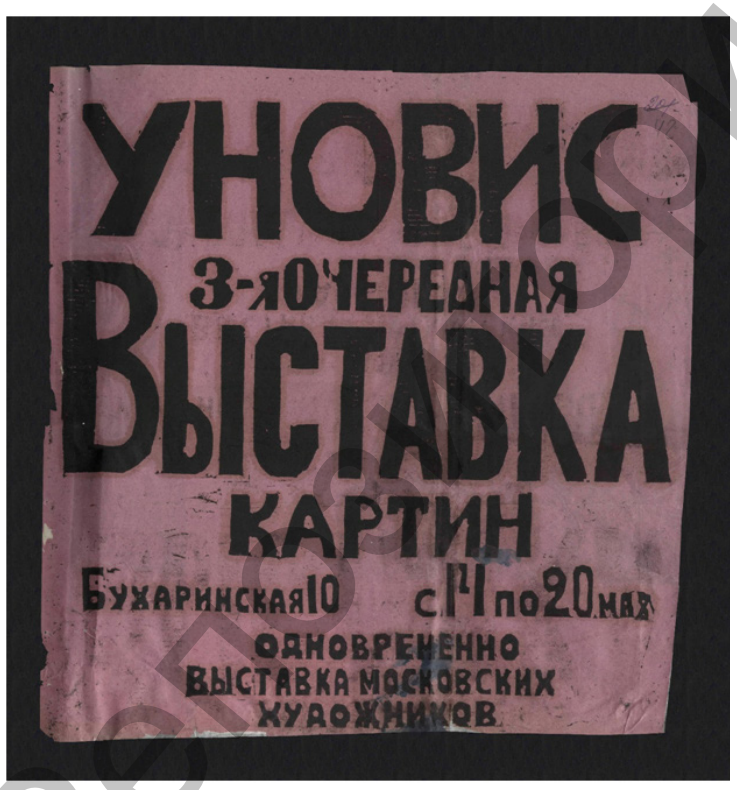
**В начале 1920 г. архитектором-художником Лисицким были впервые сделаны проекты супрематических архитектурных сооружений, проецированных в мировом пространстве, сооружений несложных, хотя и выполнимых средствами современной техники. На нынешней выставке есть уже ряд проектов целых городов, воздушно движущихся вокзалов, станций электрических и для аэро и т.п. <…>**

Репозиторий ВГУ

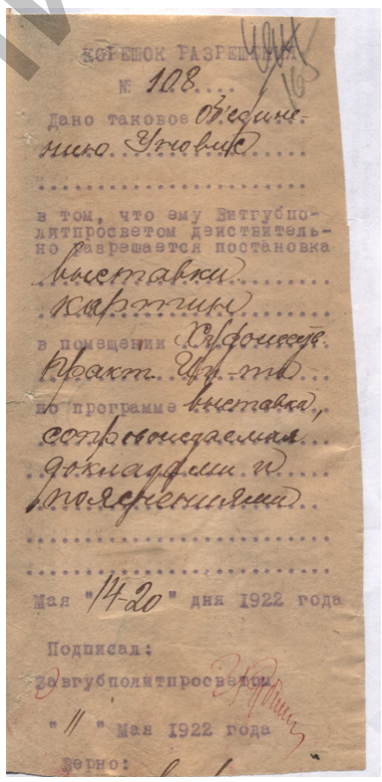
**Процветающий одно время, понятно, более в геометрии, декоративный супрематизм (украшение супрем<атическими> формами предметов обихода и изобретение новых видов их) показан на выставке не был».**

В декабре 1921 года на выставку в московский ИНХУК отвезли 200 работ. Уновисты Лисицкий, Клуцис, Кудряшов, Суетин, Хидекель, Червинка – среди экспонентов. Коган об этом событии писала: «В Москве нас так плохо и враждебно встретили, что мы мотались 3 недели в поисках помещения для выставки школы, наконец, изголодавшись, измучились, бросили выставку и уехали обратно в Витебск <…> не знаю, кто там сейчас займется разворачиванием ее» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 132]*. Во время этой выставки Малевич выступал с докладом «Первая задача», в котором и выстроил собственную резкую оппозицию конструктивизму.

В марте 1922 года уновисты участвовали ещё в одной выставке в Москве. А в мае 1922 года в финале истории УНОВИСа состоялась выставка, их последняя в Витебске.




*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 2. Л. 42*



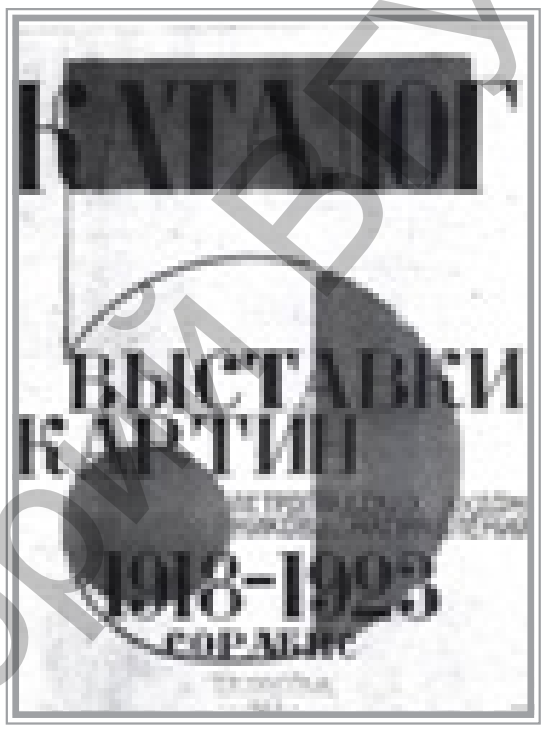

*ГАВт. Ф. 1319. Оп. 1. Д. 7. Т. 3. Л. 165*

В октябре-декабре 1922 года, уже за пределами своей витебской истории, уновисты приняли участие в Первой русской художественной выставке в Берлине в галерее Ван Димен. УНОВИС был представлен как «Витебская школа» коллективно (№ 195–198; 479–481 без указания авторов). На планшетах были показаны компо-

Репозиторий ВГУ

зиции, рисунки, эскизы. И отдельно четыре произведения Малевича, а также отдельно – работы Юдина (№ 74, 75), Каган (№ 78), Ермолаевой (№ 302), Цейтлина (№ 527–529).

В мае (до августа) 1923 года в Академии художеств Петрограда открылась Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923.



Выставка была расположена по трём течениям в искусстве: правое, левое и центр. В выставке участвовали художники: Общество имени Куинджи; Общество индивидуалистов; Община художников; Товарищество передвижников; «Мир искусства»; «Око»; Группа 16; «Уновис»; «Зорвед»; Пролеткульт; Группа новых течений в искусстве и отдельные художники, не принадлежащие к группировкам.

Все уновисские работы были представлены под общим именем в развитии от кубизма к футуризму и супрематизму посистемно. Экспозицию формировали Чашник и Суетин, и в связи с тем, что вся она была анонимной, возник конфликт между Малевичем и его сподвижниками.

Репозиторий БГУ

# МУДРЕЦ-ФОРМОТВОРЕЦ

В истории УНОВИСа значительное время исследователей интересовал результат именно коллективного творчества, в большей мере совокупность, нежели яркость творчества и личностей отдельных его членов. И в сфере нашего интереса – организация/орден. Духовный мир УНОВИСа на разных уровнях находился в постоянном напряжении между индивидуализмом и коллективизмом. Однако в этом сообществе при приоритете коллективного начала, тем не менее, вполне обособлялась личность лидера, находящегося на другом полюсе диалектического единства, – Мудрец-формотворец.

В этом смысле Казимир Малевич соотносится с Пифагором.

**«Пифагор (Pythagoras) – обычное древнегреческое имя <…>. Нужно отметить, что древнегреческие личные имена обычно являются “значащими”, то есть имеют некий смысл <…>. Первый элемент имени с наибольшей степенью вероятности происходит от корня pyth-, который означает знание, полученное путем расспросов. Второй же корень, – agor-, имеет отношение к речи, чаще всего публичной. Таким образом, само имя “Пифагор” можно приблизительно понять, как “говорящий об узнанном”»** ***[И. Суриков... С. 27].***

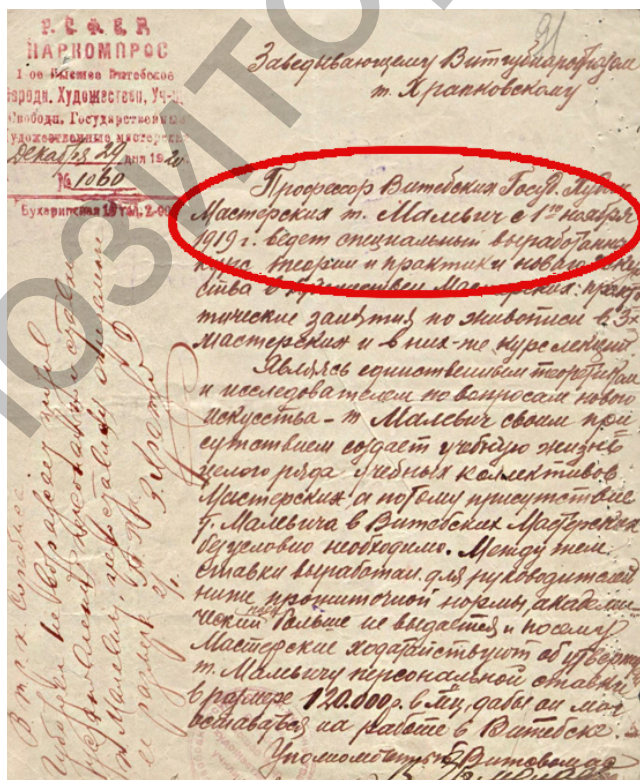
**Имя Казимир А. Шатских трактует как «кажи миру». И эта версия соотносится целиком со значением имени Пифагора. Другие версии связывают польское имя Казимира с проповедующим мир, миротворцем. Качества такого имянаречения определяют такими качествами, как прямолинейность, резкость, порядочность, правдолюбие и целеустремлённость: «Так, главной является способность притягивать к себе людей,**

Репозиторий ВГУ

**старающихся пользоваться слабостями остальных. Но есть и плюс – он отлично разбирается в людях и видит корыстных “насквозь”, а посему быстро отталкивает их и строит против них защиту. Он не обделен вниманием – имеет много друзей и единомышленников, притягивает к себе людей всех “мастей”, и причина в первую очередь в его открытости, честности, красноречивости и готовности помогать. Никогда не откажет в помощи нуждающемуся человеку, поможет и посоветует, поддержит, если потребуется. Да и в учебе все супер – особенно хорошо дело обстоит с точными науками, его привлекают предметы, в коих нужно думать, проявлять смекалку и настойчивость. А вот фантазерство и мечтания, не для него – хотя любит общаться с мечтателями, ибо обожает наблюдать за мысленным потоком таких людей»** [*https://namedb.ru/name/kazimir*].

Провинциальный город и провинциальная школа нуждались в новом, и Казимир Малевич это новое в Витебск принёс.

**«Как только я приехал, через день уже все в Витебске знали о моем приезде. Разговор не смолкал, все больше и больше поднималась зыбь, ибо в газете была заметка, гласившая “приехал известный знаменитый художник-футурист, побивший рекорд в искусстве супрематизма”»** ***[Малевич о себе… Т. 1. С. 437–438].***


Р.С.Ф.С.Р.
НАРКОМПРОС
1-ое Высшее Витебское
Народн. Художествен. Уч-ще
Свободн. Государственные
Художественные мастерские
Декабря 29 дня 1920
№ 1060
Бухаринская 18 тел. 2-00

91

Заведывающему Витгубнаробразом
т. Храпковскому

Профессор Витебских Госуд. Худож. Мастерских т. Малевич с 1го ноября 1919 г. ведет специальный выработанный курс теории и практики нового искусства в Художествен. Мастерских: практические занятия по живописи в 3х мастерских и в них-же курс лекций.

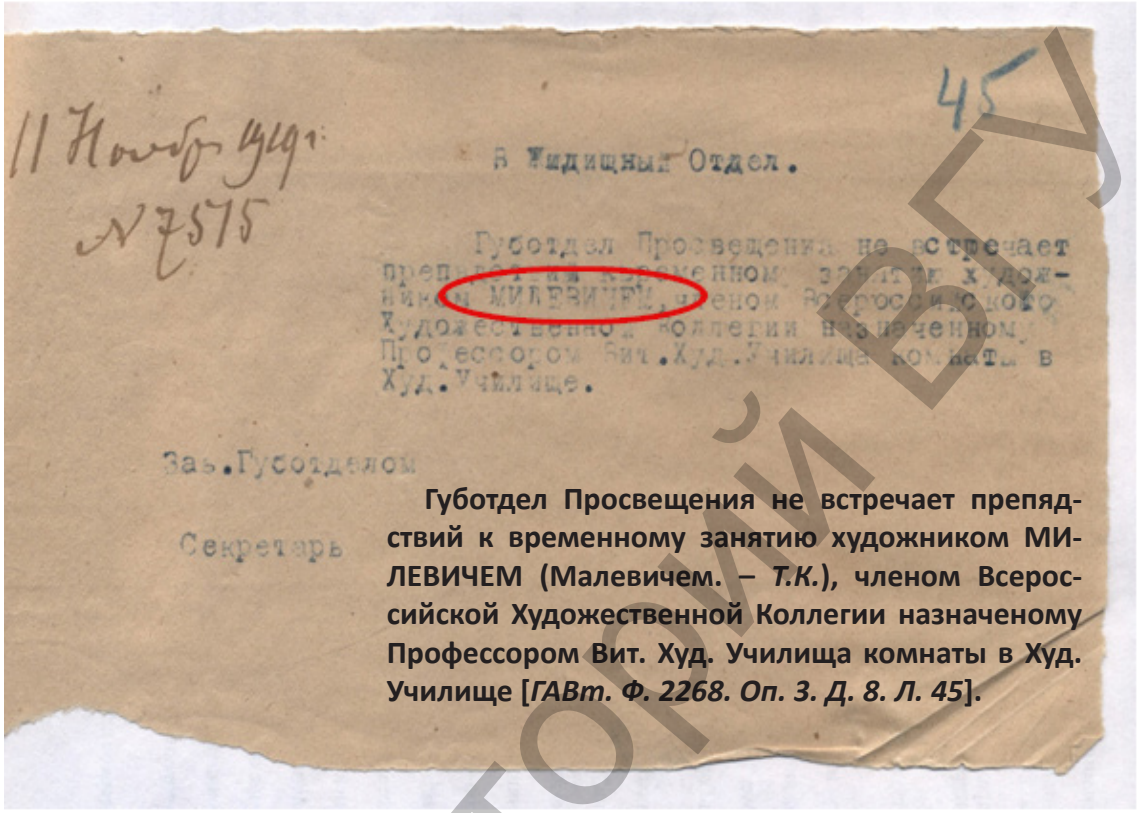
Являясь единственным теоретиком и исследователем по вопросам нового искусства – т. Малевич своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов Мастерских, а потому присутствие т. Малевича в Витебских Мастерских безусловно необходимо. Между тем ставки выработан. для руководителей ниже прожиточной нормы, академические больше не выдаются и посему Мастерские ходатайствуют об утверждении т. Малевичу персональной ставки в размере 120.000 р. в мц, дабы он мог оставаться на работе в Витебске.

Уполномоченный Витовская

*ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 38. Л. 91*

Репозиторий ВГУ

С 1 ноября 1919 года Малевич начал преподавание в ВНХУ, но приехал и обосновался раньше.




**Губотдел Просвещения не встречает препядствий к временному занятию художником МИЛЕВИЧЕМ (Малевичем. – *Т.К.*), членом Всероссийской Художественной Коллегии назначеному Профессором Вит. Худ. Училища комнаты в Худ. Училище [*ГАВт. Ф. 2268. Оп. 3. Д. 8. Л. 45*].**

В воспоминаниях 1920 года Варвара Степанова отмечала, что Малевич «в начале октября 19 г. уехал в Витебск, туда его перетянул Лисицкий, обещав устроить его там хорошо в смысле продовольствия, квартиры теплой и возможности издавать его брошюры» *[Варвара Степанова. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. С. 92].* В первых же своих письмах из Витебска Малевич подчёркивал это последнее как главное – опубликовать теоретические труды. В издательстве «Литографии артели художественной работы Витебских вольных мастерских» будут выпущены малевичские «Супрематизм. 34 рисунка» и «О новых системах в искусстве».

Одним своим появлением в ВНХУ он произвёл сильное впечатление, когда возник на вершине галереи особняка над крутой лестницей, потом быстро сбежал вниз и устроил целый перформанс на подиуме. В середине ноября 1919 года Шагал уже был готов уехать из Витебска и оставить Малевичу школу из-за абсолютного лидерства последнего, и остался только по просьбе своих собственных учеников. Малевич сразу же объединил вокруг себя сторонников, взвил вихрем жизнь училища, сделав её современной, бурной, новой.

Крепкий, плотный, среднего роста, уверенный в себе, ещё молодой. Авторитет мастера сделался в школе непререкаемым. И это сродни пифагорейскому началу:

Репозиторий ВГУ

**«Непререкаемый авторитет учителя, существовавший в пифагорейском сообществе, очевиден. К любому суждению Пифагора – было ли оно аргументировано или просто произнесено без каких-либо обоснований – ученики относились как к истине в последней инстанции, более того, как к святыне, которая не терпит возражений» *[И. Суриков… С. 53].***

**«<…> центральной фигурой <…> остается К.С. Малевич: “Он – как совесть”. Художник преклоняется перед этим “огненным человеком”, его “непосильной чистотой” и “старыми мыслями”, которые предохраняют учеников от сползания “в муть, в мелочь, в уличное”» *[И. Карасик. Об архиве Л.А. Юдина // Лев Юдин. «Сказать – своё…». М., 2017. С. 30. Далее: «И. Карасик...»].***

**Лев Юдин пишет: «Я чрезвычайно завишу от его высокого вкуса и глубины. <…> только соприкосновение с этим вкусом и с этой высотой требований может вывести меня к искусству» *[И. Карасик… С. 31].***

Сканируем воспоминания и высказывания о Малевиче:

В. Шкловский настаивал: «<…> и Малевич, изумительнейший из изумительных. На его картины еще до-супрематические, на его конусообразных баб все и умилялись и теряли на миг самоуверенность» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 105].*

А. Кручёных подчёркивал: «Картины К. Малевича подобное же создание чисто русской непримиримости» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 106].*

Б. Эндер отмечал: «Живописцы Сезанн и Малевич начали космический реализм. До них в умах многих реалистов созревало постепенно сознание космического пространства» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 286].*

М. Матюшин (1923) писал: «Малевич имеет огромный успех. Его ученик (Н. Суетин) провел в посуду (фарфор<овой> фабр<ики>) супрематическую форму. Сбыт в Москве колоссальный. Я страшно радуюсь этому успеху … [Это] отбрасывает отвратительные намеки на неспособность левого искусства включиться в жизнь» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 125].*

Н. Удальцова (1916) констатировала: «Могу сказать одно: если бы Малевич остался бы в Москве на два месяца, всю бы Москву мы перевернули бы. И сделали бы из ничего все, и ряд лекций, и журнал, и клуб, и театр. И нас бы узнала вся Москва, а за ней Петроград, потому что там тоже была бы выставка. С ним [Малевичем] работать одно удовольствие. Мы схватываем мысли друг друга на лету» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 134].*

Н. Пунин утверждал: «Но в самом Малевиче, в этом великолепном агитаторе, проповеднике, ересиархе супрематической веры – и во всем что он говорит, было тогда столь-

Репозиторий ВГУ

ко непреодолимого футуризма, такая тяга к изобретательству за счет качества, такая рационалистическая закваска, что, все равно, мы чувствовали супрематизм <...> Приезд Малевича и весь поднятый им вокруг супрематизма шум завязал, таким образом, узел на нашей тогдашней жизни; когда он затем уехал, и снова пошла эта жизнь своей естественной скоростью, мы были уже не те, за спиной стояли квадраты супрематизма, за квадратами супрематизма стоял весь ушедший в отрицание кубофутуризм, а впереди все требовательнее, все более набухая зрелостью насыщаясь и сливаясь с жизнью, как конкретная проблема качества, стояло искусство» *[Малевич о себе... Т. 2. С. 149–150]*.

И. Эренбург восхищался: «Недавно был в Брюсселе на ретроспективной выставке Малевича. Его ранние работы (период “Бубнового валета”) очень живописны. В 1913 году он написал черный квадрат на белом фоне. Так родилось абстрактное искусство, которое сорок лет спустя обворожило тысячи западных художников» *[И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. М., 1990. Т. 1. С. 272]*.

М. Бахтин делился: «Он, кроме того, еще занимался астрономией <...> У него был небольшой <...> телескоп был ... Отчасти, конечно, влияние Хлебникова... И вот он по ночам занимался созерцанием звездного неба и так далее, притом занимался им вот в таком... с хлебниковским проникновением во Вселенную. Он умел очень хорошо и убедительно высказывать свои воззрения как художник и как такой мыслитель своеобразный, несмотря на то, что образования у него такого не было. Художественное было, конечно, а такого образования... Он был начитаннейший, знающий человек... <...> Макрокосм, Вселенная – вот что его занимало <...> Его произведения, конечно, проникли повсюду. <...> его конструкции, вот так называемые супрематы, пользовались огромным успехом. <...> Он был свято убежден, что открывает новое совершенно, что ему удалось проникнуть, заглянуть в такие глубины Вселенной, в которые никому не удавалось заглянуть» *[Малевич о себе... Т. 2. С. 201–203]*.

Л. Юдин удивлялся: «Насколько К.С. тверд. Когда наши начинают хныкать и жаловаться на дороговизну, действительно начинает казаться, что свет кончается. Приходит К.С. и сразу попадаешь в другую атмосферу. Он создает вокруг себя другую атмосферу. Это действительно вождь» *[Малевич о себе... Т. 2. С. 229]*.

А. Лабас говорил: «Малевич – художник. Верно или неверно ставит он вопросы, но в чем у меня нет сомнения, так это в том, что он все чувствует, что делает и о чем говорит. Он не выдумщик, и к тому же у него способность синтезировать факты, наблюдать и аналитически к ним походить. Он никому не верит, пока сам не проверит. Он хочет всегда все пересмотреть всему дать место в своей системе. Соглашаюсь или не соглашаюсь с ним, но я всегда после разговора с ним ухожу взбудораженный до предела. Он с дерзостью фанатика разносит, что ему не по душе. Ясновидящий, с уверенностью пророка из легенды, говорит о будущих проблемах искусства. Сколько творческой энергии, воображения у этого человека, и в результате такой скупой черный квадрат, а затем и другая геометрическая цветная фигура на плоскости холста» *[Малевич о себе... Т. 2. С. 208]*.

Репозиторий ВГУ

К. Рождественский вспоминал: «Он обладал большим юмором. Помню, однажды он пришел в институт и рассказывал, как проходил по набережной Фонтанки – там в свое время находилась школа Общества поощрения художеств – было тепло, весна или осень, и перед зданием собрались ребята, сдававшие вступительный экзамен. Они его узнали, послышалось “Малевич, Малевич идет!”. Потом кто-то из них говорит: ‘Кто к нему прикоснется, то сдаст экзамен!’ И Малевич, улыбаясь, говорит: “Они меня сзади легонько трогают, а я иду, не подавая вида, что замечаю”. Но он это без всякого самодовольства рассказывал, с чисто юмористическим отношением. И еще сказал: “Я не хотел спугнуть их веру”» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 298].*

В. Курдов замечал: «Малевич слушает нас, сидя в своем кабинете один. Он невысокого роста, крепко сколоченный человек. На бритом лице следы оспы. Темные гладкие волосы подстрижены под скобку. Малевич внимательно разглядывает нас из-под густых черных бровей серыми сверлящими глазами. Тонкие губы сжаты. Его круглая голова сидит на широких плечах без шеи. Он похож на польского средневекового мужицкого рыцаря <…> Желание Малевича рассматривать явления искусства обоснованно и объективно привело его к методам, применяемым в науке. Это выразилось главным образом во внешнем подражании, в научной терминологии. Мастерские именовались лабораториями, ученики – ассистентами. Малевич ввел в обиход такие термины, как диагноз, элемент, рецепт, а себя называл доктором» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 389, 391].*

Б. Безобразов не мог скрыть своего восторга: «Внешне Малевич был коренастый, плотный и, я бы сказал, – симпатичный. Держался как человек, знающий себе цену, но без всякого высокомерия. Во время лекции стремился вовлечь в беседу студентов – говорил в основном сам. Какой у него был голос? Не тенор, но и не бас. Он производил впечатление оригинального человека, даже походка его была оригинальной – твердая, ритмическая поступь. Отношение студентов к нему было восторженное, смотрели на него как на бога: Малевич, Малевич… <…> Малевич в то время считался художником номер один, вторым лидером был Филонов» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 383].*

В Витебске Малевич сделал многое, был инициатором создания УНОВИСа и всех проектов ордена. Но на фоне всех его трудов и затей существовало изначальное, всё более утверждающееся, постоянное желание уехать в Москву или в Петроград.

В январе 1921 года Лисицкий констатировал это: «Вам в Витебске не сидится и не сидеть», сам Малевич стремился во ВХУТЕМАС. В протоколе общего собрания комячейки Витебских мастерских, подписанном секретарём собрания Хидекелем, говорилось, что, провожая Малевича в начале апреля в Москву, они всё-таки просят его остаться в мастерских, ибо работа его продуктивна и плодотворна. Общее собрание мастерских (42 человека) тогда же приняло резолюцию с благодарностью Малевичу за его «исключительно самоотверженную, энергичную работу в мастерских, несмотря на все тяжелые материальные условия». Малевича просили о его скорейшем возвращении из Москвы *[Малевич о себе… Т. 1. С. 453–454].*

Репозиторий ВГУ

Малевичская витебская история могла завершится ещё в конце июня 1921 года, когда он должен был получить в ВНХУ полный расчёт по предписанию для Ермолаевой *[ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 166].* Не только тяжёлые условия его профанной жизни (с невыплатой жалованья, с крошечным ребёнком на руках, с нездоровьем, с арестом 5 августа), но и откровенные гонения на его школу, на его объединение, на его систему, т.е. на его сакральные устремления, и неприятие его манеры читать лекции (нужно было приписывать «непопулярные» на афишах) – всё это не способствовало его прорастанию в Витебске, всё это вытесняло его из Витебска. Хотя он и не воспринимал город как среду постоянного своего обитания, но всё-таки – «Витебск встретил меня хорошо, не знаю, как будет проводить…»

5 апреля в номере 74 «Известий Витебского губисполкома и губкома РКП(б)» С. Лерман в статье «Искусство» писал:

> **«Подхожу к шедевру №-ра, к статье Малевича “Уновис”, что должно означать: утвердители нового искусства. Не буду говорить о сущности этого мелкобуржуазного течения – хотя бы недостатком места в газетной статье. Но одно необходимо отметить: безграмотность и “потусторонность” статьи, которые нельзя объяснить никаким правом дискуссий. Кто, например, поймет фразу: “Всякий экономическо-политический шаг есть революционное движение (!), предшествующее нашему существу, как подсобный кухонный авангард (?), приготовляющий возможность для выражения новых форм образа жизни, в чем и наступает действо нового смысла, так как всякий смысл идет через сознание человека во все века его движения из совершенства в совершенство, ибо он, человек, как существо был во всех образах мира и шел только экономическим путем, то (!) отсюда экономия является одной магистралью всего творческого движения”. Так Малевич популяризирует учение Маркса о развитии человечества. Недурно? Полагаю, комментарии излишними»** ***[Известия… 1921. № 74. 5 апр. С. 2].***

Комячейка мастерских в начале июня 1921 года во главе с Хидекелем обращалась к наркому Луначарскому с заявлением: «Ввиду того, что в отдел ИЗО и Вам поступают неверные сведения о состоянии наших мастерских о недовольствии среди учащихся программой Уновиса и нежелании работать у К.С. Малевича, мы нижеподписавшиеся представители комячейки, исполкома и старосты мастерских заявляем, что сведения эти ложны и провокационны и исходят лишь от учащихся не работающих в мастерских Уновиса» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 454].*

Весну-лето 1921 года Малевич провёл вне Витебска и определялся уже на постоянно в Москве, но этот его переезд не состоялся, и осенью он вернулся. И, конечно, настроение его было связано с тяжким неприятием провинции: «<…> видите, какой любопытный наш Витебск; меня доняли со своею литературщиною, советуют учиться писать или чтобы поправлять рукопись, но я не выдержал и сказал, что дуракам не даю исправлять <…> и думаю теперь секретно все делать и никому ни-

Репозиторий ВГУ

чего не говорить и не печатать, пусть, когда умру, разбираются, если чего найдут» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 148].*

Тогда же, но уже в письме к Луначарскому: «Ввиду варварского отношения Современной культуры с произведениями Нового искусства, в том числе с моими работами, которые находятся в одинаковом почете как [в] центре, так и в провинции, напри<мер> в Витебске я нашел все работы художников свалены вместе со всевозможным хламом в незавидной комнате, представляющей мусорный ящик, но не музей, между тем в Витебске есть небольшой музей, в котором хранятся маски Наполеона <…> в самих правительственных газетах часто читаешь всякого рода оскорбления, всюду плюют и харкают в новое Искусство и их представителей по слепоте своей думающие, что новое Искусство есть плевательница» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 149–150].*

В августе 1921 года Малевич был арестован Витебской ЧК.

Тяжело и неотступно болел: «<…> есть причины беспокоиться за Казим<ира> Севериновича. Он, во-первых, совершенно болен, и [в] его постоянном страшном нервном напряжении (которого вы не замечаете) он всегда близок к гибели» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 128],* и через год, в мае 1922 года Нина Коган снова возвращается к этой теме: «Был консилиум врачей относительно здоровья К.С. Предписали немедленно ехать лечиться в санаторий, говорят – свалится и серьезно заболеет, и хотя сейчас держится, но положение очень серьезное. Нашли резкое переутомление от страшного нервного напряжения работы. А он продолжает работать, на днях опять в городе читает лекцию, у него денег также нет, и нет ничего, а семья – первая забота» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 136].*

Преодолевая болезнь усилием воли, он постоянно поддерживал своих учеников в минуты витебского отчаяния. Но Витебск не принимал его. Малевич не был свойским парнем, простым и доступным, он говорил непонятные слова, он совершал неожиданные поступки/акции, он был чересчур настойчивым и непохожим. Он и сейчас не понят и не принят в этой среде.

Летом 1922 года все они были уже в Петрограде. Через год Малевич возглавил Музей художественной культуры, который был преобразован в ИНХУК/ГИНХУК. С 1927 года начались его новая личная история и уже личные художественные проекты, и он получил европейскую славу: в майском письме Юдину из Берлина он сообщал: «Я страшно хотел бы, чтобы вы посмотрели все, какое ко мне отношение уже в другом Государстве. Я думаю, что еще ни одному худож[нику] не было оказано такого гостеприимства. С именем моим считаются ка[к] с аксиомой. <…> Они обо мне такого мнения, что такой известный худ[ожник] конечно обеспечен всем» *[Лев Юдин. «Сказать – своё…»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. М., 2017. С. 475].*

С 1932 года Малевич руководил экспериментально-исследовательской лабораторией при Художественном отделе Государственного Русского музея.

В конце марта 1934 года Юдин записал в своём дневнике: «<…> был у К.С. впервые после больницы. Он обросший, измученный. Такой непривычный. Потом оживился, все, как раньше. Огненный человек. <…> К.С. говорил: “Я смотрю далеко вперед;

Репозиторий ВГУ

может быть, когда вы будете стариками, я буду понят”. <…> И этот человек знал, что говорил. <…> И в то же время я считаю, что все свои привязанности и пристрастия я обязательно должен проводить через его мерку, чтобы не размельчиться, что для меня является главной и постоянной опасностью. ”Не размельчиться” – понимая это широко: идея, вкус, ритм и т.д. вплоть да масштаба форм и даже самих холстов» *[Лев Юдин. «Сказать – своё…»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. М., 2017. С. 276, 278, 325].*

Малевич умер в Ленинграде 15 мая 1935 года. Через два дня Даниил Хармс написал посвящение ему:

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе Казимир.
Ты глядишь как меркнет солнце спасения твоего.
Нет площади поддержать фигуру твою
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
Что, ты человек, гордостью сокрушил лицо?
Только мука жизнь твоя и желание твое – жирная снедь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе – чернильница слов твоих.
Трр – желание твое.
Агалтон – тощая память твоя.
Ей Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его и желание твое ТРР.
Ей Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей ПЕ.
Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
Пятьдесят минут простучало в сердце твоем,
Десять раз протекла вода пред тобой,
Прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.
«Вот штука-то» – говоришь ты и память твоя Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,
Исчезает память твоя и желание твое ТРР.

Авторитет мастера в школе был высочайшим. И это подчёркивает в письме к Митуричу Нина Коган: «Давайте условимся раз навсегда, что Велимир I – король времени а Казимир I – король (заоблачных) пространств и перестанем спорить» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 127].* Рождественский писал Юдину: «<…> хотим быть смешиваемы с Малевичем. Этим можно будет гордиться. Болото кругом засасывает – Казимир – в наши дни – Мораль искусства» *[Лев Юдин. «Сказать – своё…»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. М., 2017. С. 502].*

Репозиторий ВГУ

# СУПРЕМАТИЗМ – ГЛАВНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ, ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И ФИЛОСОФСКОЕ ОТКРЫТИЕ МАЛЕВИЧА,

считавшего его высшей формой проявления художнической воли: Наивысший:

> **«Плоскость живописного цвета, повешенная на простыне белого пространства, дает нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя» (К. Малевич).**

Супрематизм, называемый его автором Наивысшим, можно трактовать одновременно и как наиглубинный, так как это представление об универсалиях, живописных формулах – математически выверенная гармония на плоскости, система миростроения, статика и динамическая потенциальность.

По словам В. Шкловского, супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств.

Сам Малевич определял три стадии супрематизма по числу квадратов: чёрный, красный, белый. Все три периода прошли путь развития на пять лет с 1913 по 1918 год.

В супрематизме Малевич создал мир беспредметности, решая задачу «перекодировки» мира. Смысл Идеи, ноуменального мира, более высокого по сравнению с предметным сводился к преодолению условий земного существования ради создания космического порядка, космического языка, постижения закономерностей устройства Вселенной. Каждый элемент системы содержит всю её сущность:

> **«Ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключи-**

Репозиторий ВГУ

**тельно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение "отрыва от шара земли"»** ***[Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 192].***

Исходный модуль супрематизма – простые геометрические плоскости в беспредельном пространстве. Малевич определял супрематизм как проект нового мира. И это начало позволяет нам проводить едва, видимо, допустимую, однако достаточно красивую и сильную аналогию с пифагорейской традицией. В философских взглядах Пифагора главная идея – «всё есть число»: «Пифагор выглядит чрезвычайно разносторонним специалистом, занимавшимся геометрией, астрономией, музыковедением…» *[И. Суриков… С. 61]:*

**«Впрочем, эти его научные интересы достаточно четко увязываются с "числовой доктриной". И легко показать, каким конкретно образом. Геометрия, как и математика в целом, имеет самое непосредственное отношение к числам. А греки (вспомним приводившийся выше пример с квадратом из камешков) представляли числа более "материально", чем мы. Соответственно, между геометрией и арифметикой не было такой четкой границы, как в наши дни. Повышенное внимание к числам неизбежно выводило на геометрию, которая в эллинском мире являлась самой "востребованной" из математических наук»** ***[И. Суриков… С. 61].***

**«Итак, числа – первые абстракции или, выражаясь иными словами, первые идеи. А Пифагор, в свою очередь, был первым, кто поставил во главу угла при объяснении мироздания именно их, а не материальные элементы. И это, несомненно, дает право считать нашего героя основоположником идеализма как одного из важнейших направлений в истории философской мысли»** ***[И. Суриков… С. 69].***

**Как отмечает Л. Жмудь, основные астрономические идеи Платона восходят к пифагорейской системе, из которой он почерпнул и идею о небесной гармонии** ***[Л. Жмудь. Пифагор и его школа. Л., 1990. С. 125].***

И, наконец, главное замечание: «Пифагор превратил геометрию из некой практической мудрости в абстрактную теоретическую дисциплину» *[И. Суриков… С. 71].* Малевич превратил живопись в абстрактную теоретическую дисциплину.

Начиная с эпохи Ренессанса, художники работали строго в линейной перспективе, отвергая любую другую, до того используемую. Однако, оказалось, что создание идеальной системы научной перспективы принципиально невозможно. Как подчёркивает Б. Раушенбах, это означает, что ни одна система научной перспективы, как бы ни была она построена, не будет эталоном правильного изображения: «Таким эталоном может быть только само зрительное восприятие (мозговая картина), до того как его перенесли на плоскость картины <…> Все системы перспективы – это кривые зеркала» *[Б. Раушенбах. Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 1994. С. 22].* Тогда вариант освобождения от передачи облика трёхмерного пространства ведёт к:

Репозиторий ВГУ

- изображению внутреннего мира;
- изображению над/мира. Малевич идёт этим интеллектуальным, умочным путём.

*К. Малевич. «График всего движущегося...» (Эскиз планетарной системы). Начало 1920-х годов*

В ВНХУ Малевич сконструировал и собрал телескоп и ночами наблюдал из окна дома на Бухаринской звёздное небо, находя аналогии астрономических явлений с движением форм в искусстве.

**«Какая-то странность у меня происходит, в мою литературу вкрапливается астрономия, говорил себе не смотри на Луну, несчастье будет <…> я все-таки стал заниматься астрономией <…> Я представил себе все астрономическое пространство со всеми звездами, солнцами, планетами, тут на земле все это бесконечное я вижу в горящей лампе или свечке или печке, которую топлю каждый день, так в огоньке свечки я представляю все бытие всего горящего, светящегося и отражающегося звездного пространства, все неисчислимые солнца или звезды в бесконечном представляют собою одну светящуюся точку перед троном могущественного “небытия”. Последнее дало мне новую мысль выяснения “бытия” и “небытия”, написал уже 10 страниц <…> в движении людей вижу кометы, которые иногда возвращаются <…>»** ***[Малевич о себе… Т. 1. С. 133–134].***

В 1919 году В. Хлебников сделал теоретический набросок «Голова вселенной, время в пространстве», в котором дан подробный анализ «теневых чертежей» (рисунков Малевича). Хлебников пишет о единстве микро- и макромира, определяемом категорией времени, лежащей в основании мира. Сравнивая поверхность Земли с поверхностью кровяного шарика, Хлебников вывел, что в основании лежит фундаментальное число 365, которое находится и в рисунках Малевича. Хлебников называет это «теневой год»:

Репозиторий ВГУ

**«В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзах черных плоскостей и шаров я нашел, что отношение наибольшей затененной площади с 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, кн. 1. Статьи (Наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922. С. 167].***

Из камней других культур, картин мира, картин на холстах, из других художественных традиций, без потери глубины, без потери содержания – Малевич воссоздал 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, 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 по ноябрь 1919 года супрематический канон в изобразительном искусстве.

С ноября 1919 по март 1922 года он проанализировал сделанное им на практике и отрефлексировал 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.

В середине июля 1921 года Коган пишет Митуричу: «Супрематизм весь звездный оказался, но т.к. звезды и земля неразрывны, то и он должен спуститься на Землю. Рисунок – 6-ая страница книги Малевича “Супрем<атизм>” поверен одним из учеников через Закон Ньютона-Кеплера о тяготении: сила проп<орциональна> массам и обр<атно> пр<опорциональна> квадр<ату> расстояния. Оказался точен» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 128].*

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 учеников обнаруживать эти основные блоки. И К. Малевич научил их, как благодаря канону выявлять существенные свойства реальности, т.е. определять главное, отодвигая второстепенное на задний план.

Лев Юдин в выступлении на митинге в Академии художеств осенью 1922 года говорил: «<…> когда Малевич выставил на первый план свои супрематические холсты, где было выявлено совершенно новое понимание материала, кубисты го-

Репозиторий ВГУ

ворили (а большинство и сейчас еще так думает), что это неживые, механически раскрашенные геометрические схемы. Для нас же совершенно ясно, что в этих тонких выписанных фигурах новое, высшее напряжение, динамический вихрь» *[Лев Юдин. «Сказать – своё…» С. 676].*

**Малевичский путь начинался от точки кубизма, отказавшегося от перспективы и строящего изображение на основе неевклидовой и многомерных геометрий. В работе «Четвертое измерение» Рауль Ибаньес отмечает, что поиски этого взгляда на вселенную «проникли во все авангардные течения XX в. Оно пленяло художников различными аспектами – геометрическими, философскими, поэтическими – и использовалось в их работах в самых разнообразных формах. <…> Четвертое измерение было символом освобождения и источником новых идей для многих художников, в частности для кубистов *[Р. Ибаньес. Четвертое измерение // Мир математики: в 40 т. М., 2014. Т. 6. С. 133–134. Далее «Р. Ибаньес…»].* В 1913 году Гийом Аполлинер в статье «Эстетические размышления – художники-кубисты» подчёркивал: «Тайной целью молодых художников экстремистских школ является чистая живопись. Их искусство представляет собой совершенно новые пластические формы. Оно еще только рождается и еще не так абстрактно, как хотелось бы. Многие новые художники зависят в большей степени от математики, сами не осознавая это. <…> Новых художников жестоко критикуют за их увлечение геометрией. Однако геометрические рисунки являются сутью рисунка».**

**Футуризм, другой важный для Малевича исток, использовал динамическое видение четвёртого измерения.**

**Р. Ибаньес полагает, что малевичский супрематизм – это чистое творчество по направлению к космическому сознанию: «<…> не удивительно, что супрематизм связан с духовным подходом к четвертому измерению. Работы Малевича этого периода напоминают плоские сечения объектов из высших измерений» *[Р. Ибаньес… С. 151].* С точки зрения математика, гиперобъекты из четвёртого измерения, попавшие в наше трёхмерное, будут выглядеть как плоские сечения. С точки зрения физика, супрематические работы связаны с пространством, свободным от гравитации.**

**Такие ракурсы идеально геометричны, и вместе с тем наиболее важным остаётся главный, точно обозначенный Юдиным: «<…> в этих тонких выписанных фигурах новое, высшее напряжение, динамический вихрь».**

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. Более того, создал проект виртуальной цифровой реальности.

Репозиторий ВГУ

Витебские ученики Малевича были полностью включены в пространство его сознания, в поле его притяжения. Он был для них Наставником, Пророком, открывшим им новое представление о пространстве и времени, давшим им новую веру. И они, как апостолы, были готовы идти с ним до конца.

Почему и зачем витебские ученики так истово сражались за Малевича в Витебске и поехали следом в Петроград и остались с ним? «Я смотрю далеко вперед; может быть, когда вы будете стариками, я буду понят» – они чувствовали это не очень понятное, совсем не понятное тогда, в первой трети XX века.

Ещё в Витебске в январе-феврале 1922 года Малевич написал (следим за логикой его рассуждений):

**«Мысль в предметном <мире> – самое высшее средство или орудие практического и научного мира, она <распространяется> с быстротой молнии, а может быть, превосходит ее тысячами раз больше. Летит, ощупывает Вселенную, проникая вглубь и вширь, ища подлинного целого и всевозможных оправданий и причин явлениям, позабыв, что все явления есть результат процессов-представлений, пространство которых заключается в небольшом черепе человека (выделено нами. – *Т.К.*) <…> Но так как будущее основано на исправлении ошибок прошлого, то возможно с уверенностью сказать, что и в будущем вся <сегодняшняя> практичность бытия будет тоже ошибкой <…> Практический организм не удается <создать>, ибо его не существует в натуре, и если мы идем к нему, то придем к уничтожению его» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 71].***

**«Предметный мир – цель. Во имя этой цели возник особый разум, сознание. Цель для человека приманка, без цели не ступит шагу, хотя заведомо знает, что в выставленных целях одна бутафория. И не будет ли и все предметное как практическая реальность тоже пустая бутафория?» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 78].***

**«Воля Искусства выходит из зависимости и становится сердцем его биения. Это выше и мощнее движений комет в их путях, но воля в биении своем не имеет <иных> путей, как <только в> сердце, и <она> вольна в вольности, равной безволью. В этом преимущество волевого состояния Искусства перед всеми остальными путями предметного практического реализма человека. Так как воля – продукт практического реализма, то она должна исчезнуть там, где нет <ни> цели, ни целесообразных действий, – в беспредметном Искусстве» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 82].***

**«Стремление человека к чему-то другому, высшему, в большинстве случаев относится и принадлежит духовному, но не материальному; под духовным нельзя все же мыслить полную беспредметность. <…> Как бы ни была высока напряженность**

Репозиторий ВГУ

духовной силы, все же она сводится к простой практической пользе. <…> Нет ни одной иконы, где изображен был бы нуль» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 84].*

«У Религии источник жизни есть Бог как цель будущего блага. У Харчевой благо – в практическом предмете. Все они построены на предметном благе, и последнее стало незыблемой их истиной. И если Искусство имеет признаки беспредметного, то к этим признакам относятся предметники скептически, считают его не суть важным <…>. Для меня же эти признаки суть признаки нового, признаки начала новой эпохи Искусства. В этих признаках лежит его сущность и действительная истина, ложно понимаемая предметным сознанием. И кто знает, может, в будущем истина Искусства беспредметного вскроет предметную действительность и покажет, что она бутафорна, фиктивна и ее практический реализм – мнимый вечный образ» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 87–88].*

«Супрематизм как беспредметное белое равенство есть то, к чему, по моему предположению, все усилия практического реализма должны прийти. **В беспредметном равенстве лежит сущность, которую ищет человек»** *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 97].*

«<…> цветное его построение вовсе не образует собой живописного конструктивного цветосмешения. Дальше в развитии Супрематизма исчезает и цвет, наступает черный или белый период, установленный формами квадратов цветного красного, черного и белого» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 110].*

«Ритм же это не звук, который слышен может быть ухом. Для восприятия ритма нет специальных ушей, как только весь я, поэтому слышу ритм не только ухом. **Ритм же не только в звуке, но и в беззвучном молчании.** Не только ритм в трубах, скрипках, флейтах оркестров, но и в холсте живописном, где цветные различия в единстве живописного ритма утеряли себя в белом Супрематизме, где нет различий совсем. В нем нельзя строить различия, <нельзя> даже в ритме мирить их новой симметрией, нельзя дать им новый порядок, как <только. тот, который есть в мировом пространстве» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 139].*

«Возбуждение (начало и причина жизни как чистое неосознанное, по Малевичу. – *Т.К.*) как расплавленная медь в доменной печи кипит в чисто беспредметном состоянии, и только в черепе мысли как форме представлений охлаждает себя и реализует вещи. <…> **Возбуждение-горение – наивысшая белая сила, приводящая в волнение мысль»** *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 219].*

Репозиторий ВГУ

**«Череп человека представляет собой ту же бесконечность для движения представлений. Он равен бесконечности Вселенной, также не имеет ни потолка, ни пола, бесконечное множество вмещает в себя проектов, изображающих точки как звезды в пространстве. Все так же в нем возникают и исчезают кометы за кометой, эпоха за эпохой совершенств все идут и идут в представлениях человеческого черепа. <…> Таково всё космическое, таково всё в человеке. Как там, так и в человеке ничего нельзя ни разделить, ни соединить, ибо всё представления, всё суждения, целое мое везде и нигде»** ***[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 222].***

**«Супрематическое Искусство вскрывает всюду возбуждение. И все явления – возбуждение; их космичность как родовое начало рождения тел в фактуре движения, в этом их существо, и в этом существо действующего Супрематизма, в этом существо человека. <…> Отсюда раскрыта причина фактур и стройность материалов как возбуждения, отсюда геометризм стройности или форм возбуждения. Супрематизм вскрыл эту причину, причем исходящую из представления движения. <…> Человек тоже космическая возбужденность, проясняющая себя через мысль, и потому каждая форма его материальной организованности – форма, прошедшая через силу и степень движения мысли, имеет свою фактуру»** ***[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 228].***

В юном возрасте витебские ученики Малевича попытались осознать, вникнуть в суть рассуждений Мастера. И будучи завороженными его логикой, философской убедительностью, властностью духовного напряжения, они уже не могли выйти из этого круга, где Вселенная смыкается с человеческой мыслью.

Репозиторий ВГУ

строился на практическом внедрении механизмов творческой деятельности в *сознание* учеников.

О школе Пифагора И. Суриков пишет: «“Врожденные способности нуждаются в развитии в процессе уроков и знаний”. Это, собственно, базовый принцип любого образования. И для нас подобное суждение звучит банальностью. Но тогда-то, в VI веке до н. э., оно, напротив, было настоящим откровением! Рождалась идея правильной школы, зиждущаяся на том постулате, что человека можно чему-то научить. Фактически Пифагора и ранних пифагорейцев можно назвать основоположниками этого духовного процесса» *[И. Суриков… С. 50].* Кроме того, исследователи подчёркивают, что именно от пифагорейцев устанавливается первая правильная преемственность учения – от учителя к ученикам и далее.

О школе Малевича можно сказать почти такими же словами.

Малевичская школа УНОВИСа – не просто ядро Витебской художественной школы, а и есть сама Витебская школа. Либо надо признать, что всё остальное (реалистические художники) – Витебская школа, *но без и вне* Малевичской. Малевич стремился к внутренней школьной экспансии, превратив всё ВНХУ в единый УНОВИС, что представлялось ему логичным в связи с распространением новых идей в искусстве.

Сошлёмся на свидетельство Нины Коган в письме к Митуричу в конце апреля 1921 года: «<…> вчера было у нас Заседание Педагогического Совета совместно с Секцией ИЗО и Завед<ующим> Отделом Народн<ого> образов<ания>. Воспользовавшись отсутствием Казимира Севериновича (при нем не смели) и преподнесли нам такую программу школы, что волосы дыбом стали: 1) Старый гобелен для росписи 2) методика рисования старой школы 3) венец всему – агитационный плакат. Ничего больше “им” говорить не нужно. Мы начали протестовать, они грозить силой Губ-

Репозиторий ВГУ

профобра отнять помещение. Тут кажется все ясно» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 126].*

Главный же малевичский механизм преподавания был основан на его Теории прибавочного элемента (ТПЭ), в Витебске в 1920 году оформленной.

*Сентябрь 1921 г. Справа налево: Червинка (у мольберта), склонившись над мольбертом: Носков, Векслер и Фейгельсон, над ними – Рояк, сидит – Суетин, за столом – Коган, Ермолаева, Юдин, у доски стоит Малевич, рядом – Хидекель и Чашник*

«Создание нормативного “правильного метода”, с помощью которого можно было планомерно обучать последователей, по утверждению А. Шатских, в конечном счёте имело целью становление “коллективного творчества”, этого уновисского аналога “соборного искусства”, давней мечты русской культуры» *[А. Шатских. Вера Ермолаева в Витебске // Зб. выступленняў на навуковай канфэрэнцыі, прыс-*

*вечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994. С. 17].* И, подчеркнём, это и ещё более ранняя установка европейского мышления, полисного мышления Древней Греции.

Подобная педагогическая система была объёмной методологией: со стороны философии/психологии (т.е. по вертикали: сакральное) и со стороны практической методики (т.е. по горизонтали механического движения от формы к форме: профанное).

> **«Предо мной открылась возможность производить всевозможные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные приятия нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске институт, который дал возможность вести работу полным ходом. Индивиды, поражённые 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., 1995. Т. 1. С. 85–86].***

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

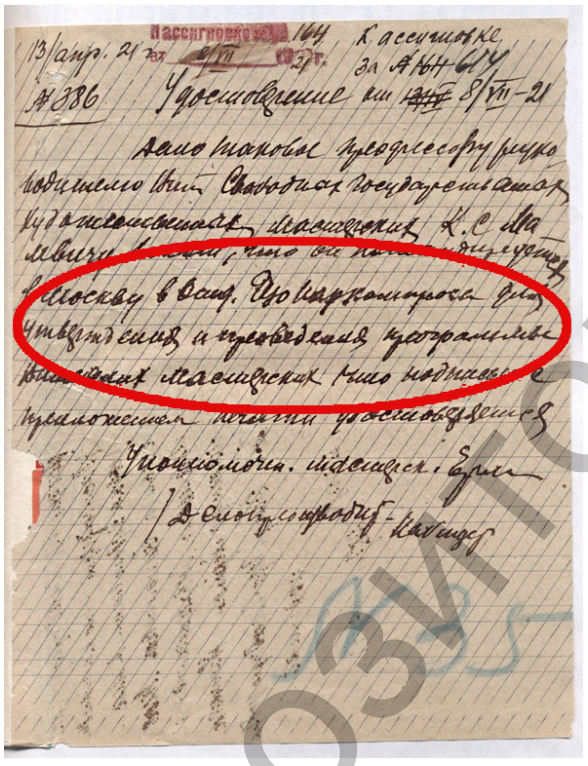
Малевич подчёркивал, что в одной из выделенных им групп ученики воспринимали структуру подсознательно, а в другой – осознанно. И как только учитель навязывал внимание к структуре, возникали трудности. И в подобной ситуации после создания учениками рецептурного натюрморта мастер отдавал их педагогу, который 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 объём» *[Казимир Малевич. Собр. соч.: в 5 т. М., 1995. Т. 1. 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 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 нём 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., 1995. Т. 1. С. 89].*

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 супрематиче-

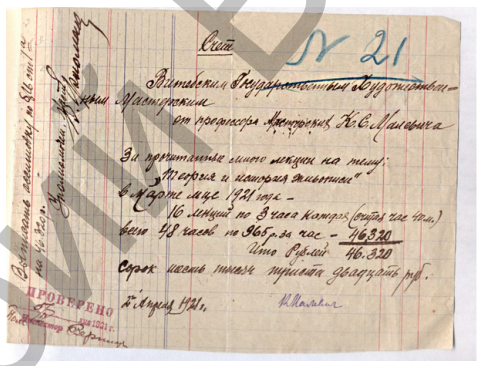
Репозиторий ВГУ

ские элементы, ограничиваясь той системой, которая только-только утверждалась в подсознании ученика. Мастер добивался чистоты стиля, свободы от эклектики и последовательности развития ученика.

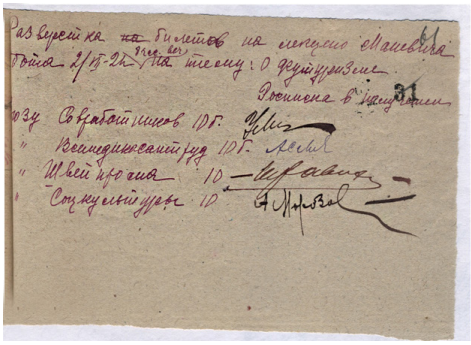
Следование норме стало и методом соединения в общность и одновременно основой личностного роста. Ученик развивается как создатель нового мира и новой культуры и, вместе с тем, он создатель самого себя. Малевич верил, что такая партийная структура и её возможности дают надёжный результат. Подобная методика «позволила витебским ученикам Малевича реально “прожить” те этапы эволюции живописного авангарда, которые они, по молодости лет, уже не застали» *[С. Хан-Магомедов. Лазарь Хидекель. М., 2008. С. 39].*



*ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 59. Л. 35*



*ГАВт. Ф. 837. Оп. 1. Д. 59. Л. 21*



*ГАВт. Ф. 41. Оп. 1. Д. 139. Л. 61*

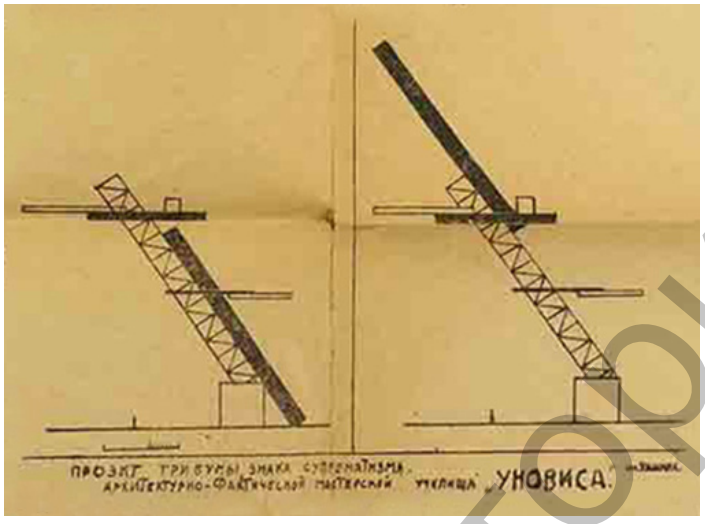
В начале 1921 года Малевич непрестанно читал лекции по теории и истории живописи.

2 июля 1921 года Малевич читал специальную лекцию о футуризме для города.

В первой листовке Творкома был опубликован Проект трибуны знака супрематизма, созданного архитектурно-фактической мастерской училища УНОВИСа. Принципиально важным элементом в обучении и в художественной позиции УНОВИСа был отмеченный Лазарем Хидекелем выход за пределы плоскости полотна, «потому что достижение полотна есть уже исчерпанная задача нашего развития творчества, и если мы еще за это беремся, то исключительно как развитие

Репозиторий ВГУ

в нем построения элемента и знака для нашего совершенного творчества строительства и изобретенья, что и будет основой нашей культуры. В наших же мастерских есть уже плод этого совершенства <…> Товарищем Чашником, нашим же подмастерьем, членом Уновиса изобретена трибуна, которая в ближайшее время будет поставлена на площади города». Л. Хидекель подчёркивал: «Мы сейчас не копируем Рубенса и не подражаем Пикассо, а изучаем кубизм, футуризм и супрематизм как те этапы живописи, которые исчерпывают все достижения полотна, ведущие к творчеству сооружения нового мира, что и будет нашим усовершенством современности».



Осенью 2001 года в честь 75-летия Национального академического драмтеатра имени Якуба Коласа в Витебске в Ратуше была устроена выставка, начальный зал которой был посвящён 1920-м годам. В этой части экспозиции разместили современную конструкцию по мотивам знаменитой чашниковской конструкции.

**Трибуна – одна из первых самостоятельных работ Чашника, эскизы которой были сделаны в архитектурной мастерской Лисицкого в УНОВИСе. Укреплённая в проекте на кубе диагональ смонтирована с движущейся по этой диагонали платформой и с двумя консолями-площадками, выполнена схематично. Но и здесь очевидно, каким образом сочленяются плоскости в пространстве. В своё время известность Трибуне придал Лисицкий, создавший второй вариант проекта: он убрал вторую диагональную форму и приглушил пластический контраст.**

Заметки на полях: существует фотография начала улицы Калинина, к которой примыкала Бухаринская/Оборонная, фотография 1944 года, времени освобождения Витебска во Второй мировой войне. На ней зафиксирована конструкция покосившейся лестницы бывшего дома. Эта конструкция мистическим образом

Репозиторий ВГУ

реинкарнирует проект чашниковской/лисицкой трибуны, из другого времени силуэтом врезается в пространство, осколком войны и памяти летит/возвышается над пустой землёй.

Сподвижники и ученики Малевича стали основными преподавателями школы. Ермолаева возглавила мастерскую кубизма, Лисицкий – архитектурную, подготовительное отделение – Коган. На последнем году обучения Носков, Юдин, Хидекель, Чашник, Суетин, а также заместитель Ермолаевой Гаврис уже не просто изучали супрематизм, но и сами преподавали в институте.

**Витебское народное художественное училище отдела народного образования Витебского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (1918–1920) в мае 1920 года меняет статус на Витебские свободные государственные художественные мастерские отдела народного образования (1920–1921), 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].* Учебный план был изменён, как и весь аппарат управления мастерских.**

Репозиторий ВГУ

**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 Ермолаева, Гаврис, Малевич, Пэн, Коган, Векслер.**

Художественно-практический институт фактически с 1922 года на полгода сделался таким сплошным победительным уновисским центром, несмотря на постоянные в школе и в городе нападки на систему Малевича. Ромм констатировал:

**«Как известно, до сих пор господствовала группа УНОВИС – диктатура ее наложила отпечаток на всю педагогическую работу мастерских; всеми преимуществами пользовались лишь те мастерские, где проводились в жизнь системы кубизма, футуризма и еще не выкристаллизовавшегося в сознании самих творцов “супрематизма мирового строительства”. Кроме мастерских УНОВИСа, где надлежащее педагогическое руководство было обеспечено работой теоретика новейшего искусства К.С. Малевича, существовала мастерская Ю.М. Пена, стесненная небольшим помещением, где работало 40 человек (в то время, как мастерская нового искусства делилась на группы по 2 человека с дифференцированными заданиями) и скульптуры <…> Лекционная часть в ВГХМ сводится, в сущности, к пропаганде идей новейшего искусства: активное знакомство с разнородными школами и стилями искусства отсутствовали. Брожение, наблюдавшееся в послереволюционный период в среде учащихся, привело к постановлению педсовета ВГХМ о приглашении ряда новых преподавателей: художника Р.Р. Фалька (сезанист), Куприна (импрессионист) и руководителей скульптурной мастерской… Отметим, что программа ВГХМ составлена в духе УНОВИСа, согласно которой вся педагогическая деятельность сводится к изучению новейших систем, начиная с кубизма, отвергнута центром. <…>» *[А. Ромм. О состоянии дел в Витебских Государственных художественных мастерских // Искусство. 1921. № 2–3, С. 6–7].***

Спустя время, в марте 1924 года И. Червинка писал товарищам: «Мир наш, наша мировая культура, а с нею наука, в своем движении хотя и бессознательно, но движутся к тому же супрематизму и нам, ранее понявшим сущность и силу супрематизма, необходимо выявиться так, чтобы движение это не уродовалось, а приняло чистую форму, выросло бы в новый закон» *[В круге Малевича... С. 146].*

Репозиторий ВГУ

У П. Кондратьева в статье «О теории Малевича и новом прибавочном элементе» есть несколько точных строк о методе Малевича: «Малевич не тащил своих учеников через все школы. Сначала он давал каждому работать так, как он хочет, чтобы понять, каковы его психофизические или физиологические данные, на что он способен. И многие оставались на стадии импрессионизма, как, например, Анна Александровна Лепорская, или сезаннизма, как Рождественский, который великолепно знал Сезанна. Юдин в силу своих данных остановился на кубизме. Я помню, как Николай Николаевич Пунин сказал про Рождественского: “Вряд ли у нас в России кто-нибудь так хорошо знает Сезанна, как Рождественский”. А про Юдина он сказал: “Никто в России не знает так хорошо кубизм, как Юдин”. <…> А супрематизмом занимались только два человека – Суетин и Чашник. И Малевич считал ненужным и бесплодным заставлять делать супрематические вещи тех, кому близок импрессионизм. <…> В то же время Малевич считал, что каждый должен знать основные системы искусства» *[Малевич о себе… М., 2004. Т. 2. С. 399].*

Витебский малевичский контент «Супрематизм. 34 рисунка» связан с осмыслением супрематизма, это – выяснение самой глубинной сущности супрематизма и 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 его части.

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

**«Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано 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 <…> цветовое отпадает».**

**«Теперь если всякая форма <…> – энергия, окрашивающая своё 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., 1995. Т. 1. С. 185–207].***

Репозиторий ВГУ

«Супрематизм. 34 рисунка» может рассматриваться и 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 всей целостной идеи. Все 34 рисунка составляют полный художественный текст супрематического канона, его принципы, отношения с плоскостью, формой, фигурами, соотношениями, а также возможные варианты/группировки канона.

Уже за пределами витебской малевичской педагогической истории в письме К. Рождественского Юдину читаем: «На 5 систем Казимир смотрит как на школу, которую должен пройти каждый культурный художник нашей современности. <…> А кто пытался через старое подойти к новому, что с ними получилось? <…> Но кому из них Вы доверитесь, с тем и пойдете вместе до “самоопределения”. <…> Поэтому я <…> беру всю дорогу К[азимира] для себя как начало <…>» *[Лев Юдин. «Сказать – своё…»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. М., 2017. С. 469].*

Профессор Царскосельского лицея Яков Карцов полагал, что математика – *нравственная* наука, потому что она организует мозг.

Репозиторий ВГУ

## РАСПРОСТРАНЕНИЕ УЧЕНИЯ И СОЗДАНИЕ СОЮЗОВ

– это выражение коллективистского начала в пифагорейском содружестве и в УНОВИСе было принципиальным.

О пифагорейцах читаем: «Однако Кротоном дело не ограничилось. Очень быстро “филиалы” пифагорейского союза стали возникать и в других греческих колониях Южной Италии. И подчинять эти города своей власти – один за другим. Эти вторичные кружки пифагорейцев, специально подчеркнем, представляли собой именно “филиалы”, то есть управлялись из главного центра, расположенного в Кротоне. Возникла, таким образом, мощнейшая, разветвленная организация, превратившаяся в ведущую политическую силу в Великой Греции, решавшая там судьбы всех сколько-нибудь важных событий. И все нити решений сходились к Пифагору» *[И. Суриков… С. 56].*

Очень быстро Малевич стал создавать уновисский союз с филиалами в других городах России. Главным центром является Витебский УНОВИС с Малевичем во главе, но сама идея супрематической силы/устремления/амбициозности ветвилась. Филиалы на базе СВОМАСов (Свободных художественных мастерских) образовались в Перми, Екатеринбурге, Саратове, Самаре, Смоленске, Одессе. В Москве это были художники Сенькин и Клуцис, а в Петрограде – ученики Матюшина. СВОМАСы, образованные учениками Малевича по мастерским в Москве, товарищами по художественным объединениям и совместным проектам, стали центрами влияния супрематической идеи. В Витебске у группировки наличествовали устав, печать, регистрация. СВОМАСы в других городах не регистрировались в качестве утвердителей нового искусства, но были ими в своей яркой авангардной настойчивой деятельности.

На 1-й Всероссийской конференции учащих и учащихся и активизировалась идея создания сети.

Репозиторий ВГУ

Существовал единый алгоритм направленности таких объединений: выделенные мастерские как отдельная учреждённая структура, инспирированная Наркомпросом; создание музея современного искусства в качестве обучающего инструментария и пропаганды нового художественного мышления; общие выставки нового искусства; художественные акции; обязательно статьи и теоретические труды о методиках современного художественного мировоззрения. И лидер группы единомышленников, объединяющий и сосредотачивающий современно мыслящих молодых художников.

Уновисское деятельностное/акционистское и теоретическое утверждение новой реальности, безусловно, формировалось там, где выступал с лекциями сам Малевич, как это было в Смоленске, в Оренбурге, в Москве. Однако его влияние виртуально распространялось и на те СВОМАСы, где лидировали его бывшие ученики, как это было в Самаре, Перми и т.д. Существование группировок было недолгим, фактически судьба каждой ограничивалась двумя годами. Лидеры возвращались из провинций в центры России, создавали новые объединения, а в скором времени уходили от авангардных идей в связи с коренным изменением идеологии в общей художественной программе страны.

В листовке Творкома в хронике Роста УНОВИСа свидетельствуется о проектах, о работе, о выставках и – важное – о расширении сферы влияния и, это принципиально, между строк о сравнении архипенкового Интернационала искусств с союзом УНОВИСов по всей России:

> **17 октября из Витебска выехал в гор. Смоленск конференцию Уновиса. Цен.Твор.Комитет в составе тт. Малевича, Лисицкого, Хидекеля, Коган и Чашника. Несмотря на самые неблагоприятные условия для организации конференции таковая была открыта 26 октября при председательствах: Вит.Творкома, Смолен. Творкома и Зап.фронта. В вопросах конференции было высказано о главнейших положениях в искусстве и культуре России в связи с постановлением съезда пролеткультов. В дальнейшем конференцией предписано Смолтворкому издать стенную газету для ознакомления широких масс с достижением искусства.**
>
> **В Смоленске 21 октября в зале исполкома была прочитана К.С. Малевичем лекция «о новом искусстве» для курсантов, красноармейцев и частной публики.**
>
> **Изобретенная трибуна Чашником предложена Уновису поставить на площади города Смоленска, за что уже мастерская сооружения принялась.**
>
> **Лит.издатом Полит.Управ. Ревоенсовета зап.фронта выпущен ряд супрематических плакатов по эскизам Уновиса.**
>
> **При центр.Творч.Комитете организовано международное бюро связи по делам искусств, отправлен транспорт материалов Уновиса в Германию.**
>
> **В Венеции открылась выставка кубистов и футуристов. Архипенко в Венеции организует интернационал искусств.**

Репозиторий ВГУ

**В Одессе организован «Уновис».**

**На организованной в Витебске выставке «Революция Искусства» принял участие УНОВИС. На выставке Уновис т.т. Ермолаевой, Чашником и Хидекелем были прочитаны доклады и даны объяснения работ, выставленных Уновисом.**

**В литографской мастерской Уновиса печатается книжка супрематических рисунков К.С. Малевича. А также выпущен ряд литографских с работ мастерских Уновиса.**

**Уновисом выпущен журнал «АЭРО» со статьями и проектами Чашника и Хидекеля.**

## СМОЛЕНСК

Смоленский УНОВИС 18 апреля 1920 был создан и возглавлялся малевичским сподвижником Владиславом Стржеминским. Организация ограничивалась двумя членами, т.е. самим его создателем и скульптором Екатериной Кобро-Стржеминской.

### ВЛАДИСЛАВ СТРЖЕМИНСКИЙ

Стржеминский – художник, дизайнер и теоретик.

Осенью 1919 года Стржеминский переехал в Смоленск. Работал в подотделе искусств губернского отдела народного образования. Тесно общался с Малевичем, который в это время работал буквально рядом, в Витебске. Летом 1920 года вместе с Кобро возглавил изостудию губернского отдела народного образования, которая и стала филиалом ордена УНОВИС. Участвовал в выставках группы в Витебске (декабрь 1919, март 1921) и Москве (1920). Работы экспонировались на 1-й Русской художественной выставке в Берлине (1922).

В сведениях Стржеминский указывал, что его картины и рисунки находятся в музеях Москвы, Петрограда, Самары, Витебска, Смоленска *[ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 914. Л. 2].*

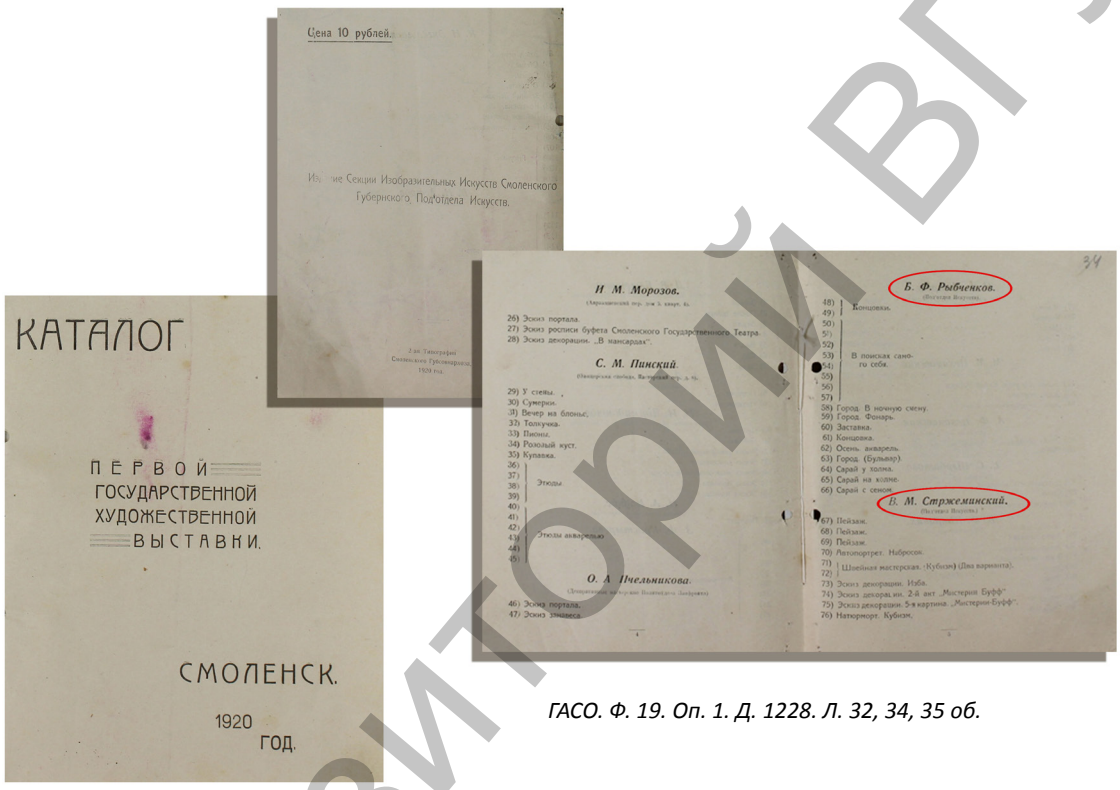
*ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 914. Л. 4*

Малевичский «Чёрный квадрат» стал для Стржеминского точкой отсчёта в его работах и показателем супрематического канона. Он стал известным мастером, и его произведения были выбраны для Музея художественной культуры в Петрограде. Вместе с Александром Родченко он пытался создать сеть «музеев художествен-

Репозиторий ВГУ

ной культуры». В Смоленске ему начала помогать Катаржина Кобро, талантливый скульптор и мыслитель.

Работы Стржеминского экспонировались: III Выставка картин в Рязани в 1919 году («Рельеф»), Первая государственная художественная выставка в Смоленске в 1920 году: «Автопортрет», пейзажи, «Швейная мастерская. Кубизм (два варианта)», «Натюрморт. Кубизм», а также «Эскиз декорации. Изба» и два эскиза к «Мистерии-Буфф» Маяковского.

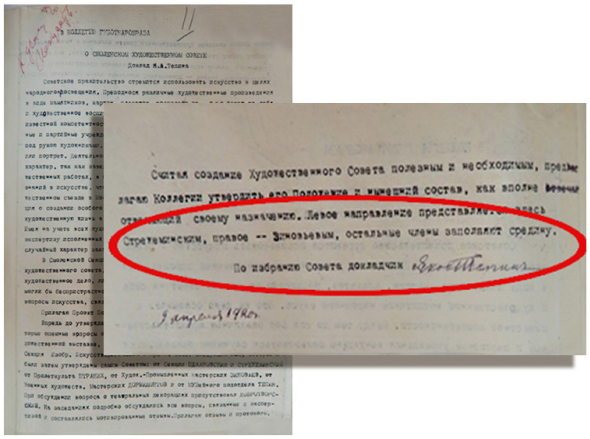



*ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1228. Л. 32, 34, 35 об.*

На Первой русской художественной выставке в Берлине в 1922 году представлял: «Счётчик», «Орудия и продукты производства», «Кубизм. Напряжение структуры материалов». Для этих работ характерно сочетание кубистических и супрематических приёмов, использование реальных материалов в рельефном построении.

В докладе о Смоленском художественном совете от 9 апреля 1920 года говорилось о создании контролирующего органа и координации работы художников для распределения заказов, проведения экспертизы, учреждения конкурсов. В Смоленске спешно нужно было провести работы по росписи кинотеатра, для создания театральных декораций, росписи посуды в гончарных мастерских. Среди кандидатур в совет от различных секций была и кандидатура Стржеминского: «Левое направление представляется здесь Стржеминским, правое – Зиновьевым, остальные члены заполняют середину» *[ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1224. Л. 102 об.].*

Репозиторий ВГУ



*ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1224. Л. 102, 102 об.*

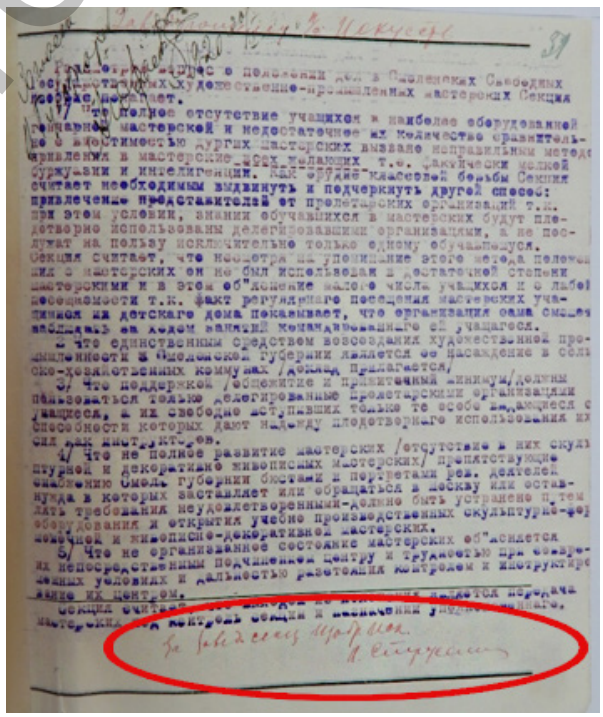
В докладе о положении Смоленских государственных свободных художественных промышленных мастерских Стржеминский подчёркивал, что они находятся в ведении подотдела художественной промышленности Отдела Изобрис Наркомпроса и Смоленский подотдел не контролирует их, а в этом есть настойчивая необходимость.

Стржеминский занял в Смоленске должность заведующего секцией ИЗО *[ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1005. Л. 3]*. Это его положение постоянно менялось, одно время он был просто инструктором секции (апрель 1920), в мае секция ИЗО перешла из подотдела искусств в подотдел по охране памятников старины и искусств. В августе 1920 года Стржеминский стал членом коллегии Подотдела искусств, в конце августа Губсекция ИЗО вторично просила назначить его в качестве уполномоченного Смоленских художественно-промышленных мастерских *[ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 664. Л. 21 об.]*. В июле 1920 года Стржеминский был назначен заведующим секцией ИЗО с правом совещательного голоса *[ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1221. Л. 26]*.

Как и в Витебске, помещения в Смоленске были заняты красноармейцами, из собственно художественных помещений 50% забрали тоже, и это очень «затрудняло работу подотдела» *[ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1228. Л. 24]*.

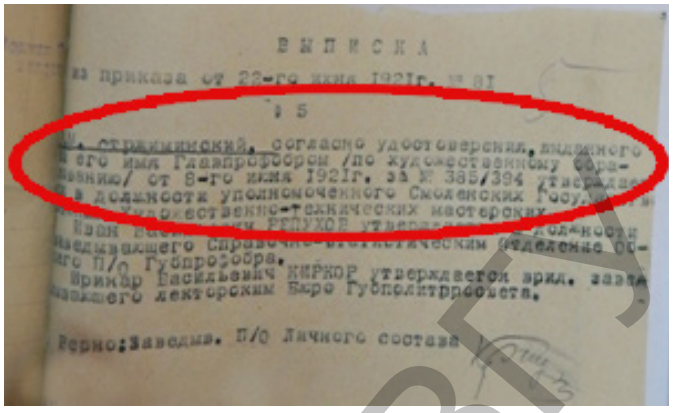
В июне 1921 года Стржеминский был утверждён уполномоченным Смоленских Государственных художественно-технических мастерских, и эту должность он занимал до конца года, пока не покинул Смоленск.

**А. Коробова:** «Стржеминский – ярый конструктивист, отрицатель реалистической станковой живописи. Студия в то время имела забавный вид. Вся она была завалена какими-то ящиками, кусками жести, опилками, стеклянными



*ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1224. Л. 31*

Репозиторий ВГУ


ВЫПИСКА
из приказа от 22-го июня 1921г. № 81
§ 5
Стржеминский, согласно удостоверения, выданного
его имя Главпрофобром /по художественному обра-
зованию/ от 8-го июня 1921г. за № 385/394 утверждае-
в должности уполномоченного Смоленских Госу-
Художественно-технических мастерских
Иван Васильевич КИРКОР утверждается врид. заве-
дывающего лекторским Бюро Губполитпросвета.
Верно: Заведыв. П/О Личного состава

*ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 914. Л. 5*

предметами. Это была палитра конструктивизма. Из сочетаний этих разнородных материалов и создавались произведения фантастической формы, ничего общего не имеющие с реальным миром. Сам апологет нового искусства был инвалидом Первой империалистической войны, на которой он потерял руку и ногу: он ходил на костылях. Осунувшееся, тонкое, поросшее щетиной лицо. Глаза горят лихорадочным блеском, глаза фанатика. Противоречий он не мог терпеть, сильно возбуждался и страстно доказывал обречённость реалистического искусства, предрекал необычайные горизонты, перспективы конструктивизма. Тонкий голубоватый дымок махорки висел, колеблясь в воздухе. Таинственно поблескивали конструкции причудливых форм, стоящие на ящиках. Так выглядела изостудия, руководимая Стржеминским» *[В.Н. Осокин, Б.Ф. Рыбченков, А.П. Чаплин, В.В. Фёдоров. Художники земли Смоленской. Л., 1967. С. 79].*

**Б. Рыбченков:** «Напористо энергичный, последовательно принципиальный абстракционист. Он конструировал нечто объёмное в абсолютном пространстве. <…> Он подавлял меня своим талантом, эрудицией, собранностью в достижении цели» *[Заслуженный художник РСФСР Борис Рыбченков. Каталог выставки. М., 1989. С. 15].*

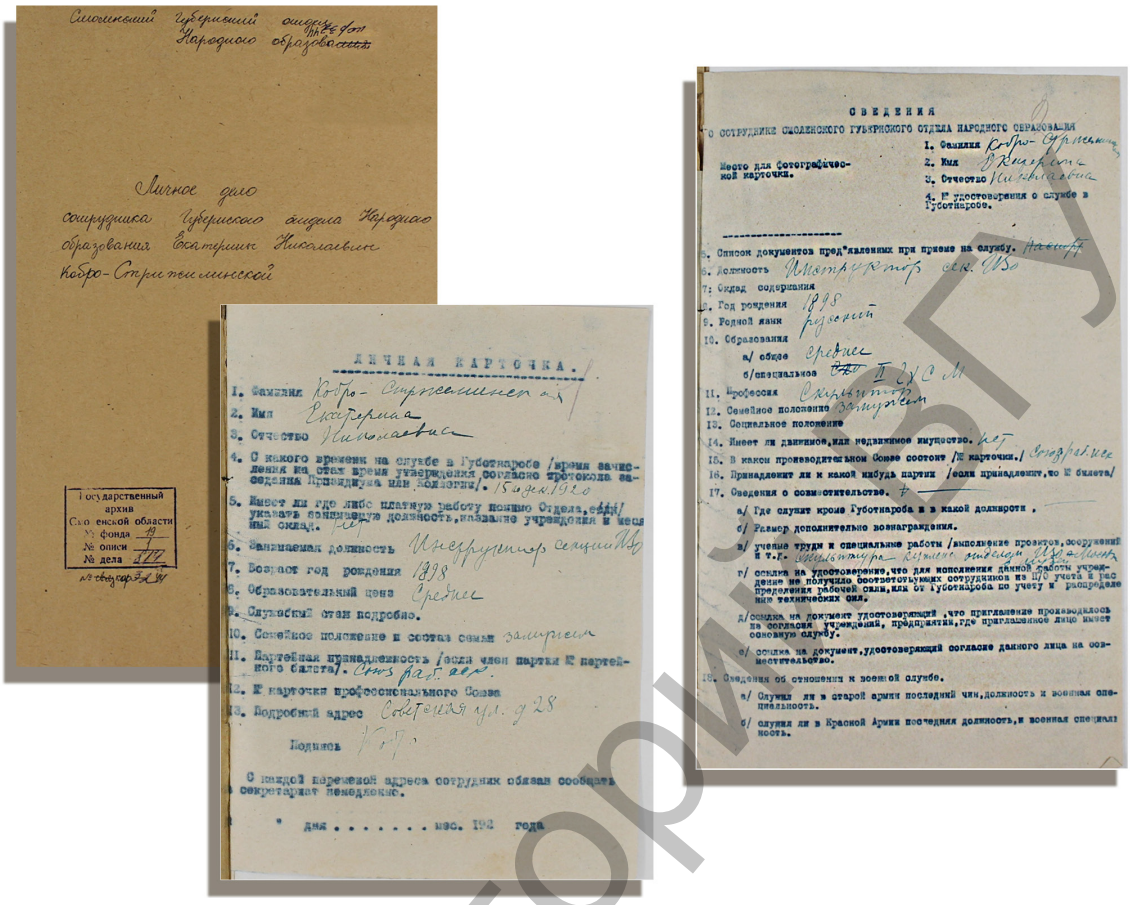
У **Л. Дубенской** читаем воспоминания Надежды Леже: «<…> обойдя высоченные горы художественных открытий нескольких веков <…> свободно шагнула прямо в абстрактное искусство, в супрематизм» *[Л. Дубенская. Рассказывает Надя Леже. М., 1978. С. 40].* Смоленский УНОВИС располагался в здании на Б. Советской, 30, дом Тимошенина в Секции ИЗО Подотдела Искусств Смоленского ГУБОНО *[ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1226. Л. 8].* Занятия вели жившие в доме рядом Стржеминские, основываясь на программах Малевича.

## КАТАРЖИНА КОБРО (ЕКАТЕРИНА СТРЖЕМИНСКАЯ)

В 1917–1920 годах Катаржина Кобро училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое стало I Государственными свободными художественными мастерскими.

Активно участвовала в творческой жизни губернии, вместе со Стржеминским считалась представительницей «крайне левых взглядов», а их мастерскую называли «палитрой конструктивизма».

Репозиторий ВГУ


Личное дело сотрудника Губернского отдела Народного образования Екатерины Николаевны Кобро-Стрижеминской

ЛИЧНАЯ КАРТОЧКА.

1. Фамилия Кобро-Стрижеминская
2. Имя Екатерина
3. Отчество Николаевна
4. С какого времени на службе в Губтнаробе /время зачисления на стат время утверждения согласно протокола заседания Президиума или Коллегии/. 15 окт. 1920
5. Имеет ли где либо платную работу помимо Отдела, если/ указать занимаемую должность, название учреждения и месяцный оклад. нет
6. Занимаемая должность Инструктор секции ИЗО
7. Возраст год рождения 1898
8. Образовательный ценз Среднее
9. Служебный стаж подробно.
10. Семейное положение и состав семьи замужем
11. Партейная принадлежность /если член партии № партейного билета/. Член РКП №
12. № карточки профессионального Союза
13. Подробный адрес Советская ул. д 28

Подпись

С каждой переменой адреса сотрудник обязан сообщать в секретариат немедленно.

" дня . . . . . мес. 192 года

Государственный архив Смоленской области
№ фонда 19
№ описи 1
№ дела 814

СВЕДЕНИЯ
О СОТРУДНИКЕ СМОЛЕНСКОГО ГУБЕРНСКОГО ОТДЕЛА НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Место для фотографической карточки.

1. Фамилия Кобро-Стрижеминская
2. Имя Екатерина
3. Отчество Николаевна
4. № удостоверения о службе в Губотнаробе.

5. Список документов пред"явленных при приеме на службу. Паспорт
6. Должность Инструктор сек. ИЗО
7. Оклад содержания
8. Год рождения 1898
9. Родной язык русский
10. Образования
а/ общее среднее
б/специальное II ГУСМ
11. Профессия Скульптор
12. Семейное положение замужем
13. Социальное положение
14. Имеет ли движимое, или недвижимое имущество. нет
15. В каком производительном Союзе состоит /№ карточки./ Союз рабрабис
16. Принадлежите ли к какой нибудь партии /если принадлежите, то № билета/
17. Сведения о совместительстве.
а/ Где служит кроме Губотнароба и в какой должности.
б/ Размер дополнительно вознаграждения.
в/ ученые труды и специальные работы /выполнение проектов, сооружений и т.п. Скульптура - Летние мастерские ИЗО
г/ ссылка на удостоверение, что для исполнения данной работы учреждение не получило соответствующих сотрудников из ЦУ учета и распределения рабочей силы, или от Губотнароба по учету и распределению технических сил.
д/ ссылка на документ удостоверяющий, что приглашение производилось на согласия учреждений, предприятий, где приглашенное лицо имеет основную службу.
е/ ссылка на документ, удостоверяющий согласие данного лица на совместительство.
18. Сведения об отношении к военной службе.
а/ Служил ли в старой армии последний чин, должность и военная специальность.
б/ служил ли в Красной Армии последняя должность, и военная специальность.

*ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 814. Л. 1, 2*

Стржеминский высоко оценивал её творчество: «самая талантливая из молодых скульпторов», и добавлял: «её супрематические скульптуры – явление европейского масштаба. Её работы являются настоящим шагом вперёд на пути достижения ещё не достигнутых высот, её работы – не подражание Малевичу, а параллельное творчество».

*Пространственная композиция. 1923*

*Пространственная скульптура. 1928*

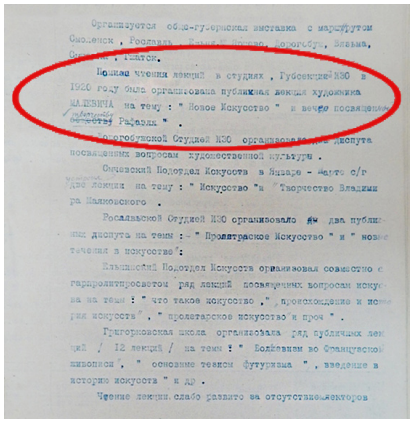
Репозиторий ВГУ

В 1920 году Кобро создала одну из первых скульптур – ассамбляжевая «TOS 75 – Struktura» с элементами футуризма и кубизма в сочетании металлических элементов с кусками дерева, стекла и пробки. В Смоленске в 1921 году Кобро сделала ещё две работы – «Подвесные конструкции». Эти работы также были утеряны и в настоящее время известны по реконструкциям Януша Загродзкого.

В июне 1920 года Малевич (а он несколько раз приезжал в Смоленск – по воспоминаниям, останавливался всегда в студии/квартире Стржеминских – и читал лекции учащимся) выступил с лекцией «Новое искусство» на вечере, посвящённом творчеству… Рафаэля (Стржеминский был человеком образованным и преподавал, в том числе, историю искусства).

**Б. Рыбченков:** «В начале июня стало известно: в Смоленск приезжает Казимир Северинович Малевич. Прочтёт лекцию о супрематизме. <…> В субботу в помещении Пролеткульта состоялась лекция на тему: “От Сезанна до супрематизма”. <…> сходу заявил: “Всегда требуют от искусства быть понятным, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию искусства” <…> Вёл так обоснованно и интересно, что не сказав о супрематизме ни слова, вселили в слушателей уверенность, что они узнали что-то новое, необходимое. Монолитного неприятия “наивысшего ничего” уже не было. Заканчивая лекцию, Малевич сказал: “Сверхновое искусство

Репозиторий ВГУ



Организуются обще-губернская выставка с маршрутом Смоленск, Рославль, Клинцы, Унеча, Дорогобуж, Ярцево, Сураж и Велиж.

Помимо чтения лекций в студиях, Губсекцией НКО в 1920 году была организована публичная лекция художника МАЛЕВИЧА на тему: "Новое Искусство" и вечер посвященный обществу Рафаэль".

Также обгубуиной Студией НКО организовано два диспута посвященных вопросам художественной культуры.

Орловский Подотдел Искусств в январе - марте с/г прочел лекции на тему: "Искусство" и "Творчество Владимира Маяковского".

Рославльской Студией НКО организовано два публичных диспута на темы: - "Пролетарское Искусство" и "новые течения в искусстве";

Клинцовский Подотдел Искусств организовал совместно с гарнпролитпросветом ряд лекций посвященных вопросам искусства на темы: "что такое искусство", "происхождение и пути искусств", "пролетарское искусство" и проч".

Григорьевская школа организовала ряд публичных лекций / 12 лекций / на темы: "Борьбами во Французской живописи", "основные темы футуризма", введение в историю искусств" и др.

Чтение лекций слабо развито за отсутствием лекторов

*ГАСО. Ф. 19. Оп. 1. Д. 1228. Л. 11*

абсолютной абстракции требует от художников и обязывает их бежать вместе с мировыми изобретениями. Новый супрематический вывод уведёт к новым системам за пределы предметной путаницы, к чисто энергийной силе движения" *[Заслуженный художник РСФСР Борис Рыбченков. Каталог выставки. М., 1989. С. 17].*

Творческий метод Унизм является самостоятельным художественным высказыванием Стржеминского, его практическим и теоретическим преобразованием супрематизма. Как полагал сам художник, во имя трансформации и дальнейшего развития нового искусства следовало пренебречь некоторыми формами супрематизма во имя цвета. Несмотря на то, что в воспоминаниях и материалах о Стржеминском говорят как о конструктивисте, он был противником конструктивиста, настаивал, как и сам Малевич, на формальной чистоте собственного стиля, без его инженерных включений и применений. Унизм – это однородные плоскости без контрастов и без динамики, абсолютно равновесные, с гармоничными цветовыми взаимодействиями.

Во второй половине 1920-х годов Стржеминский создал серию архитектурных унистских композиций на основе пропорции, оптической однородности, монохромных и с чередующимися выпуклостями: в центре помещалась большая форма + элементы, берущие на себя внимание и сокращающиеся к краям композиции.

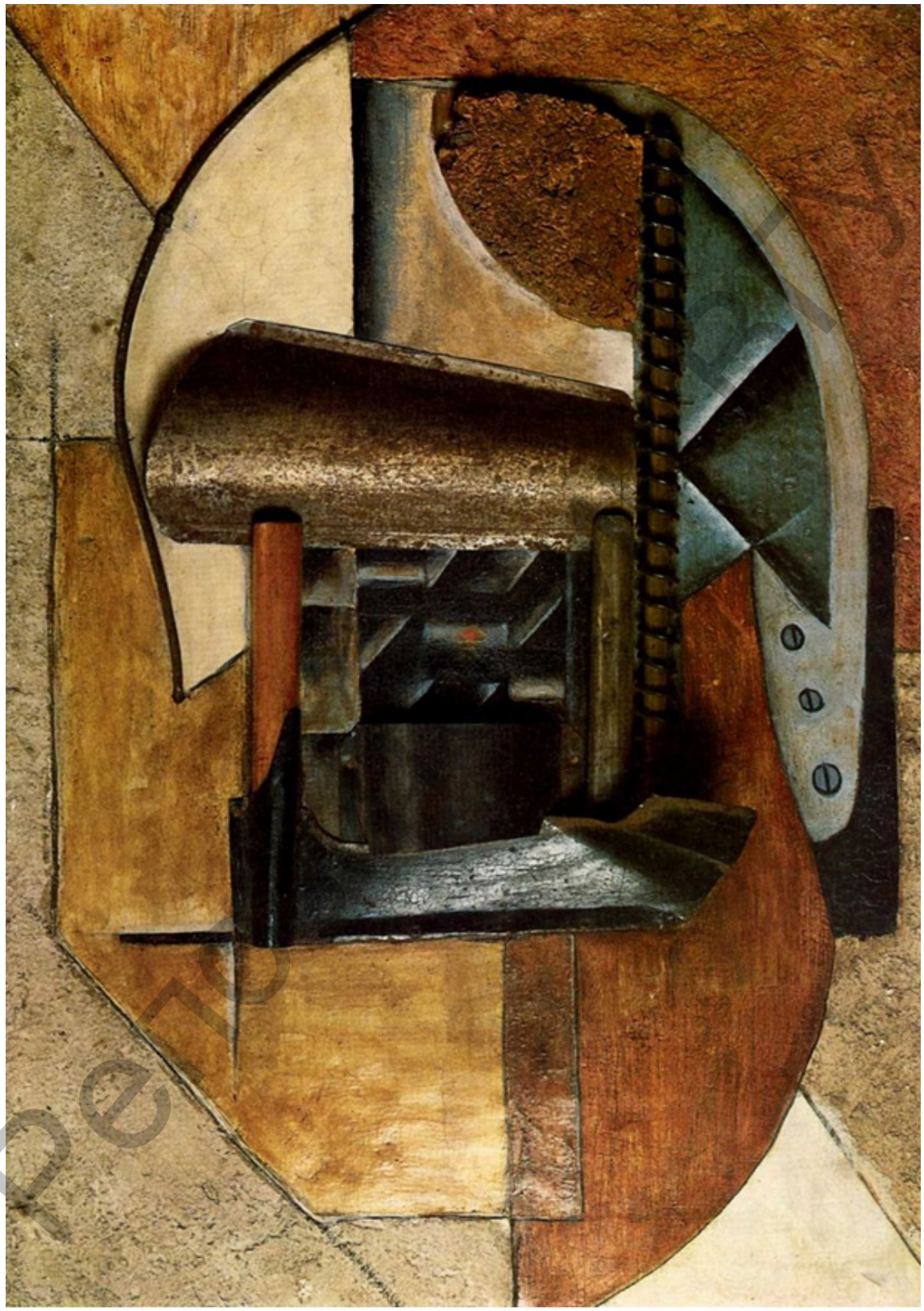
Унизм перекликается и рифмуется с терминами: УНОВИС, уния, утвердители, Проуны и УНОМ (утверждение нового мира, всенарод). Все эти понятия согласуются с супрематизмом миростроительства и вместе образуют супрематический завет как элементы, как части, как тексты одного большого текста.

В конце 1921 года история УНОВИСа в Смоленске завершилась.

*Натюрморт. Тарелка. 1918*

*Счётчик. 1920-е годы*

Репозиторий ВГУ



*Орудия и продукты производства. 1920*

**ПЕРМЬ**

Исследователи русского авангарда не раз подчёркивали, что ВНХУ, УНОВИС Казимира Малевича и мастерские Субботина в Перми и Кудымкаре – это звенья единого процесса.

Пермским лидером стал Пётр Субботин, футурист, исследователь народного искусства, создатель этно-варианта авангарда, через личность Велимира Хлебникова соотносившийся с высшими идеями Малевича (Хлебников называл Субботина Председателем Земного шара, а Малевича – Председателем Пространства).

В апреле 1921 года Малевич из Немчиновки писал: «Супрематизм всюду проходит. Если подпишут все мои условия в среду после Пасхи, значит еду и будем готовить модель мастерских по всей России. <…> В Пермь отсюда уехала одна делегатка из мастерских, я передал, что приеду к ним осенью» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 141]*. В письме имелась в виду модель строительства сети УНОВИСов как утверждённая официально модель, что не получилось, как и поездка в Пермь, хотя именно в Перми обещали обеспечить всем *[Малевич о себе… Т. 1. С. 142]*. В марте 1921 года Коган писала из Витебска Митуричу в Москву: «Из Перми получили письма. Просят Каз<имира> Северин<овича> приехать туда учить» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 117]*, что не состоялось.

**ПЁТР СУББОТИН-ПЕРМЯК**

Художник, график, педагог, профессор декоративной живописи, с 1914 года он преподавал в Строгановском училище после его окончания и до 1918 года.

В 1919 году художник вернулся на родину в Пермь по направлению Наркомпроса в качестве уполномоченного по делам искусств и организовал художественно-производственные мастерские в самой Перми, в Кудымкаре и Кунгуре, а потом в 1921 году был назначен директором Пермского художественного техникума. Субботин как личность культовая и правом наделённая стал организатором нового творческого направления.

Осенью 1919 года были созданы Кудымкарские художественные производственные мастерские, а в марте 1920 года в Кудымкаре при мастерских были организованы Высшие художественные мастерские, которые имели три отделения: живописное, графическое и скульптурное. После их открытия Субботин создал такие же в Перми, где ему предложили возглавить декоративный факультет. При этом он был ещё и заведующим ИЗО при отделе народного образования.

Мастер активно разрабатывал программы и читал курсы лекций по теории и истории искусства, технологии материалов, истории стилей. Написал теоретические труды «Приёмы и системы нового искусства» (1920), «Кухня живописного мастерства» (1921).

В искусстве и творчестве Субботина очевидна перекличка с мышлением Велимира Хлебникова. Безусловно, их сблизила московская среда. Когда Субботин учился в Строгановке, его родственник Василий Каменский жил в Москве, и у него есть тексты и стихи, где упоминается Субботин. Субботин в этой среде был своим человеком по

Репозиторий ВГУ

взглядам, по творческим результатам, по всей своей недолгой (он от туберкулёза, а Хлебников от паралича умерли летом 1922 года) и пламенной жизни.

В начале 1920-х годов у него развивается настоящая страсть к ярким кубофутуристическим структурам, и в теоретических работах он рассматривает выразительные возможности живописи с кинетическим мышлением, где, по его рассуждениям, отсутствует покой, все линии находятся в движении и кружатся вокруг своих осей. Его городские пейзажи того времени созданы именно в рамках подобных поисков. «Город» Субботина, который сравнивают с похожим стихом Хлебникова, словно видится из завтрашнего дня, в быстром движении, сверху, без мостовых и с наслаивающимися друг на друга стенами. Художник создаёт подвижную, тёплую с холодными проёмами среду.

*Рабочий (Сила). 1921*

В августе 1920 года Субботин организовал выставку (из 100 работ более трети – это его произведения). Он называл её выставкой «инопутистов», искателей новых путей в искусстве. Участниками стали его ученики, группа, которую он вёл, фактический пермский УНОВИС.

В обосновании системы нового искусства Субботин опирался на цвет, называя его звуками музыки, на ритм линий как на художественную фразу, на аккорд. Напомним, это – геометрические и музыкальные соотношения, впервые опробованные две с половиной тысячи лет назад в школе Пифагора.

*Натюрморт с пирожком. 1921*

Он предлагал «разбить полотно интуитивными линиями, раздробить пронизывающими линиями». С одной стороны, эти линии «разбивают» полотно, с другой – «соединяют предмет с фоном». Это позволяет, считал художник, выявить «жизнь предметов», их движение и «динамическое состояние». Этими «интуитивными линиями» он действительно разбивал пространство холста. Раздробленное пространство картины вновь соединялось своеобразной сеткой-паутиной, совокупляло предметы натюрморта; а каждый предмет в свою очередь был представлен ещё и в «динамическом состоянии», т.е. с различных точек зрения. Такая позиция подчёркивала, что задачей для него как для живописца была передача динамики, движения, состояния предметов в меняющемся пространстве.

Репозиторий ГГУ

**САМАРА**

Самарский СВОМАС (Свободные художественные мастерские) действовал в 1919–1921 годах. Его называли самарским отделом ВХУТЕМАСа, и он же был уновисским по сути проектом. По принципу СВОМАСа организатором учебного заведения в Самаре является Самуил Адливанкин, московский выученик Татлина, приехавший в Самару по поручению Наркомпроса в 1919 году. В организации нового образовательного центра участвовали Георгий Ряжский, учившийся у Малевича, архитектор Константин Михайлов, художник Даниил Колобов.

Обучение должно было вестись по двум направлениям – художественное и производственное. А наглядными пособиями для обучения стали (типологически) произведения художников авангардных течений: работы Розановой, Малевича, Ле Дантю и других художников. Это собрание «учебных экспонатов» для СВОМАСа к 1921 г. составляло уже более 100 работ.

Учащиеся и учителя участвовали в оформлении массовых праздников Октябрьской революции, Красной Армии и других советских праздников. Кроме того, работали в декоративно-плакатной мастерской Губвоенкомата, создавали плакаты, оформляли книги и журналы, расписали новую публичную библиотеку имени Парижской Коммуны, работали инструкторами секции ИЗО.

Самым известным проектом в Самаре называют проект памятника III Интернационалу авторства Ряжского, Попова, Михайлова и скульптора Бибаева. Основная идея проекта была созвучна знаменитому памятнику III Интернационалу Татлина. 1 мая 1921 года гипсовый макет демонстрировали на Театральной площади города: скульптурная группа, поддерживающая шар, символизировала коллективизм пролетариата, на плечах которого и держится весь мир. Конструктивное решение предполагало вращение частей, которые были бы ещё и освещены рядом находящимся маяком.

Михайлов в статье «Изобразительное искусство и футуризм» писал: «<…> современные плакаты и иллюстрации, приспособленные для беглого мимолетного рассматривания, могут с пользой применить некоторые опыты футуризма для передачи движущихся предметов и для изображения бурно и стремительно развертывающихся событий» *[Альманах Пролеткульта «Зарево заводов». Самара, 1919]*.

Кроме того, в 1919–1921 годах в Самаре действовали курсы ИЗО Наркомпроса, где преподавали те же москвичи.

Супрематические настойчивые устремления в Самаре не были зафиксированы документально. Когда возникла задача росписи Дома печати, авангардисты поняли, что любое беспредметное искусство в Самаре поддержано не будет.

Более того, когда комиссия в составе авангардистов предложила реконструировать памятник «Символ освобождённого труда», погибающий от осадков на площади Революции, оказалось, что в городе больше не рискуют экспериментировать. И этот проект, как и предыдущий, не был осуществлён.

Художники в Самаре начали художественную программу «Наш путь» и задумали собственное Новое общество живописцев. Основная часть идей платформы НОЖа сформировалась ещё в 1920 году. Манифест группы был опубликован

Репозиторий ВГУ

в 1921 году, когда самарские авангардисты уже в Москве основали объединение «Новое общество живописцев», которое стало оппозиционным беспредметности в искусстве и базировалось на идеях неопримитивизма и на традициях «Бубнового валета».

**САРАТОВ**

В Саратове стилистически близким к организационным составляющим свободных мастерских находилось Общество художников нового искусства ОХНИС 1920 года.

## ВАЛЕНТИН ЮСТИЦКИЙ

Преподаватель студии живописи и рисунка в Пролеткульте, инициатор многочисленных новаторских начинаний, участник диспутов, архитектурных проектов (например, движущийся мост через Волгу и Памятник борцам революции в духе Башни Татлина). Но, как и в Самаре, аналогии с УНОВИСом оказываются в большей мере творческими, основанными на эксперименте, на экспансии нового искусства, убеждённости и его пропаганде.

Юстицкий экспериментировал много, от кубизма двигался к экспрессии цвета на плоскости, от беспредметности – к конструктивизму. О нём говорят как о мастере импровизации, гибкости, подчёркивают артистизм его натуры и его художнического дара. Юстицкий не обладал настойчивой брутальной харизмой Малевича, однако это не помешало ему быть в самом эпицентре саратовского авангарда.

Его интересовал поиск закономерностей формообразования, возможностей материалов. Он углублялся в сердцевину структуры произведения в желании обрести смыслы первичных элементов. Как художник-беспредметник Юстицкий был увлечён соотношениями статики-движения, вопросами самоценности живописи, его наиболее занимала проблема цветофактуры. Татлиновские идеи превалировали в его художественном мышлении, однако изыскания Малевича интересовали его как теоретика в не меньшей мере: «Шедевром всё же будет покрытие плоскости тоном настолько живописным, что не понадобится ни литература, ни психология, ни объёмы и формы».

*Молочница*

Репозиторий ВГУ

*Е. Егоров. Конструкция пейзажа. 1921*

Сподвижник Юстицкого Николай Симон входил в мастерскую независимых, образованную в структуре СВОМАСа. Художник преподавал в студии Саратовского Пролеткульта, открытой в феврале 1919 года. Принимались в студию все желающие без ограничения возраста. Студийцы делились на группы, с младшей занимался Юстицкий, а Симон – со старшей группой, где возраст некоторых учеников был около пятидесяти лет. В педагогической деятельности мастер не просто обучал, он развивал личность ученика. Симон также входил в состав Объединения художников нового искусства (ОХНИС).

К левым художникам в Саратове примыкают и Константин Поляков, также член объединения «Общество художников нового искусства/Презантисты», автор геометрических живописных конструкций и глубокого освоения сезаннизма, который он изучал вместе с учениками; и Давид Загоскин, один из самых последовательных авангардистов, экспериментировавший с материалами и формами, работавший с тканями, с фрагментами фанеры, с пластинками; и Евгений Егоров, художник-карикатурист, совмещавший трагическое и ироничное в нарочито приземлённых работах с расцвеченными фигурами, с вязкой фактурой, хорошо владеющий сезаннистскими приёмами в понимании цвета и объёма на плоскости.

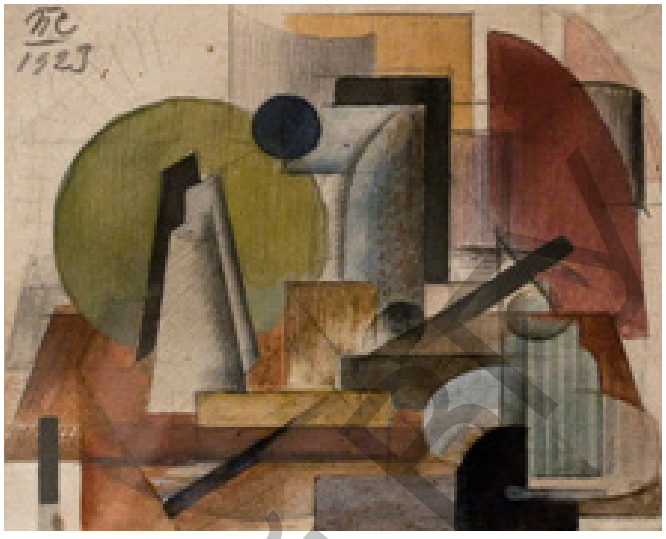
## ЕКАТЕРИНБУРГ

Уполномоченными уральского отдела ИЗО Наркомпроса и организаторами Свободных художественных мастерских в Екатеринбурге являются Анна Боева и Пётр Соколов.

Пётр Соколов получил во II Государственных свободных художественных мастерских специальность литографического рисовальщика, он и ученик и последователь Малевича, ассистент мастера. В 1919 году Соколов отделом ИЗО Наркомпроса был направлен в Воронежские государственные свободные художественные мастерские,

Репозиторий ВГУ

руководителем которых была назначена Боева. В 1920 году Боева становится директором художественного училища в Екатеринбурге, где они уже вдвоём проповедуют футуризм и активно участвуют в авангардных акциях. Даже существует легенда об их совместном взрыве темперамента, когда они разбивали классические гипсовые модели в мастерских во имя утверждения новых программ и нового мышления. С конца 1910-х годов годов Пётр Соколов принимал участие в региональных, областных и московских художественных выставках.



*П. Соколов. Эскиз композиции № 14. 1923*

В екатеринбургские Государственные свободные художественные мастерские от Политуправления был направлен из Москвы Александр Лабас как руководитель декоративной мастерской и что сам художник воспринял как потерю необходимой ему творческой среды, но возражать, естественно, не мог. Соколов принял его с радостью, встретили его в Екатеринбурге тепло и предоставили мастерскую.

Выученик Машкова и Кончаловского, Лабас был знаком и с Малевичем, который предлагал ему работать ассистентом, что, однако, не состоялось. Молодого художника интересовали вопросы ритма движения, решение пространства/времени, цвет на больших скоростях и космические масштабы, а также механизмы зрительного восприятия цвета и формы, проблемы распознавания образов. Для него была важной и привлекательной беспредметная живопись как самостоятельное явление – «она подсказывает пути выражения чувственного, но незримого мира человека, чем прекрасно владеет музыка; она всегда беспредметна, но тем не менее конкретна и способна передать самые сложные нюансы чувств и переживаний… Если художник находит и в беспредметной живописи свой язык, ему будет легко находить формы выражения в изобразительном искусстве». Исследователи полагают, что Лабас ближе всех подошёл к абстрактному экспрессионизму.

*А. Лабас. Вечером в городе. 1922*

Репозиторий КГУ

## МОСКВА

Уновисскими московскими сподвижниками были Клуцис, Сенькин. Безусловно, это сообщество было связано с взаимоотношениями Малевича в художественной среде столицы, с бывшим СУПРЕМУСом с его супрематическими/беспредметными идеями. Это соотносилось с выставкой Витебского УНОВИСа летом 1920 года в Москве и постоянными наездами Малевича из Витебска. В мае 1921 года Малевич называл московский Творком цыплёнком, в ядро его не входил *[Малевич о себе… Т. 1. С. 141].* В октябре из Витебска он писал: «<…> теперь переехал в Витебск. Витебск теперь стал моею ссылкою, начальство и левые и центр обезвредили себя и Московские мастерские от меня, все скопом навалились и довольны. И я не совсем скорблю, но все же хотелось бы жить и работать в Москве, но кто его знает, угадать трудно, смог бы я в Москве писать свои записки» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 147].*

## ГУСТАВ КЛУЦИС

Клуцис сотрудничал с Институтом художественной культуры (ИНХУК), с литературно-художественным объединением «Левый фронт искусств» (ЛЕФ), был одним из основателей объединения «Октябрь» (1928). Преподавал во ВХУТЕМАСе (1924–1930).

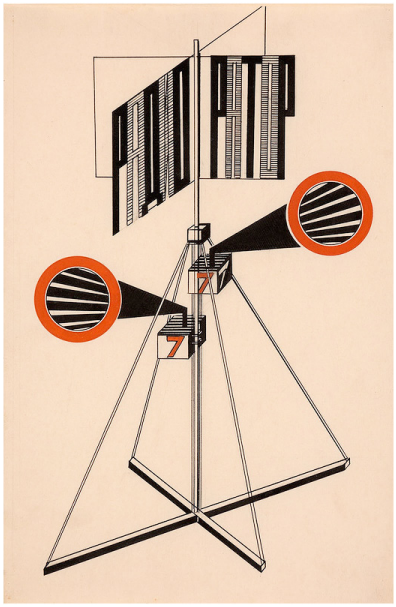
Лидер конструктивизма, один исповедовал объёмный супрематизм. Был создателем искусства фотомонтажа, мастером политического плаката, новатором в области выставочного дизайна, он проповедовал идеи преобразования человека и мира, актуальные для всех направлений авангарда.

Осенью 1918 года Клуцис поступает в Государственные свободные художественные мастерские к Малевичу и Певзнеру, а с 1921 года уже и преподаёт там (с 1920 года это ВХУТЕМАС), где с Сергеем Сенькиным разработал преподавательскую программу в предполагаемой «Мастерской революции». Мастерская должна была готовить молодых художников для борьбы средствами зрительного воздействия за революционные завоевания рабочего класса, художников, вооруженных всеми достижениями науки и техники сегодняшнего дня.

Клуцис искал синтез существующих художественных средств: «В то время я был убежден, что революция требует от искусства совершенно новых форм, не существовавших никогда раньше. Я ставил себе своеобразную задачу – в напряженной работе исчерпать все течения, “измы” и таким

*Динамический город. Фотомонтаж. 1919*

Репозиторий ВГУ



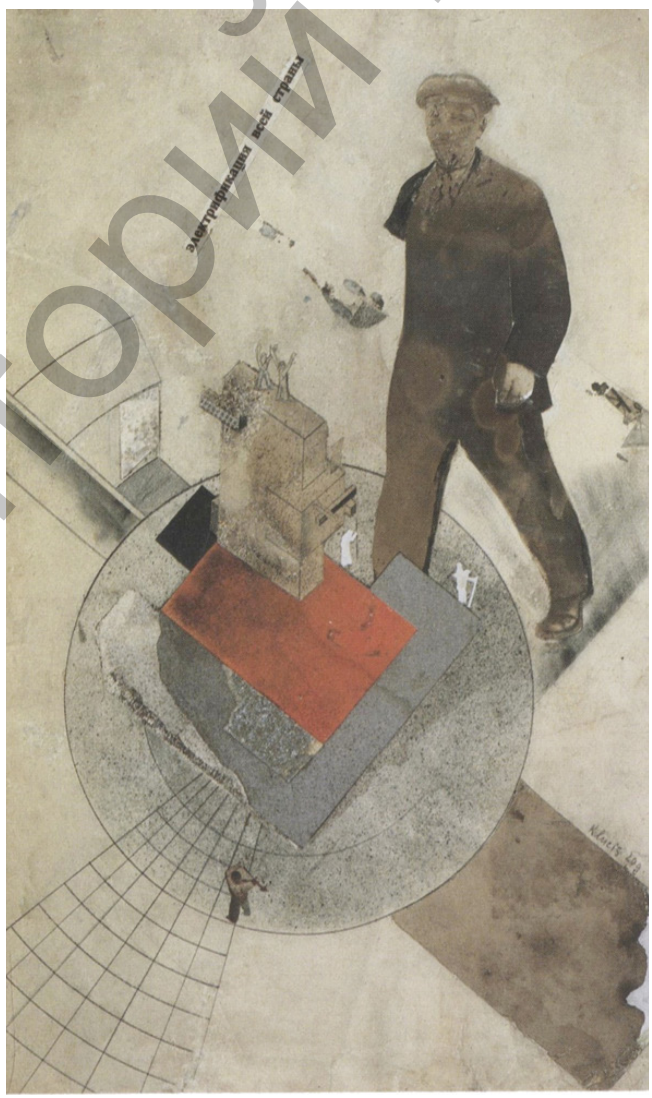
*Радиооратор*

В исследовании «Русский фотоавангард» А. Фоменко тонко и точно замечает: «В середине 20-х годов в советском фотоавангарде формируются два основных направления – пропагандистское и фактографическое, – лидерами которых становятся, соответственно, Густав Клуцис и Александр Родченко. Для данного периода эти две фигуры столь же репрезентативны, как фигуры Малевича и Татлина для авангарда второй половины 10-х годов» *[Наше наследие. 2007. № 81].*

В зрелый период он примыкает к приверженцам «производственного искусства». Его первые опыты, составившие его славу, – это: «Динамический город» (1919) – с земным шаром, покрытым архитектурным образом освободиться от груза прошлого, от старой школы и найти новые формы для настоящего».

Экспериментальный период Клуциса – это и есть его учёба в мастерской Казимира Малевича в 1919 году и его участие в нескольких выставках УНОВИСа. В работах Клуциса 1919 года сильное влияние Малевича, и они созвучны работам художников круга Малевича. Но Клуцис при этом не прекращал искать новые формы и в других направлениях.

Культовая четвёрка художников, активно использовавшая фотографию и типографский набор, – это Густав Клуцис, Эль Лисицкий, Александр Родченко и Соломон Телингатер.




*Электрификация всей страны. 1920*

Репозиторий ВГУ

*Динамическая живопись*

ными фрагментами, соотносящийся с ПРОУНами Лисицкого; «Электрификация всей страны» (1920), где Ленин ступает на планету с мачтой электропередачи в руках.

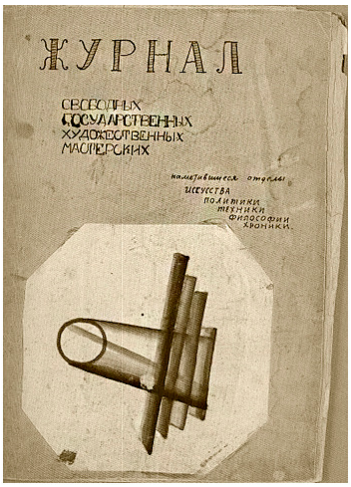
Клуцис активно пользовался закономерностями супрематизма, дадаизма, конструктивизма и на этой основе создал монтаж/коллаж/мозаику в архитектурном образе, в архитектурной конструкции, с акцентами на одной мощной форме, с потрясающей точной броскостью всей структуры плаката, с почти малевичской брутальностью всей композиции и малевичской же настойчивостью на акцентировании одной фигуры и её повторении/транформации. И именно это, последнее, делает эксклюзивного Клуциса одной крови с Малевичем, несмотря на всю их разницу в творческой манере. Равно как брутальность иного свойства роднит Клуциса с Лисицким: это смещение равновесности, это движение вокруг своей оси и это движение в пространстве (почти фаллическое, рассекающее).

Излюбленным приёмом было соединение разных снимков, позволявшее создавать визуальные метафоры, извлекать неожиданные ассоциации, обыгрывать отдельные компоненты.

Клуцис понимает произведение как сложносоставное целое, где между частями установлены интервалы, которые в непрерывное единство не укладываются (как малевичские формы в плоскости). Клуцис, как и Малевич, отрефлексировал эти структуры, исследовал этот язык и, как и Малевич, двинулся по вектору во внехудожественное пространство. Отличие в том, что Малевич собственную эстетику выносил в утилитарность, эту утилитарность преображая. А Клуцис впускал нехудожественность в собственную эстетику.

Репозиторий ВГУ

## СЕРГЕЙ СЕНЬКИН




В 1918 году Сенькин поступил в мастерскую Казимира Малевича во II Государственных свободных художественных мастерских и под его влиянием находился долгое время. В 1920 году вместе с Клуцисом организовал мастерскую «Нового практического реализма» и был инициатором издания учеников Малевича «Журнал Свободных Государственных художественных мастерских» конца 1919 года, продолжающим неосуществлённый малевичский проект Супремовского издания 1917 года и предваряющим знаменитый «Альманах УНОВИС. 1920 № 1». Сенькин написал несколько материалов для издания. Об этом журнале известно в связи с рецензией 1919 года на него и в связи с исследованиями самого этого издания, находящегося в Центре Жоржа Помпиду.

Сенькин и Клуцис стали учредителями московского филиала УНОВИСа в 1920 году. В этом же 1920 году работал художником агитпропа для Красной Армии в Екатеринбурге.

В 1921 году в клубе им. Поля Сезанна во ВХУТЕМАСе состоялась первая персональная выставка работ Сенькина «30 работ. Реализм. Футуризм. Супрематизм и пространственный супрематизм», это были супрематические картины и пространственно-супрематические конструкции. В июне-августе 1922 года принял участие в выставке «Обзор новых течений в искусстве» в петроградском Музее художественной культуры.

*Беспредметная композиция. 1920*

### ПЕТРОГРАД

В 1908–1910 годах Михаил Матюшин и его жена Елена Гуро входили в складывающийся круг русских кубофутуристов-«будетлян» (Давид Бурлюк, Василий Каменский, Велимир Хлебников), они встречались в доме Матюшиных на Песочной улице в Петербурге.

В живописи с середины 1910-х годов Матюшин развивал идею «расширенного смотрения», возникшую под влиянием теории «четвёртого измерения» математи-

Репозиторий ВГУ

ка-теософа Петра Успенского, ученика Георгия Гурджиева. Вместе со своими учениками он организовал группу «Зорвед» («в*зор*» и «*вед*ать»).

## МИХАИЛ МАТЮШИН

В 1918 году Матюшин начал преподавать в Государственных свободных художественных мастерских, преобразованных позднее в петроградский филиал ВХУТЕИНа. Там он организовал и возглавил «мастерскую пространственного реализма».

Матюшин одним из первых стал разрабатывать цветовые системы для художников и представителей творческих профессий. Его знаменитый «Справочник по цвету» признан одной из вершин теории и практики цветоведения. Научно-исследовательская деятельность Матюшина в 1920-х годах неразрывно связана с его педагогической практикой, сначала в мастерскойпространственного реализма в петроградских ГСХМ, затем в отделе органической культуры в ГИНХУКе. Среди его учеников – Н. Гринберг, Е. Магарил, Е. Хмелевская, О. Ваулина, В. Курдов, составивших ядро школы Матюшина. Вместе с ними Матюшин, постоянно экспериментируя, добивался создания нового образа на плоскости картины, приучал воспринимать каждую видимую деталь как часть огромного целого.

*Пейзаж со всех сторон*

С Малевичем Матюшина связывала долгая и глубокая дружба, постоянная переписка и взаимные советы в творчестве. Фактически эта постоянная творческая связь объединяла их школы, а с 1922 года объединила их ещё и организационно в ГИНХУКе.

## ОРЕНБУРГ

Оренбургский УНОВИС был создан в конце июля 1920 года Иваном Кудряшовым. 25 июля Малевич читал в Оренбурге лекцию на тему «Государство, Общество, Критика и Новый художник (Новатор)». Вместе с Лисицким мастер провёл оренбургское время до конца лета.

Репозиторий ВГУ

В марте 1921 года Кудряшов обращался в Витебск: «Ваше приветствие дает больше уверенности осуществлять и утверждать новое искусство. Малевич прав, когда проводит параллель развития оренбургских мастерских с витебскими. <…> Сейчас у нас существуют мастерские вне общего плана. В своей мастерской мне приходится последовательно развивать [программу] эволюционным путем. В настоящее время провожу геометризацию и разрыв форм, объем, фактура. Мастерская крепнет. <…> Нас двое – я и Тимофеева, остальные товарищи мало сознательные, чтобы приступить к работе в "Уновис"» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 138–139]*. В середине апреля 1921 года Малевич в ответе на кудряшовское письмо подчёркивал важность установления новых путей в искусстве: «Мы открываем Супрематизм Мира, плоскость квадрата разрастется шестью гранями и это будет шесть совершенств Миростроения. <…> Ваши работы идут как следует, тов. Тимофеева тоже правильно идет, теперь нужна строгая конструктивность, изучайте объемы, форму, чувство веса развивайте. <…> Клуцис, Сенькин тоже работают, Творком Московский тоже усиливаются, партия Уновис крепнет <…>».

## ИВАН КУДРЯШОВ

В 1919 году Кудряшов учился у Малевича во II Государственных свободных художественных мастерских. Идеи проникновения человека в космос пронизывали его творчество с самого начала. Эта осмысленность имела существенно важный источник, берущийся в начинаниях Циолковского. В 1920 году Кудря-

*Композиция из серии «Космос». 1922*

Репозиторий ВГУ

шов был командирован в Оренбург, где работал инструктором-преподавателем оренбургских Государственных свободных художественных мастерских. Вскоре после приезда в Оренбург Кудряшов создал обширную живописную и графическую серию «Космос» и «Рождение солнца. Поле» – самые ранние из его космистских работ.

Под влиянием Малевича Кудряшов реорганизовал систему обучения в Оренбургском художественном институте, заменив индивидуальные мастерские художников на объединённую коллективную мастерскую. Вокруг Кудряшова сложился круг единомышленников, в число которых входили его жена – художница Надежда Тимофеева и художник-авангардист Калмыков.

В начале 1921 года их работы демонстрировались на Первой Государственной выставке картин в Оренбурге. В это время Кудряшов экспериментировал с объёмно-пространственными построениями, изучал принципы преломления света в живописи.

Наиболее значительной работой оренбургского периода Кудряшова являются эскизы оформления Городского (Первого советского) театра, созданные в начале 1920 года.

Именно Кудряшов благодаря этому проекту оставался прямым последователем Малевича в сети УНОВИСа и прокламатором супрематического мышления. Эскизы Кудряшова были одобрены жюри конкурса Художественного подотдела Наркомпроса, приобретены им и экспонировались на выставке в Оренбурге в 1921 году. Проект Кудряшова – это «красный театр»: в росписи потолка, плафона, занавеса, трех ярусов театра основой являются красный цвет, красная форма, к которой добавлялись формы, выполненные в контрастных цветах.

Для выставки Кудряшов выполнил часть живописных эскизов – «Общая схема росписи Первого советского театра», «Занавес» (1920), и графических – «Три яруса», «Плафон фойе», «Боковая стена фойе» (1920): «Живопись в той форме, в какой она определилась в моей работе, перестает быть отвлеченной цветоформальной конструкцией, становясь реалистическим выражением современного восприятия пространства».

Проект росписей Оренбургского театра является супрематическим воплощением идей, чрезвычайно близких малевичско/лисицким плоскостно/объёмным проявлениям первой половины 1920-х годов.

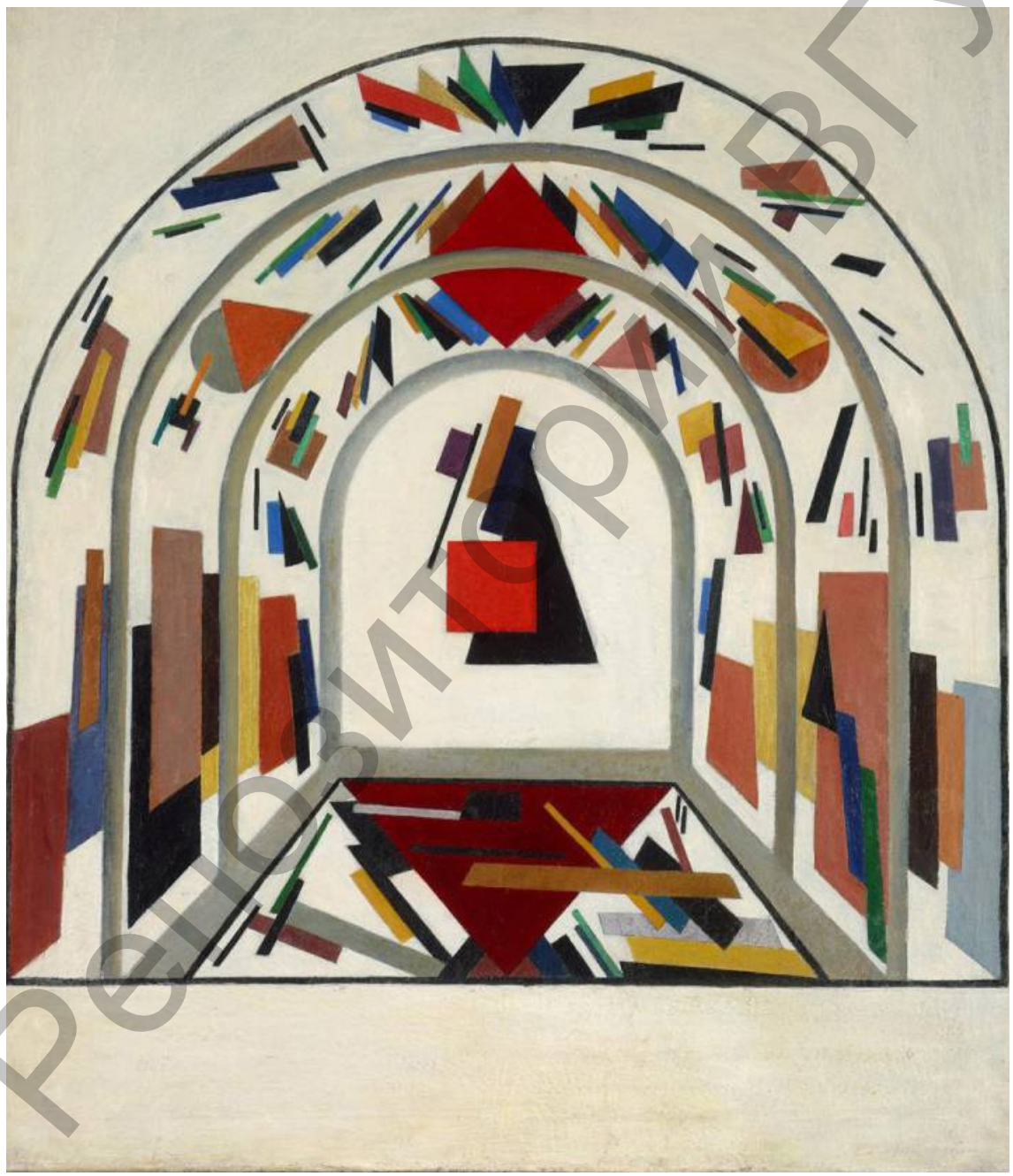
Аналогии данного свойства позволяют понять, каков путь супрематизма по стране, как продвигалось это мировоззрение, каким образом должна была распространяться супрематическая стенопись. Видимо, мы должны подчеркнуть, что кудряшовский проект является фрагментом супрематического фейерверка, разбросавшего супрематические конфетти не только по улицам ошарашенного Витебска, но и по всей России.

**«Работая над росписью первого советского театра, я поставил задачу дать красный театр. В каждой из композиций занавеса, ярусов и потолка основой была красная форма. Затем добавлял цвета, основанные на контрастах, чтобы дать общую полноту цветов, как бы гармоничное сочетание. Итак, ставя известную**

Репозиторий ВГУ

**задачу, беспредметное построение может быть и декоративное утилитарной формой. Театр работал с подъемом»** ***[Малевич о себе… Т. 1. С. 139].***

Малевич писал Кудряшову: «Ваша роспись хороша, должно быть хорошо в натуре светится» *[Малевич о себе… Т. 1. С. 138].*



*Первый советский театр в Оренбурге.*
*Оформление зрительного зала. Общая схема росписи. 1920–1921*

Репозиторий ВГУ

*Первый советский театр в Оренбурге.*
*Оформление фойе. Эскиз-вариант росписи. 1920*

*Л. Лисицкий.*
*Эскиз панно «Роза Люксембург». 1920*

Очевидно влияние эскиза панно Л. Лисицкого 1920 года на проект И. Кудряшова в Оренбурге.

*Д. Комаров. 3D-рекострукция зрительного зала Первого советского театра в Оренбурге*

В 1921 году художник вернулся в Москву, где принял участие в оформлении клуба политэмигрантов. В Москве художник активно выставлял свои работы: он участник выставок Московского товарищества художников в ИНХУКе в 1921 году, выставки клуба им. Сезанна при ВХУТЕМАСе, а также Первой русской художественной выставки 1922 года в Берлине.

Репозиторий ВГУ

## СЕРГЕЙ КАЛМЫКОВ

В ходе своей творческой деятельности Калмыков выработал оригинальный стиль живописи, который называют «фантастический экспрессионизм».

Он создавал абстрактные, полуфигуративные и фигуративные композиции, с яркостью цвета, чётким линейным рисунком. Калмыков экспериментировал с материалами, формами полотна, включал текст в работы и писал на картине точную дату её создания.

В 1911 году он изобразил красных коней, купающихся в воде.

Картину Калмыкова «Купание красных коней» Петров-Водкин высоко оценил, сказав о нём: «<…> он точно молодой японец, только что научившийся рисовать».

А год спустя Петров-Водкин написал своего знаменитого «Красного коня», символ русского авангарда. Для создания образа подростка художник использовал черты самого Калмыкова: «К сведению будущих составителей моей монографии. На красном коне наш милейший Кузьма Сергеевич изобразил меня. В образе томного юноши на этом знамени изображен я собственной персоной. Только ноги у меня не такие короткие. Это Петров-Водкин писал с нижнего ракурса. У меня ноги подлиннее будут».

## НАДЕЖДА ТИМОФЕЕВА

Ученица Малевича, кубистка. И. Смекалов: «Есть сведения, что в Москве (до 1924 года) Тимофеева помогала Александре Экстер в работе над её знаменитыми кубистскими театральными костюмами для московского Камерного театра под руководством А.Я. Таирова <…>» *[И. Смекалов. УНОВИС в Оренбурге. Оренбург, 2011. С. 67].*

Репозиторий ОГПУ

# СТУПЕНИ МАЛЕВИЧСКОЙ СУПРЕМАТИЧЕСКОЙ ПИРАМИДЫ

Система УНОВИСов (1920–1922) претворяла в жизнь мозговую, умочную, подобную замкнутой/открытой локальной сети действующую живую субстанцию. Безусловно, она походила на российские союзы второй половины XIX – первого десятилетия XX века, где центром существования была выставочная деятельность. Передвижники становились акционерами своего общества, кроме того, просветительная задача сопрягалась с их профессиональными интересами. Символисты и авангардисты были модераторами, агитаторами, эпатажными двигателями своих художественных взглядов, они клином взламывали социокультурное пространство.

Малевичская система, основанная на опробованной схеме, дополняла её серьёзным отличием – особой педагогической базой. Это касалось именно УНОВИСов, и этим они выделялись из всей малевичской перекрёстной структуры – Московский Супремус – Витебский УНОВИС – Петроградский/Ленинградский ГИНХУК.

Супремус/Supremus был основан Малевичем в декабре 1916 года (до ноября 1917 года) как объединение, принявшее базовым художественным мышлением супрематизм. В сообщество входили Надежда Удальцова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Наталья Давыдова, Вера Пестель, Александра Экстер – «амазонки русского авангарда». Малевич записал в состав Супремуса Александра Архипенко, знакомца и сподвижника по Киеву, одного из мощнейших представителей Парижской школы. Алексей Кручёных и Велимир Хлебников были создателями первой «Победы над Солнцем», и их вхождение в Супремус было естественным.

В объединение входили также Иван Клюн, участник выставки «0,10» (Последняя футуристическая выставка картин «0,10» в Петрограде в декабре 1915 года) и автор манифеста, позже профессор ВХУТЕМАСа, член ИНХУКа; Михаил Меньков, принимавший участие во многих малевичских проектах, автор двух деклараций-листовок, сотрудник Художественно-строительного отдела Наркомпроса у Малевича; Мстислав Юркевич; композитор Николай Рославец, автор мистерии «Небо и земля», удостоен-

Репозиторий ВГУ

ной серебряной медали в 1912 году, создатель новой системы организации звука и техники синтетаккорда, друг Малевича с юности; и всем известный Роман Якобсон, крупнейший потом лингвист-новатор, автор трудов по теории языка, семиотике, психолингвистике, а тогда 20-летний основатель Московского лингвистического кружка.

Все они создавали общий большой круг, из которого в мир устремлялось геометрико-философское высказанное Малевичем на выставке «0,10» как наивысшее в искусстве мышление. Тогда, при подготовке к выставке, уже началась битва за лидерство и приоритеты в авангарде. Тогда Малевичу запретили воспользоваться термином «супрематизм». Тогда Малевич понял силу объединения соратников. Для Малевича это стало его первой партией в искусстве, и в подобном политическом контексте он видел ядром/центром круга печатное издание. Журнал «Супремус» замысливался как издание партийное, программное, ежемесячное, системное, по видам искусства структурированное и иллюстрированное. Ольга Розанова собрала журнал из статей почти всех участников «0,10». И сам этот журнал и бесспорный авторитет Малевича подтверждал его достойное место в общем движении, которое он, собственно, точно обозначил ещё в брошюре «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Малевич вынужден был бороться и внутри собственного круга и за его пределами. После ухода с поля боя Ларионова, после распада «Союза молодёжи» ситуация требовала нового флагмана, и все большие имена авангардного списка выдвинулись на первые позиции.

Как подчёркивает Н. Гурьянова,

> **«<…> метаморфоза названия журнала – от “Нуля” до “Супремуса” – в этом контексте символична вплоть до “академических” аллюзий, остро подмеченных Матюшиным в последнем термине. Можно поспорить, что анархическая идея – создать мир из “ничто”, “ничто” как “все” – осталась неизменной, но сама перестановка акцента с экстремального нигилизма “нуля” на утопический абсолют “всего” свидетельствует о новом этапе в эволюции авангарда, когда свободная антиутопия алогизма уступает место поиску объективного всеобщего закона <…>»** ***[Н. Гурьянова. «Дом-лаборатория “Супремуса”»: к реконструкции журнала // Искусствознание. 2001. № 2. С. 459].***

Эмблему общества разработала Любовь Попова.

Уже к середине 1917 года журнал был собран, его сборка – это фактическая вершина объединения Супремус, московский малевичский хронотоп, нервный узел солидарности/продвижения/ордена/влияния. Но обстоятельства внутри объединения и все российские обстоятельства этого рокового года противоречили всем художественным идеям и всем надеждам, политический партийный замес уже свергал всю страну в хаос, и удивительная идея/система осталась невоплощённой, до поры растворившись во времени.

Репозиторий ВГУ

Не одни события Первой мировой войны и Октябрьской революции рассеяли общий большой малевичский круг. Его подвижная система была предельно динамичной, мера её внутреннего порядка не могла быть строгой, и критерием внутренних сдвигов оказалась изначальная серьёзная собственная потенция всех мастеров круга. Все они были величинами, не могущими долгое время находиться 1) в поле постоянного малевичского личностного напряжения; 2) в настойчивости супрематизма при наличии других, не менее мощных направлений модернизма; 3) члены Супремуса обладали каждый своей харизмой и собственным (большего или меньшего диапазона) художественным голосом.

Малевич собирал свой первый круг как пифагорейский союз, плотный, на геометрии основанный, втягивающий в себя как в воронку. Следующий этап должен был учесть уроки первого: новое объединение будет основано на: 1) геометрической основе супрематизма, как и изначальное; 2) основе периодического издания, как и намечавшийся, однако несостоявшийся журнал. Но в отличие от изначального, оно на: 1) основе учебного заведения, в рамках особенной мастерской; 2) основе молодых учеников-апостолов, вошедших в самый ближний круг, + сотоварищи-учителя; 3) основе совместных выставок + доклады + акции; 4) основе собственного педагогического метода; 5) основе Теории прибавочного элемента (в 1920 году оформленной и в Витебске сформулированной).

По утверждению И. Смекалова, Малевич уехал из Москвы в связи с конфликтами с Татлиным, Родченко и другими конструктивистами и «производственниками» за сферы влияния *[И. Смекалов. Уновис в Оренбурге. Оренбург, 2011. С. 23].* Вряд ли Малевич мог убояться таких споров и острых дискуссий, ведь опыт противостояния у него был велик, как, впрочем, и у конкурентов. Вся художественная жизнь России в первой четверти XX века была свободной эпатажной зоной в пространстве смены парадигмы. И тем более вряд ли Малевич в Витебск бежал бы. С самых первых дней он воспринимал это место как временное, нечаянное. И это несмотря на то, что этот губернский город был с конца XIX века культурно подвинутым, насыщенным театральной жизнью, наполненным философским раствором, имеющим большую мастерскую/школу Юрия Пэна, с уровневой музыкальной средой, и, наконец, обретшим благодаря Марку Шагалу в конце 1918 года собственное, сразу же ставшее популярным художественное училище. С самых первых дней Малевич взялся подчинять себе город. Он сделал его супрематическим.

УНОВИС стал не просто преемником Супремуса с его центральной программой/идеей, он вывел программу на новый этап. Для УНОВИСа принципиальным является баланс больших сфер деятельности: образование + философия/теория + практика, – согласованных на базе супрематизма, супрематизмом как способом познания и преобразования мира скреплённых. Само сообщество в этом смысле оказалось соотносимым с этими сферами: школа + братство + орден.

В Супремусе объединились художнически состоявшиеся личности. А. Якимович отмечает ещё такую особенность времени, как феминизированность (особую роль в деятельности Супремуса, действительно, играют именно женщины-художники), и также подчёркивает их самостоятельность: они «подчас делали вид, будто идут за вождями типа К. Малевича, но на самом деле в них было больше независимо-

Репозиторий ВГУ

сти, чем цеховой дисциплины» *[А. Якимович. О воинственной матернальности авангарда // Амазонки авангарда. М., 2004. С. 52].*

В отличие от Супремуса УНОВИС основывался на цеховой дисциплине и оказался центростремительным сообществом. Витебские мастерские в особняке Вишняка сделались коммуной, местом жизни и местом сообщности и точкой, из которой вырывался импульс/энергия/практика, из которой расходились круги ближе, дальше и уже едва ощутимые, но всё же круги идеи. Малевич создавал целое как масштабную сеть, в которой локальные пространства были бы связаны в узлы.

УНОВИС существовал с февраля 1920 по июль 1922 года. Витебск на короткое время стал главным узлом и мозгом малевичской доктрины, прогноза/предвидения числовой виртуальной реальности, разработки этой незнаемой и непредставляемой тогда реальности, без машины спроектированной мастером только на двухмерном холсте, апробированной в работах учеников и вербализированной в двух философских текстах.

Из-под купола витебской среды Малевич вырвался вместе с витебскими учениками. Социокультурный опыт витебского ордена всё-таки оказался всего лишь сегментом новой художественной реальности, всю эту реальность не оккупировавшим. Конструктивизм и производственное искусство меняли пространство более адекватно. Идеи же Малевича содержали непостижимое для художественного стиля – философскую подоплёку, философскую (а не просто теоретическую) разработку.

Именно доктрина Малевича-философа позволила трансформировать УНОВИС в ГИНХУК.

Малевичский Супремус втянул в себя пространство, малевичский УНОВИС энергию этого пространства протуберанцем выплеснул. ГИНХУК структурировал опыт УНОВИСа и из витебской уновисской лаборатории развил научно-исследовательский институт нового уровня объединения. Пифагорейская политическая идея трансформировалась в идеальную математическую/системную/доказательную/прогностическую академию. Малевич из «школы Пифагора создаёт академию Платона».

В августе 1923 года в Петрограде Малевич становится директором Музея художественной культуры, через год в ноябре музей был преобразован в Институт художественной культуры (ИНХУК), который в марте 1925 года уже Государственный институт художественной культуры – ГИНХУК. Таким образом, его история продолжается с лета 1923 по конец 1926 года. 30 мая 1926 года открылась выставка исследовательских работ ГИНХУКа. В декабре 1926 года ГИНХУК был закрыт (после статьи «Монастырь на госснабжении» автора с гоголевски показательным именем Г. Серый (Г. Гингер) в «Ленинградской правде» от 10 июня 1926 года, где утверждалось, что архитектоны Малевича, цветовые системы Матюшина, органические формы Мансурова – это абсолютный формализм: «Не всегда легко неспециалисту найти в работе художника-новатора ценное ядро. Но на этот раз нужно решительно и определенно установить: под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые, может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы. Что касается художественной значимости в “работе” этих монахов, то творческое бессилие бьёт в глаза с первого же взгляда.

Репозиторий ВГУ

Пора сказать: величайший позор для Главнауки, до сих пор не положившей конец распустившемуся под её крылом безобразию». Всевозможные комиссии, как и предполагал Малевич на собрании института, который мог бы принести много пользы для выяснения природы искусства, – не смогли доказать правоту автора статьи, но ГИНХУК был обречён. Сборник трудов ожидала судьба журнала «Супремус».

ГИНХУК состоял из шести отделов, с почти тридцатью научными работниками:

1) формально-теоретический и практический (живописный). У Малевича работали уновисты Чашник, Хидекель, Суетин, Юдин, Ермолаева. Практикантами по своему отделению Малевич зачислил Раяка, Магарил, А. Векслера, Каган, Санникова. Сотрудниками были также К. Рождественский, В. Стерлигов, А. Лепорская. Все – новый ближний малевичский круг:

> **«Формально-теоретический отдел (заведует и руководит работой К.С. Малевич) ставит своей задачей раскрытие как системы явлений в искусстве, так и обстоятельств, создающих в процессе исторического развития эти системы и явления; причем под явлениями разумеется: форма, структура, фактура, конструкция, элементы цвета и пр., а под системой – соединение этих явлений в целое (картину). Раскрытие систем и явлений производится преимущественно при помощи аналитического метода, так что в результате работы подучается "подлинная аналитическая ясность", устанавливающая "нормальный тип" как течений искусств, так и отдельных произведений»** ***[Лев Юдин. «Сказать – своё…» С. 694];***

2) материальной культуры. У Татлина, а затем у Суетина работали Н. Хапаев, Е. Некрасов и другие;

3) органической культуры. С Матюшиным сотрудничали Эндеры (Борис, Мария и Ксения), Н. Гринберг;

4) общей идеологии под руководством Филонова, а затем Пунина;

5) техники живописи (затем экспериментальный) под руководством Мансурова;

6) внештатный фонологический отдел Терентьева.

Все отделы были заняты созданием универсальной художественной методологии через препарирование искусства, исследованиями процесса и закономерностей формо- и структурообразования, а – главное – на базе Теории прибавочного элемента Малевича.

Ученики ГИНХУКа, аспиранты, сотрудники – это были художники разных взглядов, часто противоречащих друг другу и контрастирующих друг с другом.

В этот период Малевич занимался архитектурой, создавая архитектоны и планиты – объёмные супрематические объекты, концептуальные модусы современной городской, в представлении Малевича космической, пространственной среды.

В. Стерлигов называл ГИНХУК УНОВИСом: «Я вижу дом на Исаакиевской площади, так называемый Мятлевский особняк – это Институт художественной культуры Уновис, где работают, держат в руках зеркала прямых отражений Малевич, Филонов, Татлин, Матюшин» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 403].* Но, по воспоминаниям Н. Харджиева, обстановка в Ленинграде очень отличалась от витебской: в Витебске

Репозиторий ВГУ

жили цехом, ежедневно общались, а в Ленинграде всё уже поменялось, Малевич жил в тяжёлых условиях, ученики уже самоопределились.

В истории двух малевичских объединений была ещё одна страница. И. Бахтерев, член общества Обэриу (Объединение Реального Искусства), вспоминал:

> **«К тому времени Гинхук перестал существовать, нам пришла в голову интересная мысль: пригласить в Обэриу (так стал называться "Левый фланг" в стенах Дома печати) группу Казимира Малевича. Разумеется, его самого, а также индивидуально: Юдина, Ермолаеву, Рождественского, Лепорскую, Стерлигова, Суетина…**
>
> **На наше собрание Казимир Северинович пришел не один, с двумя соратниками: Суетиным, второго не запомнил. Это была зима 1928-го. Введенский доложил пришедшим о тех организационных принципах, на которых мы обосновались в Доме печати и предлагали бывшим гинхуковцам связать дальнейшую судьбу с нашей. Ответ, как мы поняли, был обдуман и предрешен. Малевича и его соратников устраивало все, кроме наименования. Предлагалось заменить "Обэриу" на "Уновес" – супрематическая организация первых лет революции. Словом, бывший Гинхук предлагал нам вступить в "Уновес"» *[Малевич о себе… Т. 2. С. 354].***

В записных книжках Д. Хармса за 1926 год есть запись о возможности названия «Уновис» и участия Малевича в управлении новым объединением.

С 1927 года Малевич начинает новый свой этап. Это уже его личная история. Он завоёвывает европейское имя, читает лекции в Польше и Германии, знакомится с деятельностью Баухауза. С 1932 года он руководит экспериментальной лабораторией в Русском музее и продолжает на этом своём новом этапе собственный художественный эксперимент. Задача – проникновение в суть, в архетип, за видимую реальность – была выполнена. Он захотел не умертвить живую жизнь, а пройти сквозь неё в геометрическое основание, в чертёж мира, в его идею. В обретение Бога. Его цель – перекодирование, архитектурные его построения – будет достигнута уже после него. Его великая одиссея близилась к финалу, как и вся великая русская авангардная эпоха. По формуле Н. Бердяева эпохи, полные событий и трансформаций, интересны и значительны, но они же равно несчастные для людей и даже целых поколений: «История не щадит человеческой личности и даже не замечает ее <…> Мне пришлось жить в эпоху катастрофическую и для моей родины и для всего мира. На моих глазах рушились целые миры и возникали новые. Я мог наблюдать чрезвычайную превратность человеческих судеб. Я видел трансформации, приспособления и измены людей, и это, может быть, было самое тяжелое в жизни» *[Н. Бердяев. Самопознание. М., 2018. С. 4].* Бердяев надеется исключительно на Высшую силу, как и Малевич: Бог не скинут.

Малевич стал учёным в искусстве, занимаясь проблемами соотнесения точных наук и искусства. В отношении Пифагора исследователи подчёркивают тот факт, что грекам с их художественным мышлением очень близким был мир геометрических

Репозиторий ВГУ

фигур, мир наглядности и конкретики, что в философии/учении Пифагора и отражено точно и чётко. И утверждение, что в основе мира находится число, соотносимо с супрематической моделью мира. И школа/секта/орден, ступенчато создаваемый обоими, зеркалится в европейской социокультурной истории.

Спустя четыре года после отъезда уновистов в Витебске осенью 1926 года был открыт театр БДТ-2, выходец из Белорусской студии, пять лет существовавшей в Москве при МХАТ-2. Ещё в 1923 году студию возглавил Валентин Смышляев, отвергавший натурализм на сцене и стремившийся к созданию театра синтетического с органическим сплавом слова, жеста, цвета, света и эмоции. Основное значение придавалось разработке музыкально-пластического образа спектакля. Спектакли отличались постановочной яркостью, экспериментальностью, были рассчитаны на зрителя образованного и элитарного.

**Нравственные и эстетические ценности участников Студии (БДТ-2) разошлись с традициями провинциального города, как это уже происходило в первой половине 1920-х гг. у деятелей авангарда. Расшевелить эту среду оказалось невозможным, и подобные попытки в течение всего века будут терпеть неудачу, но и будут постоянно возобновляться с прежней силой. Витебск будет постоянно пульсировать, выбрасывая протуберанцы экспериментальной вулканности и снова сжимая эту энергию до следующего момента активности.**

**Деятельность БДТ-2 теснейшим образом связана с историей тамплиеров, или точнее, нео-тамплиеров в России.**

**Как пишет в книге сын художника Л. Никитина А. Никитин, в истории российского тамплиерства существует несколько периодов. Первый из них приходится на 1919–1923 годы и связан с подготовкой руководящих кадров Ордена «в первую очередь из театральной среды (актеры, режиссеры), литераторов, научных работников, преподавателей вузов, художников и т.п. Среди них можно назвать таких известных режиссеров, как Ю.А. Завадский, Р.Н. Симонов, В.С. Смышляев, актера М.А. Чехова, композитора С.А. Кондратьева, литераторов – П.А. Аренского, Г.П. Шторма, искусствоведа А.А. Сидорова и др.» *[А. Никитин. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. М., 2000. С. 20–21. Далее «А. Никитин. Мистики, розенкрейцеры...»].* Второй период начинается в конце 1923 года, когда возникают «Орден Света» в Москве и другие Ордена и кружки во многих городах России. «Основными “площадками”, на которых велась работа, были Государственный институт слова (ГИС), Институт востоковедения им. Нариманова, МВТУ им. Баумана, Государственная академия художественных наук (ГАХН), Белорусская государственная драматическая студия в Москве (выделено нами, далее БГДС. – *Т.К.*), Студия Ю. Завадского, в какой-то мере Театр им. Евгения Вахтангова, а также Музей П.А. Кропоткина, Вегетарианская столовая и Толстовское общество» *[А. Никитин. Мистики, розенкрейцеры... С. 20–21].* Этот период завершился в 1930 году арестами, расстрелами, лагерями и ссылками.**

**В. Брачев говорит о БГДС 1923–1924-го годов как о практическом центре розенкрейцеров в Москве. Главой московских розенкрейцеров в первой половине**

Репозиторий ВГУ

**1920-х годов был В.А. Шмаков *[А. Никитин. Мистики, розенкрейцеры... С. 20–21]*, движение же тамплиеров связано с именем А.А. Карелина. В книге «Оккультные силы СССР» А. Колпакиди приводит следующие фрагменты писем и воспоминаний С.М. Эйзенштейна, также подтверждающие тот факт, что разговор идет о разных организациях: «Осенью того же 1920 года “рыцари” по долгу службы – за исключением долговязого и артиста-целителя, куда-то пропавших, – в Москве. Среди новых адептов – Михаил Чехов и Смышляев» *[А. Колпакиди. Оккультные силы СССР. СПб., 1998. С. 67]*. Далее автор, характеризуя С. Эйзенштейна как рационального, замкнутого и собранного человека, описывает его деятельность свободной от всяческих уз, подчёркивает, что этим же путём пошёл и В. Смышляев, пригласивший Эйзенштейна по рекомендации Аренского и Никитина работать в театре Пролеткульта, откуда через полтора года был изгнан не только Смышляев, но, как писал в одной из своих автобиографий Эйзенштейн, и «последние остатки школы Художественного театра».**

**А. Никитин в своих воспоминаниях отмечает, что Л. Никитин с начала 1922 года и до конца 1920-х годов постоянно вёл курсы по истории изобразительного искусства и по оформлению сценического произведения.**

**«<…> с осени 1922 г., и до закрытия Студии в 1926 г., ее бессменным художественным руководителем стал артист и режиссер Первой студии МХАТ В.С. Смышляев, бывший не просто тамплиером, но и обладателем одной из высоких степеней в Ордене. Факт этот, до самого последнего времени остававшийся неизвестным историкам театра (впрочем, вероятно, что он не известен им и сейчас), оказывается своего рода “ключом” к истории Студии и ее первых постановок, а равно и к достаточно сложным первым годам жизни витебского драматического театра <…>» *[А. Никитин. Мистики, розенкрейцеры... С. 64]*.**

**Верх и низ, правые кулисы и левые, передний и задний планы представляли собой зоны не просто одинаковой визуальной насыщенности, но и одинаковой динамической активности. Общая визуальность пульсировала динамикой: действие не было сконцентрировано только на событийном ряде, оно существовало везде одновременно. Поскольку конструкции Л. Никитина не являются сплошь объёмами, то в сценическом пространстве не возникает тяжёлой массивности, которую приходилось бы кубистически членить (как, например, в сценографических разработках А. Экстер в театре у А. Таирова). Здесь они мощные, но и кружевно-прозрачные, позволяющие всем персонажам спектакля сразу находиться на сцене и визуально гармонировать со сценографией. Фигуру актёра не было нужды укрупнять, акцентируя на ней внимание зрителей. Из зала следовало видеть всё одномоментно.**

Проводить детальную аналогию ордена В. Смышляева и его деятельности в Витебске с группой УНОВИСа было бы сильным преувеличением, слишком разные у них цели, позиции и установки в искусстве. Тем более, что театральный витебский орден имел истоки и основания в прошлых культурах, искал культурные пласты и структуру организации в древних, даже мистических сообществах. УНОВИС же об-

Репозиторий ВГУ

ращал свои действия и свою солидарность в будущее, базируясь на новейших эстетических открытиях («Мы будем огнем и дадим силу нового»):

> **«Ни у кого не было твердых путей и принципов. Старое не удовлетворяло, и на новый путь пробираться при таком положении было трудно. Мучили вопросы – где же настоящий путь, который мог бы себя оправдать, указать определенную цель всей нашей работы. С приездом художника К.С. Малевича жизнь училища приняла другой характер»** ***[Альманах УНОВИС. 1920. № 1].***

Однако само устремление к свету, к эстетическому оформлению мира, к расширению сознания роднит их в витебской среде в коротком периоде творчества тех и других, как и их внутреннее, глубоко таящееся пифагорейство. Кроме того – из письма Нины Коган Митуричу в мае 1922 года: «Философы нашей Секции собираются организовать “Братство ученых”, и наметили здесь хуторок в Чупровской волости, приглашают на лето К.С.» *[Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 136],* Валентин Волошинов, участник намечаемого Братства, состоял в ордене розенкрейцеров, и это ещё один факт из истории соотношения, что позволяет нам искать подобные коннотации.

В витебской истории УНОВИСа записано:

> **Витебская философско-научно-исследовательская экспедиция Уновиса состоит из тринадцати человек производящая работы над наблюдением К. Малевича, члены экспедиции: Малевич, Суетин, Червинка, Ермолаева, Коган, Юдин, Хидекель, Векслер, Рояк, Санников, Носков Георгий.**
>
> **Экспедиция разделяется на два отдела по исследованию. Первый отдел: Кубистическо-футуристический и второй Супрематический. По первому отделу ведут работу Коган, Рояк, Санников. Изучение Системы и исследование Конструкции живописной, а также материальной фактурной. Литературно-теоретическую работу ведут Коган, Юдин, Малевич. Исследование живописи в движении её через систему кубизма для чего составляются графики этого движения.**
>
> **По Супрематическому отделу ведёт работу Суетин по исследованию движения супрематических форм и устанавливает ключи таблицу суммирующие общие восприятия и понятия известных сил строения. К его работе относится и спектр Супрематического цвета. Юдин работает над металлическими выделениями цветовых колебаний из цветного спектра в особый спектр называемый Лабораторий Металлический.**
>
> **Ермолаева и Коган работают над составлением научных графиков цветных движений, материальных силовых и других касающихся явлений человеческой культуры вообще.**
>
> **Чашник, Червинка заняты конструкциями динамических исследований в супрематической системе под общим названием “УЭЛ” (девиз УНОВИСа – Т.К.). <…> Общая философская теоретическая и работа Малевич, Ермолаева, Коган <…>** ***[Малевич о себе… Т. 1. С. 461].***

Репозиторий ВГУ

В конце мая 1922 года Ермолаева писала в Петроградские высшие художественно-технические мастерские ректору Н. Тырсе с просьбой о зачислении Носкова, Чашника, Суетина, Юдина, Хидекеля, М. Векслера, Червинки, Э. Гурович, Каган, Санникова, Магарил, А. Рубина в Петроградский Вхутемас *[Лев Юдин. «Сказать – своё...» М., 2017. С. 667].*

На собрании УНОВИСа от 11 августа Малевич, Суетин, Червинка, Раяк и Юдин ввиду отъезда центрального творческого комитета в Петроград оставляли Витебский творческий комитет как рабочий орган.

В середине августа 1922 года Витебский Творком пытался оборудовать мастерскую УНОВИСа в Витебске для изучения сезаннизма, кубизма и футуризма по таблицам Малевича.

Осенью 1922 года Юдин из Витебска писал Ермолаевой: «Записочку К.С. получил. Мастерскую оборудуем. Он может быть спокоен. Сегодня работаем над приведением в порядок комнаты Н.О. *[Н.О. Коган],* где будем работать я, Раяк и Иванушка (Червинка. – *Т.К.*). Гаврис выпер нас из большой м[астерс]кой; там и в комнате, где был телескоп, он будет устраивать музей. <…> Теперь об основной, для кубистов, вводников и т.д. Под нее отведена комната белая с балконом. Это хорошо. Учащиеся записаны следующие:

1. Цветковский
2. Авгиден
3. Прусс
4. Фрейдзон
5. Рубин
6. Каган Х.
7. Магарил
8. Раяк

<…> Пришлите Ваши протоколы. <…> Привет группе и К.С. от В.Т.К. [Витебский Творком]» *[Лев Юдин. «Сказать – своё...» С. 464–465].* Витебский УНОВИС был ещё жив, и наличие в мастерских Гавриса, Червинки, Юдина, Магарил, Каган, Раяка тому подтверждение. И конечно, подпись в письме Юдина – «от Витебского Творкома». Чашник, Г. Носков, Хидекель, А. Векслер уже работали в Петрограде – «привет группе».

Вскоре в Витебске останутся только Гаврис и Червинка.

Витебский институт возглавит Иван Гаврис и будет бороться за его жизнь до последнего. Иван Червинка в письме Чашнику и Суетину констатировал завершение его в Витебске:

> **« <…> наш Витебск превратился в еще худшую дыру-провинциальщину тк 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**

Репозиторий ВГУ

**смешно было бы ожидать чего-либо от этих засушенных мумий старого академизма»** ***[В круге Малевича… С. 146].***

В этом же письме Червинка подчёркивал: «<…> получаю с почты письмо от Раяка немного странного содержания. Он пишет, что свершился такой 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].*

## ПИРАМИДА МАЛЕВИЧА

**СУПРЕМУС**
сотоварищество единомышленников +
журнал для продвижения супрематизма

↓

**УНОВИС**
сотоварищество учеников + соборность + «нейронная» сеть +
коллективные действия для расширения пространства супрематизма

↓

**ГИНХУК**
высшая ступень сотоварищества единомышленников/ учёных +
обобщение опыта супрематизма + создание исследовательского центра +
оттачивание методики и технологий анализа живописных систем +
предложение «периодической системы» живописных элементов

Репозиторий ВГУ

## УНОВИС – КВАДРАТ

В Витебске эта история возродится через 60 с лишним лет, когда будет создано творческое объединение КВАДРАТ.

Объединившись в КВАДРАТ, художники позиционировали свою группу как неформальное сотоварищество. Концепцией деятельности стало 1) база – на основании Витебского супрематического ренессанса (термин Е. Ковтуна); 2) постмодернистские тенденции; 3) формирование художественно/эстетического моста между 1920-м годом и 1980-ми годами; 4) стремление спаять временн**ы**е отрезки, преодолеть временн**у**ю бездну между авангардом и искусством 1980-х годов.

КВАДРАТ был организован 16 марта 1987 года. В его состав вошли А. Малей (лидер и организатор объединения), Н. Дундин (ответственный секретарь объединения), А. Слепов, А. Досужев, В. Михайловский, В. Чукин, В. Счастный, В. Шилко, Ю. Руденко и Т. Руденко.

Татьяна и Юрий Руденко, Виктор Михайловский вышли из КВАДРАТа через два с половиной года, и более четырех лет объединение работало в составе семи человек до 17 марта 1994 года.

Как отмечает в своей программной статье А. Малей, «<…> объединение КВАДРАТ заполнило паузу в почти столетие, и все возвратилось на круги своя: тот же ликбез, акции и просветительские выставки на фоне тоталитарного сознания и старого социума. У КВАДРАТа и УНОВИСа одна социально-историческая линия, одна страна и один город, одна общая культура, поэтому эти два объединения в культурологическом аспекте представляют одно целое – альфу и омегу одной культуры, противостоящей одной разрушительной силе – тоталитарной идеологии» *[А. Малей. Творческие объединения Витебска: «Квадрат» и УНОВИС – социум и искусство // Искусство и культура. 2012. № 5. С. 54].*

Репозиторий ВГУ

*В первом ряду: В. Шилко, А. Малей, А. Досужев. Во втором ряду: В. Михайловский, Ю. Руденко, Т. Руденко, В. Чукин. В третьем ряду: В. Счастный, Н. Дундин, А. Слепов*

КВАДРАТ был первым *неформальным* объединением в республике, которое заявило о себе официально. «110 лет К. Малевичу» – это было их первое коллективное выступление, для которого готовили специальную информацию (встречи с близкими Малевичу людьми, сбор материалов и пр.). Сам проект представлял собой замкнуто/разомкнутое интеллектуальное пространство.

Члены творческого объединения КВАДРАТ сошлись воедино не вдруг, не случайно, не потому, что это сделалось актуально/модным в середине 1980-х годов,

Репозиторий ВГУ

они вместе учились на художественно-графическом факультете витебского института им. Кирова, они все – люди одного поколения, сверстники, сформированные противостоянием официозу в их ранних мастерских, где всегда поддерживался интеллектуальный уровень – философствование, определённые эстетические пристрастия и обязательное содружество. И эта сообщная платформа также стала основанием деятельности КВАДРАТа.

Афиши УНОВИСа, фото уновистов, декларации авангардистов были размещены на той первой КВАДРАТовской выставке в виде инсталляций. Это не было пространством памяти, дани уважения или восстановления исторических фактов, хотя и было всем этим, – принципиально то, что весь фотоматериал, аудиозаписи и собственные художнические выступления включали всё представленное в нынешние/современные эстетические реалии, вдвигали всё это в художественную реальность самих произведений участников КВАДРАТа. Время/пространство таким образом смыкалось, скручивалось, вбирало в себя не только прошлое, не только работы и напряжение художников, но ещё и пришедших зрителей, и всю витебскую среду. И расширяло и углубляло поле сознания. Собственное, художников, и зрительское.

Коллективное творчество группы сложно было сразу осознать и определить как приоритетное в сравнении с индивидуальным на совместных выставках выявлением/представлением каждого художника и его собственной концепцией. В интервью и фильмах создавалось ощущение, что акции – это некий фон, «сценография» для возникновения сгустков сознания каждого художника. Однако со временем становилось очевидным, насколько важны и насколько настойчивы именно эти совместные действия – для осмысления истории первого витебского ренессанса и для включения их в историю второго витебского ренессанса.

Их размышления, откровения, их рассуждения сделались тем самым центром смысловой активности, которая и удерживала повышенное внимание к КВАДРАТу тогда, во второй половине 1980-х годов и потом, когда в течение семи лет КВАДРАТ удерживал в городе сильное поле сознания.

Были осуществлены проекты:

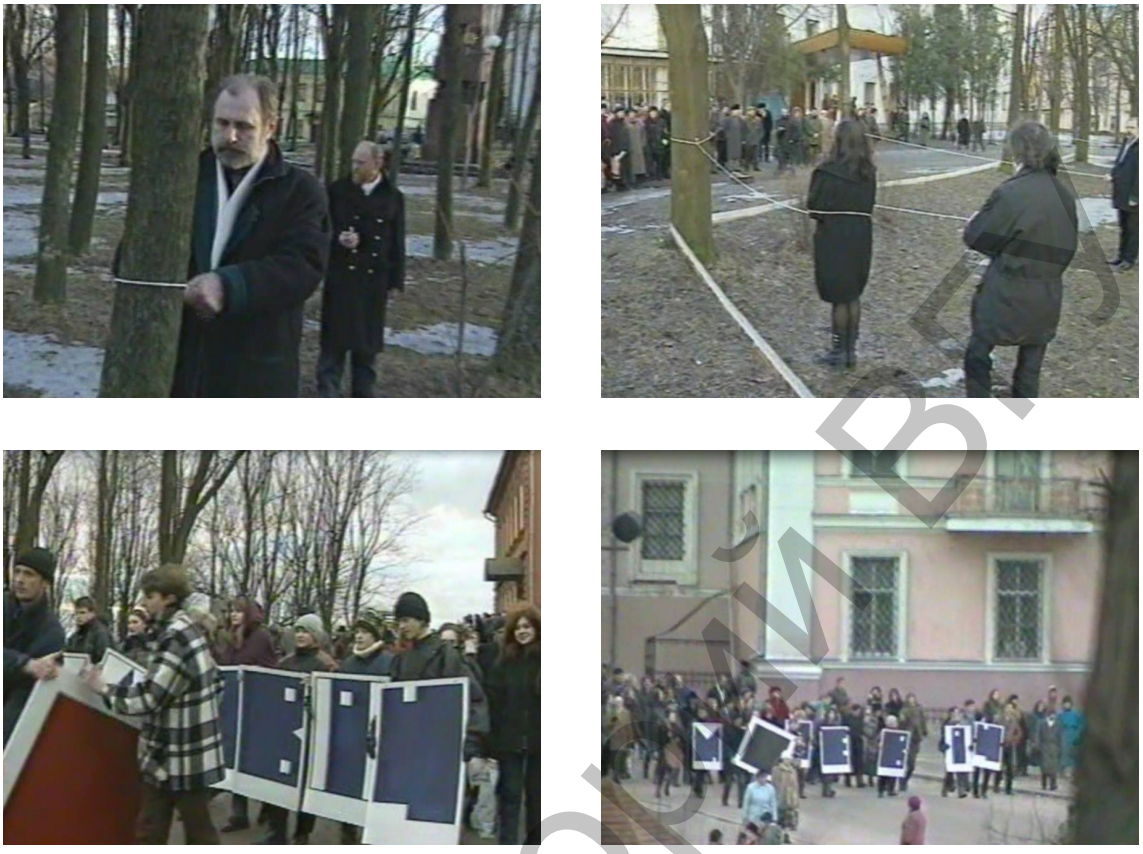
- «Природа и культура» (1989 г.);
- «70 лет УНОВИСу» (1990 г.);
- «Посвящение Шагалу» (1990 г.);
- «Искусство и природа» (1992 г.);
- «Стена Малевича» (1992 г.);
- «115 лет Малевичу» (1993 г.);
- «Посвящение 120-летию Малевича» (1998 г.).

Акции «Мыслитель», «Зона», «Птицы», «Гнездо», «Кладбищенские ворота», «Посвящение Мастеру», «Окраина», перформансы «Сезон кислотных дождей», «Утверждение жизни», «Ров», «Бочка Диогена», «Воздух» – создавали мощное излучение. И тогда, когда зрителей не было, а оставались потом только фотографии, которые и сконцентрировали это излучение, это напряжение воли художников и их отношения к миру. И тогда, когда вокруг акционистов/перформеров создавалось плотное кольцо наблюдателей, которые включались в поле сознания, из центра поля исходящего.

Репозиторий ВГУ

*Акция (перформанс) творческого объединения КВАДРАТ «Утверждение жизни».*
*Фото И. Барсукова. 1989*

Репозиторий ВГУ



*Акция в честь 120-летия Казимира Малевича*

В КВАДРАТ объединились уже сформировавшиеся витебские художники, каждый со своей ярко выраженной индивидуальностью, они же – поэты, литераторы, теоретики, интеллектуалы, коллекционеры, и в этом смысле **КВАДРАТ является наследником объединения Супремус.** Идейные позиции КВАДРАТа изложены в многочисленных публикациях Александра Малея и его теоретическом труде «Обратная информация». А коллективные акции, что сами художники считали концентрацией современных представлений в искусстве и концентрацией витебского времени, **являются наследием УНОВИСа.** По утверждению А. Малея, «КВАДРАТ продолжил реализацию идеи УНОВИСа “Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на наших ладонях” и придал утопическому лозунгу УНОВИСа действенный смысл своим участием в ниспровержении социальной утопии» *[А. Малей. Витебский «Квадрат»: художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000). Минск, 2015. С. 165].*

**Студии Малея** (государственные и частные) с их образовательной программой впрямую **наследуют УНОВИСу** и образовательной уновисской программе. И это уже следующий, новый во времени этап великолепной уновисской истории.

Программа Малея «Современное искусство» рассчитана на четыре года обучения детей с 12 лет и предполагает формирование духовной и всесторонне раз-

Репозиторий ВГУ

витой личности, способной воспринимать и понимать современное искусство и художественные направления, которые определили и сформировали культуру XX века. Разработана она на основании спецкурса «Современное искусство» для 8–11-х классов и была апробирована в средней школе № 25 г. Витебска с художественным уклоном. Тогда, во второй половине 1990-х годов, Малей создал там кабинет/музей УНОВИСа, представлявший собой философское пространство, где собирались ученики, сотоварищи, художники и простые посетители, погружавшиеся в поле сознания. Сам художник вспоминает об этом:

**«Комната в 25 СШ, где проходили мои занятия, была пуста. А у меня сохранились фотодокументы об УНОВИСе, переснятые из книги Ларисы Жадовой, предназначавшиеся для инсталляций к проекту КВАДРАТа, посвящённого 110-летию К. Малевича в 1988 году. Это были большого формата чёрно-белые снимки афиш УНОВИСа и фотопортреты его участников. Я предложил директору оформить класс именно этими снимками. Используя рейки как чёрные линии, я сделал супрематический рисунок: большой треугольник и линии, которые пересекали треугольник, создавая конструкцию с окнами. В эти “окна” и были помещены фотографии, наклеенные на твёрдую основу. В результате в классе возникла серьёзная информационная супрематическая композиционная структура» (Из интервью А. Малея автору монографии).**

В 2005 году программа «Курс современного искусства» вышла на областной уровень, был обобщён опыт работы и проведены курсы для учителей области.

Задачи программы:

• развитие способности художественно-образного восприятия произведений современного искусства;

• создание условий для формирования умений и навыков в области исследования эстетических и художественных закономерностей развития художественных стилей и направлений классического авангарда;

• формирование и совершенствование знаний о новейших тенденциях в современном искусстве, а также эстетического вкуса учащихся;

• содействие развитию умений и навыков в художественно-творческой и конструкторско-дизайнерской деятельности.

**В 25-й витебской средней школе сохранилось художественное пространство по малевичскому образовательному образцу: весь холл верхнего этажа заполнен размещёнными на стенах работами учеников – произведениями, сгруппированными по теоретическим таблицам Малевича от сезаннизма через кубизм/футуризм к супрематизму.**

Таким образом, «нейросеть» УНОВИСа, созданная Малевичем в 1920 году, жёстко сконструированная как настойчивый художественный проект, но рассеянная временем/соцумом, проявилась через полстолетия и именно в Витебске. В этой ситуации прорастало не просто структурное малевичское зерно организации, здесь

Репозиторий ВГУ

особенно важным является следующее: 1) актуальной оказалась именно подобная программа/группа, действенная в момент слома социальной системы. Идеологическая организация как КВАДРАТа, так и УНОВИСа (УНОВИСов) – это политическая/художественная солидарность клином врубающихся в параметры существующего режима; 2) скрытой, латентной, до поры не проявленной оказалась собственная малевичская духовная составляющая – Белый Супрематизм. Настойчивость именно этого проекта и сделалась в Витебске самым существенным ядром всей «нейросети» – актуализация духовного мира человека, его сознания.

В Витебске прошли два международных пленера «Малевич. УНОВИС. Современность» (1994, 1996), а также три международные научные конференции «Малевич. Классический авангард. Витебск» (1994, 1996, 1998). Издано 15 выпусков альманаха «Малевич. Классический авангард. Витебск».

Конференция «Малевич. Классический авангард. Витебск». 1998

*Татьяна Котович и Ольга Шихирева во время конференции*

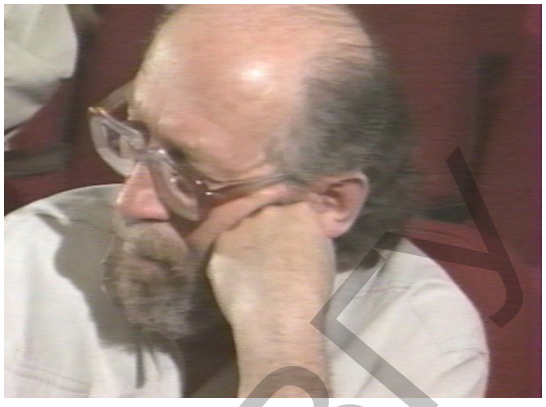
*Искусствовед Татьяна Котович. (Витебск)*

*В центре искусствовед Анатолий Стригалёв*

*Искусствовед Ольга Шихирева (Санкт-Петербург)*

Репозиторий ВГУ

*Искусствоведы Галина Губанова (Санкт-Петербург) и Валерий Шишанов (Витебск)*



*Поэт, председатель Шагаловского комитета Давид Симанович (Витебск)*

*Председатель Фонда Малевича Галина Демосфенова (Москва) и председатель Общества Малевича Шарлотта Дуглас (Нью-Йорк) , академик Дмитрий Сарабьянов (Москва)*

*Художники Пётр Кириллин, Александр Малей, Александр Соловьёв (Витебск)*

*Художник Александр Малей (Витебск)*

*Исскуствовед Галина Губанова (Санкт-Петербург)*

Репозиторий ВГУ

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В просвещении 1920-х годов (принцип Единой трудовой школы. Ср.: уновисская Единая аудитория живописи); в технологическом проекте Антона Макаренко, исповедовавшего силу коллектива; в педагогической системе В. Сухомлинского, основанной на принципе признания личности ученика высшей ценностью и создании единого коллектива учителей/учащихся и стремлении к коммунистическому идеалу; в Коммуне И. Иванова, Л. Борисовой, Ф. Шапиро 1960-х годов с методиками коллективной творческой деятельности детей и взрослых; в отряде «Каравелла» В. Крапивина, автономной детской организации, которая в середине 1960-х годов стала не только отдельной пионерской дружиной, но и пресс-центром журнала «Пионер»; в новаторских практиках 1980-х годов («Переделкинский манифест» С. Лысенковой, В. Шаталова, Е. Ильина, Ш. Амонашвили, заявивших педагогику сотрудничества) – во всех этих образовательных предложениях ядром/мыслью/идеей выступает концепция (латентная или открыто декларируемая) ордена света.

Из ядра новой идеи и распространяется этот свет новой жизни/новой системы/нового искусства, трансформирующий пространство хаоса, разрухи, конформизма и рутины.

Идея новой школы, как и всякая советская образовательная проекция, была всегда вспыльчивой, кратковременной и, увы, обречённой. «Острова утопии» – так называется недавняя книга о доперестроечной педагогике *[Острова утопии. Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е). М., 2015].* Это название представляется объёмной метафорой построения идеальной школьной модели, раскрывающей постоянное, усильное стремление к совершенству, к экспансии и к властвованию.

В подобном контексте проявляются и все элементы деятельности школы Малевича.

УНОВИС видится как элитарный клан, достаточно герметичный, влияния систем с другим художественным ДНК не допускающий, основанный на коллективистской идее внутреннего равенства; с высоким уровнем вдохновения/

Репозиторий ВГУ

невротичности/напряжения; с высоким же уровнем способностей учеников и – обязательно – с фигурой харизматичного педагога/лидера.

Малевич был с учениками строг, не фамильярен и не снисходителен к их молодости и начальности. Он был для них сверх/человеком, идеалом и идолом (Юдин: на экзамен, как *на дыбу.* Чашник: передай Малевичу, что я умер художником *нового искусства*). Он был авторитетом ещё и как член художнического круга первой четверти XX века, член клана избранных.

По аналогии с «Педагогической поэмой» Макаренко можно назвать УНОВИС «Супрематической поэмой» Малевича.

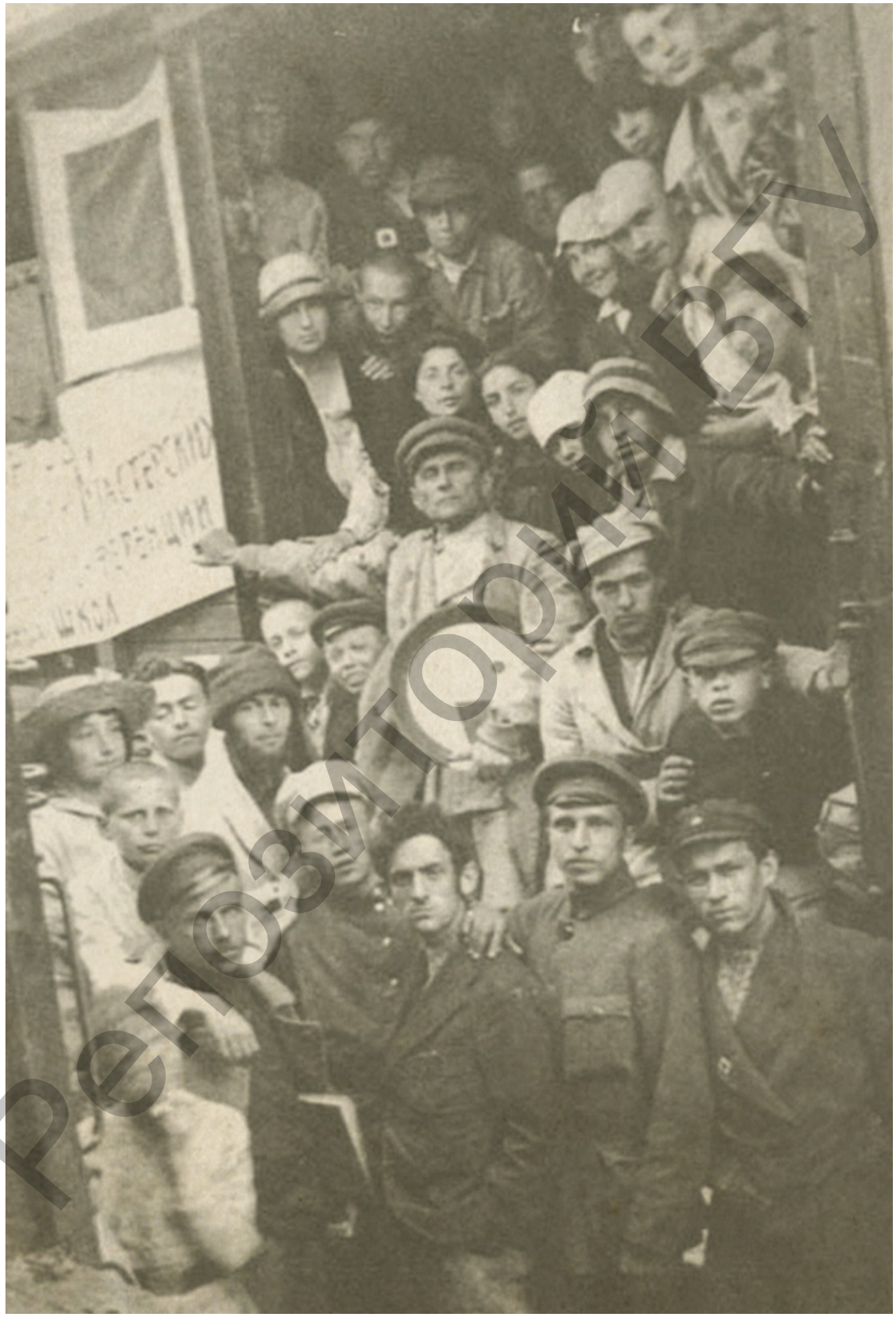
В витебской школе УНОВИСа очевидно брутальное начало как направленная интеллектуальная настойчивость. В истории школы нет даже намёка на интриги, недомолвки и прочие поведенческие женственные настроения. И женщины-участницы УНОВИСа воинственны и брутальны. Личность Веры Ермолаевой выражает/обобщает этот режим женской яростности/наступательности. Исключение составляла только Нина Коган, но к ней относились снисходительно, экзальтацию её особенно не подчёркивая.

Экспансия за предел круга, расширение сети было главной целью движения, власть рассматривалась как власть идеи, и организация нового мира требовала мощного напряжения.

Малевичский образовательный проект – это звено не только в цепи/истории советских просветительских новаций. Это ещё и один из этапов европейской идеи духовного объединения/сообщества: пифагорейский союз – платоновская академия – аристотелевский ликей – средневековые ордена и гильдии мастеров – ренессансные художественные школы/мастерские – университетские колледжи Нового времени. С их интеллектуальным и социальным потенциалом. С осознанием их как зерна, которое должно прорасти и дать всходы на широком пространстве.

И ещё одно измерение уновисского проекта: образовательная программа Малевича в первой четверти XX века – это движение от гуманитарного (эстетического, художественного) образования – к технологическому. Математическая матрица супрематизма тому подтверждение. Но параллельно Малевич же создаёт и обратный вектор – собственную метафизику. И эти два противоположных вектора в их единстве оказываются своевременными и современными в первой четверти XXI века, когда технологическая угроза возрастает, техно-гуманитарный баланс нарушен, а гуманитарное образование в обществе сведено на самый низкий уровень (физик-теоретик и космолог Миттио Какку считает его абсолютно не нужным и бесперспективным). Однако именно сейчас в депрессивном пространстве хаоса, конформизма, биотехнологий уже набирает силу спасительная философская дисциплина – метафизика сознания.

Репозиторий ВГУ



Репозиторий ВГУ

# О МОНОГРАФИИ Т.В. КОТОВИЧ «ВИТЕБСКИЙ УНОВИС»

Татьяна Котович – единственный в Беларуси искусствовед, транслирующий интерес к художественному авангарду 1920-х годов сквозь призму структурного анализа, метода выявления хронотопа произведения и аналогий супрематического ренессанса с тенденциями в современном искусстве.

Это определено тем, что почва, на которой формировался этот интерес, – Витебск и всплеск искусства 1918–1922 годов, философские поиски Михаила Бахтина, трансформации пространства в работах Марка Шагала, супрематический проект Казимира Малевича и его учеников. Несомненно, что именно эти художественные топосы инспирировали и сформировали исследовательское проблемное поле теоретических, историко-искусствоведческих высказываний автора.

Следует отметить, что монография «Витебский УНОВИС» Т. Котович базируется на широком спектре источников. Во-первых, это работа с оригиналами произведений, находящихся в музеях, собраниях и частных коллекциях; во-вторых, это письменные источники (работы искусствоведов и специалистов) и материалы; в-третьих, архивные документы. При этом необходимо подчеркнуть, что архивные сведения и специальную информацию исследователь использует именно как базу, как «строительный» материал для создания собственного «архитектурного» сооружения – своего исследования, которое представляет собой своеобразную структуру, выстроенную на принципах комбинаторики, постмодернистской незавершённости контента, раскодировании знаков и собственном осмыслении исторических проекций авангарда.

Определённо и то, что книга представляет собой диалог. Это – диалог научных мнений и высказываний известных исследователей творчества Казимира Малевича. Это – фрагменты писем Мастера. Это – анкетные данные участников УНОВИСа.

Репозиторий ВГУ

Это – авторское суждение о пифагорейских началах малевичского интеллектуального ордена. Более того, сама авторская мысль предполагает и читательское вступление в диалог с материалом.

Монография «Витебский УНОВИС» оказывается весьма актуальной в преддверии 100-летия школы Казимира Малевича (2020 год), однако обширный и разнообразный информационный и личностный блок книги является результатом многолетнего опыта, внутреннего развития авторского сознания и вызревания авторских концепций, которые не праздником вдохновлены, а являются ежечасной работой исследователя. «Витебский УНОВИС» – третья часть тетралогии «Петли времени», первая из которых – «Малевич_УНОВИС: между/над опытом и рацио», а вторая – «Супрематический канон». Следующая после «Витебского УНОВИСа» – «Малевич/метафизика: Белый супрематизм».

Постмодернистская комбинаторика даёт автору парадоксальную возможность добиться прямо противоположного постмодерну результата: пространство малевичского проекта предстаёт как строго структурированная реальность (несмотря на то, что презентация проекта выстраивается в виде разных и не жёстко определённых подходов); свойства малевичского проекта собраны автором в единый центр (несмотря на то, что весь исследовательский контент децентрирован); композиция монографии представляет собой стройную конструкцию (несмотря на то, что она является постмодернистски гибкой и свободной).

Монография «Витебский УНОВИС» в ряду исследований сущности супрематизма Казимира Малевича – это своего рода итог, рубеж в контексте аналитических рассуждений Т. Котович, что позволяет осознать смыслы витебского художественного феномена XX века в горизонте событий его первой и последней четверти. Перекличка художественных представлений является принципиальной для автора, т.к. она свидетель и участник второго витебского ренессанса 1980–1990-х годов.

*профессор кафедры этнологии, музеологии и истории искусств БГУ,*
*доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии*
*Республики Беларусь в области науки и техники* ***Н.Ф. Высоцкая***

Репозиторий БГУ

Научное издание

**КОТОВИЧ** Татьяна Викторовна

**ВИТЕБСКИЙ УНОВИС**

Монография

Технический редактор *Г.В. Разбоева*

Корректор *Л.В. Моложавая*

Компьютерный дизайн *Е.А. Барышева*

Подписано в печать 13.05.2019. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$ . Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 21,85. Уч.-изд. л. 12,22. Тираж 99 экз. Заказ 53.

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.

Репозиторий ВГУ