

Ю. А. Грибер

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ
ЖИВОПИСЬ
И
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ



Юлия Александровна Грибер Градостроительная живопись и Казимир Малевич

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9528033*

*Градостроительная живопись и Казимир Малевич. Монография./ Грибер Ю. А.: Согласие; Москва;
2014*

ISBN 978-5-906709-08-0

Аннотация

Книга посвящена культурфилософскому анализу принципов цветовой организации городской среды, предложенных в работах известного представителя русского авангарда Казимира Малевича. Рассматриваются ключевые идеи художественной концепции и их реализация в проектах сценической архитектуры, праздничного оформления Витебска, архитектонов и планитов. Предлагается характеристика способа репрезентации, который К. Малевич выбирает для своей «редакции» городской среды. Анализируются иконография и колористика градостроительных рисунков художника. Описываются социокультурные трансформации идей К. Малевича, их связь с архитектурными традициями и способы существования в современной городской культуре.

Книга адресована культурологам, философам, искусствоведам, историкам, а также всем интересующимся творчеством К. Малевича, историей развития цветовой культуры и городской колористикой.

Содержание

Введение	5
Глава 1	12
Рождение новой мифологии	12
Город реальный и град невидимый	16
Синтез искусств	19
Коллективное творчество и соборность	25
Глава 2	30
Сценическая архитектура	30
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Юлия Александровна Грибер Градостроительная живопись и Казимир Малевич. Монография

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор А. Г. Егоров,

доктор культурологии, профессор Н. В. Серов

Книга издана при финансовой поддержке Общества Малевича (The Malevich Society)

На обложке: *К. Малевич. Принцип росписи стены. 1920*

Введение

Теоретические рамки исследования

Как известно, традиционная классификация живописи ограничивается выделением двух основных типов: неразрывно связанной с архитектурой монументальной живописи, украшающей стены, полы и потолки зданий, и не связанной с архитектурными формами, самостоятельной станковой живописи. Однако внимательное изучение истории развития живописи убеждают в том, что существуют живописные произведения, которые в качестве основы создаваемых произведений используют поверхности, значительно превосходящие по размерам отдельные элементы здания и даже более крупные, чем целые постройки. Этот вид искусства мы и будем называть градостроительной живописью.

Термин «градостроительная живопись» предложил советский архитектор М. Г. Бархин¹, чтобы обозначить процесс формирования цвета города. В своих работах он противопоставил этот новый вид искусства живописи, ограниченной в размерах, и высказал мысль о том, что градостроительная живопись органично сочетается с пластикой города, которую по аналогии можно назвать градостроительной скульптурой.

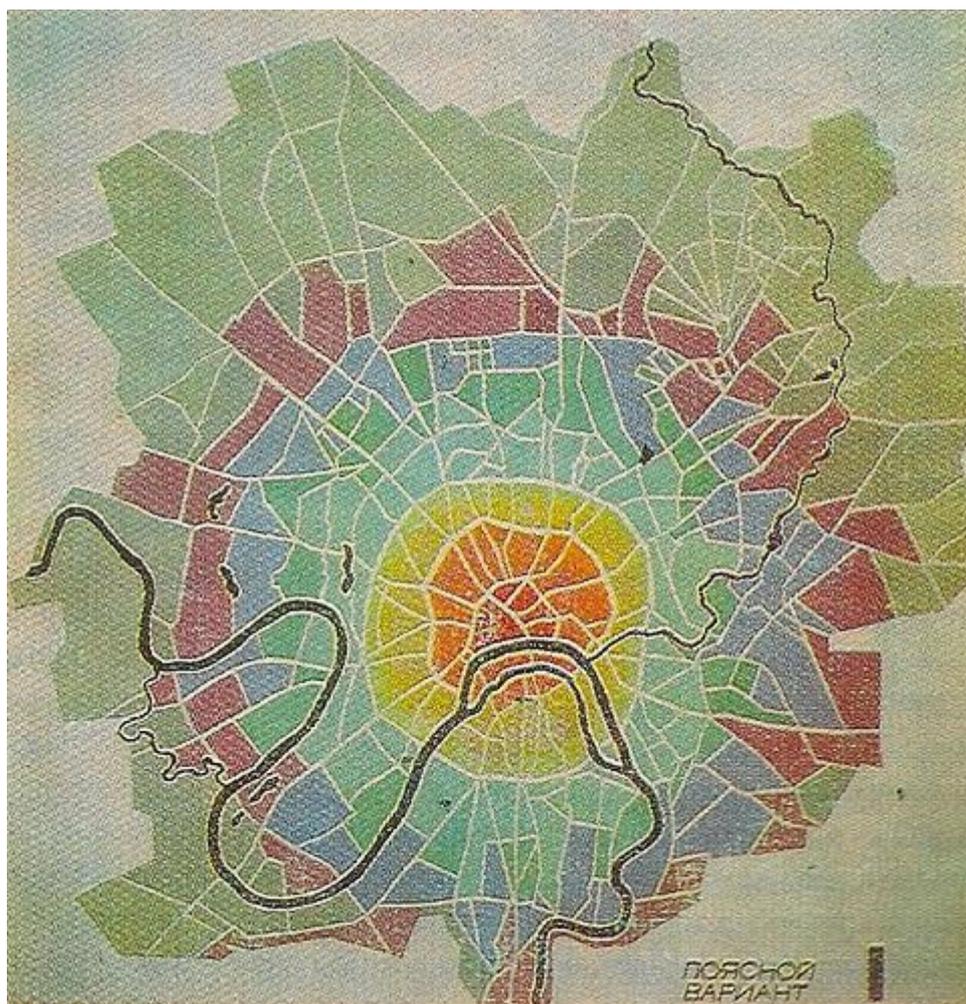
По своим принципам градостроительная живопись близка к архитектурной, но отличается от нее высокой степенью обобщения, весомостью идей и тем, что в качестве основы она использует всю ткань города. Город в этом случае рассматривается как отдельный самостоятельный объект, а все городское пространство становится целостным произведением.

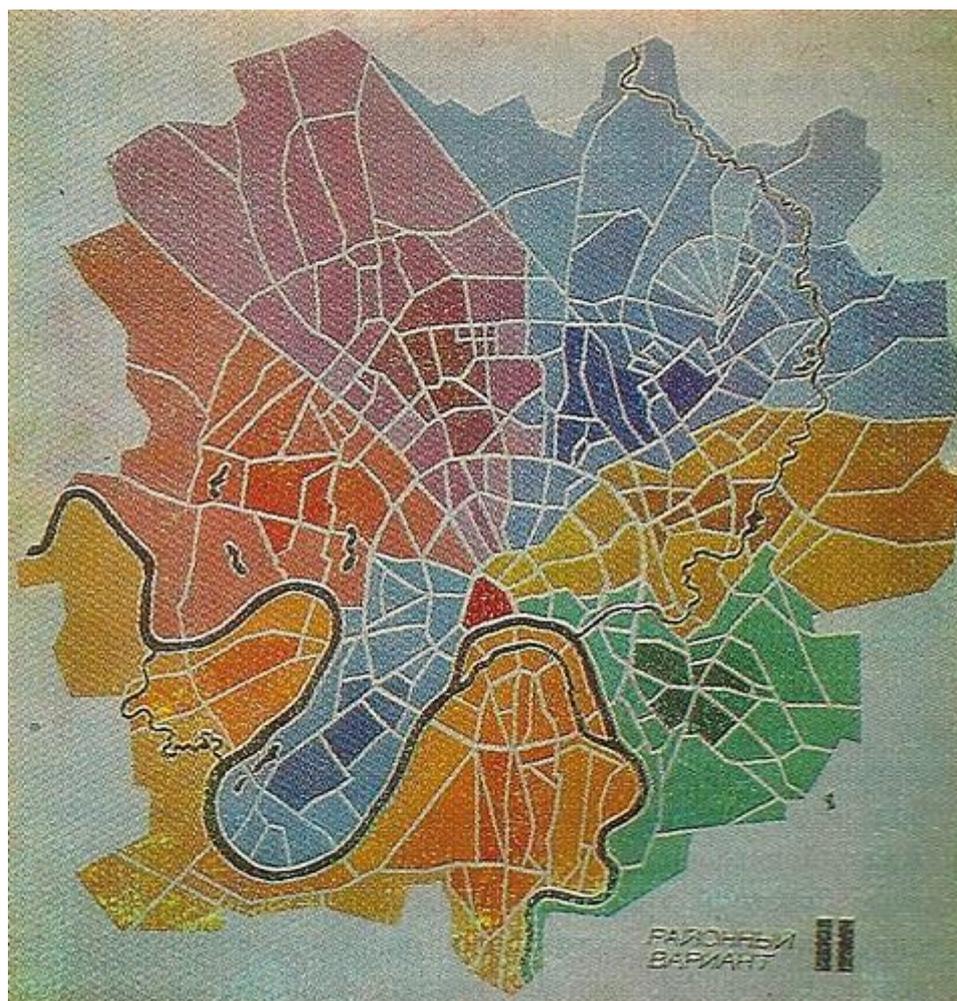
В истории искусства было немало случаев художественного представления всего городского пространства целиком, на одном изображении или в одном тексте. К их числу, например, относятся многочисленные утопические проекты, созданные и сохранившиеся в самых разных формах: в виде литературных описаний, светокопий, цветных или черно-белых эскизов, выполненных тушью, цветными карандашами, акварелью, работ маслом. Наиболее интересные художественные образы идеальных городов создали немецкие художники и архитекторы Б. Таут, Ц. Кляйн, К. Шмидт-Роттлуфф, П. Геш, К. Крайл, Х. Шароун, Г. Финстерлин. Проектирование городской среды как единого целого стало одним из ярких направлений русского авангарда, где ничем не ограниченный полет архитектурной фантазии реализовался в проектах «Города на рессорах» (1921) А. М. Лавинского, «Динамического города» Г. Г. Клуциса (техника фотомонтажа, 1921–1922), в проекте Г. Т. Крутикова «Город на воздушных путях сообщения» (1928), в «Проекте расселения Магнитогорска» (1930), «Городе Солнца» (1943–1959) И. Леонидова, «Зеленого города» (1929–1930) К. С. Мельникова. Яркими примерами градостроительной живописи стали планы цветовой организации Москвы, которые в 1929–1931 годах были представлены ВОПРА, АРУ, АСНОВА, ОСА² и впоследствии предполагали внедрение в общесоюзном масштабе в ходе формирования цветовой среды городов всей страны, а на деле дополнили число проектов «бумажной» архитектуры. Наибольшую известность получили три рисунка художника Л. Антокольского (рисунки были представлены от имени «Малярстроя», треста по производству покрасочных работ, в котором кроме Л. Антокольского работали Б. Эндер, Г. Шепер, Э. Борхерт)³.

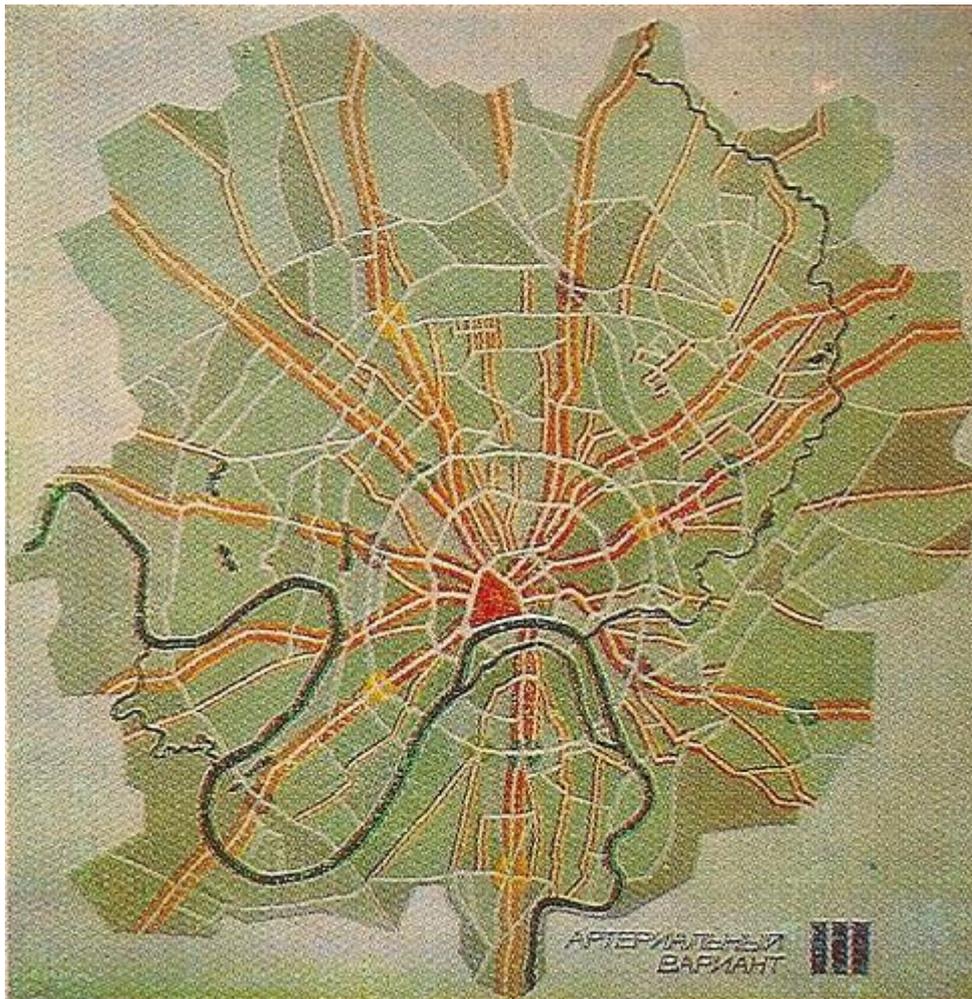
¹ Бархин М. Г. Архитектура и человек. М.: Наука, 1979. С. 158–159.

² Ефимов А. В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 70.

³ К вопросу о плановой окраске Москвы // Малярное дело. 1930. № 1–2.







Проекты плановой наружной окраски Москвы 1929 года. Художник П. Антокольский. Реконструкция А. Ефимова, 1976.

I – поясной вариант. II – районный вариант. III – артериальный вариант⁴

Однако гораздо более распространенной оказалась несколько другая стратегия представления городского пространства – не целиком, а частями, но при этом таким образом, чтобы все фрагменты, сложенные в единую картину, давали отчетливое представление о свойствах городской среды в целом. Именно эта линия градостроительной живописи прослеживается в творчестве К. Малевича. Художник зачастую лишь теоретически моделировал и описывал свои представления о художественной организации городской среды как единого целого, предлагая пространственные проекты отдельных, более или менее крупных его элементов, поэтому в большинстве случаев его градостроительные рисунки появляются только в ходе предложенной М. Фуко реконструкции на основе «археологии идей», и, несмотря на огромное количество работ, посвященных творчеству художника, его стратегия представления городского пространства в течение долгого времени оставалась незамеченной и неисследованной.

Сама возможность говорить о градостроительной живописи К. Малевича как о некоем единстве требует многочисленных уточнений, которые целесообразно сделать, намеренно погрузившись в традиционный для отечественной философии контекст выделения и противопоставления онтологии и гносеологии.

⁴ Ефимов А. В. Указ. соч. С. 80–81.

Онтологически предложенные художником рисунки градостроительной живописи представляют собой ментальное образование. В реальной жизни они чаще всего строятся из разделенных в пространстве фрагментов, которые «монтируются» в сознании в одну общую картину. Все элементы рисунка имеют явную или стертую смысловую зависимость друг от друга. Они несамостоятельны, обретают смысл только в нераздельном единстве с другими частями и вместе образуют целое, которое не сводится к сумме частей, а обладает совершенно иными качествами. Такой синтез неизбежен во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением нескольких фактов, явлений, предметов. Пожалуй, наиболее ярко он реализуется в искусстве кино, однако, как справедливо замечает С. Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938», представляет собой отнюдь не сугубо кинематографическое обстоятельство. Два каких-либо куска, поставленные рядом, неизбежно соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество⁵.

С точки зрения гносеологии сложенные вместе фрагменты города образуют некую идеальную сущность, концепт. Термин «концепт», заимствованный из математической логики и являющийся одним из основных понятий когнитологии, по сей день не имеет однозначного толкования, но наиболее часто определяется как ментальное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода⁶; как своего рода «алгебраическое выражение значения» (Д. С. Лихачев)⁷, которым мы оперируем, ибо охватить значение во всей его сложности просто не успеваем, не можем, а иногда по своему интерпретируем его в зависимости от своего опыта.

Для выражения концепта, ключевой идеи художник предлагает свой способ репрезентации. В современной эпистемологии под репрезентацией, до сих пор одним из наиболее сложных и спорных понятий теории познания, понимают представление смысла с помощью разного рода посредников между объектом и субъектом познания. Сущность знаковой репрезентации заключается в идеализации материального мира. «Любое знание, – пишет М. А. Розов, – выделяет в действительности или конструирует некоторый объект (явление, ситуацию), который мы будем называть референтом знания, и приписывает этому объекту определенную характеристику. Эту последнюю мы и будем называть репрезентатором»⁸. С традиционной точки зрения репрезентация представляет собой взгляд на объект через призму теоретического и практического субъективного опыта⁹; опосредованное, «вторичное» представление первообраза и образа, идеальных и материальных объектов, их свойств, отношений и процессов¹⁰; метод когнитивного присвоения мира, способ понимания человеком собственных возможностей восприятия и познания, моделей в культуре и культуры как модели определенного типа практики¹¹.

В художественной практике репрезентация часто строится на принципе особой «мифической отрешенности», которую А. Ф. Лосев предлагает понимать как отрешенность от смысла, от идеи изолированных и абстрактно выделенных вещей в повседневной жизни. Мифическая отрешенность превращает обычную идею вещи в новую и небывалую, предполагая примитивно-интуитивную реакцию на вещи. Например, идею ковра трансформирует

⁵ Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 157.

⁶ Абушенко В. Л., Кацук Н. Л. Концепт // Новейший философский словарь. 2-е изд. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 503–504.

⁷ Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. 2-е изд., доп. СПб.: БЛИЦ, 1999. С. 150.

⁸ Розов М. А. Теория и инженерное конструирование // Эпистемология и философия науки. Т. 1, № 1. 2004. С. 19.

⁹ Розов М. А. Наука и литература: два мира или один? (Опыт эпистемологических сопоставлений) // Альтернативные миры знания / под ред. В. Н. Поруса и Е. Л. Чертковой. СПб.: РХГИ, 2000. С. 80–101.

¹⁰ Микешина Л. А. Репрезентация // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: «Канон+»; «Реабилитация», 2009. 1248 с.

¹¹ Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание. М.: Прогресс, 1988. 506 с.

в ковер-самолет. Примерно то же самое происходит в пространстве города. Новая художественная идея становится средством, способным по-новому структурировать существующее городское пространство, задать новые координаты и сформировать среду с особыми качествами. И эта функция градостроительной живописи оказывается очень важной и востребованной в городском пространстве. Прежде всего, потому, что история оставляет после себя материальные следы, превращая город в «удивительное чудовищное создание», и здесь очень трудным становится выразить идеи в одной и той же форме. Таких одинаковых форм со временем накапливается слишком много, и каждое новое послание тонет в «архитектурном шуме». Новые идеологические установки нуждаются в новом языке.

Невозможно, «эвакуировав население, взорвать старые города и выстроить новые на новом месте по новому плану»¹², гораздо легче и эффективнее просто переокрасить город, «взорвать» его цвет, разрушить старые цветовые образы и заменить их новыми. С помощью градостроительной живописи можно «редактировать» (Р. Колхаас)¹³ город, меняя соотношение между фоном и рисунком, поскольку живописные знаки способны мгновенно менять семиотический статус культурных форм городского пространства и даже превращать отдельные городские объекты из «вещей с минимально выраженными знаковыми свойствами» в «собственно знаки» – вещи с максимальным семиотическим статусом, специально задуманные и сделанные ради их знаковой функции¹⁴.

Каждый способ художественной репрезентации кроме качественного показателя, под которым понимается дискурсивная характеристика модели и ее коннотативные векторы, имеет количественные характеристики, к которым относятся продуктивность модели, ее способность к развертыванию и типовые направления развития. В развитии градостроительной живописи важную роль играет фактор «квазибиологических социокультурных мутаций», которые здесь имеют не характер случайной ошибки или незначительного нечаянного искажения текста (как в случае социоэволюции в целом), а осознанного и целенаправленного воздействия. Так как поле городской культуры представляет собой некий невозобновляемый ресурс, то, как только «запасы» этого ресурса истощаются ниже некоего порогового значения, оказывается практически неизбежным определенным эволюционный сдвиг¹⁵ и запускается процесс «мутации» и новой «редакции» цветовой ткани города.

Анализу каждого из обозначенных аспектов градостроительной живописи К. Малевича посвящена отдельная глава монографии.

В первой главе рассматривается философия градостроительной живописи К. Малевича и выделяются ее ключевые идеи.

В следующей главе анализируются реализованные художником пространственные проекты организации городской среды – сценическая архитектура, концепция праздничного оформления Витебска, архитектоники и планировки.

Далее предлагается анализ способа репрезентации, который К. Малевич выбирает для своей «редакции» городской среды, рассматриваются иконография и колористика градостроительных рисунков художника.

¹² Миллс Ч. Р. Социологическое воображение / пер. с англ. О. А. Оберемко; под общ. ред. и с предисл. Г. С. Батыгина. М.: Изд. дом NOTA BENE, 2001. С. 8.

¹³ Тарханов А. Рем Колхаас: Я не строю здания-трюки. Я строю здания-эксперименты // Коммерсантъ. 5 июня 2007.

¹⁴ Предложенный А. К. Байбуриным термин «семиотический статус вещей» понимается как отражение конкретного соотношения «знаковости» и «вещности» и соответственно – символических и утилитарных функций, величина которого прямо пропорциональна «знаковости» и обратно пропорциональна «вещности» (Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л.: Наука, 1989. С. 71–72).

¹⁵ Само функционирование системы как один из факторов эволюции в своей работе рассматривает А. В. Коротаяев (Коротаяев А. В. Социальная эволюция: факторы, закономерности, тенденции. М.: Восточная литература РАН, 2003. С. 44).

И, наконец, в последней главе описываются социокультурные «мутации» градостроительных идей художника, их влияние на архитектурные и градостроительные идеи русского авангарда и способы существования в современной городской культуре.

Все произведения, реализующие принципы организации городской среды, рассматриваются как единый текст, который отличается удивительной стилистической общностью и представляет собой целостный и самостоятельный феномен культуры.

Глава 1

Философия

Рождение новой мифологии

Отправным пунктом для формирования концепции градостроительной живописи К. Малевича стало осознание хаоса и отсутствия порядка в существующем городском пространстве. Чувство, в принципе, закономерное и распространенное в годы социальных потрясений, когда разрушена сложившаяся картина мира, а новая только начинает складываться, и очень важное для рождения новой мифологии и нового способа структурирования городского пространства.

Художник отчетливо ощущал, что городское пространство переполнено архитектурными «призраками» прошлого. Используя метафоры и образы смерти, он рисовал жуткую картину, которую видел вокруг. Для него городское пространство состояло из «умерших» построек, «тела» которых не выдержали стремительного развития общества. Здания «умерли» потому, что их «платья не могли вместить современный бег». Теперь бетонные стены «обтягивают дряхлые тела покойников»¹⁶. Кругом лежат «совершенные прекрасные скелеты, которые потеряли свой образ и по которым нельзя уже больше узнать <ни> выражения лица, ни мышления»¹⁷.

В такой ситуации К. Малевич предлагал действовать решительно: «закапывать» покойников¹⁸ и искать новые способы выражения стремительного движения времени. Для него было совершенно очевидно, что подошло время новой «мутации» художественного языка архитектуры, поскольку, с одной стороны, старых архитектурных знаков накопилось столько, что новые идеи уже больше не слышны; с другой – общество так изменилось, что перестало понимать эти старые знаки. С новым обществом нужно было говорить по-новому. Для выражения современных идей нужен был особый язык искусства, который будет меняться вместе с обществом, «расти вместе со стеблем организма», складываться «в единстве общей культуры современного движения мира», потому что «все, что творит человек, – деталь, элемент его общей коллективной картины мира»¹⁹. «Новая жизнь рождает и новое искусство, – пишет он, – и если мы будем опираться на то, что красота вечна, то в новой жизни – новая красота»²⁰.

Художник был увлечен формированием новой художественной идеи, активным и творческим поиском новых средств выражения социальных смыслов, необходимых для идеально организованного как в социальном, так и в культурном плане места, где живет человек.

Надо сказать, что подобные представления о существовании рациональных конструкций, способных превратить хаос в космос, упорядочить существующую действительность с помощью выверенной гармонии, имеют долгую и богатую историю в религии, литературе, философии, искусстве и лежат в основе большинства известных социально-политических утопий и проектов «бумажной» архитектуры. Начиная с середины XV века практически

¹⁶ Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-желе-зу // Малевич К. Черный квадрат / вступ. ст. и коммент. А. С. Шатских. СПб.: Азбука, 2001. С. 61–62.

¹⁷ Малевич К. Живопись // Малевич К. Черный квадрат. С. 365–366.

¹⁸ Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-желе-зу. С. 60.

¹⁹ Малевич К. О новых системах в искусстве // Малевич К. Черный квадрат. С. 106–107.

²⁰ Там же. С. 109.

все утопии разыгрывались в ситуации, в определенных отношениях корректирующей свойства реального городского пространства, и «излюбленный мотив библейского сада Эдем был заменен на виды общественных мест, которые действительно можно было создать»²¹. Одной из самых очевидных черт утопии, по мнению Ф. Аинса, стал урбанизм, а «одним из самых устойчивых топосов утопической мысли» – идеальный воображаемый город, противопоставленный реальному городу «со всеми его очевидными и, видимо, неизлечимыми пороками»²². Даже теоретики, разрабатывавшие исключительно социальные утопии (Р. Оуэн, К. А. Сен-Симон, Ш. Фурье, Ж. Б. А. Годен, Ф. Буонарроти, Э. Кабе), неизбежно так или иначе описывали, как они представляют себе городское пространство своих идеальных миров.

В начале XX века художники, архитекторы, писатели и композиторы настолько активно увлеклись поиском выхода из нужды, отчаяния и атмосферы сделок городской жизни²³, что искусство утопии в архитектурном проектировании, часто иронически обозначаемое как «бумажная» архитектура и связанное «с идеями архитектурных проектов, не выполняемых или заведомо не выполнимых в материале»²⁴, достигло своего расцвета. В послевоенной и послереволюционной Европе потребность переустройства городского пространства, которая, по мнению Х. Й. Ригера, всегда неизбежно связана с революцией²⁵, из-за ограниченных возможностей строительства в это время в основном реализовалась в письменных призывах и утопических моделях.

При этом и авангардистов, и утопистов-революционеров объединяет их восторженное, страстное отношение к проекту идеального будущего и отвращение к прошлому, к реальному прошлому в жизни и искусстве²⁶. В обоих случаях перед нами попытки создания нового, единого и понятного всем языка будущего. Такой же подход характерен и для концепции К. Малевича.

Только в отличие от большинства современных ему архитекторов и художников К. Малевич намерен был реализовать свои художественные идеи по преобразованию городского пространства на практике. Он понимал, что это будет нелегко, поскольку *был* убежден, что в отличие от живописи, где новые принципы легко применить на чистом холсте, музыки и искусства слова, где быстро и ярко реализуются революционные художественные идеи, и даже архитектуры – искусства, которое дает большие возможности для воплощения новаторских взглядов, материал в градостроительстве достаточно инертен. В других искусствах мы можем все начать с чистого листа. В градостроительстве так практически никогда не получается.

Тем не менее, художник был уверен, что такой способ есть. Нужно только найти «среди клокующих бездн, на крыльях времени, на гребне и дне океанов» «упругие формы, которые разрежут утонченный будуарный запах парфюмерной культуры, всклокочут прически и обожгут лики мертвых масок улиц»²⁷. Его интересовал поиск новых средств репрезентации, которые позволили бы взглянуть на город под другим углом зрения. И тогда, как в калейдоскопе, из существующих элементов можно будет построить новый рисунок.

²¹ Margolin V Der Utopische Impuls // Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus / V. Greene. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. S. 24.

²² Аинса Ф. Реконструкция утопии / предисл. Ф. Майора; пер. с фр. Е. Гречаной, И. Стаф. М.: Наследие, 1999. С. 24.

²³ Greene V Utopia matters: von Bruderschaften zum Bauhaus. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2010. S. 14.

²⁴ Власов В. Г., Лукина Н. Ю. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. Терминологический словарь. СПб: Азбука-классика, 2005. С. 60.

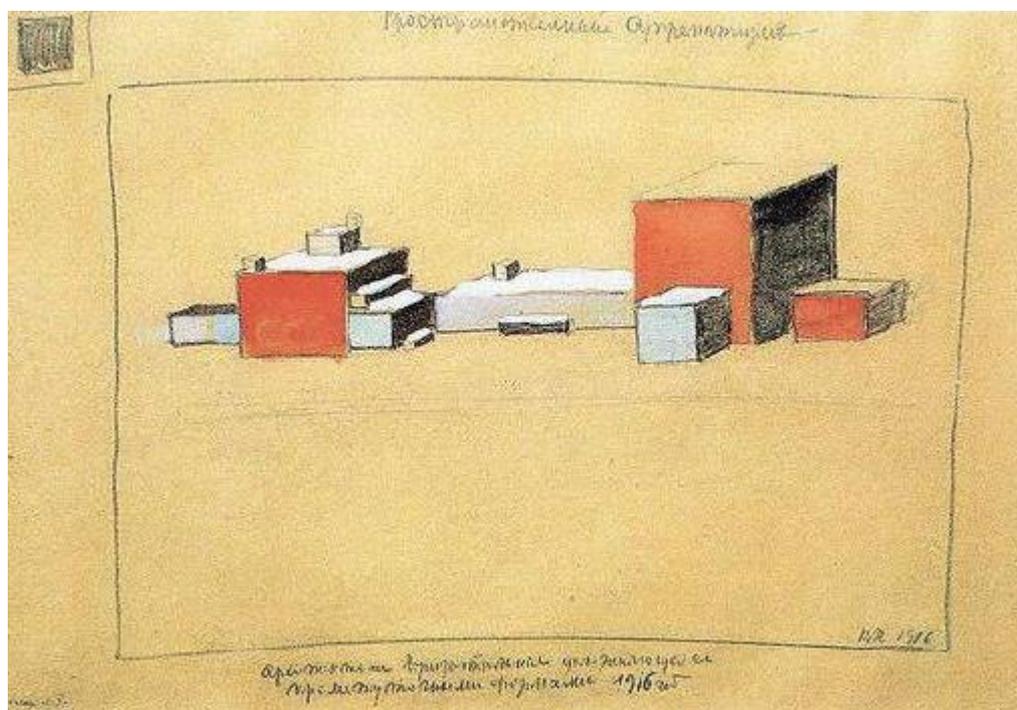
²⁵ Pdeger H. J. Die farbige Stadt: Beitrage zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910–1939. Zurich: Fotodruck, 1976. S. 53.

²⁶ Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. С. 220.

²⁷ Малевич К. Ось цвета и объема // Малевич К. Черный квадрат. С. 68.

Способом «мифической отрешенности» от существующей действительности для градостроительной живописи К. Малевича стал уход в архитектурную беспредметность. В его художественной концепции понятие архитектурной беспредметности сыграло роль «прибавочного элемента». Под прибавочным элементом художник понимал возникающий в процессе развития искусства новый структурообразующий принцип, внедрение которого в сложившуюся художественную систему способно перестроить её на новый лад²⁸. По сути, этот термин он использовал как синоним сложившегося в эпистемологии понимания репрезентации.

К. Малевич был убежден, что никакие природные формы не подходили для оформления современных городских строений. Ведь, по его мнению, в архитектуре, как и в любом другом искусстве, должны аккумулироваться и выражаться в сжатой форме ощущения от жизни. И чтобы передать ощущения современной городской жизни, необходимы были новые знаки, форма которых принципиально не природна. «Необходимо отвязаться от предметного, – пишет он, – нужно создавать новые знаки, а заботу о предметности возложить на новое искусство, фотографию, кинематограф. Мы же должны творить, как и вся наша техническая жизнь»²⁹.



Малевич К. Таблица № 3. Пространственный супрематизм. Вторая половина 1920-х. 54, 1x36 см. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш³⁰

К. Малевич призывал отказаться от копирования не только форм природы, но и форм самой архитектуры. Он настаивал на невозможности использования в современном ему городе сложившегося языка архитектуры и выступал с его жесткой критикой. В статьях, размещенных в газетах «Анархия» и «Искусство коммуны», он пишет, что новое не может ужиться со старым и что в то время, как все остальные искусства уже совершили огромный прорыв вперед, архитектура по-прежнему топчется на месте, опираясь, «как на костыли»,

²⁸ Ковтун Е. Ф. Путь Малевича // 1878–1935: Каталог выставки. Москва, Ленинград, Амстердам, 1988. С.166

²⁹ Малевич К. О новых системах в искусстве. С. 113.

³⁰ Казимир Малевич в Русском музее / авт. – сост. И. Арская и др. СПб.: Palace Editions, 2000. 450 с.

на греческие колонны: «Искусство живописи двинулось вперед за современной техникой машин. Литература оставила чиновничью службу у слова, приблизилась к букве и исчезла в ее существе. Музыка от будуарной мелодии, нежных сиреней пришла к чистому звуку, как таковому. Все искусство освободило лицо свое от постороннего элемента, только искусство архитектуры еще носит на лице прыщи современности, на нем без конца нарастают бородавки прошлого»³¹.

К. Малевич считал все архитектурные формы по сути своей потенциально беспредметными. Он был убежден в том, что знаки любого языка искусства обладают свойством асимметричного дуализма, описание которого принесло позже всемирную известность С. О. Карцевскому³². Суть его в том, что форма и содержание связываются в знаке только на какое-то время. Обе части имеют свою историю развития в диахроническом плане и испытывают различные трансформации в синхронии. К. Малевич пишет об этом так: «...все Искусство в сущности своей беспредметно, постоянно, абстрактно, и если в его формы абстрактные и поселятся бездомные идеологии, то сами они и вкладывают свое содержание в Искусство, но только временно, ибо каждое идеологическое учение временно есть и не может пережить формы Искусства, как не может пережить образ, лик человеческий свой скелет»³³.

По мнению художника, форма и содержание архитектурных знаков находятся в состоянии неустойчивого равновесия. Со временем происходит постепенное выветривание первоначальной семантики. Утрата семантической глубины оставляет от наполненного содержанием художественного образа одну лишь оболочку. Таким образом, здание становится абстрактным. От него остается лишь скелет. «Архитектурное Искусство есть Искусство чистое, беспредметное, даже и в том случае, когда формы его стоят в зависимости от того или иного содержания извне, религии и друг<их> идеологий, – пишет К. Малевич. – Потому оно беспредметно, что впоследствии, когда содержание исчезнет и его уже забудут и люди не будут знать, для каких целей оно <здание> строилось, то будут воспринимать его исключительно беспредметно»³⁴.

Принципиальный отказ К. Малевича от использования в городском пространстве старого архитектурного языка касался как тектоники здания, так и декора постройки. «В смысле художественного украшения утилитарных форм мы также прибегаем к природе, цветам, насекомым, животным и из их тела создаем орнаменты для украшений: ворота украшаем львами, лошадьми, на тарелках рисуем цветы, тогда как должны изобретать абсолютно новые знаки-формы для украшений, это было бы логично связано с творческой композицией ворот, тарелки и других вещей»³⁵, – пишет он.

Таким образом, способом «оживить» мертвую материю города для К. Малевича стал особый взгляд на архитектурные формы городского пространства. Вся существующая архитектура для него была единой фактурной массой, из которой можно было делать новые формы, оптически разрушая тектонику зданий и создавая декор, никак не связанный с архитектурной структурой. Вся городская ткань рассматривалась им как единая среда, как чистый холст, который можно использовать для выражения новых художественных идей и создания современной городской среды.

³¹ Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-желе-зу. С. 58–62.

³² Карцевский С. О. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях / сост. В. А. Звегинцев. Ч. II. М.: Просвещение, 1965. С. 85–90.

³³ Малевич К. Живопись. С. 365–366.

³⁴ Там же. С. 365–366.

³⁵ Малевич К. О новых системах в искусстве. С. 113.

Город реальный и град невидимый

*«Я Начало всего, ибо в сознании моем
Создаются миры
Я ищу Бога я ищу в себе себя.
Бог всевидящий всезнающий всеильный
Будущее совершенство интуиции
как вселенского мирового
Сверхразума...».*

К. Малевич³⁶

Идея строительства нового мира хорошо согласовывалась с теософской составляющей супрематизма. Предлагаемая К. Малевичем стратегия переустройства городского пространства основывалась на том, что градостроительную живопись, как и весь супрематизм, художник рассматривал как перспективный проект рационалистического мироустройства, преобразования мира на основе идей универсальной гармонии, как Творение. «Тайна – творение знака, а знак – реальный вид тайны, в котором постигаются таинства Нового», – пишет К. Малевич³⁷.

В этом смысле «художество» и религия были для него явлениями одного порядка. Как и религия, «художество борется вечно с материей как низменным состоянием и стремится ее оформить в свою идею...»³⁸. «Гражданское сооружение стремится о-ар-хитекторизироваться – о-художествиться. Равно о-святиться, о-божествиться, поэтому священник и освящает здание, чтобы в нем жил дух святой, поэтому же художник о-художествляет предмет или сооружение, чтобы в нем жила красота – обращает его в реализм художественный»³⁹. «"Благочестивый" гражданин в доме своем устраивает домовую церковь, а дом свой архитекторизует, совершает обряд эстетический – как бы свою материальную похоть хочет спасти освящением и архитекторизацией. Таковой гражданин заказывает архитектору, но не гражданскому инженеру, постройку дома и просит его облечь его практическую утилитарную жизнь в стиль. Как бы взрослый человек просил бы священника окрестить его в одну из религий. Таков смысл художеств и религии»⁴⁰. «Художество» К. Малевич считает «очистительной силой, гигиеной». «Природа только через него получает гигиену красоты», которая нужна для «претворения хаоса в гармонию красоты»⁴¹.

Стремление изменить облик города так, чтобы появлялось ощущение, что он стал другим, исследователи русского искусства этого периода⁴² связывают с теософской идеей о городе реальном и о граде невидимом, высшем, черты которого могут проявиться в действительности, в частности, с идеей «преображенности среды», о которой говорил основатель

³⁶ Малевич К. Я – начало всего... // Малевич К. Черный квадрат. С. 376.

³⁷ Малевич К. О поэзии // Искусство. 1918. № 1. С. 34.

³⁸ Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Малевич К. Черный квадрат. С. 239. Возможно, стимулом к тому, чтобы сформулировать предпосылки собственной архитектурной концепции в сочинении «Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса», стало для К. Малевича начало работы в 1924 году в должности преподавателя рисунка в Ленинградском институте гражданских инженеров (ЛИСИ), где шла подготовка в том числе архитекторов.

³⁹ Там же. С. 235.

⁴⁰ Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса. С. 247.

⁴¹ Там же. С. 239.

⁴² См., напр.: Турчин В. С. Образ двадцатого... М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 229.

теософии Я. Беме в одном из главных своих сочинений «Аугога, или Утренняя заря в восхождении» и которое в 1914 году вышло в московском издательстве «Мусагет»⁴³.

Теософия – эзотерическая «закрытая» наука, которая сформировалась в Европе в конце XVII века и своими корнями уходит в гностицизм и неоплатонизм, обрела новую жизнь в конце XIX века, когда Е. Блаватская основала в Нью-Йорке теософское общество и тем самым вывела ее из разряда тем для посвященных. Во всех странах стали действовать ложи и тайные или легальные религиозно-философские объединения. Идея синтеза всех знаний о единстве миров видимых и невидимых, мысли о соединении восточных и западных религий, идея мистического восприятия, с помощью которого можно было познать законы Вселенной, и о путях преображения материи в духовную субстанцию, оказались чрезвычайно привлекательными для представителей нового искусства.

Практически все европейское и американское искусство этого времени испытало на себе влияние доктрин А. Аксакова, Е. Блаватской, д-ра Папюса, П. Шенавара, Р. Штайнера, Э. Шюре. «Вера в тайные силы, руководящие Вселенной, в психическую энергию людей, в их возможности перемещения в пространстве и времени вела к попыткам создания общепланетарной религии. Именно этим определялась иконография нового искусства рубежа веков, идея синтеза искусств, слияние искусства и жизни ради преображения действительности»⁴⁴, – комментирует ситуацию В. С. Турчин. По его мнению, с теософией были связаны члены группы «Наби», объединения «Роза и Крест», общества «Свободная эстетика», а также Дж. Сегантини, О. Редон, К. Петров-Водкин, Э. Мунк и Ф. Купка, Г. Климт и Э. Каррьер. Чуть позже В. Кандинский, Н. Кульбин, братья Бурлюк, А. Экстер, П. Мондриан, Р. Делоне. Известно, что К. Малевич тоже был знаком с теософской литературой, старинными рукописями и новейшими сочинениями, особенно С. Пелладана, создавшего в Париже общество «Роза и Крест»⁴⁵, и увлечение художника теософией ярко проявилось уже в работах «Молитва» и «Горжество неба».

Однако надо сказать, что супрематизм выбрал свой, особый способ преобразования существующей предметной реальности: ее замену некоей беспредметной реальностью. Полный разворот от реальности жизни в противоположную сторону, к реальности, доступной лишь «внутреннему взору». Другими словами, бегство от этой реальности.

Трудно не согласиться с мыслью В. П. Бранского о том, что кроме теософии и, прежде всего, антропологии Р. Штайнера с её концепцией скрытых экстра-спиритуальных способностей человека, философским основанием для предлагаемого К. Малевичем художественного подхода мог послужить интуитивизм А. Бергсона с его учением о «жизненном порыве» как первооснове всего существующего, постигаемой только «интуицией», и энергетизм В. Оствальда с его представлением об энергии как субстанциальной и динамической первооснове мира. «Понятие жизненного порыва в соединении с идеей первичности энергии относительно материи приводило к представлению о духовной энергии космоса, рождающей порядок из хаоса, как основе мироздания. Эта энергия не может адекватно проявиться в устойчивых вещественных предметах, которые благодаря их инертности и пассивности являются её антиподом... Поэтому идеалом мироздания становится совокупность дематериализованных (десубстанции-ализированных) явлений, т. е. освобожденных от вещественного субстрата. В них указанная космическая энергия, так сказать, бьет ключом, проявляя себя явно», – пишет В. П. Бранский, анализируя художественный канон абстракционизма⁴⁶.

⁴³ Беме Я. Аугога, или Утренняя заря в восхождении. М.: Мусагет, 1914. 418 с.

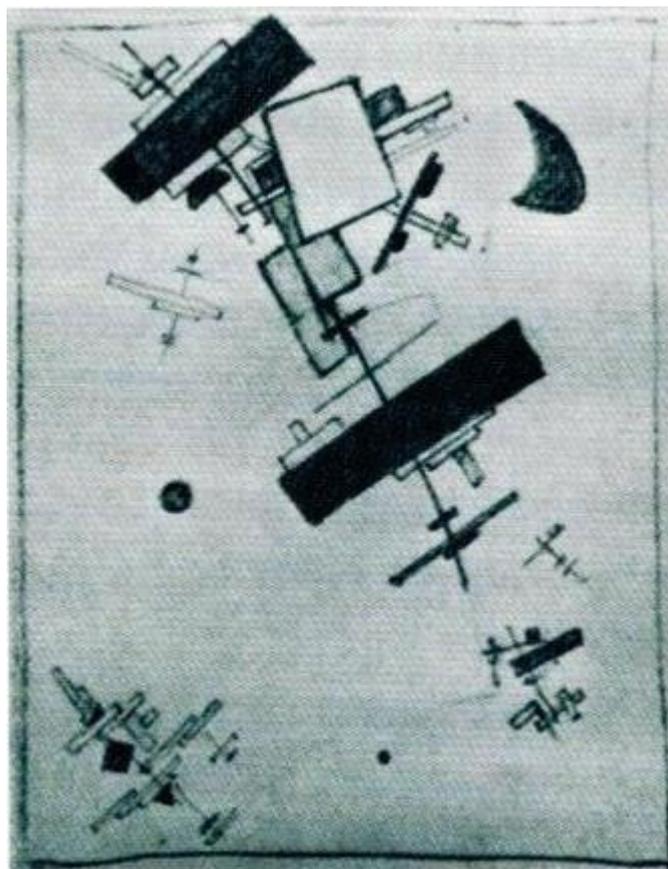
⁴⁴ Турчин В. С. Указ. соч. С. 75.

⁴⁵ Там же. С. 202.

⁴⁶ Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград: Янтарный сказ, 1999. С. 444.

Переустройство мира К. Малевич понимал чрезвычайно широко – в «планетарном» и даже «космическом», «вселенском» масштабе – и предлагал свою, во многом утопическую, модель миропорядка. «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного, – пишет К. Малевич. – Новая моя живопись не принадлежит Земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение к отрыву от шара Земли»⁴⁷.

В своем стремлении изменить все бытие «землянитов», перестроить для людей по новым правилам все окружающее пространство, создать новый космически-грандиозный мир К. Малевич созвучен идеям русских космистов и их представлениям о космосе как о структурно-организованном, упорядоченном мире.



Малевич К. Супремы в пространстве. 1917⁴⁸

⁴⁷ Письмо К. С. Малевича к М. В. Матюшину. Июнь 1916 года // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1976. С. 192.

⁴⁸ Хан-Магомедов С. О. Космические супремы К. Малевича (1916–1918) // Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007. С. 167–168.

Синтез искусств

Ключевыми принципами новой мифологии супрематической градостроительной живописи стали идеи синтеза искусств и коллективного творчества (соборности).

Философскую систему, которую К. Малевич не всегда последовательно, но упорно и постоянно строил в своих трактатах, можно воплотить в любом из искусств – и в живописи, и в музыке, и в архитектуре. «Супрематизм – это некий проект стилистики мира, – пишет С. О. Хан-Магомедов. – Создавая свои живописные и графические композиции, Малевич как бы проектировал супрематический мир, отрабатывая общую стилистику и варьируя его фрагменты»⁴⁹. Он стремится охватить все, сотворить космос.

На одном из эскизов (ГРМ) художник пишет: «Принимая во внимание, что новая архитектура будущего / примет вид формы супрематические необходимо будет / вырабатывать и весь ансамбль формы строго связанный с архитектурной формой...».

И в другой надписи продолжает: «Синтез архитектурного здани / наступит тогда, / когда все формы / вещей в нем находящихся будут / связаны единством / их формы и цвета / поэтому, живопись/ скульптура архи / тектура должны / быть связаны / между собой. Старая / их связ основанная / на классицизме про / шлого должна сейчас / быть заменена / современным состоянием новых форм / и формирования новых / функц»⁵⁰.

Искусство, самое разное и самое необычное, должно было, по его мысли, как космос, как бездонное пространство окружать живущих людей, создавать среду их обитания, особого рода «раствор», в котором будет протекать повседневная «утилитарная» жизнь. С одной стороны, он стремился создать синтез искусств, доказывая и обосновывая способность каждого из отдельных видов говорить на одном и том же языке супрематизма; с другой – соединить это синтезированное искусство с жизнью.

Идея синтеза искусств хорошо подходила для активной трансформации окружающей жизни. Причем синтез этот рассматривался как взаимопроникновение друг в друга отдельных качеств различных искусств. В живопись – ритма поэзии, в литературу – мелодичности музыки, в архитектуру и городской дизайн – цветовых принципов живописи.

Такая универсальная модель присутствия искусства повсюду сформировалась еще до рождения супрематизма. Подобное понимание идеи синтеза искусств часто используют как синоним концепту «Gesamtkunstwerk», и оно имеет глубокие корни. В разных смысловых аспектах похожее понимание представлено и в немецкой классической философии, и в теоретических работах йенских романтиков, и в произведениях Р. Вагнера. Во всех этих источниках синтез искусств, так же как и в работах К. Малевича, рассматривается как органическое единство, сплав разных его видов, превосходящий по своим качествам простое их сочетание и сосуществование. Во всех случаях такая органическая целостность искусства понимается как особая форма организации пространства, способная, благодаря взаимопроникновению искусства и жизни, изменить социальный миропорядок с помощью духовного очищения и гармоничного переустройства общества.

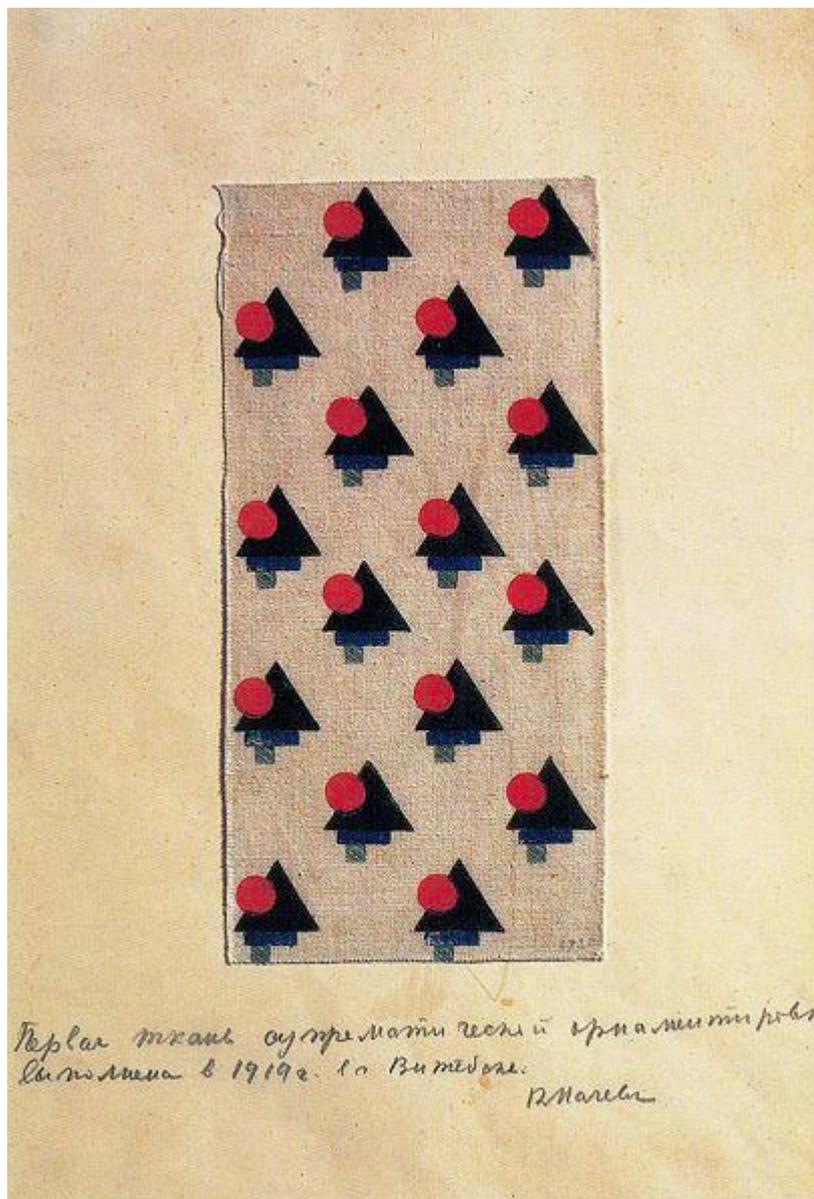
Волна активного поиска новых принципов мироустройства и обостренный интерес к онтологическим основаниям бытия в немецкой философии XVIII–XIX веков были спровоцированы ситуацией экономического, политического и духовного кризиса в Германии, обусловленной последствиями Тридцатилетней войны, и поддержаны становлением просветительского мировоззрения, связанного с понятиями универсума, единства и синтеза как

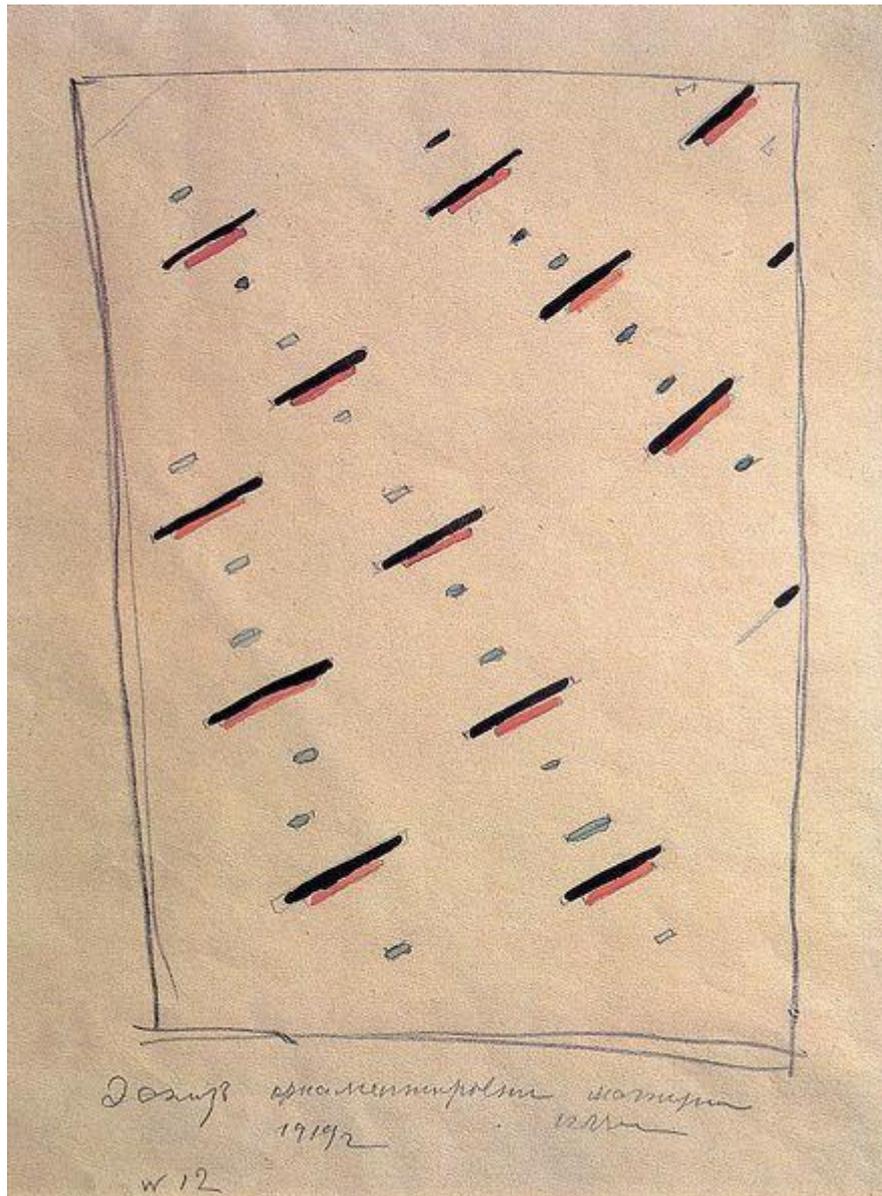
⁴⁹ Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Кн. I: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. С. 93.

⁵⁰ Цит. по: Турчин В. С. Указ. соч. С. 232.

новых способов обоснования бытия. В России начала XX века сложились похожие благоприятные условия.

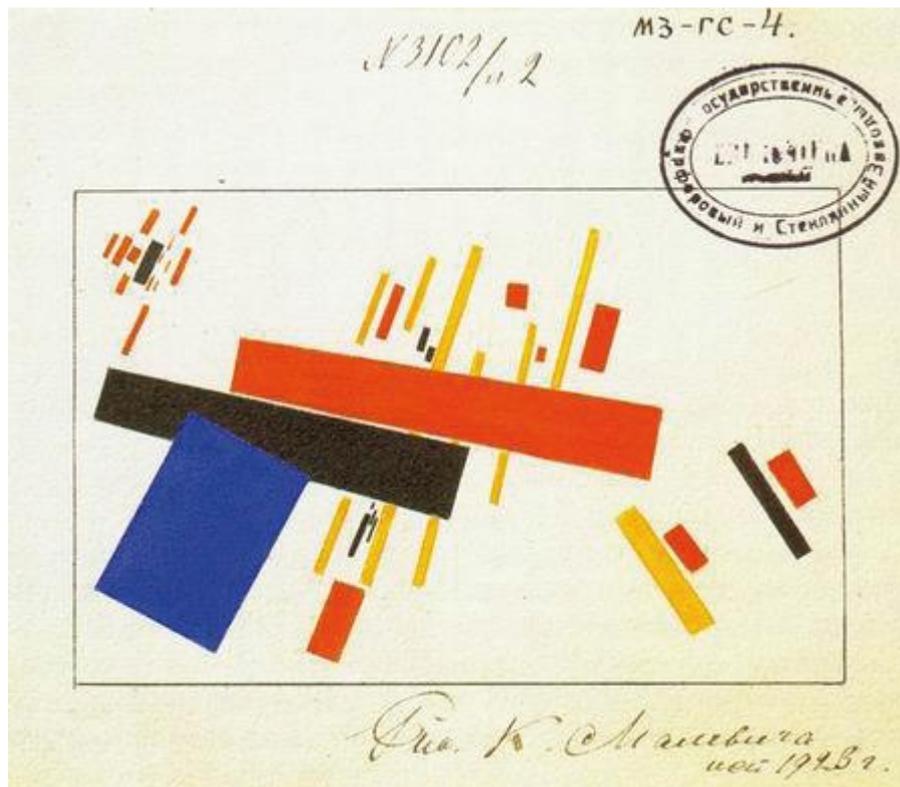
Несмотря на утопичность теории, она многократно воплощалась в театре (в работах Р. Вагнера, А. Скрябина), кинематографе (в идеях С. Эйзенштейна), в искусстве слова (в произведениях А. Белого, Вяч. Иванова). Схожее желание объединить основные искусства и ремесла, как это было в Средние века, реализовалось и архитектором В. Гропиусом в Баухаузе с его стремлением создать единое художественное производство (Einheitskunstwerk).





К. Малевич. Супрематический орнамент. Образцы для текстиля. Конец 1919–1920 (слева). Вторая половина 1920-х (справа)⁵¹

⁵¹ Казимир Малевич в Русском музее.



К. Малевич. Эскиз тарелки с супрематическим декором. 1923⁵²

Под влиянием идеи синтеза искусств и возможности супрематической «преображенности» городской среды К. Малевич создает проекты самых разных объектов городского пространства. В свою концепцию супрематического преобразования мира он включает практически все, что его окружает, все, что составляет его быт: одежду, ткани, мебель, посуду. Он с легкостью и изяществом демонстрирует, что ему подвластны все виды искусства.

В ноябре 1915 года в Москве в галерее Лемерсье на выставке «Современное декоративное искусство Юга России», организованной Н. Давыдовой и А. Экстер, он представляет супрематизм в вышивке; двумя годами позже, в декабре 1917 года, было готово уже более четырёхсот образцов супрематической вышивки гладью и аппликациями, покрывавшей ленты, коврики-гобелены, полотенца, скатерти, шарфы, чехлы для подушек, халаты, сумки, веера, ширмы. Практически во всех случаях супрематические орнаменты накладывались на изделия сверху, не меняя их кроя и даже не подстраиваясь под их структуру.

Такой же принцип первоначально использовался и для оформления фарфора. Сначала, в 1918 году, привычные по форме чайники и чашки просто расписывались супрематическим орнаментом. Фарфор хорошо подходил для супрематического орнамента своим ровным белым фоном. После назначения на место художественного директора Ленинградского фарфорового завода Н. Пунина, который пригласил к сотрудничеству К. Малевича, Н. Суетина и И. Чашника, начиная с конца 1922 года, кроме орнамента, в производстве фарфора стали использоваться и супрематические формы. К. Малевичем были созданы напоминающий по очертаниям архитектон чайник и чашки (1923), построенные по принципу динамического покоя, на основе контраста криволинейной и прямоугольной сторон; Н. Суетин разработал похожие на планиты чернильницы (1929), кувшин (1930), сервиз (1931), вазы-архитектоны (1932).

⁵² Авангардный фарфор в Эрмитаже [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.museum.ru/N24874> (дата обращения: 11.11.2014).

Появилась даже супрематическая игрушка «Хо-бо-ро», проект которой выполнила Н. Коган. Сама игрушка не сохранилась, но в «Альманахе УНОВИСа № 1» помещена ее фотография. Игрушка была сделана из раскрашенного дерева. Треугольники и другие составляющие ее фигуры двигались с помощью специальных механизмов.

Постепенно складывалась и особая «супрематическая обрядность», которая должна была сопровождать все важные события жизни причастных членов коллектива. «Супрематическая обрядность» проявлялась в символике уновисцев. Например, они носили повязки с черными квадратами на рукавах. Но наиболее ярко она выразилась в детально продуманном К. Малевичем оформлении похорон И. Чашника, на могиле которого был установлен белый куб с черным квадратом, а впоследствии и самого К. Малевича: здесь была и расписанная Н. Суетиным в супрематическом стиле красным, черным и зеленым цветами машина, перевозившая гроб; и изображенный на вагоне, в котором везли тело в Москву, черный квадрат; и сам гроб, спроектированный Н. Суетиным и К. Рождественским и представлявший собой ровный со всех сторон архаичный, раскрашенный в зеленый, черный и белый цвета и содержащий изображение черного квадрата и красного круга на верхней белой стороне; и надгробие в виде куба с черным квадратом на месте захоронения урны с пеплом.

Все произведения разных видов искусств, реализующие принципы супрематизма, складывались в единый супрематический текст, который отличался удивительной стилистической общностью.

В задуманном синтезе искусств живопись играла роль своего рода лаборатории, удобной для того, чтобы отрабатывать идеи, которые дальше предстояло реализовать в других, самых разных сферах действительности для преобразования «всего утилитарного мира». Экспериментирование в области приемов изобразительного искусства было сориентировано на выработку неких общих для всех искусств художественных средств нового стиля. А потому, отчетливо проявившись в живописи, супрематизм активно включился в разработку формально-эстетических принципов, прежде всего, родственных живописи, пространственных искусств. Живописный и графический супрематизм стал источником новых форм, быстро заполнивших все виды пластического искусства. Все эти виды художественного творчества разными языками говорили об одном и том же: о пространстве, динамике, о ритме и цвете.

Другие виды искусства представлялись художнику более значимыми, чем живопись. «О живописи в супрематизме не может быть и речи, – пишет он, – живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого»⁵³. Однако все искусства при таком подходе в определенной степени утрачивали свою самобытность и становились лишь «интегральной частью всеобъемлющей космической супрематической доктрины»⁵⁴.

Формируемая в пространстве города супрематическая среда должна была быть всеобъемлющей, охватывать все сферы человеческой жизни. Супрематизм, как, впрочем, и многие другие направления искусства XX века, наивно полагал, что такая среда способна формирующе воздействовать на попадавших в нее людей, изменять и воспитывать их, гармоничностью своих форм и цветов создавая и поддерживая жизненную гармонию.

В своей градостроительной живописи К. Малевич большое внимание уделял особому виду воспитания с помощью цвета, в котором он видел одно из главных средств преобразования общества. Такое убеждение было связано с тем, что вектор самого процесса познания мира художник видел двунаправленным. «Отношение между художником... и реальностью едва ли не буквально воспроизводит идею Маркса о диалектическом взаимодействии позна-

⁵³ Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка / Малевич К. Черный квадрат. С. 80.

⁵⁴ Strigaljow A. «Architekten aus Neigung» – Der Einfluss der Avangarde-Kuenstler auf die Architektur // Die grofie Utopie: die russische Avantgarde 1915–1932 / Hrsg. B.-M. Wolter, B. Schwenk. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle, 1992. S. 268.

ющего и познаваемого, – считает В. Мириманов. – Если традиционный материализм считал восприятие-познание пассивным процессом, в котором на познающий субъект воздействует познаваемый объект, то, по Марксу, активная сторона – познающий субъект. Объект – сырой материал, подвергающийся трансформации в процессе его познания (отсюда идея о целенаправленности познания как трансформации мира)⁵⁵. Б. Рассел предлагает интерпретировать здесь Маркса в том смысле, что «процесс, который философы называют поисками знания, не является, как думали раньше, процессом, в котором объект постоянен, а изменения (adaptations) осуществляются познающим. Напротив, и субъект и объект, и познаваемое, и познающий участвуют в непрерывном процессе взаимного изменения»⁵⁶.

В таком случае воздействие органического соединения разных видов искусств на общество должно способствовать преобразованию его структуры в аналогичное, сплоченное, гармоничное соединение, некий сплав составляющих его элементов.

Новые образы хорошо подходили для строительства космического, пролетарского единства людей⁵⁷. В новом городском пространстве не должно было быть никаких границ. А единственная идентичность, которую нужно было формировать и поддерживать, было осознание себя «землянитами».

⁵⁵ Мириманов В. Указ. соч. С. 219.

⁵⁶ Рассел Б. История Западной философии. Нью Йорк, 1981. С. 799. Цит. по: Мириманов В. Указ. соч. С. 219.

⁵⁷ Альманах Уновис № 1: факсимильное издание / подгот. текста, публ., вступ. ст. Т. Горячевой. М.: СканРус, 2003. Л. 10 об.

Коллективное творчество и соборность

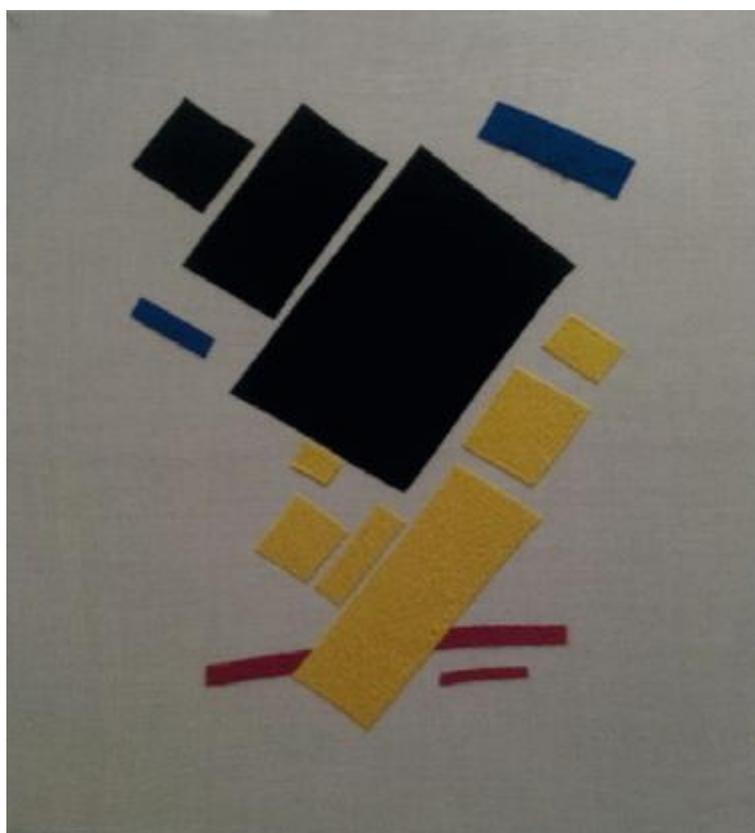
Наряду с синтезом искусств, еще одним важным принципом градостроительной живописи К. Малевича стала идея коллективного творчества (соборности).

Создание супрематически преображенной среды, заполненной супрематическими орнаментами, было чрезвычайно масштабным проектом, с которым художнику тяжело было справиться в одиночку. Правда, к этому он и не стремился. Супрематизм с самого начала был коллективным искусством.

Коллективными часто были замыслы, их разработка и реализация в разных сферах. Например, известно, что Н. Удальцова и Л. Попова делали геометрические супрематические текстильные эскизы для вышивок, которые были показаны на выставке 1917 года. В мастерских УНОВИСа коллективный дух проявлялся в том, что никто, за исключением Н. Суетина, не подписывал своих работ. Создав в 1923 году свой знаменитый чайник и получашки, К. Малевич их роспись поручил Н. Суетину. Один из четырех написанных «Черных квадратов» (второй по счету, созданный в 1923 году для биеннале в Венеции, со стороной 106 см) «закрасили» по просьбе художника А. Лепорская и Н. Суетин. В 1926 году К. Малевич под своим именем опубликовал курсовую работу Л. Хидекеля – проект рабочего клуба.

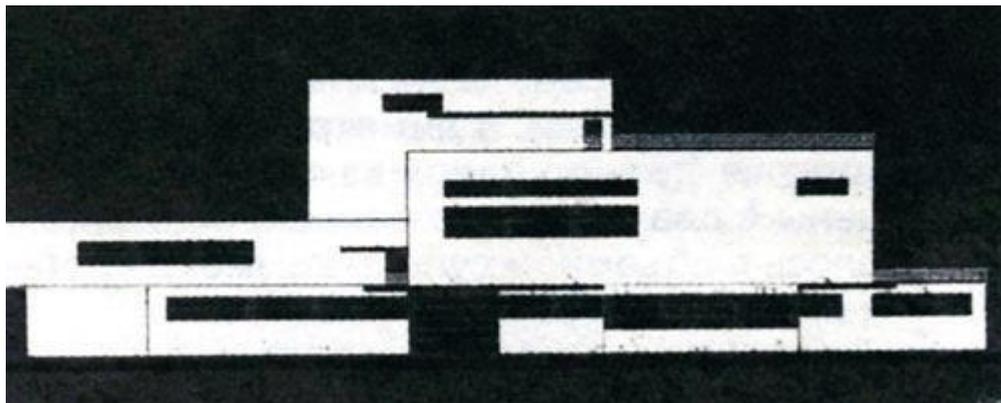
Наиболее ярко идеи коллективизма и коллективного творчества реализовались в идеологии группы «УНОВИС» («Утвердители нового искусства»), которая сформировалась в начале 1920 года в коллективе учеников и преподавателей Народной художественной школы в Витебске и сыграла большую роль в развитии концепции супрематизма.





Картины, вышитые по эскизам К. Малевича⁵⁸

⁵⁸ Сорока А. «Восстановленный» Малевич. Киевские художники «рисовали» иголкой // Mediaport. 2014. 10 сентября
26



*Л. Хидекель. Рабочий клуб. Курсовой проект в ЛИГИ. 1926. Фасад*⁵⁹

В числе активных членов УНОВИСа были талантливые молодые художники И. Чашник, Н. Суетин, Л. Юдин, Л. Хидекель. Утилитарным творчеством УНОВИСа руководил Л. Лисицкий. Свою главную задачу члены общества видели в том, чтобы нести в мир супрематическую истину.

УНОВИС должен был стать не просто педагогическим учреждением, а, скорее, научно-исследовательским институтом, универсальной художественной мастерской, занимающейся практическими работами⁶⁰. Согласно составленному уже в марте комиссией в составе К. Малевича, Л. Лисицкого, В. Ермолаевой и Н. Коган «Плану работы Совета утверждения новых форм искусства» уновисцы собирались заниматься разработкой новой архитектуры, созданием нового орнамента, создавать проекты монументальных декораций для праздничного украшения города, создавать новые формы мебели и новые типы современной книги.

В сборнике «УНОВИС» был опубликован план работ по преобразованию городской среды в супрематическое пространство, который включал следующие пункты.

1. Организация производства проектов новых форм утилитарных сооружений и потребностей и реализация их в жизни.
2. Разработка зданий новой архитектуры.
3. Создание нового орнамента (тканого, набивного, литого и прочего производства).
4. Проект монументальных декораций как материал к украшению города в народных празднествах.
5. Проекты декораций и росписи помещений внутри и снаружи и реализация их.
6. Создание мебели и всех вещей утилитарного назначения.
7. Создание типа современной книги и других печатных достижений⁶¹.

В программе занятий в мастерской на 1919–1920 учебный год, поданной К. Малевичем 15 сентября в Совет профессоров II ГСХМ в Москве и позже напечатанной в «Альманахе УНОВИСа», хорошо отразилась «пространственность» супрематизма. В ней гораздо больше места по сравнению с традиционными учебными программами отводилось постоянной работе с объемом, конструкцией, пространственными построениями.

«Мы новые несем города.

[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mediaport.ua/vosstanovlenny-malevich-kievskie-hudozhniki-risoval-igolkoу> (дата обращения: 10.11.2014).

⁵⁹ Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 535.

⁶⁰ Жадова Л. А. К. С. Малевич – цветопись, объемо-строение // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М.: ВНИИТЭ, 1978. С. 34–35.

⁶¹ Там же. С. 35.

Мы новые несем вещи миру...

Образуем единую аудиторию живописи архитектуры скульптуры как единую аудиторию сооружений...

Наши мастерские не пишут больше картин, они сооружают формы жизни – не картины проекты станут живыми существами», – писал творческий комитет УНОВИС⁶².

Важнейшей миссией УНОВИСа объявлялось революционное обновление мира искусства на основе супрематизма и создание «супрематического утилитарного мира» – коллективное преобразование с помощью новых форм искусства реальной жизни.

Супрематизм хорошо подходил для реализации идеи коллективного творчества потому, что обладал чертами, характерными для средств массовой информации. В частности, языку пространственного супрематизма было свойственно нивелирование авторской точки зрения и анонимность произведений («у социального больше нет имени, – пишет Ж. Бодрийяр, – вперед выступает анонимность»⁶³), вместо нового опыта повторение и видоизменение старого и хорошо известного, стандартизация образов и упрощение языка.

К. Малевич стремился к тому, чтобы язык градостроительной живописи стал универсальным кодом коммуникации, иногда сокращенным до единственного знака. Цветовые образы его градостроительных картин приобретали свойство матричности, используя определенные удачные приемы в качестве штампов, которые оказывались чрезвычайно живучими в культуре и в ряде случаев существуют до сих пор. Например, Т. Борисова проводит параллель между живописью К. Малевича (образами его «мужиков» и «баб») и образами, которые распространены в современной упаковочной индустрии. «Ведь достаточно склеить (или просто положить рядом) буквально взятые наугад предметы: тюбик зубной пасты, банку с кремом, жвачку – и любую репродукцию Малевича, чтобы явственно увидеть обработанные, «пережеванные» массовой культурой отдельные конструктивные элементы авангардистского искусства. Оказывается, они не так уж и глубоко прячутся под всем этим великолепием “скромного обаяния буржуазии”»⁶⁴, – пишет исследовательница.

Как и массовое искусство, градостроительная живопись К. Малевича в определенном смысле «тиражировала» свои художественные образы. Каждый проект градостроительной живописи был множественен и строился по принципу серии, который хорошо описывает К. Б. Соколов: серийный сюжет «состоит из различных структур-элементов, встроенных в определенную последовательность – серию перформативных деклараций, поддерживающих, повторяющих, резюмирующих или “раслаивающих” одна другую, питающихся зеркальными отражениями. Серия – это не только совокупность тиражных копий-идентичностей, это, скорее, сквозная линия, на которую нанизан разнообразный по своим и “конститутивным”, и “структурно-феноменологическим” параметрам материал»⁶⁵.

Градостроительная живопись К. Малевича тяготела к формульности. По определению американского социолога литературы Дж. Кавелти, который в 1970-е годы ввел понятия «формула» и «формульное повествование» («formula stories»), «формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений». Причем ответ на вопрос, почему формулы создаются именно

⁶² Листок «От УНОВИСа» // *Vytvarne umeni*. 1967. № 8–9. С. 365.

⁶³ *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или конец социального. Екатеринбург: Изд-во Уральского унта, 2000. С. 25.

⁶⁴ *Борисова Т.* Триада «высокое искусство – авангард – массовая культура» в измерениях семиотики // *Культура*. 2001. № 13 (67). 10 июля.

⁶⁵ *Соколов К. Б.* Теория субкультурной стратификации: основные понятия и термины // *Цветущая сложность: разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов* / ред. – сост. П. Ю. Черносвитов. СПб.: Алетейя, 2004. С. 67.

таким образом, по мнению Дж. Кавелти, напрашивается сам: определенные сюжетные архетипы в большей степени удовлетворяют потребности человека в развлечении и уходе от действительности⁶⁶.

В текстах градостроительной живописи К. Малевича всегда присутствовала одна и та же синтаксическая структурная схема, которую можно было легко формализовать. Несмотря на разнообразие сюжетов, все объекты, которые можно рассматривать в качестве главных действующих лиц градостроительной живописи, обладали удивительной повторяемостью функций, а их смыслы, освобожденные от прагматики предметности, транслировали идеи в чувственно-образном виде⁶⁷.

Все эти качества градостроительной живописи художника развивали возможность широко «мыслить массовыми изображениями»⁶⁸, которая появилась благодаря индустриальному росту уже на рубеже XIX–XX веков, предоставив символизму и модерну необходимые условия для того, чтобы тиражировать свои орнаменты и символы в живых интерьерах, на фотографиях в газетах и журналах. И именно такая форма коллективного взаимодействия с искусством, ситуация, когда искусство пронизывало все окружающее пространство и определяло форму окружающих бытовых вещей, оказалась намного более жизнеспособной и эффективной по своему воздействию, чем станковое искусство.

⁶⁶ Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33.

⁶⁷ Соответствие внешних и внутренних свойств вещей в рамках относительного детерминизма – основного положения методологии хроматизма – было хорошо раскрыто Н. В. Серовым (*Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология*. СПб.: Речь, 2004. 672 с.).

⁶⁸ Турчин В. С. Указ. соч. С. 32.

Глава 2 Проекты

Сценическая архитектура

Первым опытом практической реализации супрематических принципов организации сложного трехмерного пространства для К. Малевича оказалась сценическая архитектура, в которой художник отчетливо и ярко представил свою модель объемной беспредметной среды.

Важным шагом на пути стремительного развития идей объемного супрематизма, впоследствии реализованных в городском пространстве, стали футуристическая опера «Победа над Солнцем» и два спектакля, сыгранные в начале декабря 1913 года в Санкт-Петербурге⁶⁹.

К. Малевич, который мечтал о соединении слова, жеста, звука, цвета и света, выступил инициатором «нового театра». Идея его создания возникла на «Первом всероссийском съезде футуристов», на котором присутствовали всего лишь три человека, ставшие авторами оперы – А. Кручёных написал либретто, М. Матюшин создал музыку, К. Малевич разработал эскизы декораций и костюмов.

Опера должна была представлять собой синтез слова, музыки и изображения. Точнее, по-своему выражать средствами каждого из этих видов искусства алогизм. Но, как и большинство семиотических построений, произведение оказалось в итоге лингво-центричным. Его основу составила поэтическая концепция «заумного языка». Заумь понималась как литературный прием, в котором частично или полностью отсутствуют естественные конструкции языка. Но не это было главным. В «зауми» русских художников речь шла о новом мышлении. А потому новые приемы выражения мысли становились лишь следствием.

Музыка тоже выбивалась за рамки привычной: ей были свойственны хроматика и диссонанс.

Поддерживая текст и музыку, оформление сцены и костюмов представляло собой «живописную заумь» (термин предложил Б. Лифшиц, но и сам К. Малевич понимал «беспредметность» и «заумь» как синонимы⁷⁰). В своем творческом проекте К. Малевич использовал геометрические абстрактные фигуры, абсурдно сближал разнородное, создавал «дальние» связи, представлял предметы включенными в единую общую схему и подчиненными логике целого.

Впечатление усиливалось за счет использования в оформлении не только геометрических фигур и цвета, но и света. Резкие лучи прожекторов скользили по плоским поверхностям, оживляли краски и формы костюмов, выхватывая то красные, синие, желтые, белые треугольники, то разноцветные сферы. Свет придавал дополнительные качества формам. Кроме того, менялась окраска пола, который становился то черным, то зеленым. Все это создавало небывалые сценические эффекты, представляя пространство и действующих в нем людей в карикатурном виде. Свет растворял материальность. Декорации изображали лишь осколки видимого мира. Костюмы деформировали и искажали актерские фигуры.

⁶⁹ Шатских А. Казимир Малевич – литератор и мыслитель // Малевич К. Черный квадрат. С. 9.

⁷⁰ Малевич К. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса. С. 254.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.