Московский архитектурный институт

(государственная академия)

Реферат по эстетике:

Эстетико-художественная концепция Казимира Малевича

и творческие поиски в искусстве

Выполнил студент

Руководитель:

Москва, 2010

**Содержание**

Введение 3

Происхождение супрематизма 4

Этнические истоки 5

М. Ларионов и Н. Гончарова – влияние кубизма 6

Футуризм – поворот к городу 7

Будетляне и словотворчество 9

Театр — опера «Победа над Солнцем» 9

Кубо-футуризм и алогизм — стартовая площадка или деструкция? 11

Живописный супрематизм и его кризис 15

Потерянное 3-е измерение 19

Архитектоны и «чистая» форма 20

Планиты – суперархитектура 24

Эстетические принципы формообразования архитектонов 29

Заключение 32

Список использованной литературы 33

**Введение**

Почти столетие минуло с тех пор, как супрематизм Казимира Малевича до основания потряс устои искусства, а мы и по сей день продолжаем осваивать его наследие, которое и в современном контексте по-прежнему остается актуальным. Выход в беспредметность стал, кажется, важнейшей революцией в мировом художественном процессе, в то время как супрематизм сыграл в этой революции роль решающую: «Черный квадрат» с полным правом можно сравнить со знаменем, водруженным на баррикадах.

Как же искусство проделало столь колоссальный скачок от изобразительности к беспредметности всего лишь за десятилетия? Какие влияния на себе испытал и какой путь проделал Казимир Малевич двигаясь, словно направляемый невидимой рукой, к прорыву в абсолютную беспредметность?

В работе основное внимание уделено творческой эволюции Казимира Малевича, тем импульсам, которым подвергалось его творчество на пути к революционному открытию в живописном искусстве и дальше – переводу супрематизма в третье измерение, в супрематическую архитектуру.

**Происхождение супрематизма**

Малевич во многих своих текстах, выстраивая линию развития течений новейшего изобразительного искусства, к общепринятой схеме эволюции (импрессионизм, сезаннизм, кубизм и футуризм) добавлял супрематизм, венчающий, по его мнению, этот процесс развития. Супрематизм в текстах Малевича эволюционно связан с кубизмом, футуризмом и кубо-футуризмом, но по мнению исследователей, он интуитивно чувствовал, что процесс формирования художественно-композиционной системы супрематизма не ограничивается некоей метаморфозой кубизма, а имеет и свои автономные корни.

Так и М. Ларионов в своих воспоминаниях о Малевиче рассматривает супрематизм как оригинальное художественное явление. Во-первых, он вычленяет его из эволюционного ряда новейших течений, а во-вторых, выводит за пределы сферы того беспредметного искусства, которое имело дело с формально обезличенными элементами — видимо, такими, которые составляли основу живописи Кандинского и самого Ларионова (лучизм). Он как яркий представитель живописного авангарда увидел в супрематизме автономную художественную систему со своей логикой, которая не встраивается ни в эволюционную схему, ни в «беспредметный кубизм».

С. О. Хан-Магомедов – виднейший специалист и исследователь русского авангарда, – размышляя над этим вопросом пишет: «Супрематизм, как показывает формальный анализ, действительно не вырастает из кубизма, футуризма и кубо-футуризма. Это самостоятельная художественная система. Это художественное открытие. Кроме того, это загадочное явление. Супрематизм загадочен тем, что появляется почти без визуальной живописной подготовки как вполне сложившееся стилевое течение, резко отделившееся от предшественников. Причем сам создатель супрематизма в своих первых «теоретических» текстах больше пишет о развитии предыдущих течений, пытаясь формотворчески привязать к ним супрематизм, который (как, впрочем, и кубизм) самодостаточен и формально с кубизмом не связан.

Те «амазонки» (Л. Попова, Н. Гончарова, В. Степанова, О. Розанова, А. Экстер, Н. Удальцова), которые кратковременно увлеклись супрематизмом и объединились вокруг Малевича в «Супремусе», освоили кубизм во Франции и так и не стали настоящими супрематистами. Они, скорее всего, вышли из кубизма (некоторые из кубо-футуризма) не в супрематизм, а в беспредметный кубизм.

Не случайно настоящими последователями супрематизма были ученики Малевича (члены УНОВИСа), для которых кубизм и футуризм были лишь ученическими дисциплинами. Кстати, именно в Витебске в условиях выделения кубизма и футуризма в качестве ученических дисциплин стало ясно, что супрематизм не имеет формальных корней в кубизме и футуризме»[[1]](#footnote-1).

Сложность анализа процесса формирования художественной системы супрематизма состоит в том, что в живописных произведениях Малевича нет переходных и подготовительных работ на пути от кубо-футуризма (или алогизма) в супрематизм. Складывается впечатление, что почти весь живописный супрематизм - 39 супрематических работ - был уже в голове Малевича к осени 1915 года.

Абсолютное своеобразие супрематизма состояло в том, что формотворчески он не был связан с предшествующими течениями - все в нем было первозданным. При этом поражает и стилистическая чистота супрематизма, на которую не влияли ни внешние факторы, ни более ранние работы самого Малевича. Ведь, как отмечает Д. Сарабьянов. для русского авангарда была характерна значительная перемешанность творческих течений. В результате которой многие художники оказались между направлениями, несовместимыми друг с другом. По мнению Д. Сарабьянова, «…выходы к авангарду в русском искусстве были чрезвычайно многообразны и разновариантны. Связано это с тем, что русское искусство, отстававшее в своем развитии, к рубежу столетий сконцентрировало в себе множество различных путей, которыми оно входило в новое столетие. Как «отстающая художественная школа», она могла воспользоваться достижениями других стран. Русский авангард знал и фовизм, и кубизм, и футуризм, и кубо-футуризм, и экспрессионизм, и неопримитивизм, и различные варианты беспредметности. При этом каждое из этих направлений, соседствуя с другими и со всеми вместе, воспринимало их черты. Иногда - эклектически»[[2]](#footnote-2).

Важно обратить внимание на некоторые структурные изменения в новейших течениях в живописи на подходах к формально-композиционному «взрыву» 1915 года. Именно в России в авангардных течениях живописи в 1913—1915 годах появились и стали быстро усиливаться деструктивные тенденции. Это проявилось уже в кубизме и футуризме, но особенно стало заметным в кубо-футуризме.

В кубизме и футуризме на российской почве происходили весьма странные процессы. Позитивные формообразующие тенденции, лежавшие в основе концепции формы любого течения авангарда, в кубизме и футуризме стали как бы подтачиваться внутренними деструктивными тенденциями, ставящими под сомнение дальнейшие стилеобразующие процессы в режиме последовательной смены новейших течений.

«В недрах живописного авангарда где-то в 1913 году зародилась формообразующая волна. Она стремительно преобразовалась в некое цунами, которое просто смыло все накапливавшиеся веками художественно-композиционные средства и приемы выразительности и расчистило место для оригинальных беспредметных концепций формы. Кубо-футуризм и алогизм и были частью того цунами, которое отбросило все предшествующее и позволило лидерам беспредметности начать «с нуля».

Формальный анализ кубо-футуристической живописи (и алогизма) позволяет проследить, как накапливались в авангарде эти деструктивные тенденции. Но никакой анализ не позволяет выстроить визуальный ряд перехода от кубо-футуризма и алогизма к беспредметности. Тут происходили взрывные процессы, а не эволюционные.

В этом и состоит загадка русского авангарда, перевернувшего все представления об эволюции»[[3]](#footnote-3).

Формообразующие концепции основных лидеров беспредметной живописи (В. Кандинского, М. Ларионова, К. Малевича, В. Татлина) на каком-то этапе оторвались от породивших их предшествовавших новейших течений. Особенно заметно это у основных стилеобразующих концепций — конструктивизма и супрематизма.

И если у конструктивизма можно обнаружить какие-то логические связи с предшествующими течениями, то супрематизм таких связей лишен и в этом его огромная стилеобразующая мощь.

Тем не менее анализ внешних факторов, повлиявших на рождение супрематизма необходим - это позволит нам взглянуть с неожиданной стороны на наиболее самодостаточное стилеобразующее течение авангарда XX века.

**Этнические истоки**

Малевич - потомок поляков, родившийся в Киеве, с раннего детства внимательно присматривался к украинскому народному искусству и русской национальной культуре. Он не получил профессионального художественного образования, что, с одной стороны, осложнило его путь в искусство, но с другой — он был лишен профессиональных стереотипов и интенсивно впитывал в себя любые впечатления, включая что-то из них в свою концепцию. Возможно это один из важнейших истоков «непосредственности» формообразования супрематизма.

Так, можно предположить, что некоторые черты и приемы супрематизма были заимствованы Малевичем из народного и традиционного искусства.

Так белый фон супрематической живописи Малевича может быть связан с его детскими впечатлениями от украинских хат и вышивок. Стены и печи хат крестьянки белили, а затем на этот белый фон наносили цветные рисунки, а на белом холсте делали цветные вышивки.

В автобиографии Малевич описывает свои детские впечатления о деревенском украинском искусстве: «Деревня... занималась искусством (такого слова я не знал тогда). Вернее сказать, она делала какие-то вещи, которые мне сильно нравились. В этих-то вещах и была вся тайна моих симпатий к крестьянам. Я с большим волнением смотрел, как делают крестьяне росписи, и помогал им вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке. Крестьянки здорово изображали петухов, котиков и цветы. Краски все были изготовлены на месте из разных глин и синьки. Пробовал я эту культуру перенести на печки у себя в доме, но ничего не выходило. Говорили, что я пачкаю печи. В ход шли заборы, стены, сараи и т.п.»[[4]](#footnote-4)

Есть предположение и об еще одном этническом влиянии: русских иконах с их ярким локальным цветом. Хан-Магомедов в монографии, посвященной супрематизму пишет: «К началу XX века чистый локальный цвет давно уже ушел из профессиональной живописи. О нем забыли, использовать чистый цвет считалось непрофессиональным и цвета интенсивно смешивались.

Но вдруг на раннем этапе набиравшего силу русского авангарда в эволюцию цветописи вмешались старинные иконы. Раскрытие живописи икон ошеломило русских художников. Особенно потрясали плоскостные композиции с чистыми по цвету, несмешанными красками (тогда везде учили смешивать краски, выявлять блики одного цвета на другом, а Малевич не учился, и поэтому легко перешел на чистые цвета). Все импрессионизмы, сезаннизмы и «валеты» поблекли по сравнению с чистотой и яркостью цвета на иконах. Это неожиданно стало «этапом» в новейшей русской живописи. Иконы вторглись в развитие «левой» русской живописи — чего не было за рубежом. И все-таки «валеты», сезаннизм и кубизм сдерживали широкое внедрение чистого (иконописного) цвета в «левую» живопись, хотя наши кубистки-«амазонки» (Попова, Экстер, Удальцова, Розанова) — использовали чистый цвет и до, и после выставки «0,10».

Но мощно вернул живописи чистый цвет именно Малевич на выставке «0,10». Иконописная традиция рассматривалась Малевичем как часть национально-русской живописи, что в начале XX века нередко ассоциировалось с примитивом и лубком. Эту манеру тогда внедряли в живопись Ларионов и Гончарова, влияние которых некоторое время испытывал Малевич»[[5]](#footnote-5).

1. Лесоруб, 1912-1913

«Работы Малевича 1912 года, — пишет И. Левкова-Ламм, — со всей очевидностью показывают сдвиги в его творческой эволюции, на которую влияла общая социально-культурная атмосфера общества в целом и, в частности, круга Гончаровой и Ларионова. Объединившиеся вокруг Ларионова художники, по свидетельствам Малевича, обсуждали формы иконописного искусства и вывесок, традиции которых в сочетании с западными инновациями служили источником обновления их творчества»[[6]](#footnote-6)

О влиянии иконописи на его творчество сам Малевич писал позднее в своей автобиографии: «На меня, несмотря на натуралистическое воспитание моих чувств к природе, сильное впечатление производили иконы. Я в них почувствовал что-то родное и замечательное. В них мне показался весь русский народ со всем его эмоциональным творчеством. Я тогда вспомнил свое детство: кошки, цветочки, петушки примитивных росписей и резьбы по дереву. Я учуял какую-то связь крестьянского искусства с иконным: иконописное искусство — формы высшей культуры крестьянского искусства. Я в нем вскрыл всю духовную сторону «крестьянского времени», я понял крестьян через икону, понял их лик не как святых, но простых людей. И колорит, и отношение живописца...

Москва иконная опрокинула все мои теории... Через иконное искусство я понял эмоциональное искусство крестьян, которое любил и раньше, но не уяснил всего того смысла, который открылся после изучения икон...

...иконописцы, достигшие большого мастерства техники, пере¬давали содержание в антианатомической правде, вне перспективы воздушной и линейной. Цвет и форма были ими создаваемы начисто эмоциональном восприятии темы. Писали вне всяких правил... Я себе четко представил всю линию — от большого иконописного искусства до коников и петушков расписанных стен, прялок, костюмов как линию крестьянского искусства...

...мы, импрессионисты, сезанисты, кубисты, футуристы, боровшиеся за новые живописные отношения к жизни, не боролись против примитивного, безграмотного вывесочника, против крестьянского ис-кусства и иконописца...

Все искусства мастеров-крестьян, вывесочников и иконописцев были для нас правильными»[[7]](#footnote-7)

**М. Ларионов и Н. Гончарова – влияние кубизма**

Приехав в Москву Малевич застал уже завоевавших авторитет лидеров, существующие течения и наметившийся раскол авангарда на две линии и ему предстояло самому разобраться в этих сложных сплетениях, не ошибиться в выборе тех формообразующих тенденций, которые имели перспективу, а не вели в концептуальный тупик.

Михаил Ларионов одним из первых интуитивно ощущал нацеленность новейшего изобразительного искусства на беспредметность, считал себя лидером «левой» живописи и очень спешил с созданием всеобъемлющей концепции нового искусства. Уже осенью 1912 года появились первые произведения «реалистического лучизма». В1913 году Ларионов издал манифест лучизма, что закрепило его приоритет на создание беспредметной живописи.

Робкий провинциал, Малевич начал свое вхождение в живописный авангард с ученического знакомства с Н. Гончаровой и М. Ларионовым. Его привлекало некоторое совпадение художественно-образных предпочтений — деревенская тема, стилистический примитивизм и т.д. Казалось бы, между учеником и учителями было полное взаимопонимание, но за несколько лет тесного творческого знакомства со своими первыми «учителями» Малевич очень быстро стал настороженно относиться к их формальным поискам. В лучизме Ларионова Малевич одним из первых заметил тупиковые формообразующие тенденции.

Как пишет Ж.-К. Маркадэ, «...первая встреча молодого украинского провинциала Малевича с художниками-новаторами, готовившимися творить русское «левое искусство»,... состоялась в Москве в марте 1907 году по случаю XIV выставки Московского товарищества художников. Малевич показал на ней два рисунка...

В 1907 году робкое появление на выставке неизвестного Малевича совпало с экспозицией таких членов товарищества как В. Кандинский, Д. Бурлюк, Н. Гончарова и М. Ларионов...

...при встрече с Гончаровой и Ларионовым Малевич «отстает» в своем творчестве по сравнению с их творческими устремлениями...

В течение двух лет —1911—1912 годов - он создает импозантный провинциальный и крестьянский циклы; импульсом к ним, безусловно, послужили работы Гончаровой на ту же тему, хотя Малевич сохранил при этом абсолютную самобытность в иконографии и пиктурологии…

Как отмечает Н.И. Харджиев, в 1910-1913 годах в течение двух с половиной лет Малевич был художественным соратником Ларионова и принимал участив в выставках его группы,..

Н.И. Харджиев, опираясь на свидетельства одного из членов примитивистской и лучистской группы С.М. Романовича, установил, что разрыв между Малевичем и Ларионовым произошел после выставки «Мишень» в марте—апреле 1913 года, когда появился впервые большой ансамбль произведений лучизма, еще «реалистического», в то время когда сам Малевич показывал свой кубо-футуризм,... оказавшийся таким разным и столь противостоящим произведениям Ларионова и Гончаровой, что Ларионов предоставил ему отдельный зал.

...Тем не менее нет никакого сомнения, что Ларионов и Гончарова оказали сильное воздействие, необходимое в движении его живописи к беспредметности.

...искусство Ларионова послужило для творчества Малевича своего рода первым толчком, как, впрочем, и для творчества всех русских новаторов 1910-х годов...

Может сложиться впечатление, что Малевича не было бы без Ларионова и Гончаровой. Однако ученик очень быстро освободился из-под «опеки» обоих художников, чтобы сказать, в свою очередь, новое, беспрецедентное изобразительное слово. Этим, во многом, объясняется разрыв с Ларионовым в 1913 году».[[8]](#footnote-8)

Малевич отвергал лучизм Ларионова еще на стадии кубизма. В письме Матюшину (25 мая 1913 г.) он пишет: «Я убеждаюсь, что у нас еще никто не дал вещь чисто кубистическую, а все эти палки Ларионова и др. легкая штука».[[9]](#footnote-9)

В 1913— 1915 годах стремительно нарастала волна формообразующих поисков, ориентированных на беспредметность. На гребне этой волны первым оказался Ларионов, но оказалось, что лучизм — не та беспредметность, которую можно было бы положить в фундамент нового стиля XX века. Ларионов хотел все объять лучизмом, но его стилистика, все же не имела потенциальных возможностей для формирования глобального стиля. Здесь и появился формообразующий тупик в стилевых амбициях Ларионова и Гончаровой. Их творческие концепции не работали за пределами живописи.

**Футуризм – поворот к городу**

Малевич в годы движения к беспредметности метался в поиске своих предпочтений. Основательно освоил кубизм и первоначально именно в нем видел главный стилеобразующий стержень, но постепенно, охладев к кубизму, но и не отвергая его полностью, начал искать пути трансформации его концепции формы. На какой-то стадии он стал присматриваться к новейшим течениям живописи не только как к составным частям художественно-композиционной системы нового стиля. Они стали интересовать его как некие деструктивные концепции формы, расчищающие место для появления и формирования позитивных концепций. Такие деструктивные тенденции Малевич увидел в футуризме.

Появление в России футуризма совпало с некоторой перестройкой личного творческого кредо Малевича. Завершая крестьянскую тему, он обратил внимание на городскую тему, которая тогда ассоциировалась с футуризмом.

В автобиографии он писал: «Время 1908, 1909,1910,1911 годов было страшно изменчивое. Полгода изменяли все устои и отношение к миру... Приходилось двигаться и по линии примитивного отношения к явлениям, и по линии Сезанн—кубизм. В это же время возникло новое течение в искусстве, сила которого была не меньше кубизма по своей простоте и по открытию нового для нас мира — мира заводов, фабрик, моторов, дыма, газа, электричества. Футуризм научил нас не только видеть новый мир, но и начал учить говорить, выступать, произносить речи публично. Футуризм нас, живописцев, объединил с поэтами (Давид Бурлюк, Хлебников, Маяковский, В. Каменский, А. Крученых)...

Футуризм как мироощущение выражался в динамике... Футуризм мы считали урбанистическим искусством, живущим среди больших индустриальных городов...

Футуризм нас интересовал, но футуризма живописного в России не было, ибо несколько работ, сделанных мною («Точильщик»), Гончаровой («Движение кареты», «Город», две—три вещи) и Клюном («Пробегающий пейзаж»), считать движением нельзя...

Футуризм открыл новую силу в поведении человека, которой не знали раньше, открыл пролетарский мир, индустриальный мир. Но не предметы и не идеология имели значение для футуризма, не экономические проблемы, но проблема динамическая. Эта динамическая сила и стала для футуризма единственным содержанием.

Русский футуризм есть смешение всех форм, которые вызвали раздражение в обществе того времени».[[10]](#footnote-10)

2. Точильщик, 1912-1913

Это и было «сообщество» тех деструктивных форм, которые способствовали выполнению футуризмом его роли - разрушение стереотипов, расчистка плацдарма для беспредметного кубизма.

Именно футуризм, переориентировавший левых художников с вялотекущих пейзажных сюжетов на динамичные, сугубо городские способствовал появлению городского кубо-футуризма.

В представлении людей того времени, тех нескольких лет перед скачком в беспредметность футуризм оказался тесно связанным с городской культурой. Это сращение городской динамики и футуризма провозглашали в своих лекциях и докладах поэты-футуристы, гастролировавшие тогда по стране.

В газете «Анархия» в 1918 году Малевич уточняет роль отдельных новейших течений, расчистивших место супрематизму. Он писал:

«Футуризм повел восстание против оплота плотины, накопившей за собой вековой инвентарь не нужной в наши дни рухляди...

Футуризм боролся со старым и дилетантским академизмом, восстановил новый академизм...

Нам нужен был кубизм-футуризм для того, чтобы сломать мировое наваждение дилетантства, накопившегося пластом ила, — академизм, ил, гнездо дилетантов...

Кубизм и футуризм — знамена революции в искусств...

Я предлагаю создать на площадях памятники кубизму и футуризму как орудиям, победившим старое искусство повторения и приведшим нас к непосредственному творчеству.

— Цветописцами, свободными от вещей,..

Настоящий момент великих переломов, порогов, граней, нового строительства в социальной жизни связан с революцией отдельных единиц искусства, восставших на образовавшиеся цехи мастеров.

Так же восстали искусства кубизма, футуризма и супрематизма.

Этим последним уже течением кладется новый камень строительства в искусстве»[[11]](#footnote-11)

**Будетляне и словотворчество**

Одним из формообразующих факторов, повлиявших на формирование супрематизма, был поэтический футуризм, вернее, тесная, хотя и кратковременная, дружба Малевича с поэтами-футуристами. Этот феномен, характерный именно для русского искусства, неизменно отмечается всеми современными исследователями новейших течений живописи.

В статье «Поэзия и живопись» Н. Харджиев пишет: «Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубо-футуризма в России»[[12]](#footnote-12)

Поэтический футуризм связан с именем В. Хлебникова, который первым в 1910 году заговорил о словотворчестве и стремился расширить понятие о слове не отступая перед тем, что казалось бессмысленным.

Он утверждал, что наряду со словами, именующими вполне отчетливый смысл, могут существовать слова иррациональные — такие как «смеярышня», «хохочество» (смыл которых только смутно брезжит), а также слова явно бессмысленные (например, «бобэоби» или «манчь, манчь»), смысл которых, по его мнению, заключался в том, что они все же способны оказывать на сознание определенное эмоциональное воздействие. Параллель с переходом от изобразительной живописи к беспредметной напрашивается сама собой.

В начале 1910-х годов вокруг Хлебникова собираются поэты-футуристы и художники: братья Бурлюки, М. Матюшин, Е. Гуро. В апреле 1910 года выходит первый сборник стихов «Садок судей». К кругу Хлебникова присоединяются другие футуристы (Хлебников вводит в употребление термин «будетляне») — Б Лифшиц, В. Маяковский, А. Крученых.

Через Матюшина и Гуро Малевич сблизился с поэтами-футуристами. Особенно он ценил экспериментальное словотворчество Хлебникова и Крученых, Малевич увидел, как эти поэты радикально реформируют поэзию, не останавливаясь на реформе слова. Он оформляет их книги «Трое», «Взорваль», «Возропщем» «Игра в аду» и др.

Смелость поэтов-футуристов в обращении со словом помогла Малевичу преодолеть психологический барьер в свободном обращении с художественными средствами живописи и оторваться от проторенных методов французского кубизма.

Уже после появления супрематизма в своей первой витебской брошюре «О новых системах в искусстве» (1919г.) Малевич предваряет текст таким эпиграфом (или изречением):

«Я иду

У-эл-эль-ул-эл-те-ка

Новый мой путь».

Как видим, уроки будетлян не прошли для него даром.

Малевич, один из немногих художников-авангардистов, перед выходом в беспредметничество творчески тесно контактировал с поэтами-футуристами, уровень радикальности словотворчества которых в те годы был, пожалуй, предельным. В окружении таких радикальных экспериментаторов Малевич очевидно ощущал себя психологически очень комфортно. И если в момент знакомства с поэтами-футуристами, Малевич явно отставал от них в радикальности формальных экспериментов, то в тесном творческом взаимодействии различие в радикальности экспериментов быстро почти исчезло, и уже в 1913 году они на равных подготовили и осуществили футуристическую театральную постановку «Победа над Солнцем».

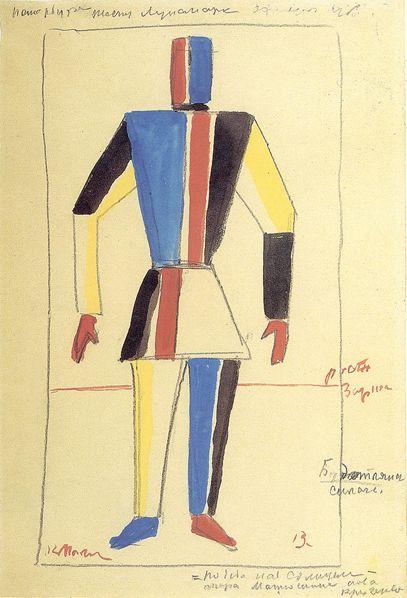
**Театр — опера «Победа над Солнцем»**

С 18 по 20 июля 1913 года Малевич с А. Крученых и М. Матюшиным провели в Усикирко (на берегу Финского залива) «Первый всероссийский съезд футуристов». Съезд ознаменовался выпуском манифеста, в котором говорилось о необходимости кардинально реформировать русский язык и театр. После съезда началась интенсивная работа над оперой-мистерией «Победа над Солнцем». Ее постановку готовили все четыре «делегата» съезда. Пролог к опере был написан В. Хлебниковым, текст либретто—А. Крученых, музыка—М. Матюшина, оформление спектакля — К. Малевича.

По замыслу авторов оперы-мистерии образ Солнца олицетворял отжившую земную логику, которую надо было преодолеть и победить. В содержании прослеживалась борьба Добра и Зла. В опере-мистерии участвовали двадцать шесть персонажей — от спортсменов до капиталистов.

Состоялись два представления оперы-мистерии в Петербурге 3 и 5 декабря 1913 года в Луна-парке.

В своих воспоминаниях автор либретто оперы А. Крученых писал:

«Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере… Сцена была оформлена так, как я ожидал и хотел. Ослепительный спет прожекторов. Декорации Малевича состояли из больших плоскостей - треугольники, круги, части машин. Действующие лица в масках, напоминающих современные противогазы. «Ликари» (актеры) напоминали движущиеся машины. Костюмы по рисункам Малевича же были построены кубистически: картон и проволока. Это меняло анатомию человека — артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера.

...Вот что говорили о главной идее оперы ее оформители, мои соавторы — композитор Матюшин и художник Малевич—сотруднику петербургской газеты «День».

«Смысл ее — ниспровержение одной из больших художественных ценностей — Солнца в данном случае... Существуют в сознании людей установленные человеческой мыслью связи между ними.

Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи. Вот и Солнце — это бывшая ценность — их поэтому стесняет, и им хочется ее ниспровергнуть.

3. Будетлянский силач, 1913

Процесс ниспровержения Солнца и является сюжетом оперы. Его должны выражать действующие лица оперы словами и звуками...

...Связь Велемира Хлебникова с оперой еще замечательна тем, что он написал пролог к «Победе над Солнцем», который исполнял я в одном из костюмов работы Казимира Малевича. Пролог весь состоял из неологизмов-славянизмов, относящихся к театру, так, например:

Люди!.. Спешите идти в созерцог или созерцавель... (т.е. театр).

Смотраны (декорации) написаны худогом, создадут переодею природы.

Звучаре повинуются гуляру—воляру...

Будь слухом (ушаст) созерцавель!

И смотряка!».[[13]](#footnote-13)

А вот как описывает постановку оперы очевидец Б. Лифшиц: «..то, что сделал К. Малевич в «Победе над Солнцем», не могло не поразить зрителей, переставших ощущать себя слушателями с той минуты, как перед ними разверзлась черная пучина «созерцога». Из первозданной ночи щупальца прожекторов выхватывали по частям то один, то другой предмет и, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь... Новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании цвета как начала, творящего форму, узаконивающего бытия вещи в пространстве... В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Сами эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежавшими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве.

Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люцеферическую суету мира. Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелятами, кубом и шаром,...

Это была живописная заумь, претворявшая иступленную беспредметность супрематизма»[[14]](#footnote-14)

Анализ бурного трехлетия (1913—1915 гг.), когда в сложном взаимодействии формообразующих тенденций различных течений из деструктивного формального конгломерата рождался чистый супрематизм, нередко провоцирует современных исследователей сдвинуть назад дату рождения супрематизма: чаще всего появление первых визуальных черт супрематизма и даже «Черного квадрата» связывают с оформлением Малевичем спектакля «Победа над Солнцем».

Придавая большое значение в появлении супрематизма роли кубо-футуризма и алогизма, Сарабьянов видит их влияние все же косвенным. «Тем временем, — пишет он, — параллельно шло уже прямое рождение супрематизма как определенной формы абстрактного искусства. Происходило это в процессе создания эскизов декораций и костюмов к «Победе над Солнцем» (1913 г.)... Дело не только в том, что в эскизах уже появляются супрематические формы, пока еще предметно мотивированные. Важно было и общение с Крученых и Матюшиным. Крученых как раз в это время создавал поэтические тексты, в известной мере напоминающие работы Малевича»[[15]](#footnote-15). Современные исследователи тщательно сортируют все эскизы Малевича к опере, выявляя некие формальные заготовки для супрематизма. Особенно увлекают всех поиски зародышей «Черного квадрата». Вот как пишет об этом И. Киблицкий:

«Уже в первой, затем во второй и третьей театральных картинах явно появляется схематично обозначенный супрематический квадрат. В пятой картине задником сцены был уже вполне конкретный, четко выполненный черный квадрат на белой плоскости...

Во второй картине второго акта одноглазое Солнце закрывало собой черный квадрат. В пятой картине второго акта Солнце исчезало полностью, оставался висячий по диагонали в пространстве сцены черный квадрат. Апофеоз — победа над Солнцем, смерть Солнца...

Этапность и значительность происходившего Малевич поймет несколько позже, но именно тогда, в декабре 1913 года, он нащупал для себя новый путь—выход из футуризма.

Проходя невидимую черту разорванного прямо на сцене задника с черным квадратом, Малевич попал вместе с Будетлянскими силачами в совершенно другой мир... Этапное значение происходящего он осознал, переосмыслив и переработав костюмы персонажей оперы, которые несли в себе некоторые композиционные схемы будущего супрематизма.

Сам Малевич остался очень доволен спектаклем. В своих письмах и опубликованных текстах он разъяснял впоследствии, что это был локальный исход (выход) из кубизма»[[16]](#footnote-16).

Постановка оперы «Победа над Солнцем» состоялась в декабре 1913 года. Изготовление Малевичем супрематических картин для выставки «0,10» относится к лету-осени 1915 года. Выходит, что существует хронологический разрыв в полтора года между эскизами для оперы и первыми супрематическими картинами. Можно согласиться с Киблицким, что оформление оперы для Малевича было выходом (исходом) из кубизма и даже футуризма. Но сразу возникает вопрос — «выходом» куда был этот «исход»? Если в супрематизм, то почему в живописи Малевича в 1914 году не было никакого супрематизма? Значит, это был «выход», видимо, туда, чем в 1914 году занимался Малевич — в кубо-футуризм и алогизм. Что же это был за промежуточный этап между оперой и супрематизмом и для чего он понадобился Малевичу?

**Кубо-футуризм и алогизм — стартовая площадка или деструкция?**

По мнению С. О. Хан-Магомедова, стремительное появление в русской живописи кубо-футуризма и алогизма перепутало все стилеобразующие схемы того времени: «Процесс смены стилевых течений (от импрессионизма до кубизма), который казался всем логичным, споткнулся на попытке итальянского футуризма встроиться в чисто французский ряд. По отдельности кубизм и футуризм быстро теряли стилеобразующие потенции, но соединившись и образовав кубо-футуризм, они неожиданно для многих стали неким мотором в развитии живописного авангарда.

Термин кубо-футуризм появился во Франции в 1912 году, но популярность приобрел в России. Главным в русском кубо-футуризме оказался Малевич. И это не случайно, ибо быстро пробежав все современные течения (от импрессионизма до кубизма), Малевич замедлил слой разбег именно на кубо-футуризме, осознав, что имеет дело с первым оригинальным течением русской живописи. Он не сразу совершил прыжок в супрематизм (которого, как развернутой художественно-композиционной системы, у него еще не было), а дозревал в кубо-футуризме»[[17]](#footnote-17).

О кубо-футуризме написано очень много, но именно это течение живописного авангарда остается самым загадочным. Так никому и не удалось логически распутать этот узел.

1912 год для кубо-футуризма, который тогда зарождался, но еще не проявил себя в полную силу, был как бы подготовительным. Сарабьянов так определяет хронологические и стилистические границы русского кубо-футуризма: «Между тем 1912 год все же можно считать началом кубо-футуризма в русской живописи. Важными вехами здесь являются такие произведении как «Фабрика», «Город ночью», «Страусовые перья и ленты», «Вокзал» (вероятно, 1912-1913 гг.) Гончаровой, «Точильщик» и «Утро после вьюги в деревне» Малевича…, многие работы возникают на стыке стилевых направлений… Половинчатость обнаруживается… в «Городе» А. Экстер (1912 г.), «Материнстве» В. Баранова-Россине (1912 г.), «Танцовщике» В, Бурлюка (1912 г.) – тех художников, кто безусловно участвовал в формировании кубо-футуризма…

Что касается другой хронологической границы, то ее можно было бы датировать 1915 годом, когда был обнародован супрематизм, а на выставке «Трамвай В» уже во второй раз демонстрировались контррельефы Татлина».

Далее Сарабьянов формулирует важнейший для понимания кубо-футуризма вопрос: «Каковы основания для того, чтобы произведения относить именно к кубо-футуризму? Есть ли в названных работах черты и свойства, позволяющие отделить их, с одной стороны, от кубизма, с другой — от футуризма?».

Пытаясь нащупать черты и свойства, характерные именно для кубо-футуризма, Сарабьянов выделяет в русском кубо-футуризме «соединение двух энергий — динамики и статики, по элементарной логике не соединимых». По его мнению, такие классические кубо-футуристические картины как «Точильщик» Малевича и «Велосипедист» Гончаровой «при всем наличии кубистических и футуристических черт от кубизма их отличает присутствие повышенно динамического состояния, футуристическое «многоручие и многоножие», а от футуризма — удивительная композиционная центричность, центростремительность. При этом противоположные качества не накладываются друг на друга механически, но внутри самой динамики действует противоположное ей начало, как и внутри статики».

4. Голова крестьянской девушки, 1912-1913

Вырастая из сложного взаимодействия кубизма и футуризма, художественно-композиционная система кубо-футуризма как бы аккуммулирует формообразующие потенции кубизма и футуризма, которые к этому времени «каждый по-своему завершают путь, выполняя свое предназначение. Кубо-футуризм, в отличие от них, открывает перспективу к еще не сбывшемуся».

Завершая поиски специфических для России импульсов появления кубо-футуризма, Сарабьянов обращает внимание на алогизм и взаимодействие поэтов и художников: «Кроме того, что кубо-футуризм возникает в результате соединения кубизма и футуризма, в нем проявляются следы еще одного синтеза—сближения поэзии и живописи. Где искать его следы?

Думаю, в том явлении, которое Малевич назвал алогизмом, которое является составной частью кубо-футуризма, вернее его окраской. Алогизм — прямой отпрыск абсурдизма, прошедшего через всю футуристическую поэзию, начиная от Крученых и заканчивая Хармсом. Зародыши алогизма можно найти в неопримитивизме... Но наиболее последовательно алогизм проявился у Малевича. Для Малевича алогизм явился важным импульсом, когда художник создавал первые супрематические композиции... В этом еще одно свидетельство того, что кубо-футуризм нацелен на явления искусства, следующие за ним»[[18]](#footnote-18).

Через знаковые выставки «Трамвай В», «0,10» и «Магазин» кубо-футуризм проходил в своей завершающей стадии в 1915—1916 годах, пересекаясь с рождавшейся беспредметностью.

Важнейшим качеством русского авангарда на этапе скачкообразного выхода в самобытность была его многовариантность, в чем также сыграл свою роль кубо-футуризм. Сначала в «левом» русском искусстве формобразующие процессы шли в направлении стилистической концентрации вокруг кубизма и футуризма. Затем что-то произошло, и пошел стремительный процесс формирования кубо-футуризма, принципиально не претендовавшего на стилевое единство, а затем, на его основе, беспредметных течений, не претендовавших на формальную связь с кубо-футуризмом. Значит, за очень короткий срок в русском художественном авангарде произошли два слома — при появлении кубо-футуризма и при появлении беспредметности. Об этой стилистической независимости супрематизма и кубо-футуризма писал Малевич в письме Д. Бурлюку 26 ноября 1915 года (о подготовке выставки «0,10»): «Но скажу Вам, что у нас выставка очень крайнего направления. Даже на этой выставке выступает новая организация с новым течением, ничего общего не имеющая по своей левизне с кубо-футуристами»[[19]](#footnote-19).

Малевич внимательно следил за эволюцией новейших течений в живописи, сам участвовал в их развитии и не раз обращал внимание на стыки двух формообразующих этапов, пытаясь не только осмыслить тенденции развития, но и активно участвовать в формировании течений. Так, он одним из первых среди художников стал объединять кубизм с футуризмом и даже пытался найти название новому течению.

7 февраля 1913 года в Москве открылась выставка «Бубновый валет». Малевич в ней не участвовал. Он пишет о ней в письме М. Матюшину и И. Школьнику: «Выставка «Валет» подошла к грани последней, после которой уже начинается забор Ваганькова кладбища (единственным выходом вижу кубизмо-футуристический путь и заявляю, что не перешедший на этот путь явится кандидатом того кладбища)»[[20]](#footnote-20).

Как видим, уже в начале 1913 года Малевич призывает художников перейти на позиции творческого течения с его неупорядоченным названием («кубизмо-футуристический путь»). А в конце того же года в каталоге 7-й выставки «Союза молодежи» Малевич использует термин «кубо-фугуристический реализм».

Пик кубо-футуризма — это выставочный сезон 1913-1914 годов, но если начиная с сезона 1907-1908 годов развитие новых течений живописи шло по нарастающей, то после сезона 1913-1914 годов – с началом Первой мировой войны - художественный авангард как бы взял паузу почти на год (сезон 1914—1915 гг.). Здесь пролегает хронологическая граница между достигшими пика деструктивными тенденциями кубо-футуризма и назревающим появлением принципиально новых концепций формы, ориентированных на беспредметность.

С началом Первой мировой войны изменились условия, в которых развивался русский авангард. Во-первых, резко снизилось количество газетных заметок о футуристах, так как почти исчез к ним интерес общества. В результате полемика все больше принимала внутрипрофессиональные формы, начался внутренний процесс развития авангарда.

Во-вторых, нарушились культурные связи с Западной Европой, что тоже создало условия для внутрипрофессионального развития.

В-третьих, появился военный лубок, в изготовлении которого участвовали и художники-авангардисты (Малевич, Ларионов, Гончарова, Маяковский).

Полгода длилось затишье, но зимой 1914— 1915 годов активность футуризма постепенно стала возрастать.

Вот что пишет об этом периоде Хан-Магомедов: «Как правило, ситуацию появления в России новых течений рассматривают с позиций резкого уменьшения зарубежного влияния в связи с сокращением творческих контактов русских и западноевропейских художников. Дескать, в обстановке отрыва от контактов и созрели оригинальные концепции русского авангарда. Военный «железный занавес» создал тепличные условия для русского авангарда, и тот стал ускоренно развиваться, мобилизуя внутренние ранее не тронутые резервы, которые и помогли русскому авангарду сделать прорыв в беспредметность и превратить сезон 1915—1916 годов в триумф русских течений. Все это вроде бы так, но при такой оценке остается как бы не при деле сезон 1914—1915 годов. Это был год почти без выставок, когда русские авангардисты не только почти не общались со своими зарубежными коллегами, но и мало общались между собой. А это был очень важный год для внутренних стилеобразующих процессов. Причем для внутренних не только в отсутствии внешнего влияния, но и для внутритворческих, когда при отсутствии выставок русские художники накапливали творческие потенции своих личных концепций формы. Этот год (1914/1915 гг.) был временем, когда кубо-футуризм достиг апогея своих деструктивных потенций, но явно еще не был готов отдать эстафету стилеобразования беспредметным течениям. Ему требовалась дополнительная помощь. И она пришла в форме алогизма, роль которого в подготовке «стилевого взрыва» 1915—1916 годов явно недооценена.

Между прочим, в творчестве Малевича алогизм сыграл не меньшую роль, чем кубо-футуризм на этапе рождения супрематизма. Война устроила перерыв в выставках. Однако уже ранней весной 1915 года в Москве и Петрограде состоялись выставки художников авангардистов, и обнаружилось, что старые групповые пристрастия ослабли. Такое бывало и раньше, но на этот раз влияли не внешние процессы (где-то в зарубежных центрах), а внутренние процессы в русской живописи. Потеряли былую силу такие течения как неопримитивизм, кубизм, футуризм, лучизм и даже кубо-футуризм. Появились (или были на подходах) более радикальные течения. Все это, пока как скрытая тенденция, проявилось в двух первых выставках сезона 1914/1915 годов.

Выставка в Петрограде — Первая футуристическая выставка картин «Трамвай В» (3 марта—2 апреля 1915 г.). Участвовали: К. Малевич («алогические» композиции), В. Татлин («живописные рельефы»), К. Богуславская, И. Клюн, А. Моргунов, И. Пуни, О. Розанова, A. Экстер, Л. Попова и др.

Выставка в Москве — «Выставка живописи 1915 г.» (23 марта—26 апреля 1915 г.). Участвовали: К. Малевич («алогические» картины), B. Татлин («живописные рельефы»), В. Кандинский (беспредметные композиции), М. Ларионов («Пластический лучизм»), П. Кончаловский, Р Фальк, А. Лентулов, А. Мильман, А. Куприн, В. Савинков, Н. Гончарова, Д. Бурлюк, М. Шагал, А. Моргунов, Н. Альтман, П. Митурин, В. Ходасевич, Г. Якулов, В. Маяковский и др.

После этой выставки, летом 1915 года, Ларионов и Гочарова по приглашению С. Дягилева уехали в Париж и в дальнейшем уже не принимали участия в развитии русского авангарда.

В целом выставочный сезон 1914/1915 годов был переходным. Авангард от скандальности 1913/1914 годов переходил к позитивным творческим концепциям 1915-1916 годов. Но пока (т. е. в 1914/1915 гг.) это была скрытая тенденция»[[21]](#footnote-21).

Эта скрытая тенденция в конце концов вывела на обе стилеобразующие концепции — супрематизм и конструктивизм. Важно подчеркнуть, что на переходном этапе именно Малевич наиболее активно участвовал в кубо-футуризме и алогизме, как бы продираясь сквозь эти деструктивные и внестилевые течения (или тенденции) к наиболее упорядоченному с точки зрении формообразования стилю — супрематизму.

Малевич, осваивая кубизм и футуризм, и, пожалуй, первым среди русских художников сделавший попытку объединить их, все же не был до конца удовлетворен деструктивной ролью кубо-футуризма. Формальный анализ кубо-футуристических работ Малевича (1913—1914 гг.. показаны на выставках 1913—1916 гг.) не позволяет однозначно утверждать, что именно кубо-футуризм был последней ступенью в творчестве Малевича при переходе к супрематизму. Кубо-футуризм и супрематизм не стыкуются в общем процессе выхода от деструкции в беспредметность. Какого же звена не хватает в этой цепи?

Исследователи замечают, что начиная с 1913 года «на дереве кубо-футуризма Малевича стали прорастать новые деструктивные ветви, явно привитые заумью поэтов-футуристов».

До 1913 года формальное новаторство Малевича не выходило за границы логики. И в какой-то момент стала ощущаться исчерпанность формальных изысков кубо-футуризма. Тогда потребовалась еще более радикальная концепция формообразования, полностью отрицающая логику, и так в творчестве Малевича появился алогизм, открывший путь от кубо-футуризма к супрематизму.

Алогизм дал новый импульс движению к супрематизму. Потребность в этом импульсе Малевич почувствовал еще в 1912 году. Ряд своих вещей этого года, показанных на выставке «Союза молодежи», Малевич назвал «заумный реализм», а работы 1913 года обозначил как кубо-футуристический реализм. Позднее ряд своих работ 1913— 1914 годов Малевич на выставке 1916 года назвал «алогизмом форм».

О роли алогизма в рождении супрематизма в ряде своих работ пишет Сарабьянов, который наиболее детально и углубленно исследовал сложные процессы зарождения и развития супрематизма: «Качество алогизма, возникшее в 1913 году и предсказанное еще в 1912 году «заумным реализмом», быстро распространилось в творчестве Малевича и затронуло большинство картин кубо-футуристического периода...

...Во многом благодаря этому алогизму кубо-футуристический период подводил Малевича к супрематическому. Алогизм позволил сделать решающий шаг в новое состояние — шаг, не предусмотренный естественной логикой мысли, шаг-скачок, давший художнику полную свободу»[[22]](#footnote-22).

Как кубо-футуризм, так и алогизм не стали в развитии русского авангарда самостоятельными творческими течениями. Они как бы формально подготавливали выход новейших живописных течений в беспредметность, причем из нескольких вариантов этого выхода кубо-футуризм и алогизм больше всего тяготели к супрематизму, более того, можно с большой долей вероятности утверждать, что Малевич на только создал супрематизм, но и активно участвовал в формировании тех формотворческих тенденций (кубо-футуризм и алогизм), которые помогли рождению супрематизма. Причем важно отметить тесное взаимодействие в творчестве Малевича кубо-футуризмв и алогизма.

Нельзя не согласиться с Е. Баснер, что «кубо-футуризм, усиленный в творчестве Малевича элементами алогизма, пожалуй, впервые дал ему возможность ощутить... особое состояние господства над формой...

Кубо-футуристические работы Малевича вообще чрезвычайно многозначны и многословны—этой головоломные задачи для доверчивого зрителя, и эпатажные выходки. Но главным все же было то, что художник в создаваемом им живописном пространства оказывался волен разрушать все привычные соответствия и связи и заменять их новыми, не зависимыми ни от чего, кроме его собственного желания. И в этом отношении кубо-футуризм явился необходимой ступенью на пути к супрематизму»[[23]](#footnote-23).

Одним из характернейших примеров кубо-футуризма в творчестве Малевича является «Усовершенствованный портрет И. Клюна» (1913 г.). Для живописи алогизма характерны работы Малевича «Корова и скрипка» (1913 г.), «Авиатор» (1914 г.), «Композиция с Моной Лизой» (1914г.).

В подобного рода живописных работах Малевича много геометрических монохромных плоскостей. Если убрать надписи и конкретные наклейки, то возникает сходство с супрематической композицией.

В целом ясно, что в 1913—1915 годах в нашей стране на базе синтеза заимствованных (кубизм, футуризм) и трансформированных (кубо-футуризм, алогизм) течений и концепций возникает свой вариант деструктивного живописного авангарда, расчистившего путь тем новым течениям, которые ориентировались на формирование общего стиля.

Среди работ Малевича, связанных с этим деструктивным этапом (кубо-футуризм, алогизм), кроме вышеназванных можно назвать следующие (они обозначены самим Малевичем как «алогизм форм», «алогизм», «заумный реализм»): «Голова крестьянской девушки», «Жизнь в большой гостинице», «Корова и скрипка», «Туалетная шкатулка», «Станция без остановки. Кунцево», «Портрет Клюна», «Портрет Матюшина», «Дама на остановке трамвая», «Конторка и комната», «Гвардеец», «Авиатор», «Англичанин в Москве», «Дама у афишного столба».

5. Корова и скрипка, 1913

Концептуально алогизм в чем-то близок к дадаизму, но отличие алогизма — в тесной структурной встроенности в общий стилеобразующий процесс, завершившийся созданием супрематизма. Этому была подчинена и сама деструктивность алогизма, и даже его эпатажные черты — борьба с целесообразностью и здравым смыслом за право утверждения абсурда, превращения картины в живописный ребус.

Многие исследователи (в том числе и наиболее авторитетные— Е. Ковтун и Д. Сарабьянов) придают большое значение алогизму на этапе решающего шага авангардной живописи в беспредметность. Алогизм расчищал дорогу «Черному квадрату».

**Живописный супрематизм и его кризис**

Последняя футуристическая выставка «0,10» (20 декабря 1915 г. – 19 января 1916 г.) стала венцом быстрого разбега русского художественного авангарда, завершившегося прыжком в неведомое, в беспредметность. В лучшем положении оказались те, кто прошел наиболее сложный путь на стартовой площадке деструктивности, кто решительно расширил стилевые поиски за пределы только живописи, охватывая общие проблемы формообразования пространственных искусств. В этой ситуации только резкий отрыв от кубизма и футуризма позволил Малевичу создать уникальную стилевую концепцию, которая сформировалась у него, по мнению исследователей, уже где-то весной и летом 1915 года.

В дальнейшем – в 1915—1919 годах Малевич разрабатывает и внедряет в практику новую живописную систему. Он проверяет возможность ее использования в качестве безраппортного орнаментального декора и вроде бы не видит перспектив развития супрематизма в живописи.

Вполне возможно, что Малевич разочаровался в живописных перспективах супрематизма, увидев, как члены первой группы его соратников («Супремус») в своих, так называемых, супрематических холстах серьезно нарушали живописные постулаты супрематизма.

Судя по всему, даже в Витебске (с осени 1919 г.) Малевич, занимаясь художественным оформлением праздников и юбилеев и обучая учеников супрематизму, не считал необходимым уделять много внимания усовершенствованию супрематизма как живописной художественной системы, а был поглощен литературно-теоретической работой и перестал заниматься живописью.

И по сей день немалый интерес вызывает вопрос: как из плоского супрематизма появился объемный (рисованный) супрематизм аксонометрического типа. Но не менее интересно и то, как супрематизм на своей ранней стадии сразу предстал плоским, хотя в предшествующих ему течениях (кубизм, футуризм, кубо-футуризм) живописные композиции наполнены объемно-пространственными построениями (рисованными).

6. Супрематизм, 1915

Об этом напомнил И. Пуни в своей книге «Современная живопись», опубликованной в Берлине в 1923 году:

«Прежде всего супрематизм в теории и на практике отказывался от изобразительности, от изображения предметов, пейзажей, людей. ...Первое время своего существования супрематизм, т.е. беспредметная живопись, был крайне литературен и прокламационен. Так, например, тогда Малевич сделал на белом фоне черный квадрат. Художественные достоинства подобной вещи очевидно невелики, тем более, что квадрат был просто залит краской, закрашен. Эта вещь была, собственно, некоторой художественной прокламацией. Супрематизм отказался также и от объема в живописи...

...Малевич первое время желал сделать живопись плоской... ...Малевич, раскрашивая в разные цвета разные плоскости, круги и палочки, на своей картине фон всегда закрашивал белой краской, и этот белый фон не давал зрителю ощущения плоскости картины, перед зрителем плавали плоские фигуры невещественные, т.е. не дающие ощущения плотной живописной плоскости, но материально характеризованные цветом и своей формой, т.е. контурной формой. С фоном же случилось как раз то, о чем я говорил выше — он... не брался в учет ни автором, ни зрителем... о нем просто не думали, он не имел значения...

Эмбрионом живописи, исходной точкой этой беспредметной, все начавшей сначала живописи, для Малевича явился квадрат, закрашенная плоскость квадрата. Таким образом, в дальнейшем развитие действия в живописи в супрематизме есть экспериментирование отношениями простейших геометрических фигур. В этом, собственно, только и состоит преемственность супрематизма с предыдущей французской (а не немецкой) живописью.

Я должен, однако, мысль о плоской живописи довести до конца. В тех случаях, когда в супрематических картинах одна плоскость находит на другую, плоскость находится одна за другой, мы уже имеем иллюзию пространства. В первых своих вещах Малевич крайне редко пользовался накладыванием плоскости одну на другую. В позднейших — сплошь и рядом.

Возвращаясь к зачаткам супрематизма, укажу еще на следующее: супрематизм оперирует, как сказано выше, с чистыми элементами живописи, как он их понимает, с квадратом, треугольником, кругом и т.д.

...Поэтому долгое время супрематизм был демонстрированием всевозможнейших этих простейших комбинаций геометрических форм. Причем, каждая комбинация, оказывалась картиной...

Возьмем следующие тела — круг, квадрат и палочку; эти три тела на холсте способны к бесчисленным комбинациям и, по существу, каждая из них окажется картиной...

Возвращаясь к этому беспредметничеству, которое было 7—8 лет назад, и оперированию простейшими телами в простейших комбинациях, я говорю, что в то время это беспредметничество обладало большой силой. Как бы то ни было, тогда это было действительно творчеством большой напряженности. Было тогда это Америкой, теперь стало Саратовской губернией, и мы видим, что беспредметничество мало-помалу вырождается в эстетизм, в финтифлюшество,... вещи потеряли энергию и силу, бывшую, может быть, в свое время сыроватой, и зато приобрели детализированность и болтливость, свойственные старости»[[24]](#footnote-24).

Пуни творчески сопровождал супрематизм, начиная с 1915 года. В начале 1920-х годов, когда еще шел процесс развития супрематизма и не ясны были его перспективы (еще не было архитектонов), Пуни (как и некоторые другие) заметил кризисные явления в живописном супрематизме.

Появление и формирование художественно-композиционной системы супрематизма происходило в условиях весьма своеобразного состояния стилевого поля. С одной стороны, существовало всеобщее ожидание появления нового стиля, причем каждое новое течение оценивалось с этой точки зрения, проверялось на универсализм. Но когда, наконец, появилось такое новое течение — супрематизм — с четко разработанной стилевой системой, его не все и не сразу узнали и приняли. А по мере внедрения супрематизма в живописную практику в структуре авангарда стало нарастать напряжение и противодействие «диктаторским» замашкам Малевича и его требованиям стилевой дисциплины.

Кроме того, стремительное формирование художественной системы живописного супрематизма привело к концу 1920-х годов к некоторой исчерпанности композиционных вариантов супрематических картин (о чем писал и Пуни), Наступил первый в истории супрематизма кризис формы. Частично он был ослаблен внедрением в практику супрематизма приемов суперграфики, и все же именно на этом этапе кризиса формы требовалось активное вмешательство создателя супрематизма в его формообразующие и стилеобразующие процессы.

Но Малевич как раз в это время решил уйти из живописи и заняться литературно-теоретическими текстами. Спасло супрематизм то, что именно в Витебске в структуре учебного процесса ученики последовательно изучали сначала предшествовавшие супрематизму кубизм и футуризм, затем живописный супрематизм, а все завершало изучение архитектуры.

Художественная система классического живописного супрематизма (1915—1919 гг.) в своей стилевой структуре практически не содержала средств и приемов, ориентированных на выход в объем и архитектуру. В то же время она хорошо адаптировалась к стремлению Малевича выйти в Космос (тут и срабатывало белое пространство) и в область безраппортного орнаментального декора. Но выход в архитектуру до Витебска в художественной системе супрематизма не просматривался (хотя в живописи Малевича уже и тогда встречались отдельные аксонометрические элементы). Все изменилось, как только в Витебске супрематизм получил новый вектор развития — в объем и архитектуру.

За короткое время (1920—1921 гг.) в работах членов УНОВИСа (учеников Малевича) — в их супрематических живописных композициях — произошли существенные изменения. Эти композиции стали ориентироваться на следующий этап развития супрематизма — превращение двухмерных геометрических элементов в (графически) трехмерные. А для этого необходимо было кардинальным образом изменить композиционную структуру супрематической картины.

Все эти композиционные видоизменения происходили в Витебске в работах учеников Малевича, хотя сам он тогда живописью вроде бы не занимался, но несомненно направлял эту реформу композиционного построения живописных.

Что же принципиально нового произошло в супрематической живописи в 1920—1921 годах?

Выставка «0,10» показала, с каким объемом композиций Малевич уходил от кубо-футуризма в супрематизм. Наиболее характерными были композиции, где цветные прямоугольники разбрелись по белому фону, чаще не соприкасаясь, а когда иногда соприкасались, они нередко перекрывали друг друга. Иногда их соединяли линии — и все это без какой-либо закономерности. Хотя уже и в работах Малевича, показанных на выставке «0,10», обнаруживаются зародыши следующего этапа развития живописного супрематизма — с графическим вектором в Космос, суперграфику и архитектуру.

В процессе трансформации живописных супрематических картин постепенно обнаружился некий композиционный каркас, выявилась диагональная ось, на которую стали нанизываться прямоугольники, располагаясь взаимоперпендикулярно. Появилась структурная жесткость композиции, ось провоцировала симметричное расположение прямоугольников. У композиции проявилась тенденция движения по диагонали. Такие компактные симметричные композиции позднее широко использовались в супрематическом фарфоре, текстиле, эскизах планит.

Именно эти симметричные диагональные, центричные композиции стали в начале 1920-х годов стартовой площадкой для выхода живописного супрематизма в объемно-пространственную среду. Они принципиально отличались от композиций 1915-1919 годов, что могли рассматриваться как планы архитектонических объемов.

Эту композиционную структуру В. Ракитин, анализируя работы Н. Суетина (одного из одареннейших учеников Малевича) назвал «супрематическим телом». Нельзя не отметить, что композиционные структуры такого типа были и в работах Малевича 1915-1919 годов, но тогда им не придали большого значения.

До Витебска геометрические элементы, как правило, плавали в белом пространстве бессистемно, часто не соприкасаясь. Затем они чаще стали выстраиваться в упорядоченную композицию, все теснее сближаясь, перекрывая друг друга, но соблюдая параллельность боковых сторон. Потом в районе центра появилась вторая координата, образовавшая вместе с первой (диагональной) некий массивный крест. Вот из этого креста и сформировалось «супрематическое тело». Оно могло быть плотным по композиции или с длинными прямоугольными плоскостями.

7. Н. Суетин. Супрематическая динамика, 1921

Это «тело» и стало той базой, используя которую супрематическая живопись несколькими путями выходила в предметно-пространственную среду. Это «тело» стало визитной карточкой стилистики супрематизма и ви¬тебского, и послевитебского периодов.

Супрематизм не просто дозревал в Витебске как новая художественно-композиционная система, а проявил свои формообразующие потенции, которые еще год—два тому назад рассматривались самим Малевичем как нечто внесупрематическое. Именно в Витебске Малевич вышел за пределы внеутилитарной «чистой» художественной формы и решительно вывел супрематизм в Космос и в архитектуру. Это был прорыв, преодоление кризиса формы. И хотя в Витебске Космос и архитектура формировались в супрематизме, в основном, текстуально и педагогически, это все равно был важный прорыв супрематизма в сферы, где уже можно было оперировать масштабами планеты, города, здания.

Второй прорыв в Витебске, связанный с преодолением кризисных явлений в супрематической живописи, имеет отношение к выходу концепции формы Малевича в архитектуру.

Малевич, встраивая супрематизм в эволюционный ряд развития новейших течений живописи, на какой-то стадии был вынужден, чтобы не «останавливать» общего движения, выделить внутри живописного супрематизма три стадии — черную, цветную и белую. Но, рассматривая супрематизм как завершающий период новейших течений авангарда, Малевич сразу провоцировал второе — а что следует затем? Все три стадии супрематизма были плоскостными и завершались живописью на белом.

Судя по всему, для самого Малевича выход на уровень белое на белом обозначил творческий кризис. Внутри плоскостного живописного супрематизма он не видел творческих потенций развития. Он понимал, что стилеобразующим потенциям супрематизма явно тесно в рамках живописи. Претендуя на выход супрематизма в большой стиль, Малевич не мот не понимать, что любой стиль, даже начавшись в живописи, завершается в архитектуре. В нашей стране именно в начале 1920-х годов авангардные течения в живописи передавали эстафету еще только формирующимся авангардным течениям в архитектуре — конструктивизму (лидер А. Веснин), рационализму (лидер Н. Ладовский) и символическому романтизму (лидер И. Голосов). Важно было вовремя подключить к этому процессу супрематизм. И Малевич именно в начале 1920-х годов развернул вектор развития супрематизма в сторону архитектуры. В русском авангарде появилось архитектурное супрематическое течение. Оно позже других начало формироваться, но заняло свою нишу в общем процессе «строительства» нового стиля.

Важно отметить, что конструктивизм и супрематизм пришли из живописи в архитектуру авангарда не как некие нейтральные беспредметные художественные системы, а сохранив оригинальность своей живописной стилистики. Судя по всему, Малевич, поручая молодым архитекторам «дальнейшее развитие уже архитектурного супрематизма» (конец 1920 года), был уверен, что архитектурный супрематизм можно формально — стилистически — сформировать на базе живописного супрематизма. Поэтому он ряд лет наблюдал за процессом врастания супрематизма в архитектуру как бы со стороны. Это продолжалось весь период пребывания Малевича (и УНОВИСа) в Витебске.

В Витебске произошла переоценка Малевичем места и роли живописного супрематизма. Раньше он считал, что супрематическая живопись венчает эволюционный ряд авангардных течений, теперь же в качестве завершающей стадии художественного авангарда он признал архитектуру. Правда, в самом Витебске Малевич еще не был готов к творческой работе в области архитектоники, но именно в Витебске и именно Малевичем (в том числе и руками его учеников) все было подготовлено к выходу в объем. Это был еще один «разбег» перед прыжком во второй классичеокий период супрематизма, когда за короткий срок были созданы уникальные архитектоны (1923—1927 гг.).

**Потерянное 3-е измерение**

В 1923—1927 годах Малевич не просто возвращается к творчеству, но открывает новый этап в развитии супрематизма — он выводит свою творческую концепцию в реальный объем, сразу придав ей новое качество.

И здесь опять, как и с первым классическим периодом супрематизма (живопись 1915—1919 гг.), мы не находим переходных форм в работах Малевича. Появление супрематизма в 1915 году носило взрывной характер. Такой же характер носило в 1923 году появление объемного супрематизма, лишенного содержательно-утилитарных параметров.

Странно, что Малевич в своих текстах, уделив большое внимание 4-му и 5-му измерениям, практически почти забыл о 3-м измерении, которое, собственно, и связывало плоскостной супрематизм с объемным. На эту «забывчивость» Малевича давно обратили внимание исследователи. В частности, было замечено, что в каталоге выставки «0,10» Малевич в названиях своих картин часто использовал термины «2-ое измерение» и «4-ое измерение», но ни разу не использовал термин «3-е измерение».

Посмотрим на эти названия, приведенные в каталоге «0,10»:

• «Живописный реализм футболиста — красочные массы в 4-м измерении»;

• «Движение живописных масс в 4-м измерении»;

• «Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях»;

• «Автопортрет в 2-х измерениях»;

• «Автомобиль и дама — красочные массы в 4-м измерении»;

• «Дама — красочные массы в 4-м и 2-м измерениях»;

• «Живописный реализм красочных масс в 2-х измерениях»;

• «Живописные массы в 2-х измерениях в состоянии покоя».

Никто больше из экспонентов выставки «0,10» не использовал в подписях к своим картинам (в каталоге) термины, связанные с какими-либо измерениями.

На исчезновение из каталога выставки «0,10» термина «3-е измерение» обратил внимание и Сарабьянов. Он приводит те названия супрематических картин Малевича, где использовались термины «2-е измерение» и «4-е измерение», и отмечает, что «в названиях нигде не упоминается третье измерение», так как его не было в картинах Малевича «за исключением одной картины, которую мы знаем только по фотографии 1915 года, все другие на этой фотографии не имеют ни намека на третье измерение; только в этой одной в композицию включена деталь — балка на первом плане на фоне плоского прямоугольника. Она трактована объемно. Картина не случайно напоминает «проуны» Лисицкого, который двухмерную супрематическую живопись Малевича «перевел» в третье измерение. Возможно, у Малевича были и другие опыты трехмерности. Но они нам не известны. Супрематическая система Малевича последовательно условна. Третье измерение переводит даже условные формы в безусловное пространство. Малевичу это безусловное пространство было противопоказано, оно противоречило сущности беспредметности».[[25]](#footnote-25)

Сарабьянов говорит о ранней трехмерности в супрематизме Малевича, имея в виду картину, показанную на выставке «0,10», т.е. в 1915 году. Однако, судя по всему, у Малевича уже в 1915 году был не один этот опыт трехмерности. Композиции с трехмерными балками (аксонометрическими брусками) были у Малевича не только в живописи, но и в рисунках, которые он предельно схематизировал, помещая их в качестве иллюстраций к своим текстам. Но подлинным поворотом к трехмерности, с разработкой последовательной художественной концепции, следует считать 1923—1924 годы, когда Малевич создает свои классические архитектоны и планиты.

**Архитектоны и «чистая» форма**

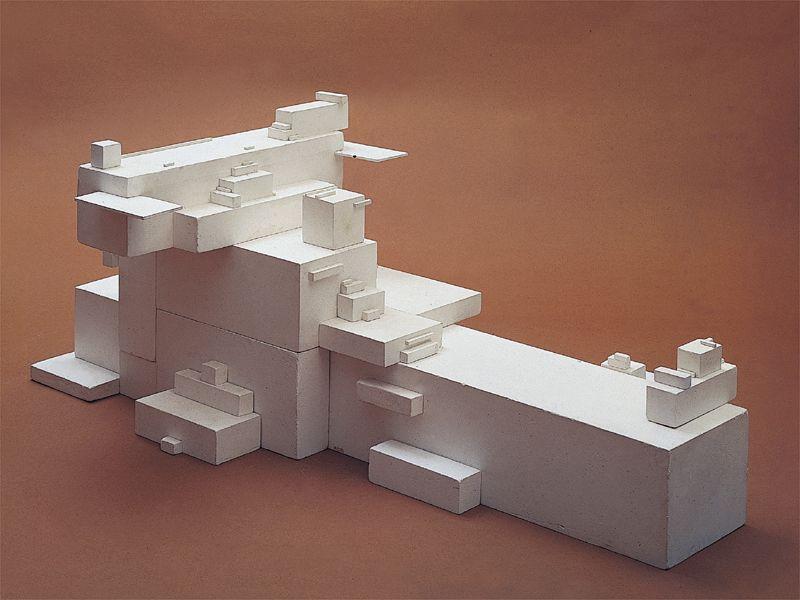
Архитектоны и планиты в творчестве Малевича появились почти одновременно, но логика их появления была различной.

Архитектоны — это «слепая» архитектура (по терминологии Малевича, архитектоника). Это внеутилитарные и безмасштабные объемные композиции. А планиты — это уже объемные композиции с функцией (жилье), это уже масштаб (этажи, козырьки, и даже люди на террасе). Архитектоны — это реальные объемы, они не сопровождаются текстами (они и «слепые», и «немые»), в отличие от планит.

По сведениям Жадовой Л. А., планиты были показаны на Первой отчетной выставке ГИНХУКа (1924 г.), а на Второй выставке (1926г.) экспонировались архитектоны.

Архитектоны в творчестве Малевича занимают такое же место как Памятник III Интернационалу в творчестве Татлина - это стилевой символ супрематизма, его формально-композиционный прорыв в архитектуру. Именно с них начинается реальная архитектурная стилистика супрематизма.

Архитектоны сам Малевич датирует 1923 годом, а их первая экспозиция была показана в 1926 году. Возникает вопрос — почему созданные в 1923 году архитектоны появились на выставке лишь в 1926 году, т.е. можно ли верить Малевичу, что архитектоны созданы не позднее 1923 года?

Жадова Л. А., опираясь на документы ЛГАЛИ, писала: «Малевич лично обращается к экспериментам в области архитектуры после переезда в Петроград на базе Института художественной культуры (ГИНХУКа), организатором и директором которого он стал в 1923 году. Здесь развернулась последовательная теоретическая и практическая разработка идей супрематического объемостроения. Сохранились планы и отчеты супрематического отделения и его архитектурной лаборатории в Отделе живописной культуры Института 1923—1924 годов. Появление объемов рассматривалось как завершающий этап развития художественной системы супрематизма. Периоды черного, цветного, белого супрематизма в живописи увенчались развитием объемных элементов и их построений.

8. Архитектон "Альфа", 1923-1924

В одном из документов 1924 года говорится об «отлитых из материалов объемных элементах». Можно предположить, что из таких элементов могла быть создана первая гипсовая модель архитектонов «Альфа» (1923 г.)»[[26]](#footnote-26).

В 1923—1926 годах, т.е. всего за три года, Малевич создает серию классических архитектонов. Среди них четыре главных: два горизонтальных — «Альфа» и «Бета», два вертикальных - «Гота» (два варианта) и «Зета».

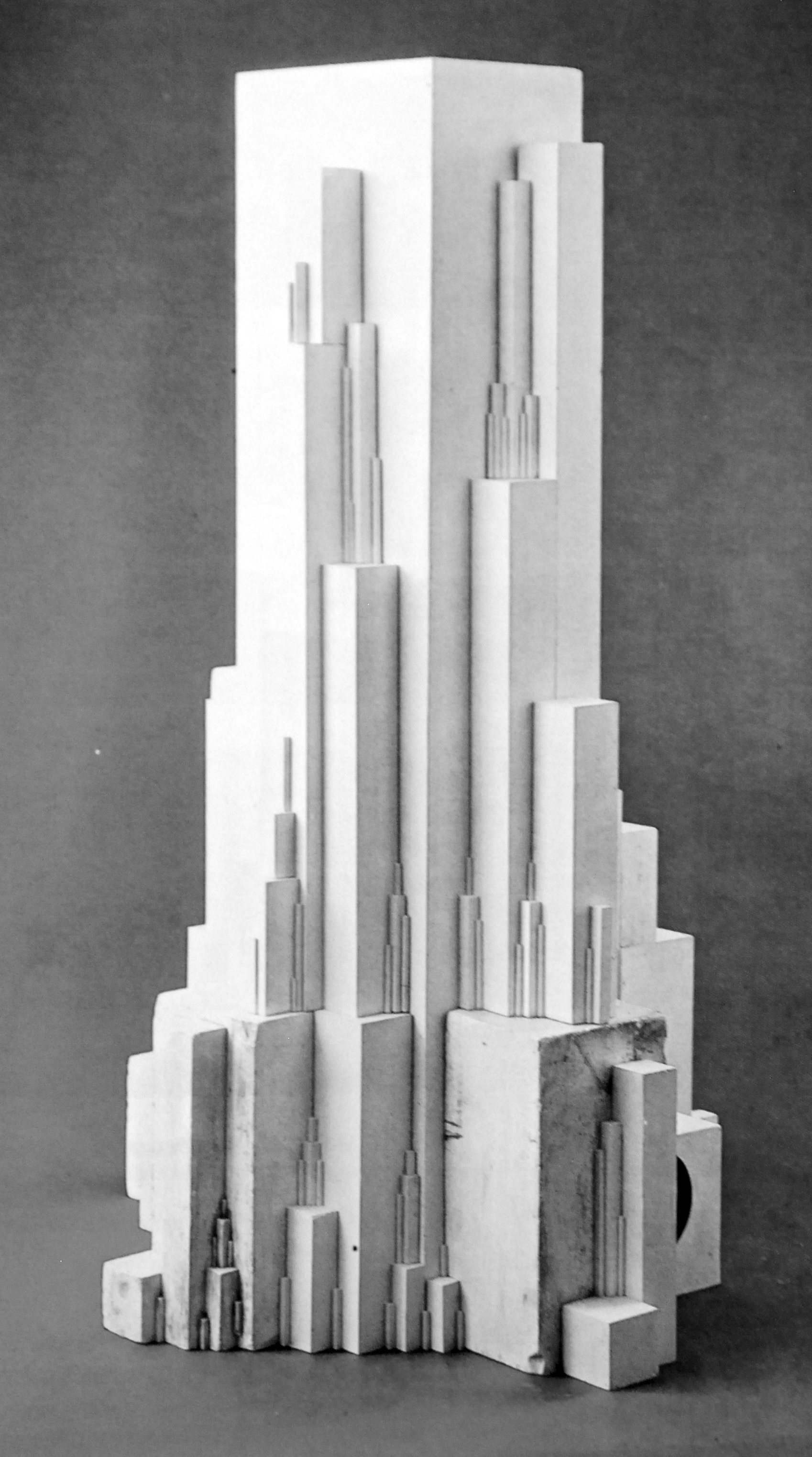
Эти четыре архитектона получили наиболее широкую известность, были опубликованы в отечественных и зарубежных изданиях в 1920-е годы и до сих пор публикуются как некие символы архитектуры авангарда.

Что же такое архитектоны?

С позиций Малевича — это не архитектурные, а архитектонические объекты. Они не имеют утилитарного назначения, не имеют окон и дверей.

Архитектоны составлены из гипсовых параллелепипедов различной конфигурации. По размерам гипсовые элементы можно разделить на три группы — большие, средние и малые, причем третью группу можно условно считать сомасштабной человеку. В контрасте с крупными элементами собственно малые элементы придают этим гипсовым моделям качества архитектурных объемов. Как это удалось Малевичу, не совсем понятно, очевидно только, что мы имеем дело с художественным открытием, равноценным Башне Татлина.

Упорное сопротивление Малевича приданию архитектонам утилитарного назначения связано с тем, что для Малевича супрематизм был прежде всего художественной стилистической системой, имеющей свои импульсы формального развития.

В написанном в 1927 году наброске сценария художественно-научного фильма («Живопись и проблема архитектурная. Приближение новой пластической архитектурной системы») Малевич, как пишет Л. Жадова, «различал два вида архитектурной деятельности: «архитектура как проблема» и «архитектура в жизни». Сам Малевич предпочитал заниматься архитектурой как проблемой, видя ее в экспериментальном проектировании по созданию новой тектонической системы — «супрематического ордера», которая стала бы концептуальной эстетической основой «архитектуры в жизни»...

Малевич стремился освободить свои поиски от каких бы то ни было ограничений, связанных с функциональным назначением архитектурных сооружений, определенностью технических конструкций и конкретностью строительных материалов... И в генезисе супрематических объемно-пространственных форм Малевич подчеркивает их живописное, т.е. чисто эстетическое, происхождение».[[27]](#footnote-27)

Таким образом, можно выделить такие стадии выхода плоскостного супрематизма в архитектуру:

1 — объемный супрематизм;

2— «архитектура как проблема»,

3 — «архитектура в жизни».

До витебского периода у Малевича действительно были работы, где изображены аксонометрические фигуры, т.е. Малевич в той или иной степени уже к 1919 году подошел в супрематизме к объемной стадии. Но интенсивная разработка им стадии супрематической «архитектуры как проблемы» относится ко времени его работы в ленинградском ГИНХУКе (1923-1926 гг.).

9. Архитектон "Гота" (второй вариант), 1924-1925

В супрематических картинах Малевича с самого начала просвечивала стилистическая проектность, но не отдельных предметов, а предметно-пространственной среды в целом. Масштаб этих «проектов» подчеркивался глубинной пространственностью фона, словно это были кадры проектируемой стилистической организации предметного мира.

Созданные, в основном, в середине 1920-х годов, архитектоны Малевича знаменовали собой новый шаг в процессе «выхода» супрематизма в архитектуру. Это были реальные объемные композиции в реальном пространстве, своеобразные эскизные модели экспериментальных архитектурных композиций («архитектура как проблема»), с которых различные по форме и размерам гипсовые параллелепипеды (горизонтальные и вертикальные) примыкают или как бы врезаются друг в друга под прямым углом.

И все как отмечает Л. Жадова, «архитектоны Малевича вряд ли будет правильно рассматривать как прообразы определенных архитектурных сооружений. Он стремился найти высокоценностную художественную систему... искомая Малевичем новая тектоника должна была быть эстетически действенной по отношению к любому проектированию, к любому формообразованию. Художник определял свои пластические модели-архитектоны как «архитектурные формулы, согласно которым архитектурным строениям может быть придана форма»,.. Занимаясь архитектурой как проблемой, Малевич с самого начала не был чужд и той области архитектурного творчества, которую он называл «архитектурой в жизни», и всячески поощрял занятия ею своих коллег и учеников».[[28]](#footnote-28)

Судя по всему, в 1923-1924 годах изготовление архитектонов в ГИНХУКе еще только разворачивалось. Первый экспериментальный образец - архитектон «Альфа», который был неоднократно опубликован в 1920-е годы и тогда же приобретен Русским музеем а Ленинграде. Основные гипсовые модели классических архитектонов были отлиты в 1925-1927 годах (их было более десяти).

Супрематические формально-эстетические опыты Малевича в области сочетания геометрических фигур и пространств оказали значительное влияние на формирование художественно-стилевых приемов и форм современной архитектуры и дизайна.

Художник Малевич помог архитекторам по-новому увидеть лишенные декора простые геометрические формы, он показал практически неисчерпаемые возможности создания из сочетаний этих форм выразительных сложных объёмно-пространственных композиций. В архитектонах Малевича пространственное сочетание объемов приобрело новые качества. Среди них почти (или совсем) не использовавшиеся архитектурой прошлого приемы: горизонтальные и вертикальные сдвиги объемов, нависание одного объема над другими, размещение крупной нерасчлененной формы над более мелкими раздробленными, парение крупного объема в пространстве при опирании лишь в незначительной части своей нижней плоскости и т.д. Отрицание симметрии, новое отношение к тяжести (зрительно «тяжелое» над «легким»), богатые возможности светотени, контрастные масштабные сопоставления, непрерывное изменение общей объемно-пространственной композиции по мере обхода сооружения, — все это давало в руки архитекторов новые средства художественного воздействия, существенно отличавшиеся от приемов традиционной архитектуры с ее симметрией, четко выявленным фасадом, облегчением композиции кверху, «тектоническим» декором и т.д.

Основной постулат творческой концепции Малевича, согласно которому художественная форма не зависит от содержания и утилитарной функции, сохранял свое значение и на стадии разработки архитектонов.

Четыре классические архитектона Малевича («Альфа», «Бета», «Гота» и «Зета») не только тщательно собирались из гипсовых параллелепипедов, но и очень избирательно фотографировались со специальной установкой освещения, с выбором выигрышных точек зрения. Все это увеличивало художественные достоинства архитектонов при их публикации.

Архитектоны в большом количестве были впервые показаны публике летом 1926 года на отчетной выставке ГИНХУКа. Вот как пишет об этом Ермолаева в письме Ларионову (17 июля 1926 г.):

«Выставка, которой мы закончили текущий год, и заключала в себе ряд беспредметных супрематических архитектонных моделей Малевича числом 25 или около того и его непосредственных помощников».[[29]](#footnote-29)

Еще не развернулась творческая полемика вокруг этих фундаментальных произведений Малевича, как началась травля сторонников супрематизма. 10 июня 1926 года в газете «Ленинградская правда» появилась разносная статья журналиста Г. Серого «Монастырь на госснабжении». Вот фрагмент из этой статьи, посвященной архитектонам:

«Огромная зала. Плакат вещает: супрематизм. На десятке столов расставлены сооружения, сложенные из прямоугольных кусков белого гипса.

— Что это такое?

Объяснительница немного смущена.

— Мы работаем над чистой формой. Сама по себе форма вызывает разные эмоции, и вот...

Далее идет длительное и путанное объяснение.

— Да-а, — понимает, наконец, кто-то, — вы хотите выразить посредством этих кубиков ваши внутренние переживания?

—Да, да, — радуется объяснительница, — только очищенные от всяких культурных наслоений и т.п. Мы отрицаем всякую утилитарность; нам не важно, нужны наши вещи или нет. Нам важно удовлетворить свои личные ощущения».[[30]](#footnote-30)

Итак, выставочный дебют архитектонов ознаменовался разносной критикой.

Однако два следующих года (1927—1928 гг.) оказались временем широкого внедрения классических архитектонов в научный и творческий обиход, прежде всего через публикации. В дальнейшем архитектоны продолжали публиковаться как в отечественных, так и в зарубежных изданиях.

Критики уже внимательно следили за экспонированием именно архитектонов, появление которых сразу переключило внимание с супрематической живописи на супрематическую архитектуру. Именно архитектуру, потому что, в отличие от журналиста Серого, профессиональные художественные критики в архитектонах сразу увидели архитектурные произведения, несмотря на отсутствие в них окон и дверей.

Характерны отзывы профессионалов-критиков на персональную выставку Малевича в 1929 (Москва — Третьяковская галерея) и 1930 годах (Киев — Картинная галерея). В буклете к выставке в Москве А. Федоров-Давыдов делает попытку проследить эволюцию творческих поисков художника и найти место его объемно-пространственным экспериментам: «Выходом из импрессионизма, игнорировавшего объемную форму предметов, были поиски осязательности и тяжести вещей... В этот переходный период художник переходит к яркому уплотненному цвету и чисто живописными приемами стремится подчеркнуть объемность формы. Перелом наступает в 1910 году. Художник приходит к двухмерной плоскостной трактовке предмета и неподвижной композиции. Пространство и объем даются сопоставлением цветовых соотношений... Предмет уже здесь является только поводом, изобразительной мотивировкой формальных решений. Но скоро художник целиком отказывается от предмета, разлагая его на составные части, сопоставляя их с различных точек зрения в произвольной композиции (1911—1912 г.). Он разлагает предмет на основные геометрические формы (круг, квадрат, две пересекающиеся плоскости) и делает их основой своих отвлеченных кубистических построений. Логическим выводом отсюда было беспредметное искусство (1913—1918гг.) отвлеченной и условной передачи «чистого» движения и пространства, свободных комбинаций простых геометрических форм (супрематизм). Параллельно с разработкой беспредметных супрематических проблем художник работает над построением формы цветом, путем контрастного сопоставления (1915—1916 гг.). Контраст двух сдвинутых зрительных впечатлений от одной формы придает округлость фигуре и движение без нарушения двухмерностей и неподвижностей композиции (женские фигуры).

С 1922 года художник работает над проблемой новых архитектурных форм на основе своей супрематической теории (так называемые «планиты» и «архитектоны»).

...Тот самый индустриализм, который привел искусство к потере изобразительности, способствовал значительному развитию материально-формальной культуры живописи. Прогресс науки и техники отразился в искусстве стремлением к научной объективности и к эксперименту. Художники превратили свои мастерские в лаборатории, стремясь вывести цветовые и формально-пространственные формулы человеческого зрения. Их живопись стала также непохожа и внешне на реальные вещи мира, но в идеале стремилась к такому же точному их фиксированию, как непохожи на явления, но вместе с тем и выражают их, например, математические или химические формулы.

Развивающаяся индустрия очень скоро стала вырабатывать новые формы построек (железобетон) и поставила во весь рост проблему массового стандартного производства предметов быта. Здесь-то и были использованы те опыты и данные, которые выросли в лаборатории «беспредметного» искусства. Без него была бы невозможна современная новая архитектура, мебель, оформление тканей, плакат и верстка книг и газет и, наконец, современные успехи нового «индустриального» искусства — кино...

Одни целиком ушли в так называемое «производственное» искусство, найдя в нем выход из тупика беспредметности. Другие в нем остались, ушли «вглубь себя», восполнив отсутствие реального содержания внутренними переживаниями. Но субъективно далекие от основных положительных тенденций нового искусства индустриализма, они объективно способствовали своими работами его рождению. К этому последнему типу принадлежит и К.С. Малевич. Он лишь немного поработал над новыми формами посуды и т.п. Его архитектурные работы — скорее, отвлеченные мысли на архитектурные темы, нежели реальные проекты. Он субъективист и мечтатель-философ. Но это не мешает его работам иметь свое собственное объективное значение. Его супрематическая живопись уже сделала свое дело в текстиле и в целом ряде других отраслей декоративного искусства. Западные архитекторы с интересом присматриваются к его «планитам» и «архитектонам», богатство фантазии и выразительность глубоко проработанных форм которых дают богатейший материал архитектору-практику».[[31]](#footnote-31)

Из Третьяковской галереи персональная выставка Малевича переехала в Киевскую картинную галерею. Малевича на Украине знали. Цикл его статей публиковался в 1928—1930 годах в харьковском журнале «Новая генерация» и в киевском альманахе «Авангард», поэтому выставка привлекла внимание и была доброжелательно оценена художественной критикой, тем более, что киевляне считали Малевича своим земляком (он родился в Киеве).

Из документов следует, что на свою персональную выставку Ма¬левич отправил из Москвы в Киев четыре больших и двадцать два малых архитектона.

И.А. Жданко так вспоминает о киевской выставке: «На открытии не было никаких речей, вообще атмосфера на ней не походила на официальные мероприятия. Посещали ее, в основном, студенты, художники, молодежь. Я несколько раз дежурила на выставке — отвечала на вопросы. Запомнилось большое количество архитектон (преобладали белые, раскрашенных не помню) — они нас очень интересовали».[[32]](#footnote-32)

**Планиты - суперархитектура**

Малевич неоднократно подчеркивал место и роль архитектуры в своей концепции «чистой» формы. Он четко разделял архитектонику и архитектуру. По Малевичу, архитектоника — это «чистая» форма (т.е. без какой-либо функциональности и утилитарности), а архитектура — это функциональные объекты.

В ГИНХУКе Малевич занимался и архитектоникой, и архитектурой, придумав термины и для объемных результатов этих лабораторных исследований. Архитектоны — это результаты лабораторных экспериментов с архитектоникой. Это «чистая» архитектоника. А вот результаты функциональных экспериментов — это планиты - утилитарная архитектура.

Именно в 1924 году, когда он стал преподавать в ПИГИ, перед Малевичем возникла необходимость четко сформулировать свое отношение к архитектуре в рамках формообразующей концепции супрематизма. Ему предстояло общаться со студентами архитектурного факультета, и он должен был говорить с ними на понятном им языке.

1924 годом датируется лекция Малевича для студентов ПИГИ «Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса». Он сам для себя пытается разобраться, что же такое архитектура и как соотносятся между собой стиль и утилитарная функция.

Вот ряд фрагментов из лекции Малевича: «Что такое архитектура? Отвечая на этот вопрос, думаю, что жизнь человека состоит из двух состояний, труда и отдыха, которые, в свою очередь, распадаются на множество различий... Одна категория утилитарных построек, обслуживающих практическую жизнь (охраняет тело, механизм, человека), назвалась гражданским сооружением, домом, гаражом, банком, фабрикой, заводом. Другая — архитектурным сооружением, т.е. Искусством; третья — живописью, четвертая — скульптурой, ваянием (охраной духовной стороны). Три последние — архитектура, ваяние и живопись, охранение духовной культуры — соединились вместе и образовали Академию художеств, духовный храм эстетики.

А четвертая деятельность человека осталась обособленной, гражданские сооружения не нашли себе места под крышей Академии художеств, они не изящное искусство. То же самое, как другая деятельность человека, религия, не нашла себе места под крышей гражданского сооружения, как только в архитекторизированном здании, храме духа. Жизнь развалилась на три категории. Гражданскую, духовно-религиозную и художественную, эстетическую.

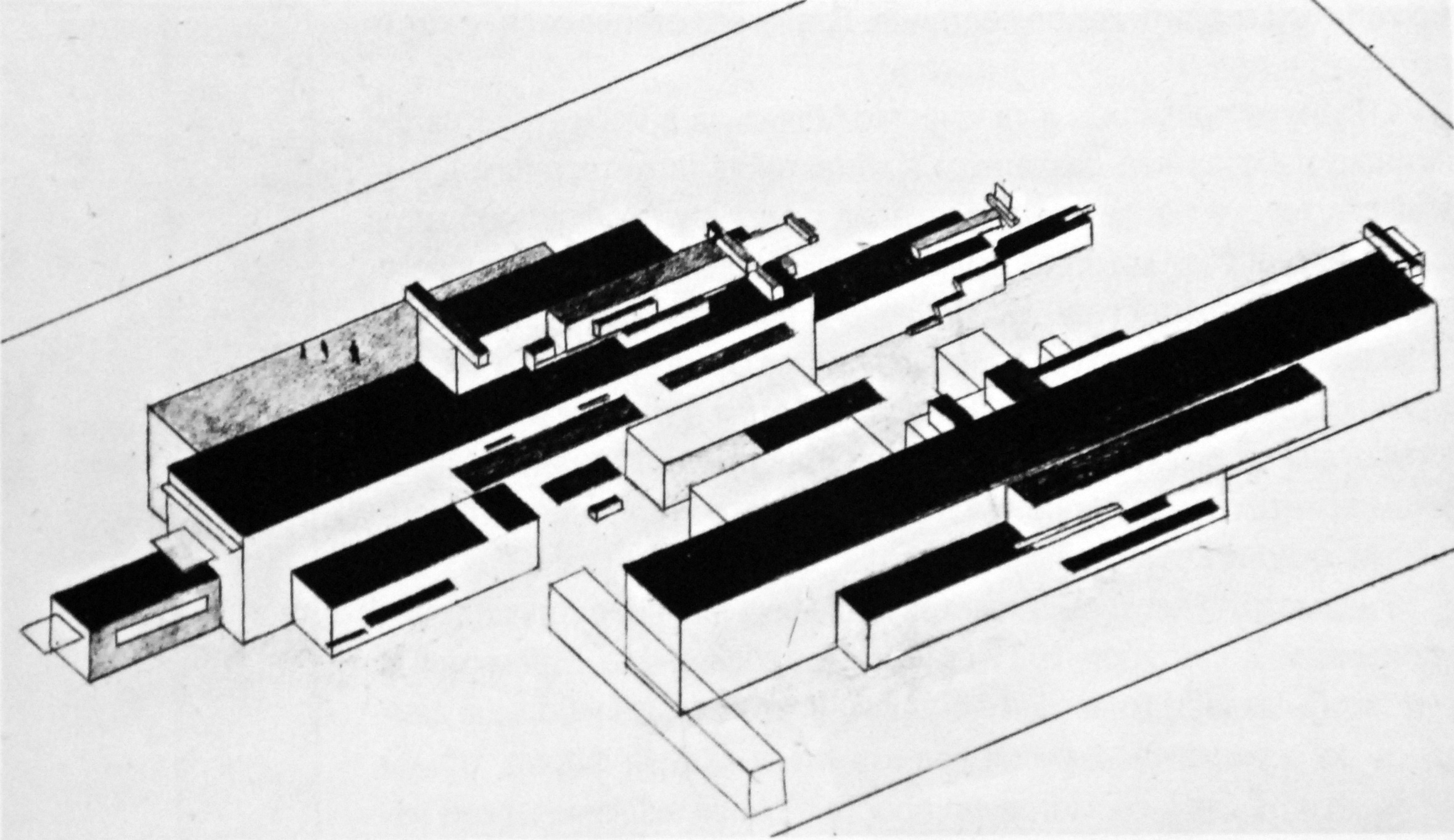
Религиозная и художественная были выше по категории, нежели гражданская жизнь, гражданская жизнь всегда обличалась религиозной стороною, которая накладывала разные наказания гражданам гражданских жилищ, т.е. людям, которые не находятся частично под духовной крышей и делают греховные вещи, подчиняясь материальным влияниям — они заботятся больше о теле, нежели о духе...

...Каждый гражданский инженер — человек, который не приобщился архитектуре, т.е. духовной эстетике, но хочет придать своему сооружению художественную или архитектурную внешность. Вот почему у некоторых гражданских инженеров является желание после окончания института гражданских инженеров поступить в Академию художеств для того, чтобы гражданское сооружение стало выше по красоте, т.е. свое тело оформило в нечто большее, нежели простая утилитарность.

Гражданин, который воспитан на художестве, заказывает постройку дома архитектору и говорит ему построить дом в стиле том или другом. Он хочет оставить свои материальные, практические запросы, перенести себя в область высшую, художественную; он также,скорее, оказывает предпочтение художественному живописному произведению, нежели фотографии. Поэтому в Институт гражданских инженеров введены художники, художественное рисование».[[33]](#footnote-33)

Кстати, Малевич преподавал в ПИГИ именно художественное рисование.

В конце 1924 года на пике работы над архитектонами Малевич одновременно разрабатывает серию объемных графических объектов - планит, которые можно рассматривать как следующий (последний) шаг от архитектоники к архитектуре.

Малевич так увлекся этим супрематическим прорывом в архитектуру, что тогда же (в 1924 г.) стал придумывать новый термин для завершающего этапа эволюции супрематизма. Он придумал термин «суперархитектура» и был очень озабочен технической выполнимостью архитектонов и планит, в частности, плоскими кровлями.

8 декабря 1924 года Малевич в письме Лисицкому писал: «Хотелось бы от Вас получить письмо в духе того, что все технические средства для выполнения Суперархитектуры возможны, ибо наши не верят, чтобы могли быть перекрытые плоские крыши и проч.».[[34]](#footnote-34)

10. Планит - сегодняшние сооружения, 1924

Одновременный выход Малевича в 1924 году сразу на две серии супрематических объектов — архитектоны и планиты — не очень мотивирован. Чем же отличаются между собой эти две серии?

Во-первых, как уже говорилось, архитектоны — это «слепая», «чистая» архитектоника (без утилитарного назначения), а планиты — это объекты с утилитарной функцией (жилые дома).

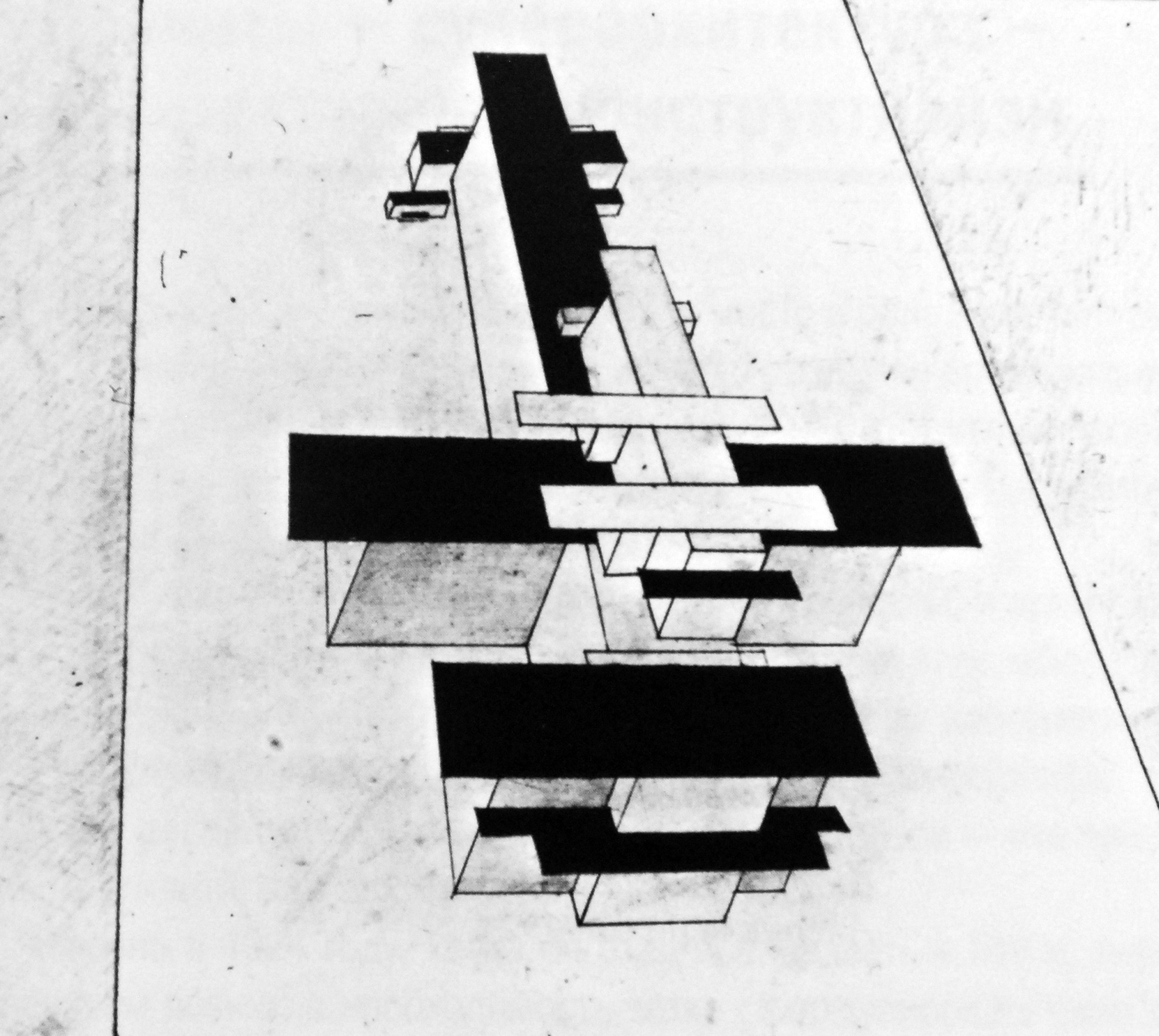
Во-вторых, архитектоны — это гипсовые модели, а планиты — это чертежи (перспективы, аксонометрии).

Так как архитектоны и планиты разрабатывались одновременно, то общая концепция «чистой» формы влияла и на планиты. Особенно это заметно на трех классических планитах.

Первый планит — это один из самых крупных планитов и единственный несимметричный. Он состоит из двух основных крупных параллельно расположенных (со сдвигом) продолговатых параллелепипедов, связанных между собой через ряд средних по размерам параллелепипедов. Такие же средние по размерам параллелепипеды примыкают к двум основным — сбоку и сверху. Кроме того, в общую композицию включены маленькие параллелепипеды, одно окно и козырьки, которые (как и люди на крыше) выявляют масштаб этого планита.

Этот чертеж снабжен авторскими надписями: вверху — «Сегодняшние сооружения», внизу — «Супрематизм. Вид планита сверху (построен вне всякой цели, но землянит может использовать его для своих целей)».

Как видим, влияние «чистой» формы еще частично сохраняется. Планит проектируется как жилое сооружение универсального назначения — жильцам дается возможность приспосабливать здание к своим функциональным потребностям.

Остальные выявленные планиты — это крестообразные в плане симметричные композиции (аксонометрии и перспективы). Причем почти у всех не один, а два поперечных корпуса, в результате чего они напоминают самолет тех лет (аэроплан-биплан). Сходство с самолетом позволило Малевичу назвать его «планит летчика».

Планиты появились в творчестве Малевича в момент, когда он активно работал над созданием архитектонов (архитектоника), а в области теории постепенно переходил к анализу тех формообразующих процессов, которые были связаны с выходом живописного авангарда в архитектуру. Особенно его волновала экспансия конструктивизма. Архитектуру конструктивизма он не признавал частью художественного авангарда. Он писал об этом в статьях и письмах, провозглашал в докладах и лекциях. Отрицательные оценки Малевичем архитектурного конструктивизма помогают уточнить его концепцию супрематической архитектуры.

Рассмотрим несколько текстов Малевича в письме голландским художникам 7 сентября 1921 года из Витебска: «Мы стремимся к тому, чтобы супрематическая конструкция все больше и больше двигалась по экономическому строению, чтобы каждая форма, объем или плоскость была геометрично проста в своей экономической необходимости. Все эстетические отношения, связывающие между собой формы отвергаются и на место их вводится новая основа экономической необходимости. Вся цель супрематизма — идти к созданию нового мирового архитектурного образа материального и духовного динамического проявления».

11. Планит (жилой дом) летчика, 1924

Малевич против как старого предметного мира, так и нового (машинного). «Искусство опять встретило предметный мир моторов и машин, мир техники, который оно должно также разрушить, как и предметным мир академических искусств, и тогда только наступит действительная форма нового мира. Часть революционных художников, увлекшись конструктивностью, уже попала в омут старого, ибо не смогла различить, что академизм искусств и академизм техники суть едины в целом. Итак, вышедши с поля академической войны, попали в новую вражескую армию техникума, которая и поглощает их. К таковым группам я отношу группу называемых себя «конструктивистами» и «Обществом молодых художников» в России... Обе эти группы совершенно не узнали в техникуме своего нового врага... Все их конструкции сходятся с поверхностью старой техники... С другой стороны, стремление к поспешности - выйти как можно скорее к целесообразной вещи (или утилитарной). Поэтому многие из молодежи стремятся скорее поступить в архитектурные или технические училища, чтобы скорее понять законы, без чего нельзя осуществить целесообразную вещь. Это самое губительное стремление. При поступлении в техникум нужно твердо поставить вопрос, что познано, для того, чтобы никогда по этим законам ничего не строить».[[35]](#footnote-35)

Что же не устраивало Малевича в конструктивизме?

Ответить на этот вопрос Малевичу предоставили возможность на страницах конструктивистского журнала «Современная архитектура».

В письме в редакцию журнала Малевич писал:

«Ознакомившись с журналом «Современная архитектура», я обнаружил большие принципиальные расхождения с современной архитектурной мыслью. Идеология архитектуры и вообще искусства Вами не то, что не уяснена, но даже и нет попытки к выяснению этой великой стороны жизни в Вашем журнале». Малевич отделяет от архитектуры «металлическую культуру».

«Таким образом, весь путь нового искусства во всех своих видах культуры вышел к современному искусству, которое есть архитектура. Последняя резко расходится со второй линией, идущей из обстоятельств металлического прогресса, т.е. конструктивизма, тоже современного. Вот из этих двух положений исходят разные идеологи, в силу чего наступает конфликт, который не разрешен ни в одном журнале, ни в одной книге. В виду того, что я над этим вопросом уже много лет работаю, то я успел кое-что выяснить, в силу чего и нахожу, что Ваш журнал расходится с путями архитектуры и, являясь журналом конструктивизма, таким образом с искусством ничего общего не имеет».[[36]](#footnote-36)

В 1929 году Малевич публикует в харьковском журнале «Нова генерация» две статьи, где отлучает конструктивизм от «архитектурно-художественного движения».

В первой статье «Русские конструктивисты и конструктивизм» Малевич подвергает резкой критике все, что имеет отношение к формообразующей концепции конструктивизма. Ему не нравятся рельефы Татлина, а также трансформируемая мебель и стенды Родченко. Из современной архитектуры Малевич позитивно оценивает только объекты с плоскостями (Тео ван Дусбурга, Ле Корбюзье, Корна и др.), а все, что с каркасом и стеклом (веснинский «Аркос», например), он отвергает. Малевич всячески поддерживает неконструктивистскую новую архитектуру, считая, что она возникла под влиянием супрематизма.

Малевич пишет: «...типы искусства, где главным является плоскость, как, например, пятая стадия кубизма и супрематизм, в свою очередь оказали влияние на архитекторов, давших новые архитектурные построения... Итак, мы видим две линии развития: новый тип общественных строений (конструктивизм), то есть чисто прибыльный или экономический, и новый тип архитектурных построений (кубо-супрематизма), которые вмещают в себе две формулы нового искусства и утилитарную формулу; третий тип архитектуры — беспредметная художественная архитектоника.

Для примера возьмем и сравним два построения: проект торгового дома архитектора Веснина и модель торгового дома другого архитектора — Корна, построенную из трех материалов — железа, бетона и стекла, и архитектора Тео ван Дусбурга. Это сравнение дает нам право говорить о том, что Корн и Дусбург имели в виду не только утилитарную функцию здания, но и архитектурную, то есть художественное формирование этих функций. Они формировали каждую функцию по формуле новых искусств, то есть они связывали их согласно формирующим ощущениям, либо каждую функцию устанавливали в художественных формах. Архитектор Веснин отыскивал голые функции, благодаря чему и получил коробку, разделенную на сетку стекол, тогда как у Корна и Дусбурга мы видим богатство разнообразных форм, связанных между собой гармонией контрастов, и не думаю, чтобы им не хватало гигиенических условий и света либо утилитарной стороны. И если мы видели в старых постройках признаки искусства, например, в железнодорожных строениях, то в новом конструктивном строительстве эти признаки исключены, в силу чего художественная форма в большинстве случаев отсутствует (мы не получаем от них художественного ощущения).

Конструктивизм еще переживает общественно-экономические формы строительства и не нашел художественной формы как формы архитектурной, которую нашли западные архитекторы в проблемах живописного искусства. Функция того или иного предмета формируется по формуле нового искусства...

...Мы заканчиваем эту статью и хотели бы, чтобы не возникла мысль о том, что этой статьей исчерпывается вопрос о русской архитектуре конструктивистов; мне доведется сказать еще несколько слов о том, что конструктивизмом еще далеко не исчерпывается работа над новой архитектурой.

Вопрос архитектуры «зацепил» группировку супрематистов и целый ряд других архитекторов, работающих индивидуально.

О них, я думаю, мы поговорим отдельно».[[37]](#footnote-37)

В следующем номере того же журнала («Нова генерацiя») была опубликована вторая статья Малевича «Кубо-футуризм». В этой статье Малевич, в частности, писал: «В предыдущей лекции о конструктивизме и кубизме мы отметили простое развитие конструктивных и архитектурных построений двух течений искусства «как такового» — кубизма и супрематизма — и показали, что на Западе, кроме чисто утилитарных построений, развивается художественное движение: конструктивно-утилитарное искусство; искусство функциональное, что берет за основу только форму как художественный признак, развивается и у нас. Другими словами, делается установка на архитектурно-художественное движение.

Таким образом, мы смогли увидеть огромную роль нового изобразительного искусства, которое внесло в нашу эпоху новые формы вообще и архитектурные, в частности, чем и сделало ее новой эпохой».[[38]](#footnote-38)

Во второй половине 1920-х годов архитектоны и планиты рассматривались в одном ряду, причем подчеркивалось, что эти объекты олицетворяют выход супрематизма в архитектуру. Знали о планитах и архитектонах Малевича и за рубежом (по публикациям и выставкам). Например в Польше планиты и архитектоны демонстрировали, как минимум на двух выставках. В марте 1926 года Малевич участвовал в Международной выставке современной архитектуры в Варшаве, где демонстрировались четыре планита. В марте 1927 года в Варшаве проходила персональная выставка Малевича, на которой были показаны: 73 живописные работы, около 25 рисунков, несколько архитектонов.

Известный польский архитектор Е. Сириус вспоминала об этих выставках:

«Одним из крупнейших художественных событий Второй выставки современной архитектуры (Варшава, 1920 г.) были выставленные там четыре подлинных рисунка Казимира Малевича, Впоследствии они сыграли особую роль в развитии архитектурного авангарда в Польше и не только в ней. Рисунки назывались странно — планиты. Этим, придуманным им самим названием, Малевич определял дома будущего. Людей, жителей Земли, он называл землянитами.

На ретроспективной выставке работ Малевича, организованной членами группы Praesens в Варшаве в марте 1927 года, мы имели возможность проследить линию развития его творчества, конечной стадией которого и стали планиты...

...Я участвовала а этом большом событии, а беседа о нем с любимым профессором врезалась в память. Вижу Ноаковского, как он медленно переходит от одной картины к другой. Возле вариаций Малевича на темы русских икон и фольклора (которые очень любил Ноаковский) он останавливался, кивал с одобрительной улыбкой головой и был явно доволен. Потом он становился все более угрюмым и грустным; рассматривая супрематические картины, он тихо прошептал так, чтобы Малевич не слышал его слов: «Смотрите, ведь он умел рисовать, ведь у него большой талант! Зачем же он сошел с прямого пути? Ведь это же тупик... и он сам себя туда загнал... Это дорога никуда». И вдруг увидел перспективы и макеты планитов (видимо имеются ввиду архитектоны). Остановился, было видно, что он этого не ожидал. В течение нескольких минут он молчал, сосредоточенно изучая увиденное, а потом, явно обрадованный, воскликнул: «Так он же чародей! Никакого содержания... Никаких украшений... Но какие пропорции тел! Какая чистота! Архитектура». И, кажется, он обнял Малевича, потому что сам в то время переживал кризис в поисках концепции новой архитектуры...

Перед выездом в Берлин, где он должен был принять участие в большом показе современного искусства и где для его работ был зарезервирован почетный зал,.. Малевич подарил моему мужу и мне одну из своих супрематических картин и макет одного из планитов. Это был бесценный дар. Необычное сочетание динамики картины, на которой художник с помощью наклонно повешенного черного креста и малого красного квадрата в пустоте белого фона вызвал ощущение полета в пространстве, со статичной красотой макета, излучающего равновесие, восхищающего чистотой форм и безошибочным ощущением пропорций, где каждой из перемежающихся плоскостей художник предназначил только ему ведомую роль, сопровождало нас многие годы нашего творческого пути как недостижимый эталон, к которому должна стремиться архитектура...»[[39]](#footnote-39)

**Эстетические принципы формообразования архитектонов**

Создав архитектоны Малевич фактически произвел революцию в архитектурном формообразовании. Решающую роль в таком художественном открытии сыграло то, что он не имел архитектурного образования и потому в творчестве отталкивался от совершенно иных точек опоры, нежели архитекторы. И если про супрематическую живопись было сказано, что Малевич дошел до «нуля формы», то можно уверенно сказать, что именно отсюда - с нуля – начинается новая, супрематическая архитектура.

Хотя сам Малевич неоднократно заявлял, что занимается не архитектурой, а архитектоникой – работой с «чистой» неутилитарной формой, тем не менее их взаимосвязь и взаимовлияние неоспоримы. Вопреки всем спорам это признавали даже в 20-е годы, а сейчас без тени сомнений можно сказать, что архитектоны стали, как принято говорить, «иконой стиля». В чем же заключается их революционность?

Как уже было сказано ранее, Малевич создал четыре главных архитектона: два горизонтальных — «Альфа» и «Бета», два вертикальных - «Гота» (два варианта) и «Зета».

Эти работы — скорее, отвлеченные мысли на архитектурные темы, нежели реальные проекты. Они составлены из гипсовых параллелепипедов различной конфигурации, но в основании этих параллелепипедов всегда лежит квадрат – тот самый «нуль формы». Между собой они соединены исключительно ортогонально.

По размерам элементы условно можно разделить на три группы — большие, средние и малые, причем малые элементы условно можно считать сомасштабными человеку. Это и придает объемным композициям, которыми по существу являются архитектоны, ощущения и качества архитектурных объемов. Именно здесь и рождается творческое открытие: чтобы достичь подлинной чистоты формы Малевич намеренно строит композиции, изменяя лишь два параметра – размер элемента и его пропорции. При таком намеренном самоограничении пространственные сочетания объемов выходят на первый план и, кроме того, не возникает отсылки к существующим архитектурным формам.

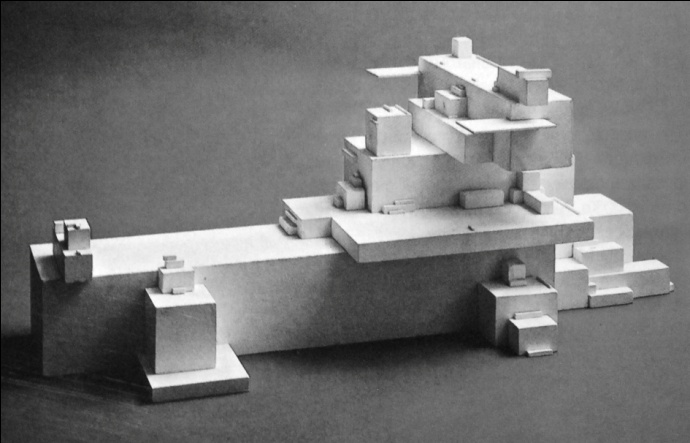
Засчет значительного контраста основного объема (или пары объемов) с остальными все архитектоны производят впечатление необычайной монументальности. Тут-то и кроется первое революционное нововведение: у большинства монументальность и по сей день ассоциируется с симметрией, архитектоны же имеют ярко-выраженную ассиметрию. С каждой точки они воспринимаются иначе, и это дает нам основания предположить, что Малевич закладывал в свои композиции четвертое измерение – время. Таким образом, обходя вокруг пусть даже небольших гипсовых моделей, а не тех колоссальных сооружений, которые задумывал Малевич, мы видим как они развиваются в пространстве. Подобный подход был известен уже во времена архитектуры модерна, но тут пространственность модерна возведена практически в квадрат – элементы расположены пространственно не только в горизонтальном, но и в вертикальном измерении.

Известно, что все фотографии для публикаций 20-30-х гг. снимались при самом непосредственном участии Малевича, с тщательно выставленным светом и с определенных точек – чтобы донести неповрежденными те пространственные ощущения, которые автор закладывал в свои творения.

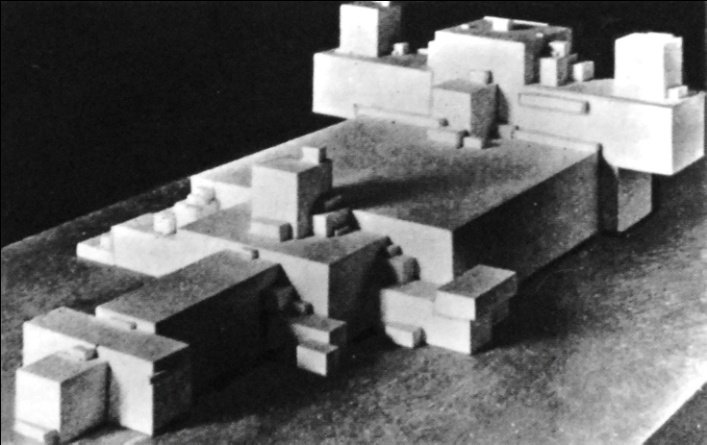
Столь контрастные масштабные сопоставления, которые мы видим в архитектонах, ранее в архитектуре не использовались. Конечно всегда были разномасштабные элементы, но никогда не были они элементами одной категории. Здесь же, засчет использования единого универсального элемента-модуля, ощущения контрастности масштабов доведены до предела.

Кроме того Малевич переосмысляет отношение к тяжести: если в классической архитектурной композиции здание к верху облегчается, то здесь в некоторых случаях наоборот зрительно «тяжелое» располагается над «легким», еще более усиливая ощущение контрастности, придавая этому даже некоторый драматизм. Крупные нерасчлененные формы часто располагаются над более мелкими, визуально раздробленными – небывалый прием для архитектуры!

Архитектоны «Альфа» и «Бета» имеют массивную приземистую форму и построены на горизонтальных и вертикальных сдвигах объемов друг относительно друга, что придает им необычайную динамичность. Этот же принцип используется Малевичем и в планитах.

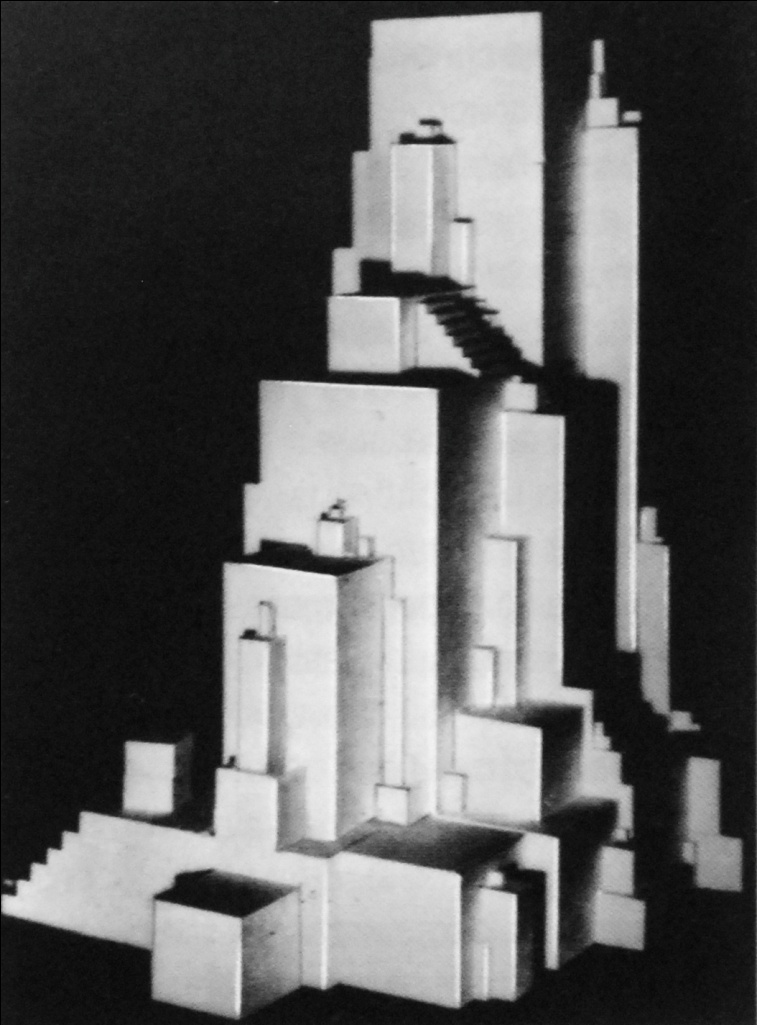
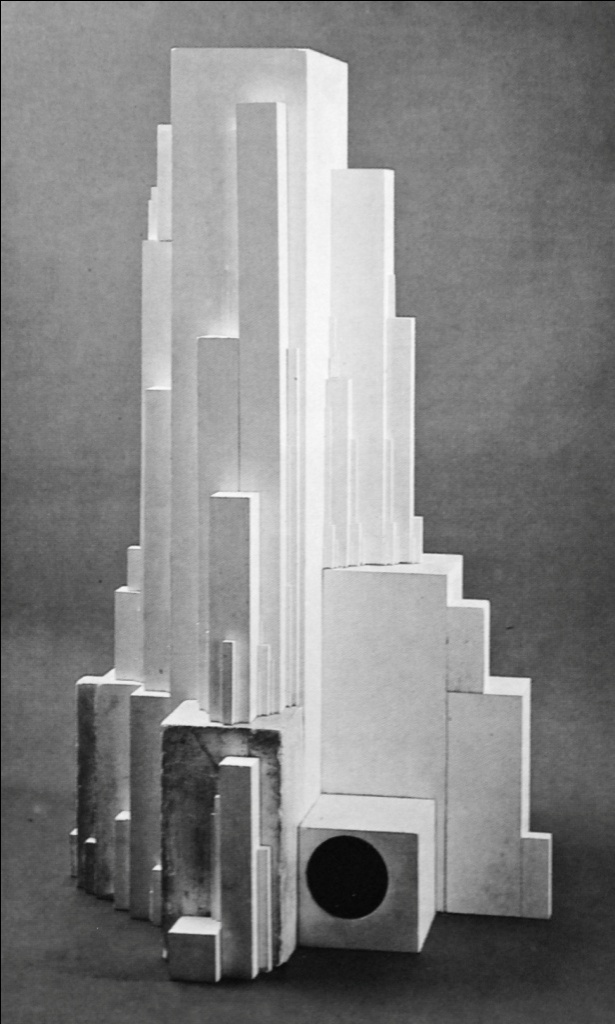


12. Архитектон "Альфа", 1923-1924



12. Архитектон "Бета", 1924-1925

Вертикальные архитектоны «Гота» и «Зета» поражают своей ритмической музыкальностью. В «Готе» эта музыкальность сродни симфониям готических соборов, но при внимательном рассмотрении оказывается, что принцип ее устройства совсем иной, в то время как ощущения возвышенности и стремления ввысь столь же сильное. В «Зете» же музыкальность скорее импровизационно-джазовая – объемы образуют на первый взгляд случайно составленную структуру, но это ощущение той самой мастерски созданной случайности, над умением создавать которую и музыканты и художники работают годами.



14. Архитектон "Гота", 1924-1925 15. Архитектон "Зета", 1925-1926

Мы видим, что в архитектонах Малевич революционно-новаторски (в особенности для своего времени) отнесся к законам архитектурной композиции, и подход этот был во многом провидческим. Но отчего же в наши дни, в особенности в последние десятилетия, к Малевичу проявляется повышенный интерес?

Сегодня мы стоим на распутье. Дальнейший путь архитектуры неопределен и ситуация представляется несколько хаотической. Как отчетливо перекликается это с ситуацией 20-х годов: тогда, под влиянием новых возможностей и социальных условий, происходил выход за рамки архитектуры традиционной, выход в авангард, начало формирования интернационального стиля. Процессы, происходящие сейчас, во многом аналогичны: уже ясно, что привычная архитектура «доживает» последние дни, что нужен прорыв в новое, в неизвестность, но неясно где и как он произойдет. В этой ситуации обращение к истокам и изучение того, «первого прорыва», представляется явлением закономерным и необходимым, ведь невозможно создать что-либо новое, не изучив все, что было до, и невозможно вырваться за рамки, не зная этих рамок и того, кем и как они были поставлены.

**Заключение**

Мы видим какой долгий и непростой путь проделал Казимир Малевич на пути от подражания западным живописным течениям к формированию нового уникального беспредметного стиля – супрематизма, а затем к выходу в третье измерение – к супрематической архитектуре. Мог ли этот путь быть короче? Ведь Малевич сначала последовательно уходит от объема в своей живописи, а потом вновь постепенно возвращается к нему. Тут-то и кроется необычайная самобытность супрематической архитектуры! Она настолько чиста и стилистически безукоризненна, настолько нова и необычайна как раз потому, что вырастает из беспредметного супрематизма, разорвавшего все связи с реальностью. И вопреки всем тем, кто считал подобные игры с чистой формой неприемлемыми для архитектуры, мы, по прошествии многих лет, собственными глазами видим, что путь, пройденный Казимиром Малевичем, был путем провидца, опережающего современников и семимильными шагами направляющегося в будущее.

**Список использованной литературы**

1. Азизян И. А. «Диалог искусств серебряного века», - М., 2001;
2. Азизян И. А. «Диалог искусств XX века», - М., 2008
3. Бычков В.В. «Эстетика», - М., 2002;
4. «В круге Малечива», - СПб, 2000;
5. Жадова Л. А. «Проблемы истории советской архитектуры» - М., 1983;
6. «Казимир Малевич в Русском музее» - СПб., 2000;
7. Левкова-Ламм И. «Лицо квадрата. Мистерии Казимира Малевича» - М., 2004;
8. Лифшиц Б. «Полутороглазый стрелец» - Л., 1933;
9. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004;
10. Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах – М., 2004;
11. Маркадэ Ж. К. «Гончарова, Ларионов и Малевич»/ в сб.: «Гончарова Н. и Ларионов М. Исследования и публикации», - М., 2001;
12. Сарабьянов Д. В. «История русского искусства конца XIX – начала XX века» - М., 1989;
13. Сарабьянов Д., Шатских А. «Казимир Малевич. Живопись. Теория» - М., 1993;
14. Сарабьянов Д. В. «Кубо-футуризм: термин и реальность»/ в сб. «Русский кубофутуризм», - СПб., 2002;
15. Сарабьянов Д. В. «Символизм в авангарде» - М., 2003;
16. «Современная архитектура», журнал - 1928, №5;
17. Хан-Магомедов С. О. «Супрематизм и архитектура», - М., 2007;
18. Харджиев Н. «Статьи об авангарде» - М., 1997.

1. Хан-Магомедов С. О. «Супрематизм и архитектура», - М., 2007, стр 35. [↑](#footnote-ref-1)
2. Сарабьянов Д. В. «Символизм в авангарде» - М., 2003, стр. 7 [↑](#footnote-ref-2)
3. Хан-Магомедов С. О. «Супрематизм и архитектура», - М., 2007, стр 36. [↑](#footnote-ref-3)
4. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 1, стр. 20 [↑](#footnote-ref-4)
5. Хан-Магомедов С. О. «Супрематизм и архитектура», - М., 2007, стр. 39 [↑](#footnote-ref-5)
6. Левкова-Ламм И. «Лицо квадрата. Мистерии Казимира Малевича» - М., 2004, стр. 50 [↑](#footnote-ref-6)
7. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 1, стр. 28-37 [↑](#footnote-ref-7)
8. Маркадэ Ж. К. «Гончарова, Ларионов и Малевич»/ в сб.: «Гончарова Н. и Ларионов М. Исследования и публикации», - М., 2001, стр. 199-206 [↑](#footnote-ref-8)
9. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 1 [↑](#footnote-ref-9)
10. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 1, стр. 35-39 [↑](#footnote-ref-10)
11. Малевич К. «Футуризм» //Анархия, - 1918, №57 [↑](#footnote-ref-11)
12. Харджиев Н. «К истории русского авангарда», - стр. 9 [↑](#footnote-ref-12)
13. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 2, стр. 113-115 [↑](#footnote-ref-13)
14. Лифшиц Б. «Полутороглазый стрелец» - Л., 1933, стр. 188 [↑](#footnote-ref-14)
15. Сарабьянов Д. В. «История русского искусства конца XIX – начала XX века», - М., стр 232 [↑](#footnote-ref-15)
16. Киблицкий И. «К вопросу о черном квадрате в опере «Победа над Солнцем»/ в кн. «Казимир Малевич в Русском музее», - СПб., 2000, стр. 37-38 [↑](#footnote-ref-16)
17. Хан-Магомедов С. О. «Супрематизм и архитектура», - М., 2007, стр 59. [↑](#footnote-ref-17)
18. Сарабьянов Д. В. «Кубо-футуризм: термин и реальность»/ в сб. «Русский кубофутуризм», - СПб., 2002, стр. 3-10 [↑](#footnote-ref-18)
19. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 1, стр. 75 [↑](#footnote-ref-19)
20. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 1, стр. 48 [↑](#footnote-ref-20)
21. Хан-Магомедов С. О. «Супрематизм и архитектура», - М., 2007, стр 64-67 [↑](#footnote-ref-21)
22. Сарабьянов Д., Шатских А. «Казимир Малевич. Живопись. Теория» - М., 1993, стр 78-83 [↑](#footnote-ref-22)
23. Баснер Е. «Живопись Малевича из собрания Русского музея»/ в кн. «Казимир Малевич в Русском музее» - СПб., 2000, стр. 18-19 [↑](#footnote-ref-23)
24. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 2, стр. 169, 172 [↑](#footnote-ref-24)
25. Сарабьянов Д., Шатских А. «Казимир Малевич. Живопись. Теория» - М., 1993, стр 104, 112 [↑](#footnote-ref-25)
26. Жадова Л. А. «Проблемы истории советской архитектуры» - М., 1983, стр. 34-35. [↑](#footnote-ref-26)
27. Жадова Л. А. «Проблемы истории советской архитектуры» - М., 1983, стр. 35 [↑](#footnote-ref-27)
28. Жадова Л. А. «Проблемы истории советской архитектуры» - М., 1983, стр. 36 [↑](#footnote-ref-28)
29. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 2, стр. 262 [↑](#footnote-ref-29)
30. Серый Г. «Монастырь на госснабжении (Отчетная выставка Государственного института художественной культуры)» /Ленинградская правда - 1926, 10 июня. [↑](#footnote-ref-30)
31. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 2, стр. 546-548 [↑](#footnote-ref-31)
32. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 2, стр. 408 [↑](#footnote-ref-32)
33. Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах – Т. 4, стр. 273-275 [↑](#footnote-ref-33)
34. Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах – Т. 4, стр. 307-308 [↑](#footnote-ref-34)
35. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 1, стр. 143-144 [↑](#footnote-ref-35)
36. Современная архитектура, 1928, №5, стр. 156 [↑](#footnote-ref-36)
37. Малевич К. «Русские конструктивисты и конструктивизм»/ Нова генерацiя, Харьков, 1929, № 9 [↑](#footnote-ref-37)
38. Малевич К. «Кубо-футуризм»/ Нова генерацiя, Харьков, 1929, № 10 [↑](#footnote-ref-38)
39. «Малевич о себе. Современники о Малевиче» - М., 2004, Т. 2, стр. 365-369 [↑](#footnote-ref-39)