

ке дополнительно (пресловутая «авторская позиция»), в литературе вырастает из оригинальной совокупности художественных факторов, из картины мира, созданной писателем, с неизбежным расхождением как с изначальной идеей «творца», так и с авторским комментарием к концепции собственного произведения.

Литература

1. Булгаков, М. А. Повести, рассказы, фельетоны / М. А. Булгаков.— М., 1988.
2. Горький, А. М. Литературные портреты / А. М. Горький.— Минск, 1986.
3. Киселев, А. Г. Теория и практика массовой информации: подготовка и создание медиатекста / А. Г. Киселев.— СПб, 2011.
4. Лебедева, М. Л. Практическое литературоведение: что сказал писатель / М. Л. Лебедева, А. К. Северинец, О. Л. Коренькова.— Ростов н/Д, 2015.
5. Ленин, В. И. Удержат ли большевики государственную власть / Ленин В. И. // Полное собрание сочинений в 55 т. / М.— Т. 34.— С. 289–339.
6. Маяковский, В. В. Владимир Ильич Ленин / В. В. Маяковский // Полное собрание сочинений в 13 т. / М.— Т. 6.— С. 231–309.
7. Петух — один из символов Франции [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.caravanarba.org/index.php/ru/ru-gsof/ru-culture-gsof/38-ru-rcoq-gaulois>

Ю. А. Лень

Минск, Белорусский государственный университет

Возвращение «Черного квадрата»: апелляция к супрематизму в белорусском авангардном искусстве второй половины 1980-х гг.

«Супрематизм есть та новая беспредметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения. Супрематический квадрат представляет собою первый элемент, из которого построился Супрематический метод» [1, с. 105] — таким образом определил свой метод Казимир Малевич, в 1915 г. создавший одно из самых из известных и полемических произведений искусства XX в. — «Черный квадрат». Так было положено начало «искусству высших форм». Впервые полотно было представлено публике на выставке «0,10». Это событие стало вехой в истории

искусства, обозначив собой абсолютное воплощение нового, нефигуративного, искусства. Наряду с другими авангардными художественными направлениями начала XX в. супрематическое искусство стремилось через работу с материей — плоскостью, цветом, простейшими геометрическими фигурами — изменить язык искусства и далее, посредством этого нового языка, изменить старый мир. Оно стремилось найти высшие формы искусства. По мнению российского искусствоведа А. Шатских, супрематизм был самым радикальным, левым направлением русского авангарда: *«К. Малевич разработал систему супрематизма, заключающуюся в абсолютном отвлечении живописи от конкретно-чувственных образов внешнего мира и конструировании новой реальности. Линия, цвет, плоскость в супрематизме не несли на себе сюжетной, информативной нагрузки, а использовались лишь в их формально-техническом значении. Полный отказ от фигуративного искусства на практике означал редукцию семантической многозначности образов, лишение изобразительного искусства традиционных культурных “нагрузок”»* [2, с. 110].

Именно радикализм и левизна этого нового направления сделали его особенно актуальным и востребованным в первые годы советской власти. Мессианско-утопический пафос супрематизма К. Малевича гармонично вписывался в концепцию построения идеального коммунистического общества. Художники-авангардисты декларировали возможность перестройки мира, создания «нового мира» через слияние искусства и жизни. И, конечно, новое искусство должно было строиться по новым законам, отвергнув «старорежимные» каноны и ограничения. На заре советского государства власть поддерживала подобные тенденции и, в частности, супрематизм. В первые годы советской власти К. Малевич получил возможность продвигать свой метод на государственном уровне. В 1918 г. по инициативе М. Шагала в Витебске было создано Витебское Народное художественное училище (ВНХУ) [3, с. 105], впоследствии неоднократно переименованное, а в 1923 г. реорганизованное в Витебский художественный техникум. Сюда в качестве педагогов были приглашены К. Малевич и Эль Лисицкий. В итоге это учебное заведение на несколько лет стало меккой советского авангардизма. Мастерская супрематического искусства под началом К. Малевича была одной из самых массовых благодаря обаянию и энергетике этого художника. В начале

1920 г. ученики К. Малевича создают объединение Молполновис (изначально Группа молодых кубистов), впоследствии переименованное в Посновис, а затем в знаменитый УНОВИС. Его ученики (Д. Якерсон, Н. Суетин, Л. Хидекель, М. Векслер, Л. Зевин, И. Гаврис) впоследствии внесли немалый вклад в советское искусство. Несмотря на то, что многие из них позже переориентировались на соцреализм, традиции нефигуративного искусства подспудно сохранялись в белорусской художественной культуре.

Будучи коллегой К. Малевича, Эль Лисицкий также попал под влияние супрематического учения [4, с. 110]. Надо отметить, что благодаря богатому предыдущему творческому опыту, а также обширному образованию, Эль Лисицкий не стал эпигоном К. Малевича: его творческий метод сочетал конструктивизм и супрематизм. Принципиальная разница в трактовке супрематизма у двух художников заключалась в расхождении философских, даже теологических позиций при наличии точек схождения.

И К. Малевич, и Эль Лисицкий в супрематических работах стремились выразить высшие (лат. *supremus* — «наивысший») формы бытия. Интенция их работ состоит в визуализации абстрактных идей, поэтому они предельно беспредметны. Оба художника хотели запечатлеть точку начала Вселенной — логос в чистом виде. Для К. Малевича это был момент неподвижности, гомеостаза. Формы в его работах («Черный квадрат и красный квадрат» (1915), «Четыре квадрата» (1915), «Четырехугольник и круг» (1915) «Suprematism» (1915) будто бы находятся в состоянии невесомости. Супрематические полотна К. Малевича статичны, в них заключена идея единства и равновесия как начала и конца мира. Работы Эля Лисицкого, напротив, динамичны и пассионарны. Для него супрематизм выражает точку начала движения, выброса энергии. Возможно, поэтому именно его творчество имело в большей степени прикладной характер. Например, иллюстрация книги Маяковского «Для голоса», «Сказ про два квадрата», агитационный плакат «Клином красным бей белых» [5]. Синтез конструктивистского и супрематического методов воплотился также в его знаменитых ПРОУНах. Одна из задач, стоящих перед Лисицким — репрезентация динамики времени. В своих проектных и теоретических работах он воплотил идеи еврейской философии и новоевропейской науки. Концепция пространства-времени излагается художником в статье «Искусство и пангеометрия», впервые опу-

бликованной в 1925 г. в Потсдаме в альманахе «Europa-Almanach», и лишь в 1978 г. она была переведена на русский язык [6].

Среди художников, применявших супрематический метод, можно также назвать Н. Альтмана, А. Астаповича, Н. Ходасевич-Леже, Д. Якерсона. Особенно актуальным супрематизм (часто в сочетании с конструктивизмом) был в плакатной живописи, поскольку предоставлял художникам оригинальный выразительный инструментарий для знаково-символической передачи коммунистических идей (например, «Россия — труд», «Петрокоммуна» Альтмана).

Супрематизм 1920-х годов имел короткий век. Вскоре авангардистские тенденции стали вытесняться социалистическим реализмом. Супрематическое искусство вновь актуализировалось в 1980-х гг. На новом витке истории полузабытые концепции обрели дополнительный смысл. Для белорусского андеграундного искусства 1980-х супрематизм стал одновременно и реминисценцией и революционным способом вырваться из канона соцреализма: апелляция к универсальному и в то же время к национальному.

1980-е годы справедливо считаются поворотным пунктом в истории белорусского искусства. Ярким феноменом этого периода стал андеграунд — неофициальное искусство, которое создавали молодые художники. Одним из его отличий от идеологически выдержанного искусства соцреализма было обращение к новым художественным практикам: перформансам, хэппенингам, инсталляциям. Среди пионеров акционизма в Беларуси была художница Людмила Русова. Вместе со своим мужем и соавтором Игорем Кашкуровичем она стала автором посвященного К. Малевичу перформанса «Воскрешение Казимира». Арт-акция была осуществлена в рамках групповой выставки «Казимир Малевич 110», которая проходила в Витебске с 4 ноября по 4 декабря 1988 г. Вот как описывает его Галляш Свирин: *«У цэнтры глядацкай увагі знаходзілася вялікая “супрэматычная” труна, зробленая па эскізе Малевіча. Яе вечка ўздымалася, адтуль выходзіў чалавек (самае цікавае, што гэта была жанчына — Людміла Русова) і рушыў да сцяны па белай папяровай сцяжынцы, пакідаючы на ёй чорныя сляды. Наступная фаза дзеяння палягала ў тым, што пэрформэр як бы наноў ствараў самы вядомы твор Малевіча — “Чорны квадрат”, і ўрэшце ён губляўся ў натоўпе»* [7].

Перформанс был повторен еще трижды: спустя месяц и спустя год в Минске, а также в Москве в 1990 г. В Минске в 1989 г. это

произошло в рамках выставки «Оживление Казимира», в которой приняли участие художественные группы «Квадрат», «Плюралис», «Коми-Кон», «Ковчег», Товарищество экспериментального изобразительного искусства. В Москве перформанс прошел под названием «Супрематическое воскрешение Казимира» [8]. Завершилась серия перформансов в поселке Немчиновка в Подмоскowie, где К. Малевич провел последние 18 лет жизни и был похоронен. В этом месте был сожжен символический супрематический гроб. Эта удивительная, странная и немного пугающая серия перформансов открыла новую эру в белорусском искусстве, раздвинув границы художественности и выйдя за рамки традиционных эстетических представлений. Как пишет в своем эссе о Л. Русовой и И. Кашкуревиче белорусский искусствовед С. Хоревский, *«яго [перформанса]сэнс — у адмысловым прасторы глыбока індывідуальных, эстэтычных і падзейных перажыванняў відавочцаў і саўдзельнікаў. Перформанс акцэнтуюе самы пачатковы момант творчасці: вострае перажыванне свету, разуменне яго менавіта на ўзроўні перажывання, якому яшчэ не надалі форму, не абмежавалі, а значыць, на думку мастакоў, захавалі гэта перажыванне больш багатым і ёмістым»* [9, с. 362].

Следующим событием, связанным с возрождением супрематизма, было представление, показанное в 1989 г. во Дворце культуры железнодорожников в Минске, — супрематический балет «Звездные войны» [10, с. 15]. К сожалению, об этом событии сохранилось мало документальных свидетельств. Можно только предположить, что это была реминисценция «Супрематического балета», постановка которого произошла в Витебске в 1920 г. Автором и постановщиком балета была ученица К. Малевича Н. Коган. Вслед за своим учителем она верила, что театральное представление может стать ярким средством пропаганды супрематического искусства. «Это была попытка продемонстрировать универсальность супрематизма как метода, указание на то, что супрематизму подвластны все жанры искусства. Коган называет это действо балетом, возможно для того, чтобы указать на абстрактность, беспредметность зрелища — то, к чему и стремился супрематизм», — отмечает М. Карман [11, с. 104]. Возможно, «Супрематический балет» образца 1989 г. также имел целью выразить универсальность беспредметного.

В постановке Нины Коган главные роли играли не актеры, а геомететрические фигуры, в определенном порядке движуци-

еся по сцене. Значение танцовщиков редуцировалось до тех фигур, которые они передвигали. Балет был представлен тогда еще Посновисом 6 февраля 1920 г. в Латышском клубе. В программу представления входили также опера «Победа над Солнцем» и митинг. В ходе балета линия переходила в крест, а затем последовательно в звезду, круг и квадрат.

На наш взгляд, именно постановка супрематического балета, отсылающего нас к будетляндской эпохе, подчеркивает генетическую связь между супрематическим, беспредметным искусством и акционизмом. Исследователь творчества К. Малевича А. Шатских даже называет Супрематический балет первым в мире перформансом [12, с. 68] Их объединяет пафос выразительности в противовес изобразительности, а также стремление к воплощению беспредметных чистых ощущений. Это максималистская попытка материализовать дух платоновских идей и в то же самое время вернуться к первобытной синкретичности и слиянности мира и человека. Таким образом, стоит подчеркнуть, что в белорусском Актуальном искусстве сохраняется преемственность национальных авангардистских традиций, а также сочетание концептуализма искусства и его акционных форм, стремящихся к постижению космического порядка. Как отмечает исследователь Е. Зубревич, *«Супрематический балет является воплощением беспредметного искусства, попыткой выразить пластические трансформации, проявлением принципа аллогизма сценического мышления. Это визуальное движение художественных форм»* [13, с. 314].

Спустя более двадцати лет в Витебске была осуществлена еще одна реплика Супрематического балета. На этот раз в спектакле использовались эффекты компьютерной графики. По мнению Е. Зубревич, *«эта постановка — современная интерпретация артефакта прошлого. В постановке доминирует экранная плоскость. То есть это попытка осмыслить место реального человека в мире электронных версий. Так современный Супрематический балет усложняет свою структуру, удваивая смысл»* [13, с. 315].

Еще одним примером обращения к супрематическому наследию 1920-х годов может послужить создание в 1988 г. творческого объединения «Квадрат» в Витебске. Его участниками стали 10 молодых художников: А. Малей, А. Слепов, А. Досужев, В. Чукин, В. Шилко, Т. и Ю. Руденко, Н. Дундин, В. Михайловский,

В. Счастный. Их всех объединяло стремление к творческой свободе и нежелание работать в жестких рамках социалистического реализма. Их творческие устремления при этом не были унифицированы, каждый из членов группы работал в собственном стиле: среди них была представлена как абстрактная, так и фигуративная живопись. Группа «Квадрат» считала себя преемником УНОВИСА и ориентировалась на эстетику витебского авангарда 1920-х гг. Сознательное обращение к супрематизму, его переосмысление в духе постмодернизма характерно для основателя группы А. Малей, а также А. Досужева. А. Малей дал собственную интерпретацию супрематической концепции К. Малевича, переводя двухмерные геометрические фигуры в объемные, трансформируя квадрат в куб (или даже кубоквадрат) [14]. Можно утверждать, что Малей обращается также и к супрематическому наследию Эль Лисицкого, а в частности, его ПРОУНам, поскольку от плоскостных работ он постепенно переходит к арт-объектам (например, «Пространственный объект», «Форма», «Движение»). Переосмыслив авангардистское наследие 1920-х, супрематические идеи, А. Малей создает собственную художественную концепцию «Обратная информация», которую воплощает в художественной форме, а также выражает в многочисленных выступлениях и публикациях, вылившихся в монографию ««Обратная информация. Поиск новой концепции пространства в современном искусстве» (2012) [15]. Группа «Квадрат», просуществовавшая до 1994 год, организовала ряд выставок и проектов, посвященных Малевичу: «110 лет со дня рождения К. Малевича» (1988), «70 лет УНОВИСу» (1990), «Проект-выставка «Квадрата» в Центральном доме художника в Москве» (1990), проект «Стена Малевича» (1992).

Во второй половине 1980-х гг. белорусские художники-авангардисты активно используют опыт советского авангарда 1920-х гг., в частности, идеи Казимира Малевича. Аппелляция к творчеству основателя супрематизма происходит как на уровне цитирования, так и через трансформацию супрематических концептов для выражения собственного творческого кредо.

Литература

1. Малевич, К. Супрематизм / К. Малевич // К. Малевич. Собрание сочинений в пяти томах.— Том 2. Статьи и теоретические сочинения, опу-

бликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930.— М., 1998.— С. 105–123.

2. Шатских, А. Евреи в русском авангарде : Шагаловский сборник / А. Шатских // Материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витебске (1996–1999).— Вып. 2.— Витебск, 2004.— С. 102–115.

3. Гугнин, Н. Из истории Витебской художественной школы / Н. Гугнин // Шагаловский сборник. Материалы I–V Шагаловских дней в Витебске (1991–1995).— Витебск, 1996.— С. 101–115.

4. Горячева, Т.В. Эль Лисицкий и его теоретическое наследие / Т.В. Горячева // Эль Лисицкий. К выставке в залах ГТГ.— М., 1991.

5. Конструктор книги Эль Лисицкий / сост. и послесловие Е.Л. Немировский.— М., 2006.

6. Лисицкий, Э. Искусство и пангеометрия Э. Лисицкий // Проблемы образного мышления и дизайн : Труды ВНИИТЭ. Сер.: Техническая эстетика.— Вып. 17.— М., 1978.— С. 62–76.

7. Свірын, Г. Мастацтва пэрформансу ў Беларусі [Электронный ресурс] / Г.Свірын // ARCHE.— 2003.— № 3.— Режим доступа : <http://arche.bymedia.net/2003-3/svir303.html>.

8. Супрематическое воскрешение Казимира.— М., 1990.

9. Харэўскі, С. Людміла Русава і Ігар Кашкурэвіч. Супрэматычнае ўважэнне Казіміра / С. Харэўскі // Сто твораў XX стагоддзя. Нарысы па гісторыі беларускага мастацтва найноўшага часу ; навук. рэд. М. Баразна.— Мінск, 2011 — С. 360–364.

10. Беларускі авангард 1980-х [Выяўлены матэрыялы] : [альбом / укладальнік А. Клінаў ; аўтар тэкста В. Архіпава ; пераклад на англійскую мову С. Соўсь].— Менск, 2011.

11. Карман, М. Деятельность В. Ермолаевой и Н. Коган в Витебском Народном художественном училище как адептов художественной системы К. Малевича / М. Карман // Бюллетень Музея Марка Шагала.— Выпуск 21.— 2013.— Витебск, 2013.— С. 100–106.

12. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922 / А. С. Шатских.— М., 2001.

13. Зубревич, Е. Традиции белорусского пластического театра в свете театральных экспериментов г. Витебска / Е. Зубревич // Другі міжнародны кангрэс даследчыкаў Беларусі. Працоўныя матэрыялы.— Т. 2.— 2013. С. 313–316.

14. Иноземцева, О. А. Семиотико-тематические особенности отображения мироздания современными художниками / О. А. Иноземцева // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки : научно-теоретический журнал.— 2009.— № 1.— С. 81–84.

15. Малей, А. Обратная информация. Поиск новой концепции пространства в современном искусстве / А. Малей.— Минск, 2012.