

ванку, окружен магической защитой природных сил, он находится под надежной охраной предков. К сожалению, далеко не все наши сограждане, надевшие сегодня вышиванку, осознают глубоко сакральное значение ее символов, не все понимают их суть и значение, а также ответственность за себя и за свою землю, которую это подразумевает. Тем не менее, безусловно радует тот факт, что людей, желающих узнать об этом и тем самым прикоснуться к глубинным истокам и древним традициям нашего народа становится сегодня все больше.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Миронова Л. Н.* Цветоведение. Минск : Вышэйшая школа, 1984.
2. *Рыбаков Б. А.* Космогония и мифология земледельцев энеолита // Советская археология. 1965. № 1. С. 24–47; № 2. С. 13–33.
3. *Рыбаков Б. А.* Происхождение и семантика ромбического орнамента // Музей народного искусства и художественных промыслов. М. : Изобразительное искусство, 1972. С. 36–54.
4. *Амброз А. К.* Раннеземледельческий культовый символ («ромб с крючками») // Советская археология. 1965. № 3. С. 14–27

СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КОНТЕНТ: ВОЗМОЖНОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ МАЛЕВИЧА

SUPREMATIST CONTENT: THE POSSIBILITIES OF MALEVICH'S FORMATION

Т. В. Котович

T. KATOVICH

Витебский государственный университет имени П. М. Машерова

Витебск, Республика Беларусь

Vitebsk State University named after P. M. Masherov

Vitebsk, Republic of Belarus

e-mail: t.kotovich@yandex.by

В статье рассматриваются подходы к построению изобразительных систем УНОВИС. Программа, разработанная К. Малевичем основывалась на построении с помощью плоскостных форм, изучения цвета и его взаимодействия с геометрическими формами. В статье анализируются визуализация теоретических работ К. Малевича «О новых системах

в искусстве» и «Супрематизм. 34 рисунка» и «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А».

Ключевые слова: УНОВИС; методическая программа К. Малевича; супрематизм.

The article deals with the approaches to the construction of the visual systems of UNOVIS. The program developed by K. Malevich was based on the construction with the help of planar forms, the study of color and its interaction with geometric forms. This article analyzes the visualization of the theoretical works of K. Malevich “On the new systems in art” and “Suprematism. 34 drawings” and “On New Systems in Art. Statics and Speed. Establishing A.»

Keywords: UNOWIS; K. Malevich’s methodological program; suprematism.

Принципы и подходы к формообразованию в современном искусстве первой трети XX в. стали одной из основных проблем в новой системе художественного преподавания в немецкой и русской школах: *Баухауз*, *ВХУТЕМАС* и витебского *УНОВИС*.

Эти три школы возникли одновременно, инспирированные задачами европейского художественного пространства первой четверти XX века. Немецкий, Витебский и Московский институты выполняли и художественные, и технические задачи.

Каждая из программ акцентировала: 1) выход в пространственную среду, 2) оккупацию этой среды искусством, 3) формирование принципиально нового мира, 4) практическое исследование возможностей формообразования и главное – 5) совокупность различных направлений в едином движении.

При всех различиях в этих программах (в Баухаузе – синтез искусств на основе архитектуры, во ВХУТЕМАСе – политехническое образование, в УНОВИСе – практическая и философско-научная экспедиция) все три учебных заведения в своих регламентах: 1) ориентировались на изменение ментальной матрицы в своих социумах, 2) стремились к решению новых (неакадемических) задач, на производственные задания в дизайне.

Мастерские во ВХУТЕМАС, в УНОВИС существовали открыто и автономно, каждая с собственной позицией и программой.

В Баухаузе мастерская преобразовалась в лабораторию, что было характерно для московских и особенно витебских мастерских. Главным отличием УНОВИСа являлись теоретическая и философская составля-

ющие в целой области исследований, и перспективой для дальнейшей деятельности УНОВИСа стал ГИНХУК как научный исследовательский институт проблем формообразования в искусстве, что определило разницу с ВХУТЕМАС как центром «производственного искусства». И тем не менее вопросы формообразования являлись основой для всех трех институтов:

- в Баухаузе практика и изучение законов возникновения и развития формы вводились на курсе пропедевтики и, по метафоре *В. Гропиуса*, были артерией Баухауза.
- во ВХУТЕМАСе *Н. Ладовский*, *Б. Королев*, *Л. Попова* и *А. Родченко* в рамках пропедевтического обучения вырабатывали принципы, методы и приемы формообразования для всего объема пространственных искусств.
- в УНОВИСе *К. Малевич* с *Э. Лисицким* совместно предложили собственную универсальную программу исследования художественной формы. Малевичская программа основывалась на построении образительной системы с помощью плоскостных форм, изучении цвета и его взаимодействии с геометрическими формами, на понимании законов динамического равновесия и напряжения.

Учебно-методическим пособиями на занятиях Малевича стали его труды: «*О новых системах в искусстве*» и «*Супрематизм. 34 рисунка*».

Малевичский первый витебский труд – трактат «*О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А*» является блоком текстов и графических раскладок, представляющих собой основное первоначальное пособие для учащихся школы (Прил. 10, рис. 1а, 1б).

Речёвка/эпиграф «*Я иду / У – эл – эль – ул – эл – те – ка / Новый мой путь*» представляет собой код/шифр явленного и скрытого движения, концентрированных точек на линии движения, понятие нового и незнакомого, а также картирование этого нового понятия; шаги и утверждение; настойчивость и щелчки «ключей».

Эпиграф/стих «*Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях*» станет главным лозунгом УНОВИСа вместе с помещенным на основных страницах трактата чёрным квадратом на белом фоне, который станет отличительным знаком/нашивкой на рукавах.

Малевич характеризовал свою позицию и цель исследования как вопрос экономического, т. к. первоисточником всякого действия является

энергия тела. Так, вопрос сохранения энергии становится главным экономическим вопросом: «Экономия движения, защита своей энергии, быстрая перемещения неумолимо развиваются в нас – и мы выдвигаем новые обретения, удовлетворяющие их, для чего лишаем энергии предыдущие организмы» [1, с. 172].

Гипотеза исследования излагается следующим образом:

- «Так движется все творчество человека. И его творческая мысль давно убегает от путаных, может быть, красивых узорных сплетений и украшений к простому экономическому выражению энергийного действия, так что все сложения такого действия уже слагаются не из эстетического, а из экономического веления» [1, с. 155].
- Пункты программы преподавания в школе будут соответствовать исходным структурным разделам: кубизм, футуризм и супрематизм, рассматривающим все положения заявленного экономического действия.

Исходным параметром для Малевича явилось заявление, что ядром всякого произведения, будь то красивый пейзаж, прекрасные платья людей в картине и т. д., выступают: 1) движение и покой живописных масс; 2) градация форм; 3) симметрия; 4) согласованность противоречий; 5) создание контрастов; 6) «текущие силы живописно-цветовых энергий»; 7) целостность композиции.

То, что вскоре будет определено Малевичем как ощущение, здесь рассматривается как «единый творческий центр» в имманентном мире человека, в «его черепе». Этот самый центр руководит осмыслением мира с его деталями. Новое искусство и новый художник способны провести человека и мир сквозь предельное распыление прошлых форм – к образованию нового тела: «Кажется, что было бы вполне логичным и даже необходимым совершенствовать то великое классическое искусство, за фалды которого хотят многие удержаться и молятся, как грешники, чтобы достигнуть такого же царства небесного. – но этого не будет, ибо новые преодоления на живой дороге требуют иного совершенства» [1, с. 162].

Эти новые требования ставят задачей не иллюстрации и не зеркальные повторения видимого мира, а живописные, пластические, беспредметные и бессюжетные композиции. Отпадает смысл отображать предмет, появилась необходимость понять взаимодействие линий, объемов, плоскостей, фактур и цвета, т. е. вникнуть в самую суть тела, за его видимую оболочку.

Малевич характеризует эволюцию в искусстве как направление к «сложению знаков вместо повторения природы» и определяет этапы этой эволюции:

СЕЗАННИЗМ

Сезаннизм: геометризация – указание на разновидности ее: конус, куб, шар как минималистские выражения предмета: «Сезанн положил значительные выпуклые основы кубистического направления».

- А) *П. Сезанн* строит произведение на смещении цветовых лучей, которые образовали слоистость его живописи, шероховатость фактуры и осязаемая тяжесть поверхности;
- Б) В сезаннизм происходит выход к чистой живописи, к контрасту форм: «все прямые горизонтальные идут почти к центру вертикальной линии или живописной плоскости <...>, все мятые кривые группируются в контрасте с плоскостью или объемом и сам объем контрастен плоскости» [1, с. 165]. Именно в этом К. Малевич подчеркивает суть, которую возьмут кубисты из сезаннизма.

КУБИЗМ:

Кубизм: схема контрастов.

- А) Однако сначала кубисты пошли иным путем: предмет оставался в их картине, но это была трактовка предмета со всех сторон: «перед кубистами возникла огромная академическая задача достигнуть полной передачи вещи; упрекая старый академизм, они сказали, что мало изобразить вещи только с трех сторон, которые видим, мы должны еще изображать их со стороны знания» [1, с. 165].
- Б) На следующем своем этапе кубизм отказался от предмета, заявив, что суть произведения заключается не в передаче полноты предмета, а в разложении его на элементы. Для решения этой задачи нужно было вернуться к идее П. Сезанна – к живописному контрасту. Методом стала абстракция, геометрическая чистота объемов, контрастные сопоставления разновидностей начертательной формы, сдвиг формы.
- В) Далее наступает вторая стадия кубизма, в которой интерес сосредоточен в понимании времени, точнее одновременности предмета. Методом построения произведения на этой стадии стало введение форм одного предмета в распыленные формы

другого предмета, асимметрия и достижение динамического напряжения.

- Г) На третьей стадии выявилось новая гармония связей из прямых, кривых, рельефа, контррельефа, фактур и материалов. Цель такого нового построения состояло в сопоставлении статики и движения (нарастания форм). Методом на этой стадии сало введение материалов в конструкцию.

ФУТУРИЗМ

Истоком динамического футуризма К. Малевич определяет *В. Ван Гога*:

- А) разлагает натуру на самостоятельные мазки – гряды, волны;
- Б) предметы становятся выражением движения энергии;
- В) фактурные волны преодолевают предметы.

«Сезанн только шел к абстрагированию природных тел, так как видел в них только живописные поверхности и объемы, потому что предмет был связан с ним как весом, <так> и живописными содержаниями, а <у> Ван Гога еще и динамическим движением» [1, с. 177].

И далее: «Сезанна можно отнести к тяжеловесному живописному нарастанию, Ван Гога – легкому. Тяжесть Сезанна – медлительное движение; Ван Гог тоже тяжесть, но лишенная медлительности, а следовательно, больше обеспечена в длительности нарастания в пространстве» [1, с. 178].

Футуризм представляется как преодоление пространства и – главное – движение в глубину. Если кубизм сосредоточен на конструкции, то футуризм – только на динамике, на концентрации самого бега как такового. Методом становятся живые движущиеся формы, разлом предмета, энергия и живой трепет движения по радиусам, пересекающимся линиям; в центре находится сам человек как ось, что определяется смещением изображения вверх/вниз, спереди, сзади, с боков – одновременно.

СУПРЕМАТИЗМ

Супрематизм: логическое продолжение кубизма, вплотную двинувшегося в беспредметность. К. Малевич называет это пятым измерением, и определяет супрематическую плоскость как последний этап на линии движения искусства и как основу дальнейшего развития формы.

Ученик К. Малевича *Л. Юдин*, к примеру, берет из сказанного: «материал в кубизме и супрематизме. Через цвет, как энергию, к материалу, как энергии» [2, с. 69]. Чрезвычайно строгий к себе, Л. Юдин писал

в дневниках в апреле 1922 года по прошествии более, чем двух лет с момента издания малевичского труда о том, что уновисты только теперь дошли до понимания новых систем [2, с. 149].

Труд К. Малевича «Супрематизм. 34 рисунка» является продолжением и новым этапом, выводом из контента текста «О новых системах в искусстве» и еще одним методическим указанием в системе малевичского преподавания в Витебском институте как учебное пособие и как средоточие мобильного иллюстративного материала, объясняющего суть основных математических законов супрематизма.

Все 34 работы составляют полный художественный текст супрематического канона, его принципы, отношения с плоскостью, формой, фигурами, соотношениями. Попытаемся сгруппировать и выявить состояние плоскостей, фигур, линий.

Плотные плоскости/фигуры (Прил. 10, рис. 3, рис. 4): статичные, концентрированные. Из Чёрного квадрата (Прил. 10, рис. 2) выявляются, вычленяются все возможные конфигурации, соотношения. Движение потенциально, скрыто в каждой фигуре, однако при сопоставлении фигур всего этого блока очевидно, как от условия зеркальной симметрии Чёрного квадрата фигуры других композиций сдвигаются, образуя диссимметрию чёрного креста и далее в асимметрическое свободное парение чёрных форм и в сравнении с главным Чёрным квадратом и по отношению к центральной оси в собственной композиции (Прил. 10, рис. 4 «№ 5»; рис. 5 в вертикаль).

В данном блоке фигуры сжимаются (по отношению к большому главному квадрату), меняют масштаб, расширяются, удаляются и приближаются, вытягивают один из углов (например, Прил. 10, рис. 4 «№ 4») их движение делается всё более явным (например, Прил. 10, рис. 4 «№ 5», рис. 5 по диагоналям) и, при сопоставлении одна с другой, вибрируют. Чёрный квадрат остаётся доминантой, все фигуры этого блока зрительно подчинены ему:

«Кинетические» (Прил. 10, рис. 6; рис. 7; рис. 8; рис. 9; рис. 10): плотные фигуры композиций, наложенные друг на друга или расположенные отдельно, насыщены явным кинетизмом, представляют открытое движение.

Фигуры движутся по отношению друг к другу в каждой отдельной композиции с указанием направления этого движения (круговое в Прил. 10, рис. 6 «№ 6»; маятниковое в Прил. 10, рис. 7 «№ 7»; кругово-маятниковое в Прил. 10, рис. 8 «№ 8»; диагональное снизу вверх сле-

ва направо в Прил. 10, рис. 9 «№ 15»; диагональное снизу вверх справа налево и – в круговое в Прил. 10, рис. 10 «№ 16»).

Вводится яркий контраст внутри каждой композиции, позволяющий визуализировать движение:

- по размеру квадратов в «№ 6», в «№ 8», в «№ 15» и в «№ 16»;
- по массе, где лёгкий квадрат располагается вблизи тяжелого в «№ 8», в «№ 15», в «№ 16»;
- по формам, где соплагаются с разной степенью и размером квадраты и прямоугольники – в «№ 8», «№ 15», «№ 16»; квадрат-крест-круг в «№ 7»; с включением дуги – «№ 8»;
- по направлению движения, наклона «№ 15»;
- по цвету: в «№ 16» введён небольшой белый прямоугольник слева сверху, позволяющий усилить движение всей композиции и акцентировать направление движения.

Сильная концентрация элементов в «№ 16», менее сильная – в «№ 15», концентрация за счёт большего масштаба чёрного квадрата – в «№ 8», композиция растянута по вертикали и элементы её не концентрируются – в «№ 6» и в «№ 7».

Динамический ритм связан с силами концентрации:

- в «№ 16» по отношению к горизонтальной оси симметрии: верх тяжелее низа, а по вертикальной оси симметрии: левая часть тяжелее правой. Но из-за острого угла нижнего прямоугольника создаётся впечатление движения снизу вверх.
- в «№ 15» по отношению к горизонтальной оси низ тяжелее верха, левая и правые части уравновешены по отношению к вертикальной оси. Динамика снизу вверх создается благодаря двум большим прямоугольникам, диагонально расположенным, и легким небольшим прямоугольникам и квадратам справа сверху.
- в «№ 8» по отношению к горизонтальной оси симметрии верх тяжелее низа, а по отношению к вертикальной оси – левая часть насыщеннее правой. Движение происходит по горизонтали благодаря дуге и чуть вверх благодаря диагонали прямоугольника над дугой. Движение уравновешено с сильной статикой черного квадрата.
- в «№ 7» динамический ритм задается центральным диагональным крестом, который предполагает движение круга внизу композиции по горизонтали слева направо.

- в «№ 6» верх тяжелой низа, левая и правая части почти уравновешены, а движение задается и тем, что квадраты поставлены на угол, и контрастом их масштабов.

Линейные (Прил. 10, рис. 11; рис. 12; рис. 13; рис. 14; рис. 15; рис. 16; рис. 17; рис. 18): в наиболее тонких графичных композициях акцентированы линии, пересекающиеся, дополняющие друг друга, ритмизированные и равновесные в своей асимметрии:

Полётные, диагональные (Прил. 10, рис. 19; рис. 20; рис. 21; рис. 22; рис. 23; рис. 24; рис. 25): эти композиции наиболее динамичны благодаря общему движению по диагонали; благодаря вертикальному устремлению; главным акцентом в них является плотная или фактурная геометрическая фигура, контраст плотности и разреженности или фигура/дуга:

Слоистые (Прил. 10, рис. 26; рис. 27; рис. 28): основные фигуры в композиции как бы просвечиваются и, вместе с тем, фактурны.

Фейерверк (Прил. 10, рис. 29; рис. 30): линии, фигуры как будто рассыпаются, и сами границы плоскости удерживают крупные и самые мелкие фрагменты фигур:

«Она (книга “Супрематизм. 34 рисунка” – Т. К.) вышла в черном и сером с небольшим количеством построений. <...> Периоды (три периода развития супрематизма с 1913 по 1918 гг. – Т. К.) были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя. <...> в супрематическом достигнуто экономическим геометризмом действие в одной плоскости или объеме. <...> Форма ясно указывает на динамизм состояния и является как бы дальнейшим указанием пути аэроплану в пространстве не через моторы и не через преодоление пространства разрывающим способом неуклюжей машины <...> будет составлена из всех элементов естественных сил взаимоотношений и поэтом” не будет нуждаться в моторах, крыльях, колесах, бензине. <...> Супрематический аппарат, если можно так выразиться, будет единый, без всяких креплений».

К. Малевич писал: «Земля и Луна – между ними может быть построен новый спутник, супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя свой новый путь» [1, с. 186]. К. Малевич подчеркивал, что супрематические формы не подчиняются формам земной поверхности. Сам холст представляет собой белое чистое пространство: «супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела». Цветные супрематические формы

не имеют соотношения с цветом в традиционном искусстве, это только форма энергии.

«Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “всечеловека”. <...> черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие. <...> три квадрата указывают путь, а белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни. Какую важную роль имеют цвета как сигналы, указующие путь. <...> В чисто цветовом движении – три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он исчезает» [1, с. 188 – 189].

Витебские методические разработки Казимира Малевича послужили основанием его педагогической образовательной практики, а также базой для работы УНОВИСа (объединение Утвердители нового искусства, Школа Малевича в Витебске) по преобразованию среды. Малевич не раз подчеркивал, что после супрематизма искусство может развиваться по нескольким направлениям: 1) в архитектуру; 2) в декоративное творчество (вывески, оформление трибун, трамваев, стенопись, афиши, ткани, посуда – дизайн); 3) в научно-исследовательский институт как новую форму творчества; 4) в философию метафизики.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Малевич К.* Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М. : Гилея, 1995.
2. *Юдин Л.* Сказать своё... М. : Фонд «Русский авангард». 2008.