3 03 – 37
104 – 3

УНОВИС №1

ВИТЕБСК • 1920

Приложение к факсимильному изданию

3 03 – 37 / 104 – 3

801-10 / 523

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

УНОВИС №1

ВИТЕБСК • 1920

Приложение к факсимильному изданию

Публикация, подготовка текстов,
вступительная статья и комментарии
Татьяны Горячевой

ИЗДАТЕЛЬСТВО СКАНРУС
Москва
2003

фд-1
МК-1

Печатается по решению
Ученого совета
Государственной Третьяковской галереи
Генеральный директор В.А.Родионов

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА
2003

Ответственный редактор
Я.В.Брук

Редактор
Э.Я.Логвинская

Художественное оформление
Д.Г.Мельник

2002172056

© Государственная Третьяковская галерея, 2003
© Художественное оформление «СканРус», 2003

ISBN 5-93221-018-4

К публикации альманаха «Уновис №1»

Издание состоит из двух частей – факсимильного воспроизведения альманаха «Уновис № 1» и Приложения, содержащего вступительную статью и публикацию текстов альманаха.

В первой части перед публикатором и издателями стояла задача дать полное представление об аутентичном документе, поэтому в факсимиле включены как те пустые листы альманаха, на которых должны были быть помещены иллюстрации, так и «лишние» страницы, явившиеся следствием ошибок брошюровки. Многие из отсутствующих иллюстраций воспроизведены по другим источникам во второй части издания; сведения о них приводятся в комментариях к разделу альманаха «В №...».

В Приложении статьи альманаха текстологически обработаны и снабжены комментариями; отдельно откомментированы иллюстрации. Большинство текстов и рисунков альманаха ранее не было опубликовано и введено в научный обиход; но и в имеющихся публикациях эти документы привлекались только в качестве вспомогательного материала для исследования деятельности К.Малевича и его учеников в Витебске. Настоящее издание является первым опытом полной реконструкции и научного исследования альманаха.

Стремление сохранить специфическую стилистику альманаха определило бережность в подходе к обработке текстов. Текстологические принципы, которыми руководствовался публикатор альманаха при подготовке текстов, включают в себя сохранение словоупотребления и правописания. Особенности грамматических оборотов оставлены без изменений (например, несогласованности числа и рода, часто встречающиеся у Малевича и составляющие своеобразие его языкового мышления). Исправлены опечатки и не несущие в себе, по мнению публикатора, отчетливой авторской интонации орфографические и грамматические ошибки (слитное написание слова с предлогом, пропуск букв, несогласованность падежных окончаний). Поскольку издание предоставляет возможность одновременного обращения к подлинным и реконструированным текстам, публикатор счел допустимым вопреки замыслу авторов альманаха внести в тексты пунктуацию. Однако в статьях Малевича пунктуационные конъектуры основываются на его собственных принципах расстановки знаков препинания, известных по рукописям и литографированным изданиям, где тексты не подвергались серьезной литературной обработке редактора. Так, например, смысловых пауз в длинных периодах текста Малевич достигает, как правило, при помощи запятых и довольно редко прибегает к точке с запятой.

Расшифровки неразборчивых фрагментов текста приводятся в угловых скобках; вставленные предположительно пропущенные или недостающие слова маркированы квадратными скобками (подобным образом эти знаки используются только в реконструируемых материалах; во вступительной статье и комментариях угловые скобки обозначают купюры).

Иллюстрации, помеченные звездочкой, указаны в оглавлении «Уновиса», но отсутствуют в публикуемом экземпляре альманаха.

Содержание

К публикации альманаха «Уновис №1» 4

Т.Горячева. «ДИРЕКТОРИЯ НОВАТОРОВ»: УНОВИС – ГРУППА, ИДЕОЛОГИЯ, АЛЬМАНАХ 7

I. Создатели альманаха: «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на ваших ладонях» 8

II. Альманах «Уновис»: «Книгу стройте как тело, движущееся в пространстве и времени» 20

III. Супрематический ордер философии Казимира Малевича: «Единоликий образ совершенства» 25

IV. Культурная стратегия Уновиса: «Ничего старого – ни форм, ни жизни» 36

Комментарии к иллюстрациям альманаха «УНОВИС №1» 46

УНОВИС №1. Тексты и комментарии 55

К.Малевич. К ЧИСТОМУ ДЕЙСТВУ 56

К.Малевич. ДЕКЛАРАЦИЯ 58

К.Малевич. О «Я» И КОЛЛЕКТИВЕ 60

К.Малевич. УНОМ I 67

Эл. Лисицкий. КОММУНИЗМ ТРУДА И СУПРЕМАТИЗМ ТВОРЧЕСТВА 69

Эл. Лисицкий. СУПРЕМАТИЗМ МИРОСТРОИТЕЛЬСТВА 70

[Эл. Лисицкий]. ПОДПИСИ [К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ] 73

А.Крученых. ДЕКЛАРАЦИЯ СЛОВА КАК ТАКОВОГО 74

М.Матюшин. О СТАРОЙ И НОВОЙ МУЗЫКЕ 75

Н.Коган. О СУПРЕМАТИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ 78

Л.Зуперман. О ТЕАТРЕ 79

Н.Коган. НАЧАЛА ЖИВОПИСНОЙ АБСТРАКЦИИ 82

В.Ермолаева. ОБ ИЗУЧЕНИИ КУБИЗМА 83

УНОВИС И ЕГО ОБЩЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО 86

[И.Гаврис]. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ «УНОВИС» 88

[И.Гаврис?]. ПРИМЕЧАНИЯ К ДВИЖЕНИЮ УНОВИСА 90

К ПРОГРАММЕ 92

ПРОГРАММА ЕДИНОЙ АУДИТОРИИ ЖИВОПИСИ 93

ОПЫТНОЕ РИСОВАНИЕ, УСТРОЕННОЕ УНОВИСОМ 22 МАРТА 1920 г. 94

Л.Кляцкина. ДОКЛАД О НОВОМ ИСКУССТВЕ В 5[-й] СОВ[ЕТСКОЙ] ТРУДОВОЙ ШКОЛЕ II СТУПЕНИ. 95

ДОКЛАД О КОЛЛЕКТИВНОМ ТВОРЧЕСТВЕ 6-го АПРЕЛЯ 1920 г. 96

[Н.Коган]. СОБЕСЕДОВАНИЕ О НАТЮРМОРТЕ В ЖИВОПИСИ 97

ДОКЛАД ТОВ. М.И.НОСКОВА НА МИТИНГЕ 6 ФЕВРАЛЯ 1920 г. 97

ДОКЛАД СОБРАНИЮ ХУДОЖНИКОВ гор. ВИТЕБСКА ОБ ОРГАНИЗАЦИИ СОВЕТА УТВЕРЖДЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ ИСКУССТВА 100

В № ... 103

[Эл. Лисицкий]. ПРИМЕЧАНИЯ К ЭТОЙ КНИГЕ 104

ИЗДАНИЯ УНОВИСА 105

Принятые сокращения 106

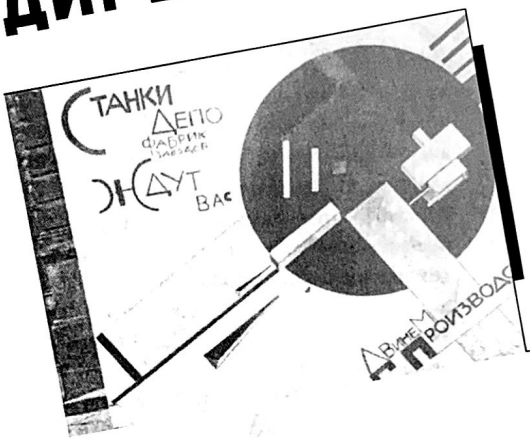
Именной указатель 108

6

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	20 17 г.
						К 10/181		

«ДИРЕКТОРИЯ НОВАТОРОВ»:



УНОВИС – ГРУППА, ИДЕОЛОГИЯ, АЛЬМАНАХ

Татьяна Горячева

I. Создатели альманаха: «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на ваших ладонях»

Логическим следствием проективных, утопических амбиций супрематизма стала переоценка ценностей, совершенная К.Малевичем в конце 1910-х годов. Он декларировал отказ от живописи и провозгласил основной задачей художника жизнестроительство. Эта установка означала эмансипацию эвристической формы утопии супрематизма (иными словами, утопического эксперимента), которая в полной мере выявилась в творчестве группы Уновис, основанной Малевичем в Витебске в феврале 1920 года[1] и превратившей маленький провинциальный город в «столицу супрематизма»[2].

Рождению группы Уновис предшествовало назначение Малевича преподавателем Витебской народной художественной школы[3]. Школа была основана в ноябре–декабре 1918 года М.Шагалом, получившим 12 сентября назначение уполномоченного Наркомпроса по делам искусств в Витебске. Директором стал М.Добужинский; после его отъезда в этой должности с февраля по апрель 1919 года работал А.Ромм, одновременно преподавая рисунок и историю искусства, а в апреле руководство взял на себя сам Шагал.

В течение зимы–весны 1919 года в Витебск были приглашены преподаватели – в январе приехали И.Пуни (организовал мастерскую плаката) и К.Богуславская (вела занятия по прикладному искусству), Н.Любавина (вела подготовительный курс), И.Тильберг (преподавал скульптуру)[4]. Шагал руководил живописной мастерской. Уже в январе 1919-го в училище насчитывалось 120 учащихся. В марте Отделом ИЗО Наркомпроса в Витебск была командирована Н.Коган, а в апреле – В.Ермолаева, занявшая пост заместителя – или, как значилось в документах, – «товарища» директора. Летом преподавательский состав поменялся: Любавина, Пуни, Богуславская, Тильберг уехали; подготовительный курс взял Ю.Пэн, а скульптурный класс – Д.Якерсон[5]. В мае по приглашению Шагала прибыл Л.Лисицкий и возглавил мастерские графики, печатного дела и архитектуры. Лисицкий, в свою очередь, был инициатором приглашения на преподавательскую работу Малевича. Осенью 1919 года Малевич приехал в Витебск[6]. Свое назначение он воспринял как миссию по организации масштабного авангардного движения и уже в конце года приступил к разработке проекта создания «Государственной Творческой артели». Устав артели, написанный Малевичем, гласил: «Вступая в искусстве творчества на путь общей государственной системы, творческая область должна <в>стать на правильный путь организации. Создание Творческой артели вызвано этой необходимостью. <...> Творческая артель не должна опираться на уже раньше существующие формы искусства и разного рода вещей, развивая их подобие, а должна ставить себе задачу изобретения нового <...>. Творческая артель <...> <должна> в основу своей лаборатории положить кубизм, футуризм, супрематизм как современные системы экономического движения»[7]. Предполагалось, что ядро артели составят Малевич, Лисицкий, Шагал, Ермолаева, Коган и Якерсон. Однако появление Малевича радикально изменило жизнь училища. За короткое время большинство учеников перешло в его мастерскую, а преподаватели Коган, Лисицкий и Ермолаева сделались приверженцами художественной системы супрематизма. Таким образом, более актуальным стало создание союза последователей Малевича; в начале 1920 года проект Творческой артели реализовался в несколько иной форме, объединив в сплоченную группу малевичевских учеников и соратников.

В январе 1920 года ученики Малевича основали объединение Молпосновис (Молодые Последователи Нового Искусства); через несколько дней, расширившись, в том числе и по возрастному составу (в объединение вошли преподаватели), оно изменило название на Посновис. 14 февраля группа Посновис приняла название Уновис («ввиду того что коллектив является не только последователем нового, но и его революционным утвердителем, название установить "УНОВИС" – утвердителей нового искусства», – как писали сами уновисцы)[8].

В июне 1920 года Шагал, обиженный изменой учеников, уехал из Витебска[9], а ректором с 19 июня стала Ермолаева[10]. Явное количественное преобладание сторонников Малевича привело к фактическому превращению учебного заведения в школу супрематизма (или, вернее будет сказать, что Уновис выделился внутри училища в наиболее влиятельную и активную структуру). Хотя продолжали существовать мастерские

[1] Укажем основные исследования, посвященные истории группы Уновис: *Shadowa* 1978.
Шатских А. Малевич в Витебске // Искусство. 1988. №11.
Демосфенова 1989.
Шатских А. Уновис – очаг нового мира // *Великая утопия* 1993.
Зборнік 1994 (*Шатских А.* Вера Ермолаева в Витебске; Подлипский А. Из истории «преобразований»; *Гугнин Н.* Последний год деятельности Витебского художественно-практического института (1922–1923 уч. год); *Трусова Е.* Витебская художественная школа в архивных документах).
Rakitin V. Unovis as Mirror of an Epoch and as Anti-epoch // Russian Avant-garde 1910–1930 the G.Costakis Collection. Theory – Criticism. Athens, 1995.
Горячева Т. Партия Уновиса. К истории появления статьи Малевича «О партии в искусстве» // Вопросы искусствознания. 1996 / 1.
Казовский 1996.
Горячева Т. «Единоликий образ совершенства». Малевич о совершенном человеке. К.Малевич. «О «Я» и коллективе» / Публикация и комментарии Т.Горячевой // Совершенный человек. Теология и философия образа. М., 1997.
Горячева Т. История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А.Крученых // Терентьевский сборник. М., 1997.
Горячева Т. К понятию экономии творчества // Вопросы искусствознания. XI (2/97). М., 1997.
Наков 1997.
Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998.
Горячева Т. Театральная концепция Уновиса на фоне современной сценографии // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. М., 2000.
Шатских А. Постановки и проекты уновисского «нового театра» // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. М., 2000.
Лисов А. Уновис – партия Малевича // *Малевич. Классический авангард 2000.*
В круге Малевича 2000.
Ракитин В. Илья Чашник. М., 2000.
Шатских 2001.

[2] Редько А.М. Литературно-художественные искания в к. XIX – н. XX веков. Л., 1924. С. 147.

[3] В документальных источниках Народная художественная школа именовалась по-разному: Народным Художественным училищем, с 1920 – Витебскими Художественными мастерскими или ВитСвоМас (Витебскими Свободными мастерскими), и в 1921 получила название «Витебский художественно-практический институт».

[4] Подробнее об этом см.: *Шатских* 2001.

[5] Хронология смены преподавательского состава устанавливается по косвенным данным, которые содержатся в целом ряде документов Училища, хранящихся в ГАВО (Ф. 246, 837, 9, 2268).

[6] Вопрос о дате приезда Малевича в Витебск остается открытым. Принято считать, что Малевич появился в Витебске в первых числах ноября (см.: *Шатских* 2001. С. 50). Эта версия подтверждается рядом документов: заявлением Малевича об уходе с должности пре-

Уновис. Витебск. 1922
Слева направо – стоят: И. Червинко, К. Малевич, Е. Рояк, А. Каган, Н. Суетин, Л. Юдин, Е. Магарил; сидят: М. Векслер, В. Ермолаева, И. Чашник, Л. Хидекель

другой направленности, и преподавал, в частности Ю.Пэн[11], – функцию педагогической и культурной инициативы взял на себя Уновис. К августу 1920 года коллектив Уновиса состоял из 36 человек: Авидон, И.Байтин, Ф.Белостоцкая, О.Бернштейн, М.Векслер, Э.Волхонский, И.Гаврис, Григорович, А.Гируцкая, В.Ермолаева, Л.Зевин, И.Зельдин, Л.Зуперман, Н.Иванова, Н.Коган, Корсаков, Л.Кляцкина, М.Кунин, Л.Лисицкий, Е.Магарил, К.Малевич, П.Митурич, В.Носков, Г.Носков, М.Носков, Рубин, Сифман, В.Стржеминский, И.Фрадкин, Л.Хидекель, Л.Циперсон, А.Цейтлин, И.Чашник, И.Червинка, Л.Юдин, Н.Суетин[12] (этот список свидетельствует о том, что принадлежность к Уновису не предполагала обязательного физического присутствия его членов в Витебске: В.Стржеминский жил в Смоленске, а П.Митурич в Москве).

Малевич, Коган, Лисицкий, Ермолаева преподавали по разработанной Малевичем педагогической системе, которая в точности следовала его теории движения искусства от Сезанна к супрематизму: постижение супрематизма должно было происходить по принципу восхождения от его художественных законов к истине супрематической философии. В 1920 году Малевичем была разработана «Программа единой аудитории живописи» (отчасти повторявшая и развивавшая его программу для II-х ГСХМ). Программа состояла из 4 разделов, соответствующих этапам обучения. 1-й, подготовительный, знакомил студентов с общими принципами «абстракции вещей», ставя акцент на эмансипации чистых художественных средств – цвета, формы, композиции, объема. На 2-м этапе следовало изучение кубизма. 3-й этап был посвящен исследованию законов футуризма «как учения о скорости». И только на 4-м этапе, состоящем из семи ступеней, ученикам предстояло освоить социоэстетическую доктрину супрематизма. Сначала изучались пластические приемы и устанавливались возможности применить их на практике. Следующие две ступени раскрывали ученикам сущность супрематической живописи. Далее следовала объемная интерпретация супрематизма. Отдельный пункт касался значения квадрата («Квадрат – его экономическое развитие»), и, наконец, последние две ступени давали возможность осмыслить учение Малевича как философию[13].

В своих воспоминаниях о годах учения в Витебском училище Н.Эфрос описывает, как проходило обучение на этих курсах: «1-ый класс. Поль Сезанн и его живописная манера. Изучались краски. Накладывались одна на другую. Цвет и объемность живописи были основой этого класса. Этот класс Малевич называл вводным. 2-ой класс. Пабло Пикассо и кубизм. Предмет, или, как говорил Малевич, "вещь" разлагалась на составные части. Части складывались в самые причудливые формы. <...> 3-ий класс. Футуризм или вещь в движении. <...> 4-й класс. Супрематизм. Цветной и черно-белый. <...> Вещи находятся в таком быстром движении, что видимы лишь геометрические формы. <...> Даже самый цвет теряется. <...>»[14].

подавателя II-х ГХСМ, датированным 30 октября 1919, заметкой об истории создания Уновиса в журнале «Эрмитаж», где сообщается, что Малевич был вызван в Витебск 5 ноября (Как возник уновизм // Эрмитаж. М., 1922. № 10. С. 3), а также, по мнению А.Шатских, тем фактом, что первое письмо Малевича из Витебска к его постоянному корреспонденту М.Гершензону написано 7 ноября (*Малевич* 2000. С. 328).

Однако, с той же долей вероятности можно предположить, что временем приезда Малевича в Витебск был октябрь. В заявлении В.Ермолаевой в Витебский отдел Народного Образования с просьбой назначить Малевичу персональную ставку указано, что Малевич преподает с 1-го ноября. Если с 1-го ноября он уже приступил к работе, то временем его приезда в Витебск следует считать по крайней мере конец октября. Запись в дневнике В.Степановой указывает на еще более раннюю дату: «Малевич в начале октября <19>19 г. уехал в Витебск, туда его перетянул Лисицкий, обещав устроить его там хорошо в смысле продовольствия, квартиры теплой и возможности издавать его брошюры» (*Степанова* 1994. С. 92). 1919 год был периодом особенно острой конфронтации между Малевичем и А.Родченко, и потому данная запись фиксирует не просто факт художественной жизни, а важное именно для Степановой и Родченко событие.

[7] *Малевич К.* Устав Государственной Творческой артели. *Фонд Харджиева-Чаги.* В настоящее время предполагается реинвентаризация архива, поэтому документы приводятся без ссылки на фонды. Пользуюсь случаем выразить глубокую признательность куратору музея Г.Имансе, оказавшему мне содействие и помощь в получении материалов архива.

[8] «Примечания к движению Уновиса». С. 90 (Здесь и далее ссылки на статьи и материалы без указания выходных данных относятся к публикациям в настоящем издании).

[9] В марте 1920 В.Степанова пишет в дневнике: «Шагал Давиду (Штеренбергу – *Т.Г.*) жалуется, что от Малевича нет житья в Витебске – отбил у него всех учеников» (*Степанова* 1994. С. 108).

[10] ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 51.

[11] Пэн Иегуда (Юдель Мовшевич, Юрий Моисеевич; 1854–1937), художник, основатель Школы рисования и живописи в Витебске (1897), положившей начало существованию витебской школы живописи, первый учитель О.Цадкина, Л.Лисицкого, М.Шагала. Художественная манера Пэна соединяла в себе принципы академического реализма с элементами традиционного еврейского искусства. См.: *Казовский Г.* Шедевры еврейского искусства. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики. М., б/г; *Шатских* 2001.

[12] Фамилии и инициалы приводятся по факсимильному воспроизведению списка, см.: *Khidekel* 1995. Б/п. Оригинал находится в собрании семьи Хидекелей, США.

[13] См. «Программу единой аудитории живописи».

[14] *Эфрос Н.* Искусство чтеца. М., 1980. С. 25–26.

Вводный курс вела Н.Коган. Руководителем курсов кубизма и кубофутуризма была В.Ермолаева. В течение 1920 года старшие члены Уновиса – Коган, Ермолаева и Лисицкий оказались в положении и учеников, и учителей: процесс стадиального постижения супрематизма через кубизм и футуризм проходил у них практически одновременно с преподаванием того же студентам училища. С 1921 года старшекурсники института – Гаврис, Г.Носков, Юдин, Хидекель, Чашник, Суетин – были привлечены к преподавательской деятельности в качестве ассистентов.

Малевич курировал все занятия и вел курс супрематизма. Периодически устраивалось «Опытное рисование» – так назывались занятия, совмещающие рисование с общей дискуссией и сопровождаемые наставлениями Малевича. На «Опытном рисовании» студенты делали рисунок, ставя перед собой определенную пластическую задачу и аргументируя каждый этап построения композиции. Потом Малевич подробно разбирал как рисунки, так и теоретические рассуждения учеников[15].

Одной из форм обучения были так называемые «собеседования» по самым разнообразным темам: «О мастерстве», «О натюрморте»[16] и т.д. На них преподаватели и студенты читали доклады, затем следовала дискуссия. С докладами и лекциями о философском обосновании супрематизма выступал сам Малевич. Движимый стремлением воспитать из своих учеников истинных последователей супрематической веры, Малевич добивался от них понимания не только пластической, но и философской сути супрематизма (как правило, это давалось студентам непросто; Юдин, например, записал в дневнике: «Был на лекции. Ничего не понял»[17]). Уновисцам вменялось в обязанность заниматься научной работой; Чашник, Хидекель, Коган, Ермолаева, Лисицкий писали теоретические статьи, эссе и заметки (особенно преуспел в этом Лисицкий, ставший в дальнейшем заметным теоретиком нового искусства).

Учебная программа постоянно совершенствовалась, уточнялась и детализировалась. К 1921 году произошло структурное деление училища на три факультета: «живописный, материальный и сооружений»[18]. Была разработана программа архитектурно-технического факультета[19], которому в перспективах своей утопической деятельности Малевич отводил ведущее место.

Учебный процесс был важной частью жизни группы, но по замыслу уновисцев не исчерпывал их функций. Уновису предназначалась роль реформаторского движения, призванного объединить всех сторонников супрематизма не только как художественного течения, но и как утопии грядущего мира. Уновис был открыт для всех желающих. Его членами числились П.Митурич и А.Крученых; приглашение присоединиться получил В.Татлин (правда, отказавшийся). Отделения Уновиса возникли в Оренбурге, Самаре и Смоленске; были налажены связи с Пермью[20], Екатеринбургом, Саратовом и Одессой. Самарское отделение Уновиса возглавил Г.Ряжский, Оренбургское – И.Кудряшов[21], Смоленское – В.Стржеминский, организовавший вместе с К.Кобро филиал Уновиса на базе изостудии ГУБОНО[22]. В Москве представителями Уновиса некоторое время были Г.Клуцис и С.Сенькин (до осени 1920 года Сенькин находился в Ектеринбурге). Координационным и идейным центром, разумеется, был Уновис в Витебске. Именно там вырабатывалась программа действий и стратегия ее осуществления, а Витебский Творком получил статус Центрального.

Завоевывая социокультурное пространство, Малевич испытывал необходимость и в контактах с передовыми художниками Запада, тем более что идея международной консолидации авангарда была вообще очень популярна в 1920-е годы. Хроника деятельности Уновиса содержит упоминание о том, что осенью 1920 года отправлен транспорт материалов Уновиса в Германию[23].

В первых числах марта 1920 года комиссия в составе Малевича, Лисицкого, Ермолаевой и Коган выработала «План работы Совета утверждения новых форм искусства», в котором были сформулированы основные направления деятельности Уновиса, свидетельствующие о стремлении совершить экспансию практически во все области культурного строительства.

В плане перечислялись: разработка новой архитектуры, создание нового орнамента, проекты монументальных декораций для праздничного украшения города, создание новых форм мебели и нового типа современной книги. В план также входили культурно-просветительные лекции, устройство выставок, издание литературы по вопросам нового искусства, создание Музея новой живописи, организация художественных мастерских для рабочих и районных школ изобразительных искусств[24].

Выработанные установки по мере возможностей активно воплощались в жизнь. Создание «супрематического утилитарного мира», фигурирующее в «Плане работы Совета» на первом месте, осознавалось в качестве важнейшей миссии Уновиса. Одним

[15] См. «Опытное рисование, устроенное Уновисом 22 марта 1920 г.»

[16] Доклады «О мастерстве» и «О натюрморте» делала Н.Коган.

[17] Из дневников Л.А.Юдина // *Малевич в ГРМ*. С. 417.

[18] *Демосфенова* 1989. С. 155.

[19] Там же. С. 161. Создание архитектурно-технического факультета, с одной стороны, отвечало методологическим потребностям педагогической программы Малевича, с другой, давало Училищу возможность получить статус Института. В декабре 1920 Лисицкий писал из Москвы Малевичу: «<...> возможно, что я скоро буду опять в Витебске. Тем более, что здесь хотят теперь считать только те школы высшими, которые имеют все факультеты, т.е. и архитектурный» (Цит. по: *В круге Малевича* 2000. С. 53).

[20] О филиале Уновиса в Перми см.: *Шатских* 2001. С. 104.

[21] Об Оренбургском отделении Уновиса см.: *Вострецова Л.* Иван Алексеевич Кудряшев // *В круге Малевича* 2000. С. 95–102; *Шатских* 2001. С. 105.

[22] О Смоленском отделении Уновиса см. прим. 10 к «Примечаниям к движению Уновиса». См. также: *Шихирева О.* Владислав Максимилианович Стржеминский // *В круге Малевича* 2000. С. 85–90; *Шатских* 2001. С. 107.

[23] Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября 1920. Неизвестно, что стояло на самом деле за столь громким извещением. Возможно, Лисицкий переправил материалы Уновиса в Германию с дипкурьером (подобным способом сообщения он располагал). Однако, дальнейшая судьба этого «транспорта» неизвестна.
Весьма вероятно, что в поисках единомышленников в Германии Малевич обратил особое внимание на манифест «Ноябрьской группы», появившийся в Бюллетене Художественного отдела ИЗО Наркомпроса практически одновременно с рождением Уновиса – в январе–феврале 1920. Несмотря на существенные различия художественных установок Ноябрьской группы и Уновиса (Уновис базировался на строго определенной художественной платформе супрематизма, Ноябрьская группа же собрала в своих рядах представителей разных художественных направлений), некоторые пункты манифеста обнаруживали известное сходство с культурной программой Уновиса:
«<...> 3. Ноябрьская группа ставит себе целью при помощи широкого единения единомыслящих творческих сил достигнуть авторитетного влияния на разрешение всех вопросов искусства.
4. Мы требуем влияния и сотрудничества нашей группы:
1) во всех заданиях строительного искусства как явления общественного порядка: городское, поселочное строительство, общественные, правительственные здания, строительство фабричное и общественные блага, частное, постановка памятников, устранение художественно малоценных импозантных построек.
2) во всех реформах художественной школы и преподавания в них: уничтожение правительственной опеки, избрание преподавателей художественными организациями и учащимися, <...> объединение школ архитектурных, скульптурных, живописных и прикладных, учреждение практических и опытных мастерских.
3) в преобразовании музеев: уничтожение односторонне поставленного коллекционерства, устранение преувеличенного литературного теоретизирования, переход к народным художественным хранилищам как к лишенным предвзятости проводникам вечных законов» (Художественная жизнь. Бюллетень художественной секции Наркомпроса. 1920. № 2. Январь–февраль. С. 17). Так же как и

** Флигель здания Комитета по борьбе с безработицей, декорированный по эскизу К. Малевича и Л. Лисицкого. Витебск. Декабрь 1919*
Эскиз оформления всего фасада воспроизводится в факсимильном издании альманаха «Уновис» (л. 34а)

из наиболее существенных аспектов деятельности Уновиса стала разработка градостроительной концепции.

В письме И.Кудряшову Малевич писал: «Что же касается супрематизма, то мы теперь работаем над планами утилитарного порядка, делаем задания: 1) экономический хозяйственно-агрономический центр, распределение полей, дорог, всех построек. Построим их так, чтобы сохранить супрематический вид и динамизм форм, план вокзалов, пристань аэропланов, порт и т. д. что думаем выставить 25 мая в Москве»[25].

По поручению Малевича архитектурное проектирование взял на себя Лисицкий, который занимался не только переводом супрематизма в объемные формы, но и интерпретацией самой супрематической теории применительно к архитектуре. Его изобретением стал «проун» – «проект утверждения нового», претендующий на роль универсального принципа построения супрематических форм в пространстве. Моделирование проунов и их теоретическое обоснование обрело утопический модус, свойственный уновисским программам: «И через проуны мы выйдем к сооружению над этим всеобщим фундаментом единого мирового города жизни людей земного шара», – заявлял Лисицкий[26].

Создание проунов заложило фундамент для дальнейшей конкретизации супрематического пространственного формообразования – эта задача решалась Малевичем уже в Гинхуке в 1924–1926 годах[27]. Однако, заведомое отсутствие возможностей для воплощения градостроительных замыслов придавало архитектурным проектам характер лабораторного творчества; практическая деятельность Уновиса в Витебске сосредоточилась на решении менее грандиозных, но более насущных и выполнимых задач.

Приняв на себя функции официального художественного центра Витебска, училище получило задания от местных властей: декорировать фабричные и заводские предприятия Витебска, мастерские, склады, магазины и Витебский Большой театр для торжественного заседания делегатов и рабочих Комитета по борьбе с безработицей. Для театра члены Уновиса расписали супрематический занавес, вошедший, по словам автора хроники общественной жизни объединения, «новым ярким миром в серое огромное помещение»[28]. Для МПО уновисцы разработали супрематические вывески. Уновисом было сделано и праздничное оформление города к 1 мая 1920 года. Под руководством Малевича в мастерских при училище были изготовлены опытные образцы супрематических тканей. Оформительская деятельность Уновиса, с одной стороны, вовлекала учеников в реальный художественный процесс, выведенный из творческих лабораторий в социальную среду, и давала возможность ап-

Уновис, Ноябрьская группа организовывала вечерние курсы для рабочих по обучению азам искусства, лекции, музыкальные вечера и выпустила в Ганновере в 1920 четыре номера журнала.
Возможность основательно познакомиться с творчеством Уновиса Ноябрьская группа получила, скорее всего, только в 1922. Тот самый «транспорт материалов», о котором упоминается в хронике Уновиса, видимо осенью–зимой 1920 до Германии не дошел.
Другим объектом установления связей стали группа «Де Стиль», чья социоэстетическая программа в наибольшей мере соответствовала принципам супрематизма. Об этом подробнее см.:
Коккинаки И. Супрематическая архитектура Малевича и ее связи с реальным архитектурным процессом // Вопросы искусствознания. 2-3/93. М., 1993. С. 124.

[24] См. «План работы Совета».

[25] Письмо К.Малевича к И.Кудряшову от 14 апреля 1921. См.: *Russian Avant-garde* 1995. С. 563 (факсимильное воспроизведение). Об архитектурных проектах Уновиса сохранилось еще одно (выдержанное в критическом тоне) свидетельство. В обзоре выставки Уновиса, состоявшейся в мае 1921, А.Ромм пишет: «В начале 1920 г. архитектором-художником Лисицким были впервые сделаны проекты супрематических архитектурных сооружений, проецированных в мировом пространстве, сооружений несложных, хотя и не выполняемых средствами современной техники. На нынешней выставке есть уже ряд проектов целых городов, воздушнодвижущихся вокзалов, станций электрических и для аэро и т.п. <...> все проекты трактованы крайне однообразно – специфическая архитектурная идея данного типа постройки, определяемая его утилитарным назначением: вокзал, город, театр, не осознана и не выявлена с должной убедительностью». По статье Ромма можно составить представление и о том, как эти проекты были выполнены в материале: «аккуратно наклеенные на картон белые полоски бумаги» (*Ромм А.* Выставка в Витебске 1921 г. // Искусство. Витебск, 1921. № 4. С. 42)

[26] *Лисицкий Л.* Не мировидение – но мирореальность. Что должен знать пролетарий об искусстве. 1920. РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 14.

[27] Об архитектурных экспериментах Малевича см.: *Стригалев А.* Стилистическая эволюция объемного супрематизма // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978; *Стригалев А.* Не архитекторы в архитектуре // *Великая утопия* 1993; *Коккинаки И.* Супрематическая архитектура Малевича и ее связи с реальным архитектурным процессом // Вопросы искусствознания. М., 1993. № 2–3.

[28] «Уновис и его общественное творчество». С. 86

[29] Рост УНОВИСА (хроника) // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября 1920.

[30] О театральных постановках Уновиса см. ниже. Также см.: *Горячева Т.* Театральная концепция Уновиса на фоне современной сценографии // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. М., 2000; *Шатских А.* Постановки и проекты уновисского «нового театра» // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. М., 2000; *Шатских* 2001. С. 65–67.

[31] Рост УНОВИСА (хроника) // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября 1920.

[32] Экспонаты Уновиса на этой выставке были отмечены как лучшие: «Выставка работ провинциальных художественных мастерских, открывшаяся в марте, представляет работы учащихся Ярославля, Тулы, Твери, Н.Новгорода, Казани, Витебска и др. городов. Наибольший интерес представляют работы из Витебской мастерской, по классу Малевича» (Художественная летопись за март месяц // Вестник искусств. 1922. № 3–4. С. 27–28).

[33] Еще в 1918 М.Шагал занялся организацией музея современного искусства в Витебске. Устройство музея было лишь частью его грандиозного плана создания своеобразного Центра искусства, соединяющего Академию искусств, музей и общественные мастерские. Однако с трудом добытых Шагалом субсидий из городского бюджета едва хватало на обеспечение нужд Художественного училища. Только в марте 1919 Коллегией по делам искусств Наркомпроса было принято решение об организации Губернского художественного музея и отпущено 60 000 рублей для закупки произведений преимущественно местных художников (в течение 1919–1920 были приобретены работы М.Шагала, Ю.Пэна, С.Юдовина, А.Бразера и А.Ромма). Начало музейному собранию было положено 29 картинами, присланными Музейным бюро Наркомпроса в августе 1919 в соответствии с решением ИЗО Наркомпроса о создании сети музеев художественной культуры в провинциальных городах.
Витебский Музей живописной культуры был открыт в июне 1920 (15 июня 1920 в Витебске состоялось заседание «Комиссии по охране памятников Старины и Предметов искусства», постановившее «принять к сведению» сообщение председателя Комиссии С.Н.Юренева об открытии в Художественном училище Музея современной живописи (ГАВО. Ф. 1947. Оп. 2. Д. 2. Св. 1. Л. 21). 26 июня члены Комиссии вместе с Рабоче-Крестьянской инспекцией приняли по списку 26 картин «приобретенных и отданных из Государственного Художественного Фонда отдела Изобразительных искусств Наркомпроса для пополнения Музея в городе Витебске». Коллекция пополнялась. В статье «О музейном строительстве и витебском музее современного искусства» (Искусство. Витебск, 1921. № 2. С. 7) А.Ромм писал: «В настоящее время в музее имеется 120 произведений. <...> Фактически музей был открыт для публичного обозрения лишь в июле и августе 1920 в здании Художественного училища. Дело в том, что до сих пор не удается подыскать для музея подходящего помещения. Первоначально предполагалось открыть его в предоставленном Художественным училищем помещении, но пребывание его там оказалось временным, ибо училищу в связи с расширением работы помещение оказалось нужным для новой мастерской». В 1921 хранителем музея был назначен Р.Фальк, совмещавший эту должность с преподаванием в училище. Протокол заседания Комиссии по охране памятников от 24 декабря 1920 содержит доклад президиума «об ужасном положении Музея новейших художников, экспонаты которого свалены в маленькой комнате Витебского училища» (ГАВО. Ф. 1947. Оп. 2. Д. 2. Св. 1. Л. 37). В многочисленных документах 1922–1925 разворачивается

Занятия в мастерских Уновиса. Витебск. 1921
Слева направо – стоят: И. Чашник, Л. Хидекель, К. Малевич (у доски), И. Червинко (у мольберта со своей работой); сидят за столом: Л. Юдин, В. Ермолаева, Н. Коган; на переднем плане сидит (с черным квадратом на рукаве) Н. Суетин; чертит на планшете М. Векслер

робации супрематизма как универсальной художественной системы, с другой – исполняла просветительскую миссию, стремясь донести супрематические идеи до массового сознания.

Одновременно Уновис вел интенсивную культурно-популяризаторскую работу. Малевич постоянно выступал с публичными лекциями. В Витебске он прочел лекции «Новейшие течения в искусстве. Импрессионизм, кубизм, футуризм», «Искусство. Церковь. Фабрика», «Живописные доказательства», «Искусство и производство»; в Оренбурге – «Государство. Общество. Критика и Новый художник (Новатор)», в Смоленске – «лекцию о новом искусстве для курсантов, красноармейцев и частной публики» (как сообщалось в очередной хронике жизни Уновиса[29]). Уновис устраивал также митинги, диспуты и доклады об искусстве.

Значительное место в общественной деятельности Уновиса занимал театр. Театральные постановки одновременно являлись и частью педагогической системы Малевича, внося в учебный процесс элемент развлечения (многие ученики были подростками, что, конечно, накладывало на Малевича обязательства находить самые разные формы их приобщения к новому искусству), и важным компонентом культурной стратегии Уновиса, стремящегося продемонстрировать все грани своих художественных новаций. Уновисцы поставили спектакль «Победа над солнцем», «Супрематический балет», моноспектакль «Война и мир»; эти постановки были призваны манифестировать принципы нового театра[30].

Другим существенным аспектом деятельности Уновиса было устройство выставок. Первая демонстрация работ группы, тогда еще называвшейся «Посновис», состоялась 6 февраля 1920 года в витебском Латышском клубе одновременно с митингом и постановкой оперы «Победа над солнцем» и «Супрематического балета». Под

именем «Уновис» ученики Малевича впервые выступили на 2-ой отчетной выставке Художественного училища, проходившей с 15 февраля по 1 марта 1920 года. В том же году Уновис принял участие в организованной в Витебске выставке «Революция искусств» (в листке Витебского Творкома сообщалось: «На выставке членами Уновис т.т. Ермолаевой, Чашником и Хидекелем были прочитаны доклады и даны объяснения работ, выставленных Уновисом»[31]). Выставки Уновиса в Витебске устраивались также в 1921 и 1922 годах.

Помимо этого Уновис регулярно участвовал в выставках, сопутствующих конференциям по художественному образованию Главпрофобра. В июне 1920 года уновисцы показали свои работы на выставке, приуроченной к Всероссийской конференции учащихся ГСХМ, в декабре 1921 года, как следует из документаций училища, 200 произведений было послано на Всероссийскую выставку Главпрофобра; в марте 1922 года состоялась выставка-смотр провинциальных художественных школ[32]. Осенью 1922 года работы Уновиса экспонировались на Первой русской художественной выставке в Берлине, а летом 1923 на «Выставке картин петроградских художников всех направлений».

В соответствии с выработанной программой усилиями Уновиса в Витебске был организован Музей современного искусства. Экспонаты музея сыграли существенную роль «научного пособия» в педагогической системе Малевича, знакомившего своих учеников с новейшими течениями в живописи (в состав музея входили работы А.Экстер, В.Кандинского, А.Родченко, В.Степановой, И.Машкова, П.Кончаловского, И.Клюна и др.). Однако необходимого помещения для хранения картин выделено не было, и музей постепенно приходил в упадок[33].

В числе первоочередных задач Уновиса была издательско-полиграфическая деятельность. Планировался выпуск книг, которые, пропагандируя теоретические идеи супрематизма, одновременно демонстрировали бы своим оформлением возможности супрематической художественной системы. Это начинание было реализовано лишь частично – Уновис не располагал средствами и полиграфической базой. Книжек было выпущено всего три: в ноябре 1919 тиражом 1000 экземпляров – литографированная брошюра Малевича «О новых системах в искусстве (статика и скорость). Установление А», в 1920 Уновис издал литографским способом книгу Малевича «Супрематизм. 34 рисунка» и в 1922 – «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика». В альманахе «Уновис» были анонсированы и издания, готовящиеся к печати[34]. Выпустить их не удалось, за исключением «Сказа о двух квадратах» Лисицкого, изданного впоследствии в Германии в 1922 году[35].

Гораздо больше возможностей для экспериментов в области полиграфии Уновису предоставляли заказы на актуальную продукцию – оформление брошюр, выпускаемых местным издательством (известны, например, обложки Лисицкого и Л.Циперсона к брошюрам, посвященным борьбе с безработицей; обложка работы А.Цейтлина была выставлена на Берлинской выставке), и плакатов. Супрематические плакаты печатались не только в Витебске, но и в Смоленске (автором смоленских плакатов был Стржеминский).

Однако Витебский Уновис просуществовал недолго. Училищу приходилось постоянно отбивать атаки противников левого искусства, обвинявших Малевича в односторонности его преподавательской системы. Уже в августе 1920 года на заседании 3-го губернского съезда Витебского отдела Всероссийского профессионального союза работников искусств был поднят вопрос о том, что «некоторые пытались из него (Художественного училища – *Т.Г.*) сделать школу выучки футуристов и супрематистов»[36]. В конце того же года заведующий губернской секцией ИЗО А.Ромм докладывал в отдел ИЗО Наркомпроса: «Группа Уновис, пользуясь всей полнотой власти, проводит узкопартийную политику во всех делах и начинаниях»[37]. Письмо кончалось просьбой прислать уполномоченного. В начале 1921 года в заметке «Витебская Государственная художественная мастерская» он вновь призывает нейтрализовать диктат Уновиса: «В жизни В.Г.Х.М. по-видимому назревают существенные перемены. Как известно, до сих пор там господствовала группа Уновис – диктатура ее наложила особый отпечаток на всю педагогическую работу мастерских: всеми преимуществами пользовались лишь те мастерские, где проводились системы кубизма, футуризма и еще не выкристаллизовавшегося в сознании самих ее творцов "супрематического мирового строительства". Кроме мастерских Уновиса, где надлежащее педагогическое руководство было обеспечено работой теоретика новейшего искусства К.Малевича, существовала мастерская Ю.М.Пэна, стесненная небольшим помещением, где работали до 40 человек (в то время как мастерские нового искусства делились на группы даже по 2 человека с дифференцированными заданиями) и скульптурная, для которой доселе не озаботились драматическая история коллекции музея. После долгих хлопот Малевича и Ермолаевой часть ее попадает в Петроградский МХК (об этом см.: Русский авангард. Музей в музее. СПб., 1998. С. 15). Участь остальных картин неясна и по сей день. И.Гаврис, ставший ректором после отъезда Малевича в Петроград, постепенно сдавал позиции, не в силах противостоять последовательной кампании по уничтожению института. После ряда сокращений мастерских институт перевели в здание бывшей синагоги и реорганизовали в техникум, тогда же с поста ректора был снят Гаврис. Нового ректора, скульптора-реалиста М.Керзина и приглашенный им из Велижа новый состав преподавателей судьба картин левых художников не интересовала. В заявлениях и ревизионных актах по проверке имущества бывшего Художественно-практического института сообщается об обнаруженных фактах уничтожения части картин, изрезанных на куски и использованных учащимися техникума из-за нехватки художественных материалов для собственных работ. По слухам (упомянутым в тех же документах) обрезок одной из картин и несколько неиспорченных произведений находились у Пэна (видимо, пытавшегося хоть что-то спасти), а некоторые работы попали в здание Окружкома КГБ. 16 сентября 1925 оставшаяся 31 картина была передана по акту Витебскому отделению Белорусского Государственного музея; через некоторое время след этих работ окончательно теряется: посланные на выставку, они пропали и так и не вернулись в музей.

[34] См. раздел альманаха «В № ...».

[35] *Эл Лисицкий.* Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин, 1922.

[36] ГАВО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3. Л. 35 (об).

[37] *К истории педагогической деятельности К.С.Малевича* 1989. С. 147.

Отъезд Уновиса в Москву на Всероссийскую конференцию учащихся ГСХМ. Витебск. 5 июня 1920
В центре – К. Малевич

гласить руководителя. Фактически создавалось положение, при котором учащиеся, желавшие совершенствоваться в живописных системах и направлениях импрессионизма, сезаннизма и разновидностей неоклассицизма, абсолютно лишены были возможности получать знания, необходимые им: им как бы навязывалась работа или в духе академического натурализма, или народившегося в В.Г.Х.М. академизма супремо-кубистического. <...> Отметим еще, что программа В.Г.Х.М., составленная в духе Уновиса, <...> отвергнута центром. <...> На очереди стоит вопрос о применении в В.Г.Х.М. иной программы, построенной объективно и широко и соответствующей общим началам о худ. образовании, выработанным центром»)[38]. В октябре 1921 года на заседание коллегии Витгубпрофобра было вынесено постановление: «<...> 2) Реорганизовать мастерские в виде двух совершенно самостоятельных школ: одну левого, а другую с академическим и средним направлениями, дабы дать возможность нормально развиваться всем существующим в школе направлениям. 3) Пригласить в качестве преподавателя известного художника Фалька»[39]. Но хотя речь все время шла о том, чтобы создать параллельную учебную программу, фактически принимались меры по вытеснению Уновиса из училища. К началу лета 1922 года борьба с Уновисом, проводимая властями в самых разнообразных формах, дала ожидаемый результат. Стало очевидно, что у учебного заведения нет будущего, и уновисцы покинули Витебск. Впоследствии И.Гаврис, исполнявший обязанности ректора Художественно-практического института после отъезда Малевича в Петроград, писал в объяснительной записке: «В заключение всего необходимо сказать, что институт в 21 и 22 году переживал необычайно тяжелые экономические условия. Преподаватели голодали, у Малевича на почве недоедания развился туберкулез[40]. Были проданы необходимые собственные вещи. Институт разрушился от недостатка средств. <...> Институт был оставлен на произвол судьбы. Группа руководителей – Коган, Носков, Малевич вместе с Ермолаевой бежали в Петроград, т.к. надежды на улучшение материального положения не было»[41].

В мае 1922 года состоялся первый выпуск студентов института; в числе выпускников были И.Чашник, Л.Хидекель, Н.Суетин, Л.Юдин. В начале июня Малевич и Ермо-

[38] *Ромм А.* Витебская Государственная художественная мастерская // Искусство. Витебск, 1921. № 2–3. С. 24.

[39] ГАВО. Ф. 246. Оп. 1. Д. 244. Св.16. Р.Фальк был утвержден в должности профессора Витебского художественно-практического института с 15 июля 1921 (ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 128). Видимо, в протоколе заседания опечатка в дате или же документ был составлен задним числом. По крайней мере, Фальк фигурирует в числе преподавателей в июльской ведомости на получение зарплаты.

[40] Возможно, здесь пропущено слово *«жены»*, т.к. туберкулезом страдала жена Малевича Софья Михайловна Рафалович, скончавшаяся в 1925. В письме к Д.Штеренбергу из Витебска Малевич пишет: «Спасибо за паек, а то уже у жены кровохарканье». (Цит. по: *Лазарев* 1992. С. 160). Вместе с тем, проблемы со здоровьем были и у Малевича, получившего в 1921 от А.Луначарского направление в санаторий.

[41] «Объяснение и. о. ректора Витебского художественно-практического института Гавриса Ивана Трофимовича по акту от 1–5 апреля 1923 года ст. инспектора ГУБРКИ К.Ю.Макке по поводу ревизионного обследования названного института» (ГАВО. Ф. 9/1. Д. 626. Св. 32. Л. 50–51). Макке Карл Юрьевич, старший инспектор витебского губернского отделения Рабоче-крестьянской инспекции, сыграл не последнюю роль в закрытии Витебского Художественно-практического института. В 1923 году он произвел тщательную ревизию всех сторон деятельности института – от количественного состава учащихся до делопроизводства – и дал подробное заключение, сводившееся к перечислению «злостных» нарушений (например, использование в документах гербовой печати Витебских Высших Государственных Художественно-Технических мастерских после изменения названия заведения на «Витебский художественно-практический институт»). Заключение также содержало рекомендацию по преобразованию института в среднее художественное учебное заведение, что означало, по сути, полную реорганизацию и прежде всего замену ректора и преподавательского состава.

лаева с частью учеников (Чашник, Суетин, Хидекель, Каган, Магарил, Е.Рояк, Г.Носков) уехали в Петроград, где Малевич возглавил МХК, а затем Гинхук.

Н.Коган обосновалась в Москве. В Витебске остались И.Червинко и И.Гаврис, получивший полномочия и.о. ректора. При этом Гаврис, не будучи истовым супрематистом и в пору расцвета Уновиса, не стал отстаивать малевичевскую программу. Усилиями местных властей после ряда ревизий институт был преобразован в Художественный техникум, ректором назначен скульптор-реалист М.Керзин, преподавательский состав полностью заменен[42].

Одновременно с этим деятельность филиалов Уновиса, и без того малочисленных по составу, окончательно утратила энергию, необходимую для попытки осуществления уновисской утопии. Еще в 1921 году в письме Малевичу Кудряшов жаловался на то, что фактически в Оренбурге настоящих последователей Уновиса только двое – он и Н.Тимофеева[43]. В 1921 году предводители (и по сути, единственные по-настоящему убежденные члены) смоленского Уновиса Стржеминский и Кобро уехали в Польшу. Самарский уновисец Г.Ряжский в 1922 году стал одним из организаторов и членов группы «Нож», вставшей на позиции предметного, реалистического искусства. Москвичи Сенькин и Клуцис отдали явное предпочтение союзу с конструктивистами. Лисицкий, обещавший Малевичу пропагандировать Уновис в Германии, отошел от супрематизма и также сделал выбор в пользу конструктивизма, став к тому же самостоятельным теоретиком. Случайность для многих региональных уновисцев временного союза с Малевичем, удаленность от лидера, в значительной мере снижающая их энтузиазм, невостребованность практической реализации идей супрематизма в современной художественной и культурной жизни привели к распаду этих «опорных пунктов» Уновиса.

Последний раз уновисцы как единый коллектив выступили на «Выставке картин петроградских художников всех направлений» в 1923 году. В течение 1923–1924 годов иллюзия существования Уновиса еще сохранялась. Существовали даже планы по упрочению статуса группы в Петрограде и изданию журнала. В 1923 году Юдин записал в дневнике: «Уновис – новая Академия»[44]. Но в целом Уновис продолжал считаться группой скорее по инерции. Внутри партии уже не было сплоченности. Х.Каган и Е.Магарил отошли от общих дел (в 1925 Магарил стала ученицей М.Матюшина); Ермолаева и Юдин продемонстрировали тяготение к более умеренным реформам в искусстве, Коган жила в Москве и занималась работой в МЖК и общественными делами, и даже самые верные последователи Малевича Чашник и Суетин взбунтовались против казавшейся им чрезмерной диктатуры Малевича в делах Уновиса[45]. Уновис как партия, как художественный коллектив распался. Но эти расхождения не затронули основу взаимоотношений Малевича с учениками. Уже в другой форме совместная работа бывших уновисцев продолжилась в Гинхуке, открыв новую страницу педагогической и художественной деятельности Малевича.

* * *

По всей вероятности, причина столь драматической судьбы Уновиса крылась в масштабности его намерений. Поскольку группа возникла как объединение преподавателей и учеников Витебской художественной школы на платформе супрематизма, формально ее деятельность имела характер вполне обыденного (хотя и с левым уклоном) учебного процесса. Скорее всего, в качестве экспериментальной супрематической мастерской, ставящей перед собой исключительно художественные задачи и существующей в училище параллельно с мастерскими других направлений, Уновис продержался бы несколько дольше, до тех пор, пока авангард не был окончательно уничтожен репрессивными мерами властей.

Но истинная цель членов Уновиса состояла в реализации малевичевской утопии беспредметного супрематического мира. Речь шла о внедрении не только художественного, но и философского метода супрематизма. Утопическая программа Уновиса была необычайно насыщенной и включала в себя широкий диапазон замыслов: от космических спутников, градостроительных проектов и создания принципиально новой эстетической среды – до преображения сознания, «супрематии духа»; результатом должен был стать построенный по эстетическим законам идеальный новый мир, в котором приоритетная роль отводилась бы творчеству. Именно эти претензии и были побудительным мотивом экспансионистского по отношению к художественной действительности характера деятельности уновисцев.

Супрематическое будущее представлялось уновисцам естественным продолжением социальных революционных преобразований. Провозглашенный революцией

[42] ГАВО. Ф. 246. Д. 310. Л. 53.

[43] *Russian Avant-garde* 1995. С. 569.

[44] ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 4. Л. 15 (об).

[45] *Russian Avant-garde* 1995. С. 575–576.

[46] Спустя несколько лет отношение Малевича к коммунизму приобрело резко негативный характер: «Коммунизм есть сплошная вражда и нарушение покоя, ибо стремится подчинить себе всякую мысль и уничтожить ее. Еще ни одно рабство не знало того рабства, которое несет коммунизм <...>» (*Малевич К.* Записки и записи разных лет (1924–1927) // *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 363). См. также прим. 2 к статье Лисицкого «Коммунизм труда и супрематизм творчества».

[47] Факсимильное воспроизведение листовки см.: *Shadowa* 1978. S. 298.

[48] О классификации утопий см: *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. С. 114–132.

[49] *Чашник И.* К листовке // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября, 1920.

[50] Подробнее о философской интерпретации Малевичем идеи коллективизма см. ниже.

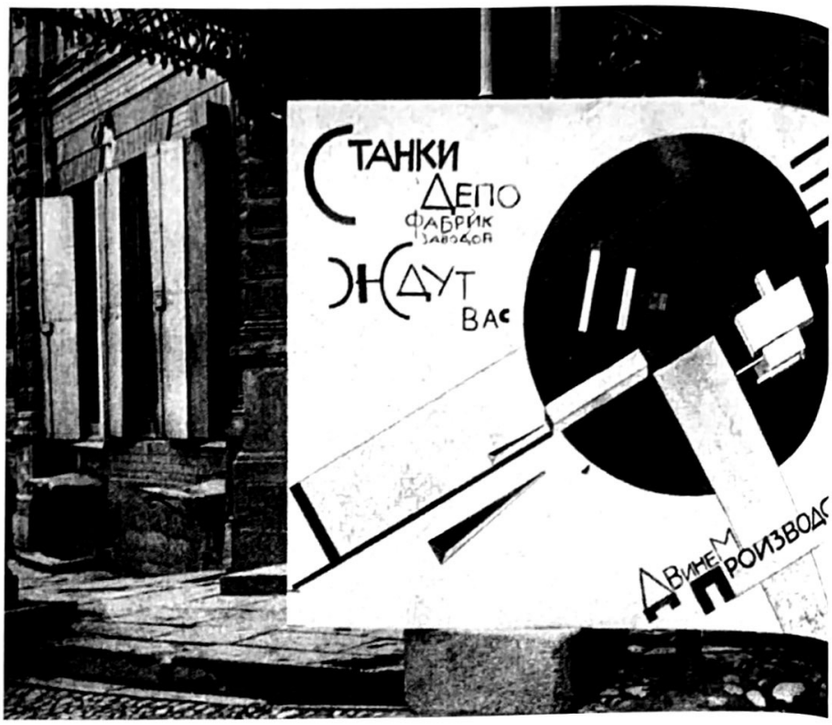
[51] В культурной жизни 1920-х можно найти и другие примеры материализации коллективистских коммунитарных установок – например, создание в 1922 «Персимфанса» – оркестра без дирижера. Анонимно выставляли свои работы члены объединения Обмоху. В конце 1918–начале 1919 Малевич, А.Родченко, В.Степанова, Н.Удальцова, Л.Попова, А.Древин, А.Ган и И.Клюн вели переговоры о создании группы «Комсупрбез» (коммуна супрематистов и беспредметников); по предложению Гана объединение предполагалось в форме коммуны. Намерения не осуществились из-за фатальной невозможности примирить лидерские амбиции Родченко и Малевича (см.: *Степанова* 1994. С. 60–63).

[52] ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 1. Л. 14.

[53] Не случайно Лисицкий, вскоре отколовшийся от Уновиса, писал в совместном с И.Эренбургом программном манифесте журнала «Вещь»: «Мы не учреждаем секты и не довольствуемся суррогатами коллектива в виде различных направлений и школ. Мы будем стараться объединить и координировать труды всех, желающих действительно трудиться <...>» (№1. Берлин, 1922; цит. по: *Лисицкий* 1991. С. 76). И если Малевич стремился к объединению левых сил под эгидой Уновиса, то Лисицкий декларировал консолидацию художников авангарда на паритетной основе.

[54] По мнению А.Шатских, автором эскиза печати был Лисицкий. Это утверждение базируется на том факте, что квадрат с подписью «Уновис» служил концовкой книги Лисицкого «Сказ про два квадрата» (*Шатских А.* Уновис – очаг нового мира // *Великая утопия* 1993. С. 81). Однако В.Ракитин приводит ряд эскизов печати, сделанных Н.Суетиным (*Ракитин В.* Николай Михайлович Суетин. М., 1998. С. 14).

[55] *Эфрос Н.* Искусство чтеца. М., 1980. С. 24–25.



Л. Лисицкий. Плакат. Витебск. 1919

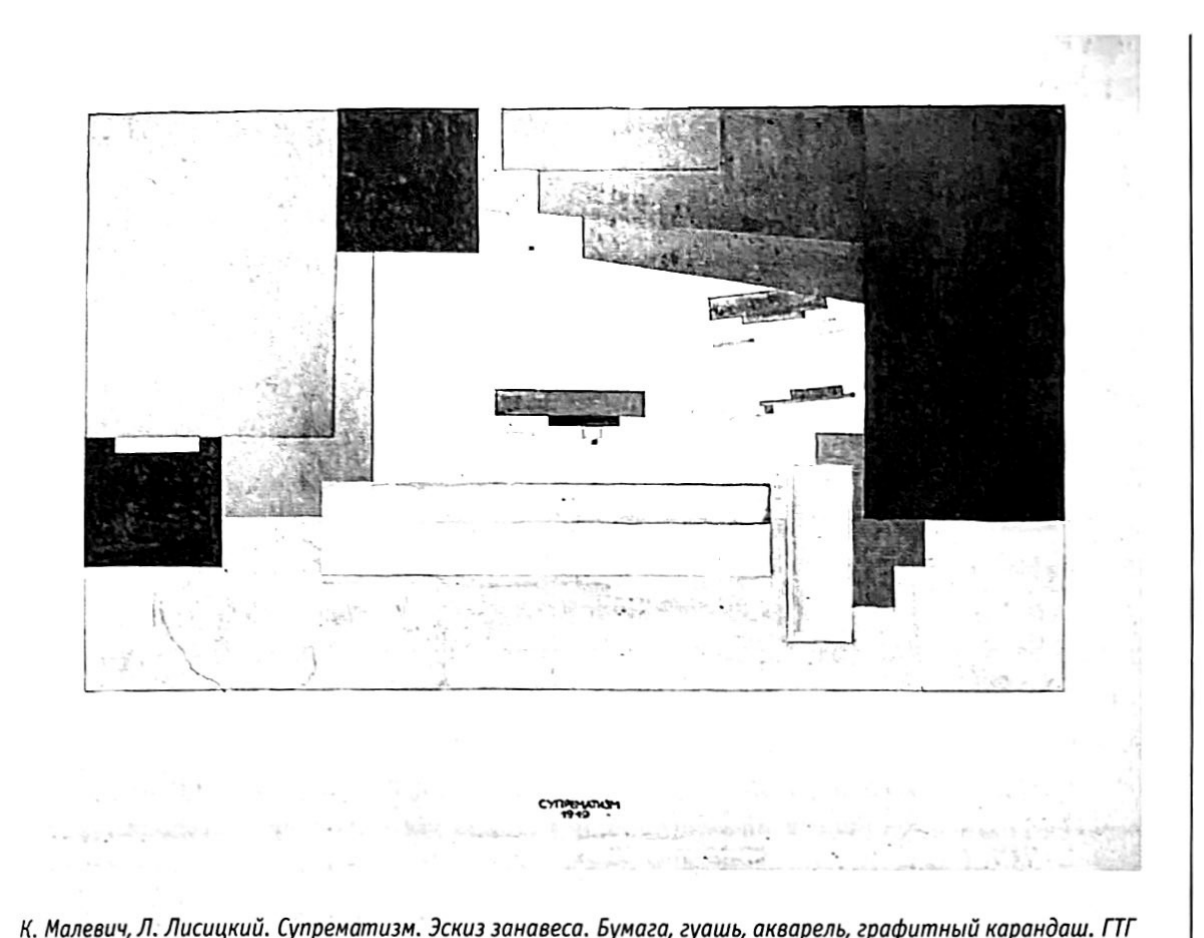
коммунизм в их теории (или, точнее, в теории Малевича, подхваченной его учениками) выступал лишь как фаза экономических преобразований, ступень на пути к новому освобожденному творческому сознанию[46]. В листовке «Мы хотим!» Уновис заявлял: «МЫ СУПРЕМАТИЯ НОВОГО. <...> Мы новые несем города. Мы новые несем вещи миру, по-иному их назовем. Новаторы юности экономической жизни понесли знамена Революции, убивая старцев и освобождая юность, и те, кто уже свободны, должны немедля объединиться под флагом нового искусства и строить мир <...>.

Товарищи, устанавливайте флаги Уновиса, это будут первые вехи в пустыне, где будем создавать новый мир вслед за красным, сжигающим образ старой жизни»[47].

Лозунг «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на ваших ладонях!» сделался девизом Уновиса во всех начинаниях и окрашивал как его утилитарную творческую деятельность, так и форму существования. По сути, Уновис являл собой ярчайший пример «утопии ордена»[48] – активного проведения в жизнь группой людей утопических идеалов на примере собственного жизнетворчества. В Листке Витебского Творкома №1 И.Чашник декларировал: «<...> наши мастерские, построенные на основе единой программы, будут тем основанием, на котором должны быть построены мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества, примером которого мы служим»[49].

В основу уновисской идеологии была положена популярная в те годы и получившая своеобразную философскую интерпретацию Малевича идея коллективизма, коллективного творчества, – каждый художник должен был осознавать себя не индивидуальностью, а творческой единицей Уновиса[50]. Преимущество коллектива, согласованно несущего миру истину супрематизма, над творческим индивидуализмом все время акцентировалось деятельностью уновисцев. Коллективно осуществлялась работа по супрематическому оформлению городской среды; на выставках группа демонстрировала коллективный экспонат – анонимные работы уновисцев под общим лозунгом Уновиса. Эта идеология была с энтузиазмом воспринята последователями Малевича, для которых принадлежность к коллективу Уновиса сделалась тождественной причастности к процессу революционных преобразований в искусстве[51]. В 1921 году Л.Юдин писал в дневнике: «Все вместе победим. Поодиночке вряд ли»[52].

Провозгласив себя коллективом, приглашающим в свои ряды всех желающих, Уновис одновременно выступал в качестве некоего сообщества посвященных. Для большего самоощущения как секты избранных[53] были изобретены специальные атрибуты: черные квадраты, нашивавшиеся на рукава членов группы, специальная печать Уновиса в виде черного квадрата[54], белое одеяние Малевича («Целыми днями он сидел и писал, писал, писал... На столе большая пачка исписанных листов. Стопки листов лежали и под столом, и на полках. Поверх костюма на нем был белый халат, на голове белая шапочка», – вспоминал Н.Эфрос[55]). Для вступления в Уновис заполнялась



К. Малевич, Л. Лисицкий. Супрематизм. Эскиз занавеса. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш. ГТГ

специальная анкета[56]. Были выработаны устав и программа[57], избран Творком – творческий комитет. Но главным суггестивным приемом Уновиса и тем замковым камнем, на котором держалась сплоченность его рядов и убежденность в своем мессианстве, являлась декларация глобальности утопического проекта Малевича. Как справедливо заметил в статье об Уновисе А.Ромм, – «завоевание мирового пространства, строительство в мировом эфире, радикальное переустройство всей материально-технической культуры по "природоестественным началам" – вот грандиозные утопии, притягивающие к Уновису художников-подростков»[58].

Во многом идеология Уновиса обнаруживала прямую преемственность от утопии русского футуризма, выдвинувшего лозунг «стоять на глыбе слова "мы"» и строившего планы усовершенствования мира. Но жизнетворческая программа будетлян реализовалось в более замкнутом игровом пространстве арены художественной жизни и практически довольно мало посягала на территорию социума. Кроме того, футуризм так и не сформулировал целостной социоэстетической системы, – в отличие от Малевича, претендовавшего на универсальность креативных функций супрематизма. Иной была и социальная ситуация: утопический характер революционного сознания 1920-х годов поместил в одну систему координат идеальный замысел и надежду на действительную возможность его осуществления.

Революционные реалии нашли отражение и в форме консолидации сторонников и последователей Малевича: Уновис получил наименование партии супрематизма[59]. Уподобление партии, предполагавшей определенную цель, программу действий и преданных членов, воплощало для Малевича масштабные намерения переустройства мира в отличие от локальности задач и лабильности состава художественного направления[60].

Проблема партийности занимала одно из главных мест в иерархии ценностей Уновиса. Одновременно с рождением группы – в феврале 1920 года – была написана статья Л.Лисицкого «Партия в искусстве»[61]. В январе 1921-го синхронно появились статьи Малевича – «О партии в искусстве» (в газете «Путь Уновиса») и М.Кунина – «Партийность в искусстве» (в брошюре «Уновис – II-е издание Витебского Творкома Уновиса»). Лозунг «Да здравствует партия "Уновис!"» был финальной фразой статьи Чашника об архитектурно-техническом факультете. В письме к Кудряшову Малевич писал: «Клуцис, Сенькин тоже работают, Творком московский усиливается, партия Уновис крепнет»[62].

В желании Малевича закрепить за супрематизмом положение партии угадывалась неутоленная пока еще жажда лидерства. На протяжении 1910-х годов Малевич существовал на вторых, если не на третьих ролях, лидерами были М.Ларионов, Д.Бурлюк, В.Хлебников; изобретение супрематизма уже повлекло за собой появление сторонников, но это состояние нуждалось в закреплении и превращении художественных последователей в адептов учения – только тогда лидерство могло стать полноцен-

[56] Факсимильное воспроизведение анкеты: *Шатских А.* Уновис – очаг нового мира. Указ. изд. С. 74.

[57] См. прим. 8 к «Краткой истории возникновения "Уновис"».

[58] *Ромм А.* Выставка в Витебске 1921 г. // Искусство. Витебск. 1921. № 4. С. 42.

[59] Подробнее см.: *Горячева Т.* Партия Уновиса. К истории появления статьи Малевича «О партии в искусстве» // Вопросы Искусствознания. М., 1996 /1.

[60] В истории приобщения деятелей искусства к партийным формам существования был показательный эпизод: в 1919 группировка «комфутов» изъявила желание войти в Выборгский райком партии на правах партийного коллектива и получила отказ (см.: *Мазаев А.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975. С. 125).

[61] Машинописный экземпляр статьи находится в числе материалов архива Н.Харджиева, попавших в РГАЛИ; фонд еще не описан и не систематизирован.

[62] Письмо К.Малевича к И.Кудряшову от 14 апреля 1921. Факсимильное воспроизведение см.: *Russian Avant-garde* 1995. С. 563.

ным. Прообразом партии Малевича в какой-то мере было общество «Супремус», объединившее в 1916–1917 годах приверженцев реформ супрематизма.

В начале 1920 года Малевич сообщил М.Матюшину о своем намерении основать партию «супрематисто<в>-экономистов»[63]. Совершенно очевидно, что возведение круга последователей супрематизма в ранг партии приобрело в это время еще более принципиальное значение, чем во времена «Супремуса»: к началу 1920-х годов супрематическая теория вышла за пределы чистого искусства и претендовала уже на роль универсальной концепции жизнестроительства, что предполагало партийную форму объединения.

В 1921 году в статье «О партии в искусстве» Малевич писал: «Мы привыкли страшно узко рассматривать вопрос о партии, нам кажется, что вождь политический есть партийный, а какой-либо изобретатель-ученый – не партийный, но я полагаю, что партийный не только тот, кто записался в партию, но и всякий, устанавливающий свою истину <...>. На мой взгляд, партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. И если какая-нибудь партия известной истины утверждает себя в жизни, то тем самым утверждает свое партийное мировоззрение, приступает к его реализации и образует миростроение, таким образом, все возникающие миростроения есть партийные установления, и все материалы, наука, все знания будут средствами введения в жизнь партийного миростроения. В этом весь смысл всех партий и борьба за сложение в новую гармонию материалов»[64]. Продолжая мысль Малевича, можно заметить, что в этом и был смысл деятельности Уновиса и его отличие от множества иных стремительно образующихся в 1910–1920-х годах и соперничающих друг с другом художественных объединений. О планах тотальной экспансии супрематизма, предназначении ему миростроительной функции свидетельствует запись беседы Малевича с О.Бриком: «М-ч: "...Земная поверхность не организована ... Покрыта морями, горами. Я хочу вместо этой природы создать супрематическую природу, построенную по законам супрематизма". Брик: "А что же с этой природой будем делать мы?" М-ч: "Вы будете приспосабливаться так же как к природе господа Бога". Брик: "А как практически использовать эту природу?" М-ч: "Так же как и при существующей природе встретили люди мир <созданный> вне их плана, и они приспосабливаются к этому миру. Это было дано вне их воли. Супрематическая природа будет дана как таковая, а затем уже ее прорезывайте домами и перекрывайте улицами"»[65].

Партийные амбиции Уновиса выражались не только в программной созидательной направленности деятельности. Осознав себя партией, Уновис следовал всем правилам партийной тактики, среди которых немаловажное место занимал пафос непримиримой борьбы с идейными противниками. Чашник провозглашал: «<...> изданием нашей листовки мы постепенно убьем шаги контрреволюционеров <...> каждый из нас, проникнутый идеей Уновиса, поднимется со всей силой своей и противовосстанет противной партии, стремящейся в своих статьях и воззваниях разрушить и направить на нас таких же тупых обособленных личностей, примкнувших к контрреволюционному лагерю. Восстанем, товарищи, и нашей самодеятельностью заставим замолчать наших бессознательных противников и продолжим медленно, но верно продвигать нашу идею мирового творчества»[66]. Под контрреволюционерами и противниками Чашник подразумевал всего лишь не примкнувших к Уновису подмастерьев Витебских ГСХМ. Конечно, модальность претензий к противникам (обвинение их в индивидуализме и контрреволюционности), безапелляционность и агрессивность высказываний, назначение супрематизма единственной и непреложной истиной искусства и жизни провоцируют на сравнение с типичными полемическими приемами и накалом большевистской партийной борьбы и шире – с самой большевистской идеологией. Тоталитарные установки Уновиса действительно имели с ней ряд совпадений. Однако существовало значительное расхождение между аутентичной супрематической доктриной, сформулированной Малевичем, и ее «редакцией», произведенной учениками. В социоэстетической утопии супрематизма эти совпадения ограничивались типологическим сходством, обусловленным устойчивостью механизмов утопического мышления, и фразеологическим, фиксирующим стиль времени. Фразеологические и идейные заимствования из идеологии большевизма были лишь модусом, но не атрибутом малевичевской утопии. Спекулятивные идеи Малевича с их неординарностью, анархизмом и укорененностью в традициях философской мысли не могли найти адекватного понимания у его юных последователей. В их сознании они упростились и трансформировались, вписавшись в то идеологическое пропагандистское клише, которое соответствовало их эмпирическому опыту. Подобная редукция супрематического учения предопределила большевистский стиль высказываний уновисцев.

[63] Письмо К.Малевича к М.Матюшину от 21 января 1920 года. ОР ГТГ. Ф. 25. Ед. хр. 9. Л. 26.

[64] *Малевич* 1995. С. 223–224.

[65] Цит. по: *Хан-Магомедов С.О.* Две концепции стилеобразования. Московская и витебская школы // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. Вып. 24. М., 1980. С. 90.

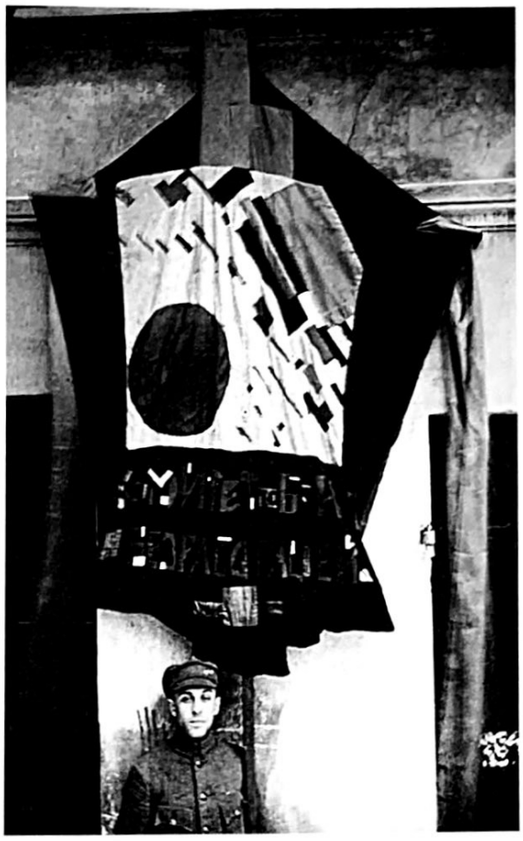
[66] *Чашник И.* К листовке // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 20 ноября, 1920.

Следует также отметить, что пассионарная модель поведения отчасти была унаследована Уновисом от футуризма, точно так же утверждавшего неотвратимость торжества футуристического искусства и постоянно громящего своих идейных врагов на диспутах. К тому же, борьба уновисцев, так же как и футуристов, оставалась в рамках риторических приемов, не предполагавших никаких реальных административных мер по дискредитации противников. Напротив, внешняя агрессивность была частью оборонительной стратегии, ставшей актуальной для художественного авангарда очень вскоре после революции. Его пока что не запрещали, но и не особенно приветствовали. Газеты «Анархия» и «Искусство коммуны» – основные периодические издания, печатавшие статьи и манифесты художников авангарда, просуществовали недолго и были закрыты («Анархия» – в 1918, «Искусство коммуны» – в 1919). Журнал «Изобразительное искусство», напечатавший статьи К.Малевича, В.Кандинского, Н.Пунина, О.Брика и других, а также «Газета футуристов» вышли только единожды в 1918 году. В 1921-м Малевич писал: «Конечно, на этой арене имеют преимущество староваторы, хотя бы в печатных органах. Новаторов нет, а все представители, как будто сочувствующие новаторам, стоят на страже, охраняя беспартийность искусства. Охраняя беспартийность, мы стремимся наивысшую, наиценнейшую силу "двигать вперед" обезглавить и добиться безглавой культуры»[67].

Намерения утвердить супрематическую истину в мировом масштабе, образовать «директорию новаторов» и «мировой коллектив по делам искусств», как писал Малевич в 1919 году в декларации «Наши задачи»[68], выдавали не только футуристическое прошлое Малевича и его личные амбиции, но и силу иллюзий авангардистов по поводу реальной возможности переустройства мира и необходимости острой полемики как средства отстаивания этой возможности. Общественная позиция художника именно в это время определялась мерой его участия в созидании новой жизни; в этом смысле революционная ситуация 1920-х годов стала благодатной почвой для попытки реализации самых невероятных проектов. В самоосмыслении художников авангарда их эстетический радикализм обретал тождество радикальности социальных перемен, что влекло за собой уверенность в праве на легитимизацию своих позиций. Анализируя конфликт М.Шагала и К.Малевича в Витебске, А.Эфрос писал, что «супрематизм был объявлен художественной ипостасью революции», поскольку, по мнению Малевича, «подлинно революционное искусство беспредметно»[69].

Однако объективные обстоятельства возникновения Уновиса – провинциальный, местечковый Витебск, преобладание в группе подростков и молодых художников, только начинающих получать художественное образование, голод и разруха послереволюционных лет, антипатия государства к новаторскому искусству, – не обещали шумного успеха, всеобщего признания, не говоря уж о воплощении в жизнь программы завоевания мира супрематизмом. Недовольство властей декларированной уновисцами монополией на репрезентацию современного искусства, выражавшееся в отсутствии поддержки и даже ряде репрессивных мер, привело к их вытеснению из общественной жизни. Кроме того, Уновис был обречен на непонимание прежде всего со стороны той массовой аудитории, на которую принципиально ориентировалось его утилитарное творчество. В 1932 году Лисицкий писал: «В восторге революции мы ждали, что завтра же, без родов, сразу, вдруг, взрослым родится новый мир. И мы сразу, вдруг, создадим ему новую оболочку, форму всем его материалистическим потребностям. <...> Ошибка наша была в том, что мы хотели сразу проникнуть в ту технику, которой еще нет»[70].

По сути, Уновис успел совершить очень мало из задуманного. Активность группы не возымела ожидаемого эффекта консолидации новаторов под эгидой уновисской программы; идея создания художественной школы не была завершена ни в прямом, ни в переносном смысле. Но с позиций современности результативность Уновиса может быть оценена в иной плоскости. Неосуществленность глобальных социоэстетических задач компенсировалась реально осязаемым художественным процессом, тем вкладом, который внесло искусство уновисцев в культуру и художественное сознание. Для многих художников участие в Уновисе сделалось сильным творческим импульсом, для некоторых осталось самым ярким эпизодом их биографии. В судьбе же самого Малевича Уновис сыграл этапную роль супрематической партии, столь необходимой для его утверждения как вождя супрематизма, а также статуирования и распространения супрематической художественной системы. Из всех его попыток основать супрематическую школу именно витебская группа интенсивностью и сплоченностью своей деятельности оказалась ближе всего к решению этой задачи. И хотя проекты уновисцев не получили ожидаемого развития и распространения, феномен искусства школы Малевича остался в истории как самоценное и уникальное явление. ■



** Супрематическое знамя, исполненное к юбилею Комитета по борьбе с безработицей*
Витебск. Декабрь 1920

[67] *Малевич К.* О партии в искусстве // *Малевич* 1995. С. 225.

[68] *Малевич* 1995. С. 136.

[69] *Эфрос А.* Профили. М., 1930. С. 201.

[70] *Лисицкий Л.* Автобиография. 1932. ОР Музея им. В.В.Маяковского. Р. 5356.

II. Альманах «Уновис»: «Книгу стройте как тело, движущееся в пространстве и времени»

В июне 1920 года Уновис выпустил в пяти машинописных экземплярах одноименный альманах, который содержал статьи, манифесты, декларации и рисунки уновисцев. В настоящее время известны только два сохранившихся экземпляра: один из них был подарен Малевичем Д.Штеренбергу и затем от его наследников попал в зарубежное частное собрание; другой, принадлежавший Лисицкому, в 1959 году поступил в Отдел рукописей Третьяковской галереи в числе документов, переданных С. Лисицкой-Кюпперс. О судьбе остальных экземпляров сведений нет[71].

Альманах «Уновис №1» реализовал потребность группы, образовавшейся как партия и принявшей устав и программу, в артикуляции своей художественной, философской и общественной платформы. Подготовленный Уновисом для демонстрации на 1-й Всероссийской конференции учащихся ГСХМ, журнал был первым изданием витебского коллектива и исполнял функцию не только «летописи» деятельности за пять месяцев его существования, но и своего рода проектной модели печатного органа группы.

8 июня 1920 года Малевич заявил на конференции о необходимости «обратиться с просьбой в Наркомпрос о предоставлении нам права иметь свой печатный орган в виде издания какой-либо газеты»[72]. Этого права Уновису добиться так и не удалось. Причиной тому были и чисто практические обстоятельства – отсутствие средств и полиграфических возможностей, и ситуация, сложившаяся вокруг самого Уновиса: нежелание местного руководства оказать поддержку Малевичу. Идею печатного органа уновисцам удалось реализовать лишь отчасти – с осени 1920 года Творком Уновиса приступил к выпуску малотиражных изданий литографским способом. Из них известны и сохранились: журнал «Аэро», листки Витебского Творкома, «Уновис – II-е издание Витебского Творкома» и газета «Путь Уновиса». Но все эти публикации уже не имели той многоаспектности и исчерпывающего характера, к которым стремились уновисцы, создавая альманах. Журналу суждено было остаться единственным большим сборником, на страницах которого Уновису удалось высказаться в необходимом для группы объеме.

По всей вероятности, исполнение альманаха вначале задумывалось уновисцами если и не традиционными полиграфическими средствами, то, по крайней мере, литографским способом, обеспечивающим относительную респектабельность издания и позволявшим большой тираж (как, например, брошюра Малевича «О новых системах в искусстве», отпечатанная в количестве 1000 экземпляров). В начале апреля М.Шагал писал из Витебска П.Эттингеру: «Готовится сборник У<чили>ща. Однако небольшая заминка с бумагой»[73]. Видимо, эта заминка оказалась непреодолимой, и альманах отпечатали на машинке в пяти экземплярах под копирку. Ряд рисунков был выполнен в уникальной графической технике, и некоторая часть иллюстраций отпечатана в технике линогравюры.

Работа над журналом шла в течение двух месяцев и была закончена в первых числах июня, перед самым отъездом уновисцев на конференцию. Последнее по хронологии событие, обозначенное в альманахе (и на тот момент одно из самых важных для уновисцев, свидетельствующее об их триумфе в деле образования партии Уновис в стенах Училища), датировано 25 мая: заявление от подмастерьев мастерской М.Шагала о желании перейти в полном составе в Уновис.

В создании альманаха главная роль принадлежала Лисицкому, который не только возглавлял в училище мастерскую графики и печатного дела, но занимался уже прежде книжным оформлением. Самый первый «издательский» опыт Лисицкого по жанру был сродни альманаху «Уновис». В 1941 он писал: «Помню, первую книгу сделал в 1905 г., – революционный альманах на пишущей машинке в 2-х экземплярах, собственные рисунки и текст с товарищем»[74]. В конце 1910-х, уже будучи профессиональным художником, Лисицкий выполнил обложку к сборнику стихотворений К.Большакова «Солнце на излете» (М., 1916), иллюстрации к «Пражской легенде М.Бродерзона (М., 1917), книжке «Мальчик-язычок-хват» Лейба Мани (Киев–Петербург, 1917) и еврейской народной сказке «Козочка» (Киев, 1919). Три последние из перечисленных уже в полной мере демонстрировали его дар художника книги, но были еще подчинены задачам стилизации традиций и особенностей национальной еврейской культуры. В 1919–1920 знакомство с Малевичем, членство в Уновисе, супрематизм и изобретение

[71] Альманах «Уновис» вместе с другими материалами, которые должны были дать представление о новом советском искусстве зарубежным деятелям культуры, весной 1921 увез за границу И.Эренбург. Об этом он вскользь упоминает в книге «Люди, годы, жизнь»: «В соседнем купе разместились наши дипкурьеры. Я поглядел на мешки с сургучными печатями и улыбнулся. У нас был только ободранный чемодан, а в нем журналы «Уновис», «Искусство коммуны», «Художественное слово», книги Маяковского, Есенина, Пастернака» (*Эренбург И.* Собр. соч. в 9 томах. Т. 8. М., 1966. С. 382). Неизвестно, был ли это еще один, третий экземпляр или Лисицкий, рассчитывая вскоре встретиться с Эренбургом в Германии, дал ему свой. По крайней мере, упоминаний о дальнейшей судьбе этого экземпляра не имеется. За указание на текст Эренбурга приношу благодарность А.Парнису.

[72] *Демосфенова* 1989. С. 146.

[73] *Эттингер П.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М., 1989. С. 166.

[74] *Лисицкий Л.* Сведения о творчестве художника книги. Ответы на вопросы анкеты, 1941 // *Лисицкий* 1991. С. 192.

проунов не только переориентировали его представления о книжном оформлении на эстетические нормы авангардного искусства, но и послужили импульсом для создания принципиально новой идеи «визуальной книги». Альманах стал в ряд экспериментов Лисицкого по реализации этой концепции, приобретя значение не самодельного журнала училища, а прообраза новаторской книги.

Уновисским изданием Лисицкого, предшествующим альманаху, была книга Малевича «О новых системах в искусстве», к которой он выполнил обложку и руководил литографским набором текста[75]. Однако, отвечая в 1941 году на вопросы анкеты, в «Списке работ, которым придается особое значение» из витебских изданий художник отметил именно альманах. В этом списке из 21 пункта первой названа «Хад Гадзе» («Козочка»); под № 2 идет альманах «Уновис», под № 3 – два номера журнала «Вещь», изданного им совместно с И.Эренбургом в 1922 году в Берлине[76]. Место альманаха между «Козочкой» и «Вещью» отражает не только хронологию деятельности Лисицкого в этой области (в списке отсутствуют многие его работы конца 1910-х), но и фиксирует роль «Уновиса» в эволюции новой концепции книжного оформления. В 1927, анализируя историю книгоиздания, Лисицкий писал: «В конце гражданской войны (1920) мы получили возможность примитивными механическими средствами реализовать наши замыслы в области нового оформления книги. В Витебске мы выпустили в 5 экземплярах сборник «Уновис», напечатанный на пишущей машинке»[77]. «Визуальная книга будущего» в понимании Лисицкого – «анациональна», так как снимает проблему чтения и понимания текста; «визуальная речь богаче, чем звуковая»[78]. Новый путь книжной эстетики он видит в соединении пространственного измерения «слова как изображения» с временным измерением «слова как звука»[79]. Поэтому одним из главных признаков новой книги является ее «построенность» как качество, отвечающее пространственному измерению слова. В послесловии Лисицкого к альманаху заявлено: «Эта книга построена коллективом графической мастерской Уновиса на станках Витсвомаса»[80] (строго говоря, отпечатаны были только иллюстрации, выполненные в технике гравюры и офорта). Формулировка «построена» выдает не только инженерно-архитектурное мышление Лисицкого, но и новаторский подход к дизайну книги. В устройстве альманаха действительно обращает на себя внимание продуманность построения: машинописный текст разрезан на фрагменты и наклеен на плотные листы таким образом, чтобы макет страницы обладал определенной композицией, включающей в себя смысловую и эстетическую координацию текста с иллюстрацией.

К.Малевич. Обложка папки материалов съезда Комитета деревенской бедноты. 1918

Как уже говорилось, в творческой биографии Лисицкого альманах занимал промежуточное положение. Это издание уже во многом следовало новым установкам, но еще не было той «визуальной книгой», к которой стремился художник: машинописное исполнение альманаха не позволяло продемонстрировать полиграфические возможности оформительской концепции Лисицкого. Кроме того, надо отметить, что в полной мере его идея «зрительного восприятия» осуществилась, когда художник вышел из орбиты притяжения супрематизма, и синтезировал супрематические пластические приемы с конструктивистскими принципами, более отвечающими теории конструкции книги[81].

В Витебске же Лисицкий делал альманах как «супрематическое» издание. Обложка альманаха была серьезной заявкой на супрематический дизайн книги. Художественная концепция полиграфического оформления, основанная на использовании динамической конструкции из парящих в пространстве элементов, специфического, часто разномасштабного шрифта, как бы составленного из геометрических форм и одновременно являющегося частью супрематической композиции, впервые была реализована Малевичем в дизайне обложки «Папки материалов съезда деревенской бедноты» (1918) и затем воспроизводилась уновисцами в плакатах, панно, эскизах обложек и продовольственных карточек[82].

В интерпретации Лисицкого супрематизм приобрел легкую конструктивистскую окраску – не столь явную, как в его более поздних полиграфических экспериментах, но все же ощутимую в архитектурной четкости построения композиции. Лисицкий не пошел по пути включения в рисунок обложки самостоятельной декоративной супрематической конструкции и предложил элегантное лапидарное решение, использовав в качестве супрематических элементов только буквы и знаки, и кроме того, привнеся в оформление исключительно авторскую, не свойственную уновисскому стилю изощренную деталь. Разбив графическое начертание порядкового номера альманаха на

[75] См. прим. 1 к «Изданиям Уновиса»

[76] *Лисицкий Л.* Сведения о творчестве художника книги. Указ. изд. С. 193.

[77] *Лисицкий* 1962. С. 166.

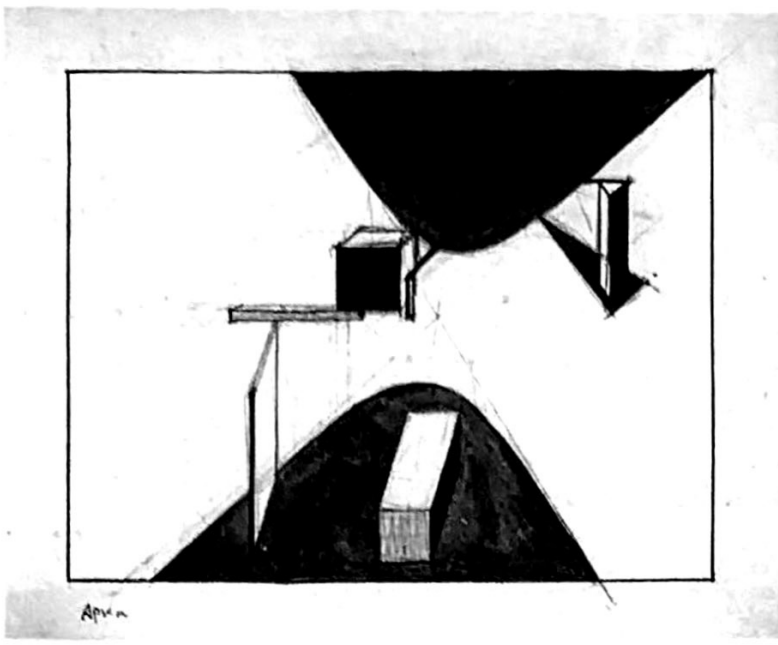
[78] Там же. С. 164.

[79] Там же. С. 166.

[80] [*Эл. Лисицкий*] Примечания к этой книге. С. 104

[81] Например, в оформлении книг: *Эл Лисицкий.* Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин, 1922; *В.Маяковский.* Для голоса. Берлин, 1923, и др.

[82] Здесь речь идет о «строго» супрематическом оформлении, использующем не только элементы супрематического декора, но и супрематическую художественную систему в композиционном построении.



Л.Лисицкий. Проун 23 (Арка). Эскиз. 1919
Бумага, графитный карандаш, тушь, гуашь. ГТГ

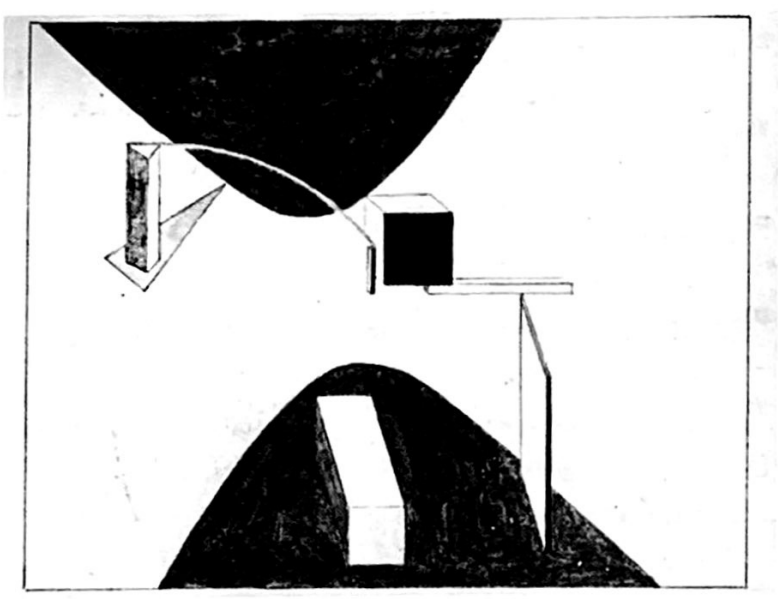
[83] Эти различия выявляет доступное в настоящий момент только по нескольким фотографиям сравнение с другим уцелевшим экземпляром. Репродукции обложки и некоторых страниц опубликованы в ряде изданий, в том числе в книге: *Наков* 1997.

[84] См. примечания к разделу альманаха «В № ...». Отсутствием этих иллюстраций объясняются некоторые пустые листы, на которые, собственно, и должны были быть вклеены рисунки и фотографии. Остальные пустые страницы, по-видимому, являлись результатом поспешности брошюровки.

[85] Возможно, насыщенно красного, – по черно-белой фотографии трудно судить.

[86] Цит. по: *Великая утопия* 1993. С. 741.

[87] ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 4. Л. 13.



** Л.Лисицкий. Арка. 1920. Бумага, графитный карандаш, тушь, гуашь. Альманах «Уновис» (частное собрание).*
Аналогичный рисунок должен был находиться на л.15 (об.) публикуемого экземпляра. Поскольку рисунок известен и воспроизведен в настоящем издании по репродукции (Lissitzky 1988. S. 15), неизвестно, является ли зеркальность композиции замыслом автора, или же это результат ошибки макета. Данный пластический мотив неоднократно повторялся Лисицким (см. «Комментарии к иллюстрациям» в наст. изд.), однако маркированную авторской надписью ориентацию имеет только рисунок из собрания ГТГ.

составные части (значок номера часто включает в себя два кружочка над двумя горизонтальными линиями), он записал его в виде своеобразной математической метафоры: «N = ∞ + 1». (Любопытно, что впоследствии Лисицкий повторил этот изобразительный и смысловой ход в названии своей статьи 1924 года «$\sqrt[1924]{+\infty - =}$ NASCI»).

Но «Уновис» имел значение не только оформительской работы Лисицкого; создание альманаха стало частью педагогического процесса в рамках его преподавательской деятельности. В «постройке» издания участвовали студенты училища, что наложило свой отпечаток на это произведение. Строгость концепции макета соблюдена в первой половине журнала; ближе к концу появляется некоторая путаница, несоответствие последовательности иллюстраций с их указанием в оглавлении и большое количество пустых листов. Возможно, Лисицкий, осуществив оформление первой части, вторую доверил ученикам, которые исполнили эту задачу старательно, но менее профессионально.

Самодельность издания предопределила небольшие различия в экземплярах альманаха[83]. В альманахе из зарубежного собрания есть ряд иллюстраций, упомянутых в оглавлении, но отсутствующих в экземпляре из ГТГ[84]; тщательнее выполнен Ниной Коган чертеж мизансцены «Супрематического балета»; более законченной выглядит композиция первой страницы ее статьи «Начала живописной абстракции» – фрагменты текста наклеены поверх вытянутого по вертикали черного[85] прямоугольника.

Эти недоделки объяснимы тем обстоятельством, что экземпляр альманаха, ныне хранящийся в ГТГ, судя по едва читаемому полустертому тексту, был пятой копией машинописи. Плохо пропечатанный текст не располагал к публичной демонстрации экземпляра, а следовательно, и к тщательности проработки остальных его компонентов. К Штеренбергу же попал «парадный» – первый или второй экземпляр. Доделывая в спешке издание к отъезду на конференцию, уновисцы, видимо, сосредоточились на отделке лучших копий; пятому же экземпляру была предназначена судьба авторского экземпляра Лисицкого.

Рукотворность журнала отражает и еще одно его немаловажное качество. Будучи уникальным и самодостаточным памятником культуры 1920-х годов и отражая вхождение авангарда в новую социокультурную фазу, альманах, вместе с тем, обнаруживает явную преемственность по отношению к дореволюционному авангарду. Это проявляется и в выборе части авторов (М.Матюшина и А.Крученых), и в прямых или косвенных ссылках на предшествующую теорию и практику авангардного искусства, в том числе и на традицию малотиражной рукописной футуристической книги.

Издание «Уновиса» в иной форме и с другими участниками, но отчасти реализует идею печатного органа малевичевского кружка взамен так и не вышедшего журнала «Супремус». Его направленность совпадает с задачами предполагаемого третьего номера «Супремуса», сформулированными в мае 1917 года О.Розановой: «Журнал периодический. По характеру строго партийный. Программа его: супрематизм (живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, нового театра и т.д.)... Статьи научного характера, художественно-научного и т.д.».[86]

Но, наследуя программу «Супремуса», альманах вносит в нее коррективы, продиктованные конкретными жизненными обстоятельствами – сменой круга учеников Малевича, общественным характером деятельности витебской группы и, прежде всего, изменениями в самой теории Малевича, акцент которой перемещается от декларации художественных постулатов в сторону формулирования утопической социоэстетической программы.

Стоит заметить, что альманах не воспринимался Малевичем как состоявшийся проект именно супрематического журнала. В 1923 году Л.Юдин пишет в дневнике о планах выпуска журнала учениками Малевича: «Малевич о журнале. *Супрематического журнала еще не было* (выделено мной – *Т.Г.*). Это самая острая вещь. Занять весь № супрематизмом. <...> Использовать только супрематизм. Дать только модели и соответствующие статьи. Этот журнал орудие»[87]. Действительно, самодельность альманаха, его «тираж» в 5 экземпляров, который сразу же превратил журнал в библиографический раритет, никак не могли удовлетворить желание Малевича создать репрезентативную антологию творчества супрематической школы. Кроме того, альманах «Уновис» был отражением скорее «партийных», нежели супрематических уновисских установок. Хотя понятие супрематизма являлось ключевым в идеологии журнала, его значение отчасти растворялось в содержании некоторых статей и докладов и иллюстративном ряде (большом количестве кубистических композиций учеников подготовительной мастерской).

Альманах освещал все формы активности Уновиса – педагогическую, общественную и художественную; каждая из них была представлена теорией и практикой. При этом структура издания отражала шкалу ценностей Уновиса: материалы располагались в последовательности, продиктованной логикой самосознания группы.

Идеологическим фундаментом художественной и жизнестроительной деятельности уновисцев служила социоэстетическая доктрина Малевича, его утопия «мира как беспредметности», и поэтому открывали альманах и играли роль идейной преамбулы к обзору практики Уновиса его декларации «К чистому действу», «Уном 1», «В глубоких недрах сознания...» и статья «О "я" и коллективе», излагающие философию супрематизма.

Выбор и последовательность расположения сочинений в этом блоке отвечали методологическому принципу Малевича разработки одной темы в цикле «субтекстов», дополняющих и развивающих друг друга. Декларации «К чистому действу» и «В глубоких недрах сознания...» вводили понятия «чистого действа» и «беспредметности» применительно к искусству и обосновывали положение о супрематизме как «новом реализме». Статья «О "я" и коллективе» переводила аргументацию «чистого действа» и «беспредметности» в плоскость теории мироустройства и утверждала супрематизм как универсальную жизнестроительную систему. «Уном 1» концентрировал эту программу в форме манифеста.

Помещенные на первых страницах знаковые формы супрематизма – черный и красный квадраты, круг и крест, задавали изданию супрематическую модальность и манифестировали генетическую связь исходных положений философии Малевича с его художественной доктриной. Вместе с тем, эти рисунки играли второстепенную роль по отношению к текстам в соответствии с возникшим у художника к 1920 году убеждением в том, что «кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее»[88].

«Острота пера» Малевича, оригинальность его литературного стиля многократно отмечалась, а современниками часто подвергалась резкой критике и вызывала упреки в варварстве, дикарстве и безграмотности. Его язык обладает исключительной индивидуальной окраской, лишенной усредненной правильности общепринятых норм. Шероховатость и косноязычие, изобилие неологизмов, полонизмов (как следствие польского происхождения), инверсий и неправильных грамматических оборотов, произвольное обращение с орфографией (включающее не только орфографические ошибки, но и переиначивание слов по произволу автора) и пунктуацией образуют феномен яркой и самобытной речи Малевича. В ней заключена невероятная энергия и сила некоей первозданной стихии; пренебрежение правилами литературного языка только усиливает экспрессию и афористичность его высказываний. Малевич никогда не заботился о гладкости письма. Гораздо важнее для него была содержательная сторона, в стилистике же его занимала, скорее, образная и ритмическая выразительность. Словесность, основанная на подобном подходе, вкупе с туманностью многих определений и понятий и пророческим, почти библейским пафосом вызывала самые разнообразные оценки малевичевских читателей. А.Эфрос, например, писал: «Я очень люблю его тугое, упрямое, напряженное, косноязычное красноречие; конечно, это не литература, – иногда это меньше, но иногда и больше литературы: есть в нем вспышки писаний апостолических»[89].

Б.Арватов в рецензии на книгу «Бог не скинут (Искусство. Церковь. Фабрика)» отметил «невразумительность» языка, представляющего «какую-то чревовещательную смесь патологии с маниачеством вырожденца, вообразившего себя пророком»[90]. П.Корницкий, рецензируя брошюру «От Сезанна до супрематизма», назвал ее «набором бессмысленных фраз»[91]. Малевич не мог не признать справедливость обвинений в неграмотности, обижался на них и жаловался, в частности, М.Гершензону на упомянутую выше рецензию Эфроса: «Один тип написал обо мне, что некогда я был тайной, но теперь сплошной эпигон, неграмотный, *косноязычий* (выделено мной как типичный пример особенностей малевичевского словоупотребления – *Т.Г.*) <...>. Правда, я неграмотен, это верно, но нельзя сказать, чтобы грамматика была всем, или если бы я знал грамматику, то поумнел бы <...>»[92].

При этом, упреки оппонентов были вызваны вовсе не орфографической и пунктуационной безграмотностью Малевича: ее свидетелями становились лишь люди, состоящие с ним в переписке; в текстах, подлежащих публикации, подобные ошибки выправлялись. Речь шла о совокупности содержания и формы: и об общем стиле изложения, противоречащем литературным нормам, и о самой сути малевичевских писаний, действительно неординарных и трудных для восприятия. Думается, что раздражение многих читателей основывалось и на профетическом и менторском тоне вторжения Малевича в сферы, не имеющие прямого отношения к искусству.

В сочинениях Малевича можно определить несколько жанров: трактаты, декларации и поэзия. Подобное деление достаточно условно, поскольку жанровые границы постоянно им нарушаются, и часто произведение не поддается точной жанровой дефиниции. Это касается в первую очередь стихов (за исключением ранней лирики и беспредметных, имеющих прямое отношение к особенностям футуристического сти-

[88] *Малевич К.* Супрематизм. 34 рисунка // *Малевич* 1995. С.188.

[89] *Эфрос А.* К.Малевич (ретроспективная выставка) // Художественная жизнь. 1920. № 2. С. 40.

[90] Печать и революция. М., 1922. №7. С. 344.

[91] Печать и революция. М., 1921. Кн. вторая, август–октябрь. С. 211.

[92] *Малевич* 2000. С. 344.

хосложения) и деклараций, написанных ритмизированной прозой и имеющих сходную строфическую и нарративную структуру. Подобное сходство позволило, например, составителю сборника поэзии Малевича А.Шатских включить в издание на правах стихов ряд произведений, являющихся скорее декларациями (таких, как «Уста Земли и Художник», «Я Начало всего...», «Мир необъятная целостность», «В природе существует объем и цвет»)[93]. Малевичевские декларации действительно тяготеют к законам поэтического языка: в них использованы все разновидности тропов, перифразы, стилистические фигуры, чрезвычайно сочно выражена интонация. Вместе с тем, патетический слог, обилие эффектных риторических приемов и лозунгов обусловлены общими законами жанра декларации, на сложение которого в русском авангарде несомненно оказала влияние поэтика манифестов итальянского футуризма, и прежде всего яркие, образные, эпатирующие тексты Ф.-Т.Маринетти, с переводом которых Малевич, как и все русские авангардисты, был хорошо знаком.

Трактаты Малевича до некоторой степени воспроизводят словесную манеру деклараций, однако в них раскрывается эссеистическая сторона его дара теоретика, которой соответствует иной стиль языкового мышления. Теоретические статьи преследуют значительно более сложную и глубокую задачу раскрытия философского кредо художника, и затрагивают области науки, религии, философии, общественно-политических проблем. При этом Малевич избегает специальной философской или научной терминологии, заменяя ее собственной, изобретенной. Он оперирует такими понятиями, как «мирослиток», «всечеловек», «чистое действо», «единомир», «гражданский коллектив» и «религиозный коллектив»; многие традиционные термины, такие как, например, «экономия» и «экономический», наделяет в рамках своей теории конвенциональным значением. Его тексты, с одной стороны, провоцируют на соотнесение с эталонными образцами философской мысли, обнаруживая большое количество концептуальных заимствований, с другой, в силу своей исключительной самобытности, – не позволяют применить к себе общепринятые оценочные мерки. С точки зрения канонических критериев литературных и философских сочинений в трактатах Малевича отсутствует логика повествования, много смысловых повторов, его переходы с художественных проблем на религиозно-философские и обратно бывают неожиданны, суть высказываний часто почти теряется за неуклюжестью грамматических построений и нагромождениями эвфемистических образов. Тем не менее в этих текстах заключена внутренняя логика, подвластная закономерностям и особенностям мышления их автора: в затрудненности речи, повторах отражена вся сложность и многоступенчатость процесса рождения философской мысли, туманность смысла многих формулировок порой обусловлена рассеянностью обоснований одного положения по нескольким статьям. Общий стиль его статей неоднороден: эмфатические ноты перемежаются ироническими, ровный тон философских рассуждений резко перебивается остротой полемических выпадов, инвективы окрашены то сарказмом, то гневом. Но в этом и заключается неповторимый колорит малевичевских сочинений, отбросивший рефлекс на теоретическое творчество его учеников.

Их статьи также обладают специфическим стилем, отразившем в себе и атмосферу бурных диспутов, происходивших в Витебске в 1920 году, и непререкаемый авторитет Малевича, а в некоторых случаях, возможно, и недостаточность образования юных провинциальных авторов. Но прежде всего в них очевидно суггестивное воздействие не только малевичевской философии, свода его заповедей, но и языковой манеры. Копирование патетической, декларативной интонации, воспроизведение отдельных оборотов, формулировок, неологизмов учителя и даже грамматически неправильных конструкций образует своеобразную конвенциональную речевую систему, которую Н.Коган довольно точно охарактеризовала как «невероятное витебско-русское наречие». Стилистическое сходство статей уновисцев с текстами Малевича усиливает ощущение цельности и органичности альманаха и передает дух коллективного творчества Уновиса.

Среди прочих авторов несколько особняком стоял Лисицкий. Его статьи «Коммунизм труда и супрематизм творчества» и «Супрематизм миростроительства» следовали сразу за текстами Малевича не случайно. Весной 1920 года он был главным серьезным его последователем и своего рода «заместителем» в супрематизме. Статьи Лисицкого, отмеченные сильным импульсом малевичевского влияния, обнаруживают, тем не менее, индивидуальный стиль изложения и творческое осмысление философии учителя в той же мере, в какой он продемонстрировал эти качества в своем искусстве (стремление Лисицкого к самостоятельной интерпретации супрематизма вскоре привело его к фактическому разрыву с Уновисом: спустя недолгое время он стал отступником супрематического учения, чем заслужил немало упреков от Малевича).

Следующий раздел был посвящен уновисской программе реформирования культуры; в него входили материалы, касающиеся театра (литографии В.Ермолаевой – эс-

[93] *Малевич. Поэзия.*

Л. Лисицкий в мастерской
Витебск. 1920

кизы костюмов и декораций к опере «Победа над солнцем», сценарий и эскиз декорации «Супрематического балета» Н.Коган и статья Л.Зупермана «О театре»), музыки (статья М.Матюшина «О старой и новой музыке») и поэзии («Декларация слова как такового» А.Крученых).

Далее шла репрезентация уновисской педагогики – статьи Н.Коган «Начала живописной абстракции» и В.Ермолаевой «Об изучении кубизма», широко иллюстрированные работами учеников подготовительной мастерской.

В разделе, который, используя терминологию самих уновисцев, можно условно назвать «Общественным творчеством», размещались программа и хроника деятельности группы и наглядная демонстрация творчества Уновиса на примерах эскизов трибун для ораторов, тканей, росписи трамваев и супрематической декорации фасадов зданий. Раздел открывался эскизом «Супрематического монументального орнамента» Малевича, что создавало некоторую художественную интригу этой части издания – имплицитную отсылку следующих дальше оформительских работ уновисцев к стилеобразующему принципу супрематизма, заключенному в малевичевском рисунке.

Последний раздел представлял из себя своеобразную мозаику материалов, касающихся самых разных проблем Уновиса: в нем была опубликована учебная программа, резюме собеседования «О натюрморте», напечатаны доклады, прочитанные на митингах его членами. Черту всем начинаниям Уновиса подводил проект организации «Совета утверждения новых форм искусства». Этот документ служил «развязкой» в композиционном построении издания, направляя жизнестроительную программу в русло организационных предложений и формулируя конкретный план действий Уновиса.

Авторы текстов последних двух разделов указаны не были. В наличии и отсутствии авторства в альманахе существовала определенная закономерность: за подписями шли принципиальные статьи старших уновисцев – К.Малевича, Эл. Лисицкого, Н.Коган, В.Ермолаевой, И.Гавриса и блок материалов, посвященных музыке, театру и поэзии (А.Крученых, М.Матюшин и Л.Зуперман); остальные же материалы печатались анонимно, что отвечало уновисской установке на коллективное творчество. Исключение составлял доклад М.Носкова, прочитанный на важном для Уновиса митинге и, возможно, поэтому опубликованный как авторский текст.

Оглавление из-за отсутствия пагинации имело скорее ознакомительный, нежели функциональный характер и являло собой список материалов, статей, документов и иллюстраций, представленных в альманахе. Следующее за ним послесловие Лисицкого и анонс вышедших и готовящихся к печати изданий Уновиса завершало альманах. В целом материалы альманаха последовательно вели от сформулированной Малевичем утопии «мира как беспредметности» к первым попыткам ее реализации. ■

III. Супрематический ордер философии Казимира Малевича: «Единоликий образ совершенства»

В начале 1920-х годов главной задачей Малевича стала детальная философская разработка модели беспредметного мира. Его философия опиралась на три основных тезиса: теорию беспредметности как совершенства, супрематизм как метод чистого познания и концепцию совершенного человека как субъекта супрематического космоса.

Стремление подвести под пластическую теорию серьезную философскую базу отражало и всегда присущую Малевичу склонность к философствованию, и потребность в создании вокруг супрематизма иного, внехудожественного поля притяжения, конституировавшего его миростроительную роль. Но и сама пластическая концепция супрематизма обладала мощным потенциалом для разворачивания на ее основе философских идей. Как писал впоследствии Н.Суетин, «живописец всегда заменяет "бесконечность" понятием колоссального, и когда наступает бесконечное, на смену живописи идет философия»[94].

Разработка Малевичем супрематической онтологии и гносеологии знаменовала рождение философской доктрины и фиксировала превращение супрематизма во всеобъемлющее учение, своего рода метатеорию мироздания, а супрематической пластической системе отводило функцию метаязыка для ее формулирования.

[94] Из записи Н.Суетина на рисунке 1924 года. Рисунок воспроизведен в книге: *Vassili Rakitin*. Suprematisti Russi Degli Anni 20. Suetin Začnik Leporskaja. Gruppo Editorale Fabbri, bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., 1991. С. 50.

Те или иные тезисы этой теории последовательно развивались Малевичем в цикле трактатов 1919–1922 годов («Новаторам всего мира», «Супрематизм. 34 рисунка», «К вопросу изобразительного искусства», «К чистому действу», «Уном 1», «О "Я" и коллективе», «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика», «Лень как действительная истина человечества»[95], «Производство как безумие» и др.) и получили логическое завершение в книге «Мир как беспредметность» – его главном теоретическом труде, создаваемом на протяжении 1920-х годов. Витебские сочинения Малевича (а также воззвание «Новаторам всего мира», написанное до приезда в Витебск, но по смыслу открывающее цикл витебских статей) представляли собой очень цельный корпус дополняющих друг друга текстов, где художник сформулировал основные онтологические и эпистемологические положения своей философии.

Определив мир как беспредметное, «беспричинное возбуждение Вселенной», «скважность», неподвластную рациональному познанию, Малевич указывает три равноправных пути, по которым движется человек в своих попытках постижения Абсолюта или Бога (под Богом подразумевается совершенство беспредельности, Ничто) – Церковь (религиозный, духовный опыт), Фабрику (эвфемизм научного, материалистического познания) и Искусство (постижение Бога как чистого совершенства красоты). Конечной целью этого познания Малевич полагает отождествление человека с Богом, слияние с абсолютом как обретение совершенства. Первые два пути трактуются Малевичем как ограниченные, имеющие точки завершения – достижение «небесного царства» и освобождение от труда; духовный, религиозный путь приводит человека только к достижению близости с Богом, но вовсе не к перевоплощению в Него; то же и «Фабрика», осуществляющая преодоление материи и освобождающая человека от материальных, физических усилий, но окованная путами предметного сознания. Утверждая, что дуализм есть понятие, извращенное предметным мышлением человека и потому не дающее истинного представления о строении мира, Малевич предлагает собственную дефиницию: «Началом и причиной того, что называем в общежитии жизнью, считаю возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах – как чистое, неосознанное, необъяснимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно существует, без числа, точности, времени, пространства, абсолютного и относительного состояния»[96]. Мысль человека облекает возбуждение в предметные формы, в этих формах реализуется материальная и духовная жизнь. Человек остается в установленных мыслью пределах и не достигает совершенства как бесконечности абсолютного покоя «безмыслия» и «бездействия», присущего Богу. И только третьему пути имманентна бесконечность, ибо совершенство красоты не имеет предела, а творчество становится искомым «чистым действом», лишенным предметности знаний и суждений и утилитарности целей.

Теория искусства как средства неутилитарного познания формировалась у Малевича с середины 1910-х годов. Еще в 1916 году, сопоставляя результаты своих размышлений над проблемами цвета и пространства в живописи с общими закономерностями строения Вселенной, Малевич пишет в письме Матюшину: «О, сознание! <...> Вот уж прибор, разворачивает без устали. Главное, разворачивает НИЧТО»[97]. К 1920-м годам эта идея обрела стройность и законченность философской системы, где эпистемологический и онтологический аспекты концепции Малевича выстраивались в традициях гностицизма, описывая по сути развертывание и свертывание универсума: возбуждение-эманация, распыляющее мир в его отдельных проявлениях, и познание как восхождение к совершенству единого начала (человек, «вышедши из немыслия как абсолютного совершенства, опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия <...>»[98]).

Развивая данную теорию, упомянутые трактаты всякий раз задавали несколько иной ракурс, ставя акцент то на утопии совершенного человека, то на идее беспредметного искусства, то соотнося область отвлеченных философских понятий с конкретикой социальных установок 1920-х годов. В целом же философская концепция Малевича, исследовавшая возможности супрематизма в качестве универсальной жизнестроительной системы, находилась в рамках эпистемы начала XX столетия, воспроизводя ее основные коды и идеи; одной из таких парадигм была теория совершенного человека. Именно этой проблеме посвящена статья «О "Я" и коллективе».

* * *

Утрата к началу XX века доминирующего значения традиционного понятия антропоса как нравственной максимы и в этом качестве как элемента сознательного и

[95] Подробный анализ трактата «Лень как действительная истина человечества» см.: *Инголыт Ф.* Реабилитация праздности // *Малевич К.* Лень как действительная истина человечества. М., 1994.

[96] *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // *Малевич* 1995. С. 236.

[97] *Ковтун* 1994. С. 90.

[98] *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // *Малевич* 1995. С. 243.

подсознательного функционирования культуры вовсе не означала исчезновение необходимости в этическом ориентире. Напротив, идея парадигматической личности, а следовательно, и принцип соотнесения с нею, оставались актуальными и требовали заполнения образовавшейся вакансии. Дискретные попытки заполнить эту лакуну были нацелены на конструирование новой мифологемы, переносящей понятие совершенного человека из области культурной традиции в область утопии. Концептуальный вектор задала философия Ф.Ницше, обладавшая, помимо бесспорного иррационального обаяния, основательностью опровержения сакраментальной морали и, вместе с тем, традиционностью механизмов воздействия на общественное сознание. Вяч. Иванов писал: «Не в ницшеанском ли пророчествовании о сверхчеловеке индивидуализм достиг своих заоблачных вершин и облекся в иератическое одеяние как бы религиозной безусловности? <...> Сверхчеловеческое – уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное. <...> мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности <...>»[99].

Общий пафос высказывания Иванова отражает характерную направленность рецепции ницшеанства в XX веке. Сверхчеловек Ницше замещает традиционную модель совершенного человека и становится точкой отсчета, приняв на себя функцию ценностного образца, а следовательно, и стартовой позиции для вырабатывания альтернативной модели. В этом смысле философия Ницше сыграла роль грандиозной провокации, вызвавшей мощную волну рефлексии. Суггестивная безусловность концепции сверхчеловека, подмеченная Ивановым, реализуется в бесконечных вариациях осмысления ницшеанства – от полного приятия или отрицания до попыток аранжировки его отдельных положений. Так, в замечании Иванова обращает на себя внимание вольность интерпретации Ницше, стремление аккомодировать идею сверхчеловека, приведя ее в соответствие с idee fixe русской философии – соборным единением. Ссылается на Ницше и В.Соловьев, не разделявший ницшеанства, но увлеченный идеей реформирования понятия совершенного человека: «Одно и то же слово совмещает в себе и ложь и правду этой удивительной доктрины. Все дело в том, как мы понимаем, как мы произносим слово «сверхчеловек». Звучит ли в нем голос ограниченного и пустого притязания или голос глубокого самосознания, открытого для лучших возможностей и предваряющего бесконечную будущность?»[100]. Критикуя Ницше, Соловьев, тем не менее, отмечает позитивность значения самой постановки вопроса, позволяющей начать «серьезный разговор <...> о делах сверхчеловеческих»[101], поскольку, как он считает, для человека естественно тяготение к сверхчеловеческому идеалу. Для Соловьева Ницше удобен как авторитетный глас извне, ставящий проблему переоценки ценностей; решить ее русский философ собирался, как известно, несколько иначе, предлагая переосмыслить «старую традиционную форму сверхчеловеческой идеи, окаменевшую в школьных умах»[102] в плане синтеза восточного и западного христианства.

Понятно, что всеобщее увлечение Ницше вовсе не означало безоглядного следования очерченному им идеалу; как справедливо заметил Соловьев, заслуга Ницше состояла в инициации конструирования нового ценностного образца. И, разумеется, мессианское сознание, присущее искусству начала XX столетия, не могло не воспользоваться возможностью предложить свою версию мифологемы сверхчеловека.

* * *

Малевич был не первым художником авангарда, обратившимся к теме совершенного человека. Во многом его теория являлась логическим продолжением и следствием футуристической утопии нового человека в той мере, в которой художественное творчество Малевича было выпестовано русским футуризмом. Футуризм же, в свою очередь, аккумулировал многие достижения философской мысли, усвоив уроки А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, А.Бергсона и прочих властителей умов начала XX века, а супрематизм унаследовал ряд футуристических положений вместе с их философскими источниками.

Прежде всего, это ключевая для футуризма ницшеанская идея появления сверхчеловека в любых временно-пространственных позициях человеческой культуры. Мысль Ницше о возможности соответствия «целых поколений, племен, народов» типу «высшего человека»[103], была использована футуристами в их самоидентификации с «новой породой» людей, «новыми людьми новой жизни», провозвестниками наступления эпохи людей новой сверхчеловеческой расы. В футуризме этот постулат нашел буквальное воплощение, реализуясь в создании особого мифологи-

[99] *Иванов В.* Предчувствия и предвестия. М., 1991. С. 17, 25.

[100] *Соловьев В.С.* Избранное. М., 1990. С. 221.

[101] Там же. С. 230.

[102] Там же. С. 229.

[103] *Ницше Ф.* Антихристианин // *Ницше Ф.* Сумерки богов. М., 1989. С. 20.

ческого пространства коллективной игры со своими паролями, персонажами и прочими атрибутами; следуя введенной ими же самими лабильности понятия нового человека, они установили крайне условные границы между категориями совершенного человека (в системе футуристических определений) и футуриста как нового человека. Но в данной области футуризм занимался не изобретательством, а, скорее, усовершенствованием: прямыми философскими источниками, подсказавшими не только саму идею, но и пути ее дальнейшего развития, были теории Ф.Ницше и П.Успенского. Собственно, следование жизнестроительным рекомендациям Успенского в большей мере, нежели концепции Ницше, было отличительным признаком именно русского футуризма. Если Ф.-Т.Маринетти практически только слегка трансформировал ницшеанского сверхчеловека в соответствии с урбанистическим идеалом эпохи, смоделировав образ крылатого металлического «умноженного человека»-воина, лишенного, как и герой Ницше, сострадания и жалости и обуреваемого волей к власти, русский футуризм (хотя и не чуждый урбанизму) ориентировался на теорию Успенского, где акцент ставился на торжество духа. Идея сверхчеловека была сформулирована Успенским в форме, наиболее приемлемой для менталитета русского авангарда: «люди космического сознания» (что означает по Успенскому «начало познания "не я" как "я"»; «поглощение всего "не я" в "я"»; «слияние с Единым»; «признание реальным только бесконечного»[104]). Мифология физических свойств сверхчеловека, составлявшая существенный аспект концепции Маринетти, в теории Успенского подменялась мифологией метафизики. Полным антагонистом Маринетти был В.Хлебников, реконструировавший архаический идеал совершенного человека. Человек будущего виделся Хлебникову мыслителем, пребывающем в гармонии с миром, не покоряя природу, но деликатно пользуясь ее дарами; в этом образе угадывались и отголоски христианской парадигмы[105].

Знание Малевичем философии Успенского не вызывает сомнений; дополнительным подтверждением может служить его замечание в письме Матюшину: «Мы не будем бояться толкнуть испачканные старые скрижали в сторону, и показать пустыню, ее до сих пор заставляли разными скрижалями пророки, боясь показать пустоту. <...> Здесь в пустыне свободно и здесь то, что [нужно] постигнуть раз навсегда. И там тот новый человек, тот, которого ищут Успенские и другие»[106]. Но малевичевская теория совершенного человека в соотношении с породившим ее футуризмом, являла собой качественно новую ступень в подходе к этой проблеме. На текстуальном уровне она утратила конвенциональную семантику, беллетризованность и определенную дискретность (результат обилия авторов), присущие футуристическим сочинениям, и обрела программную философичность.

Главное же отличие малевичевской теории совершенного человека коренилось в самой сути супрематизма как теории беспредметности. Категория беспредметности в супрематизме не ограничивалась рамками пластического смысла. В процессе экстраполяции пластической теории супрематизма на глобальную концепцию мироустройства понятие «нуля форм», положенное Малевичем в основу художественной доктрины, стало модулем супрематической утопии «мира как беспредметности». В 1923 году в статье «Супрематическое зеркало» Малевич писал: «Если кто-либо познал абсолют, познал нуль»[107], – беспредметный мир представал в его теории как бесконечное совершенство абсолюта. Совершенство субъекта этого мира, «всечеловека», следовательно, также определялось в модусе беспредметности. При этом, как беспредметный мир, так и совершенный человек («существо человека») мыслились Малевичем в некотором смысле как трансцендентальные категории, формы, изначально присущие миропорядку, но редуцированные хаотической деятельностью человека. Оппозицией органическому целому беспредметного мира являлась предметность, понимаемая Малевичем как разорванность субстанциальных связей, изолированное восприятие предметов и явлений, и, наконец, утрата трансцендентного начала. Стремление к совершенству абсолюта предполагало преодоление предметности, восстановление утраченного единства мира и «совершенного существа»[108], «рассыпанного неисчислимыми песчинками организмов»[109] индивидуумов. В более узком смысле предметность олицетворяла для Малевича внесистемные, индивидуальные свойства предметов и явлений, также подлежащие элиминации. Устранение частностей должно было привести мир к стройности организованной системы, что в супрематической теории полагалось идеальной моделью мироустройства.

Философский потенциал идеи супрематизма был очевиден с момента ее зарождения: помимо пластических постулатов она содержала в себе обширный корпус рассуждений, посвященных философии творчества. Поэтому естественно, что именно живописная теория и послужила фундаментом глобальных мировоззренческих

[104] *Успенский П.Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1992. С. 240–241.

[105] Урбанистический уклон имел большое число сторонников и среди будетлян, утопия Хлебникова не определяла генеральной линии, а была просто наиболее яркой и последовательной; русский урбанизм же смягчался метафизическим началом, присущим будетлянству. В стане русского футуризма не наблюдалось полного согласия, поэтому образ сверхчеловека располагался в достаточно широком диапазоне: от будетлянского силача-авиатора, в совершенстве владеющего техникой и благодаря ей преодолевающего время и пространство, до юноши в латах из белого льна, управляющего временем и пространством силой духа.

[106] *Ковтун* 1994. С. 89.

[107] Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.

[108] *Малевич К.* «О "Я" и коллективе». С. 60

[109] Там же. С. 60

умопостроений Малевича. Механизм конструирования Малевичем философских импликаций полностью воспроизводил логику его аргументации формальных принципов супрематизма. Трансформация эстетической доктрины в аксиому высшей реальности повлекла за собой поиск философского эквивалента пластического первоэлемента супрематического универсума. Оставляя за черным квадратом значение монады художественной системы супрематизма, Малевич вводит в супрематизм понятие индивидуума как монады сверхмирового начала. Таким образом, идея реконструкции некогда распыленного «высокого существа» путем отказа отдельных «я» от наслоений индивидуальных свойств и объединения их в единство «мирослитка»[110] как бы воссоздает принцип организации супрематических форм в идеальную систему супрематической композиции («Конструируется система во времени и пространстве не завися ни от каких эстетических красот переживаний, настроений <...> Система твердая, холодная, без улыбки приводится в действие философской мыслью»[111]), а философская интерпретация пластической формы («Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир»[112]) проецируется на понятие индивидуума. Подобно тому, как прорыв в «белую свободную бездну»[113] белого супрематизма (белый цвет в малевичевской философии творчества тождественен бесконечности, ибо заключает в себе все цвета) означает для Малевича победу над «цветными ограничениями»[114] формы, приведение ее в универсальную систему, – коллектив всемирного единства должен преодолеть предметную ограниченность индивидуальности. И тогда пространство личности сравняется в своей безграничности с пространством вселенной: «Таким образом, устремления к коллективу – поступь великой систематизации личности с ее сокровенными "я" [в] порядок единоличия мирочеловеков, наступит "ВСЕ-Я" коллектив всего индивидуализма. Это будет наивысшей точкой сути мира»[115].

Другим важным постулатом малевичевской философии являлось утверждение провиденциальности супрематизма как миростроения и уподобление своей теории новой религии. Это положение также восходило непосредственно к футуризму, не только к его общему мессианскому пафосу обновления мира, но и к конкретным постулатам социоэстетической концепции. Футуризм постоянно декларировал свою идентичность историософской роли христианства. Подобный ход мысли, возможно, был инспирирован философией богоискательства, желанием футуристов придать совершенно иной смысл и оттенок идеям, популярным во враждебном стане символистов. При этом, отношение футуризма к христианству было двойственным. Христианская парадигма интересовала футуризм как одна из важнейших реформ в человеческом сознании, – в этом качестве христианство расценивалось будетлянами и как прототип и аналог того переворота, который, по их мнению, совершил футуризм, и как точка отталкивания в антитрадиционалистских устремлениях футуристов. Поэтому в футуристической мифологеме христианству отводилась двойная функция: воплощения радикальности ломки старых традиций и объекта противопоставления.

Христианству как традиции футуризм бросал открытый вызов, отождествляя себя с силами ада. Крученых, например, пишет: «черти ли страшны будетлянину? Как господин нисходит в ад – и там смятение, подземные в затруднении»[116]. Он же повествует от лица героя: «Вошел во ад как в дом»[117]. В то же время Хлебников пишет: «Мы сделались пахарями мозгов»[118], ему принадлежат слова о зернах «речи высшего разума», которые бросает в «чернозем духа» пахарь-будетлянин[119]. Используя эту устойчивую христианскую метафору применительно к футуристической деятельности, Хлебников в завуалированной форме проговаривает мессианские амбиции футуристов; сравнение будетлян с пахарем выдает профетическую суть футуризма, прочившего на роль мессии сверхчеловека-будетлянина.

В 1916 году Малевич пишет Матюшину: «Кто оставит книгу новых законов наших таблиц? Видите, книги еще нет у нас. А она нужна, необходима. Книга – это маленькая история нашего искусства. Новое Евангелие в искусстве. <...>

Подобно Христу, заключившему себя в эту книгу тысячелетий, без этой книги заперты бы были ворота к небу.

Но мы отпираем другое, мы раскроем на земле то, что не раскроется в небе. Христос раскрыл на земле небо, создав конец пространству, установил два предела, два полюса, где бы они ни были – в себе или "там". Мы же пойдем мимо тысячи полюсов, как проходим по миллиардам песчинок на берегу моря, реки. Пространство больше неба, сильнее, могучее, и наша новая книга – учение о пространстве пустыни»[120].

В статье «Государственникам от искусства» Малевич сравнивает появление нового искусства с наступлением эры христианства; новое искусство, по его словам, столь

[110] Там же. С. 61

[111] *Малевич К.* Супрематизм. Из «Каталога Десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм» // *Малевич* 1995. С. 150–151.

[112] *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // *Малевич* 1995. С. 53.

[113] *Малевич К.* Супрематизм. Из «Каталога Десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм» // *Малевич* 1995. С. 151.

[114] Там же.

[115] Малевич К. О «Я» и коллективе. С. 66

[116] *Крученых А.* Чорт и речетворцы // Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 16.

[117] *Крученых А.* Полуживой. М., 1913. С. 4.

[118] *Хлебников В.В.* Собр. произв. М., 1933. Т. 5. С. 213.

[119] Там же. С. 226.

[120] *Ковтун* 1994. С. 90.

же радикально меняет сознание людей, сколь христианство, вытеснившее язычество[121]. Малевич и Лисицкий часто апеллируют в своих трактатах к понятиям Ветхого и Нового заветов, употребляя их для обозначения роли супрематизма в истории искусства и даже шире – в истории человечества. Малевич пишет, что в супрематизме «содержится развитие нового завета мира»[122].

Вместе с тем, в самоосмыслении уже постфутуристов второй осью координат становится революционная утопия коммунизма, поставленная ими в один ряд с христианством. И если христианская парадигма включена в футуристический миф в качестве историософской параллели футуризма (маркируя тем самым его провиденциальность и безусловность значения), то революция трактуется как явление, не только тождественное футуризму по смыслу и значению, но и уже опереженное авангардным искусством[123].

Коммунизм как ведущая идеологическая доктрина делается в теории Малевича объектом конкуренции и постоянного сопоставления с супрематизмом. В представлении Малевича, создавшего утопию в большей мере эстетическую, нежели социальную, образ грядущего мира неразрывно связан с понятием новой культуры. Понимая коммунизм как теорию утилитарного, «харчевого» мироустройства, он делает логический вывод о подмене подлинной культурной программы в теории коммунизма программой утилитарной, лишенной творческого начала. Считая себя носителем универсальной истины, Малевич полагает реализацию коммунистических идей временным, переходным этапом на пути к супрематическому совершенному миру. Коммунизм в его представлении решает проблемы экономико-политические, что отражает определенную стадию развития человеческого общества; супрематизм же призван осуществить революцию в сознании – это качественно иная – духовная ступень преображения человечества[124]. Отсюда и постоянное противопоставление труда и творчества в концепции Малевича[125].

Но если в трудах, написанных непосредственно после революции, в отношении Малевича к коммунизму преобладает стремление найти в нем некий коррелирующий с его теорией положительный идейный потенциал, то несколько позже появляется критическое осмысление (в том числе и с позиций беспредметности) реальных результатов победы коммунистической идеологии: «Сейчас ошибка коммунизма в том, что он создает свет просвещения такой, в котором освещаются Боги современные, с их неизбежным свойством праздников, почитаний, тогда как свет просвещения должен (и он есть в коммунизме) быть беспредметным. Весь смысл всего и заключается в том, чтобы обеспредметить сознание (разве лишение собственности не есть признак обеспредмечивания человека?)»[126].

«Обеспредмечивание человека» в теории Малевича имеет и еще один важный аспект, также восходящий к футуризму, к футуристической лингвистической утопии, нацеленной на создание принципов универсального мирового языка как основы идеальной модели мира. Эта задача решается футуризмом на уровне погружения в стихию первооснов языка; как пишет П.Флоренский, футуристы стремятся «совлечь с него (языка – *Т.Г.*) **все** наслоения искусственности, условности и произвола...»[127]. Малевич же последовательно удаляет с картины мироздания оболочку предметности, тем самым расправляясь с мнимостями преходящего во имя торжества царства бесконечности. Призывая к единству «мирослитка», Малевич следует тому же принципу устранения частностей и условностей человеческого бытия. Таковыми он считает, например, нации, национальности и все их духовно-культурные проявления – язык, обряды, религии etc. Полагая, что нации и национальности являются лишь ступенью в достижении мирового единства, Малевич предлагает «объединить все нации, или же вывести нации <к> международному единству, в этом будет достижение огромного развития коллективизма и экономических творческих форм вещей. Тогда только узнается, что родовое "существо" было во всех, и в международном каждое "я" узнает свой совершенный образ»[128].

В подобном повороте мысли явственно угадывается филиация мифоутопической теории Хлебникова. Крученых вспоминал о Хлебникове: «<...> всю жизнь он боролся за уничтожение государств, ограниченных пространством»[129]. Но идеи Хлебникова выходили за рамки геополитической программы стирания границ между государствами и являлись, по сути, программой духовного преображения мира: «По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны»[130]; «Крылатый творец твердо шел к общине не только людей, но и вообще живых существ земного шара»[131]. Вместе с тем, Малевич гораздо определеннее декларирует необходимость уничтожения индивидуальных, частных признаков: «Как нации

[121] *Малевич* 1995. С. 79–80.

[122] Цит. по: *Шатских А.* Малевич в Витебске // Искусство. 1988. № 11. С. 40.

[123] Пафос футуристического, христианского и революционного мессианства переплетен, например, в образе «Человека просто» из «Мистерии-Буфф» Маяковского. Этот персонаж идет «по воде аки посуху», произносит Нагорную проповедь и обещает людям земной рай, расшифрованный в финале пьесы как коммуна. Коммуна в интерпретации Маяковского наделена типичными признаками футуристического рая: «...услуг электрических покой фешенебелен» (преклонение перед электричеством было общим местом футуристической утопии); или: «Там сладкий труд не мозолит руки» (ср. с хлебниковским «и будут знаки уравненья между работами и ленью»). В постановке пьесы роль «Человека просто» исполнял сам Маяковский, тем самым физически отождествив революционного мессию с футуристом.

[124] Эта тема в той или иной форме затрагивается Малевичем в ряде статей 1920-х и в его фундаментальном труде «Мир как беспредметность».

[125] См. также прим. 2 к статье Лисицкого «Коммунизм труда и супрематизм творчества».

[126] *Малевич К.* Записки и записи разных лет (1924–1927) // *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 363. В 1930-х, испытывая постоянное давление системы, Малевич вынужден был искать компромиссов не только с нею, но и с самим собой; это отразилось и на его высказываниях, и на искусстве.

[127] *Флоренский П.* Антиномия языка // Собр. соч. в двух томах. М., 1990. Т. 2. С. 187.

[128] *Малевич К.* О «я» и коллективе. С. 61

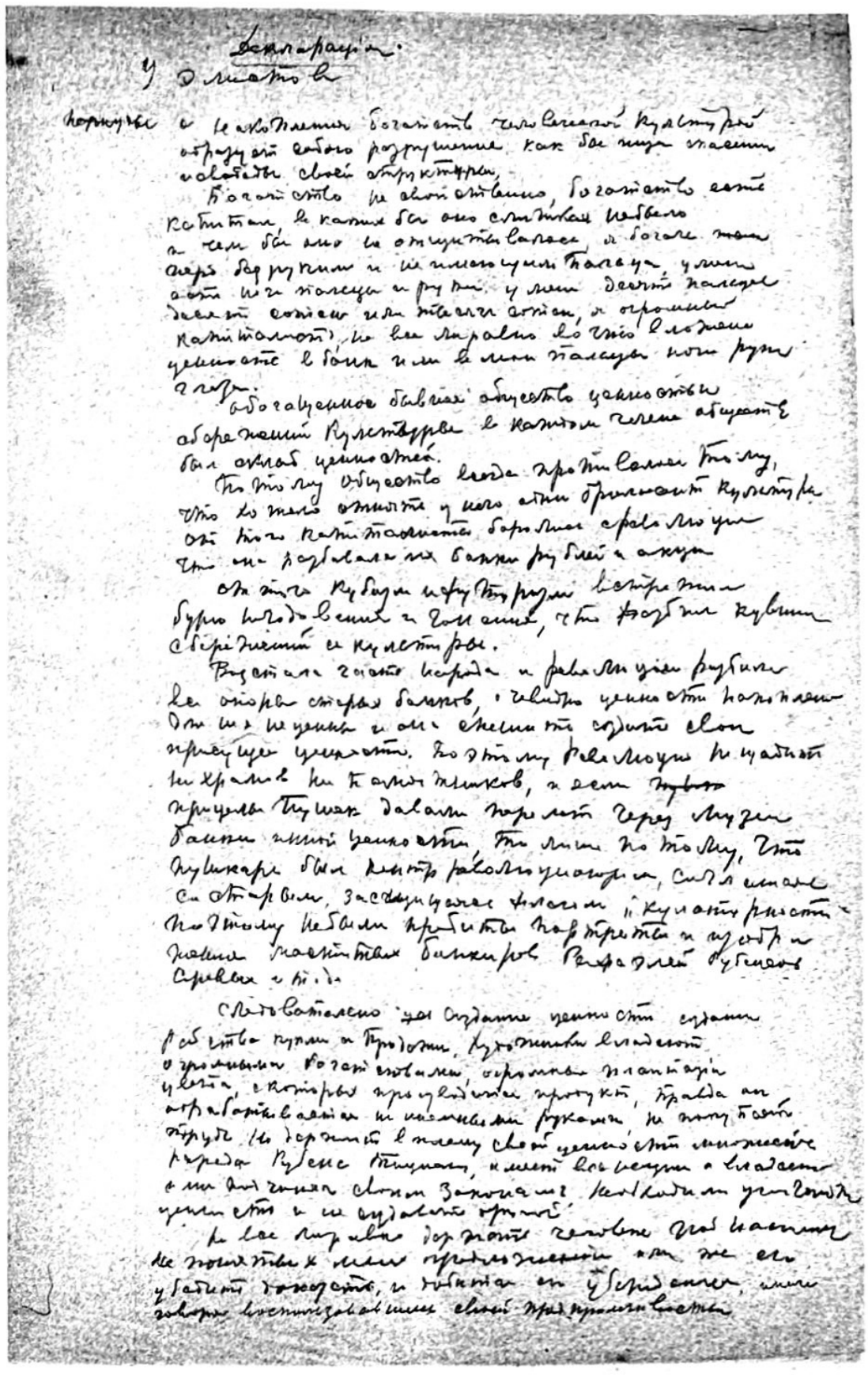
[129] *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996. С. 26.

[130] *Хлебников В.* Наша основа // Творения. М., 1986. С. 632.

[131] *Хлебников В.* Лебедия будущего // Собрание произведений в 5-ти томах. Л., 1928–1933. Т. 4. С. 289.

должны затерять все свои особенности, язык, религию, обычаи, род, расу, так и весь мир должен потерять свою особенность, свое родовое происхождение, ибо только тогда произойдет уничтожение воли отдельного "я" за счет единства общего, все принесет частицы своего существа к единому его "существу"»[132]. Эта идея имманентна утопическому мышлению. Аналогичная точка зрения заявлена и в утопическом сочинении современника Малевича В.Муравьева: «В общем "я" передвигается от эгоистического действия к действию космическому через действие посредующих коллективов, причем оба предела в чистом виде представляют собой погружение в ничто – в первом случае через отъединение личности, во втором через поглощение целым <...>. Простое самоопределение личности или даже целой группы людей (как, например, нации) как самодовлеющих единиц, носящих в себе свой верховный закон, не может быть оправдано, и только осуществление их руками общего дела преобразования мира и преодоления времени делает их цели полезными и нужными, достойными выполнения»[133].

Сходство транснационального вектора социоэстетических теорий Малевича и Муравьева с общегосударственной доктриной бесклассового и интернационального общества не вызывает особых сомнений и обусловлено инвариантностью данной идеи для утопического сознания. Но при всем внешнем подобии официальной идеологии, романтические воззрения этих утопистов не были тождественны ей, поскольку опирались не на политические амбиции, а на традиции философской мысли и преследовали абстрактные универсалистские цели. Существенное отличие от директив марксизма заключается в иных приоритетах: утопия и построенная на ней идеология марксизма направлены на преобразование социально-экономического устройства общества; именно в этом заключается их целеполагание. Марксизм декларирует нивелирование геополитического антагонизма как результат новых экономических отношений. Малевич же оперирует постулатами супрематизма и, считая его универсальной системой, предлагает модель общества, где творчество является инструментом духовного преображения, а социальная гармония его следствием; стирание национальных признаков и уничтожение частной собственности тождественно процессу устранения предметности в искусстве. В письме голландским художникам Малевич заявляет: «<...> мы хотим застроить мир беспредметной системой, все дальше уходя от предмета подобно творению космосу природы»[134]. В контексте данных намерений отождествление супрематической формы и личности, индивидуальности как элемента мироустройства обладает безупречной логикой. Этот постулат достаточно четко сформулирован Малевичем в книге «Мир как беспредметность»: «Человек, утративший свою национальность, свою народность – делается как предмет, который встал в предметный ряд» – он станет беспредметным. Уничтожение собственности уже гарантирует путь к беспредметности»[135].



К. Малевич. Декларация Уэлистов. Витебск. 1920 (?)
Архив Н.И. Харджиева (Фонд Харджиева-Чаги).

В высказываниях о торжестве коллектива над личностью Малевич среди художников был не одинок. Так или иначе сформулированная, эта идея являлась неотъемлемой частью эгалитарных утопий, приверженцами которых чаще всего становились мастера геометрических направлений. Рациональность пластических законов супрематизма, неопластицизма, элементаризма, конструктивизма была вполне созвучна системности и императивности эгалитарных социальных программ. П.Мондриан, создавший на основе неопластических принципов социальную теорию, заявлял: «Равновесие, достигнутое контрастом и нейтрализующим противодействием, уничтожает индивидуальность как отдельную личность и устанавливает общество будущего как подлинную общность»[136]. (При этом Мондриан, так же как и Малевич, считал беспредметность обязательным условием будущей гармонии: «Современный культурный человек постепенно отворачивается от природных вещей, и его жизнь становится все более и более абстрактной»[137]). О равенстве и обществе без противоречий мечтали пуристы

[132] *Малевич К.* О «Я» и коллективе. С. 61

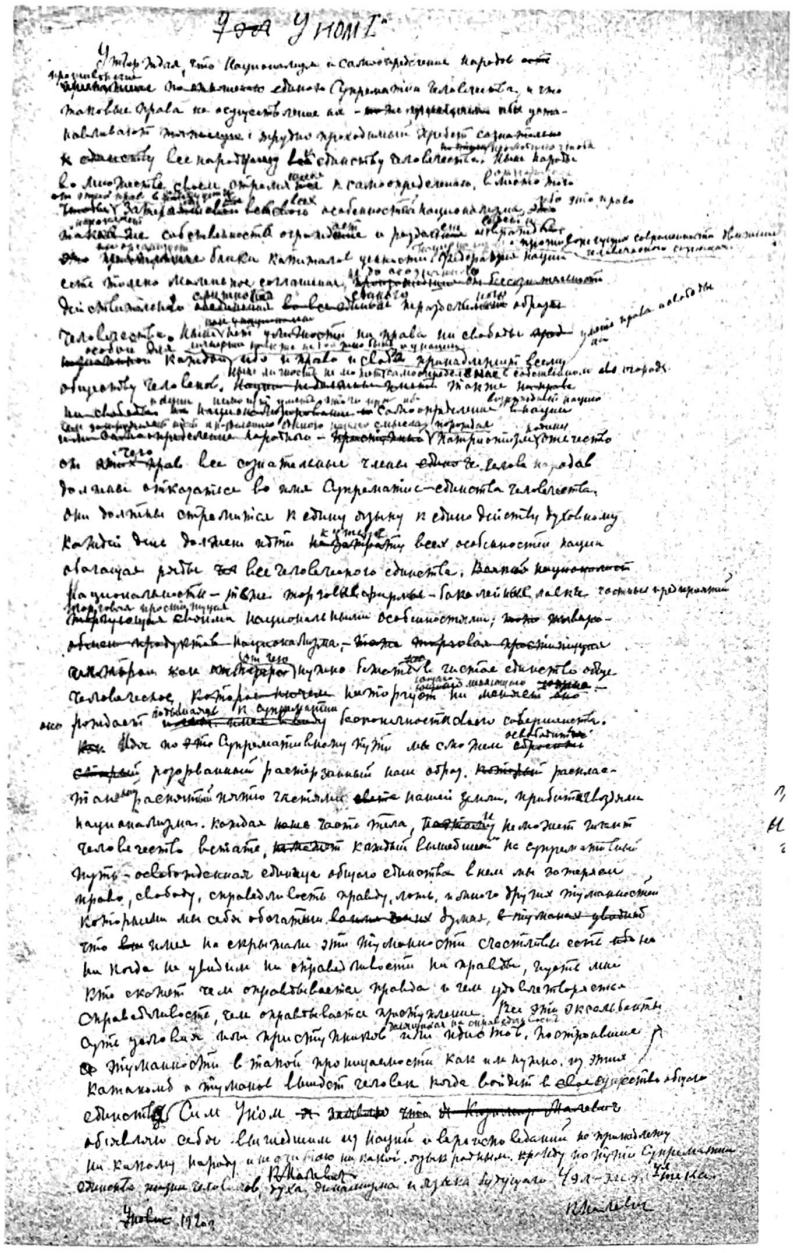
[133] *Муравьев В.* Овладение временем. М., 1924. С. 77, 85.

[134] *Malevich K.* Essays on Art. Vol. 1. Borgen. Copenhagen, 1968. P. 184.

[135] *Malevich K.* The world as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922–1925. V. III. Copenhagen, 1976. P. 348.

[136] *Mondrian P.* Towards the true vision of reality // *Seuphor Michel.* Piet Mondrian. Life and work. London, 1957. P. 168.

[137] *Jaffe Hans L.C.* Piet Mondrian. New York, 1985. P. 34.



К. Малевич. Уном I. Витебск. 1920
Архив Н.И. Харджиева (Фонд Харджиева-Чаги).

А.Озанфан и Ш.Э.Жаннере. Абстрагированная, лишенная социальной конкретности идея коллективизма коррелировала с универсалистскими установками эстетики геометризма.

Проблема супрематической интерпретации концепции коллективизма, унификации индивидуальности во имя торжества коллектива как эквивалента понятия гармонии системы чрезвычайно занимала Малевича в начале 1920-х годов. В 1920 году он пишет брошюру «Мы как утилитарное совершенство» (судьба рукописи неизвестна; о ее содержании можно только догадываться по достаточно красноречивому названию). В это же время Е.Замятин работает над романом «Мы», зловеще пародирующим эту крайне популярную в то время идею. Хронологическое совпадение и смысловая антиномичность сочинений Малевича и Замятина закономерны в контексте общественного сознания 1920-х годов – предостережения Замятина обращены к общей идеологической тенденции, в которую вполне вписываются социально-политические программы художников авангарда (как уже упоминалось выше, преимущественно геометрического направления). Исследователями антиутопии «Мы» замечено, что мрачное пророчество Замятина распространялось и на культ геометрических форм («непреложные прямые улицы», «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ», «квадратная гармония серо-голубых шеренг»[138]), воплощающих формулу «математически безошибочного счастья»[139] Единого Государства. Опасения Замятина относились не только к степени агрессивности стратегии пангеометристов по отношению к социально-эстетической среде (эта агрессивность была свойством утопического сознания в целом), но и к системности художественных установок эстетики геометризма.

Изоморфность геометризма и коммунитарной социальной утопии впоследствии подметит Н.Бердяев: «Марксисты-коммунисты представляют собой необыкновенное, почти таинственное явление. Они живут в созданном ими фиктивном, фантастическом, мифическом, отвлеченно-геометрическом мире»[140]. Как бы подтверждая его правоту, в 1923 году Малевич напишет в записных книжках: «Когда люди станут в своем равенстве, их очертание будет прямоугольным, квадратным»[141]. Но модель Малевича умозрительна и фактически не содержит рецептов ее буквального претворения в жизнь. Это обстоятельство значительно отличает его концепцию от многих других, где эффект деперсонализации как главный аспект феномена коллективистской идеологии распространяется на все реальные формы взаимоотношения индивида с социумом (как заметил Бердяев, – «коллективизм есть ложное состояние сознания, создающее лже-реальности»[142]).

Задача унификации, установка на анонимность личности, преломленная сквозь призму утилитарного мышления, побуждает к созиданию особой среды, приспособленной к жизнедеятельности не индивида, а коллектива. Одна из таких программ изложена В.Гропиусом: «У большинства <...> людей потребности одинаковы. Поэтому вполне логично <...> попытаться удовлетворить такие одинаковые потребности одинаковыми способами. Совершенно неправомерно, что план каждого дома отличается от другого, что жилища имеют разный облик <...>»[143]. В теории Малевича город выступает в той же категории отвлеченного понятия, что и коллектив, приняв на себя функции идеальной формы единения человека с материальным миром. Апология города всегда являлась одним из самых распространенных ракурсов утопической мысли, полагавшей город образцовой моделью разумной организации человеческого существования, идеалом социального пространства. Поэтому и отождествление функций архитектора и миростроителя было крайне характерно для утопического сознания. В.Муравьев писал: «<...> человек станет архитектором вселенной, превратится в строителя мира, и люди станут землеводами и солнцеводами»[144]. Для Малевича идея города, городской среды ценна вдвойне, поскольку в ней заложена возможность одновременной реализации пластической и философской программы супрематизма – преобразование хаоса в совершенство стройной системы: «Город действительно высшая точка развития человека. Город тот маяк указывающий путь себе и на-

[138] *Замятин Е.* Мы // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 240.

[139] Там же. С. 237.

[140] *Н.Бердяев.* Судьба России, М., 1990. С. 298.

[141] *Malevich K.* The world as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922–1925. V. III. Copenhagen, 1976. P. 10.

[142] *Бердяев Н.* Указ. соч. С. 292.

[143] *Гропиус В.* Границы архитектуры. Цит. по: *Баталов Э.Я.* В мире утопии. М., 1989. С. 264.

[144] *Муравьев В.* Овладение временем. М., 1924. С. 103

правляющий пришедшие силы»[145]. (Подобное суждение высказывает и Мондриан: «Настоящий современный художник считает метрополис воплощением абстрактной жизни; метрополис ближе к нему, чем природа и дает большее ощущение красоты. Это происходит потому, что в метрополисе природа уже выправлена и отрегулирована человеческим интеллектом. Пропорции и ритмы плоскостей и линий в архитектуре значат для художника больше, чем причуды природы. В метрополисе красота выражает себя более математически, потому он и является тем местом, откуда должно развиваться математическое художественное мышление будущего, местом, откуда должен появиться *новый* Стиль»[146]).

В интерпретации города как одного из проявлений «миротехники» Малевич ставит типичный для утопического мышления акцент на его роль в формировании идеальной структуры общества: «Обосновывая город, через него оно (существо человека – *Т.Г.*) будет идти к обладанию тех забаррикадировавшихся национальных "я" заборами отечества, патриотизма, языка, религии, обычаев»[147]. Еще Сен-Симон утверждал, что развитие железнодорожных коммуникаций уничтожит нации и приведет человечество к единству. Однако искоренение факторов, разъединяющих человечество в понимании Малевича, являлось не только следствием универсальности города как модели организации социальных отношений. Сам творческий процесс преобразования города наделяется в его теории функцией своего рода «общего дела», сплачивающего индивидуумов «в единстве и согласованности <...> перед общностью между собою единого действа»[148].

* * *

Стержневая роль города в преображении мира подразумевает особую важность архитектуры, которая в силу своей природы должна материализовать супрематический миропорядок в наиболее масштабных формах. Главенство архитектуры как средства тотального преобразования мира манифестировано Малевичем в его программной статье о супрематизме: «Установив определенные планы супрематической системы, дальнейшее развитие уже архитектурного супрематизма поручаю молодым архитекторам в широком смысле слова, ибо вижу эпоху системы новой архитектуры только в нем. <...> Да здравствует единая система мировой архитектуры земли»[149]. В тезисах статьи «Новаторам всего мира» Малевич пишет: «Город, храм, дворец являются живой новой формой мирового дела; искусство техники – истинный остов мирового преобразования и образования»[150]. Переключение абстрактного проектирования модели миростроения в плоскость градостроительных проблем и задач организации эстетической среды делало возможным сближение утопической теории Малевича с жизненной практикой. Именно этот аспект супрематической утопии обусловливал ее стилистическое и концептуальное сходство со многими социоэстетическими теориями 1920-х годов, соединявшими коммунитарные установки утопического социализма с эстетической программой преобразования мира.

Теория Малевича при всей ее самобытности не была явлением, изолированным от философской традиции. Напротив, в ней просматривается филиация целого ряда идей, составлявших феномен духовной жизни начала XX века. Диапазон философских учений, притягательных для искусства авангарда, был велик, но философия далеко не всегда становилась в среде авангардистов объектом специального систематического изучения. Чаще всего ее функция ограничивалась ролью «союзника» в качестве параллельной области мысли, где художественное сознание искало не готовые ответы, а скорее, аналогии в постановке вопросов.

Определение изначальных импульсов малевичевских теорий всегда затруднено упорным нежеланием самого автора обнаружить свои пристрастия. В текстах Малевича отсутствуют ссылки на какие-либо источники, а в письмах и воспоминаниях редко попадаются намеки на круг его внехудожественных интересов (впрочем, художественные влияния на свое творчество Малевич тоже не проговаривает). Косвенные свидетельства дают весьма противоречивую картину. С одной стороны, Малевич принципиально отрицал факт приобщения к философским источникам[151], с другой – М.Бахтин называл его в своих воспоминаниях «начитаннейшим, знающим человеком»[152]. Одним из ближайших друзей Малевича был Матюшин, чье пристальное внимание к философии достаточно очевидно по целому ряду его замечаний и ссылок. Скорее всего, первоначальный всплеск интереса Малевича к философской мысли был стимулирован именно Матюшиным, ставшим его главным поверенным в вопросах философии творчества. Малевич был хорошо знаком и постоянно переписывался с М.Гершензоном; книга «Тройственный образ совершенства» произвела на него сильное впечатление[153]. В начале 1920-х годов Малевич выступил в Вольфиле с докладом, посвящен-

[145] *Малевич К.* О «Я» и коллективе. С. 62

[146] *Jaffe Hans L.C.* Piet Mondrian. New York, 1985. P. 35.

[147] *Малевич К.* О «Я» и коллективе. С. 63

[148] Там же. С. 62

[149] *Малевич К.* Супрематизм. 34 рисунка // *Малевич* 1995. С. 89.

[150] *Малевич К.* Новаторам всего мира. Тезисы. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 1.

[151] *Шатских А.* Философский архитектон Малевича // De Visu. М., 1993. № 11. С. 43.

[152] Разговоры с Бахтиным // Человек. М., 1994. № 1. С. 170.

[153] *Шатских А.* Философский архитектон Малевича. Указ. изд. С. 39

ным Хлебникову, – можно предположить, что он присутствовал и на других заседаниях в роли слушателя и участника диспутов. И, наконец, несмотря на явную претензию Малевича на абсолютную независимость своих суждений, скрытая апелляция к разнообразным философским течениям и идеям в его текстах несомненна.

Наиболее вероятным толчком для Малевича к созданию собственной философской теории послужила книга немецкого критика Людвига Келлена «Новая живопись», вышедшая на русском языке в 1913 году[154]. Исследование, содержащее философский анализ новейших течений живописи, бесспорно заинтересовало художников авангарда. Анализу различных направлений искусства в этом эссе предшествовала философская преамбула, суть которой сводилась к идее растворения индивидуальности в мировом начале. Далее автор выводил тождество предметности и обособленности, «индивидуации» и формулировал задачу искусства как «изъятие предмета из его обычной обособленности и представление его в связи с мировым целым, т.е. как проявление единства в целом»[155]. Присущее новейшим течениям живописи «упразднение предметности», трактованное как стремление к сверхличному началу, Келлен выделил в качестве «нового стиля времени»[156].

Философская позиция статьи Малевича «О "Я" и коллективе», весьма напоминает постулаты теории Келлена, законспектированные в дневнике М.Матюшина: «Из книги. Людвиг Келлен. <...> Соединение всего мира, рассыпавшегося монадами Бога (микро Боги) во всем, и стремление их соединения в источник. <...> Я вбираю в себя распыленное Бога»[157]. Записи Матюшина только отдаленно соответствуют содержанию книги «Новая живопись», являясь скорее интерпретацией, развитием умозаключений Келлена, нежели прямым изложением[158]. Малевич же, в свою очередь, познакомился с положениями Келлена через Матюшина и испытал значительное влияние этой теории. По-видимому, книга «Новая живопись» сыграла роль своеобразного стимулятора теоретической деятельности Малевича, продемонстрировав ему потенциал философской интерпретации пластических задач искусства, и пробудила его интерес к теориям сходного содержания.

Среди них одной из самых авторитетных философских доктрин в среде русского авангарда (этот факт уже неоднократно отмечался[159]), была концепция всеединства В.Соловьева. Малевич несомненно использовал ее положения в разработке собственной теории, воспользовавшись той рецептивной формой «общего места» культуры, которую учение Соловьева приобрело, уже будучи отрефлексированным философской и эстетической мыслью начала XX века. Не только общая суть – всеединство как преодоление раздробленности мирового организма, но и отдельные мотивы и аргументы соловьевской концепции в философеме Малевича просматриваются достаточно ясно. Само его исходное утверждение, что в каждой индивидуальности отражено парадигматическое «высокое существо» («под словом человек я не мыслю образа его, ибо он не вечен, а существо которое в нем высокое»[160]), видимо, навеяно мыслью Соловьева о том, что «<...> форма человеческая может беспредельно совершенствоваться и внутренне и наружно, *оставаясь при этом тою же*: она способна по своему первообразу, или типу, вместить и связать в себе все, стать орудием и носителем всего, к чему только можно стремиться, – способна быть формою совершенного всеединства, или божества»[161]. Дальнейший ход рассуждений Малевича находит аналогию в положении Соловьева о трех силах (первая характеризуется «многообразием частных форм»; вторая – «множественностью отдельных единиц без всякой внутренней связи»; третья – «примиряет единство высшего начала с свободной множественностью частных форм и элементов, созидает, таким образом, целость общечеловеческого организма и дает ему внутреннюю тихую жизнь»[162]). В малевичевской концепции коллектив сливает множество индивидуумов в совершенное единство, отсекая от них то лишнее, частное, что не несет в себе общечеловеческого начала. Таким образом снимаются межчеловеческие противоречия и достигается гармония «ВСЕ-Я коллектива». Но при всем сходстве теория Малевича гораздо радикальнее. Коллектив мыслится им как временная мера, так как в нем еще сохраняются личные свойства[163] отдельных «я» («чтобы идти к совершенству, нужно уничтожить себя как уничтожили себя святые фанатики перед божеством»[164]). «Уничтожение себя» в контексте философии Малевича осуществляется в переходе к беспредметности, тем самым придавая его теории логическую завершенность. Помимо очевидной близости идеям Соловьева, теория Малевича обнаруживает явное сходство (скорее всего, опосредованное) и с антропогенезом Т. де Шардена, чей «коллективный человек», создавший свою ноосферу, также стремится к следующей ступени – «сверхжизни» космогенеза и христогенеза[165].

Среди доктрин, инспирировавших малевичевскую концепцию совершенного человека, вероятно, следует также назвать «Тройственный образ совершенства» М.Гер-

[154] *Келлен Л.* Новая живопись. Импрессионизм. Ван Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер, Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. Футуризм. М., 1913.

[155] Указ. соч. С. 6.

[156] Там же.

[157] ОР Музея им. В.В.Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 12–13.

[158] О том, насколько была ценима Матюшиным эта книга, свидетельствует тот факт, что в 1930-х он снова обращается к ее положениям, размышляя об искусстве в своих автобиографических записях (*Матюшин М.* Творческий путь художника. Машинопись. С. 201. *Фонд Харджиева-Чаги*).

[159] См., например: *Сарабьянов Д.* Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Искусство авангарда: язык мирового общения. Материалы международной конференции 10–11 декабря 1992 года. Уфа. 1993.

[160] *Малевич К.* О «Я» и коллективе. С. 60

[161] *Соловьев В.* Идея сверхчеловека // Избранное. М., 1990. С. 225.

[162] Там же. С. 43.

[163] Учитывая соотнесенность философских и художественных установок Малевича, можно предположить, что «личные свойства» в его философской теории равнозначны понятию предметности.

[164] *Малевич К.* О «Я» и коллективе. С. 61

[165] Это не единственная позиция, в которой обнаруживается подобие малевичевских идей философии Т. де Шардена. Панпсихическая основа учения Шардена, выраженная прежде всего в понятии энергии, которая является импульсом космической эволюции, сродни вводимому Малевичем понятию возбуждения. Философия Малевича содержит целый ряд постулатов, перекликающихся с шарденовской идеей восхождения к Богу, растворения в духовном космосе как конечной цели антропогенеза, с социальным идеалом, сформулированным Шарденом как единодушие. Хотя, разумеется, в теории Малевича отсутствует религиозная направленность в общепринятом понимании.

шензона. Хорошо знакомый и с Гершензоном, и с этим трактатом, и обладающий способностью немедленно усваивать и модифицировать витающие в духовной атмосфере идеи, Малевич вряд ли миновал его влияния. Скорее всего, книга Гершензона (вышедшая в 1918 году) и была для него непосредственным стимулом обращения к проблеме совершенства и попытки выработать в ней собственную позицию. Основной постулат Гершензона гласит: «В каждой человеческой душе есть образ совершенства, полный и тожественный у всех, и люди разнятся друг от друга только размерами его освещенной части. Этот образ в полноте своей не может быть мыслим, но, невидимый сам, он один приводит в движение человеческую волю, один внушает идеалы, диктует желания и определяет оценки. Поскольку человек ощущает его целиком, единый образ воспринимается им в трех видах: как образ своего лучшего "я", как образ лучшего мира и как образ своего лучшего положения в мире»[166]. Используя это положение в качестве отправной точки, Малевич выдвигает свой вариант образа совершенства, игнорирующий этику Гершензона (манипулируя идеями Соловьева, Малевич точно так же отметает религиозно-этическую направленность учения о всеединстве).

В некоторых своих рассуждениях («Мир вселенной и каждое в мире явление представляет собою отражение каждого "я"»[167]) Малевич заметно сближается с Гершензоном, писавшим: «Все сущее в мире – единая субстанция; но единая мировая субстанция пребывает лишь в раздельных формах. Нет ничего самобытного, ибо в основе своей все едино и слитно; но также нет ничего, что существовало бы не как личность»[168].

Воззрения, близкие теории Гершензона, обнаруживаются во многих теоретических работах Малевича 1920-х годов, внимательное сопоставление позволит обнаружить немало текстуальных и концептуальных совпадений[169]. Однако, если следовать версии о воздействии концепции Гершензона на Малевича, логично будет предположить, что и противоположность малевичевских выводов при общей с Гершензоном исходной посылке несет в себе полемическое начало, обращенное именно к Гершензону. Гершензон предостерегает от обезличивания, утверждая, что отвлеченное понятие личности («Число») становится «точкой ее замерзания», а стремление к совершенству зиждется на любви, выявляющей личное начало. Малевич же отстаивает беспредметность совершенного человека, по сути превращая его в число, структурную единицу общего совершенства.

Русский авангард вдохновлялся и иными философскими источниками, среди которых не последнее место занимал Шопенгауэр. Тень шопенгауэровской идеи растворения индивидуального начала в мировой космической воле постоянно присутствует в текстах Малевича; схема его беспредметного совершенного человека выстроена в полном соответствии с директивой Шопенгауэра («чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания»[170]). Собственно, и выработанное Малевичем понятие «чистого действа» вряд ли возникло автономно от шопенгауэровской теории созерцания. Интерес Малевича к Шопенгауэру не только очевиден в постоянных терминологических и концептуальных аллюзиях, но и в отличие от многих других его пристрастий легко доказуем: самый капитальный труд Малевича, итог его онтологических и гносеологических размышлений – книга «Мир как беспредметность», – создан как своего рода реплика на «Мир как воля и представление»[171].

Но философская доктрина Малевича представляет собой не только самобытное философское учение, замкнутое на вопросах бытия и познания; специфика теории Малевича заключается в пограничности ее жанра: она апеллирует одновременно к трем областям мысли – философской, эстетической и утопической. Супрематическая утопия является итогом философии «мира как беспредметности», появившейся, в свою очередь, как следствие размышлений над эстетическими категориями. Для малевичевских трактатов характерно органическое сочетание и переплетение абсолютно умозрительных спекулятивных рассуждений, затрагивающих основы миростроения, с обоснованием утопической модели жизнеустройства и вполне предметными директивами по пересмотру позиций современного искусства и культуры. Малевич свободно перемещается в пространстве своей теории, легко переходя от художественных постулатов к решению онтологических проблем и обратно. В отличие от классических утопий, базирующихся на социальных и этических императивах и потому детализирующих сферу практического жизнеустройства, в супрематической утопии практически отсутствуют предложения по организации повседневной жизни. Причина этого очевидна: в основе утопии супрематизма лежат эстетические установки, поэтому именно культура и искусство и становятся той областью, в которой идеал должен и может быть очерчен предельно конкретно. Иными словами, искусство в малевичевской утопии играет роль того самого τοπος, где осуществляются самые дерзкие замыслы. ■

[166] *Гершензон М.* Тройственный образ совершенства. Томск. 1994. С. 16.

[167] *Малевич К.* О «Я» и коллективе. С. 62

[168] *Гершензон М.* Указ. изд. С. 3.

[169] Гершензон: «Творчество рождается из неодолимой потребности личного духа воплотить идеальный образ, стихийно зачатый в нем, и через то обрести покой» (указ. изд. С. 31).
Малевич: «Человек, достигший совершенства, одновременно уходит в покой, т.е. абсолют, освобождается от познаний, знаний и разных доказательств и не может скрыться от Бога, ибо Бог сделан абсолютом, свободным от всякого действия. Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров <...>. Двинется его творческая мысль, сам же он освободился от безумия, ибо больше не творит <...> Вселенная – безумие освобожденного Бога, скрывавшегося в покое. Тоже человек, достигший совершенства <...> станет Богом» (Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // *Малевич* 1995. С. 257)
Гершензон: «В мире нет материи и духа, но вся материя духовна и все духовное воплощено; беспредельное действует через предельное, и всякое проявление предельного исходит из беспредельности» (указ. изд. С. 57).
Малевич: «<...> возникает вопрос, существует ли материя? И то что мы называем материей, просто духовные движения, а может быть и так, что называем духом – движение материи» (указ. соч. *Малевич* 1995. С. 251).

[170] *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1. Кн. 3. С. 185.

[171] Первым на это обстоятельство указал Т.Андерсен, издатель и комментатор собрания сочинений Малевича (*Malevich*. The world as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922-1925. V. III. Copenhagen. 1976. P. 7–10.

IV. Культурная стратегия Уновиса: «Ничего старого – ни форм, ни жизни»

Стирание границ между жизнью и искусством было принципиальной позицией Уновиса, демонстрацией актуальности своих идей. Но амбиции Уновиса простирались шире и помимо внедрения супрематических художественных экспериментов в повседневность подразумевали и экспансию супрематической идеологии в область культуры.

Мессианская роль Уновиса как генератора радикальных преобразований декларирована в статье «Уновис и его общественное творчество»: «<...> это первый авангард будущей творческой всемирной армии нового искусства. Новый город, новая музыка, новый театр – все утилитарные вещи новой жизни должны быть созданы этой армией. Ничего старого – ни форм, ни жизни»[172]. Заявленная принципиальная широта уновисских устремлений, охватывающих самые разные виды искусства, должна была выразиться в трансляции неких общих принципов культуры, в том числе и ее областей, находившихся за пределами компетенции Уновиса.

Этот эффект был достигнут публикацией в альманахе статей «кооптированных» в Уновис авторов – А.Крученых и М.Матюшина. Отдельный блок материалов, касающихся музыки, театра и поэзии и имеющий характер совокупного манифеста уновисской культурной программы, открывался их текстами – «Декларацией слова как такового» Крученых и статьей «О старой и новой музыке» Матюшина.

Малевич, Матюшин и Крученых познакомились в 1912 году. Известная фотография с перевернутым роялем, сделанная в декабре 1913 года, не просто запечатлела этот союз, но и стала своеобразным коллективным манифестом. Собственно манифест появился несколько позже – в июле 1913 года, когда на даче Матюшина в Уусикиркко состоялся «Первый всероссийский съезд баячей будущего», результатом которого была декларация, подписанная Малевичем, Матюшиным и Крученых. В 1913–1914 годах Малевич делает иллюстрации к двух книгам Крученых – «Взорваль» и «Возропщем», к сборнику «Трое», посвященному памяти жены Матюшина – Е.Гуро, и к книгам Хлебникова и Крученых «Слово как таковое» и «Игра в аду». Однако венцом совместного творчества Малевича, Матюшина и Крученых стала опера «Победа над солнцем» (во время репетиций которой и был написан Малевичем известный портрет Матюшина). Союз, образовавшийся в процессе работы над оперой, оказался плодотворным и лишний раз обнаружил совпадение творческих установок его участников. После «Победы над солнцем» они взялись еще за одну постановку – оперы «Побежденная война». Крученых начал работу над текстом, Матюшин успел сделать черновой набросок музыки к первому акту, а Малевич выполнил углем и карандашом несколько сценографических эскизов (поставить оперу не удалось). Предполагалась также публикация статей Матюшина и стихов Крученых в журнале «Супремус».

Таким образом, цельность идеи альманаха как «партийного» журнала не нарушалась – право от лица группы заявить программу современной музыки и поэзии предоставлялось былым футуристическим соратникам Малевича, разделявшим его взгляды на искусство.

* * *

Первый вариант «Декларации слова как такового» был создан Крученых в 1913 году; Малевич наверняка ознакомился с ним еще до того, как получил для альманаха версию 1917 года[173]. Ощущение близости творческих установок у Малевича и Крученых было взаимным. В конце 1910-х годов Крученых, увлекшись супрематизмом, проецирует его на теорию языка и использует это понятие как синоним интуитивного беспредметного мышления. В поэтику Крученых вторгается и сама супрематическая художественная система: футуристический прием визуализации звукорядов принимает явный супрематический модус[174]. Графически организованные в динамическую пластическую структуру стихотворные строки обретают качество звучащих супрематических построений, супрематические формы появляются в тексте на равных правах с буквами и слогами. Описание подобных стихотворных опытов Крученых дает И.Терентьев: «<...> подлинная рукопись, рисунок, нестрочье, где буквы ле-та-ют, присаживаясь на квадрат, треугольник или суковатую поперечину»[175]. Супрематизм внедряется и в художественное оформление Крученых своих сборников 1917–1919 годов. Коллажи в сборнике «1918» (правда, несколько отклоняющиеся от канонического супрематизма в сторону декоративности и об-

[172] Уновис и его общественное творчество. С. 86

[173] Подробнее об истории создания «Декларации» см. в прим. 1 к «Декларации слова как такового». См. также: *Горячева Т.* История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А.Крученых // Терентьевский сборник. М., 1997.

[174] О влиянии супрематизма на Крученых см. также: *Сухопаров С.* Алексей Крученых. Судьба будетлянина. München, 1992. С. 88, 94–95.

[175] *Терентьев И.* Крученых грандиозарь. Тифлис, 1918. С. 7.

наруживающие скорее влияние Розановой, нежели Малевича) демонстрируют стремление Крученых утвердить ассоциативную связь своей поэзии с супрематизмом.

Малевич, в свою очередь, высоко ценил творчество Крученых, находя в его поэзии аналог максималистскому и утопическому духу собственных экспериментов. Поэтическое беспредметничество Крученых импонировало Малевичу и делало Крученых в его глазах наиболее последовательным и радикальным поэтом авангарда. Малевич писал: «Только Крученых остался во мне камнем неизменным любящим Нового Бога и остается сейчас»[176], или «Альфа заумного был, есть и будет Крученых...»[177]. В начале 1920-х годов он сделал запись в альбоме Крученых: «Одним из главных диагностиков и врачей поэзии считаю своего современника Крученых, поставившего поэзию в заумь»[178]. Излагая свои мысли о поэзии в письме Матюшину, Малевич постоянно ссылается на эксперименты Крученых: «<...> новые поэты повели борьбу с мыслью, которая порабощала свободную букву и пытались букву приблизить к идее звука (не музыки). Отсюда безумная или заумная поэзия "дыр бул" или "вздрывнул". <...> Слова как в "таковое" – это вылазка Крученого, и, пожалуй, она дает ему еще существование»[179]. В рассуждениях Малевича о задачах современной поэзии как будто незримо присутствуют звуко-графические стихотворные опыты Крученых: «Придя к идее звука, получили нота-буквы, выражающие звуковые массы. Может быть, в композиции этих звуковых масс (бывших слов) и найдется новая дорога. Таким образом, мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения. <...> Следовательно мы приходим к 3-му положению, т.е. распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно звуковому супрематизму»[180]. Крученых олицетворяет для Малевича всю теорию и практику будетлянского словотворчества, к которым Малевич часто апеллирует.

Принцип «словесной массы», словесного потока (в разработке которого принимал активное участие Крученых), как одно из условий обновления языка и придания ему свойств универсальности, также занимает Малевича. Изобретая универсальную модель беспредметного мира, он считает возможным воспользоваться готовой языковой системой футуризма. Важной точкой соприкосновения (или объектом заимствования) с футуризмом является для Малевича и утопическая установка на создание вселенского языка будущего, о котором, в частности, пишет в своей «Декларации» Крученых.

Таким образом, помещая в альманахе «Декларацию» Крученых, Малевич присваивает ей статус словотворческой платформы партии Уновиса и имплицирует в самих уновисских текстах не вошедшие в декларацию положения словотворческой программы футуризма. Предисловие к «Садку Судей II» гласило: «Нами уничтожены знаки препинания, – чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана»[181]. В 1913 году Хлебников и Крученых в декларации «Слово как таковое» в качестве канона футуристической поэтики провозгласили принцип: «<...> чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной»[182]. Тексты «Уновиса» абсолютно удовлетворяют лингвистическим требованиям футуризма – словесный поток не разделяется знаками препинаний и заглавными буквами; наводнение слов, обилие инверсий, намеренная шероховатость и неудобочитаемость уновисских статей знаменуют своего рода утопический эксперимент – союз супрематической теории и футуристического языка.

Было и еще одно обстоятельство, определявшее необходимость включения «Декларации» Крученых 1917 года в альманах: она содержала в себе важное дополнение к версии 1913 года – понятие *экономии*, которому и Крученых и Малевич придавали методологическое значение[183]. В 1916 году Крученых пишет А.Шемшурину, что его декларация очень устарела. Положив ее в основу, в 1916-1917 годах он разрабатывает новую теорию – «эко-худ» или «эко-эз». В письмах Шемшурину часто встречаются краткие формулировки ее основных положений: «Пишу (в поэзии и теории): эко-худ и эко-эз – что значит (быстрота) экономия – поэзия»[184]. Посылая дополнения к пьесе, Крученых резюмирует в приписке: «Все это футуризм, вернее эко-худ и эко-эз (экономическая поэзия – высшая, окончательная)»[185]. Одновременно с теорией появляются и новые стихи. Вдогонку посланным Шемшурину книгам Крученых уточняет: «Хо-ео-ро в «Учитесь худоги» вышло случайно. Надо было: хо-бо-ро. Мрак, тундра, правда?»[186]. Видимо, в ответ на просьбу Шемшурина дать более подробные объяснения он пишет: «<...> Читатель любопытен прежде всего и уверен, что заумное что-то значит, т.е. имеет некоторый логический смысл. Так что читателя как бы ловят на червяка-загадку, тайну. <...> Сказать люблю это связывает и очень определенно, а человек никогда не хочет этого. Он скрытен, он жаден, он тайны творец. И вот пишется вместо л-<юбл>ю другое, равное и пожалуй сугубое – это и будет <...> раз фаз газ хо-бо-ро мо-чо-ро = и мрачность, и нуль, и новое искусство»[187]. Заумная строка «хо-бо-ро» становится девизом «экономической поэзии» Крученых и приводится им как пример каждый раз, когда необходимо проиллюстрировать положения «эко-эз». Эта строка переходит из сборни-

М. Матюшин, А. Крученых и К. Малевич. Петербург. Декабрь 1913

[176] Цит. по: *Айги Г.* Да, тот самый Крученых, или Неизвестнейший из знаменитейших // *Крученых А.* Кукиш прошлякам. Москва – Таллинн. 1992. С. 4.

[177] *Малевич К.* В.Хлебников. Цит. по: *Парнис А.* Хлебников и Малевич – художники-изобретатели. К истории взаимоотношений // Творчество. 1992. № 7. С. 4.

[178] РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 221. Л. 40.

[179] *Малевич. Письма к Матюшину* 1976. С. 190.

[180] Там же. С. 191.

[181] Цит. по: Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 1924. С. 101.

[182] Там же. С. 106.

[183] О понятии «экономии» в теориях Малевича и Крученых см.: *Горячева Т.* История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А.Крученых // Терентьевский сборник. М., 1997; *Горячева Т.* К понятию экономии творчества // Вопросы Искусствознания. XI (2/97). М., 1997.

[184] ОР РГБ. Ф. 339. Карт. IV. Ед. хр. 3.

[185] Там же.

[186] Там же.

[187] Там же.

ка в сборник и присутствует в книгах «Нособойка», «Учитесь худоги», «Фо-лы-фа», «Заумники», а также в тексте неопубликованной пьесы «Глы-глы».

Практически одновременно появляются новая редакция «Декларации слова как такового» и самодельная книга «Нособойка», в которых впервые формулируются принципы «эко-эз» и «эко-худ». Главное новшество версии «Декларации» 1917 года – строка, посвященная «эко-худ». Сборник «Нособойка» (1917) содержит наиболее развернутое изложение новой теории: «если нет заумной (беспредметной супремус) поэзии – то нет никакой! – п<отому> ч<то> поэзия в заумном (красота, музыка, интуиция).

ба́ячь – поэзия.

бая́ч – поэт.

эко-эз – самая всеобщая и краткая (заумная) поэзия.

<...> у супрематистов (супремус): 0, 0+1, 0,10

мирсконца и эко-эз

эко-худ

(хо-бо-ро)

А.Крученых – гений, эпоха, нуль.

эко-худ

супремус

дают впервые меру (minimum) красок и линий»[188].

Теории, декларирующие принцип экономии творчества в качестве отправной точки, были созданы Крученых и Малевичем в конце 1910-х годов. Понятие экономии мышления стало для Малевича и Крученых наиболее адекватным выражением идеи концентрации чистой формы как основы универсальности нового художественного языка. В этой связи немаловажно, что очевидным лейтмотивом положений «эко-эз» является декларация солидарности с супрематистами. Вполне закономерно, что развивая теорию беспредметной поэзии, Крученых стремился блокироваться именно с Малевичем, сформулировавшим законы беспредметной живописи. Супрематизм для «экономической поэзии» играет роль не только ее пластического аналога, но и некоего синтезирующего начала, позволяющего установить визуальную ассоциативную связь новых живописи и поэзии. Крученых намеренно смешивает понятия «эз» и «худ», не проводя четкой границы между беспредметной живописью и беспредметной поэзией и, кроме того, всячески подчеркивает изоморфность своей и малевичевской беспредметности.

Очевидно, что в 1920 году Малевич считал тезис об экономии одним из своих важнейших изобретений, своего рода девизом супрематической философии. Крученых, в свою очередь, также придавал теории «эко-эз» значение манифеста новой беспредметной поэзии. Соседство на страницах альманаха их текстов, посвященных экономии, создавало столь ценный для обоих унисон и взаимную поддержку. Крученых планировал тесное сотрудничество с Уновисом; в начале 1921 года он прислал Малевичу в Витебск письмо с новыми стихами, заявлением о желании вступить в Творком Уновиса и обещанием привлечь в ряды Уновиса своих единомышленников в Закавказье[189]. Как своеобразный знак посвящения поэта в «ложу» Уновиса можно расценивать запись Лисицкого в альбоме Крученых: в качестве автографа Лисицкий воспроизводит последний абзац своей статьи «Супрематизм миростроительства»[190].

* * *

Статья Матюшина «О старой и новой музыке» была написана в 1916 году для журнала «Супремус» и, таким образом, становилась в ряд материалов, санкционированных Малевичем и навеянных его идеями. В 1916-м Малевич писал Матюшину: «Как Вы относитесь к задуманному мной журналу? <...> Присылайте статьи новых исканий»[191]. Известно, что Малевич планировал перепечатать в журнале либретто и клавир оперы «Победа над солнцем». Секретарь редакции журнала О.Розанова, обращаясь к Матюшину с просьбой о присылке статьи, пишет, что журнал будет посвящен супрематизму в живописи, скульптуре, архитектуре, музыке и театре[192]. Публикуя эту статью в «Уновисе», Малевич продолжил традиции «Супремуса». Матюшин во всех отношениях подходил ему в качестве выразителя музыкальных новаций – и как соратник и единомышленник, и как автор музыки к ставшей этапной для искусства авангарда опере «Победа над солнцем» (к тому же, поставленной в Витебске уновисцами). Собственно говоря, именно этот авангардистский музыкальный опыт Матюшина закрепил его роль реформатора в музыке в конвенциональном пространстве футуристического искусства и позволил выступать в качестве теоретика.

Задумывая в 1913 году оперу как манифест нового искусства, синтезирующий достижения футуристов в музыке, живописи, поэзии и театре, Малевич и Крученых воз-

188 *Крученых А.* Нособойка. Тифлис, 1917. С. 7–9.

189 Письмо ранее находилось в собрании Н.Харджиева.

190 РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 291. Л. 44.

191 *Малевич. Письма к Матюшину* 1976. С. 186.

192 Там же. С. 186.

193 *Крученых А.* Письма к М.В.Матюшину / Публикация Е.Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1974. М., 1976. С. 169.

194 Цит. по: *Ковтун Е.* Вступ. статья к публикации: *Малевич. Письма к Матюшину* 1976. С. 179.

лагали большие надежды на Матюшина. Музыка должна была придать футуристическому спектаклю весомость и продемонстрировать возможности русского футуризма в той области, на которую он до сих пор не посягал. В период работы над оперой Крученых писал Матюшину: «За музыку особое спасибо, говорят, что она страшно *дикая*»[193]. Малевич, в свою очередь, также поддерживал Матюшина в его футуристических исканиях: «Пишите музыку, ее ждут; быть может, будет положено начало новому биению молодого сердца»[194]; «Ваши ноты меня приводят в какое-то невыразимое чувство <...>, скорей бы услыхать этот разрыв, когда же мы взлетим?»[195].

Матюшину было нелегко соответствовать возложенной на него миссии. Пятидесятидвухлетний (Малевичу было 35, Крученых – 27 лет) музыкант с классическим консерваторским образованием и тридцатилетним стажем скрипача Императорского оркестра не являлся, во-первых, профессиональным композитором (его упражнения в композиции носили сугубо дилетантский характер), а во-вторых, – таким радикалом в музыке, как Малевич в живописи и Крученых в поэзии (хотя в оркестре он слыл новатором по своим убеждениям). Однако, соавторство с ними определяло вектор его поисков нового музыкального языка. Впоследствии Матюшин вспоминал: «Когда я писал музыку на его (Крученых – *Т.Г.*) слова там, где потревоженный толстяк оглядывает "10-й стран" и не понимает нового пространства, мне с такой убедительной ясностью представилась новая страна новых возможностей. Мне казалось, я вижу пласты правильно ритмующихся в бесконечности масс. Мне, кажется, удалось выразить это в музыке»[196].

М. Матюшин, К. Малевич, А. Крученых. Уусикиркко. 1913

Матюшин оправдал ожидания Малевича и Крученых. По свидетельству очевидца, «от музыки Матюшина все футуристы были в восторге, особенно Крученых. – "Замечательно! восклицал он патетически потрясая руками. – Необыкновенно! Это вам не Чайковский!"»[197]. Между тем, подобное восприятие матюшинской музыки в большой мере объяснялось общим эффектом сенсационной новизны постановки. С точки зрения как современников, слышавших оперу, так и нынешних исследователей, музыкальные реформы были скорее намечены Матюшиным, нежели последовательно реализованы. К.Томашевский, оставивший подробные воспоминания о постановке «Победы над солнцем», охарактеризовал арии оперы как «офальшивленного Верди» и заметил, что тенор Рихтер «чувствовал себя не совсем ловко, когда надо было намеренно давать петуха»[198]. Из этого и некоторых других свидетельств можно заключить, что оппозиционность Матюшина музыке прошлого состояла в принципиальной диссонантности, внедренной в традиционную мелодическую систему, и вплетении в музыкальную ткань произведения шума машин и гула работающих заводских станков[199]. Кроме того, как композитор-дилетант Матюшин, видимо, не владел законами жанра оперы вообще и не создал концепции оперы футуристической: «Победа над солнцем» была в большей степени спектаклем со вставными вокальными и инструментальными номерами. Скорее всего, вне контекста футуристического эпатажа постановки «Победы над солнцем» музыка Матюшина воспринималась бы значительно менее авангардной – либретто Крученых и сценография Малевича усиливали впечатление от ее новаторства.

По-настоящему решительный и эксцентричный характер имели музыкальные эксперименты итальянского футуризма[200]. Но эти опыты основывались на идее отрицания и разрушения музыкальной традиции; эксцентрика культурного жеста Л.Руссоло заменяла реформы собственно музыкального языка. Малевич же ценил в сотрудничестве с Матюшиным возможность оперировать системой ценностей, выработанной в кругу авангардистов, оставаясь, вместе с тем, в пределах традиционного понятия музыкального творчества. Будучи одним из главных идеологов нового искусства, Малевич ждал переворота в музыке, соразмерного открытиям, совершенным в поэзии и живописи авангарда. Однако Матюшин был вовсе не единственным русским музыкантом, чьи творческие интенции могли соответствовать этому ожиданию.

В 1910-х годах в России сложился круг авангардистов – Н.Кульбин, А.Лурье, Н.Рославец и др., – склонных к созданию новаторских музыкальных теорий. В 1908–1911 Кульбин сформулировал принципы «свободной музыки», изложенные в ряде статей и докладов («Свободное искусство как основа жизни», «Новые течения в искусстве», «Гармония, диссонанс и тесные сочетания в искусстве и жизни»). В 1913-м обозреватель газеты «Речь» в заметке об очередной лекции Кульбина писал: «Если право приоритета на изобретение «музыки шумов» <...> имеет какую-нибудь цену, то это право, по утвер-

[195] *Малевич. Письма к Матюшину* 1976. С. 185.

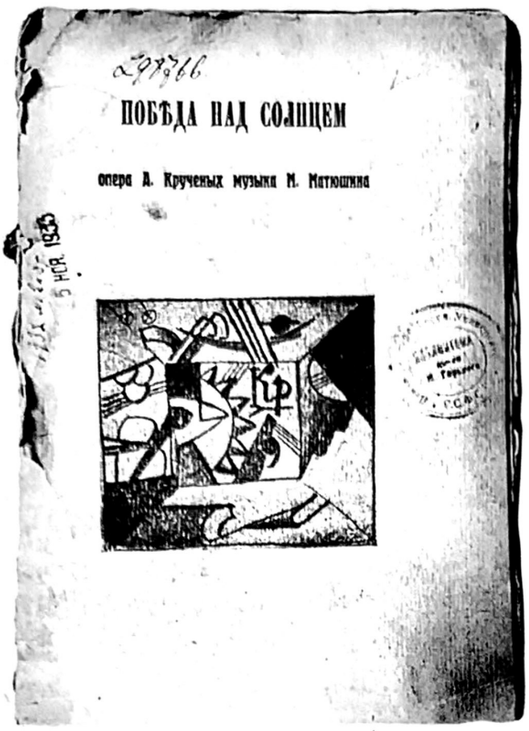
[196] *Матюшин М.* Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» // Наше наследие. 1989. № 2. С. 294.

[197] *Томашевский К.* Владимир Маяковский // Театр. М., 1938. № 4. С. 141.

[198] Там же.

[199] О музыке М.Матюшина к «Победе над солнцем» см: *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 145–151; *Губанова Г.* К вопросу музыки в «Победе над солнцем» // *Малевич. Классический авангард.* 1998.

[200] Еще в 1911 году в Италии была поставлена первая футуристическая опера. Ее автор Б.Прателла наметил и основные принципы современного музыкально-драматического произведения, которое должно было синтезировать все виды искусства, воспевать Машину и Электричество и «уничтожить царство певца», уравняв его партию со звучанием оркестровых инструментов. Экстремальное формовыражение футуристическая музыка получает в теории и практике Л.Руссоло. Следуя его концепции звукошумов, футуристический оркестр должен был обеспечить 6 категорий шумов: 1. Грохоты, взрывы, шум падающей воды, плеск нырка, ревы; 2. Свистки, пыхтения, сопения; 3. Ропоты, бормотания, шорохи, ворчания, хрюкания, бульканья; 4. Шипы, трески, жужжания, хлюпания, топоты; 5. Шумы ударов по металлу, дереву, коже, камню, глине и пр.; 6. Голоса людей и животных, крики, стоны, вой, смех, хрип, рыдания. Эта программа была в полной мере осуществлена ее автором. 2 июня 1913 в Модене Руссоло объяснял свою теорию и демонстрировал 2000 зрителей в театре Сторки шумящие аппараты. 11 августа в Милане состоялся концерт, на котором прозвучало произведение Руссоло «4 сети шумов»: 1. Пробуждение столицы; 2. Свидание автомобилей и аэропланов; 3. Обед на террасе казино; 4. Схватка в оазисе. В роли дирижера выступал сам Руссоло, а оркестр состоял из 15 шумистов (3 жужжателя, 2 взрывателя, 1 громыхатель, 3 свистуна, 2 шуршателя, 2 булькателя, 1 трещатель, 1 скрипун, 1 хрипун).



Обложка либретто оперы «Победа над солнцем». 1913

[201] *Белякаева-Казанская Л.* Эхо серебряного века. Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб., 1998. С. 75.

[202] *Малевич. Письма к Матюшину* 1976. С. 188.

[203] *Ковтун* 1994. С. 89. «Пустыня» в семантическом ряду Малевича обозначала царство беспредметности (см. прим. 8 к статье К. Малевича «О "Я" и коллективе»).

[204] Матюшин, в свою очередь, также прибегал к сравнениям музыкальных новаций с экспериментами живописи и поэзии. В статье «Футуризм в Петербурге», проводя параллели между достижениями в разных видах творчества, он приравнивает «идею новых гармонизаций, нового строя (четверти тона)» в музыке к таким новациям, как «сдвиги плоскостей, перемещения связи видимостей, введение новых понятий о выпуклости, тяжести, динамике формы, динамике краски» – в живописи, и «отрыв слова от смысла – право слова на самостоятельность, отсюда новое словотворчество (открытие гениального Хлебникова)» – в литературе (*Матюшин М.* Футуризм в Петербурге // Первый журнал русских футуристов. СПб., 1914).

[205] См.: *Повелихина А.* «Тотальный» театр Матюшина // Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М., 2000. С. 83.

[206] Интерес к взаимосвязи звука и цвета (очевидно, инспирированный музыкальными исканиями А.Скрябина) возник у Матюшина еще в 1913. В партитуре вступления к опере «Победа над солнцем» под одной строкой нотной записи написано: «переход в голубое», под следующей: «черное».

ждению лектора, принадлежит ему, а не итальянцу Руссоло. <...> он, Кульбин, провозгласил свободу от «плена нотных знаков» еще в 1909 году»[201]. Манифестом русского музыкального авангарда стала статья Кульбина «Свободная музыка» 1909 года, где он обосновал включение в понятие музыки шумов природы, применение четвертей и восьмых тонов и их обозначения в нотной записи, развил идею «цветной музыки» как синтеза звука и цвета. Вслед за Кульбиным идеи ультрахроматизма (четвертитоновой музыки) развивал Лурье; известно, что во время пребывания в России Ф.-Т.Маринетти слушал музыкальные произведения Лурье и был ими поражен. В 1914 году Лурье, Б.Лившиц и Г.Якулов выпустили листовку-манифест «Мы и Запад. (Плакат №1)», где Лурье выступил с новыми положениями в музыке от лица русского футуризма. В 1915-м в сборнике «Весеннее контрагентство муз» он опубликовал статью «К музыке высшего хроматизма», в которой сформулировал новые принципы нотной записи четвертитоновой музыки. Рославец разрабатывал «Новую систему организации звука», в 1913 году первым в России создал атональные произведения; обосновал так называемый «синтетаккорд» и был предтечей «серийной» музыки, идеи которой окончательно оформились лишь к 1950-м годам. Он был тесно связан с кругом футуристов, писал музыку на тексты В.Шершеневича, К.Большакова, Д.Бурлюка и В.Гнедова, публиковал ноты своих музыкальных произведений в футуристических альманахах, а Бурлюк делал к ним иллюстрации.

Но, тем не менее, и Рославец, и Лурье сохраняли дистанцию по отношению к радикальным экспериментам русского искусства. В 1915 году в письме к Матюшину Малевич повествует о своем визите в московскую Студию-театр, пригласившую его на пост профессора новой живописи: «Но мои высказанные взгляды о музыке <...> были приняты недоумением и невозможностью, так как форма моя ничего не выражает. Глупость большую сделал, когда указал Рославцу, что современная музыка должна идти к выражению музыкальных пластов и должна иметь длину и толщину движущейся музыкальной массы во времени, причем динамизм музыкальных масс должен сменяться статизмом, т.е. задержкою музыкальной звуковой массы во времени. Когда меня спросили, что я окончил по музыке, то я просто сейчас же вышел из чл<енов> Комитета и сегодня отказываюсь от преподавания»[202]. В другом письме Малевич пишет: «Все больше и больше ознакомляюсь с музыкой Рославца <...> он безусловно громадный русский композитор, увлекается словами «стишечков» и пишет романсы. <...> Собирайтесь скорее в точку. Набирайте в себя больше густоты звука. Напитывайтесь как паук звуком, чтобы выпустить громадные пласты. <...> я так чувствую и как фанатик, глотающий пустыню, требую музыки пустыни»[203]. Эти высказывания Малевича обнаруживают попытку экстраполировать на музыку принципы авангардного искусства в целом, требование от музыки беспредметного мышления[204].

Несколько позже, уже в начале 1920-х, Матюшин отчасти осуществил замысел создания беспредметной музыки. Но музыкальные композиции этих лет не были самоцелью и являлись компонентом его поисков выражения синтеза звука, цвета и света, включающих, например, проект музыкального инструмента «Свет-форма-звук-шум», изобретение монохордов с цветными экранами для исследования связей звука и цвета, музыкальные постановки на тему произведений Е.Гуро, спектакль «Рождение Света, Цвета, Звука и Объема»[205]. В основе этих экспериментов лежала деятельность Матюшина-художника, обосновавшего концепцию «мира как органического целого»[206].

Статья «О старой и новой музыке» не содержит четких директив нового музыкального формообразования и только пунктирно намечает представление о музыке будущего. Дилетантизм Матюшина в качестве композитора не позволил в полной мере соответствовать делегированной ему Малевичем роли идеолога и практика футуристической музыки, но его профессионализм как музыканта дал возможность высказать ряд острых и тонких суждений о состоянии музыкальной культуры. Поэтому пафос ниспровержения кумиров прошлого и настоящего преобладает в статье над конкретной позитивной программой, ограничивающейся общими положениями – призывами к четвертитонике, диссонансам и шумовым эффектам как фундаменту музыкальных новаций. Соображения Матюшина о губительной силе индивидуализма отражают позицию футуристов, декларировавших скоординированные коллективные усилия по изобретению нового художественного языка (и, тем самым, фиксируют его опыт участия в создании оперы «Победа над солнцем»). Возможно, подтекстом рефрена о необходимости отрешения от личного начала являются инвективы в адрес передовых музыкантов 1910-х годов, сохраняющих некоторую дистанцию с футуристическим сообществом и экспериментирующих изолированно (вспомним сожаление Малевича по поводу увлечения романсами Н.Рославца; романсами «грешил» также и А.Лурье, солидаризировавшийся с футуристами скорее на уровне манифестов; в то же время, творчество обоих этих композиторов вполне отвечало представлениям Матюшина о новаторстве в музыке).

Как бы то ни было, эти воззрения Матюшина удачно вписались в альманах «Уновис», проповедующий торжество коллектива над личностью и, вкупе с матюшинским реноме музыканта-авангардиста, образовали внутреннюю связующую основу его статьи с материалами альманаха.

В оглавлении «Уновиса» указан еще один материал Матюшина, отсутствующий в публикуемом экземпляре – «Будетлянские ноты». В 1913 году было издано либретто оперы «Победа над солнцем»; на последней странице под названием «Ноты будетлянские» воспроизводился фрагмент партитуры – несколько тактов вступления к опере[207]. Очевидно, именно эти ноты и должны были быть помещены в альманахе.

* * *

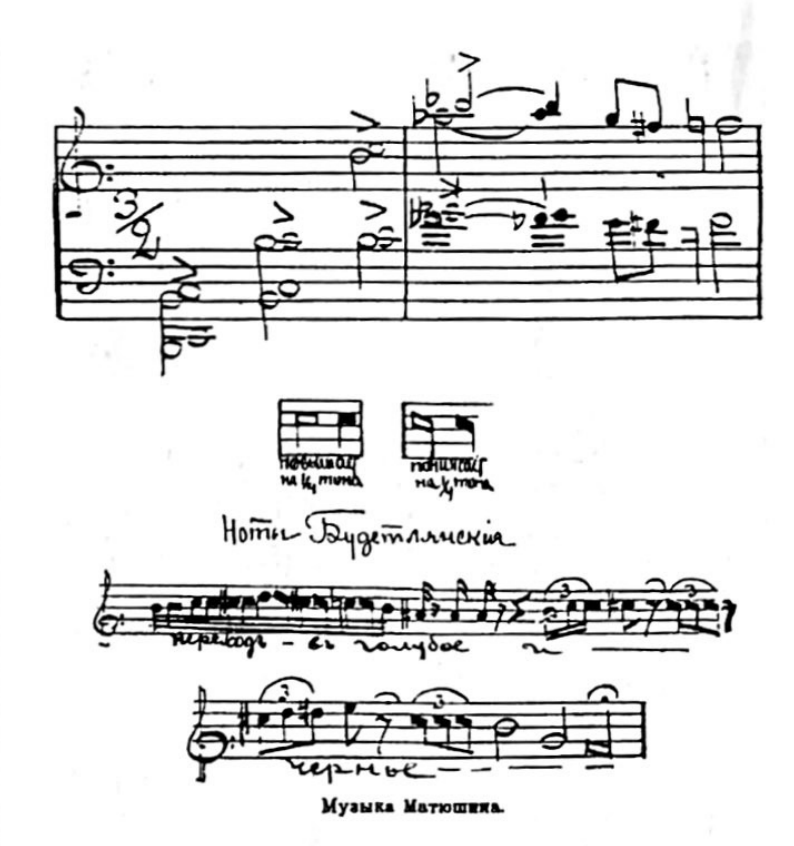
Центральное место в разделе культуры альманаха принадлежало театру как той сфере, где Уновис мог продемонстрировать конкретные достижения и дать представление о своей театральной концепции. Хотя этот раздел отражал сценическую практику группы только материалами спектаклей «Победа над солнцем» и «Супрематический балет», нижнюю хронологическую границу театральной деятельности уновисцев можно реконструировать по сообщению в статье «Уновис и его общественное творчество» о полученных Уновисом заданиях: одно из них состояло в декорировании витебского Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих Комитета по борьбе с безработицей. Заседание Комитета состоялось 17 декабря 1919 года, после него была показана «живая картина всех предприятий в декорациях супрематических»[208]. Именно она и явилась первым опытом уновисского театрального представления.

6 февраля 1920 года Уновис (точнее, тогда еще – Посновис) выступил с митингом и двумя спектаклями – «Победа над солнцем» в постановке В.Ермолаевой и «Супрематический балет» в постановке Н.Коган. Выбор для первого серьезного сценографического эксперимента уновисцев пьесы Крученых «Победа над солнцем» был не случайным. Обращение к знаковому для искусства 1910-х годов произведению погружало учеников в стихию авангарда и давало им возможность почувствовать себя преемниками футуризма, что являлось частью педагогической стратегии Малевича[209].

«Победа над солнцем» была поставлена в декорациях и костюмах В.Ермолаевой; один из костюмов, рисунок которого приводится в альманахе «Уновис», сделан по эскизу Малевича. Спектакль в 6 деймах (действиях) шел, как указывалось в афише, без антракта; в отличие от версии 1913 года музыка Матюшина не звучала, так как для постановки оперы у Уновиса не было возможностей (в афише спектакля этому обстоятельству была посвящена специальная ремарка: «По техническим обстоятельствам музыка отсутствует»[210]). Пластическое решение оформления «Победы над солнцем» Ермолаевой в большей степени апеллировало к кубизму и развивало уже наработанные Малевичем в первой постановке приемы.

Концепция «Супрематического балета», задуманного и реализованного Н.Коган, целиком основывалась на принципах супрематизма. Ярким художником она не была, но обладала другим чрезвычайно ценным для Уновиса качеством: способностью оказаться наиболее прилежной и истовой последовательницей и очень буквально транслировать чужие идеи. Не способная постичь их глубоко, развить, как это делали Лисицкий, Суетин, Чашник, Червинко, движимая своей увлеченностью любыми новациями, она не становилась на путь интерпретации, основанной на глубоком понимании, а использовала некий принцип, лежащий на поверхности. Ее эскиз декорации к «Балету» является упрощенным вариантом эскиза занавеса Малевича и Лисицкого, выполненного для декоративного убранства зала заседаний Комитета по борьбе с безработицей. Бесхитростный текст пояснений к постановке свидетельствует об очень относительном усвоении малевичевской теории: последовательность трансформации супрематических форм в теории Малевича была совершенно другой, и не квадрат образовывался из круга, а наоборот; такая фигура, как звезда, в супрематизме и вовсе не предусматривалась. Но, тем не менее, «Балет» стал заметным событием в жизни Уновиса, его значение измерялось не точным следованием сложной и изощренной доктрине супрематизма, а уникальностью эксперимента по созданию беспредметного супрематического действа.

Определение жанра постановки как балета выражало пластическо-динамический смысл представления. В афише спектакля сообщалось: «Танцы за ненадобностью отсутствуют». Как следует из объяснений Коган, действие представляло собой передвижение по сцене статистов, несущих щиты – картонные супрематические фигуры. Фигуры перемещались в соответствии с выстроенной ею системой последовательной трансформации супрематических форм[211]. Коган называла «Супрематический балет» «живой картиной»; это определение точно формулировало суть постановки, с



** М. Матюшин. «Ноты будетлянские». Вступление к опере «Победа над солнцем». Страница из либретто оперы (СПб. 1913)*

[207] *Крученых А.* Победа над солнцем. СПб. Б/г.

[208] «Уновис и его общественное творчество». С. 86

[209] Впервые опера «Победа над солнцем» была поставлена 3 и 5 декабря 1913 в петербургском Луна-парке и знаменовала рождение футуристического театра в России. Автором либретто был А.Крученых, музыку написал М.Матюшин, стихотворный пролог «Чернотворские вестучки» – В.Хлебников, а декорации и костюмы исполнил К.Малевич. В основу либретто и сценографии была положена утопия построения нового мира; название оперы являло собой эвфемизм победы новой эстетики над отжившими традициями старого искусства. В 1920–1921 Лисицкий разработал проект очередной постановки «Оперы» как электромеханического представления, где вместо актеров должны были действовать огромные марионетки, приводимые в движение электромеханической установкой. Постановка Лисицкого так и не была осуществлена. Единственным свидетельством этого остались альбомы эскизов, выполненные в виде папок с вложенными в них отдельными листами (папка 1920–1921 годов сделана в оригинальной технике; папка 1923 года содержит литографии).
В 1922 в Петрограде в помещении Музея Художественной культуры планировалось осуществить еще одну постановку оперы. Об этом свидетельствует анонс, помещенный в газете «Жизнь искусства» за 3 октября: «<...> Намечены следующие постановки: Татлин и С.Радлов – "Зангези" Хлебникова, Матюшин и Малевич – "Победа над солнцем" Крученых и Хлебникова и "Ошибка смерти" Хлебникова <...>». Из объявленных спектаклей был поставлен только «Зангези» (см.: *Парнис А.* Хлебников и Малевич – художники-изобретатели. К истории взаимоотношений // Творчество. 1992. № 7. С. 3).

[210] Афиша постановок «Победы над солнцем» и «Супрематического балета» 6 февраля 1920 хранится в Музее им. В.В.Маяковского (инв. 688).

[211] См. прим. 3 к статье Н.Коган «О супрематическом балете».

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА 2003

одной стороны, соотнося ее с жанром «живой картины» в традиционном понимании, с другой, – выявляя функции этого действа по отношению к супрематизму. Фактически, «Балет» анимировал супрематические композиции, материализуя пластическую интригу динамики супрематических форм, их зарождения из супрематического абсолюта – черного квадрата, – и возвращения к нему же.

По сути, Коган перешла в сценографии тот рубикон, который уже был преодолен в живописи и поэзии: она устранила из театрального представления предметность, сделав сюжетной основой «Балета» мистерию пространственных взаимоотношений геометрических фигур. К этой новации ее подталкивали два существенных обстоятельства. Во-первых, само учение супрематизма, выдвигающее в качестве сакрального понятия «чистое действо» как полное отречение от предметности не только на уровне воплощения, но и мышления. Во-вторых, тенденции авангардной сценографии, последовательно отвергающей миметические признаки традиционного театра: сюжетную основу, сценический эффект актерской индивидуальности, иллюзорность декораций и т.д. Вряд ли Малевич и его ученики были в курсе новейших европейских достижений в этой области. Но идея беспредметного театра витала в культурной атмосфере. В 1920 году в статье «Театр до конца», Ю.Анненков писал: «Нужен театр чистого метода <...> действие, движение – первооснова современного театра. <...> Подлинное театральное зрелище – прежде всего беспредметно»[212].

Нине Коган удалось воплотить эту идею, создав уникальный – первый и единственный супрематический беспредметный спектакль, который стал, к тому же, и единственным произведением художницы, связавшим ее имя с историей русского авангарда. Но и эту известность «Балет», так же как и витебская постановка «Победы над солнцем», приобрел уже в наши дни, на волне исследовательского интереса к деятельности Малевича и его учеников. В отличие от нашумевших петербургских футуристических спектаклей 1913 года «Победа над солнцем» и «Супрематический балет», поставленные в провинциальном Витебске, не были замечены ни сторонниками, ни противниками нового искусства и практически не имели резонанса в культурной жизни. Печальное исключение составляло замечание уновисского «ренегата» М.Кунина, который, отрекшись в 1921 году от Уновиса, выступил с критикой всех форм его деятельности, не забыв отметить и театр: «<...> опыт вечера "Победы над солнцем" достаточно показал, что в театре супрематизму места нет»[213].

Между тем, постановки «Победы над солнцем» и «Супрематического балета» фиксировали спектр направлений реформирования театра в соответствии с уновисскими принципами. «Балет», основываясь на отвлеченности своего «сюжета», демонстрировал наиболее радикальный потенциал – полный отказ от предметного мышления. «Победа над солнцем» отражала более универсальные возможности: новаторскую сценографическую интерпретацию традиционных компонентов театра – пьесы с сюжетной основой и актерской игры (хотя в данном случае текст Крученых сам по себе являлся авангардным произведением, авангардные сценографические методы не исключали обращения и к сакраментальной драматургии).

Этой проблеме – пересмотру всех основополагающих ценностей театра в соответствии с задачами нового искусства – посвящена статья «О театре» Л.Зупермана. Несмотря на то, что у Малевича имелись собственные готовые и неопубликованные статьи, где он излагал основные задачи современного театра[214], в роли театрального идеолога Уновиса выступил молодой художник, ученик мастерской В.Ермолаевой. Распределение подобных функций между учениками, несомненно, было приемом воспитательного процесса Малевича и стилем его взаимоотношений с уновисцами – каждый из них мог ощутить себя равноправным членом партии Уновиса. Конечно, манифестируя те или иные «партийные» директивы, члены Уновиса в основном транслировали идеи, внушенные Малевичем, но это служило для них наиболее эффективным способом усвоения методов нового искусства. Не исключением оказался и Зуперман, пересказавший в статье «О театре» взгляды учителя, которые Малевич изложил уновисцам в процессе работы над спектаклями.

В предложенных Зуперманом рецептах новаторства переплетается опыт футуристической сценографии и уновисских постановок. Его рассуждения о свете как об одном из основных выразительных средств современного театра явно инспирированы рассказами Малевича о его дореволюционном театральном эксперименте (как известно, эффекты освещения были использованы Малевичем при постановке в 1913 году оперы «Победа над солнцем» и откомментированы Б.Лившицем как главное достижение спектакля[215]).

В качестве основного принципа современной сценографии Зуперман рекомендует выявление динамики и статики при помощи построения декоративных форм, способных

[212] *Анненков Ю.* Театр до конца // Дом искусств. 1920. № 2. С. 67, 71.

[213] *Кунин М.* Об Уновисе // Искусство. Витебск, 1921, № 2–3. С. 16.

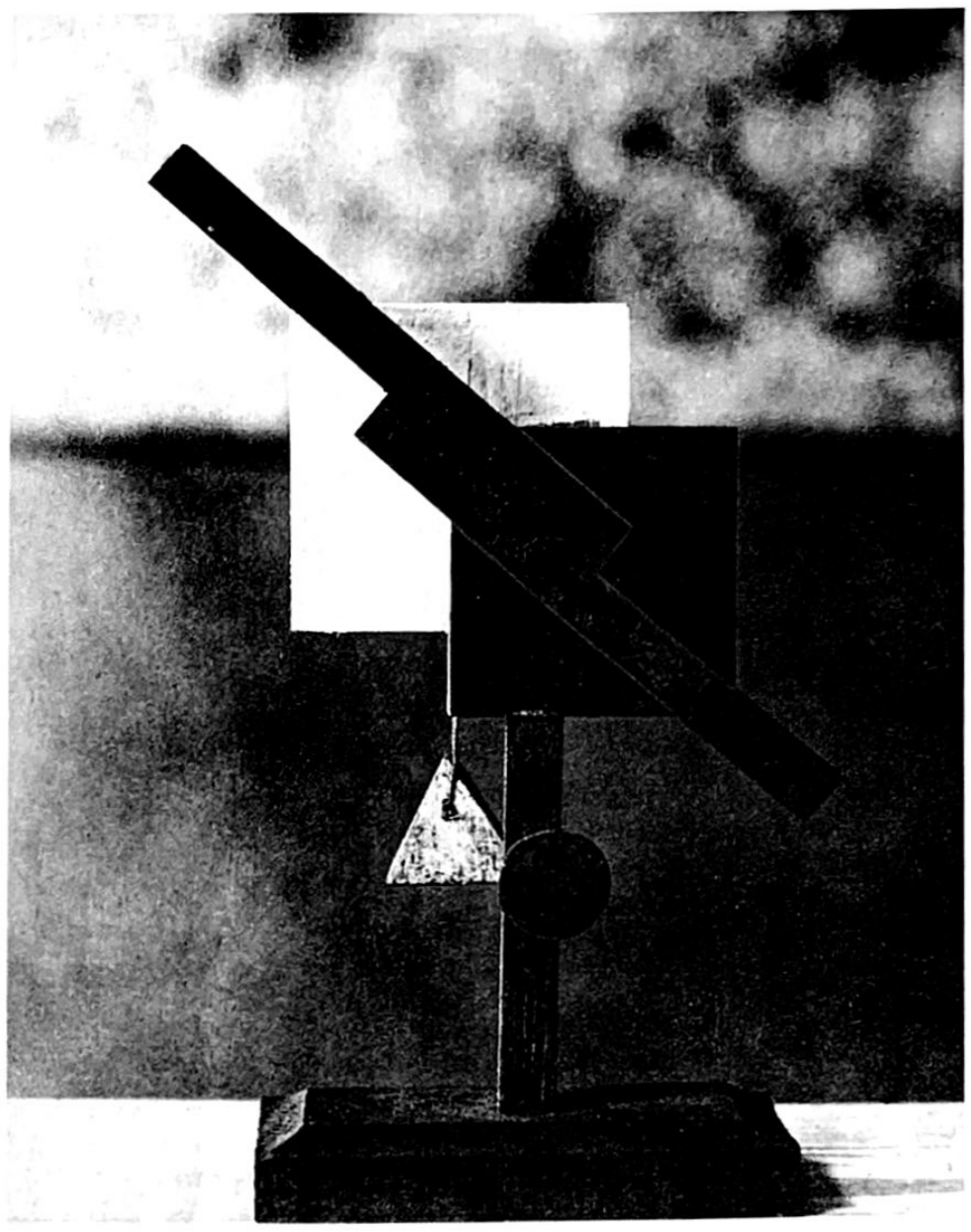
[214] Две статьи Малевича с названием «Театр» (1918?), находятся в архиве Н.И. Харджиева (*Фонд Харджиева-Чаги*); опубликованы в: Эксперимент / Experiment. Т. 5. Los Angeles, 1999.

[215] *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 449.

передвигаться благодаря техническим приспособлениям или актерам. Этот прием был разработан футуристическим театром и затем воспроизведен в витебских спектаклях Уновиса. Еще о первой постановке «Победы над солнцем» А.Крученых писал: «<...> актеры напоминали движущиеся машины. Костюмы <...> были построены кубистически: картон и проволока. <...> артисты двигались, скрепленные и направляемые ритмом художника и режиссера»[216]. Для оформления трагедии «Владимир Маяковский» П.Филоновым были созданы живописные щиты, изображавшие персонажей и скрывавшие за собой актеров. Тот же метод лег в основу «Супрематического балета» Коган и позже получил развитие в проекте электромеханического представления «Победа над солнцем» Лисицкого. Костюмы В.Ермолаевой к витебской постановке «Победы над солнцем» были кубистическими объемными построениями, превращающими актеров в марионеток. Подобные способы художественного оформления широко использовались и в европейской сценографии 1910–1920-х годов.

Декларируя принципы нового театра, Зуперман не ссылался на авторитет Малевича и конкретную, уже проделанную в этой области работу уновисцев, ограничиваясь изложением системы кодов, общих для авангардной сценографии. Однако творчество именно Уновиса и его потенциальных единомышленников названо им в качестве единственно возможного гаранта наступления новой эры театрального искусства: «К подобной творческой работе призваны лишь *утвердители нового искусства* (выделено мной – *Т.Г.*), старые же работники к ней неспособны, и искусство современности их поневоле выбросит за свой борт»[217].

Призыв же Зупермана к «чистому действу», тождественному беспредметности в системе координат супрематической философии, намечал тот путь, на который в конечном итоге должен был выйти театр. Тем самым автор статьи переводил общеавангардные тезисы в категории уновисской эстетики.



* *Н. Коган. Супрематическая игрушка «Хо-бо-ро». Витебск. 1920*

Идея беспредметного театра была для Малевича естественным продолжением и следствием супрематической теории; совершив ряд театральных экспериментов вместе со своими учениками в Витебске, он не исчерпал для себя этот замысел, а лишь уверился в его перспективности и плодотворности. В 1932 году в письме к В.Мейерхольду Малевич с сожалением заметил: «Никто, однако, из мира театра не рискнул сделать театральное искусство беспредметным, а этот путь рано или поздно должен прийти, ибо когда поймут люди, что искусство есть беспредметно, то они и поставят новый интересный театр»[218].

* * *

Раздел «Общественного творчества» альманаха освещал решение Уновисом основной задачи витебского утопического эксперимента: создание и применение стилеобразующих принципов супрематизма. Статьи, хроника уновисской жизни, иллюстрации этого раздела были призваны отразить художественную экспансию Уновиса в повседневную жизнь. «Все вещи, весь мир наш должны одеться в супрематические формы, т.е. ткани, обои, горшки, тарелки, мебель, вывески, словом, все должно быть с супрематическими рисунками, как новой формой гармонии», – провозглашали уновисцы[219]. Мысль о возможности эстетической организации предметно-пространственной среды по супрематическим законам была сформулирована Малевичем еще в апреле 1919 года: «Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения. Но может появляться на вещах как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания»[220]. Реализации этой концепции формообразования и была подчинена практическая деятельность Уновиса, превратившая Витебск в своего рода опытный образец, фрагмент супрематического мира. Гигантские супрематические панно, закрывающие фасады зданий, супрематические ткани, знамена, супрематическая роспись трамваев, преобразили Витебск; его новый облик поражал современников. С.Эйзенштейн писал: «Странный провинциальный город. Как многие города Западного края – из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошлась кисть Казимира Малевича»[221]. С.Дым-

[216] *Крученых А.* Первые в мире спектакли футуристов // Наше наследие. № 2. 1989. С. 298.

[217] *Зуперман Л.* О театре. С. 81

[218] РГАЛИ, Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1933. Л. 2.

[219] *Кунин М.* Об Уновисе // Искусство. Витебск, 1921, № 2–3. С.16.

[220] *Малевич К.* Супрематизм. Из "Каталога десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм" // *Малевич* 1995. С. 151.

[221] Цит. по: В.В.Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1933. С. 279.

шиц-Толстая вспоминала: «Я попала в Витебск после Октябрьских торжеств, но город еще горел от оформления Малевича – кругов, квадратов, точек, линий разных цветов <...>. Мне показалось, что я попала в завороженный город, но в то время все было возможно и чудесно, и витебляне на тот период времени заделались супрематистами. По существу же горожане, наверное, думали о каком-нибудь новом набеге, непонятном и интересном, который надо было пережить»[222]. Корреспондент журнала «Эрмитаж» сообщал: «В день одной из пролетарских демонстраций, когда почти все знамена были сделаны Уновисами, а город и большой театр украшены в стиле *супрематизма*, рабочие устроили овацию революционной группе Малевича»[223]. Конечно, у супрематистов было немало и оппонентов. Один из них, – недавний член Уновиса М.Кунин – высказался об оформлении Витебска крайне резко: «Но когда весь город оделся в квадраты, круги и треугольники, стало страшно дико, нелепо и смешно»[224].

В Витебске Малевич начал разрабатывать принципы супрематического формообразования. Эскизы, выполненные в 1919–1921 годах, уже не имели характера самоценных супрематических композиций, а являлись формулами стиля, универсальными элементами, позволяющими использовать их в любой комбинации и с разными оформительскими целями – от росписи стен (под девизом «смерть обоям!») до декорирования трибун для ораторов. Гармония супрематического мира основывалась на его стилистической цельности. Несколько позже, в 1923 году, Малевич создал эскизы супрематических платьев, сопроводив их надписями: «Синтез архитектурного здания наступит тогда когда все формы вещей в нем находящихся будут связаны единством их формы и цвета <...>. Принимая во внимание, что новая архитектура будущего примет вид формы супрематические необходимо будет вырабатывать и весь ансамбль формы строго связанный с архитектурной формой, этот эскиз предусматривает платье»; «Гармонирование архитектурных форм <...> потребует к себе смены существующей мебели, посуды, платья <...> я сделал эскиз платья, согласно росписи стен по цветному контрасту»[225].

Подобные начинания Уновиса были шире, нежели деятельность экспериментального учебного художественного заведения, и предполагали обретение функций реального управления культурой. О настойчивом стремлении получить официальные полномочия на внедрение супрематической культурной модели свидетельствует «Доклад собранию художников гор. Витебска об организации Совета утверждения новых форм искусства». Хронологически предшествовавший многим начинаниям Уновиса, зафиксированным в альманахе, «Доклад» помещался в конце, и в такой последовательности заключалась определенная логика. Дело было не только в том, что тематически «Доклад» соответствовал последнему разделу журнала, посвященному организационным проблемам Уновиса. Как уже говорилось, структура альманаха, задуманного в качестве компактной и убедительной схемы идеологии и жизнетворчества группы, отражала логику возникновения и существования Уновиса – от служившей фундаментом общей супрематической теории до попыток ее реализации в социальном пространстве. «Доклад» служил логическим завершением альманаха: предварительно изложив программу в теоретических статьях и продемонстрировав стратегию ее осуществления в хронике своей деятельности, уновисцы заявляли в «Докладе» претензии на управление культурной жизнью. Наступательная тактика была избрана вполне последовательная: из всего арсенала постулатов социоэстетической утопии супрематизма акцентировалась идея коллективизма, созвучная революционным установкам эпохи. Сложные спекулятивные умопостроения Малевича о коллективизме, предполагающем растворение индивидуальности в мировом начале, в этом документе адаптировались согласно его административному назначению и трансформировались в доступную мысль о целесообразности слаженных коллективных действий по построению современной культуры на основе наиболее прогрессивных художественных систем – кубизма, футуризма и супрематизма.

«Доклад об организации Совета» и «План работы Совета» должны были дать исчерпывающее представление об энтелехии Уновиса как группы, берущей на себя ответственность за судьбу новой эстетики. Предполагаемые акции «Совета» охватывали все возможные сферы влияния на культурную жизнь – от архитектурных проектов до организации художественных школ и кружков. При этом Уновис предлагал себя в роли не только автора проектов, но и их практического исполнителя: «Организация производства проектов новых форм утилитарных сооружений и потребностей и *реализация их в жизни*. <...> Проекты декораций и росписи помещений внутри и снаружи и *реализация их* (выделено мной – *Т.Г.*)»[226].

В своем стремлении занять господствующее положение в культурной политике Уновис был не уникален; подобные намерения высказывали многие авангардисты. Власти же стремились использовать энергию и энтузиазм молодых художников, отводя при этом авангарду роль отнюдь не главного, а экспериментального направления художественно-

[222] Из воспоминаний С.И.Дымшиц-Толстой // *Малевич в ГРМ* 2000. С. 414–415.

[223] Фронт художественного труда. Материалы к Всероссийской конференции левых в искусстве. Как возник Уновизм // Эрмитаж № 10. М., 1922. С. 4.

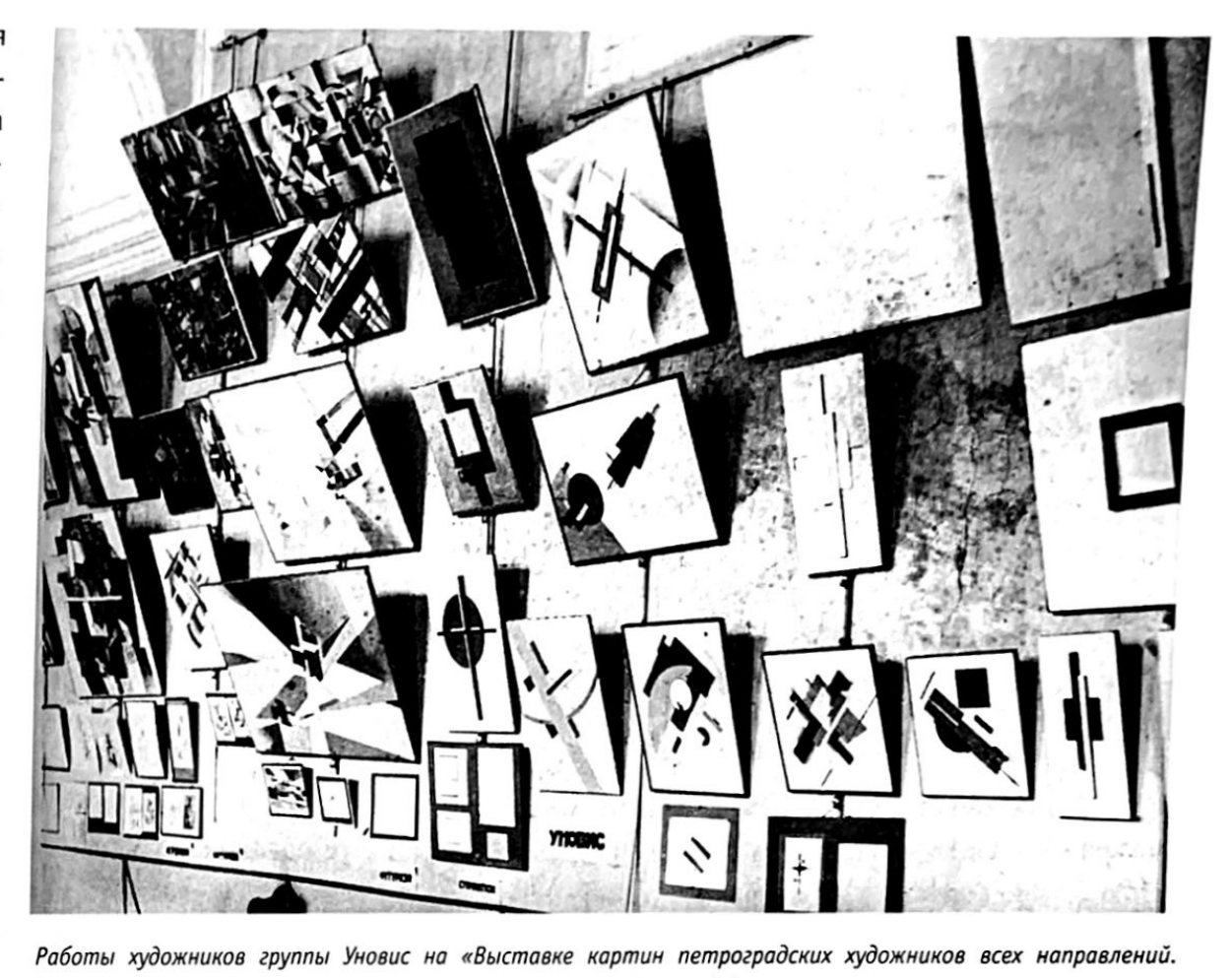
[224] *Кунин М.* Об Уновисе // Искусство. Витебск, 1921, № 2–3. С. 15.

[225] *Малевич* 1988. Кат. № 170, 171. Сохранены авторская орфография и пунктуация.

[226] «Доклад собранию художников гор. Витебска об организации Совета утверждения новых форм искусства». С. 102

го творчества и подчеркивая маргинальность значения его новаций в общем художественном процессе. Нейтрализация государством притязаний мастеров авангарда происходила в самых заурядных административных формах: прекращалось финансирование их начинаний, работы забраковывались художественными комиссиями, учебные программы не утверждались, левых художников, занявших после революции руководящие посты в управлении культурой, постепенно с этих постов снимали. Покровительствующий поначалу новому искусству А.Луначарский довольно скоро перестал его защищать, ссылаясь на непонятность художественного языка авангарда массовому зрителю. Луначарский был напуган претензией авангарда на роль генерального художественного направления, определяющего культурную политику; о газете «Искусство коммуны», например, он писал: «<...> несколько пугают в молодом лике <...> газеты <...>: разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти»[227]. Его же высказывания относительно футуризма (под которым подразумевалось все левое искусство) не оставляли сомнений в бесперспективности надежд художников-авангардистов на признание властью их положения в качестве реального авангарда культуры. «Что касается футуризма, то я лично думаю, что из искусства прошлого дорога к пролетарскому, социалистическому искусству идет не через футуризм», – заявлял Луначарский в 1921 году в статье «Наши задачи в области художественной жизни[228]. В контексте витебского журнала «Искусство», где была помещена статья, высказывание невольно приобретало характер прямого обращения к Уновису, который являлся единственным представителем левого фланга искусства в Витебске. Витебская деятельность Малевича не встречала одобрения и понимания не только у властных структур, но и у местной интеллигенции (включая тех, кто находился в Витебске по разным обстоятельствам временно). Его оппонентами были профессор Петербургского университета С.Грузенберг, музыковед и философ А.Цшохер, литературовед Л.Пумпянский и литератор и критик П.Медведев[229] (знаменательно в этом контексте, что в 1925 году книга Медведева «Демьян Бедный» вышла с супрематической обложкой Суетина). И надо заметить, что своими главными «гонителями» Малевич считал вовсе не партийных чиновников, далеких от проблем искусства, а скорее не оказывающих ему должной поддержки влиятельных деятелей из творческих организаций и культурной среды – таких как П.Медведев или Д.Штеренберг. Но именно они вполне искренне не понимали и не принимали малевичевского радикализма и потому критиковали Уновис, не содействовали его инициативам и активно сопротивлялись напору Малевича, что давало ему вполне объективные основания считать себя непонятым и гонимым. В 1922 году он сообщает Л.Лисицкому из Витебска: «Жестокое гонение чиновников на нас оказывается; главные гонители Д<авид> Ш<теренберг> и К°»; в 1925 году в письме из Ленинграда опять жалуется на Штеренберга: «Не общество меня не понимает, а Давидка <Штеренберг>, он все каверзы строит и яму роет под Институт, как копал в Витебске; <...> он классик теперь и нашего брата не терпит»[230]. Самому Штеренбергу в 1921 Малевич пишет: «Вы, Давид Петрович, стоите во главе, так что Вы будете ответственны перед историей как государственный деятель. Поэтому я обращаюсь к Вам, ибо у Вас власть, у меня идея без власти <...>»[231]. Штеренберг же старался сохранить нейтралитет в борьбе художественных группировок, что Малевичем было истолковано как «затирание» Уновиса; к тому же, ощущая себя в Витебске как «в ссылке», Малевич ожидал от Штеренберга назначений «в центре», в частности, на должность заведующего Международного бюро[232]. Исполняя просьбы Малевича об улучшении материального положения, Штеренберг не спешил с приглашением на работу в Москву; именно он в 1921 году командировал в Витебск Р.Фалька с целью организации в училище мастерской с более традиционной художественной направленностью.

Однако в начале 1920 года уновисцы еще находились во власти иллюзий возможности преодоления этого сопротивления и осуществления своей художественной утопии; подтверждением тому стала короткая, но яркая история деятельности Уновиса. Альманах же, отразивший момент его рождения и расцвета, вошел в историю как уникальный памятник утопической мысли и утопической деятельности. ■



Работы художников группы Уновис на «Выставке картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923»
Петроград. Май 1923

[227] *Луначарский А.* Ложка противоядия // Искусство коммуны. Издание Отдела ИЗО Наркомпроса. 29 декабря 1918 г.

[228] Искусство. Витебск. 1921. № 4. С. 7.

[229] *Малевич* 2000. С. 373.

[230] Письма Казимира Малевича Эль Лисицкому и Николаю Пунину / Публикация А.Шатских и А.Каминской. М., 2000. С. 5, 17.

[231] Цит. по: *Лазарев* 1992. С. 160

[232] Там же. С. 158

Комментарии к иллюстрациям альманаха «Уновис №1»

Комментарии отсылают к нумерации листов в факсимильном воспроизведении альманаха «Уновис».

В том случае, если в альманахе названия рисунков отсутствуют, в квадратных скобках приводятся названия, определенные автором публикации по оглавлению альманаха, аналогам или другим источникам (источники оговариваются), или же данные комментатором условно.

Биографические сведения приводятся только о малоизвестных художниках.

ЛИСТ 1.
[Эл. Лисицкий. Обложка альманаха «Уновис»]. Графитный карандаш, гуашь.
Об обложке см. вступительную статью.

ЛИСТ 2.
К.Малевич. Супрематизм квадрата. Тушь, кисть.

ЛИСТ 2, оборот.
К.Малевич. [Красный квадрат]. Красная тушь, кисть.

ЛИСТ 4.
К.Малевич. Супрематизм круга. Графитный карандаш, тушь, кисть.

ЛИСТ 5.
К.Малевич. Супрематизм креста. Графитный карандаш, тушь, кисть.

«Черный квадрат», «Черный круг» и «Черный крест», декларированные Малевичем как три главные формы супрематизма, впервые были выставлены в 1915 году на выставке «0,10». Супрематическая теория базировалась на осмыслении квадрата в качестве основы беспредметного пластического мышления. В теоретических трудах Малевича встречаются самые разнообразные эпитеты для определения черного квадрата: «нуль форм», «живой царственный младенец», «лицо нового искусства», «первый шаг чистого творчества в искусстве». Манипуляции с квадратом порождали следующие по важности супрематические фигуры: вращение квадрата образовывало круг, а перемещение черных и белых плоскостей формировало крест. В 1927 году Малевич писал: «Супрематический квадрат представляет собой первый элемент, из которого построился Супрематический метод. <...> Супрематический квадрат явился тем первым элементом, из которого построилась в супрематизме новая форма выражения ощущений вообще». (*Малевич* 1998. С. 108).

По мере эволюции супрематизма в философскую теорию трактовка квадрата все больше удалялась от своего первоначального смысла пластической первоформы художественного направления. В 1920 в письме М.Гершензону Малевич писал: «<...> Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства; я на него смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, Квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала» (*Малевич* 2000. С. 339).

Вместе с тем, квадрат продолжал оставаться опознавательным знаком супрематизма как художественной системы и направления. Члены Уновиса носили черный квадрат нашитым на рукаве, и вместо подписи его ставил Малевич на своих поздних работах.

Черные квадрат, круг и крест часто иллюстрировали основные положения супрематизма в трудах Малевича. «Черный квадрат» воспроизведен на обложке и в тексте брошюры «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм»; в этом же издании помещена репродукция «Композиции с черным кругом» (в данной версии круг смещен в нижний левый угол композиции). Квадрат, круг и крест начинают зрительный ряд супрематических композиций в альбоме литографий «Супрематизм. 34 рисунка» (здесь композиционное построение круга аналогично тому, которое приводится в альманахе «Уновис», – со смещением в верхний правый угол. «Черный квадрат в белом квадрате» и «Черный круг в белом квадрате» помещены на обложке книги «О новых системах в искусстве». Подборка иллюстраций к главе «Супрематизм» книги «Мир как беспредметность» также начинается квадратом, крестом и кругом, при этом здесь они приобретают пространную авторскую интерпретацию в подписях: «Основной супрематический элемент. Квадрат. 1913»; к кругу же и кресту – соответственно: «Основной супрематический элемент. Первый за квадратом, из которого возникают супрематические формы. 1913» и «Третий основной супрематический элемент. 1913» (Малевич указывает дату, соответствующую, по его мнению, зарождению самой идеи супрематизма). Существовали также авторские повторения «Квадрата», «Круга» и «Креста».

Картина «Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях» также экспонировалась на выставке «0,10». Красный квадрат входил в сформулированную Малевичем художественно-философскую триаду, фиксируя «цветной» период супрематизма: «Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. <...> черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие. <...> О цветах и о белом и черном еще возникнет масса толков, кот<орые> увенчаются через путь красного в белом совершенстве» (*Малевич* 1995. С. 188).

ЛИСТ 10.

К.Малевич. Супрематизм духа. 1920. Линогравюра, гуашь, черная и красная тушь.

В подписи к рисунку и в оглавлении название работы указано по-разному (в оглавлении – «Супрематия духа»). Малевич воспроизводит в альманахе в графической технике живописную работу «Супрематизм духа» (1920. Дерево, масло), которая находится в коллекции фонда Харджиева-Чаги.

В 1927 году Малевич включил литографию с этого произведения в число иллюстраций к главе «Супрематизм» книги «Мир как беспредметность» под названием «Супрематическая композиция (ощущение беспредметности). 1919». Эта же композиция была использована Л.Хидекелем в 1924 в рисунке для марки Уновиса (см.: *В круге Малевича* 2000. С. 216).

ЛИСТ 11.

Эл. Лисицкий (?). Рисунок к статье «Коммунизм труда и супрематизм творчества». Графитный карандаш, красная и черная тушь, кисть.

Как и сама статья, рисунок не подписан. В оглавлении статья указывается с авторством Лисицкого, а рисунок имеет характер заставки к статье; это дает основания предположить, что он выполнен Лисицким. Пластический мотив красного треугольника – «клина» использовался Лисицким довольно часто.

ЛИСТ 12, оборот.

К.Малевич. [Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении. 1915]. Репродукция.

В оглавлении альманаха репродукция, обозначенная как «супрематизм Малевича», перечислена в ряду иллюстраций к статьям Лисицкого.

Впервые работа «Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении» (местонахождение неизвестно) была экспонирована на выставке «0,10» и зафиксирована на фотографии экспозиции этой выставки. Название картины идентифицируется по письму О.Розановой к А.Крученых, в котором она описывает свои впечатления от выставки «0,10»: «Чтобы удовлетворить твое любопытство, вот тебе копии картин Малевича: Дама в автомобиле. <...> Картины эти в разных красках. А не черное с белым» (в письме приводится рисунок «Дамы в автомобиле»; *Experiment* 1999. С. 77; илл. 15). Картина оценивалась Малевичем как одно из первостепенных супрематических произведений – литографии с нее помещены в тех его книжках, где присутствовал визуальный ряд супрематизма: в брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (Пг., 1916) она воспроизведена вместе с «Черным квадратом» и «Черным кругом», а также включена в альбом литографий «Супрематизм. 34 рисунка».

Пластический мотив «Автомобиля и дамы» с некоторыми вариациями входит во многие супрематические композиции Малевича 1915–1916 годов.

В занятиях Малевича с учениками в Витебске картина «Автомобиль и дама» постоянно фигурировала в числе эталонов супрематизма. Архитектонический принцип ее конструкции содержал в себе универсальные для супрематизма законы динамики и экономичной геометрической структуры, что позволяло использовать эту фигуру в качестве элемента стиля и присвоить ей функцию знака. На фотографии мастерской Уновиса запечатлен Малевич, выполняющий мелом на доске учебный рисунок, который воспроизводит пластическую форму «Автомобиля и дамы», но в зеркальном отражении. Видна также поясняющая подпись к рисунку: «2 плоскости равно» («равно» относится именно к рисунку, а «две плоскости», возможно, тоже нарисованы на доске, но закрыты фигурой Малевича). В 1921 Л.Юдин написал в дневнике: «Хочется иметь фото с вещи К.С.М.» Рядом с записью – маленькая зарисовка с «Автомобиля и дамы» (ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 14. Л. 28).

По всей вероятности, в альманахе «Автомобиль и дама» иллюстрирует не только общие положения статьи Лисицкого «Коммунизм труда и супрематизм творчества», но и имеет прямое отношение к тексту, расположенному именно на этой странице: «Художник своею кистью строит знак. Этот знак – не форма постижения уже готового, построенного, пребывающего в мире, – это знак нового, дальше строящегося, прибывающего в природе через человека мира». (Надо заметить, что статьи Лисицкого в альманахе отличаются от многих других тщательно выполненным макетом страниц: иллюстрации помещены в точном соответствии с текстом, и иногда текст статьи переходит в подпись под иллюстрацией).

Значение картины «Автомобиль и дама» как одной из формул супрематизма подтверждается включением ее репродукции в одну из аналитических таблиц, выполненных Малевичем в Гинхуке. Картина различима на фотографии 1925 года, на которой Малевич дает объяснения сотрудникам Гинхука у стенда с таблицами. Репродукция «Автомобиля и дамы» помещена в определенную логическую последовательность: в верхнем ряду расположены «Черный круг», безымянная супрематическая работа, сохранившаяся только в графическом варианте и «Супремус № 58». Ниже, в центре таблицы, – «Автомобиль и дама», в нижнем ряду – «Черный крест»; работа, не поддающаяся идентификации из-за качества фотографии (возможно, «Белый квадрат»), и «Черный квадрат». Следуя логике расположения супрематических произведений в таблице, можно предположить, что конструкция супрематического монолита «Автомобиля и дамы» содержит в себе некий универсальный алгоритм динамической архитектоники сопряжения супрематических элементов.

ЛИСТ 13, оборот.

Эл. Лисицкий. [Вираж. Энергийные плоскости. Проун 1]. Линогравюра, гуашь.

Название устанавливается по идентичному рисунку, находящемуся в ГТГ (см.: *Лисицкий* 1990. Кат. № 82) и получившему условное название по авторской надписи на обороте: *«Вираж / энергийные плоскости несут комплексы»*.

Известны литографированные варианты (*Russian Avant-garde* 1995. № 171, 172); один из них имеет авторское название «Проун 1»: под этим названием работа входила в так называемую «Папку проунов» – серию литографированных проунов, изданную в Москве в 1921. Проун, фотография которого приводится в книге В.Ракитина о И.Чашнике с названием «Проун 1», в действительности называется «Проун 1а. Мост 1» (см.: В.Ракитин. Илья Чашник. М., 2000. С. 12). Горизонтальная ориентация этих работ подтверждает заложенный в них замысел вращения вокруг оси. В другом варианте Лисицкий визуализирует идею вращения в пространстве, монтируя в одну композицию 4 одинаковых листа в разных ракурсах. Надпись на этой литографии частично повторяет текст из альманаха: *«построение плывущее в пространстве вынесено вместе с смотрящим за пределы земли и чтоб постигнуть ее всю, он должен повернуть ее и себя вокруг ее оси как планету. Эта схема только механическое указание вхождения в существо построения только четыре фазы»* (см.: *Lissitzky* 1988. Илл. 33. «Построение, плывущее в пространстве»).

Существовала также живописная работа Лисицкого, аналогичная рисунку из альманаха; ее можно различить на фотографии Лисицкого в мастерской в Витебске в 1920 (см. илл. на С. 24).

Рисунок, приведенный в альманахе, как и его аналоги, является одним из ранних проунов. Понятие «проекта», характерное для инженерно-архитектурного мышления Лисицкого, было одним из ключевых в его художественной концепции; проуны интерпретировались их автором как проекты тех новых форм, которые обретет миростроительство будущего. Лисицкий писал: «Проун начинает свои установки на поверхности, переходит к пространственным модельным сооружениям, и идет дальше к построению всех форм жизни. <...> И через проун мы выйдем к сооружению над этим всеобщим фундаментом единого мирового города жизни людей земного шара» (РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 14).

Обращает на себя внимание лексико-семантическое созвучие понятий «проун» и «проум», – слова придуманного Хлебниковым и трактованного им как «проникновение в будущее» (см.: *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 600), хотя, скорее всего, это случайное совпадение, обусловленное общей направленностью мысли авангардного искусства.

На момент выхода альманаха термин «проун» еще не появился; об этом свидетельствует тот факт, что ни в статьях Лисицкого, ни в подписях к рисункам его нет. В автобиографии (1942) Лисицкий пишет, что первый проун был создан в 1919 (см.: *Lissitzky* 1988. S. 72). Действительно, идея проуна как развития пространственного потенциала супрематизма родилась в 1919, название же «проун», судя по всему, она получила во второй половине 1920. Лисицкому, так же как и Малевичу, сознательно изменившему дату написания «Черного квадрата» с 1915 на 1913, впоследствии было важнее указать время рождения замысла, а не термина.

[ЛИСТ 15, оборот.

Эл. Лисицкий. Арка. Графитный карандаш, гуашь].

В публикуемом экземпляре рисунок отсутствует. Вклеенная машинописная подпись «Арка» указывает его место на оборотной стороне листа 15, где он должен был играть роль концовки к статье «Супрематизм миростроительства». В другом известном экземпляре альманаха рисунок «Арка» есть (см. илл. на С. 22).

Рисунок из альманаха является аналогом эскиза «Проуна 23» (ГТГ) с авторской надписью на полях: «*Арка*» (см.: *Лисицкий* 1990. Кат. № 79). Как и многие другие проуны, «Проун 23» повторялся Лисицким в разных техниках. Наиболее известный под названием «Проун 23. № 6» находится в собрании Э.Эсторика (см.: *Lissitzky* 1976. Илл. 23). Картина, воспроизводящая пластический мотив «Арки», видна на фотографии Лисицкого 1920 года в мастерской в Витебске; она стоит на мольберте (см. илл. на С. 24).

А.Шатских ошибочно указывает название, данное впоследствии Лисицким проуну «Арка» как «Проун 1» (*Шатских* 2001. С. 103). Рисунок «Проун 1» находится на обороте листа 13 альманаха «Уновис».

ЛИСТ 16.

Эл. Лисицкий. Супрематизм города. Фотография.

«Супрематизм города» был одной из первых живописных работ Лисицкого. Картина различима на упомянутом выше снимке Лисицкого в мастерской в Витебске в 1920 (см. илл. на С. 24). Известна также литография этого проуна с названием «Проун 1d» (см.: *Russian Avant-garde* 1995. № 174). А.Шатских ошибочно указывает название, данное впоследствии Лисицким работе «Супрематизм города» как «Проун 1 0» (*Шатских* 2001. С. 103).

Существует также модификация данного пластического мотива, имеющая с «Прауном 1d» некоторое типологическое сходство, хотя и существенно различающаяся с ним в деталях пластического и цветового решения – «Город. Супрематизм» (1920. Х. м. Азербайджанский государственный музей изобразительных искусств им. Р.Мустафаева), и литография с названием «Проун 1е»).

ЛИСТ 20, оборот.

Н.Коган. Супрематический балет. [Эскиз декорации]. Графитный карандаш, черная и красная тушь, гуашь, кисть.

ЛИСТ 21.

[Н.Коган. Схема мизансцен балета «Победа над солнцем»]. Графитный карандаш.

О постановке Н.Коган «Супрематического балета» см. вступительную статью, а также прим. 1 к статье Н.Коган «Супрематический балет» и прим. 4 к «Примечаниям к движению Уновиса».

Существует еще один вариант эскиза в ГМТМИ; (*В круге Малевича* 2000. С. 68–69), включающий в себя цветной рисунок, чертежи мизансцен и поясни-

тельный текст, написанный Коган от руки и идентичный напечатанному в альманахе. Эскиз отличается от рисунка в альманахе раскраской супрематических плоскостей; также несколько изменены пропорции. Рисунок из ГМТМИ выполнен более тщательно, чертежи сделаны тушью, по линейке. По всей вероятности, этот «беловой» вариант предназначался для экспонирования на одной из выставок Уновиса.

В другом известном экземпляре альманаха чертежи мизансцен практически тождественны публикуемым, за исключением верхнего, расположенного квадратом вниз (см.: *Наков* 1997. С. 70).

Очевидно, что в эскизе декорации Коган ориентировалась на пластическую композицию «Эскиза оформления занавеса для заседания Комитета по борьбе с безработицей», выполненного Малевичем и Лисицким в 1919 (см. илл. на С. 17).

ЛИСТ 21, оборот.

К.Малевич. Будетлянский богатырь (Победа над солнцем 1913–1920). Линогравюра, графитный карандаш.

Один из эскизов витебской постановки «Победы над солнцем» был создан Малевичем. В рисунке 1920 года Малевич с некоторыми изменениями повторяет свои эскизы 1913 года. Условное изображение головы в виде ромба, но с прорисованными глазами трансформируется в черный ромб, который также можно расценивать как вариацию на тему его эскизов оформления оперы 1913 года (в некоторых из них головы персонажей заменены карточными символами, но без соблюдения их традиционной окраски – например, в одном из вариантов «Будетлянского силача» вместо головы фигурирует красный знак трефовой карты). Как и в рисунках 1913 года, сам «Будетлянский богатырь» представляет собой контаминацию образов авиатора, «путешественника по всем векам» (другого персонажа из оперы) и силача – пришельца из будущего: его одежда стилизует летный костюм начала XX века (о самоидентификации футуристов с образом авиатора см.: *Горячева Т.* Мифотворчество кубофутуризма. О некоторых сюжетах и героях // Русский авангард в кругу европейской культуры. М, 1994).

ЛИСТ 23, оборот.

В.Ермолаева. «Победа над солнцем». Опера А.Крученых [Эскиз декорации]. Гравюра, гуашь.

ЛИСТ 24.

В.Ермолаева. Пестрый глаз. [Эскиз костюма к опере «Победа над солнцем»]. Гравюра, гуашь.

Пестрый глаз появляется в опере в 5-й картине, изображающей будущее – «десятый стран»: «Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется, что они подозрительно движутся. Показывается *Пестрый глаз*.

Пестрый глаз: Прошлый уходит / быстрый паром / и задвигает засов, / И череп скамейкой ускакал в дверь» (*Крученых А.* Победа над солнцем. Опера в двух деймах, шести картинах. Москва – Вена. 1993. С. 25).

ЛИСТ 24.

В.Ермолаева. Похоронщики. [Эскиз костюма и декорации к опере «Победа над солнцем»]. Гравюра, гуашь.

По ходу действия оперы похоронщики хоронят солнце. Похоронная процессия проносит солнце под реплики: «Мы вырвали солнце со свежими корнями. <...> Солнце железного века умерло!» (Цит. по указ. изд. С. 23–24).

Аналогичный оттиск хранится в ГРМ (*В круге Малевича* 2000. С. 12).

Гравюра, положенная горизонтально и, таким образом, превращенная в абстрактную кубистическую композицию, воспроизведена в витебском журнале «Искусство» (1921. № 1. С. 14).

Оттиски «Пестрого глаза» и «Похоронщиков» экспонировались вместе с другими работами Уновиса на «Первой художественной выставке русского искусства» в галерее Ван Димена в Берлине в 1922 (№ 302).

ЛИСТ 26, оборот.

Меерсон [Т.] [Кубистическая композиция]. Линогравюра.

Меерсон Татьяна Яковлевна (1906 – ?). Училась в мастерской Н.Коган.

Аналогичный оттиск хранится в ГРМ как работа неизвестного художника мастерской Уновиса (*В круге Малевича* 2000. С. 33).

Гравюра воспроизведена в витебском журнале «Искусство» в качестве иллюстрации к статье Малевича «Уновис» (1921. № 1. С.10).

ЛИСТ 27.

Гандель [С.] [Кубистическая композиция]. Линогравюра.

Гандель Софья (Соня) Маркусовна (1906– ?). Училась в мастерской К.Малевича.

Композиция гравюры обнаруживает некоторое сходство с работой Сифман[а?], находящейся на листе 30 альманаха. Очевидно, обе композиции были выполнены на одном и том же занятии, посвященном кубистическому построению скрипки.

ЛИСТ 27, оборот.

М.Носков. [Кубистическая композиция]. Цветная линогравюра.

Носков Марк Иванович. (Даты жизни неизвестны). Брат Георгия Носкова, также члена Уновиса.

Работа М.Носкова, как и гравюры на листах 27 и 30, является кубистическим построением скрипки.

ЛИСТ 29, оборот.

Л.Юдин. [Кубистическая композиция]. Цветная линогравюра.

Аналогичный оттиск хранится в ГРМ как работа неизвестного художника мастерской Уновиса (*В круге Малевича* 2000. С. 30).

ЛИСТ 30.

Сифман. [Кубистическая композиция]. Линогравюра.

Об этом художнике (или художнице) биографические сведения отсутствуют. Кроме альманаха фамилия Сифман встречается еще раз только в рукописном списке членов Уновиса (факсимильное воспроизведение см.: *Khidekel* 1995. Б/п). Среди анкет, заполненных учащимися Витебского художественного училища, анкеты Сифман[а?] нет.

Аналогичный оттиск хранится в ГРМ как работа неизвестного художника мастерской Уновиса (*В круге Малевича* 2000. С. 32). См. также примечания к рисункам на листах 27; 27, об.; 30.

ЛИСТ 31.

Г.Носков. [Кубистический рисунок]. Цветная линогравюра.

Носков Георгий Иванович (1902–?). Член Уновиса. С апреля 1921 стал руководителем подготовительной мастерской. В 1922 вместе с другими членами Уновиса переехал в Петроград и поступил в Академию художеств. В 1923 переехал в Москву, учился на скульптурном отделении Вхутемаса.

Живописный аналог этой работы Носкова с небольшими вариациями пластического мотива находится в Художественном музее г. Ярославля (Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 276).

ЛИСТ 31, оборот.

[Работы кубистической мастерской]. Фотография.

По фотографии можно составить некоторое представление о принципах работы кубистической мастерской. В экспозиции явно преобладает графика, что можно объяснить как чисто экономическими причинами – дешевизной и доступностью графических материалов, так и направленностью самих занятий, делающих упор на построение формы. В ряде музеев и частных собраний сохранилось большое количество подобных рисунков Н.Суетина, Е.Рояка, Н.Ивановой, Д.Санникова, К.Розенгольц, Э.Гурович. Как правило, это листки из маленьких альбомов или блокнотов; во многих рисунках угадывается постановочная задача – кубистическое изображение скрипки, лампы, самовара и т.д. Например, рисунки Ивановой из собрания ГТГ пронумерованы и позволяют представить постепенное усложнение пластической задачи, поставленной на уроке (*В круге Малевича* 2000. Кат. № 88–91). На одной из кубистических акварелей Розенгольц (частное собрание, Москва) проставлена оценка: «5+».

Как свидетельствует фотография, а также находящийся в ГТГ планшет с 14 рисунками уновисцев (*В круге Малевича* 2000. Кат. № 244), для выставок рисунки монтировались на картон; в соответствии с идеей коллективного творчества подписи под работами не ставились. Три таких планшета экспонировались на Берлинской выставке в 1922.

Помимо принципов кубизма, уновисцы осваивали разнообразные графические техники: приведенные в альманахе работы кубистической мастерской показывают, что кроме рисунка и акварели, наибольшей популярностью пользовалась черно-белая и цветная линогравюра.

Кубистической живописи было выполнено и сохранилось гораздо меньше. Ни одна из картин, различимых на фотографии, не идентифицируется с известными на сегодняшний день живописными работами уновисцев.

ЛИСТ 32.

[А.-?] Цетлин (Цейтлин). Офорт.

Цетлин (Цейтлин) Александр(?) А(?). (? – 1920). Фамилия имеет двойное написание, встречающееся попеременно даже в рамках одного документального источника. Существуют две версии имени Цейтлина. В собрании семьи Хидекелей хранится список членов Уновиса, в котором, видимо, на основании веских данных, произведена частичная реконструкция инициалов перечисленных персонажей, – в этом списке Цейтлин указан как «Александр А.» (см.: *Khidekel* 1995. Б/п). Эта реконструкция легла в основу традиции именования Цейтлина Александром в научной литературе. По сведениям А.Шатских, полученным ею от учеников Витебского художественного училища М.Лермана и И.Байтина, его звали Борис; (сообщено автору этих строк в устной беседе). По предположению Г.Казовского Цейтлин имел двойное имя (дававшееся по еврейской религиозной традиции) – Сендер-Бер; соответствовавшее русским именам Александр и Борис.

Ни в одном из известных выставочных или закупочных списков, где фигурируют работы Цейтлина, его инициалы не указаны.

В настоящее время известны семь работ Цейтлина: офорт, отпечатанный в альманахе, эскиз продовольственных карточек (фотография приведена в альманахе, см. лист 35), три эскиза супрематической росписи трамвая (два из них приведены в альманахе, см. листы 38 и 41; один находится на временном хранении в ГТГ), кубистическая гравюра из собрания ГРМ (Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. СПб., 1998. С. 303) и находящийся на временном хранении в ГРМ карандашный кубистический рисунок.

ЛИСТ 33.

[К. Малевич. Супрематический монументальный орнамент]. Графитный карандаш, тушь, гуашь.

На листе 33 рисунок помещен без названия и подписи. Название и авторство Малевича указано в оглавлении.

Известны несколько рисунков Малевича, выполненных предположительно около 1920 года, в которых он ставит сходную пластическую задачу создания вертикальной симметричной композиции

(*Малевич* 1988. Кат. № 124, 125; на одном из рисунков надпись: «<...> *К серии вертикальных супремат<ических> построений*»). Центрированные, симметричные, вертикальные супрематические композиции были основой оформительской деятельности Малевича и членов Уновиса – росписи трибун, фасадов зданий и т.д. Мотив ромба использован в оформлении центральной части фасада здания Комитета по борьбе с безработицей (см. лист 34а факсимильного издания альманаха). По всей вероятности, это направление пластического поиска обусловлено не только эволюцией супрематизма как такового, но и развитием его стилеобразующих возможностей.

Очевидно, эскиз помещен в альманахе как наглядный пример обязательств Уновиса разрабатывать «проекты монументальных декораций как материал для украшения города в дни народных празднеств» (см. «План работы Совета»).

В качестве пластической вариации данного рисунка можно, до некоторой степени, рассматривать один из эскизов ткани И.Чашника (см.: *Великая утопия* 1993. Илл. 187).

ЛИСТ 33, оборот.

Эл. Лисицкий. [Обложка отчетного очерка Комитета по борьбе с безработицей. 1919]. Цветная литография.

Один из оттисков хранится в ГТГ.

Одновременно с обложкой для украшения Витебска к юбилею Комитета по борьбе с безработицей Лисицким был создан плакат «Станки депо фабрик заводов ждут вас» (см. илл. на С. 16), в котором использовался аналогичный пластический мотив. Этот же мотив составил основу композиции «Проуна 1е. Город», вошедшего в «Папку проунов» (М., 1921).

ЛИСТ [34а].

К.Малевич, Эл. Лисицкий. Проект украшений мастерских Комитета. Линогравюра, гуашь.

Номер листа не верифицируется. Нумерация листов в альманахе была произведена архивистами при поступлении документа в ОР ГТГ в 1959 году. Лист с «Проектом украшения мастерских Комитета» был вложен в альманах отдельно и поскольку между листами 18 и 20 остался фрагмент срезанного листа, получил № 19. Однако, по всей вероятности, архивистами была допущена ошибка: по оглавлению альманаха и по смыслу на листе 19, следующем за статьей М.Матюшина «О старой и новой музыке», находились «Будетлянские ноты» – фрагмент матюшинского клавира оперы «Победа над солнцем». Как и ряд других материалов, ноты в данном экземпляре отсутствуют.

По оглавлению лист с «Проектом украшения мастерских Комитета» должен был находиться после статьи «Уновис и его общественное творчество» и фотографии «Декорации здания Правления Комитета по борьбе с безработицей»; это расположение отвечает смыслу и логике последовательности материалов. Поскольку листы уже имеют зарегистрированную архивную пагинацию, и на листе, следующем за статьей «Уновис и его общественное творчество», проставлен № 35, мы условно обозначаем лист с «Проектом украшения мастерских Комитета» номером 34а.

«Проект украшения мастерских Комитета» являлся эскизом праздничной декорации здания Комитета (см. прим. 3 к статье «Уновис и его общественное творчество»). В декабре 1919 Комитет собирался отпраздновать свой двухлетний юбилей, и это торжество обеспечило Уновису большой заказ от властей, который позволил продемонстрировать масштабные возможности супрематизма.

В оглавлении «Проект украшения мастерских Комитета» указан как работа Малевича и Лисицкого. В конечном итоге в осуществлении проекта приняли участие и другие уновисцы, которые расписывали полотна по эскизу, сделанному Малевичем и Лисицким. В оформлении флигелей здания использован супрематический элемент (композиция с треугольником), идентичный элементу первой супрематической ткани, рисунок для которой был сделан Малевичем. О дальнейшем использовании данного элемента см. примечание к листу 42 (оборот). Фотография оформленного по этому проекту флигеля здания Комитета воспроизведена на С. 11.

ЛИСТ 35.

[А.?] Цетлин (Цейтлин). Продовольственная карточка Коммуны Витсвомаса. 1920]. Фотография.

Оригинал эскиза продовольственной карточки (графитный карандаш, тушь. ГТГ), был выставлен на «Первой художественной выставке русского искусства» в галерее Ван Димена в Берлине в 1922 (№ 528).

На обороте фотографии карандашом рукой Лисицкого написано: *Brotkarte (Schülerarbeit)*, [Хлебная карточка. (Ученическая работа)]. По поводу происхождения этой надписи можно выдвинуть два предположения. 1) Фотография в рабочем порядке была надписана Лисицким во время подбора материалов для альманаха. Немецкий являлся для Лисицкого практически родным языком, поэтому личные записи он мог делать как по-русски, так и по-немецки. 2) Весной 1920 Уновисом уже строились планы ознакомления мировой художественной общественности со своим творчеством. В литографированной газете Уновиса от 20 ноября 1920 сообщалось: «При Центр. творч. Комитете организовано Исполнительное бюро связи по делам Искусств, отправлен транспорт материалов Уновиса в Германию» (Рост Уновиса (хроника) // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1). Возможно, эта фотография входила в число материалов, предназначенных для отправки в Германию.

ЛИСТ 36.

К.Малевич. [Проект трибуны ораторов. 1920] Графитный карандаш, черная и красная тушь.

Аналогичный рисунок хранится в ГРМ (Малевич 1988 Кат. № 164). На рисунке авторские надпи-

си над изображением: *«Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стенной покраски, дома, ячейки, книги, плаката, трибуны. 1919. Витебск»*. Под изображением: *«а) динамическая клетка как контраст»*. Буквой *«а)»* в рисунке помечена левая клетка с диагональной супрематической композицией. Надпись на рисунке из ГРМ дает представление об универсальности, стилеобразующих возможностях как главном принципе супрематических композиций, выполненных Малевичем и его учениками в Витебске. Однако вопрос датировки остается открытым. Работа по росписи трибун ораторов началась с 25 апреля 1920, надпись же указывает на 1919. Памятуя о привычке Малевича задним числом смещать даты своих произведений в обратную сторону, можно предположить, что вначале композиция была создана как проект трибуны (и к этому времени относится полоска с машинописным текстом названия «Трибуна ораторов», наклеенная в левом нижнем углу рисунка из ГРМ), а затем, уже в последующем осмыслении автора обрела статус образца универсального супрематического орнамента и была датирована им 1919 годом. См. также примечания к листам 36 (оборот) и 37 (оборот).

Супрематический мотив правой, «динамической» клетки был также использован В.Ермолаевой в одном из эскизов праздничного оформления Витебска (*В круге Малевича* 2000. Кат. № 39).

ЛИСТ 36, оборот.

К.Малевич. [Проект трибуны ораторов. 1920] Графитный карандаш, черная и красная тушь.

Аналогичный рисунок хранится в ГРМ и является оборотной стороной рисунка, упомянутого в комментарии к листу 36. На рисунке авторская надпись: *«супрематический вариант росписи канта, панели, ленты в цветах черного и красного строения контраста цвета и формы его в каждой клетке и в целом <...> 1919 г Витебск»* (*Малевич в ГРМ* 2000. Кат. № 122). По поводу датировки этого рисунка см. примечание к листу 36.

В ГРМ также находится цветная линогравюра, воспроизводящая тот же пластический мотив и сделанная, видимо, учениками Малевича по его рисунку (*В круге Малевича* 2000. Кат. № 247).

ЛИСТ 37.

Эл. Лисицкий. [Проект трибуны ораторов. 1920] Графитный карандаш, черная и красная тушь.

Данный эскиз является одним из немногих «чисто» супрематических – плоскостных работ Лисицкого, который обычно вносил в супрематизм элемент объемной трактовки форм. Аналоги пластическим мотивам композиции обнаруживаются в «Сказе о двух квадратах».

Незавершенность рисунка лишний раз свидетельствует как о спешке, в которой делался альманах, так и о небрежности в отношении именно пятого, самого «непарадного» его экземпляра.

ЛИСТ 37, оборот.

[К.Малевич]. В.Ермолаева. Трибуна ораторов. [1920]. Графитный карандаш, черная и красная тушь.

Данный эскиз был разработан Малевичем. Ермолаева же, видимо, являлась автором копии рисунка Малевича, сделанной для альманаха, или же исполнителем росписи самой трибуны.

В ГРМ находится аналогичный рисунок Малевича с авторскими надписями над изображением: *«Принцип росписи стены плоскости или всей комнаты или целой квартиры по системе супрематизма (смерть обоям) К.Малевич 1919 г Витебск»*, и под изображением: *«Это значит, что раскраска стен комнат или ансамбля окрашивается по супрематическому цветному контрасту скажем окна рамы в один или два цвета, двери в другие <...> потолок в один стены в другие принимается во внимание объем, что все его стороны могут быть раскрашены в разные цвета, что бы разная точка смотрения была другого цвета, эта цветная таблица есть таблица изображающая пропорции цветов и их отношений с [в]ведением элемента динамического в средине»* (*Малевич в ГРМ* 2000. Кат. № 123). В рисунке из ГРМ отсутствует лозунг *«Труд, знание и искусство – основы коммунистического общества»*, вписанный карандашом в левой ячейке под черным квадратом.

По поводу датировки этого рисунка см. примечание к листу 36. Авторы каталога произведений Малевича в ГРМ также считают дату «1919 год» вымышленной и проставленной задним числом.

ЛИСТ 38.

[А.-?] Цетлин (Цейтлин). Роспись трамвая к первому мая. Линогравюра, тушь, гуашь.

Рисунок ошибочно приведен в книге А.Накова как работа Н.Коган (см.: *Наков* 1997. С. 72).

ЛИСТ 39.

Н.Коган. Роспись трамвая к первому мая. Линогравюра, тушь, гуашь.

ЛИСТ 40.

Н.Коган. Роспись трамвая к первому мая. Линогравюра, тушь, гуашь.

ЛИСТ 41.

[А.-?] Цетлин (Цейтлин). Роспись трамвая к первому мая. Линогравюра, тушь, гуашь.

Работа по росписи трамваев, как и по росписи трибун, началась с 25 апреля 1920. Известен также более поздний – 1921 года – проект декорации трамвая Н.Суетина. Из иллюстраций, приведенных в альманахе, следует, что создание эскизов росписи трамваев было подчинено строгой композиционной задаче – вписать супрематический орнамент в очерченный прямоугольник боковой плоскости трамвая, для чего было изготовлено специальное клише, схематично изображающее трамвай. Уновисцам оставалось только заполнить пустой прямоугольник.

Эскизы Цетлина и Коган обладают ярко выраженным авторским почерком. Супрематизм Цетлина статичен, менее изощрен по использованию и компоновке геометрических форм, чем у Коган; обязательным компонентом его построений является текст лозунгов. Известны три эскиза росписи трамваев Цетлина: кроме двух помещенных в альманахе существует третий, аналогичный по композиции рисунку на листе 38, но большего размера и целиком выполненный в уникальной графической технике (находится на временном хранении в ГТГ).

Два эскиза Коган вместе с двумя вариантами эскиза декорации «Супрематического балета» исчерпывают перечень достоверных супрематических работ художницы.

ЛИСТ 42, оборот.

[К.Малевич]. И.Червинка. Набойка. [Образец ткани с супрематическим орнаментом]. Ткань, набойка.

Червинко (Червинка) Иван Иванович (1891–1950 ?). Был активным членом Уновиса, входил в его ядро. Вместе с Чашником занимался «конструкциями динамических исследований в супрематической системе» (см.: *Казовский* 1996. С. 153). В 1922, когда большинство уновисцев вместе с Малевичем переехали в Петроград, Червинко остался в Витебске по семейным обстоятельствам, но продолжал поддерживать дружеские отношения с Чашником и Суетиным и состоял с ними в переписке.

Автором эскиза ткани был Малевич. Так же как и в случае с «Проектом трибуны ораторов» (лист 37, оборот), Червинко являлся исполнителем набойки. Как свидетельствует надпись на оригинальном рисунке Малевича, хранящемся в ГРМ, это «*первая ткань супрематической орнаментовки*», выполненная в Витебске в 1919 (*Малевич в ГРМ* 2000. Кат. № 121).

Элемент орнамента был использован в праздничном оформлении здания Комитета по борьбе с безработицей (1919), затем в 1920 в оформлении спинки литографированной обложки брошюры Н.Пунина «Цикл лекций Н.Н.Пунина» (Пг., 1920), в 1925–1926 Чашник на основе этого элемента создал эскиз рекламного плаката «Подписался ли ты на облигацию выигрышного займа» и эскиз росписи портсигара (*Ракитин В.* Илья Чашник. М., 2000. С. 74, 79).

ЛИСТ 43.

И.Червинка. Плакат для центросоюза кооперативов. Графитный карандаш, черная и красная тушь, гуашь.

В основе композиции Червинко лежит работа К.Малевича 1915 года «Супрематизм. Построение 18-е» (см.: *Сарабьянов Д. Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись и теория. М., 1993. Илл. 56). ■

УНОВИС №1

ВИТЕБСК • 1920

Тексты и комментарии

К.Малевич. К ЧИСТОМУ ДЕЙСТВУ[1]

Всякий экономическо-политический шаг есть революционное движение, предшествующее нашему существу как подсобный кухонный авангард, приготовляющ[ий] площадь для выражения новых форм образа жизни, в чем и наступает действо нового смысла; а так как всякий смысл идет через сознание человека во все века его движения из совершенства в совершенство, ибо он, человек, как существо, было во всех образах мира и шло только экономическим путем, то отсюда экономия является одной магистралью всего творческого движения. Всякое действо человека идет по пути этого расчета, и всякая творческая форма строится на экономическом разрешении, И ВСЯКАЯ ВЕЩЬ ЕСТЬ ОТВЕТ РАЗРЕШЕННОГО ЭКОНОМИЧЕСКОГО ВОПРОСА.

Искусство, сознательно строящее свои вещи на красоте художественности в бессознательном, упиралось на экономическое разрешение изображения, достигая всегда сущности в кратчайшем пути и ясности выражения. Но все живописные движения шли к вещам как формам живописным, где в некоторых случаях они были протоколированы, в других служили местом развития живописного действа, [о]сознанного в себе, где творческое начало выражалось только в созданиях живописной материи, достигаемой через смешение в творческом внутреннем центре живописца. Развившееся творческое начало захотело волю свою употребить на создание чистого живописного образа, избегая скелетов уже существующих вещей, вытекающих не из живописных движений человеческого существа, [а] утилитарных и религиозно-духовных необходимостей; таким образом, из бессознательного вырос стебель нового сознания и смысла живописного побуждения, ясным стало, что ЖИВОПИСНОЕ СУЩЕСТВО НЕ РОДИЛОСЬ ДЛЯ ТОГО ТОЛЬКО, ЧТОБЫ БЫТЬ СРЕДСТВОМ ДЛЯ ПРИЧИН, НО СТАЛО САМО ПРИЧИНОЮ ДЕЙСТВА ЧЕЛОВЕКА-ЖИВОПИСЦА.

Если через искусство свое человек проникал в бытие вещей, выводя из него образ через ощущения в себе представляемых и существуемых сложений, то в живописной самопричине[2] выявленный образ есть то, во что нужно проникнуть как в новый организм вещи, это есть образ действа чистого явления творческого опыта природоестественного движения к новому организму мира. Бесконечное движение живописного творческого существа через вещи мира вышло на путь кубизма как разрушение вещей мира, освобождение воли и разума от их смысла для создания нового смысла мира творческо-живописных самопричин. Кубизм – самый яркий путь движения, обоснование его хотя и было на чисто формальных основах живописных соотношений, но в глубоком его смысле лежала мысль о чистом творчестве, человек-живописец вернулся к чистому действу великого опыта, достигая через свои внутренние природоестественные побуждения новых конструкций мировыявления. Таков смысл кубистического существа, которое цеплялось еще за торчащие кости скелета старого, пробиваясь к беспредметности, а оттуда к супрематизму как новому реализму мира. Все выражения творческих сил идут для того, чтобы выразить самое сокровенное своего внутреннего познания, чтобы каждый возникший вопрос был чистым по форме ответом, поэтому всякая вещь ни что иное, как ответ, а само совершенство – исправление ответа, всякий такой ответ строится на экономических началах движения, чтобы его форма была очищена от излишнего и представлена в исчерпывающем образе. Все усилие человека– техника направлено по экономической магистрали и движет свой вопрос к самому экономическому ответу. Никогда он не будет останавливаться на красоте и художестве своей предыдущей формы, а будет совершенствовать экономический ответ дальше, и потому соотношения форм, образующих тело организма, будут в соотношении экономического, но не красоты оснований. Последствия созданного тела создают к себе известное отношение, привычку и воспитывают красоты[3].

ЭКОНОМИЯ – ПЯТАЯ МЕРА СОВРЕМЕННОСТИ[4]. Только через экономическое измерение мы можем определить родственную ей форму. Экономия как измерение всегда революционно и никогда реакционно. Экономия – ключ к единству. Наше творческое существо базирует на ней свои становления и согласованность всех радиусов движения форм жизни. Через нее существо личности вводится в смысл общности единства, становясь рукоятью системы общего действа. Вот почему коллективы являются собирательной силой личности, чтобы перекинуть распыленное существо в мир единства

[1] Публикуется впервые. Вариант статьи с незначительными изменениями и исправленной орфографией и пунктуацией был опубликован Малевичем под названием «Уновис» в витебском журнале «Искусство» (1921. № 1). Редакционное примечание к статье гласило: «Печатается в дискуссионном порядке». Дискуссия не заставила себя ждать: в следующем номере журнала (№ 2–3) появились статья М.Кунина «Об Уновисе» с ремаркой «печатается как дискуссионная» и заметка А.Ромма «Витебская государственная художественная мастерская», представлявшие блок жесткой оппозиции Малевичу. Статья «Уновис» переиздана в сб. «Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация». М.-Л. 1933; *Малевич* 1995 (в обоих изданиях ссылка на статью «К чистому действу» отсутствует).

Статья «К чистому действу» была написана, видимо, в течение зимы–весны 1920. В письме М.Гершензону от 18 марта 1920 Малевич сообщает о своей работе над проблемой «чистого действа» (*Малевич* 2000. С. 339; см. также прим. 11 к разделу альманаха «В №»). Вероятно, эта статья явилась первым трудом Малевича, в котором он ввел философское понятие «чистого действа». Данное понятие, связанное с его трактовкой совершенства как абсолютного «ничто», бездействия и безмыслия, стало одним из ключевых в философии Малевича. Полагая беспредметное творчество, свободное от служения практическим задачам, идеологии, религии, идеальным инструментом духовного совершенствования, Малевич выстраивает концепцию миростроения, в которой творческая деятельность рассматривается как восхождение к Абсолюту: «<…> живописная сущность ничего не имеет общего ни с предметной практической жизнью, ни эстетической, ни этической. Сущность ее – беспредметность действия. [Это] действие, поскольку оно находится в беспредметном, постольку оно не знает и не имеет последних условий. <…> Утвердить, где Искусство, а где не Искусство, очень трудно. <…> Под Новым Искусством я разумею безыдейное, беспредметное действие. <…> В Супрематизме как освобожденном "ничто" нужно понимать освобождение человека от вопроса "что"» (*Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // *Малевич* 2000. С. 98, 106–107). В освобождении человеческой деятельности от целеполагания Малевич видел возможность слияния человека с Вселенной, путь к достижению совершенства «всечеловека». Теория «чистого действа» возникла как следствие философского осмысления Малевичем «белого супрематизма» – серии работ, созданных им в 1918. «Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как "чистого действия", самопознание себя в чисто утилитарном совершенстве "всечеловека". <…> Белый написанный мной квадрат дал мне возможность исследовать его и получить брошюру о «чистом действе» (*Малевич К.* Супрематизм. 34 рисунка // *Малевич* 1995. С. 188; см. также прим. 11 к разделу «В №»).

[2] *самопричина* – неологизм Малевича, построенный по синтагматическому принципу – контаминации двух разных слов в одно смысловое целое. Словарь Малевича насчитывает довольно большое количество подобных слов: *староваторы, природоестественный, мирослиток, мировыявление, мирочеловек, единоликий, единоуровень, единомир, всесоздание, международность* и др. Данный принцип словообразования был введен в обиход русского футуризма В.Хлебниковым и активно использовался будетлянами; например, у Хлебникова: *бездноглазый, мирсконца, бегиня* (бегущая девушка, подобная богине), *будесник* (кудесник + будущее); у

общего действа. Об этом хлопочет существо человека, и в этом будет его экономический ответ как образ нового мира, где станут ясны все предшествующие смыслы.

Итак, смысл каждой личности в этом, но благодаря сокрытию этого вопроса в глубине бессознательного, личность стремится загородить себя от соседа и на загороженном месте строит свой мирок, ей лично принадлежащий, потому смысл существа как единого образа стремится разбить и воплотить в себя находящуюся в личности свою частицу.

Экономическо-политические права человека становятся к единоуровню, как соответствие главного средства для всесоздания творческого образа, задуманного в существе плана. Следовательно, искусство должно тоже вы[йти из] бессознательного к сознанию того, на чем базируется все. Собст[венность и] отчужденность должна быть побеждена новым смыслом, кабинетные экономические ее права должны также аннулироваться, когда частная огородная система хозяина аннулирована экономическим ответом харчевой[5] жизни. Современная личность базируется на экономической общности единства и противопоставляет силу свою против личного кабинетного права отчужденности и неприкосновенности.

Каждая отдельная неприкосновенная личность живет в смысле экономическом, она побеждается экономической формой каждой вещи, но она еще владеет ими и управляет куда ей угодно. Отсюда современный город сегодняшнего представляет собою площадь, на которой расставлены в самом сумбурном, хаотическом порядке все ее дома и вся ее жизнь вещей. Этот хаос, который нам даже кажется красотою, произошел от того, что личности, живущие в нем, не находятся в экономических соответствиях к общему. Таким образом, каждая личность выстроила свой отдельный мирок. Это еще следствие рассыпанных самостоятельных единиц существа, которое через экономическую магистраль стремится собрать свою волю и разум к единому центру. Новый город единой личности будет строиться на общеэкономических началах. Его формы возникнут от диктатуры экономии, но не художественного начала. Мне кажется, что если мы говорим о прекрасном как о вечном, то прекрасное может быть воплощено в экономическое существо как вечный вопрос и ответ. Следовательно, само прекрасное как отдельно[е] понятие будет включено в единство общего, но не отдельно существующей неприкосновенной личности. Таким образом, заборы красот мирков личностей будут разломаны личностью экономической, единой. Выйдя на экономический путь, личность неприкосновенная увидит свою бедность и познает великое свое богатство в образе единства, она узнает о том, что она только крупица того существа, которое распылилось, будучи некогда целым, и распылилось в силу катастрофы или же стремится сейчас к своей целостности. Таковая же параллель должна быть и в искусстве, ибо тогда только пути жизни сойдутся к единому центру. Новые искусства – кубизм, футуризм – дают уже возможность познать это новое начало и смысл живописного действа, но к нам вожди экономическо-политических прав человека относятся с пренебрежением и невниманием, но я не буду их обвинять, ибо они средства, дающие возможность открыть соответствия искусств. Забота о проведении новых форм искусства лежит на нас, кому суждено дать форму нашей жизни нового смысла. Мы не можем новый смысл запирать в катакомбы прошлых вещей, мы не можем строить ничего на обломках Ярославля или помпейских раскопках, будь они сто раз классичны, прекрасны и священны, это принадлежит прошлой личности старого смысла. Мы не можем так же поступать и во всех искусствах. Образы прошлого – давно угасшие скорлупы идущего существа к своей целостности. Мы не можем даже их популяризировать, ибо все их <даже> сокровенное находится уже в ответ[ах] современного смысла и вопроса. Только новая мысль современности может быть популяризирована.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЖИЗНЬ СТАНКОВ ТВОРЧЕСКОЙ НОВОЙ МЫСЛИ! ДА ЗДРАВСТВУЕТ АВИАТОР, ИЗУЧАЮЩИЙ АЭРОПЛАН СОВРЕМЕННОСТИ[6], БРОСИВ НА КЛАДБИЩЕ ВРЕМЕНИ РИМСКО-ГРЕЧЕСКИЕ КОЛЕСНИЦЫ!

ИТАК, СЕГОДНЯ СОЛНЦЕ ОСВЕТИЛО УЖЕ АВАНГАРД ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ХАРЧЕВОЙ КУХНИ ЖИЗНИ. ЗА НИМ ДВИЖЕТСЯ АРМИЯ НОВОГО СМЫСЛА, НЕСУЩАЯ В СЕБЕ СУЩЕСТВО СОВРЕМЕННОСТИ, ИДУТ СТРОИТЕЛИ ИЗ НЕРЕАЛЬНОГО БЫТИЯ В РЕАЛЬНОЕ БЫТИЕ, НЕСУТ СИСТЕМЫ И ПЛАНЫ, НЕСУТ НОВЫЕ АРТЕРИИ НОВОМУ ОБРАЗУ СОВРЕМЕННОСТИ, НЕСУТ ГРУДЬ НОВОГО РЕЛИГИОЗНОГО ДЕЙСТВА ДУХА[7] И ВЕСЬ УТИЛИТАРНЫЙ МИР ЖИЗНИ. ОСНОВЫВАЯСЬ НА ЭТОМ, МЫ ПРИШЛИ К УНОВИСУ КАК ЕДИНОЙ ЖИВОПИСНО-ТВОРЧЕСКОЙ АУДИТОРИИ. НАША МЫСЛЬ ДВИГАЕТСЯ ЧЕРЕЗ РЕВОЛЮЦИОННЫЙ КУБИЗМ К БЕСПРЕДМЕТНОМУ, А ОТСЮДА К СУПРЕМАТИИ ЦВЕТА БЕСЦВЕТИЯ, НОВОМУ УТИЛИТАРНОМУ МИРУ ВЕЩЕЙ, И РЕЛИГИОЗНОМУ ДУХУ ЧИСТОГО ДЕЙСТВА[8].

1920 г. Витебск ■

А.Крученых: *прошляк* (пошляк + прошлое; вероятно, инспирировано хлебниковским неологизмом *прошлец*). Неологизмы Малевича вошли в обиход среди уновисцев.

[3] *красоты* – словоупотребление, характерное для Малевича. Ср.: «Если в классиках красота, то ведь и до них она была и после них, и сейчас в новой нашей жизни мы находим новые красоты, ибо возникли новые формы (*Малевич К.* О новых системах в искусстве // *Малевич* 1995. С. 160).

[4] Впервые утверждение принципа экономии как основы художественной системы обнаруживается в черновой записи Малевича 1 июля 1916 года: «Система и ее экономическое <начало-?> путь нового искусства» (Факсимиле страницы с черновыми записями Малевича приводится в книге: *Russian Avant-garde* 1995. С. 537), однако до 1919 эта мысль не получает в его статьях последовательного развития.

Обоснование принципа экономии появилось в статье Малевича «О новых системах в искусстве» (1919). Благодаря введению этого принципа пластическая идея супрематизма получила свою окончательную и исчерпывающую эстетическую формулировку: «Став на экономическую супрематическую плоскость квадрата как совершенства современности, оставляю его жизни основанием экономического развития ее действа. Новую меру, пятую, оценки и определения современности искусств и творчеств объявляю экономию, под ее контроль вступают все творческие изобретения систем техник, машин сооружений так и искусств живописи, музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения иллюзированного в мире осязания» (*Малевич К.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А // *Малевич* 1995. С. 153). «Листок Витебского Творкома № 1» содержит призыв: «Носите черный квадрат как знак мировой экономии».

Дальнейшее развитие принцип экономии получил в трудах Малевича, посвященных апологии беспредметного мира и «всечеловека» как бесконечного совершенства Абсолюта, где под наивысшим проявлением экономии подразумевалась бесконечность чистого сознания и чистого «Я».

[5] *Харчевая жизнь, харч* – устойчивое понятие, часто встречающееся в текстах Малевича, метафора утилитарной стороны жизни, вторичной по отношению к жизни духовной и являющейся только вспомогательным компонентом миростроительства: «До сих пор жизнь развивалась с двух точек зрения на благо: первая – материальная, харчевая-экономическая, вторая – религиозная; должна быть и третья – точка зрения Искусства, но последняя первыми двумя точками рассматривалась как прикладное явление, формы которого вытекают из первых двух. Жизнь экономическая с точки зрения Искусства не рассматривалась, ибо Искусство еще не было тем солнцем, в теплоте которого распустилась бы харчевая жизнь» (*Малевич К.* Мир как беспредметность // *Малевич* 1998. С. 113). Ср.: «Но что партия несет в себе? Несет ли она один харч, или же в ней кроется еще что-то? На мой взгляд, партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования» (*Малевич К.* О партии в искусстве // *Малевич* 1995. С. 224). «Установление А» гласит: «Признать жизнь как подсобный харчевой путь главному нашему движению» (*Малевич К.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А // *Малевич* 1995. С. 184).

[6] *Да здравствует авиатор, изучающий аэроплан современности* – лозунг восходит к поэтике футуризма. В свойственной началу XX века атмосфере апологии техники на авиацию возлагается функция кардинального изменения человеческого сознания: по анало-

гии со взглядом с высоты полета на топографию земли ожидается столь же «космический» масштаб взгляда на общечеловеческие проблемы. Р.Бекк пишет об обязательном изменении в будущем политического и национального мышления, которое произойдет «в результате установления воздухоплавания» (цит. по: *Успенский П.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1992. С. 223).

В создании конвенционального пространства футуристического мифа акцент ставится на мифологию личности – обобщенный портрет футуриста, дающий возможность причислить будетлян к «новым людям новой расы». Объектом их самоидентификации становится авиатор. Скорость полета аэроплана служит футуристам эталоном современного восприятия мира; особенности этого восприятия они кладут в основу принципов нового художественного языка. В поэтике футуризма понятие авиатора наделяется смыслом метафоры властелина Времени и Пространства. В качестве нарицательного «авиатор» также служит эвфемизмом передовых взглядов. В 1914 Малевич создает «алогическую» картину «Авиатор», заключающую в себе собирательный образ футуриста и в то же время содержащую явную аллюзию на призвание авиатора поэта-футуриста В.Каменского. В статье «Супрематизм» (1919) Малевич пишет: «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы! Плывите в бездну. <...> Белая свободная бездна, бесконечность перед вами» (*Малевич* 1995. С. 151). Подробнее о теме авиации и авиатора см.: *Горячева Т.* Мифотворчество кубофутуризма. О некоторых сюжетах и героях // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994.

[7] В письме Гершензону (апрель 1920) Малевич пишет: «Я посещаю церкви, смотрю на святых и на весь действующий духовный мир и вот вижу в себе, а может быть, в целом мире, что наступает момент смены религий. Я увидел, что как живопись шла к своей чистой форме действа, так и Мир религий идет к религии Чистого действа <...>. Выход религий к чистому действу становится для меня обязательным, бесконечность действа религиозного духа является существом вселенским, и тогда в нем не замкнется его сила, ибо не будет очерчена молитва смыслом и целью, молитва перейдет в действо бесконечного бессмыслия» (*Малевич* 2000. С. 341).

[8] В напечатанном тексте статьи «Уновис» последние два абзаца заменены другим текстом: «Итак, сегодня свет выявил авангард новой экономической харчевой кухни с распределением трудовых сил. Новая война материалам объявлена. Они будут побеждены системой производства, и их ждет в нем преобразование. И в новой войне должны стать вожди новых искусств, ибо новая форма архитектуры, в широком смысле слова нашей современности, в них они несут новые артерии, образуя ее как форму нового смысла и сознания. Армии трудовых сил взроют материалы не для старых форм, а для новых. Основываясь на этом действительном соответствии, пришли к творящему и утверждающему Уновису, поставившему себе цели бороться за образ утилитарного нового миростроения» (*Малевич* 1995. С. 235). Можно предположить, что призыв Малевича к «религиозному духу чистого действа» не был пропущен журнальной цензурой.

К.Малевич. ДЕКЛАРАЦИЯ[1]

В глубоких недрах сознания пространства безостановочно вздымаются бури, готовя путь новому черепу века[2].

Ныне буря расколола череп старого мира и разламывает его до основания, в пыль превращая старые дороги.

Культура старых веков нашего сознания летит в гибель, само сознание сбрасывает засохшую скорлупу вчерашних дней.

Из бездонных недр тьмы восстает блеск искры новой культуры.

Буря революции раскатным громом по волнам государств сшибает последние устои старой логики, смысл морали, разум государств. Руль вращения ущемлен нашим новым веком.

Его бесконечные коридоры изломаны под напором роста нового зерна.

Восстала новая осознанность и кричит миру людей в уши новую проповедь.

Да будет новая симметрия социальных путей.

Да будет новая симметрия в искусстве.

Да будет новая система вращения жизни.

Да будет новая система вещей.

Да будет супрематическая федерация бесцветия.

Мы на гор[н]ах и берегах кратера вулкана[3] революционного дыхания.

Дышит дух и чистое действо[4], стоя за пределами нового сегодняшнего бытия, криком сильного горла меняет в звуке непонятных слов наши представления и превращает сегодня в завтрашний день.

Смещаются точки, установившие реальность вещи. Ищет новые точки переселения мысль, уничтожив упругость материи вещей.

Через время устанавливая мысль в известную точку, мы видим реальную вещь. Ее мы в новой системе нашей мысли превратим в новую форму. Миры как средства и вещи не могут служить как таковые миру новых сознаний живописных искусств, ибо это уже нами созданная материя. Их система, их симметрия расположенных

[1] Впервые опубликовано в переводе на немецкий язык: *Shadowa* 1978. Существует несколько версий данного текста. Авторизированная машинопись с авторской правкой, а также варианты отдельных страниц находятся в *Фонде Харджиева-Чаги* (опубликована: *Experiment* 1999). «Декларация» фиксирует происходящую в 1918 и связанную с появлением «белого периода» супрематизма трансформацию супрематической доктрины Малевича из художественной теории в философское учение. Стилистика «Декларации» позволяет объединить ее в одну группу со статьями, напечатанными в течение 1918 в московской газете «Анархия» (такими, например, как «Я пришел», «Родоначало супрематиума», «Мир мяса и кости ушел», «Обрученные кольцом горизонта»). Возможно, Малевич предполагал напечатать «Декларацию» в сборнике «Анархия – Творчество», готовящемся к изданию летом 1918. Сборник так и не вышел, и видимо поэтому столь принципиальный для Малевича манифест не попал на страницы газеты «Анархия».

[2] *черепу века* – метафора, связанная по-видимому с образом *«головы вселенной»* В.Хлебникова (см.: *Хлебников В.* Голова вселенной. Время в пространстве // *Хлебников В.* Утес из будущего. Элиста, 1988). Малевич вслед за Хлебниковым наделяет этот образ метафизическим смыслом бесконечности времени и пространства. В последующих текстах Малевича данная мысль звучит еще отчетливее: «Череп человека представляет собой ту же бесконечность для движения представлений, он равен Вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней <...>. Не будет ли и вся Вселенная тем же странным черепом <...>» (*Малевич К.* Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // *Малевич* 1995. С. 241)

единиц превратили в сумму нашу мысль. Культура сумм 19 века перекрестила итог предшествующих времен, и исчисления всех сумм веков распилили 20 в. – время века нашего дня.

В ваших молодых сознаниях, крепких чистых лицах отражается день новых исчислений.

Но единицы чисел новых сумм перепутаны старыми итогами вещей, их симметрия-композиция ущемила бег живого.

Учителя-бухгалтера-счетоводы живопись-цвет превратили в угоду изображению сумм и нового порядка и[х] вычисления.

В ящике горизонта под крышкой синего неба[5] как мухи в стеклянной банке врезаются, без конца погибая.

Так – ради вещей и колец горизонта в коробе синего неба закупорили бурливое сознание.

Вон синева неба, вон горизонт и перспектива ложных представлений. Мы за пределами его ставим новый лик своего бытия...

Череп раскрыт интуитивной силою, и смотрит глаз сознания в бездну пространства.

В пространстве футбол мячей сплетенных веков сгорит в огне мотоискр клокотания световых волн.

Вес, монумент, тяжь статики исчезнет в дыму новых пылинок систем.

Наросты старых ощущений знакомых дней на ваших холстах за счет ярких красок цвета под хитрым предлогом учителей проводит в нишу недр старый мир вещей.

Не будьте детьми, которым хинный порошок в варенье всовывают в рот под видом варенья.

Под видом ярких красок цветов в виде вещи ваша интуиция придавлена.

На ней лежит целый пакгауз чемоданов пассажиров старого дня и его мудрости.

Под разными предлогами и огородами забивают крепкие колы плетней[6].

И на шее творческого чувства висит композиция вещей, раскрашенных по иному.

В кандалах мудрейшее начало, творческих сил явление идет на дно дряхлому миру.

Вы, молодежь[7], сорвите маску с лица напилком, соскребите лучи восходящего солнца, чтобы в тайной ночи нового утра коснулись творческие лучи чистой интуитивной сверхмудрости явлений. Уходите от профессиональных узких устремлений к всемирному и всестороннему движению, расширяя мудрость всезнания систем новых оснований.

Ныне в упор сверхчеловек пришел чтобы выбрать из человека свое продолжение и в новый череп века времени уложить новую мудрость.

Мир вещей исчезнет, и цвет, и звук, и буква, и объем установят свою форму.[8]

Явит фактуру, из которой чистый легкий бег ляжет в бесконечности явлением новых реальностей.

Катастрофа старого мира неизбежна. Эпоха супрематизма как беспредметного мира рушила шаги материи и перепутала план хода в старом разуме.

Рвите холсты и книги страниц ваших черчений, если в них сквозит искаженно вчерашний мир, вырывайте все, что было сделано разумом старой культуры, чтобы новый человек мог быстрее мгновений чертить свою систему дорог. Развязались узлы старой скрытой мудрости[9], которая оказалась старой изжеванной паклей времени.

Утонченная культура сожгла разум искусства.

Как о гранит стальные зубила сломали острие, так сломали воины свои копия.

Здесь социализм осветил миру свою свободу. Искусство пало перед ликом творчества.

Уход в беспредметный супрематизм начертит его изображения.

Мы, супрематисты, подымаем флаги цветов как огонь времени, идем за пределы новых очертаний бесцветия.

Несите разверстанные лица, врождаясь во флаги цветов, чтобы в новом коснуться мира систем.

К. Малевич 1918 года, июня 15 ■

[3] *Мы на гор[н]ах и берегах кратера вулкана* – реминисценция футуристических конвенциональных мифов; восходит к образу извергающегося вулкана как метафоре разрушительной стихийной силы футуризма. См., например, у Ф.-Т. Маринетти: «Футуризм есть огромная глыба раскаленных металлов, которую мы извлекли нашими руками из недр вулкана и подняли к небу» (*Маринетти Ф.-Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 40). Самоидентификация с образами огня, грозы, молнии, вулкана постоянно фигурировала в поэтике футуристов и была унаследована Малевичем, стремившимся утвердить преемственность супрематизма от футуризма. Он пишет: «На кратерах Везувия и Этны бросившие в мировой шар язык кощунства старых реликвий, вы, которые плюнули на алтарь вчерашних святынь искусства, и солнце в ваших руках превратилось в медный чищенный таз, в дно которого удары пальцев футуризма заставили лопнуть ухо системы Бетховена, Вагнера, Шопена!» (*Малевич К.* Воззвание к передовым художникам Италии. Манифест для журнала «Интернационал искусства». Цит. по: *Харджиев Н.И.* «Интернационал искусства». Из материалов по истории советского искусства // Статьи об авангарде в двух томах. М., 1997. Т. 1. С. 258); «Детские и юношеские годы Маринетти и я проводили в верховьях Этны <...>. Нам была видна с Этны надвигающаяся гроза футуризма <...>» (*Малевич К.* Всем, всем, всем, и друзьям, знакомым и родственникам Н.Радлова. Цит. по: *Ковтун Е.Ф.* Русский авангард 1920-х – 1930-х годов. СПб., 1996. С. 84). В манифесте «Мы хотим» уновисцы провозглашают: «<...> мы будем огнем и дадим силу нового» (факсимильное воспроизведение листовки см.: *Shadowa* 1978. S. 298).
В других текстах Малевича по отношению к понятию *вулкана* употребляется слово не *«горн»*, а *«горло»*: «Трубите в горла Везувия и Этны <...> знамя наших идей водрузите в горле Везувия и Этны» (цит. по: *Малевич К.* Воззвание к передовым художникам Италии. Указ. изд. С. 258–259).

[4] *чистое действо* – в 1920 это словосочетание приобретет смысл фундаментального понятия супрематической философии (см. прим. 1 к статье Малевича «К чистому действу») .

[5] *В ящике горизонта под крышкой синего неба* – понятия *горизонта* и *синевы неба* в поэтике Малевича служили эвфемизмом ограниченности представлений о пространстве. Горизонт устанавливал предел пространства в горизонтальном измерении, а синий цвет неба – в вертикальном. Эти образы употреблялись Малевичем как врозь, так и вместе, и часто в противопоставлении полярным понятиям *бездны, бесконечности и белого*: «Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием. Вы в сетях горизонта, как рыбы!» (*Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // *Малевич* 1995. С. 55); «Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое <...> . Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами» (*Малевич К.* Супрематизм. Из «Каталога десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм» // *Малевич* 1995. С. 151).

[6] *Под разными предлогами и огородами забивают крепкие колы плетней* – типичная для Малевича инверсия, в которой ясность высказывания приносится в жертву ритмической выразительности речи. Кроме того, многие обыденные слова и словосочетания имеют в словаре Малевича специфическую семантику, конвенционную в пределах его языкового мышления. Например, понятие *предлога* более или менее объяснено Малевичем при первом появлении: «Человек – организм энергии, крупица, стремящаяся к образованию единого центра. Все остальные только предлоги <...> энергийная сила не знает <ни > народов, ни государств, ни национально-

стей, потому стремится к высшей и высшей своей централизации; разные предлоги человека, выходящие из экономического и политического харчевого дела, мешают прямому движению <...> все экономические предлоги должны будут стремиться к политике единства» (*Малевич К.* О новых системах в искусстве // *Малевич* 1995. С. 182). В дальнейшем слово *«предлог»* часто используется именно в этом смысле без дополнительного толкования.

Понятие *огорода* является устойчивым для текстов Малевича эвфемизмом частной собственности и изолированности и, не утрачивая значения «грядки», отсылает к собственной этимологии, означая также «огороженное пространство» или «ограждение»: «А разум человеческий устраивает государственные огороды на культурно-гуманно-экономических харчевых выводах <...>. Разум человеческий разделен на многие клетки, и в каждой клетке живет народность, и она устраивает свое клеточное огородное государство <...>» (там же. С. 173).

[7] Воззвания к молодежи были крайне популярны среди футуристов: в футуристической поэтике образ молодости отождествлялся с понятием новаторства. Хлебников и Маринетти проектировали общество будущего как «государство молодежи» (данная концепция относится к числу инвариантных идей утопической мысли – еще в 1817 А.Мицкевич основал общество молодежи, имеющее структуру государства и задуманное как прообраз «идеально устроенной нации»). К молодежи апеллировал Хлебников в декларациях «Труба марсиан» (1916) и «Письмо двум японцам» (1916).

[8] Это положение развито в другом манифесте Малевича 1918 года: «В природе существует объем и цвет, звук же рождается от соприкосновения двух <...> картину нельзя рассматривать только с точки зрения цвета, ее нужно видеть и слышать ибо в Построениях предметов и природы мы вносим и звук и цвет и объем. <...> В настоящее время я нахожу, что цвет вышел в новое сознание, объем и звук тоже». («В природе существует объем и цвет...» // *Малевич. Поэзия.* С. 93, 98). Эти утверждения также связаны с соображениями Малевича о поэзии, на которую проецировалась его идея беспредметности как основы методологии творчества. Об этом см. во вступительной статье, а также в: *Малевич. Поэзия.*

[9] *Мудрость* – устойчивый образ в текстах Малевича, обозначающий систему отживших представлений о мире и, в частности, об искусстве: «Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна. Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски» (*Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // *Малевич* 1995. С. 55).

К. Малевич. О «Я» И КОЛЛЕКТИВЕ[1]

Вселенная – рассказанное существо человека. Под словом человек я не мыслю образа его, ибо он не вечен, а существо которое в нем высокое.

Устами человека говорит существо его, несущее в себе бесконечность временных совершенств, в коей образ его стал дальнейшим путем перевоплощения мира. Человек стал организатором новой своей природы, бесконечный, неисчерпаемый, рассыпает метеоры вещей, двигая сложное великое действо жизни. Некогда в затерянных веках мудрость его рассыпалась неисчислимыми песчинками организмов, в каждой оставив частицу свою, так размножились индивидуумы с целым своим мирозданием и разумом. Ныне образ его идет к совершенству, стремясь собрать все свои крупицы мудрости в единый свой череп, чтобы все подчинить единству своему, разуму и воле. Как только оглянулся человек в мире своих прообразов, первым делом его было привести мир зеленый мяса и кости к подчинению себе, он захотел видеть стройность его движения, согласованность, которой бы он лично руководил. Для этого стал совершенствовать, перекидывая его организмы в новое бытие. Отсюда стали размножаться вещи, машины и весь новый мир, изобретенный им на основе экономического действа. Всякая таковая форма лишена разума и воли, новые преображения птиц в аэропланы, змей в поезда стали единством моего организма. Благодаря этому мое экономическое действо достигает совершенства форм, сохраняя, сосредотачивая в себе едином мир движения, в чем наступает великий коллектив действа единства вещей, действа нового мира жизни. Сорганизовав вещи и перестроив животных, существо человека не забывает и про себя. Существо человека стремится, чтобы все некогда рассыпанное свое существо привести в единое неразрывное совершенство существа человека. Распыленная вселенная, представляющая собою уже огромные крупицы собранного «существа», образовавшего в ней множество индивидуумов, но находящихся в единстве общего образования мира, каждый таковой мир – реальное совершенство бытия распыленного мира, каждая реальная форма объявила себя бесконечной свободной, индивидуальной, самостоятельной, обособленной, или же стремящейся к власти над всеми другими, каждая из них объявила неприкосновенность своего «я», и вот это «я», «существо» единой воли, и хочет привести единоликий образ своего совершенства. В нашем мире человек стал божеством, перевоплощающим природу,

[1] Впервые статья «О "Я" и коллективе» опубликована: «Единоликий образ совершенства». Малевич о совершенном человеке / Публикация и комментарии Т.Горячевой // Совершенный человек. Теология и философия образа. М., 1997.

Существует первоначальный вариант статьи, датированный 1919 и имеющий название «О существе» (машинописный экземпляр хранится в частном архиве в России; опубликован в переводе на английский язык: *Malevich K.* Essays on Art. V. IV. Copenhagen, 1977). Между версиями 1919 и 1920 имеются некоторые разночтения, подробно отмеченные в указанной выше публикации Т.Горячевой.

Экземпляр статьи «О "Я" и коллективе» (частично напечатанный на машинке, частично переписанный от руки Н.Коган) находится в архиве Н.И.Харджиева (*Фонд Харджиева-Чаги*). Пунктуация, а также утраченные в уновисском тексте «О "Я" и коллективе» отдельные фрагменты, восстановлены публикатором на основании экземпляра статьи из архива Н.И.Харджиева (в настоящем издании они выделены курсивом).

Текст «О "Я" и коллективе» был зачитан Малевичем в качестве доклада 3 мая 1920 в Витебске. Содержание этой статьи-доклада перекликалось с другим его трактатом – «О смысле и бессмыслии», выпуск которого отдельной брошюрой анонсирован в альманахе «Уновис» в разделе «Издания Уновиса» как готовый к печати. В письме М.Гершензону от 18 марта 1920 Малевич писал: «<...> уже написал одну брошюру <...>, другую о Существе и единстве, в котором получается одна странная мысль, что Существо было уже цельно едино в своем совершенстве, но где-то че-

стал делать чудеса, которых не мог сделать ни один пророк, но человечество не видит своих чудес, оно не видит ни в машине, ни в моторе, ни в аэроплане его, для человечества все – естественное явление, а оно чудеснее, нежели исцеление слепого. Оно не видит, что ремонт аэроплана или другой машины тоже исцеление, сделанное в депо его чудес. Перевоплощая мир, «существо» человека идет к определенной постройке единства всесильного и всемогущего образа, для этого ему нужно многомиллионное свое размножение привести к одному действу, ему нужно, чтобы всякое «я» стало единицей общего действа, чтобы каждое «я» узнало в «существе» общего свое родовое начало, чтобы оно узнало, что крупица золота есть слиток распыленный. «Существо» человека возникло всюду, где только образовалось тело, и в каждой части обнаженной земли явилось у нас, размножившись миллионами, разделившись на расы, племена, оно стало в них образовывать слитки, собирая в каждое племя, расу единство отдельных «я», и в национализме племени, рас «я» как единство и особенность нации сохраняется и укрепляется, все «я» нации делаются коллективными в устремлении сделать «я» нации мощным всесильным над всеми «я» других национальностей, каждая нация, как и отдельное «я», хранит свои особенности, язык, религию, обряды, обычаи, и каждая из наций думает все свои особенности перенести на общемировую платформу. Это доказывает, что оно в себе имеет «существо» всемирного начала, хочет сделать[ся] поглощающей формою всех существую[щих] форм и стать единством. Но вот здесь и произойдет необычайная и нелепая вещь, что каждая нация думает о взаимном поглощении, взаимно готов[и]т и совершенству[е]т свое «я» в броне орудия, нападая и защищая взаимно. Получается бессознательная борьба через разум, не дающая возможности образовать единство. И разорванное существо «человека мира» не может соединить себя в один мирослиток своего совершенства. Но в самих нациях, сгруппировавших в себе миллионы «я», уже достигнуто образование части слитка, что облегчает работу и сложность достигнуть единства. Если бы человеки были рассыпаны на миллионы отдельных «я» со всеми своими особенностями, то «существо всего мира человека» не смогло никогда достигнуть своего образа. Но во «всем мире» нет такого стремления, нет того, что бы могло существовать исключительно самим собою, уносся себя куда-то отдельно, избегая своего соприкосновения с другим миром. Стремление же каждой личности к своему «единомиру» и происходит от незнания происшедшего разрыва общеродовой единой линии «существа». Группировка национальностей уже есть большая победа «существа» над скоплением множества «я», объединяющегося под разными особенностями нации. Дальнейшее движение существа – объединить все нации, или же вывести нации [к] международному единству, в этом будет достижение огромного развития коллективизма и экономических творческих форм вещей. Тогда только узнается, что родовое «существо» было во всех, и в международном каждое «я» узнает свой совершенный образ. Международность народа не исчерпывает [в] себе единства. В него должен войти мир металлов и всевозможных жизней органических и неорганических существ. Как нации должны затерять все свои особенности, язык, религию, обычаи, род, расу, так и весь мир должен потерять свою особенность, свое родовое происхождение, ибо только тогда произойдет уничтожение воли отдельного «я» за счет единства общего, все принесет частицы своего существа к единому его «существу». Следовательно «коллективизм» – один из путей достижения намеченного в плане движения «мирочеловека», но он может быть еще только один из необходимых переходов, удерживающий на своей магистрали миллионы «я», [он] дает только момент сближения сил для совершенства творческого образа «существа», еще в нем каждое «я» сохраняет свою личную силу, а чтобы идти к совершенству, нужно уничтожить себя, как уничтожили себя святые фанатики перед божеством, так современный святой должен уничтожить себя перед «коллективом» и тем «образом», который совершенствует[ся] во имя единства, во имя соединения, а единство – бог[2], т. е. мое существо, то, к чему иду, или зачем иду. Моя ныне современность стремится, чтобы через единство, братство и соединение народов достигнуть небесного царства на земле, в котором бог будет не человек, но совершенство его «существа», и с ним сходны святые с теми, несущими себя в бога вообще[3]. Как тогда, так и теперь, «я» святого было уничтожено перед божеством, в чем возрастала сила общего движения. Дойдя до момента всемирного коллективного единства, мы вступим в новую свою фазу. Перед нами предстанет, или мы отразимся в мире божеством, тем совершенством, которого некогда обрисовали как всесильного всесведующего бога, когда соберем растерянное единство в первоисток все крупицы своего «существа», станет образ божества. Тогда конечно всякая мысль о поисках небесных или земных царствий покажется примитивной работой, мы будем царство вселенной, ибо узнаем, что вселенная – распыленное мое действо. Перед нами проходят две эпохи миростроения: первый мир – распыляющийся, второй – собирающийся, и «существо» человека стало черепом собирания, образования всемирного единства, движущегося через уничтожение отдельного го-то не предусмотрело, и оно рассыпалось, великий его образ распылился, а так как он был жив и мудр, то каждая пылинка была жива и унесла с собою частицу Существа, порождая сама в себе индивидуализм своей особенности, она унесла часть совершенства Существа. Вороны и разное другое есть части совершенства, некогда единого. И сейчас Существо стремится во всяком к своему соединению. <...> О Существе, смысле и бессмыслии написал я 15 страниц, там выясняю я личность как "Я" и коллектив» (*Малевич* 2000. С. 339).

[2] Слово «бог» в разных местах статьи набрано то с прописной, то со строчной буквы. Поскольку закономерность преобладания одного из этих двух принципов написания определить и взять за основу приведения к единой норме невозможно, публикатор оставил эту особенность малевичевской орфографии без изменений.

[3] В этом тексте особенно очевиден профетический пафос теории Малевича. Предназначая супрематизму роль новой религии и противопоставляя его «религиям культа» (прежде всего христианству), он декларирует свое мессианство. В письме Гершензону 11 апреля 1920 Малевич пишет: «Народ надо вывести из всех религий к религии чистого действа, в которой не будет никаких наград и обещаний. Не знаю, как Вы отнесетесь к моим решениям, но я вижу в Супрематизме, в трех квадратах и кресте начала не только живописные, но всего вообще; и новую религию, Новый Храм тоже вижу <...>. Я упомянул, что народ надо вывести, я опять беру <на себя> роль, которую брали не одни уже, но может быть его <народа> движение необходимо, чтобы выйти из одного колена в другое <...>. Новый Храм это всемирное действо всех, никогда не останавливающееся, его литургия вечна, она совсем не похожа на существующие религии и священство-служения, которые кончаются, как и все занятия и балы, праздники, в чем наступает разрыв с Миропримродой, т.е. со всем своим вечным существом действа. Таковой Храм хотелось бы мне засеять, но как к этому много нужно готовиться; чтобы воспринять на себя реальное действо, должен совершиться во мне полный разрыв с миром Гражданского сознания <...> » (*Малевич* 2000. С. 341).

Ошибочность существующих религий Малевич видит в конечности идеи Церкви, предметности религиозного культа, недостижимости Бога, искомого «вне себя». Супрематическое же вероучение предлагает иной путь духовного совершенствования – поиск Бога «в себе». Объектом его полемических высказываний становится приверженец ортодоксального православия С.Булгаков, с чьими трудами он познакомился, видимо, по совету Гершензона: «<...> Булгаков не видит Бога, хотя хочет действовать с ним, он хочет единства с ним, но как приобщения, поэтому никогда не внийдет в него» (*Малевич К.* Письмо к М.Гершензону от 11 апреля 1920 // *Малевич* 2000. С. 342). Религиозный характер учения Малевича находит адекватное словесное выражение в богословской терминологии, используемой им как суггестивный прием уподобления своей доктрины вероучению.

обособленного «я», защищающегося и отстаивающего свои права, свободу, род и т.д. Но если рассмотреть «я» личности, может ли она существовать в чистом виде в абсолютном своего «я», не представляет ли личность в «я» совокупность неисчислимых переплетений, представляя собой узелок разнообразных мирозданий, и поэтому, как бы ни стреми[лось] к абсолютной своей свободе, защищая себя от вторжения другого «я», окажется всегда связано ниточками явлений мира, т.е. множества «я», представляющего единство всего мира, в котором всякое обособление является развитием тех же форм, лежащих в «существе» человеков. Если это так, то каждое «я» представляет собою кусочек отражений «существа», его рассыпанных творчеств, взявши [их,] пожелало строить свой мир, не завися ни от чего. Я говорю «кусочек», ибо если представить целый ряд «я»-отражений, то образуется реализованная большая линия развития одной и той же мысли. Можно поставить целый ряд «я» духовного мира, и мы увидим их коллектив перед божеством, что и будет их единством. Мы перед собою видим мир как разнообразное явление множества «я», видим их группировки на национальности, расы и другие особенности, потом видим мир, природу. Но не видим того «существа» так реально как нацию, или особенности индивидуумов, мы не видим того большого «я», которое стремится к объединению всех «я» особенностей в «единство». Мы его не видим, потому что оно большое и стоит перед нами целою вселенной, ее реальный образ – мир как отражение того, что существует во мне, и каждая личность отражает его, вносит частицу своего существа, образуя полноту мира. Мир вселенной и каждое в мире явление представляет собою отражение каждого «я». Мир служит определенным местом в пространстве, воспринимающим в своем отражении реальное действо мира «я», распыленные «я» собираются в группы и излучают свое действо, в форме образуя мир. Поэтому мир – хаос нагромождений, и потому Земля стала слепком сумбурным, который человеку приходится выводить в известную стройность в новых образах миростроения. Хаос и нагромождение мирообраза сделали отдельное действо не на отдельные «я», а на общее «существо», их заставившее двинуться к совершенству нового перестроения всех результатов, даденных каждым индивидуальным «я», в результате требуют упорядочения своего движения жизни, что может осуществиться в единстве и согласованности индивидуальностей перед общностью между собою единого действа. Таким образом устанавливается линия экономии путей и многие другие законы, живущие в каждом мире «я», но соединившись в новом соглашении единства действа по определенной системе. До сих пор происходило так: каждая личность сидела и вырабатывала формы своего миропонимания, но когда приходилось их реализовать, то она выносила их в мир, природу и прикрепляла за какой-либо крючок. Таким образом мир получил самый нелепый вид своего лика, происходило нелепейшее нагромождение на его лице формочек, совершенных собою, но не совершенных в своем строе общего лика его развития. Получилось, что [*каждое «я», вынося совершенное своего формообразования, производило*] расчистку части лица мира и строило ее, <врывая> фундаменты вглубь его мяса. Можно заметить, что совершенство каждого «я» идет к выражению простейшими способами мыслимого, стремится, чтобы каждое выражение шло через экономический контроль, но общее существо или мир остается в образе хаоса сложения экономических форм. Я бы нарисовал современный лик «существа» человека каким-то запутанным в неисчислимых складках завитых линий, бесформенных массах, ямах, в большой степени его можно отнести к городу, строительство которого именно и может быть частью лика, – в выстроенном порядке, как кому задумалось, экономическое соображение течения сил были в очень слабом соображении, всякое «я» выращивало дом, сад как ему хотелось, не считаясь с общим лицом города, а между тем город и есть тот конечный путь плоскости, на котором должно быть вычерчено все наше совершенство. Идя к пути совершенства изображения, мы должны обратить на это внимание и преобразовать город по новым соображениям нашего совершенства. Город – действительно высшая точка развития человека. Город – тот маяк, указывающий путь себе и направляющий пришедшие силы. Следовательно, «я» города должно быть приведено в полную согласованность с экономической стороной современности. «Существо» человека неустанно идет к этому, и бегущий город уже будет выстроен в плане не через раздробленные участки, захваченные в собственность каждым «я», а в общем экономическом совершенстве. Город будет принадлежать линейке экономии, и форма его выйдет из общей необходимости выражения порядка «существа», в котором всякое «я» найдет уже подготовленную для себя квартиру, город, поезд, вмещающих в себя не одну тысячу самых разнообразных «я», но они с удовольствием едут, в особенности, если скорость будет доведена до современного предела ее в нашем организме. Упорядочив город в экономическом развитии линии плана, мы выйдем к четкому выражению своего сознания в строительстве нашего природосущества человека. Следовательно, наше существо неустанно ведет борьбу с отдельными «я», подстригая их под общую линейку своего экономического вы-

ражения, оно хочет обрезать все фалды и дугокривые линии, выйти к прямому и вечному безвозвратному пути своего бытия, оно будет обрезывать тело свое, разлагая его в элементы для нового совершенства. Обосновывая город, через него оно будет идти к обладанию все[х] забаррикадировавшихся национальными «я» заборами отечества, патриотизма, языка, религии, обычаев. Кроме города как главного источника победы, «существо» будет иметь еще большую подмогу в личности, «я» которой имеет мысль о единстве хранившего в себе идею коллективного развития в противовес личности «я», которая стремится жить только собою и ради себя. Ее мир кончится с нею. Личность первая стоит по за пределами[4] наций, отечеств и всех иных особенностей, она находится в единстве с «существом», междунациональность и междурасие – одна из главных забот «существа» человека, достигнув междунациональности уничтожения языков религий и др., достигнем совершенства божественного, достигнем единоязыка того, как некогда думали о Боге, что Бог не говорит многоязыками. Люди же обращаются к нему на разных наречиях, он же отвечает им одним безязычьим наречием, которое понятно всем. В этом божестве лежит наш язык, который мы еще некогда наметили. До тех же пор, пока мы будем сохранять свои особенности, не сможем быть совершенством, ибо растащим его на куски, [*сооружая*] бесформенное нагромождение. Наш земной шар – как череп мозга, начиненного жизнью элементов и их образований, которые идут наружу для того чтобы выразить лицеобразие земли, какие-то построения должны выстроиться подобно одежде нашего тела, ради этого они затеривают свой род и особенности, смешавшись в единстве формы. Единство формы и смена его являются основанием экономического достижения, для него каждая личность должна затерять свой род, ибо выдвинутые ею свои формы миросложения, если они будут только личные, с претензией пристроить свой мирок формы к общему, будут увеличивать хаос, с другой стороны, наивеличайш[*ие планы*] ее не могут быть проведены в жизнь общего, если они не [*коллективны*], если в них не лежит «существо» общего человеков, он может [*жить в ней*] и с ней угаснуть. Если личность выразит мир свой [*в искусстве, то*] поскольку он будет индивидуален, постольку он останется [*по за предела*]ми общего, хотя восприятие такового мира может вызывать восторг, удовольствие и эстетическое движение, как может вызвать проходящая комета, метеор и т.п., но всякая попытка продолжить этот мир в развитии потерпит фиаско, ибо в нем нет общности коллективной. Искусство выявляло себя, или личности достигали своего выявления через искусство в большей своей части и зависели от коллективной идеи духовного мыслителя или гражданского. Третье же положение в искусстве [*занимали*] эстетствующие по сочинению красот уголков природы, жанров, анекдотов, зачастую умиравшие в себе, не выходя в развитие обширное. Все искусство было в зависимости от той или иной причины, но не было самопричиной. Личность искусства была в причине и ждала его реализации, чтобы выявить себя, вкладывая в причинность свою художественную ловкость. Но если она стоит со своей ловкостью и развивает, подтверждает через себя мыслителя духовного или гражданского, то это уже она стоит в ряду коллективной общности, тем самым приобщает себя к «существу». Личность искусства как никто из ее сверстников стоит в запутанности и рабстве перед причинностями, и это случается потому, что оно хочет сохранить свою особенность в причине. Через причину выявляет себя, тогда как ее сверстники становятся сами причиною развития, в них общность, в них коллектив единства развития своего дара в образе «существа». Искусство, чтобы уравновесить положение, должно выйти к самопричине, выбраться из всех причин и приобщиться к общему. Существует три начала в человеке. Одно стремится, чтобы он как личность сохранил свою чистоту, чтобы его «я» вышло по за пределы общности. Другое хочет властвовать, хочет подчинить себе все, стать коренною. Третье уничтожает себя во имя общности, желающий поднять массу во имя единства хочет, чтобы была у всех одна перед собою форма мироздания, чтобы мироздание к единоформию шло быстрее к бесконечному совершенству. Во всех началах существует одна и та же мысль. В первом, крайне индивидуалистическом, стремление построить свой мир, и построить его можно тогда, когда в нем умножены единицы, т. е. тоже рождены индивидуумы, имеющие в себе разновидные отличия и особенности, и достигнуто согласие их противоречий, то есть того, без чего нельзя существовать ни одной реальной форме. Следовательно, коллективные основания будут иметь свои оправдания перед устремлением к абсолютной независимости, т.е. немыслимому. Но несмотря на то, что во всех трех существует одно и то же начало мирореализации, есть между ними разница. В первом идет пропаганда, чтобы каждая личность стала обособленным миром независимым. Вторая подчиняет своей воле [*все индивидуальности*], будучи в себе тоже узко индивидуальной личнос[тью]. Третье стремится доказать свое ничтожество, и в то же время считающее, что через утерю своего «я» достигнет полноты образа «существа» человека в целом, т.е., все свои особенности и свойства внесет как сплав противоречий к общей согласованности и дружбе. В духовном религиозном

[4] *по за пределами* – один из полонизмов, довольно часто встре чающихся в текстах Малевича; в переводе с польского означа *вне, за*.

мире святые люди некогда стремились к полному умалению, уничтожению своего «я» в пользу божества, обожествляя силу бывшего над собой, признавая, что все достоинства и все богатства, находящиеся в человеке, принадлежат божеству как совершенству, распыленному в человеках и всей жизни. И потому я как нечто отдельное не существую, ибо если существую, то через Бога. Все божье отдаю Богу. Смысл святого самоуничтожением своего «я» и отдавая себя всецело Богу – стремление войти в божество, отдать распыленную во мне частицу божества обратно единому совершенству. Происходит то же, что в коллективизме, где ради единой системы и ее силы все приносят «я» к общности и единству осуществления образа совершенства с тою только разницею, что центр божественного переносится на меня единого коллектива единого Бога. «Существо» человечества имеет одну неразрывную линию творчества своего преображения, стремясь к преображению мира, начинает формы его разлагать в элементы для новой формы. Но не во всем мире существа произошло нечто, что образовало распыление. Каждое распыление образовало тело, заполняя через свое образование созданное пространство и время. Другое осталось в нереальном, стремящееся к единству всего распыления. Таким образом линия движения была разорвана, и каждый оторванный кусочек уже нес в себе «существо» и стремится к восстановлению [*себя*] в своей полноте и единстве, идет к образованию своего лика. Произошло множество «я», мир которых содержит в себе частицы вещи, можно сказать, элементы «существа». Коллективизм стремится разорвавшиеся изгибы частицы общей единой линии соединить, стремится еще к тому, чтобы образовавшиеся особенности каждой единицы превратить в общую массу необходимых формообразований. Формообразование происходит через экономический контроль. Движение форм совершается по кратчайшему, т.е. экономическому пути. Движение человечества – движение мира форм вещей, и каждый его шаг – линия, выражающая его творческое действо, а каждое действо – движение к образу, и потому достижение его следует через экономическое, а так как образ должен быть совершенным, то отсюда вытекают его видоизменения, [*в*] сущности имеющие цель сокращения вещей, единиц, усовершенствовав все вопросы в единовещье. Мир вещей – ни что иное как человеческий организм. Каждая вещь – развитие какой-либо стороны человечества. Следовательно, всякое изобретение – собственно говоря, не изобретение, а естественное развитие стороны человечества. Полагаю, что и весь мир до человеческой природы был вещами своего единства того же «существа» человека, продолжающего развиваться в совершенстве машин и других технических особенностях. Размножающийся технический мир природы человека – совершенство экономическое, идущее не к многообразию, а к уменьшению многообразия. Если в [*до*]человеческом мире существа передвигались тысячами способов, то в человеческой технической природе способ передвижения стремится к одному. Если сто лет назад человечество каждый лично для себя изобретал разнообразные экипажи, то сегодня тысячи людей передвигаются одним способом – поездом. Дальше техническое совершенство человека построит форму передвижения одну и для воды, суши [*и*] воздуха. Произойдет огромное сокращение форм передвижения, существующих сейчас. Миротехника подвигается к сокращению многомиллионных вопросов, сведению к одному вопросу, все вопросы – ее существо. Миротехника, создав форму человека, уже достигла нового в этом смысле. Уже в нем предначертание одноформия, к чему стремится миротехника «существа». Через него произойдет перевоплощение зеленого мира мяса и кости[5] в новое меньшинство совершенства. Мир его уже будет лишен индивидуалистической воли и разума. В черепе его соберется все как в совершенстве. Новый мир уже в центре своем будет иметь человека как божество, и человек выйдет из понятия, что [*он*] одна [*из*] единиц, принадлежащих силе над ним существующего божества. Он узнает в себе самом божество, скрывающееся за перегородкой разума, суждением своим не могуще[е] дать ответа о существе, живуще[м] в каждом человеке. Он узнает, что мир – организм, его существо строений, вечно разнообразно совершенствуясь, что каждая его частица развивается единоцелым его организмом. Все машины, инструменты, стекло, колеса и много[е] другое – ничто иное как развитие совершенства его частиц тела. Подобно тому, как руки и ноги – развитие технического совершенства его первоорганизма. Развитие же духовной силы, в центре которой стояло божество как источник, в новом мире перейдет на человека, вступит в действительное ощущение в себе всегда присущей силы, в новой природе человека одухотворят[ь]ся организмы будут только через самого человека, как оно уже происходит сейчас: одухотворены паровозы силою присутствия в нем человека как божества, дающего жизнь. Это великое и чудесное вхождение неизвестно для самого человека в силу его, может быть, грубости, осознания святости действа его язычества перед им сделанным чудом. Старый мир нес поклоны неведомому воображаемому «существу». Наибольший язычник по отношению всего живущего мира жизни оказался человек. Так все естественно росло, радовалось и увядало в молчании. Только он один искал Божест-

[5] *зеленый мир мяса и кости* – метафора, изобретенная и часто используемая Малевичем для противопоставления первозданного мира природы – природе, преображенной техническими усовершенствованиями. Ср.: «С каждым днем природа выходит все больше и больше из старого зеленого мира мяса и кости и придет к тому моменту, что зеленый мир угаснет, как угас ландшафт первых эпох <…>. Когда природа через ряд своих совершенств достигла в лице своем организма человека как орудия совершенного, она через него начала создавать новый мир, сегодняшний железный организм, который имеет большую тождественность с миром мяса и кости. Мы можем сравнить аэроплан с птицей <…>; поезда имеют сходство со змеей <…>» (*Малевич К.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А // *Малевич* 1995. С. 158). Формула «*зеленого мира мяса и кости*» складывалась в текстах Малевича постепенно. В манифесте 1916 «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» он писал: «Честь футуристам, которые запретили писать женские окорока, писать портреты и гитары при лунном свете. Они сделали громадный шаг – бросили мясо и прославили машину. Но мясо и машина есть мышцы жизни» (*Малевич* 1995 С. 43–44). По мере трансформации малевичевской теории из художественной доктрины в социоэстетическую утопию предметный смысл слова «*мясо*» как обозначения пристрастия старого искусства к обнаженной натуре, в частности, и «рабскому» копированию натуры в целом, редуцируется и заменяется семантикой аутентичного природного начала, еще не тронутого креативной деятельностью современного человека.

Референтом понятия «*кости*» в текстах Малевича является образ *кладбища*, который, в свою очередь, используется им как метафора прошлого, а также косности сознания, обращенного к прошлому. Например: «Но боги умерли и больше не воскреснут… Торчат их белые кости и безразлично смотрят на реющие под облаками аэропланы» (*Малевич К.* Государственникам от искусства // *Малевич* 1995. С. 78); «Мне ненавистны авторитеты прошлого <…>. Культ их – кладбище, мастерство их – раскопки и имитация» (*Малевич К.* Мир мяса и кости ушел // *Малевич* 1995. С. 119).

Вместе с тем, соединенное в одну фигуру речи со словом «*мясо*», слово «*кости*» обретает коннотативный смысл «природного материала» в противовес материалам современного технического мира: «Мы выбежали к новому миру, там увидели чудеса, не было ни кости, ни мяса, мир железа, стали, машины и скорости царил там» (*Малевич К.* Я пришел // *Малевич* 1995. С. 108).

ва причин, и не найдя, пал перед тайной, и тайна росла всеми видами форм, и в том он сам не замечал, что все вместе с ним есть существо его тайны, этой тайне клал поклоны, сам себе молился и служил. Новый же мир его вступил на более ясную дорогу. Все вновь изобретенные организмы видят уже свое божество в человеке. Для них он не тайна, но они не служат ему, как он божеству, ибо все вещи – единотело человека Божества. Сегодня в человеческом сознании движутся два центра. Оба движения на пути коллектива. Первый – духовный, второй экономическо-политический. Оба в образе совершенства имеют единство. В первом случае центром духовного коллектива – Божество как вечное совершенство, во втором – совершенство единства, что может быть отнесено к Божеству, но только с [той] разницей, [что] первый коллектив выносит Божество над собою, второй становится сам Божеством. Последний коллектив я бы отнес к гражданском[у], или назвал бы его гражданским, осознающим в себе путь вечного совершенства в противовес к коллективу, видящему Божество за совершенство, оконченное как нечто абсолютное, следовательно, духовное сознание в своем божестве предопределило абсолют совершенства. Гражданский коллектив не имеет завершенного пути абсолютного завершения, следовательно вечен. Духовный религиозный коллектив должен находиться во вражде с гражданским, ибо первый выносит божество по за пределы недосягаемости даже тогда, когда член его входит в небесное царство. Гражданский стремится поглотить божество в себя, стать им и нести совершенство, ибо в измененном образе Божества силуэт того, во что хочет воплотиться человечество, в нем не подобие, а я сам-человек, и потому я в бесконечном – ни что иное как нематериальная еще форма мира, которую нужно превратить в реальный осязательный мир, не только осязая пальцами, но и всем существом. Современные дни мне уже говорят о беспощадной борьбе этих двух коллективов. Религиозные коллективы будут свалены, ибо гражданский коллектив человеков вложил в себя портрет того же Божества, изображавшегося в искусстве на кусках холстов, ныне образ его принимает иное. Но холсты, камень, слово, выражающие лишь впечатления о живом Божестве, будучи мертвым среди живых, но изображение его будет живым существом форм, из жизни в жизнь переходящих. Искусство гражданского коллектива победит личность воплощением ее в свой путь прежде всего систематично, и потому целая цепь личностей станет в определенной системе. Система – путь нового искусства. Намечающееся в нашей эпохе искусство коллектива должно вступить на путь миротехники и поэтому каждое изобретение на холсте становится единосоответствующим системе миротехнического преображения. Миротехника в сути своей имеет цель – единство, достигающееся по экономическому пути через изобретение системы вещи, вбирающ[ей] в себя разрешение многих вопросов. Одной из совершеннейших систем [является] человек, разрешающий множество вопросов действом своего «существа». Земной шар – частица сущности, живущей в человеке, все ее элементы и тела бегут к нему как к божеству для преображения, оставляя форму свою как одежду изношенную. Мне представляются все земные шары экономическими харчевыми[6] кладовыми, совершенство которых заключается, как говорят, в несмертельности элементов и не убавляющейся и не увеличивающейся энергии. Так обдумало «существо» человека сохранность материи для своего вечного тоже преображения. В бесконечности своего пути всюду уже накопились элементы, в планетах, звездах как харчевые лавки для новых мирореализаций. Миротехника – результат сложений противоречий элементов индивидуальностей в систему экономических движений, в ней коллектив дружного действа. Формы технического мира безличны, потому обезличивают личное индивидуальное своим общим началом для осуществления высшей мысли уничтожения многоличия мира природы, приводя их к одному совершенству, как формы и[з] прямолинейного пути движения выводят тело или действо из морщин и складок – [к] супрематической плоскости, избегая дугообразных кривых линий выражения. Упоминая супрематизм, упоминаю направления в искусстве, вышедшие на экономический путь творчества, планы или чертежи цветных и бесцветных построений стоят в простейшем экономическом действе выражения, развивающиеся в реальной жизни, преображаясь из чертежа и плана в живую экономическую форму современности. Вообще же искусство до сих дней современности стоит под прикрытием личного индивидуализма, закрывшись от общности света своим «я», обособляясь в гнезда личного своего кабинет[а], образует собою, правда, может быть, очень красивые и даже совершенные свои выражения. Общность и[х] развития может уподобиться полевым цветам, которых часто сметает экономический путь движения человека, деля поля на участки и пересаживая их красоты в клумбы систематизированного сада. В другом случае, защищая свою неприкосновенность, индивидуальность образует нестройный хаос антиквария на земной поверхности. Поэтому повторяю, что систематизация, экономия, общность пути движения экономического искусства, творчество – выражение современности – это его единый путь к общности, развивающейся ныне в экономическом мире. Вот почему современные мне дни зовут каж-

[6] См. прим. 5 к статье Малевича «К чистому действу».

дого «я» из его забаррикадированного кабинета к коллективу приобщить в систематизацию. Я способствую сближению и воплощению своих ценностей полноты образа моего существа. Система – одно из важных оснований миротехники. Жизненная [*артерия*] всего, через нее тела как особенность, личность и вообще индивидуум чего бы то ни было может выявить себя в согласии и содружестве. Но может быть, что система – высший закон насилия, в плане которого каждая индивидуальность должна будет занять свое или указанное место, может быть и так, что система образуется от существ[ующих] особенностей каждого элемента тела личности, которые в своей природе уже имеют место, где не может быть и речи о содружестве, согласии соединения и образования организма. Миротехника – система построений противоречий соединения коллективного движения, попытка личности сохранить полную независимость немыслима, ибо она должна стать в систему развития своего мира и построить общность независимую, т.е. присоединиться к коллективу, либо стать в коллектив «всеобщности». Сохранить же свое «я» в абсолютной чистоте – придти к элементу небытия. Само «я» [есть] совокупность элементов, и потому оно – коллектив единого действа своих особенностей. Но можно мыслить, что «я» как сущность нематериально, в своем нереальном небытии витало и подчинило все элементы к выражению своего реального бытия. Но может быть и так, что элементы распыленного существа «я» через тяготение в бытие в своем скрещении образует реальное действо миротехники. Последняя, совершенствуясь, требует видоизменения «я» как образа его реального совершенства. Миротехника лишает творческие изобретения личности, распыляет их и совершенствует в новообразовании форм. Всякая особенность, выраженная личностью, не может противостоять движению, неустанно опровергающему, выставляя новое в вихре своего вращения. Элемент не изменяется, но может выявлять свою особенность при содружестве воздействий, после чего наступает реальная форма – бытие. Миротехника их событий вечно движется, то раздевая свою реальную форму, то одевая новый шаг движения в новые одежды. Порядок одевания и раздевания совершается по системе экономических законов. Последние два явились как бы хозяйками, приводящими в порядок «мироЯ», выводят его из запутанного клубка его событий, как будто мир запутался в своей мудрости и стал хаосом движения. [*Действительно,*] что мудрость, рассыпанная песчинками «я», растет своим совершенством как полевые цветы системы, экономия стремится всю ценность рассыпанной мудрости привести в организованный систематизированный цветущий сад. Все строится на экономической основе. Каждый шаг человека направляется в экономическом соображении. Всякая линия и всякий штрих и соображение идут в этом направлении. Все сводится к выражению образа человеческого существа в совершеннейшем экономическом виде, стремится к тому, чтобы образ его был исчерпывающим в разрешении многомиллионных вопросов, увеличивающихся за счет вещей. Таким образом, устремления к коллективу – поступь великой систематизации личности с ее сокровенными «я» [в] порядок единоличия мирочеловеков, наступит «ВСЕ-Я» коллектив всего индивидуализма. Это будет наивысшей точкой сути мира, завершение в огромном «я» миллионов единиц, приобщение всего к образу «существа», явившегося через коллективное единство, наступает совершенство единоличия и единовещия или, может быть, вещи отпадут, ибо будут ничем другим как неразрывным организмом «всечеловека»[7] единосущего, всесильного и всемогущего, всезнающего. Через экономию и систему «существо» наше дойдет до исчерпывающей формы изобретения всех вопросов нашей жизни. Развитие телефона может при его развитии уничтожить письменные аппараты, т.о. многие вопросы отпадут. Каждый вопрос рождает вещь. Но если вопросы найдут свое осуществление в одновещьи, тогда совершенство достигнет своего абсолюта. Творчество изобретения [*исчезнет,*] останутся вопросы и их умножение будет действующей силой совершеннейшего нашего «существа». Человек в мире своей природы – рассыпанное начало вопросов, заложенных ответов в вещах, стремится к соединению ответов в одной сумме, синтезируя их в выводе совершенной вещи. Следовательно, целью его «существа» стоит разрешение в себе всех вопросов, реализованных в одновещье, [а] так как всякая вещь – разрешенный вопрос, и всякая вещь – действующ[ее] развитие какого-либо органа человека, то он сам явится единовещью, через что будут решаться различные вопросы его «существа». Экономические его соображения – следить за тем, чтобы каждая вещь смогла вмещать в себя разрешение нескольких вопросов. Мне думается, что в мире элементов существуют их природные особенности, не влияющие в разрешении только одного вопроса, но каждый элемент может быть в состоянии разрешать десятки вопросов техники. Может быть, элементы бетона воплотят в себя сотни вопросов строительных, до них существовавших и разрешающихся через посредство многих вещей одного вопроса. Рассыпанное человечество, рассыпанные вопросы, и каждый индивидуум ищет их разрешения в себе. Это делает один, тысячи, народ и все человечество вместе. Современный мой день, как я его познаю, идет к разреше-

[7] *всечеловек* – термин, очевидно, заимствован Малевичем из культурно-философской традиции; в частности, это понятие встречается у Ф.Достоевского и В.Иванова.

[8] *в [отхлани]* – полонизм; otchlan (польск.) – пучина, бездна, пропасть. Конъектура сделана по экземпляру статьи из архива Н.И.Харджиева (см. прим. 1). В уновисской машинописи (видимо, для дальнейшего уточнения) вместо этого слова оставлено пустое место, которое из-за поспешности издания так и не было заполнено.

В тексте статьи «О существе» слово не поддается точной расшифровке. Сохранившиеся фрагменты слова (*в от*<зачеркн.>*лани*) в первую очередь вызывают предположение об опечатке и не позволяют сделать морфологическую реконструкцию, поэтому в английском переводе (см. прим. 1) переводчик воспринял это написание как данность («*от лани* пустыни») и так его и перевел (from the doe of the desert).

Метафора пустыни была одним из излюбленных образов в текстах Малевича и обозначала торжество беспредметности. Ср.: «Так идем же к новому престолу пустыни, которую охраняют стражи мрака. <...> Здесь в пустыне свободно и здесь то, что [нужно] постигнуть

нию множества вопросов через экономическое приведение человечества к коллективу единства, что будет представлять уже собою совершенную сильную экономическую организацию, движущуюся через систему к своему апофеозу, [*будящему*] мир миров как свое единотело к общности действа, и тогда [*в отхлани*][8] пустыни единый неразрывный коллектив образа человеческого «существа», воплотив в себя все «я» личного, в ураганном движении будет идти к бесконечной пустыне пространства, или же через систему и экономию, через синтез синтезов достигает абсолюта в себе разрешения всех вопросов, повисает в пустыне как небытие, недвижение, следовательно, достигнув совершенства, «вид мира» входит в недвижение, т.о. перестает жить, ибо он совершенен и свободен от движения жизни и движения смерти. Получается, что совершенство «существа» человека только тогда будет, когда победит вопрос жизни и смерти движения, тогда выводит себя в образ ответа, что и будет бессмертным и безжизненным видом его лика.

К.Малевич

Витебск 15 января 20 года. ■

раз навсегда»; «<...> наша новая книга – учение о пространстве пустыни» (*Ковтун* 1994. С. 89–90); «Искусство вышло к пустыне, в которой нет ничего, кроме ощущения пустыни»; «<...> путь Искусства шел все выше и выше и кончился только там, откуда уже исчезли все контуры вещей, все то, что любили и чем жили, не стало образов, не стало представлений и взамен разверзлась пустыня, в которой затерялось сознание, подсознание и представление о пространстве. Пустыня была насыщена пронизывающими волнами беспредметных ощущений» (*Малевич К.* Мир как беспредметность // *Малевич* 1998. С. 105–106); «Всюду изведали люди и пророки все щели головы своей, но не изведали пустот простыни пустыни» (*Малевич К.* Государственникам от искусства // *Малевич* 1995. С. 83).

К. Малевич УНОМ I[1]

Утверждая что национализм и самоопределение народов – противоречие супрематии человечества, и что таковые права на осуществление их устанавливают трудно проходимый хребет всенароду к единству человечества, необходимо, чтобы ныне народы во множестве своем стремящиеся к самоопределению, отказались от этих прав в пользу улиц[2]. Затеря всех особенностей национализма, ибо это право накопляет собственность, ограждает и разделяет, и ведет к вражде, организует банки капиталов, ценности капитализма, противоречащие современности движения человеческого сознания, федерация нации есть только маленькое соглашение недосознанного действительного слитного, единого, нераздельного образа человечества[3]. Ныне нет ни права, ни свободы особой для каждой личности, также не должно быть <их> у нации, ибо и право, и свобода принадлежат всему обществу человеков[4]. Ныне личность не может иметь права и свободы на самоопределение в собственность огорода. Общие также нации не могут иметь этого права, ибо самоопределение возрождает нацию, чем идет к разделению единого нашего смысла, порождая родину, патриотизм и отечество, от чего все сознательные члены народа должны отказаться во имя супрематии единства человечества. Они должны стремиться к единому языку, к единодейству духовному. <Каждый> день должен идти к утере всех особенностей наций, обогащая ряды всечеловеческого единства. Национальности – те же торговые фирмы, бакалейные лавки частных предприятий. Торговля – проституция национальными особенностями, от чего нужно бежать в чистое единство общечеловеческого, ни торгующего, ни меняющего, – оно рождает, поднимаясь к супрематии бесконечности своего совершенства. Идя по супремативному пути, мы сможем освободить разорванный, растерзанный наш образ, распластанный, распятый пятью частями нашей земли. Прибита гвоздями национализма каждая часть тела, <поэтому и> не может гигант-человечество встать, каждый вышедший на супремативный путь – единица общего единства. В нем мы затеряем право, свободу, справедливость, правду, ложь и много других туманностей, которыми мы себя обогатили, думая, что имея на скрижали эти туманности, счастливы есть, но никогда не увидим ни справедливости, ни правды.

Пусть мне кто скажет, чем оправдывается правда, и чем удовлетворяется справедливость, чем оправдывается преступление. Все эти аксельбанты – суть условия или преступников, целящихся на справедливость, или идиотов, построивших туманности с такой проницаемостью, как им нужно. Из этих катакомб и туманов выйдет человек, когда войдет в существо общего единства.

СИМ УНОМ ОБЪЯВЛЯЮ СЕБЯ ВЫШЕДШИМ ИЗ НАЦИЙ И ВЕРОИСПОВЕДАНИЙ. НЕ ПРИНАДЛЕЖУ НИ К КАКОМУ НАРОДУ[5] И НЕ СЧИТАЮ НИКАКОЙ ЯЗЫК РОДНЫМ[6], ИДУ ПО ПУТИ СУПРЕМАТИИ ЕДИНСТВА ЧЕЛОВЕКОВ ДУХА ДИНАМИЗМА И ЯЗЫКА БУДУЩЕГО. УЭЛ – ЭЛЬ ЭЛ УЛ – ТЕКА[7].

1920 г. К.Малевич ■

[1] Публикуется впервые. Рукопись текста находится в архиве Н.И.Харджиева (*Фонд Харджиева-Чаги*). Пунктуация и конъектуры основаны на рукописи статьи из архива Н.И.Харджиева.
Название манифеста провоцирует на расшифровку по аналогии с аббревиатурами «Уновис» (Утвердители нового искусства) и «проун» (проект утверждения нового). В этом семантическом ряду «Уном» может означать «Утвердитель нового – Малевич». В рукописном варианте название звучит как «Уном I-ый».

[2] Геополитическая идея Малевича типична для эгалитарного типа утопий и сходна, например, с утопическими идеями В.Хлебникова (подробнее см. вступ. статью).

[3] На другом полюсе утопической мысли художников авангарда – Ф.-Т.Маринетти, экстраполирующий декларативную агрессивность итальянского футуризма на модель будущего: «Двадцать пять великих держав правят миром, бешено оспаривая друг у друга рынки сбыта» (*Маринетти Ф.-Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 100). Концепция этических ценностей, разработанная Маринетти, всецело инспирирована ницшеанством. «Мужественными, беззаботными, насмешливыми, способными к насилию – таковыми хочет нас мудрость» (*Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Избранные произведения. Кн. I. М., 1990. С. 32); «Вы должны любить мир как средство к новой войне <...> благая война освящает всякое дело» (там же. С. 37–38). Ср.: «Мускульный труд утрачивает <...> рабий характер и служит только трем целям: удовольствию, гигиене и борьбе»; «Человек, не имея больше надобности бороться из-за пищи, постигает, наконец, чистую идею рекорда восхождения. Его воля и честолюбие разрастаются в громадных размерах. Все умы сделались ясными, все инстинкты пышно расцвели и сталкиваются ради добавочного наслаждения» (*Маринетти Ф.-Т.* Указ. изд. С. 99). В утопическом мире Маринетти социальная гармония не самоценна. В социальном равенстве он видит лишь исходную позицию, равные стартовые условия для человечества, которое сможет посвятить себя наслаждению борьбы ради борьбы, испытанию своей отваги ради самоутверждения и культивированию своих инстинктов. Вслед за Ницше Маринетти лишает социально-исторического смысла по-

нятия войны, власти, разрушения и наделяет их значением сакральных ценностей сверхчеловека.

[4] Соображения Малевича о демократии опираются на концепцию «беспредметного человека» и в ее рамках вполне логичны: «чистое действо» как механизм существования идеального супрематического мира автоматически снимает противоречия, требующие отдельных прав и свобод. Общепринятые представления о «справедливости, правде, лжи и многих других туманностях» в «мире как беспредметности» оказываются мнимыми в силу действия совсем иных установок, не основанных на эмпирическом опыте повседневной жизни.

[5] Надо заметить, что Уновис в некотором роде реализовал эту идею Малевича. Казалось бы, обусловленное этнической спецификой Витебска как еврейского местечка преобладание евреев среди студентов училища давало возможность говорить о национальной окраске феномена Уновиса. Действительно, до появления Малевича направленность витебской художественной школы и ее последователей определяла преимущественно еврейская культура. Ю.Пэн, М.Шагал, а вслед за ними Л.Лисицкий, И.Чашник преломляли в своем творчестве лучшие традиции национального искусства. Появление Малевича внесло некоторые коррективы в творческую ориентацию молодых художников. В рамках Уновиса как прообраза творческого сообщества будущего, основанного на «супрематии единства человеков», проблема еврейского колорита витебского искусства растворилась в универсалистской супрематической идее.

[6] Утопия вселенского языка также принадлежит к числу инвариантных утопических идей; свою версию (наиболее обоснованную в трудах В.Хлебникова) создал русский футуризм, по-видимому, во многом под влиянием Г.Уэллса, сочинениями которого увлекались будетляне. Уэллс писал: «Не должно предполагать, что мы испытываем в Утопии какие-либо лингвистические затруднения. Весь мир должен говорить на общем языке» (*Уэллс Г.* Современная утопия. СПб, 1906. С. 10). Хлебников в поэме «Ладомир» призывает к идеалу духовного единения человечества – «ладомиру»: «Лети, созвездье человечье, / Все дальше, далее в простор, / И перелей земли наречья / В единый смертных разговор» (*Хлебников В.* Собрание произведений в 5-ти т. Л., 1928–1933. Т. 1. С. 186).

[7] *УЭЛ – ЭЛЬ ЭЛ УЛ – ТЕКА* – эта заумная фраза звучит отголоском футуристических манифестов и увлечения футуристов Г.Уэллсом. В 1916 Хлебников издает манифест «Труба марсиан», где объявляет будетлян марсианами и приглашает в «думу марсиан» «на правах совещательного голоса» Уэллса и Маринетти. Возглас «Улля-улля, марсиане», взятый Хлебниковым в качестве девиза и своеобразного пароля, заимствован им из «Войны миров» Уэллса.

Сходное звучание имеет начальная строка заумного стихотворения Малевича (УЛЕ ЭЛЕ ЛЕЛ ЛИ ОНЕ КОН СИ АН/ ОНОН КОРИ РИ КОАСАМБИ МОЕНА ЛЕЖ/ САБНО ОРАТР ТУЛОЖ КОАЛИБИ БЛЕСТОРЕ/ ТИРО ОРЕНЕ АЛИЖ), приведенного им в качестве примера истинной поэзии в статье «О поэзии». Малевич пишет: «Вот в чем исчерпал свое высокое действо поэт, и эти слова нельзя набрать, и никто не сможет подражать ему» (Изобразительное искусство. Пг., 1919. №1. С. 35). В рукописи статьи «Заметка о поэзии, духе, душе, ритме, темпе» он также апеллирует к первой строке этого стихотворения как к образцу беспредметного стихосложения: «<...> в крике *Уле Еле Лел Ли Оне* есть бегущее время, есть самый большой напряженный гимн экстаза творца непонятных словообразований. Здесь чистый, непорочный крик моего Бога, моего «Я», здесь мастерства быть не может, здесь совершенство. В *Уле Еле Лел Ли Оне* язык моего «Я», язык Бога. Только в этом исчерпывающее сказанье поэзии во мне, здесь великое Божественное чистое единение» (*Малевич. Поэзия.* С. 121).

Книга Малевича «О новых системах в искусстве», изданная в Витебске в 1919, начинается с фразы: «Я иду / У – эл – эль – ул – эл – те – ка / Новый мой путь», где заумная строка обретает статус лозунга беспредметного искусства. В публикуемом манифесте «УНОМ 1» фраза «УЭЛ-ЭЛЬ- ЭЛ-УЛ-ТЕКА» наделяется функцией образца языка будущего (см. вступ. статью; см. также вступ. статью А.Шатских в: *Малевич. Поэзия.* С. 26–27). Рукопись «Уном I-ый» имеет первоначальное, зачеркнутое Малевичем название «Уэл».

Слово «УЭЛ» стало девизом Уновиса. В документе, посвященном «Витебской философско-научно-исследовательской экспедиции» (см. прим. 2 к статье «К программе»), сообщается: «Чашник, Червинка заняты конструкциями динамических исследований в супрематической системе под общим названием "УЭЛ"» (*Казовский* 1996. С. 153). В архиве Н.И.Харджиева (*Фонд Харджиева-Чаги*) находится несколько рукописных черновиков «Декларации уэлистов», один из них начинается словами «УЭЛ – ЭЛЬ ЭЛ УЛ – ТЕКА». В нем раскрывается еще одно значение этого словосочетания: «Время в бесконечном беге представлений обозначенного ухода сил к новому Уэла эль улу (человеку) срывает маску маскарада улыбок, обезьяньих ужимок, разрывает заплаты вековых культур». В другом черновике заготовлены места для подписей: «Подписи: Уэл 0, Уэл 1, Уэл 2, Уэл 3, Уэл 4» (по-видимому, «Уэлом 0» должен был быть Малевич).

Эл. Лисицкий. КОММУНИЗМ ТРУДА И СУПРЕМАТИЗМ ТВОРЧЕСТВА[1]

КОММУНА привела к владычеству труд. Труд – это выявление механической энергии. Он прилагается только к конкретным телам, результат его – вещи или явления. Телу человека нужно очень немного вещей. Тело всей жизни растет очень многими нашими вещами. Этот рост разгонял человека из века в век на бесконечное увеличивание его труда, и когда не хватило механической энергии его мышц, захватили механическую энергию машины. Каждый день многого труда гнал за собою много дней еще большего труда. Нас довело до того, что труд вырос из тела нашей жизни в огромный взрыв. Этот взрыв взрывает коммунистическая революция.

КОММУНА делает труд правом и обязанностью всех, она делает его свободным. Это значит, что мы сами становимся его владельцами, сами им распоряжаемся, сами потребляем его плоды. Но думая, что мы им владеем, не завладеет ли он нами. Не распорядится ли он нами. Не употребит ли нас и плоды наши.

Он говорит – работайте на меня столько-то и столько-то. Спите столько-то и отдыхайте столько-то.

Он говорит – знание и наука должны быть трудовые, и искусства художника должны быть трудовые.

Нам необходимо глубоко задуматься над тем, куда нас ведет владыка – ТРУД, ибо бег революций не скор.

Труд поделил все растущее в мире, все равно, из земли ли, или из человека, на полезное и бесполезное. Труд наполнил живот земли бездной разных тел, а животу человека не мог дать необходимого, ибо действительно «в крови лица своего ты добывал хлеб свой».

ТРУД – РАБОТА – ЭТО ДЕЙСТВО ОРГАНИЧЕСКОЕ КАК БОЙ СЕРДЦА, КАК ПУЛЬСИРОВАНИЕ АРТЕРИЙ, ЭТО ТОЛЬКО ПРИЗНАК ЖИВОГО ТЕЛА, НО НЕ СУЩЕСТВО ЖИЗНИ.

Труд ничего не создает.

СОЗДАЕТ ТВОРЧЕСТВО[2].

Это сила, которой строится все в природе, она посеяна во всем живом, она изобрела насосы растений, чтоб гнали свои соки и росли дальше, она изобрела человеку сердце, чтоб гнало кровь, двигало мускулы, чтоб человек растил из себя природу дальше, для творчества бьется сердце–труд, и его работа убивает старое тело и рождает новое молодое.

Через живопись мы восприняли, что наипервое супремативное во вселенной – творчество.

И К.Малевич в 1919 году в УСТАНОВЛЕНИИ А в параграфе 12 сформулировал это так: «признать труд пережитком старого мира насилия, так как современность стоит на творчестве», и в § 1 им установлена ЭКОНОМИЯ как новая пятая мера[3]. Это отвес движения всего творчески строящегося.

ПУТЬ творчества – изобретение.

Изобретением мы называем след пути, по которому природа в каждый свой момент проходит через человека, пройдя землю, металлы, растения, и уходя дальше в бесконечность.

Через искусство мы впервые увидели чистоту творчества и его путь изобретения. Утилитарность всегда прилагалась к художнику как оправдание его существования, и внутри его считали «блаженным», он стоял перед своим столиком, и в то время, как столяр строил стол, кузнец – топор, ткач – холст, каменщик – дом, он стоял в стороне и строил такую же новую, небывалую в мире, не растущую на деревьях, не цветущую в поле, не созревающую в земле вещь – картину. Он стоял перед ней, сложенный из движений своего творческого действа, нагруженный соблазнами разума, с работником труда – сердцем, всегда готовым двигать его кисть. Через него мчался поток жизни красок, форм, семян новой природы, и в момент, когда плод должен был выпасть из творческого чрева, разум обливал его мертвой водой рассудка, и мертворожденное заспиртовывало[сь] в картине.

Труд кисти был дальше от убийцы-рассудка и потому свободней. Здесь творчеству удалось вырастить в картине новому телу природы новую кожу, новый самоцельный элемент – ФАКТУРУ, собравшую в единство кожу металла, камня, дерева, животного и человека. Но живого, чистого, <реального> природоестественного

[1] Впервые текст опубликован: *Лисицкий* 1991. Статья датируется началом 1920.

Эл. Лисицкий – версия А.Шатских о витебском происхождении псевдонима «Эл («Эль») от заумной поэтической строки Малевича «У – эл – эль – ул – эл – те – ка», ставшей уновисским «девизом», представляется ошибочной (см.: *Малевич. Поэзия*. С. 27; *Шатских* 2001. С. 76). Тексты Малевича, содержащие данную строку, датируются 1919–1920, в то время как начертанную буквами еврейского алфавита лигатуру «Эл» (как составную часть подписей) Лисицкий начал ставить на своих работах с 1916 (за расшифровку подписей на идиш и иврите выражаю признательность Г.Казовскому). «Эл» являлось сокращенной формой его имени, звучащего на иврите как «Элиэзер» (в русском языке трансформированного в «Лазарь»).

По-русски подпись «Эл» появилась с 1920; при этом, первоначальное ее написание в виде двух начальных букв с точкой – «Эл.», практиковавшееся Лисицким в альманахе «Уновис», свидетельствовало как раз о сокращении имени, а не о цитировании строки Малевича. Происхождение псевдонима «Эл» от имени «Элиэзер» доказывается также еще одним вариантом подписи – «Ел» (сокращение от другой русской версии этого имени – «Елизар»); подобным сокращением Лисицкий воспользовался, например, в эскизах обложек для папки литографий (1920) и для доклада «Проуны» в Инхуке (1921).

В 1920–1921 Лисицкий стал подписывать некоторые свои работы по-немецки – El Lissitzky. Через некоторое время после переезда в Германию, в 1923 русское написание псевдонима «Эл» было изменено им на «Эль», видимо, в соответствии с мягким немецким произношением буквосочетания El.

[2] В теории Малевича, инспирировавшей данную статью Лисицкого, понятие труда стадиально и идеологически соответствует фазе коммунизма как программы, сконцентрированной на практических нуждах, в то время как стремление к творчеству свойственно духовно ориентированному учению (под которым Малевич, разумеется, подразумевал супрематизм). Тема антиномичности труда и творчества в начале 1920-х была ключевой в теории Малевича и в той или иной форме обязательно звучала в его статьях этого времени. В 1921 Малевич создает трактат «Лень как действительная истина человечества», где противопоставляет труд творчеству с позиций превосходства беспредметного устройства мира над предметным, утилитарным. Лень как бездействие (а иными словами – беспредметность) является неотъемлемым атрибутом малевичевской модели совершенного человека, растворившегося в беспредметности «чистого действа» творчества. В этом трактате, так же как и в другом сочинении – «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» (1922), обосновывается необходимость устранения из понятия творчества каузальности, что по сути является скрытой полемикой с принципами производственного искусства и Пролеткульта. Установки пролеткультовцев и производственников – «Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место» (*Брик О.* Художник и Коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25); «<...> искусство становится одним из видов квалифицированного труда» (*Арватов Б.* Пути пролетариата в изобразительном искусстве // Пролетарская культура. 1920. № 13–14. С. 73), вызывают резкое неприятие Малевича, призывающего не только к освобождению человека от труда, но и к творчеству, свободному от социального утилитаризма.

Полярность понятий труда и творчества рассмотрена Лисицким в статьях «Коммунизм труда и супрематизм творчества» и «Супрема-

тизм миростроительства», где автор сравнивает социальную доктрину коммунизма, делающую упор на диктат труда, с супрематической теорией, декларирующей приоритет творчества.

[3] Речь идет об «Установлении А в искусстве» – ряде лозунгов, включенных под этим общим названием в текст теоретического труда Малевича «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» (Витебск. 1919). § 12 процитирован Лисицким точно, а § 1 звучит так: «Устанавливается пятое (экономия) измерение».

[4] К большому фрагменту текста (от слов «*Он стоял перед ней…*» до «*в клине перспективы*») Лисицким сделано примечание на полях: «См. брошюру К.Малевича «Новые системы в искусстве» стр. 25 и 26». На указанных страницах Малевич развивает положения о понятии фактуры в кубизме и футуризме. Он пишет: «Если кубизм фактурною живописною зависимостью в строении своего тела, то футуризм выходит из живописной фактурной зависимости, и его фактура уже не живописная, а фактура динамичности <…>». Далее он рассуждает о законах перспективы, ограничивающих искусство и замыкающих видение художника в «клине перспективы»: «Искусство в перспективном клине двигалось к трактованию того, что было перед ним, и мир рассматривало только с этой точки, для нас не существовало мира ни снизу, сверху, с боков, сзади, мы только догадывались о нем. А когда искусству понадобилось развернуть рост своего тела, пришлось разбить клиноперспективную катакомбу» (см. *Малевич К.* О новых системах в искусстве. Витебск. 1919. С. 25–26).

[5] *Но живая картина – есть явление, есть знак* – аллюзия на текст брошюры Малевича «О новых системах в искусстве»: «Сложение творческого знака, что будет живой картиной – будет живым членом всего живого мира <…>» (*Малевич К.* О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А // *Малевич* 1995. С. 163). О понятии знака в теории и практике Уновиса см.: Комментарии к иллюстрациям, лист 12, оборот.

строения с пятой в экономии и теменем в бесконечности, выросшего из нас, как мы из природы, так же таинственно и так же просто – это[го] еще не было. И все же мы можем проследить в любом месте пути классического искусства творческое устремление: идти по пути строительства картины, по пути установления знака ее сложения. Так, например, Ренессанс закрепил это в симметрии классицизма, в клине перспективы[4].

Перед художником стоял четырехугольник холста, и этот живой отрезок одной из бесконечных плоскостей мира мог продолжать свою жизнь только тогда, когда путь кисти художника совпадал с путем хода всей жизни. Иначе этот кусок плоскости должен оторваться от всего живого как лист, съеденный червем, от дерева.

НО ЖИВАЯ КАРТИНА – ЕСТЬ ЯВЛЕНИЕ, ЕСТЬ ЗНАК[5]. Знак есть форма, которой постигнут мир. Так картина плана холмистого города, начертанная на бумаге – есть единый знак постигнутого порядка и системы в многообразном и многопланном окружающем нас теле, в котором мы сами – только элемент.

Так карта земного шара – есть знак и форма постигнутого нами огромного объема и пространства, уложенного в два круга. В карте звездного неба мы всю бесконечность замыкаем в четыре грани листа бумаги.

Но в этих знаках мы выразили познание того, что для нас в мир[е] уже готово, уже построено. Эти знаки мы создали, и их тайны стали ясны нашему смыслу после того, как наш мозг, выйдя из пылинки микроба, прошел гладь рыбы, начал гнуться в черепе животного и дошел до своего многорытвенного состояния в сегодняшнем черепе человека.

Но мы еще не видим тайн знака творимого человеком, потому что количество рытвин чего-то другого, чем мозг, еще недостаточно умножилось в человечестве.

ХУДОЖНИК СВОЕЮ КИСТЬЮ СТРОИТ НОВЫЙ ЗНАК. ЭТОТ ЗНАК – НЕ ФОРМА ПОСТИЖЕНИЯ УЖЕ ГОТОВОГО, ПОСТРОЕННОГО, ПРЕБЫВАЮЩЕГО В МИРЕ, – ЭТО ЗНАК НОВОГО, ДАЛЬШЕ СТРОЯЩЕГОСЯ, ПРИБЫВАЮЩЕГО В ПРИРОДЕ ЧЕРЕЗ ЧЕЛОВЕКА МИРА. ■

Эл. Лисицкий. СУПРЕМАТИЗМ МИРОСТРОИТЕЛЬСТВА[1]

[1] Впервые опубликовано в переводе на немецкий язык: El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Dresden. 1976; на русском языке: *Лисицкий* 1991.
Статья датируется началом 1920.
Положения этой статьи были развернуты Лисицким в 1921 в статье «Преодоление искусства» (опубликована: *Лисицкий* 1991).

Мы сейчас переживаем исключительную эпоху вхождения в наше сознание нового реального космического рождения в мире изнутри нас самих.

В СУПРЕМАТИЗМЕ явился нам не знак познания и образа, уже готового в миростроении, но здесь в чистоте своей выступил впервые четкий знак и план некоего нового не бывшего мира, который только выходит из нашего существа, прорастает во вселенную и только начинает строить плоть свою.

Так стал квадрат супрематизма планетосеменем.

Так стал художник фундаментом дальнейшего хода стройки жизни, ее глазом и ухом всевидящим и всеслышащим. Так стала картина не анекдотом, не лирическим стихотворением, не моралью, не увеселением для глаз, но знакомой формой того образа мира, что выстраивается из нас.

Нужно было быть многим революциям, освободить ими художника от обязанностей моралиста, рассказчика, увеселителя, <воспитателя>, чтобы он мог прислушаться к чистоте своего творческого звучания и пойти путем построения.

Последние десятилетия увеличили бег жизни на ее вираже во много раз как бег мотоцикла на повороте аэродрома. Искусство, пройдя ряд состояний, вышло к кубизму, в котором интуитивно творческое устремление построения впервые преодолело сознание, и тогда картина начала расти новым реальным миром, и этим было положено начало создания нового сложения форм материального мира. Оказа-

лось необходимым очистить поле новой постройки, что и объявил футуризм, открыв неумолимость динамизма. Начались революции во тьме. Все усложнилось. Живопись, выйдя на творческий экономический путь, была в своем выражении еще очень сложна и неэкономична. Кубизм и футуризм, овладев чистотой форм, фактур, и цветов, состроил из них организм сложно[й] пространственности и двинул их со скрипом и лязгом их дня. Постройка жизни выросла до наций, классов, патриотизмов и империализмов, вышедших к полной обнаженности своей. Постройка города дошла до полной путаницы своих обнажившихся элементов: дом, улица, площадь, мосты, и[з] новой системы, перекрестившей старую, – подземный метрополитен, подземная висячая дорога, каналы, бега электрической энергии под землей и дороги проводов над землей. Все это выросло насосом нового центра энергии, сосущим в себя всю природу. Техника, пройдя в своем творчестве путь самый экономический от сложности поезда к простоте аэроплана, от животной примитивности парового котла к экономии черепной коробки динамо, от нагроможденности телеграфной сети к единству радио, – была свернута войной с пути чистого изображения на путь постройки смерти.

И в этот хаос пришел супрематизм и воздвиг квадрат как самопричину творческих <знамений>.

И пришел коммунизм, и воздвиг труд как причину боя сердца.

И в гуле этого рушащегося мира МЫ НА СВОЕЙ ПОСЛЕДНЕЙ СТАНЦИИ СУПРЕМАТИЧЕСКОГО ПУТИ ВЗОРВАЛИ СТАРУЮ КАРТИНУ КАК СУЩЕСТВО С ПОДОШВОЙ И ТЕМЕНЕМ И СДЕЛАЛИ ЕЕ САМУ МИРОМ, ПЛЫВУЩИМ В ПРОСТРАНСТВЕ, МЫ ВЫНЕСЛИ ЕЕ И ЗРИТЕЛЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ ЗЕМЛИ, И ЧТОБЫ ЕЕ ВСЮ ПОСТИГНУТЬ, ОН ДОЛЖЕН ПОВЕРНУТЬ ЕЕ И СЕБЯ ВОКРУГ ЕЕ ОСИ КАК ПЛАНЕТУ.

Мы сожгли уже пустую фразу «искусство для искусства». В супрематизме мы сожгли фразу «живопись для живописи» и вышли за ее пределы.

Пока художник писал окружающую естественную природу, она зарастала городами, дорогами, каналами и всем, что выращивал на ней человек, тогда он начал писать неестественную природу, но незаметно для себя он в своих работах <указывал> пути сложений этой новой природы. Супрематизм стал на чистый путь установления самого хода сложения. Итак наша картина стала знаком сложения, а само действо мы произведем в жизни. Включив в себя весь опыт в живописи, пройдя через освобождающие от скованности утилитарные арки кубизма и постигнув план и систему супрематизма, мы сложим новое тело земле, мы выстроим ее всю так, что солнце не узнает своего спутника. В архитектуре мы выходим к совершенно новому сложению, мы входим в четвертую стадию после горизонтали архаики, после сферы классики, после вертикали готики осей до наше[го] строительства, мы выходим к пространственной диагонали и экономии.

Мы оставили старому миру понятие собственного дома, собственного дворца, собственной казармы и собственного храма. Мы ставим себе задачей город – единое творческое депо, центр коллективного усилия, мачту радио, посылающую взрывы творческих действий в мир. Мы преодолеваем в нем сковывающий фундамент земли и поднимаемся над ней. Это будет ответом на все вопросы движения, эта динамическая архитектура создает новый театр жизни и потому, что в любой момент мы сумеем весь город [в]ставить в любой план, и задача архитектуры, ритм членения пространства и времени будет решена полностью и с простотой, ибо сложение его не будет нагроможденностью современных америк, но ясно и четко как сложение пчелами улья. Выращенный нами в живописи новый элемент – фактуру мы разольем на весь строимый нам[и] мир, и шершавость бетона, гладь металла, блеск стекла сделаем кожей новой жизни. Новый свет даст нам новый цвет, и в старых учебниках физики останется память о солнечном спектре.

Итак, художник вышел к построению мира, к действу, которое собирает в себя всех людей и выводит их за пределы понятия «труд». Мы видим как через кубизм шел творческий путь к чистому миростроению, но здесь еще не было найдено выхода. Когда кубист добрался до самых фундаментов своего холста, для него слишком слабым оказался старый материал красок этюдника, и он ввел в холст цемент, и бетон, и железо наклеенных конструкций. Этого мало – он начал строить модель своей живописной конструкции, и осталось только сделать полшага, чтобы превратить абстрактный кубистический натюрморт в самодовлеющий контррельеф. И вторые полшага – сказать, что контррельеф – сооружение архитектурное.

Но движение, отклонившееся от отвеса экономии, ведет к тупику проселка. То же должно произойти и с архитектурой контррельефного кубизма. Кубизм пошел от вещи, от уже выросшего вокруг нас мира, и контррельеф – его механический сын.

Но у него есть родственник, пришедший прямо по пути экономии к своей <новой> жизни – это все тела технического изобретения, это подводная лодка, аэроплан, моторы и динамо всех энергий, каждая часть дредноута. Контррельеф бессознательно чувствует их законнорожденность, экономичность их форм, реализм их фактур, и беря ИЗ НИХ для себя эти элементы, хочет стать сооружением в ряд с ними. Он хочет оправдать свою современность, обставив себя всеми аппаратами современной жизни, но ведь это ничто иное как декорирование себя по наружу кишками, желудком, сердцем и нервами[2].

[Подпись к иллюстрации]

В этом фрагменте технического творчества мы видим построение системы форм в материале. Здесь железо, сталь, медь, жесть, никель, стекло, гуттаперч[а], прямые и кривые плоскости и объемы всех рядов и своих цветов. Это сделано различными мастерами, что совсем не знают «красоты» своих материалов, и не знающих о работе своих товарищей. Все это, сложенное вместе, представляет собой единый организм. Не оттого ли он «художественный»?

Есть один элемент особой значительности – масштаб.

Масштаб – это жизнь пространственных соотношений. Это все, что делает всякий организм целым или сломанным, то что держит воедино все части. Видение и слышание масштаба всего строящегося – это мера роста современного человека. По правильности это[го] восприятия должно судить о пространственных представлениях человека, о его положении во времени. Кубизм в своих построениях показал свою современность отношением к масштабу. Но в холсте и контррельефе мы имеем перед собой абсолютный масштаб. Это сооружения в свою натуральную величину и отношении 1:1. Но когда мы хотим контррельеф сделать сооружением архитектуры, и для этого увеличиваем его в 100 раз, то его масштаб перестает быть абсолютным и становится относительным в отношении 1:100. И тогда мы получаем американскую статую Свободы, в голове которой умещаются 4 человека а из руки свет идет.

Семь лет тому назад супрематизм воздвиг своей черный квадрат[3], и его никто тогда не увидел, еще не изобрели подзорную трубу для новой планеты. Но огромная мощность его движения заставила примкнуть к себе ряд художников и увлекла в свой хвост ряд других. Но ни первые, ни вторые не обладали достаточным количеством внутренней массы, чтобы вступить в притяжение и образовать единую миросистему нового движения. Они отрывались и метеоритами падали во мглу беспредметности, чтобы в ее хаосе угаснуть, но вот идет вторая более полная фаза, и скоро планета станет в полноте своего вида.

Мы, вышедшие за пределы картины, взяли в свои руки отвес экономии, линейку и циркуль, ибо разбрызганная кисть не соответствует нашей ясности, и если нам понадобится, мы возьмем в свои руки и машину, потому что для выявления творчества и кисть, и линейка, и циркуль, и машина – только последний сустав моего пальца, чертящего путь.

Путь грядущий не от математики наук, не от настроений луны и заходящего солнца, не от тления субъекта, обложенного разлагающейся ватой индивидуализма, – путь от творческой интуиции к природоестественному дальнейшему росту, которому не нужно будет ни кисти, ни линейки, ни циркуля, ни машины.

Мы должны установить, что сегодняшние занятия художника расписыванием знамен, плакатов, горшков, тканей и т.п., – все то что называют «художественный труд», в громадной своей части к творчеству никакого отношения не имеет. И названо оно «художественным трудом» с целью оправдать «слаженное» занятие художника за своим станком. Понятием «художественный труд» производится деление творчества на полезное и бесполезное, и так как художников немного, то можно терпеть и то бесполезное, что они делают[4].

Творчество вне полезного и бесполезного. Это революционный путь, по которому движется вся природа, и по которому должен пойти человек, и «художественный труд» есть помеха по этому пути, следовательно, понятие контрреволюционное. И частная собственность на творчество должна быть разрушена, ибо все творцы, а не художественные или нехудожественные работники.

Таким образом художник перестает быть человеком, не производящим полезных вещей, и право на творчество он не должен приобретать трудом писания предписанных плакатов и всего того, что заказывают, и о чем судить БОЛЬШАЯ БЕСЧУВСТВЕННОСТЬ. Эта работа относится сейчас к его обязанностям гражданина коммуны, очищающего поле жизни от старого хлама.

[2] Лисицкий имеет в виду контррельефы В.Татлина. Трехмерные объекты из дерева, металла и стекла Татлин начал создавать в 1913, называя их «живописными рельефами», «синтетическими композициями» или «материальными подборами», а с 1914 – «контррельефами». В выпаде Лисицкого против контррельефов отражена полемика супрематистов с конструктивистами, вскоре переросшая в конфликт между Уновисом и Инхуком. В 1921, занимая уже позицию компромисса между супрематизмом и конструктивизмом и утверждая свою автономность от Малевича, в статье «Преодоление искусства» Лисицкий изложил эту мысль несколько иначе: «КУБИЗМ начал отходить от глубины, переходя к пространству на полотне и создавая свои композиции прямо на наших глазах. Этот путь открыл Татлин в России. Он начал создавать из материала (дерево, жесть, картон) художественные композиции на поверхности полотна или доски. Только она (поверхность) становится доступна для глаза в смысле живописности, подчеркнутой с помощью осязания. Непосредственная работа художника над материалом должна ПРИНЕСТИ ПЛОДЫ В СООТВЕТСТВИИ СО СВОИМИ ЦЕЛЯМИ; он начал относиться критически к своему месту в творческом коллективе, увидел, что, например, инженер создает нечто новое в природе, в то время как художник – только то, что уже существует. Художники, которые начали работать с материалами, составляя их в кубистические конструкции, считали себя творцами – открывателями, создающими из материалов, т.е. модернистами. Единственное, чего они не заметили, что остались прежними романтиками, поскольку их подход к материалу был таким же как к цвету, к его свойству как прекрасного, к эстетическим ценностям» (*Лисицкий* 1991. С. 67–68). В этой статье Лисицкий уравнивает Татлина и Малевича, отдавая им одинаковую дань уважения как творцам новых направлений в искусстве, и провозглашает новой фазой художественного мышления свое изобретение – проун.

[3] Впервые легенда Малевича о создании «Черного квадрата» в 1913 появляется в его статье 1918 года «Государственникам от искусства» (*Малевич* 1995. С. 75). И если раньше он настаивал на 1913 как годе зарождения идеи супрематизма во время работы над декорациями к опере «Победа над солнцем», то в этой статье к 1913 отнес выставку «0,10» (открывшуюся, как известно, в 1915), тем самым поменяв и датировку экспонировавшегося на ней «Черного квадрата». Знакомя витебских учеников с историей супрематизма, Малевич придерживается мифической даты выставки, которую вслед за ним повторяет Лисицкий. В упомянутой статье «Преодоление искусства» он пишет: «В 1913 году Казимир Малевич в Петербурге выставил "Черный квадрат"» (указ. изд. С. 67).

[4] Данное замечание Лисицкого направлено против теории и практики производственного искусства. Используя одно и то же понятие утилитарности, супрематисты и производственники вкладывали в него разный смысл. Концепция производственного искусства базировалась на идеях практичности, пользы. Супрематизм под утилитарностью понимал функциональность чистого формообразования, зависимого только от творческих задач и автономного от соображений практического применения.

Поэтому ПОНЯТИЕ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТРУД» НУЖНО АННУЛИРОВАТЬ КАК КОНТРРЕВОЛЮЦИОННОЕ ДВИЖЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА, и труд приравнять к функциям органической жизни как биение сердца, действие нервных центров и т.п., а потому [он] и подлежит такой же охране.

Только творческое движение освободит человека и сделает его существом, несущим весь мир в себе. Только творчество, что наполняет своей энергией весь мир, сомкнет нас [цепь]ю энергийных элементов в единство коллектива как цепь электрических лампочек.

Первыми наковальнями ковки творца строителя нового мира всезнающего, всеумеющего, всетворящего должны стать высшие школы мастерских искусств.

Выйдя из них, он пойдет строителем-инструктором новой грамоты и утвердителем в человеке мира, который весь уже в нем лежит, но который он еще не слышит.

И если сегодня коммунизм, поставивший владыкой труд, и супрематизм, выдвинувший квадрат творчества, идут вместе, то в дальнейшем движении коммунизм должен будет отстать, ибо супрематизм, охватив всю жизнь, выведет всех из владычества труда, владычества бьющегося сердца, освободит всех в творчестве и выведет мир к чистому действу совершенства[5].

Это действо мы ждем от Казимира Малевича.

ТАК, НА СМЕНУ ВЕТХОМУ ЗАВЕТУ ПРИШЕЛ НОВЫЙ, НА СМЕНУ НОВОМУ – КОММУНИСТИЧЕСКИЙ, И НА СМЕНУ КОММУНИСТИЧЕСКОМУ ИДЕТ ЗАВЕТ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ[6].

Уновис 1920 г. Эл. Лисицкий ■

[5] В несколько сокращенном виде эти два абзаца Лисицкий воспроизвел в альбоме А.Крученых, в котором поэт собирал всевозможные серьезные и шуточные записи, рисунки и стихи своих друзей и знакомых (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 291. Л. 44).

[6] Это заявление Лисицкого в краткой форме воспроизводит основные тезисы теории Малевича, касающиеся провиденциальной роли супрематизма (подробнее см. вступ. статью).

[Эл. Лисицкий] ПОДПИСИ [К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ]:[1]

Система построения в трапезной Св. Марии делла Грации ЛЕОНАРДОВОЙ ВЕЧЕРИ[2].

По пути продвижения к бесконечности ЛЕОНАРДО продолжил стены трапезной до горизонта и поставил перед нами новую стену – ТОЧКУ СХОДА ПЕРСПЕКТИВЫ. Он вывел нас из комнаты в 33 метра и провел на 15 километров до горизонта (точно это может вычислить аксонометрия), он замаскировал тюремность этой точки, спрятав ее в правом глазу Христа. Наконец футуристы разбили ее и осколки множеством разных точек разных перспектив рассыпали по своему холсту. СУПРЕМАТИЗМ смел все осколки и освободил дорогу к бесконечности.

О двухквадратной композиции большой горизонтали стола арифметического равновесия и симметрии как изобретениях, определивших формы всей жизни Ренессанса, о новом живописном приеме и материале – в другой теме.

Знак города НЬЮ-ЙОРК (Манхеттен)

Город в Новом Свете вырос свободным от традиций, но централизовался статически по образцу Старого Света вокруг субъекта Кремля, но коллективным ходом двинулся по большим прямым единства. Так он стал весь центром динамическим. Он стал на экономический фундамент, но дальнейший небоскребный рост <заткнул> его развитие. В углу острова его корне[й] еще путаница старых строителей, дающих себя вести натуре самой почвы. Новое поколение преодолело своими прямыми натурализм.

ЗЕМЛЯ **МАРС**

Это знаки Земли и Марса. Дикарь не понимает содержания первого. Мы не понимаем содержания второго. Не есть ли он результат творчества марсовцев. Мы во всяком случае должны знак земли, ее карту перестроить так, чтобы ее форма стала в соответствии с творческим выростом ее человечества. ■

[1] Иллюстрации, к которым сделаны эти подписи Лисицкого, относятся к его статье «Супрематизм миростроительства» и воспроизведены в факсимильной части издания.

[2] «Тайная вечеря» – стенная роспись, выполненная Леонардо да Винчи в1495–1497 в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане.

А. Крученых. ДЕКЛАРАЦИЯ СЛОВА КАК ТАКОВОГО[1]

4)[2] Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим) заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразить полнее (пример: го оснег кайд[3] и т.д.).

5) Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и как Адам дает всему свои имена[4]. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы[5], и первоначальная чистота восстановлена.

2) Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные – обратное – вселенский язык. Стихотворение из одних гласных:

О Е А
И Е Е И
А Е Е Ѣ[6]

3) Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны: лучше заменять слово другим близким не по мысли, а по звуку (лыки – мыки – кика)[7]

Одинаковые гласные и согласные, будучи заменены чертами, образуют рисунки, которые неприкосновенны.

напр[имер:] I – III – I – I – III.

Поэтому переводить с одного языка на другой нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник. Бывшие до сих пор переводы – лишь подстрочники, как художественные произведения они грубейший вандализм.

1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало сквозить.[8]

7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы – «неприятное для слуха», – ибо в нашей душе есть диссонанс[9], которым и разрешается первый. Пример: дыр бул щыл[10] и т.д.

8) в музыке – звук, в живописи – краска, в поэзии – буква (мысль – прозрение + звук + начертание + краска)

9) в заумной поэзии достигается высшая и окончательная всемирность и экономия – (эко – худ) пример: хо – бо [- ро][11]

10) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля, не умерщвляется, а воскресается[12].

1913–1917 гг. Алексей (Александр)[13] Крученых ■

[1] Впервые «Декларация слова как такового», датированная 19 апреля 1913, была опубликована в одноименной листовке А.Крученых и Н.Кульбина, затем в 1914 в свитке «Грамоты и декларации русских футуристов». К 1916 футуристические новации начала 1910-х утратили свою остроту и нуждались в углублении и развитии. В 1917 Крученых пишет из Сарыкамыша М.Матюшину: «Посылаю декларацию, в которой кое-что новое, особенно в конце... Если будет возможность где-нибудь пропечатать – ахайте!» (ОР ГТГ. Ф. 25. Ед. хр. 7. Л. 6). Руководствуясь этой просьбой, Матюшин передал «Декларацию» в журнал «Супремус». В 1920 уже было ясно, что «Супремус» не выйдет. Вероятно, Матюшин, регулярно переписывавшийся с Малевичем, переслал «Декларацию» в Витебск вместе со своей статьей «О старой и новой музыке», или же Малевич сам воспользовался материалами «Супремуса» при составлении альманаха «Уновис». Не исключено также, что Крученых сам прислал в Витебск еще одну редакцию текста, поскольку уновисский вариант в ряде мелких деталей различается с «Декларацией», вложенной в письмо к Матюшину: многоточия заменены на «и т.д.», «кои» на «которые», «скользить» на «сквозить», «д.с.п.» на «до сих пор»; отсутствует дата – апрель-май.
Письмо Матюшину, содержащее «Декларацию», в числе других писем Крученых впервые опубликовано: *Горячева Т.* История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А.Крученых // Терентьевский сборник. М., 1997.
В 1999 вышла книга «Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых» / Составление, послесловие, публикация текстов и комментарии Н.Гурьяновой; Berkeley. В этом издании с примечанием «публикуется впервые» помещены письма Крученых, опубликованные ранее мною в «Терентьевском сборнике»: письмо с «Декларацией», и другое – со стихотворением, посвященным Матюшину. По странному недоразумению Н.Гурьянова, будучи также одним из авторов указанного «Терентьевского сборника», не обратила внимания на мою публикацию и не сослалась на нее в своей книге.

[2] Последовательность нумерации тезисов нарушена Крученых сознательно.

[3] *го оснег кайд* – первая строка стихотворения Крученых, написанного на «языке собственного изобретения» и впервые напечатанного в сборнике «Союз молодежи» (1913, № 3. С. 72). Впоследствии строка неоднократно приводилась в статьях и декларациях Крученых. Например, в сборнике «Взорваль» (СПб., 1913) он помещает эту строку в числе стихов «на японском, испанском и еврейском языках» как свидетельство «мгновенного овладения всеми языками».

[4] Использование метафоры Адама, дающего имена атрибутам познаваемого им мира, вводится применительно к задачам современного творчества в 1910 Андреем Белым: «<...> мы должны, как первозданный Адам, дать имена вещам <...>» (*Андрей Белый*. Эмблематика смысла // Символизм. М., 1910. С. 112). Затем уподобление Адаму подхватывается акмеистами; в статье С.Городецкого «Некоторые течения в современной поэзии» (Аполлон. 1913. № 1) образ Адама статуируется в качестве девиза поэтики акмеистов; в этом же номере опубликовано и программное стихотворение Городецкого: «Просторен мир и многозвучен / И многоцветней радуг он, / И вот Адаму он поручен, / Изобретателю имен».
Присваивая этот образ из арсенала акмеистов и превращая в один из постулатов «Декларации слова как такового» (напомним, что первый вариант «Декларации» датирован автором 19 апреля 1913), Крученых таким образом утверждает свое первенство в открытии новых путей поэтического слова. Это обстоятельство было замечено В.Хлебниковым, писавшим в письме Крученых: «Пылкие слова в защиту Адама застают вас вдвоем вместе с Городецким. В этом есть смысл: мы пишем после "Цусимы". Но Адамом нужно быть, а сурьма и белила не спасут обманщиков» (*Хлебников* 1940. С. 367).

[5] В процитированном выше письме Хлебников пишет: «Я согласен с тем, что ряд *аио, еее* имеет некоторое значение и содержание, и что это может в искусных руках стать основой для вселенского языка. *Еуы* ладит с цветком» (там же). Заумным словом «Еуы» Крученых назвал основанное им в 1913 издательство.

[6] Стихотворение составлено из гласных букв начальной строки молитвы «Отче наш». Впервые это было отмечено В.Марковым (Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С. 64).
Идею семантической значимости звука русские футуристы наследуют у символизма. Теорию «звукосимволизма» активно разрабатыва-

ют Ш.Бодлер, С.Малларме, А.Рембо, а вслед за ними и К.Бальмонт, В.Брюсов, Андрей Белый. Ср. напр. – Андрей Белый: «Звук "а" – белый, летящий открыто; многообразие раскрытия рук выражают его; полнота души – в нем <...>; "и" – душа восприятий; "о" – ощущение; "у" – раздражение <...>. Звук "е" – желто-зелен <...>» (*Андрей Белый*. Глоссолалия. Поэма о звуках. Берлин, 1922. С. 106–107); Д.Бурлюк: «Звуки на а широки и просторны, / Звуки на и высоки и проворны, / Звуки на у как пустая труба, / Звуки на о как округлость горба, / Звуки на е, как приплюснутость, мель, / Гласных семейство, смеясь просмотрел» (Весеннее контрагентство муз. М., 1915. С. 95–96).

[7] Ср. Хлебников: «Лыки-мыки это мусульманская мысль; у них есть шурум-бурум и пиво-миво, шаро-вары, т.е. внеумное украшение слова добавочным почти равным членом». (*Хлебников* 1940. С. 367).

[8] *сквозить* – в более раннем варианте «Декларации» Крученых использовал слово *скользить*. Интересно совпадение данного выражения с тезисом М.Ларионова: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного», ставшее поводом для полемики и взаимных обвинений в плагиате группы Ларионова и «Гилеи» (см.: *Харджиев Н.И.* Малевич К. Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 47–48). Крученых часто заимствовал чужие образы. Хлебников в стихотворении «Крученых» писал: «Ловко ты ловишь мысли чужие, / Чтоб довести до конца, до самоубийства». Если предположить, что Крученых специально для альманаха создал еще одну редакцию «Декларации», то, вероятнее всего, дабы продемонстрировать свою независимость от ларионовской формулировки, он заменил «скользить» на «сквозить» (хотя не исключено, что это опечатка, которых в «Уновисе» предостаточно). В первоначальной редакции «Декларации» (1913–1914) этот пункт звучит так: «6) Давая новые слова я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н.Кульбиным, открывшим 4-е измерение – тяжесть, 5-е – движение и 6 и 7-е – время)» (*Крученых А.* Декларация слова как такового. СПб., 1913; то же в: «Грамоты и декларации русских футуристов». СПб., 1914). В варианте «Декларации» 1917 (и в рукописи, посланной Матюшину, и в уновисском тексте) Крученых снимает строку, касающуюся измерений – вероятно, не без влияния Малевича, написавшего в 1916 в совместной с Крученых и Клюном брошюре «Тайные пороки академиков»: «Предупреждаю об опасности – сейчас разум заключил искусство в 4-стенную коробку измерений, предвидя опасность 5-го и 6-го измерений, я бежал, так как 5-е и 6-е измер<ение> образуют куб, в котором задохнется искусство» (*Малевич* 1995. С. 56). К тому же, определение Кульбиным 5-го измерения как движения шло вразрез с манифестированным Малевичем в 1919 5-м измерением как экономии.

[9] Из уновисского текста «Декларации» был изъят термин «*злоглас*» (ср. в варианте 1913 года: «<...> ибо в нашей душе есть диссонанс (злоглас) <...>»). Возможно, эта купюра была сделана Крученых для того, чтобы не повторять выражение В.Гнедова (в свитке «Грамоты и декларации русских футуристов» вместе с первоначальным вариантом «Декларации» был напечатан гнедовский «Глас о согласе и злогласе»). В следующей редакции «Декларации» (1922; опубликована в кн. *Крученых А.* Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 43–44) «*злоглас*» тоже отсутствовал.

[10] *дыр бул щыл* – заумная строка, впервые напечатанная в сборнике «Помада» (1913).

[11] Пункты «8» и «9» представляют собой как раз то самое «кое-что новое», о котором Крученых пишет Матюшину (см. прим. 1). Особенно важным в контексте «Уновиса» оказался пункт «9», в котором Крученых излагал свое недавнее открытие – «эко-худ», перекликающееся с недавно введенным Малевичем понятием экономии; проиллюстрировать это положение была призвана строка «*хо-бо[-ро]*». Однако столь важная для Крученых лексема приведена в альманахе не полностью; отсутствие последнего слога, вероятно, является опечаткой, а не сознательным изменением.

[12] *не умершвляется, а воскресается* – эта часть фразы вставлена Крученых только в редакции «Декларации» 1917; в более ранних редакциях и в варианте 1922 она отсутствует.

[13] Крученых имел несколько псевдонимов: А.Горелин; Е.Л.; Е.Лунев; также подписывался «Александр Крученых» (см.: Русские писатели. Поэты. Библиографический указатель. М., 1988. Т. 11. С. 379).

М. Матюшин. О СТАРОЙ И НОВОЙ МУЗЫКЕ[1]

Одаренные и гениальные люди прошлого не замечали, как в их изначально чистый творческий поток просачивались отовсюду ручейки маленьких лич[ны]х «я», сливаясь, страшно мутили, совершенно искажая драгоценный дар.

Сильнейшим приходилось делать варварские усилия над своим бедным душевным и плотским естеством, чтобы пламень, уносящий в небо, был чист от <аппетитной> обузы[2] всяких маленьких «я».

Высокая мечта отважных о полюсах в достижении унизительно уплотнялась в одну грубую мысль – еды и тепла. Из них идеально отважный Нансен[3] дал клятву больше не повторять этой борьбы. Ужас перед лицо[м] беспощадного, действительно страшного космоса, – в обыденной жизни искания творческих полюсов проходят в среде, разрыхленной всеми удобствами человеческой культуры, здесь ноги искателя постоянно вязнут в тяжелой [глине] всяких «надо» – заработать, купить, продать, просто взять, украсть, подделать, и т.п.

Соблазн личного залезает всюду как плесень.

[1] Данная редакция статьи публикуется впервые.

В 1913 в журнале «За 7 дней» (СПб., 1913. № 28 (122). 15 августа. С. 605–606) за подписью М.Матюшина, А.Крученых и К.Малевича был опубликован отчет о «Первом Всероссийском съезде баячей будущего (поэтов-футуристов)». Заседания съезда происходили 18 и 19 июля 1913 на даче у Матюшина в Уусикиркко, их участниками были Матюшин, Крученых и Малевич (предполагался еще приезд Хлебникова, но он так и не добрался до дачи). В отчете упоминалось о докладах, заслушанных на съезде, в частности, был назван доклад «О музыке». Хотя автор доклада не обозначен, не вызывает сомнений, что им являлся Матюшин: из трех участников съезда концепцию новой музыки мог сформулировать только он. Очевидно, этот доклад и был «прологом» к статье «О старой и новой музыке». В записной книжке Матюшина содержатся наброски статьи, сде-

ланные в конце 1914–начале 1915 (эти записи не датированы, но следующая помечена 19 января 1915). Первая версия статьи под названием «О старом и новом в музыке» была написана в марте 1916 и сдана в журнал «Супремус», готовившийся к изданию на протяжении 1916–1917.

Машинописные экземпляры варианта текста 1916 с названием «О старом и новом в музыке» хранятся в ИРЛИ (Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 89; опубликован А.Повелихиной в переводе на немецкий язык: Matjuschin und die Leningrader Avantgarde. Karlsruhe, 1991) и в ОР Гос. Музея им. В.В.Маяковского (Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 1). Экземпляр из ИРЛИ отражает первоначальную стадию работы Матюшина над статьей; экземпляр ОР Музея им. В.В.Маяковского отредактирован и практически готов к публикации в «Супремусе»; на нем проставлена дата – «20 марта 1916» и указано имя автора.

В 1918, когда надежда на издание «Супремуса» все еще оставалась, Матюшин возобновил работу над статьей и несколько переделал ее, уточнив многие формулировки, произведя некоторые сокращения и изменив название. В автобиографии, написанной в 1918, в числе своих опубликованных и находящихся в печати работ Матюшин упоминает эту статью (правда, под названием «О современной музыке») как изданную и, опережая события, указывает выходные данные: «журнал "Супремус" № 1, Москва, 1918» (копию автобиографии любезно предоставил мне А.Парнис). Из этого упоминания, в частности, следует, что статью предполагалось напечатать в первом номере журнала, посвященном кубизму. «Супремус» так и не вышел, а редакция статьи 1918 оказалась в числе материалов «Уновиса» (см. прим. 1 к «Декларации слова как такового» А.Крученых). Статья «О старой и новой музыке» является единственным известным эссе о музыке в теоретическом наследии Матюшина. Остальные его работы посвящены изобразительному искусству, проблеме четвертого измерения, исследованием которой он увлекался, артикуляции новой живописной системы – «пространственного реализма», или же, если речь идет о музыке, – то практическому руководству по изучению четвертей тона для скрипки.

Все конъектуры в статье Матюшина в настоящем издании сделаны на основании экземпляра текста, хранящегося в ОР Музея им. В.В.Маяковского.

[2] *<аппетитной> обузы* – в самой первой редакции статьи этот оборот звучал понятнее: «был чист от обузы всяких аппетитов своего маленького "я"»; однако в двух последующих версиях Матюшин сократил фразу и превратил слово «аппетиты» в относительное прилагательное, тем самым невольно придав фразе некоторую двусмысленность.

[3] Нансен Фритьоф (1861–1930) – норвежский исследователь Арктики, лауреат Нобелевской премии мира (1922). В 1888 первым пересек Гренландию на лыжах. В 1893 организовал экспедицию на Северный полюс на судне «Фрам»; в 1895 покинул судно и на лыжах направился к полюсу, но из-за погодных условий был вынужден повернуть к земле Франца Иосифа.

[4] Франциск Ассизский (св. Франциск, Джованни Франческо Бернардоне, 1181(82)–1220, итальянский проповедник, автор религиозных и поэтических произведений, основатель Ордена францисканцев, строгий устав которого базировался на идее аскетической и благочестивой жизни.

[5] *сутанами* – в оригинале текста здесь стоит слово *султанами*; это явная опечатка, которую публикатор позволил себе исправить.

[6] «Парсифаль» («Парцифаль») – опера-мистерия Р.Вагнера; либретто композитора по эпической поэме В. фон Эшенбаха; поставлена в 1882.

Разве не поросло убогое милое сермяжное рубище Франциска Ассизского[4] шелковыми сутанами[5], богатыми монастырями как чудовищной сорной травой денежной плесени. Но несется с высоты духа весть о том, что новое наше тело должно быть мощным трамплином в миг гениального взлета, а не тяжелой глиной всякой похотливой слякоти.

Не воспринимающие этой вести слабые вязнут и исчезают, более сильные прорастают высоким бурьяном самомнения, узкой сантиментальности и чрезмерно разбухшей чувственности. За последние сорок лет чувственная независимость, экзотическая сентиментальность разрослись в музыке как водоросли Саргасовых морей и силятся превратить этот океан в болото.

Вагнер – безудержно чувственная Ниагара немецкого сантимента.

В его «Парсифале»[6] нежность подъема к высокому, стремление к чаше Грааля[7] зажато земной плотью «Тангейзера»[8], отравленной сладострастием, не могущим вырваться из объятий Венеры. Вся музыка «Парсифаля» перенасыщена громоздкой сентиментальностью личного «я», глухо говорящего о <гениальности>.

«Тристан»[9] – безудержная мечта о Венере до самой смерти. Шуман прелестно мечтая в музыке о новом, уже отдирал голосоведение от подзвякивания и топтания на месте. Но его волшебно творческий сдвиг образовал целую гору инертных последователей.

Самый верхний пласт горы занял Чайковский – вулкан европейско-славянской сентиментальности. Около него безысходно трудился Сизиф Аренский и добровольный громоздитель[10] – Рахманинов. Может быть от этих усилий осела гора, и показались новые дали, несколько заслоненные Скрябиным и Стравинским. Благодаря им мы убедились, до какой степени музыка, смещаясь во времени, выбила привычным академическим шагом прямую консонанса.

Сколько <мер> невероятной сентиментальности мистической, любовной в двух– и трехдольных делениях <грузилось> и проезжало по консонансу. Чтобы выровнять эту вбитость колей и привычных вдохновенных ям усталости, радости личного «я», может только сильный и прямо поставленный диссонанс большой интуиции вне личного.

Люди, добившись противно облезшего темперированного строя, сомнительного для всякого живого уха, прочно устроились в нем как творцы и критики.

Построив на двух зеркалоподобных тетраккордах свое благополучие, гордо говорят о законе, но уже Гельмгольц[11] предупреждал осторожно обращаться с этими вещами, говоря, что система гамм и ладов не основана на незыблемых основах природы и есть следствие эстетических принципов, вечно изменяющихся во времени. Так, установив звук «ля» в одночертной октаве в 18 веке в 103 колебания, в настоящее время всползли уже почти на полтона вверх. Теперь уже ЛЯ строится при 435 колебаниях. Теперь люди страстно ищут новые градации тона в музыке, уже ясно ощущается музыкальный тупик.

Когда известному критику[12] была показана моя система четверти тонов[13], он приветствовал: «к чему, ведь у нас еще темперированный строй, а потому мы и так не можем понять Скрябинских построений».

Скрябин для них странность и непонятное, еще слишком велик для их старого кузова закона.

Скрябин чувственный сентименталист, вдохновенно шедший «мостами вздохов» через «моря экстазов» в «беседки любви», истреблявший запасы своего «я» с роскошью помещика-крепостника, – расцвел махровым цветом субъективно личного, уходящего в прошлое как нелепость.

Только консонанс мог так изогнуть здоровое тело музыкальной души до такой неистовой сентиментальности.

Скрябин, ставящий на терциях и секстах, чувствительных нон-аккордах сеть нежных болезненных диссонансов, обозначил собою уход в прошлое со слабым намеком на грядущее.

Не смел поставить[14] яростный протест настоящего здорового диссонанса огромной вековой накипи пошлого варева консонанса и только грустно, сентиментально, порывисто [посыпает] солью и перцем диссонансов разлагающуюся пищу старых ритмов и еще более старых сочетаний.

Прежде чем перейти к Стравинскому, надо сказать, что самое неприемлемое в музыке Римского-Корсакова и его последователей – дешевые фигурации и имитации, столь нелепо перегрузившие прелесть их сказки звука. Полифония понята как поддакивание и подзвякивание основному мотиву.

Внутри характерно старинные лады, сочетаясь между собою, разбалтываются имитациями, фигурациями, заваливаются подыгрышами, кто как умеет, арпеджиями,

топтанием триолей или шестнадцатых. Имитация же, как рабская надоевшая рифма вваливается всюду. Бас ухает, слоняясь из тоники к доминанту, суб-доминанту, или вокруг да около. Тут же надоедливо [надсаживаясь, плетутся туда и обратно бесконечные секвенции в терциях, квартах и секстах][15]. Для русского стиля новшество же [в] блаженном шлепании по всему квинтовому кругу – прием Брамса. Здесь уже как с сеновала труха летят арпеджии уменьшенного септаккорда на второй ступени и т.д. – невероятная оркестровая дешевка на арфе.

Все это обязательно возвращается к изначальному основному троезвучию. Плесень вцепилась в творчество и взяла не по праву себе место.

Как моль съела соболя. Слишком вплотную, старательно воспринимали все творческие способы, и тем сплавили с собой все омертвелости их тканей. Даже самый гениальный способ должен быть претворен всей силой взявшим его преемственность.

Прежде чем сплавить его с собою, надо дать ему свои черты, убедить его са[м]остью, чтобы он мог только отдаленно напоминать о своем «я».

Стравинский не пожелал, или не мог так поступить.

Его «Гетерофония»[16] при большом мастерстве все-таки мертвый капитал Римского-Корсакова, усвоенный непретворенным, спаявшийся в его душе со всеми омертвелостями мастерства канона.

Этот талант отравлен псевдорусским стилем Ропета[17], создавшего окостенелую измученность деревянных петушков, лошадок и кружев, это верх национального в 90-х годах, так тесно соприкасавшегося с Римским-Корсаковым. Реалистическое вдохновение Стравинского фотографировало действительность [до] невероятной близости в упор, при таком понимании ценность фантастики казни звука падает совершенно, и в ухе образуется помост, по которому ска[чу]т и хлопают звуки далеко от души.

Сила творца всю видимую близость перевертывает вверх ногами и отбрасывает ее упор силой своей преображенности в беспредельность, где громадные пласты грубой материи сияют звездами, восприятие же шумов делает могучим, уносящим, заставляющим верить красоте реального не фотографированием плоскостей шумов, подводя [вплотную] к звукам гармошки, крикам всяческой суеты («Петрушка» Стравинского[18]).

Надо свернуть шею всей этой реальности звуков глубоким душевным порывом. Лучше вдохновенно колотить палкой по забору, чем во всеоружии (устарелом как рыцарские доспехи) академического оркестра дать вещи, созданные старым способом и превосходной техникой вечного рабского копирования реальности.

Штраус дал дешевый легкий способ свободно и одновременно идущих голо[сов]. Стравинский в Петрушке делает то же самое еще более широко.

Но ведь только исковеркав рельсы путей реального, идущего к нам, мы можем узнать истинную суть вещей. [Напор] же массы предметности в сырой форме – есть только материал для претворения.

Смотрящий через узкую щель личного «я», соблазненный объемом всего видимого и слышимого, выражает свой восторг перед сырой непретворенной формой, целиком укладывая в старокомодные[19] партитуры, холсты, обложки и пр. [То,] что они называют вселенским творчеством, и которое как потреба личного «я» висит в гостиных всего мира, играется как чудовищный сплошной цыганский романс по всем концертным залам всего мира и рассыпано по всем библиотекам и книжным складам.

Чтобы <разбить> это чудовище личного, надо строить, внутренним чутьем угадывая путь в стороне от лениво растоптанных дорог, откуда несется облаком рекламная пыль, оставив воробьям личного «я» доканчивать след пройденного.

Февраль 1918 г. Михаил Матюшин ■

[7] Чаша Грааля (Святой Грааль) – в средневековых западно-европейских легендах – сосуд с кровью Иисуса Христа, собранной Иосифом Аримафейским после снятия с креста тела Христова, хранившийся в городе Саррасе (по другим версиям легенды – в замке Корбеник). Легенда о Чаше Грааля нашла воплощение в операх Вагнера «Лоэнгрин» и «Парсифаль».

[8] «Тангейзер» – опера Р.Вагнера; либретто композитора по саге XIII века; поставлена в 1845.

[9] «Тристан и Изольда» – опера (музыкальная драма) Р.Вагнера; либретто композитора по эпическому сказанию Готфрида Страсбургского; поставлена в 1865.

[10] *громоздитель* – в первом варианте текста – «добровольные нагромождения Рахманинова».

[11] Гельмгольц Герман (1821–1894) – немецкий естествоиспытатель, работал в области физики, математики, физиологии и психологии. Автор труда «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863; в русском переводе вышла в 1875).

[12] *Когда известному критику* – имеется в виду В.Г.Каратыгин, действительно известный музыкальный критик. В неизданной автобиографической книге Матюшин подробно описывает свой разговор с ним: «В 1915 году в одном из музыкальных магазинов Бесселя, где я сдавал на комиссию свои "Четверти тона", я встретил музыкального критика Каратыгина, которого уважал за искренность и талантливость. Я поздоровался с ним и предложил ему посмотреть мою работу. К моему удивлению он, не взглянув даже, заявил: "Зачем это? Если бы у нас не было темперированного строя, тогда бы это было понятно"». Далее Матюшин пересказывает ряд профессиональных вопросов, заданных им критику в ответ на его замечание, и заключает: «На свои вопросы я не получил ответа и понял одно, что Каратыгин просто обижен тем, что я к нему обращаюсь, после того как работа напечатана. Очевидно я раньше, чем сделать, должен был получить "благословление" папаши Каратыгина, тогда бы он меня поддержал, написал бы хвалебные отзывы и т.д.» (*Матюшин М.* Творческий путь художника. Машинопись. С. 112–113. *Фонд Харджиева-Чаги*).

[13] Четвертитоновая система основана на разделении октавы на 24 интервала в четверть тона (в отличие от обычной системы, состоящей из 12 полутонов). Сама по себе четвертитоновая система не являлась новацией и была известна еще с древних времен. В Древней Греции, Индии, Иране применялась микроинтервалика; в России в 40-50-х XIX века В.Одоевский пытался создать «энгармонический клавесин»; в 1911 Л.Сабанеев, вовсе не отличавшийся левизной взглядов, изложил свою теорию ультрахроматизма (см: *Белякаева-Казанская Л.* Эхо серебряного века. Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб., 1998. С. 80). Для Матюшина значение четвертитоники измерялось возможностью этой идеи послужить фундаментом для разработки принципов нового музыкального языка, одним из которых было расширение звукового диапазона. Ориентируясь на органическое, природное начало в искусстве, Матюшин считал, что использование более гибкой четвертитоновой системы позволяет добиться музыкального выражения звуков природы. Четвертитоникой он начал заниматься с 1910. Впоследствии Матюшин вспоминал: «Я заметил, что у людей богатой культуры голос чрезвычайно интонирует, имея большую амплитуду (или большой диапазон). Слушая голоса сестер Гуро, я мысленно записывал нотными знаками

и заметил, что их интонации требуют двойного хроматизма. В 1910 году я начал записывать четвертями тона различные повышения звука в природе, а также людские голоса» (*Матюшин М.* Русские кубофутуристы // *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде в двух томах. Т. 1. М., 1997. С. 155). В течение 1910-х Матюшин разрабатывал принципы практического применения четвертитоники. Он использовал их в музыке оперы «Победа над солнцем», а в 1915 издал труд «Руководство к изучению четвертей тонов для скрипки. Принцип общей системы удвоенного хроматизма с приложением скрипичных этюдов, сочиненных в системе четвертитоники». В 1923 Д.Шостакович на квартире у Г.Римского-Корсакова слушал матюшинскую «Композицию в четвертях тона»; партию скрипки исполнял Матюшин, партию рояля – его ученица, художница и пианистка М.Эндер (см: *Белякаева-Казанская Л.* Указ. изд. С. 83).

[14] *поставить* – по смыслу здесь более подходит слово «противопоставить», однако Матюшин не употребляет его ни в одной из редакций текста.

[15] Фрагмент текста, маркированный квадратными скобками, в уновисском варианте статьи опущен (судя по смыслу, не в результате сокращений, а случайно).

[16] Во всех версиях текста Матюшин заключает слово «гетерофония» в кавычки и пишет с прописной буквы. Однако произведения с таким названием у И.Стравинского нет. В музыковедении считается, что наиболее полно принцип гетерофонии выражен в «Весне священной».

[17] Ропет Иван Павлович (наст. имя – Петров Иван Николаевич; 1845–1908) – русский архитектор, основоположник неорусского стиля.

[18] «Петрушка» – балет И.Стравинского, либретто А.Бенуа; поставлен в 1911 М.Фокиным, исполнен русской труппой С.Дягилева в Париже.

[19] *старокомодные* – от «старые комоды». Смысл сказанного более очевиден в отвергнутом автором варианте: во второй редакции текста словом «старокомодные» Матюшин заменил зачеркнутый фрагмент «в привычные старые дряхлые чемоданы партитур ...».

Н.Коган. О СУПРЕМАТИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ[1]

Супрематический балет, поставленный 6 февраля 1920 г. в Витебске, должен был быть явлением основных форм элементов движения, его развертывания, расцветания из центра в порядке контрастного следования многих фигур: 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращается по диагонали, превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом[2].

Показать порядок развертывания самого движения форм было основной мыслью балета, но по техническим затруднениям мысль эта показать порядок следования основных форм осталась невыполненной, и вместо движения были демонстрированы самые формы.

Первым, как форма главенствующая, как единство и основа всего, выдвигается квадрат – 1) фигура с черным квадратом. Она стоит и первенствует как целое. Вслед выдвигаются три фигуры [и] образуют 2) линию пересечения, 3) фигуры, несущие форму круга, и фигура с красным квадратом – устанавливаются по оси движения, образуя вместе с предыдущими крест, 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест.

Чтобы подчеркнуть первенство квадра[та], круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией черного квадрата[3]. ■

[1] Текст статьи впервые опубликован в факсимильном воспроизведении: Nina Kogan. Suprematistiche Werke 1920–1923. Austellung vom 14. Mai bis 29. Juni und vom 15. August bis 14. September 1985. Zürich. 1985. S. 63.

«Супрематический балет», поставленный Н.Коган, был показан 6 февраля 1920 на вечере, устроенном группой «Посновис» в Латышском клубе. Тогда же состоялся спектакль «Победа над солнцем».

Коган Нина Иосифовна (Осиповна) (1889–1942). Живописец, график, художник книги. В 1905 окончила училище Ордена Св.Екатерины в Петербурге, училась в школе Общества поощрения художников (1905–1908), в студии Я.Ционглинского (1908–1911), посещала вольнослушателем живописное отделение МУЖВЗ (1911–1913).

В 1917 входила в общество «Свободная мастерская» в Петрограде; тогда же подключилась к деятельности В.Ермолаевой по созданию Музея города в Петрограде. По назначению ИЗО Наркомпроса в 1919 приехала в Витебск преподавать в Витебской народной художественной школе. В 1922–1923 работала консультантом в МЖК; организовала в МЖК персональную выставку Малевича и выставку работ П.Митурича, посвященную памяти В.Хлебникова.

В 1926 переехала в Ленинград, занималась оформлением выставок в Выборгском Доме культуры и Музее революции. С 1928 начала работать в Детгизе, в 1932 устроилась преподавательницей рисования в младших классах школы. В 1934 была арестована в числе художников, собиравшихся на квартире Ермолаевой, как член «контрреволюционной группы», через несколько месяцев освобождена. Умерла во время блокады Ленинграда. (О Н.Коган см.: *Горячева Т.* Нина Коган. История судьбы // *В круге Малевича* 2000).

Нина Коган вошла в историю искусства как автор единственного произведения – «Супрематического балета». Скромность дарования и малочисленность наследия не позволяют говорить о ее искусстве как значительном явлении школы Малевича. Два года, проведенные в Витебске, судя по всему, были наиболее интенсивным периодом творчества художницы, хотя достоверных произведений Коган этого времени практически не осталось. Однако репутация члена Уновиса, ученицы Малевича, и при этом интригующее отсутствие супрематических произведений сделали ее имя объектом бесконечных научных и художественных подтасовок и спекуляций: появлялись явно вымышленные факты биографии и приписываемые ей супрематические картины.

Коган пережила увлечение двумя кумирами: Малевичем и Хлебниковым; восторженное отношение к Хлебникову сохранилось у нее до конца жизни, а в Витебске она стала одной из самых преданных учениц Малевича и истовой проповедницей его идей. П.Митурич описывает в своих воспоминаниях, как после смерти

Хлебникова Коган спросила Митурича, почему он не привез Хлебникова лечиться в Москву, и напрямую высказала предположение: «Может вы хотели стать первым и единственным и желали смерти Велимира? <...> Я сама сужу по себе, я ловила себя на такой мысли в отношении Малевича». В связи с этим Митурич замечает, что Коган – «очень экзальтированное существо, живет исключительно делами искусства и новаторства в нем. Обожает всех носителей новых идей и особенно тех, кто хотел видеть в ней ученика и опору. Самоотверженная в делах агитации. Влюбленная и милейшая в обращении. Но по существу искусства не понимавшая, в особенности поэзии и философии. Правда, к Велимиру у нее было особенное почитание, что и сближало нас с ней. Но в то же время она обожала Малевича и готова была прыгнуть с балкона, если бы на то была его капризная воля. Так что Малевич сам ей говорил, что когда она поймет истинный смысл его философии, то наверно отшатнется, настолько она противоречива велимировской» (*Митурич П.В.* Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997. С. 67). Экзальтированность Нины Осиповны не вызывала симпатии и сочувствия среди уновисцев. Л.Юдин, например, в своем дневнике записал: «Н.О. совершенно невыносима. Вся группа ее ненавидит. Действительно, поведение совершенно истерическое. <...> Когда достается от К.С., всегда за дело, но несносное вмешательство Н.О. Я сегодня еле удержался, чтобы не сказать дерзость» (ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр.14. Л. 91–92).

Однако фанатичная преданность Н.Коган Малевичу и его учению сделала ее незаменимой в вопросах агитации за супрематизм и Уновис. «Балет» стал важным событием в истории развития супрематизма, продемонстрировав универсальность его системы. Примечательный штрих к характеристике «Супрематического балета» содержится в уновисской анкете Н.Коган. В ответ на просьбу «Указать научно-технические работы, печатные труды, изобретения и пр. Какие изобретения и усовершенствования изобретены на деле», она отвечает: «В 1920 году 6 февраля театральная постановка новых революционных положений в искусстве» (ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Ед. хр. 58. Л. 123).

О «Супрематическом балете» см. также прим. 4 к «Примечаниям к движению Уновиса», комментарии к иллюстрациям и вступительную статью.

[2] В теории Малевича эти трансформации происходили несколько иначе: вращение базовой супрематической формы – квадрата – образовывало круг; распадение квадрата на вытянутые прямоугольники позволяло составить крест.

[3] Всего участвовало 15 фигур, из них в описании названы черный и красный квадраты и круг; дуга образована чередованием кругов и квадратов, цвета которых не указаны; не верифицируются три фигуры, поставленные по горизонтальной оси. Не очень ясным из нарисованных схем остается, каким образом строились мизансцены в действительности и каковы были масштабные соотношения фигур. По рисункам складывается впечатление, что некоторые из них, стоящие по центральной оси, заслоняли друг друга, что должно было затруднять зрителям прочитывание задуманных Коган конфигураций (или же в схемах не отражено последовательное удаление со сцены ряда фигур).

Судя по описанию, главный круг, помещенный в центре (скорее всего – черный), состоял из двух половинок, каждую из них держали статисты. В финале они расходились в стороны, демонстрируя распадение круга и уступая место статисту с красным квадратом, затем то же действие с кругом повторялось перед черным квадратом.

Важным компонентом сценографической трактовки Ниной Коган супрематической теории была попытка осмысления пространственных возможностей супрематизма: основные геометрические формы не просто перемещались по сцене в порядке их зависимости от черного квадрата – само движение и расположение этих форм выстраивало супрематические фигуры.

Л.Зуперман[1]. О ТЕАТРЕ

Мир искусства занят сейчас вопросами театра. Но все предполагаемые реформы не уходят дальше носа реформаторов. Надо присмотреться внимательно к тому, что представляет собою театр в настоящее время, стал ли театр, как и все искусство, на путь современности. Лишь тогда на ошибках старого мы сумеем научиться создавать новое.

И действительно, что представляет собою театр в настоящее время? Театр до сих пор был живой иллюстрацией произведений писателей. Последние проводили в своих пьесах какую-либо мысль, идею, мораль, философию; на долю же актера, декораций и бутафории приходила[сь] работа по возможно реальному воплощению и выявлению главной мысли писателя. В изображении жизни так, как она есть в действительности, акте[р] театра дошел до необыкновенной иллюзии жизни, другими словами, до фотографии жизни.

Актер стал бромосеребряным составом пластики, способным от света, данного писателем, изображать видимый нам мир. Это копирование жизни дается актеру не так легко, необходимо раньше проштудировать себя в различного рода школах дикции, дыхания, пластики, чуть ли ни танцев (скоро от него, несчастного потребуют, вероятно, умение ходить по канату), – одним словом, актер научается ходить и разговаривать по известному выработанному кем-то способу, правилу, закону. Он напоминает нам тогда во время своей игры какого-то ходячего манекена, говоруна,

[1] Публикуется впервые.

Зуперман Лазарь Львович (? – 1921). Биографические сведения об этом художнике отсутствуют, за исключением факта обучения в Витебской народной художественной школе в 1919–1921 и членства в Уновисе. Рано умерший Зуперман не вошел в историю Уновиса в первых рядах; на сегодняшний день известны всего две его живописных работы: «Кубизм» (1920; Азербайджанский государственный музей искусств им. Р.Мустафаева) и «Музыка» (1920; Художественный музей республики Коми, Сыктывкар). Стенограмма «Опытного рисования» содержит свидетельство об одобрении Малевичем Л.Юдина и Зупермана как учеников, правильно понимающих живописно-пластические задачи кубизма и вполне профессионально справляющихся с учебными кубистическими построениями (см. прим. 1 к разделу «Опытное рисование, устроенное Уновисом 22 марта 1920 г.»). О Л.Зупермане также см.: *Шатских* 2001. С. 86.

Статья Зупермана обнаруживает не только влияние стиля Малевича, но и вполне самостоятельную энергичную и свободную манеру изложения, выдающую образованного человека из интеллигентной среды.

как попугай повторяющего слова суфлера. Роль творческая актера свелась к нулю. И неудивительно, потому что пьеса сама до сих пор была фотографией жизни, описывая разные эпизоды жизни иван-ивановичей, царей федоров и эдипов. Писатель вырывал или, выражаясь точнее, фотографировал жизнь отдельных человеков и чем вернее или, как говорят – «правдивее» ее изображал, тем пьеса считалась более удачной. Художник же подгонял к пьесе соответствующие, иллюстрирующие ее декорации, режиссер заводил пружину разговора и жестов, и пьеса ставится. И вот на фоне качающихся от ветра домов, гор, лесов, усадеб, гостиных начинают расхаживать люди, разговаривать, спорить, страдать. Весь этот ансамбль лиц в целом проводит какую-либо мысль, идею, мораль и публика выходит из театра вполне удовлетворенной, неся в своей голове навязанную писателем мораль или идею, а в лучшем случае, отрывки образов наиболее удачно сыгранных каким-либо артистом мест. Итак, мы видим, что в писанном виде пьеса отличается от постановки ее в театре лишь силой впечатления. Сама же пьеса была лишь фотографией жизни, раскрашенной в различные цвета морали, философии, психологии и вообще каких-то идей и мыслей.

Искусство же современности перешло с пути подражания фотографии на путь действительного творчества.

Говорить о новом театре можно бесконечно много. Будущие его достижения границ не имеют. Его перспективы рисуют нам грандиозные возможности. Полностью разрешить на этих страницах вопросы театра невозможно, но попытаемся хотя бы вкратце наметить главнейшие его принципы построения, тот путь, по которому должна следовать вся его колоссальная работа.

Новый театр – это грандиозный парадный смотр всему искусству. Театр объединяет в себе все искусство, как [то:] живопись, архитектуру, скульптуру, музыку, поэзию, искусство приклада[2], также технику и др. Все эти основные его элементы должны в театре найти себе настоящее место и свое полное разрешение. В театре все роды искусств должны идти в полной взаимной гармонии, обостряя и <контрастируя> друг друга и одновременно же сливаясь в единую цельную систему, долженствующую дать нам мир новых, чистых, неизведанных нами до сих пор ощущений, образов, представлений. Все эти элементы театра должны подчиняться законам темпа, ритма, скорости, статики и динамики света и цвета, то нюансируя, то резко контрастируя. Стороны изобразительного искусства могут быть в театре доведены до необыкновенной силы и выразительности, когда уже изображение способно будет освободиться от закрепощенного места на полотне, как в живописи, и наоборот, когда приобретает возможность двигаться в ритме и темпе и окрашиваться, благодаря свету. Роль последнего становится в театре крайне важной. Комбинирование светом должно быть разработано до необыкновенной гибкости, чтобы он помогал цвету и движению, давал возможность в этом последнем случае удалять и приближать места, [а] когда нужно, – форме вовсе исчезать[3]. В новом театре наиболее ярко могут быть выявлены статика и динамика во всех их разновидностях[4]. Выявлению этих сторон служат все указанные выше элементы нового театра, а главное, – построение декоративных форм, способных передвигаться, благодаря технике и действующим персонажам, этим естественным машинам движения[5]. Музыка, подчинявшаяся до сих пор главным образом ритму и темпу в театре, найдет новые для себя законы подчинения также свету, цвету, сочетанию звуков.

Поэзия как рифмосочетание звуков исчезнет и в новом театре станет звукослогосочетанием, идущим в темп общему движению темпа всей пьесы.

Роль скульптуры и архитектуры колоссальна в театре. Достаточно одного лишь слова «построить» театр, и их роль сама собой становится ясной[6].

Оперируя <подобным> механизмом и умея им управлять, можно заранее себе представить, какой грандиозный и ответственный экзамен держит все искусство в театре. Творчество создающих новый театр дойдет до наивысшего своего завершения, апофеоза.

Каковой же должна быть сама пьеса?

Как указывалось раньше, пьесы до сих пор являлись отражением стороны жизни разных личностей или целого общества. Ныне литературная сторона должна исчезнуть, а пьеса перейти на путь чистого действа. Пьеса в писанном виде лишь намечает отдельные вехи действа, которым суждено при разработке постановки вылиться в формы, идущие [по] помеченным выше путям. Пьеса до ее постановки – сама по себе почти ничто. Она, как винт механизма, сама по себе действа произвести не может, но будучи воплощена в нужные ей формы, является элементом, равноправным в общей гармонии действующих элементов постановки. До сих пор фабу-

[2] *искусство приклада* – так во многих уновисских материалах именуется прикладное искусство.

[3] Скорее всего, это суждение Зупермана базируется на рассказах Малевича ученикам об использовании световых эффектов в его постановке «Победы над солнцем». Вместе с тем, в 1920-х сценографическими эффектами электричества были увлечены художники самых разных направлений. В 1920 Б.Эрдман писал: «Любой луч света, от электрической ли лампочки, от прожектора ли, представляет собой также объем» (Цит. по: *Иванов В.* Бунт маргинала. Аналитический театр Бориса Фердинандова // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 226). В 1922 В.Шершеневич выдвинул утопический сценографический проект сгущения света и превращения его в некую материю, позволяющую не иллюзорно, а физически поднимать актера над сценой. Он же предсказывал появление «световых костюмов» и «электрических композиторов» (там же. С. 227). Разрабатывая теорию «тотального театра», Л.Мохой-Надь отмечал особую роль света в сценографии.

[4] Принцип динамики, провозглашенный футуризмом основой нового видения мира, активно использовался в театральном искусстве, предоставляющем возможность синтеза физического движения актеров и пластического динамизма декораций и театральной бутафории. Поясняя свое оформление «Мистерии-Буфф» в 1918, Малевич говорил, что «движения актеров должны были ритмически сочетаться с элементами декораций», а декорации «города будущего» – выразить его «динамическое состояние» (Цит. по: *Февральский А.* Первая советская пьеса: «Мистерия-Буфф» Маяковского. М., 1971. С. 70). В.Татлин комментировал постановку «Зангези»: «Пришлось ввести машины, которые своим движением дают <...> параллель действию и вместе с тем, сливаются с ним» (*Татлин В.* О Зангези // Жизнь искусства. 8 мая 1923. № 18 [843]).

[5] Подобный метод сделался традиционным в авангардной сценографии: многие постановки дадаистов и конструктивистов в Баухаузе были основаны на использовании условных декоративных костюмов и масок, а то и просто картонных щитов. В 1921 в постановке пьесы Т.Тцары «Второе небесное приключение господина Антипирина» костюмы были сделаны из черной бумаги, а лица актеров скрыты за белыми картонными шлемами (*Кулик И.* Театр в культуре Дада // Вопросы искусствознания. 1–2 / 1995. М., 1995. С. 566). Приверженцем масок и условных картонных костюмов был Марсель Янко, оформлявший постановки в «Кабаре Вольтер» (Там же. С. 557). Тот же принцип лег в основу спектаклей О.Шлеммера, например, «Триадического балета» и «Фигуративного кабинета» (*Березкин В.* Театральные эксперименты художников Баухауза // Вопросы искусствознания. 1 / 1994. М., 1994. С. 266–277).

[6] Это соображение было общим местом авангардного театра. Э.Прамполини, например, заявлял: «Сцена будет не живописным фоном, а электромеханической нейтральной архитектурой». В его сценографическом манифесте описаны также «динамические архитектурные конструкции сцены, которые будут двигаться, размахивая металлическими руками, опрокидывая пластические поверхности» (Цит. по: *Березкин В.* Итальянские футуристы и сцена // Вопросы театра. М., 1993. С. 278).

ла являлась нервом пьесы, и результат этого получался такой, что действо тонуло в содержании. Ныне же пусть содержание потонет в действе.

Если в задание входит передача современности, то искусство выдвинуло ныне новый здоровый реализм – футуризм, призванный отражать современность во всей ее полноте.

Построенная на подобных принципах пьеса дает полную возможность одновременно различной ее трактовки и потому позволяет быть дополняема и изменяема с ходом самой жизни. Пьеса – живой организм, растущий вместе с современностью. Этот признак вечности должен быть ее неотъемлемым свойством.

Несколько слов о декорации. Под декорациями не следует понимать, как это до сих пор имело место, фон, на котором действо совершается. Отныне декорация больше не «декорирует». Декорация сама действует, живет, движется под общий темп скорости развертывающегося действа. Предметность существует в ней постольку, поскольку это помогает выявлению целого задания постановки. Но чистые формы, цвет которых рассчитан на свет – суть ее главные элементы, идущие в соответствии с общими принципами построения постановки.

Роль бутафории [та же,] что и декорации. Костюмы, их форма (просто неприлично даже употреблять слова «фасон» и «стиль») должна выявлять действующих [лиц] и строиться, опять-таки как и декорации, в соответствии, а где нужно – в контрасте с остальными элементами постановки.

Действующие лица должны быть спаянной принадлежностью всего развертывающегося на сцене действа. Их голос, самый тембр его сочетается с общим ходом совершающегося и служит лейтмотивом все[й] оркестровки указанных элементов театра. Интонация уступает место тембру и звуку, жесты и движения – темпу, ритму и форме. Слова – это лишь сочетание звуков, слогов, идущих параллельно темпу музыки. Артист из рычага режиссера должен, как и сам последний, превратиться в творца и изобретателя и принимать активное участие во всей постановке вещи, лишь тогда он почувствует свою роль и слитность свою со всем окружающим его на сцене. Это обстоятельство обуславливает и устанавливает цельность всего действа пьесы. Актер-фотограф должен исчезнуть, а на его место вступить творец. Режиссеру тот же удел...

Теперь подумаем о самом помещении и устройстве сцены нового театра. Уже из всего здесь вкратце намеченного ясно вытекает, что устройство театра в настоящее время совершенно не приспособлено к разрешению поставленных им задач. Сцена должна ожить – эту работу возьмет на себя техника. Ее устройство в настоящее время не дает возможности широко размахнуться творческому взлету художника. В зависимости от новой сцены видоизменится принцип устройства зрительного [зала] и, таким образом, всего помещения театра, ибо «здоровый дух в здоровом теле»[7].

Таким образом, предстоит грандиозная работа по реформе театра. Произойдет уже не реформа, а постройка его целиком на совершенно новых принципах. К подобной творческой работе призваны лишь утвердители нового искусства, старые же работники к ней неспособны, и искусство современности их поневоле выбросит за свой борт[8].

В конце могу оговориться, что старый нынешний театр может существовать как и остальное искусство староваторов, лишь как средство агитации и вообще для показания неграмотному человечеству законов морали и философии. Но не будет же такой «театр» называть[ся] искусством, как этим именем не называем фотографию и кинематограф.

Еще раз повторим: НОВЫЙ ТЕАТР ЕСТЬ ГРАНДИОЗНЫЙ ПАРАДНЫЙ СМОТР ВСЕМУ ИСКУССТВУ.

Витебск май 20 г. Л.Зуперман ■

[7] Один из вариантов решения этой задачи был предложен Л.Лисицким в 1920–1921 в его проекте электромеханического представления «Победа над солнцем». Марионетки должны были перемещаться по сцене при помощи электромеханической установки, причем вся технология управления фигурами не камуфлировалась Лисицким в недрах кулис. Центральная электромеханическая установка, по замыслу автора, помещалась в центре сцены – таким образом, сам процесс управления марионетками, а также звуковыми и световыми эффектами делался частью сценографии. Подобный прием должен был подчеркнуть отказ от традиционной театральной иллюзорности и имитативности и находился вполне в русле театральных новаций 1910–1920-х.
Традиция именования в научной литературе марионеток Лисицкого «фигуринами», основанная на немецком названии папки цветных литографий («Figurinen»; 1923), представляется неверной. Слово «Figurinen» имеет точное значение в немецком языке – «марионетки», и поэтому, на наш взгляд, не может употребляться как русскоязычный неологизм. Первый вариант папки, выполненный в 1920–1921 в уникальной графической технике на русском языке, назывался «Фигуры из оперы А.Крученых "Победа над солнцем"».

[8] Аллюзия на известный футуристический призыв «бросить Пушкина, Достоевского Толстого и проч. и проч. с Парохода современности», прозвучавший в манифесте «Пощечина общественному вкусу» в одноименном альманахе в 1912.

Н.Коган. НАЧАЛА ЖИВОПИСНОЙ АБСТРАКЦИИ[1]
О методе К.С. Малевича, применяемом в начальной кубистической мастерской абстракции[2]

У искусства был один определенный путь – через вещь освободить свое «Я»
К.Малевич

Основная мысль, из которой базируется метод, заключается в том, что искусство живописи не является подражанием чему бы то ни было из окружающего нас, но исходить должно из творческого начала в самом человеке и таким образом конструировать совершенно новую вещь. Все предметы окружающего нас не суть подражание, но творчество для некоторой цели, так и художник не должен копировать ни природу, ни уже созданное человеком, но свободно творить новую форму. До сих пор для обучения своего и развития в живописи пользовались формой предмета, так как предмет в восприятии являлся как нечто целое, при этом забывали что предмет, форма его есть результат, завершение некоторой творческой деятельности. Рассмотрим, что такое форма в предмете, как она создавалась. Как поступает мастер, делающий форму в обиходе для определенного назначения, напр[имер], колпачок электрической лампочки.

Он берет материал, плоскость, в данном случае – жесть, вырезывает форму – кружок, вынимает, делает внутри кружка отверстие, затем скрепляет отдельные части как ему нужно, при этом он природу не копирует, ничему не подражает. Также столяр делает отдельно все части табурета и скрепляет их в одно целое как ему нужно – ведь столы и табуреты в лесу не растут. Так и художник должен творить формы. Если же он будет копировать лампочку, подражать формам, уже созданным, то это не будет творчеством, и для этого в современности есть фотография и живая фотография. Задача художника в том, чтобы создать новую форму, и, делая ее, он будет делать то же, что мастер, делающий машину, он может сделать все то же, и не ниже его работа, чем работа мастера машины. Если пружина там напряжена, то и художник даст напряженность своей форме. Как архитектор, когда строит дом, делает план и берет кирпичи, – то же делает художник, когда берет живописную плоскость квадрата, круга, делает план построения и так же строит живописную картину как архитектор дом из кирпичей.

Это о предмете. Но то же можно сказать о копировании природы. Напр[имер], цветок: если мы будем копировать цветок, мы не получим художественной формы, но созданная художественная форма и будет цветком. Художник пользуется элементами цветка: стебель – палочка, листья – овалы, венчик – кружок, но он соединяет их творчески, и как цветы бывают самых разнообразных форм, так же различны и живописные построения. Итак, всякую форму в природе нужно рассматривать как многообразие, как совокупность многих элементов[3].

Элементы формы – линии, прямая, кривая, плоскость, объем. Элементы цвета-фактуры – поверхности гладкая, шероховатая, матовая, блестящая, раковистая, занозистая, фактура поверхности есть строение поверхности. Мы не копируем предмет, но разлагаем его на элементы и вкладываем их в один живописный организм, делаем композицию. Но что такое композиция – это способ связи одной формы с другой, организация этих форм, этих связей, они не должны быть набросаны, но построены, приведены в отношение одна к другой, <следовательно можно сделать> построение их. Например даны следующие формы: 1) брусок, 2) <два кружка> больш[ий] и меньш[ий], 3) кривая, 4) плоскость.

Как организовать их? При обращении с предметом в моменте абстракции[4] мы отбрасываем все, что не служит живописным средством, все несовершенство его формы, украшения не экономического порядка, но пользуемся его основными экономическими формами, плоскостями, объемами большими и мелкими, из которых он и состоит. Учащийся не сразу абстрагирует живописный элемент в предмете, напр[имер], на вопрос, какие живописные элементы чайника, сначала дает ответ – ручка, носик, крышка и пр. В новом отношении к предмету основным является то, что до сих пор предмет был каким-то неразложимым целым, чем-то отдельным, одним. Теперь он есть многообразие, совокупность, множество, он есть сумма противоречий, которые мы должны творчески согласить и через согласие этих противоречий создать совершенно новую форму, не похожую на предмет. Следующее, на что нужно обратить внимание – это пропорция. Через пропорцию мы судим совершенство, стройность всякой формы. Напр[имер], узкая бутылочка, растущая по вертикали, контрастна широкому объему чашки, также графин в обратном отношении к бокалу на узкой ножке с расцветающим блюдечком. Устанавливая участие многообраз-

[1] Публикуется впервые.

Машинописный экземпляр статьи Н.Коган находится в РГАЛИ в фонде ИЗО Наркомпроса (Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 34) среди документов архива, поступившего от С.Дымшиц-Толстой, которая в 1920-х возглавляла издательский отдел ИЗО Наркомпроса и, в частности, собирала материалы для планирующегося к изданию журнала «Интернационал искусств». Однако портфель журнала выделен в отдельную архивную единицу (ед. хр. 32), статья же находится в ряду документов, относящихся к журналу, но хранящихся отдельно (обложка для «Интернационала искусств», выполненная А.Моргуновым (ед. хр. 35) и статья В.Ермолаевой «О кубизме» (ед. хр. 33). Последняя была в числе предполагаемых публикаций «Интернационала искусств», о чем свидетельствует другой архивный экземпляр подборки для журнала, находящийся в ИРЛИ (Р. 1. Оп. 6).

Статьи Коган и Ермолаевой написаны в одно и то же время – весной 1920, и обе напечатаны в альманахе «Уновис», поэтому логично допустить, что они попали в издательский отдел ИЗО Наркомпроса одновременно из Витебска. Это может рассматриваться как косвенное доказательство того, что статью Коган планировалось включить в журнал «Интернационал искусств», материалы для которого собирались в течение 1919–1920 (журнал так и не вышел).

Вероятно, статья является записью вводной лекции, прочитанной Коган ученикам подготовительной мастерской. Тема статьи-лекции отвечает педагогическим задачам I-го отделения Художественного училища: «Абстракция вещей. Познание живописной и скульптурной формы, объем, плоскость как подготовительный путь к кубизму» (см. «Программу единой аудитории живописи»). Пропедевтический курс Коган знакомил учеников с основными принципами беспредметности как художественного мышления. Такой курс был необходим: большинство учащихся были практически детьми и не имели никакого предварительного художественного образования; некоторые перешли из академической мастерской Ю.Пэна, что не могло не наложить отпечаток на характер их художественной подготовки. Обоснование отказа от миметических приемов искусства закладывало фундамент для дальнейшего обучения студентов кубизму и футуризму.

В содержании и стиле статьи ощущается сильное влияние Малевича; по сути, Коган пересказывает основные положения метода Малевича с его слов. При этом она не только ставит эпиграфом к статье высказывание учителя, но и использует его обороты и образы (см. прим. 3 и 4).

В Витебске Коган также написала заметки «О графике единой программы Уновиса» (Листок Витебского Творкома № 1. Ноябрь 1920) и «О московских Свободных Государственных мастерских» (Путь Уновиса. Витебск. Январь 1921). Статья «Черный квадрат как знак экономии», опубликованная недавно как работа Коган (*Experiment* 1999), в действительности таковой не является. Анализ текста позволяет выявить в нем явные пространные цитаты из статьи Малевича «О "я" и коллективе». Мысли, высказанные в этой статье, варьируются и в других теоретических работах Малевича этого времени. «Черный квадрат как знак экономии» скорее всего является конспектом лекции или собеседования Малевича, проведенного на

ных элементов в данной форме, уясняя пропорции, отношение между ними, порядок следования одного из другого, участие и развитие большее того, а не иного элемента, определяет характер и особенность формы. Все это касается формовых отношений. Цвет же предмета – есть его материал, фактура его поверхностей. В живописном тоне в зависимости от индивидуальности протекающе[й] [о]краской будет холодный или теплый колорит, который образуется смешением отдельных лучей в системе живописного построения, и в которой формовые элементы будут непрерывно объединяться и спаиваться в своем динамическом состоянии в одно живописное целое.

Для живописи обычно ставился натюрморт, сущностью которого всегда были живописно-цветовые отношения, напр[имер], ставился синий кувшин и белый чайник. Но уделялось ли внимание формовой композиции? Чайник и кувшин: какое между ними формовое отношение, могут ли они связываться, – это оставалось невыясненным. Это было одно из препятствий для разрешения живописной задачи. Второе – на чем эти предметы устанавливались – на определенной плоскости-линии. Эта горизонтальная линия является для нас тюрьмой, откуда до сих пор не умели вырваться и должны были находиться в этом кольце[5]. Теперь мы узнали элементы и начали строить чисто живописные организации. Новое отношение к натюрморту дает свободу и независимость творческой мысли. Но пока считались с этой линией, перспективой, анатомией – были более зависимы, менее свободны, чем техника. Напр[имер], тарелка, кувшин, п[е]ро, поставленные на неизбежном столе, должны контрастироваться по вертикали (отсюда способ вешать натюрморт). Теперь рассматриваем натюрморт ка[к] единство динамических контрастов тех же элементов формы, рассыпанных в нескольких предметах – единство, которое может быть сконструировано только в живописной работе. Чтобы сделать кубистическое сложение, нужно найти основание, конструируя и проводя вертикальные [линии] и пересекая их, развивать в себе внутреннюю меру этих движений. Должно развиться ощущение внутреннего темпа, ритма, ощущение равновесия <постройки>, прочности постройки для того, чтобы познать свое восприятие уже <изнутри>, а не извне, противоположно внешним впечатлениям, падавшим на художника при копировании вещей. Таким образом, живопись является самопричиною, в этом, можно настаивать, – задача нового метода, согласно системе К.С.Малевича[6].

Элементы нашего внутреннего движения выражаем линиями, плоскостями, объемами, из них слагаем форму, но слагаем различно, выявляя же единство отношением всех многообразных элементов к основной форме. Связь между элементами – ритм и фактура – и есть эта основная форма, она течет во времени нематериально, и течение цвета в плоскости только указывает на нее. Она есть сама наша деятельность, наше внутреннее действо. Она есть степень напряженности нашего внутреннего ритма – наше содержание, которое и становится содержанием картины. В своей активности действо – это органическое вырастание, в его завершении сравнить его можно с цветным камушком. Когда луч проникает сквозь каплю воды, то разлагается на множество цветов – радугу. Каждый может в этой системе через этот метод найти в себе и сложить свое собственное живописное построение. Мы подымаем камушек на берегу реки и любуемся тем, что в нем горит.

1920 г. Н.Коган ■

данную тему, или же реферативным докладом Коган, сделанным по работам Малевича.

[2] Занятия в этой мастерской вела Коган. Сведений о ее преподавательской деятельности сохранилось крайне мало. Известно, что она сопровождала студентов в Москву «для проведения занятий в художественных хранилищах» (как было написано в ее командировочном удостоверении – ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Ед. хр. 59. Св. 32. Л. 42).
О педагогической системе Малевича см. подробнее вступ. статью. См. также «Программу единой аудитории живописи».

[3] Этот абзац является, по сути, пересказом фрагмента статьи Малевича «О новых системах в искусстве»: «Разве цветок был бы прекрасен, если бы не было рядом с ним другой формы и если бы в нем самом не было разновидности построения? Нет, не был бы. Красота и прекрасное вызываются потому, что природа состоит из разнообразных знаков» (*Малевич* 2000. С. 155).

[4] *абстракции* – А.Шатских обращает внимание на то, что Коган меняет малевичевский термин «беспредметность» на «абстракцию» (*Шатских* 2001. С. 86). Однако в «Программе единой аудитории живописи», составленной (или, по крайней мере, санкционированной) Малевичем, также употребляется термин «абстракция».

[5] Здесь явная аллюзия на часто встречающееся в текстах Малевича высказывание о *линии горизонта* как синониме ограниченности восприятия пространства (см. прим. 5 к «Декларации» Малевича).

[6] К большому фрагменту текста (от слов «для живописи обычно...» до «согласно системе К.С.Малевича» на полях вклеено примечание: «Собеседование о натюрморте. Март 1920. Уновис», являющееся, видимо, отсылкой к тезисам «Собеседования о натюрморте в живописи», напечатанным в альманахе (см. ниже). Это примечание можно также рассматривать как косвенное указание на авторство Коган применительно к «Собеседованию», которое, по всей вероятности, послужило ей материалом и основой для написания статьи.

В.Ермолаева. ОБ ИЗУЧЕНИИ КУБИЗМА[1]

Кубизм – творческое воссоздание живописно познанного мира, кубизм – система живописной фактуры. Через систему кубизма человек выходит к очищенному познанию мира через искусство. Изобразительность ставила живопись в зависимость от изображаемого, и живопись искала себе выход через вещь, одевая собою манекены, построенные велениями религии, психологии и вещи. Если импрессионисты, влекомые водоворотом кристаллизации и выявления форм жизни, в интенсивном устремлении творчества по путям экономичности отвергли вещь и пришли к впечатлению вещи, если Сезанн укрепил форму вещи, установил контраст как действующее в живописи начало и довел живописное мешание краски до самоцели, и Ван Гог показал динамичность строя живописной фактуры, то теперь кубизм суммировал устремления предшественников его, выявил чистую живопись и строение живописного целого. Установление системы поло-

[1] Публикуется впервые.
Текст статьи был сдан в журнал «Интернационал искусств». См. прим. 1 к статье Н.Коган «Начала живописной абстракции».
Ермолаева Вера Михайловна (1893–1937). В 1911–1914 училась в Петербурге в студии М.Бернштейна и Л.Шервуда, а также в мастерских Парижа. В годы учения совершала поездки в Швейцарию и Англию. Была членом объединения «Союз молодежи». В 1917 окончила Археологический институт в Петрограде. Входила в художественные общества «Свобода искусству», «На революцию» и «Искусство, революция» в Петрограде (1917). В 1918 – член Петроградской коллегии отдела ИЗО Наркомпроса; в 1918–1919 работа-

ла в петроградском Музее города. В 1918 была одним из организаторов и членом артели художников «Сегодня». В 1919–1922 занимала пост ректора Витебского художественно-практического института. Исполнила декорации и костюмы к постановке спектаклей «Победа над солнцем» и «Война и мир» в Витебске. В 1922 работы Ермолаевой экспонированы на «Первой художественной выставке русского искусства» в Берлине. В 1923 вела исследования на отделении кубизма Гинхука, 1924–1926 руководитель лаборатории цвета в Гинхуке. С 1925 работала в Детгизе и журналах «Чиж» и «Еж», иллюстрировала книги Д.Хармса, Н.Заболоцкого, А.Введенского, Н.Олейникова. В 1928 была в числе учеников Малевича, организовавших «Группу живописно-пластического реализма». В 1934 арестована, в 1935 приговорена к трем годам лагерей. В 1937 осуждена повторно, расстреляна. О В.Ермолаевой см.: *Марочкина А.* Вера Ермолаева. Новые факты творческой биографии // *Малевич. Классический авангард* 2000; *Марочкина А.* Вера Михайловна Ермолаева // *В круге Малевича* 2000.

Назначение Ермолаевой руководителем кубистической и кубофутуристической мастерских было не случайным. Еще в годы учения ее творческие ориентиры были связаны с кубизмом; в Париже она изучала полотна Сезанна, Пикассо, Брака и Дерена. Футуризм также стал предметом ее глубокого интереса; известна ее переписка с И.Зданевичем, в которой обсуждались футуристические пластические принципы (см. *Марочкина А.* Вера Ермолаева. Новые факты творческой биографии // Указ. изд. С. 33). Ермолаева была дружна с М.Ларионовым, М.Ле-Дантю, вместе с последним в 1915–1916 выпускала шуточный журнал «Бескровное убийство». К 1920 кубизм и футуризм (в их умеренных, остающихся в рамках предметности формах) были для нее вполне освоенными системами.

Исследование кубизма и футуризма являлось следующим этапом обучения после вводного курса Н.Коган. Изучение кубизма как основы постижения принципов беспредметности составляло фундамент педагогической системы Малевича. Несмотря на свою ставшую легендой авторитарность, Малевич вовсе не преследовал цели обязательно сразу превратить своих учеников в супрематистов. Сделав исходным положением педагогической концепции идею эволюции современного художественного мышления «от кубизма к супрематизму», он стремился постепенно подвести студентов к пониманию принципов живописной абстракции. Для многих рубеж между кубизмом и супрематизмом оказался непреодолимым, и супрематизм остался для них скорее предметом изучения, нежели глубоко воспринятой художественной системой. Если Л.Лисицкий, И.Чашник, Н.Суетин, Л.Хидекель, И.Червинко довольно быстро и с блеском овладели методом супрематизма, то ряд уновисцев – Л.Юдин, Л.Зуперман, Л.Циперсон, братья М. и Г. Носковы, Н.Иванова, К.Розенгольц, Д.Санников – так и остались на разных стадиях освоения кубизма. Но и кубистические работы уновисцев ценились Малевичем; кубистическая живопись и графика составляла едва ли ни большую часть экспозиции Уновиса на Берлинской выставке в 1922.

Множество замечаний о значимости кубизма в процессе постижения супрематической художественной системы содержится в витебском дневнике Юдина. Он пишет: «Система определяет конструкцию. Но конструкция еще не всегда определяет систему. Поэтому для построения программы Уновиса взяты системы (кубизм, футуризм и супрематизм – *Т.Г.*), но не дисциплины сами по себе, ничего не указывающие и никуда не ведущие. Дисциплины безвременны и в общем пользуются достижениями кубизма – не далее, считая их как бы уже абсолютными» (Из дневников Л.А.Юдина // *Малевич в ГРМ.* С. 417).

Другая запись дает представление о восприятии Юдиным стадиальности роли кубизма на пути к супрематизму: «Супрематизм пока ожило конец индивидуальным попыткам, более или менее случайно приближающимся к цели, т.е. к созданию живописного целого, и дал[о] возможность художнику в новооткрытом богатом мире чистой самодовлеющей формы не блуждать на ощупь, а строить свой новый мир из творческих форм. Таким образом, кубизм – освободитель заложенной в человеке мировой интуиции творчества, которую она всюду расточает. На пути творчества был создан ею человек, который сам стал творцом, и через него пошло дальнейшее создание, так как его воле подчинились материалы и силы земли. Кубизм стоит во главе угла коллективного строения мира человеком. Коллектив приведет миллионы человеческих индивидуальностей к единству, и через получившуюся единую человеческую волю интуиция выйдет к новому строительству. Тот же кризис жизни и выход к новому творчеству появился во всей жизни. Кубизм также поколебал устои разумного познавания человека, как события последних лет войны и революции поколебали устои общества и государства, и, не требуя пересмотра старых положений, указали на социалистическую коммуну как на житейскую форму, в которую может вылиться новое сознание.

Итак, метод преподавания кубизма имеет в себе задачи: освобождение живописного творчества человека, установления этого творчества на путь системы, единой в коллективе. Личность, устремляясь по системе, выявляет все свои творческие возможности на незыблемом фундаменте и достигает той высоты своего проявления, котор[ая] недоступна индивидуальной личности, строящей одиноко свой фундамент, подрываемый другими, подобны[ми] ей. Ствол дерева, достигая высоты, дает конец ветвей и листьев, видный отовсюду и могучий, между тем как отошедшие на его движении вверх боковые нижние ростки только изнуряют его и беспомощно гибнут. Живописное познание идет через глаз и неразрывно связано с опытом осязания формы и след[ующим] движением. В мире форм наше усложненное познавание уловило четыре элемента форм, различные по существу восприятия их, хотя имеющие в себе одно разумное начало. Эти элементы формы суть: объем, плоскость, прямая и кривая. При разумном рассмотрении этих элементов формы все они распадаются и приходят к одному началу движения – точке, – неделимому началу, до которого разум разлагает все существующее. Движение точки образует след и линию. Движение линии образует плоскость и движение плоскости – объем. То же усложненное познание через глаз и движение постигает богатство цвета природы, осязательные и динамические свойства вещей – весомость, строение, также скрытую действенность вещей. Все это есть элементы живописи, которыми кубист действует, создавая малое. Точка в ряде ей подобных воспринимается слабее, нежели точка одна, противопоставленная листу бумаги, на котором она покоится, или другими несходными ей формами.

То же будет с каждой формой, расположенной не экономично на поверхности, заполняемой художником. Следовательно, сопоставление элементов живописи по противоположности является наиболее творчески экономичным и действительным при выявлении частной формы и создания стройности целого. Сопоставление двух даст мысль о третьем действенном или оси между ними. Творческая поверхность, разделенная осью, даст возможность к построению основных контрастов по обе ее стороны.

Таким образом, элементы формы в живописи располагаются по обе стороны оси живописной поверхности на принципе контраста. Контрастными формами являются: объем к плоскости, прямая к объему, кривая к плоскости, фактуры различных свойств: гладкая – шероховатой, рыхлая – плотной, неожиданность размеров, пропорций и т.д. При всем развитии кубистических строений и усложнений их контраст остается постоянным принципом создания их, хотя ось, как осязательный показатель разницы двух, оставляет место напряженному чувству наиэкономичнейшего сопоставления.

Рассмотрим рюмку как ряд живописных контрастов. Рассмотренная со всех сторон, она дает ряд форм – линейных, плоскостных и объемных, профиль ее вместилища, профиль ее ножки, круглая плоскость, на которой она стоит, объем вместилища, верхнее сечение объема и пр. То же обилие форм можно найти у чайника, более – у самовара. При простейшем сопоставлении достаточно взять одну из сторон симметричных форм во избежание повторений и комбинировать различные формы на принципе контраста по обе стороны оси. Острота и неожиданность сопоставлений дают качество построения, если композиция не разрушает целого.

Кубистическая постройка развивается на середине холста, причем основание имеет идущее из под нижней рамы картины. Построения в ширину холста зависят от оси ширины. Художник углубляется в холст и выдавливает из него рельефные формы, строит плотное здание, растущее из глубины по третьей оси глубины. Решение построения глубины картины всегда являлось тем же основным вопросом конструкции, как и плоскостная композиция. Если изобразительная живопись только попутно и случайно через вещь касалась решения глубины и заменяла ее иллюзией планов, то кубистическое строение подходит вплотную и признает пространство, поскольку оно заполнено каким-либо материалом и

познается через величину и движение его или по нему. Предмет дает кубисту все многообразие своих форм, художник берет из него все, что может послужить исходной точк[ой] конструкции. Он смотрит предмет со всех сторон, думает о его действии, постигает его строение и существование. Можно указать на три периода в кубизме отношения художника к предмету. Первый – академический период, когда задачей являлось исчерпывающее выявление предмета и его свойств, второй период, что уже было сказано, – предмет, форма его и свойства – только повод к построению, а третий период, – когда художник в запасе опыта имеет большое количество форм и элементов живописи [и] собственных, изобретенных, и ими действует при конструкции, не думая ни о каком предмете. Возьмем как исходную точку строения скрипку. Она много раз служила художникам таковой исходной точкой, так как дает неисчислимый материал элементов, форм, фактуры и свойства движения других элементов живописи. Она сама – результат многовековых совершенствований, наивысшее в настоящее время достижение для предназначенного звукам действия. Формы ее отвечают самым различным задачам. Свойства и форма струн противоположн[ы] форме грифа. Дека, материал скрипки высокого качества, выделан, разнообразен, дерево полированное, покрытое лаком, черное матовое дерево грифа. Вся она построена по принципу экономичности и целесообразности. В начале изучения натюрморта скрипки художник повторяет близко к натуре ее живописные части, мерой сдвигов он смещает логический ход ее строения, выпускает ослабляющие повторения форм, сопоставляет неожиданно формы, усмотренные при всестороннем рассмотрении скрипки. Вводит совершенно новые и чуждые формы, нужные ему для обострения созидаемой постройки. Рядом рассечений дает новое в строении получившихся [форм] целое, заглядывает внутрь через образованную щель, смотрит строение внутри, и сопротивление материалов, сила рассечения дает новое динамическое ощущение. Например, стекловидная поверхность рассекается иначе, нежели слоистая как дерево и вязкая как пробка, увеличивая и уменьшая размеры форм, придает им неожиданность и тем усиливает и ослабляет восприятие их. Помещая плоские и объемные формы и линии по оси глубины, выстраивает тело, растущее на зрителя. Формы, соприкасаясь плотно друг к другу, и врезаясь или вяло дотрагивая[сь], дают напряженность динамического состояния. Вводя куски большой реальности частей, напр[имер], дерева, стекла, ткани, тем еще больше усиливает контрасты с живописным и, наконец, приходит к прикреплению предметов реальных на холст и [к] наклейкам. Произведения кубистов второго периода разумному зрителю еще дает мысль о скрипке, которую он узнает по отдельным ее частям, но целое познается только путем живописного восприятия. В следующем периоде развития кубизма художник отходит от форм, которые ему подсказывает природа. От нее художник получает только повод сопоставления, замеченный контраст камня и полированного металла, неожиданность размеров, контраст свойств, слоистость, плотность, текучесть и [со]стояние построени[я] фактур – блестящей и шероховатой и т.д. Напр[имер], пейзаж воспринимается кубистом как ряд живописных противоположений богатств материалов, текучесть воды, строение луга, покрытого травою, дома, земля дает ряд живописных мыслей. Постоянная работа над чистой формой обогащает опыт художника, он овладевает таким огромным запасом форм, что начинает оперировать ими, строит, сопоставляет, усложняет, комбинирует их без всякого повода извне. Это окончательный выход к освобожденному живописному творчеству, и можно назвать этот период кубизма третьим и последним. Изучающий кубизм проходит стадии накопления опыта, имея целью настроить свое творчество на создание бесчисленных форм.

Кубист пользуется живописью, т.е. смешением краски при выявлении фактур, цвет он вводит при установлении контрастов. Фактура – повод для самых богатых и разнообразных октав живописи. Живопись покрывает вырытые художником на холсте глубины и выдвинутые рельефы. Она скользит, прозрачно покрывая стекловидной поверхностью плотные формы. Она сгущается, становится корпусной и говор[ит] о тяжести и плотности вещей. Краской же художник дает иллюзию поверхности предметов, напр[имер], подражает строению доски, сосны, штукатурки, железу и т.д. Материал краски однороден по своему механическому составу и недостаточен при выражении большой реальности, поэтому кубисты принуждены прибегнуть к кускам действительности – зернистой штукатурке, опилкам и пр.

В той же погоне за исчерпывающим выявлением свойств материалов кубисты выходят за пределы плоскости и строят живописный рельеф, который имеет много сторон и дает большой простор сопоставлениям. Также живописный рельеф является в периоде изучения как подсобное построение, которым уже, обогащая его новыми формами, пользуются изучающие при накоплении запаса форм.

На этом кончаю об изучении кубизма как самоцельной живописи.

г. Витебск 28 апреля 1920 г. В.М.Ермолаева. ■

тавлен. Я возвратился к кубизму. <...> Зато теперь придется очень остро и внимательно относится к натуре. Ставить натюрморт так, что[бы] в постановке сделать подработы. <...> В супрематизме ответственность ощущалась большая, а силы были малы» (Из дневника Л.А.Юдина // *Демосфенова* 1989. С. 168). Юдин постоянно возвращается к кубизму, видя в нем, с одной стороны, изначальное средство для понимания общих живописных законов, с другой – свое истинное художественное предназначение. Как и многие другие уновисцы, он так и не сделался супрематистом и остался приверженцем кубизма, при этом, как свидетельствуют дневниковые записи, зачастую супрематизм и кубизм менялись для него своими функциями, и именно супрематизм выполнял роль эстетического фундамента, на котором художник строил процесс своего овладевания кубизмом: «Только что уяснил принцип куб[истической] постройки. <...> После супрематизма строить легче. И гораздо яснее чувствуешь, что по-настоящему ценно» (Из дневников Л.А.Юдина // *Малевич в ГРМ*. С. 418).

В дальнейшем изучение кубизма как формообразующей системы было продолжено Малевичем и его учениками в Гинхуке, получив детальную научную разработку (см.: *Карасик И.* «Современная нам форма в искусстве – исследовательский институт...» // *В круге Малевича* 2000).

УНОВИС И ЕГО ОБЩЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО[1]

Тяжелая борьба идет нового со старым. Новаторы новых путей всегда были огорожены плотным забором старого общественного мнения прессы, критики. Каждого новатора ждала клетка старого мнения общества и государства. Из этой клетки обреченный художник жил многие годы, неустанно создавая жизненную силу новому миру форм. Он подним<а>лся в сознании своем, но за горизонт существующего, и строил формы для ново<й> площ<а>ди горизонта. Старо<ва>торы теснили, предполагая, что жизнь новатора задохнется, но они <нрзб>, что это жизнь, и задушить ее нельзя. Революция как ураган стихии жизни разломила все, также и освободила из ящиков новаторов, окруженных новыми формами жизни творения. Но это не значит, что новаторы освобождены, что их формы могут ожить в реальной жизни. Староваторы сплачиваются и начинают укреплять древность, но древность искусства можно утвердить в древнем сознании, но не в новом, и они пробуют втиснуть в сундук древнего новый смысл. Борьба не затихает, а познает свое напряжение. Для этой борьбы на революционной территории земного шара нового смысла и образовалась группа утвердителей новых форм творческого искусства. Резиденция группы в гор<оде> Витебске. Теперь поднимается молодость к проведению нового в новой жизни. На ее силах лежит ковка своего нового мира, создание эпохи утверждения нового своего сознания. Это первый авангард будущей творческой всемирной армии нового искусства. Новый город, новая живопись, новая музыка, новый театр – все утилитарные вещи новой жизни должны быть созданы этой армией, ничего старого – ни форм, ни смысла. Вот намеченные крепости, которые нужно взять, победив старый академический мир сознания. Уновис стал уже в позицию, оружие его – изобретение и утверждение изобретенного. В тяжелое время ему приходится создавать. При огромнейшем заторе староваторов и интеллигентствующих охранителей от нового рабочих масс приходится брать позиции. При весьма тяжелых условиях Уновис приступил к общественному творчеству. Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею[2]. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах (см. прилож[енный] рисунок Белых казарм)[3]. Интерес рабочих к ним был большой. При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим. Большой интерес вызвали супрематические знамена[4]. Толпами приходили рабочие смотреть в мастерскую, где работницы вместе с художниками с увлечением шили цветные куски по шелку. Тут же происходили и лекции. Только один из старших, закройщик, интеллигент образованный не мог найти никакого смысла в декорациях, но рабочие ему заявили, сказав: «а какой прежде всего смысл в тебе»[5]. Были еще интересные замечания по поводу того, что супрематизм беспредметен, не изображает форм реального уже вида ни фабрик, ни молота, ни плуга, на что последовал весьма интересный ответ, что когда рабочий идет в театр, он раздевается, причесывается, но не нацепливает эмблемы ни молота, ни плуга. Были закончены знамена, тысячи рабочих двинулись по городу[6]. Одно из знамен было подарено Витебскому совету профсоюзов. Третье задание было декорирование Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета. Когда устанавливали супрематические декорации, просвещенные артисты вишневых садов были возмущены, что рабочему классу преподносят такую белиберду, но когда все было устроено, и собрались рабочие, был дан соответствующий свет, в который вошли делегаты и представители рабочих коллективов. Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания, – то что для артистов было белибердой. После торжественного заседания была поставлена живая картина всех предприятий в декорациях супрематических[7]. Тем и окончилось все задание нового выступления искусства. Уновисом был написан занавес для гарнизонного красноармейского театра, вошедший новым ярким миром в серое огромное помещение[8]. Другое творческое задание – создание вывесок для общества ЕПО[9], которые были выполнены большей частью членами Уновиса и другими художниками, примкнувшими к супрематическим формам. Наступил первый май, и город зацвел

[1] Публикуется впервые.

Статья датируется концом мая 1920. Как и некоторые другие статьи «Уновиса», данный текст анонимен. А.Шатских утверждает, что автором заметки «Уновис и его общественное творчество» был Лисицкий (см.: *Шатских А.С.* Постановки и проекты уновисского «нового театра» // Русский авангард 1910-х–1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 130–131, 141; Малевич и Лисицкий – лидеры Уновиса // *В круге Малевича* 2000. С. 47, 51; *Шатских* 2001. С. 59, 91). Это ошибочное предположение основано на специфике макета альманаха: в верхней части страницы помещена литография Лисицкого «Обложка для комитета по борьбе с безработицей», под ней – подпись карандашом «Эл. Лисицкий», и существенно ниже идет заголовок статьи. По всей вероятности, подпись отнесена Шатских к литографии и к статье одновременно. Однако и в оглавлении имя Лисицкого приведено только в качестве автора литографии; далее идет отбивка, и затем названа статья «Уновис и его общественное творчество» без указания автора.

Текстологический анализ статьи «Уновис и его общественное творчество» не позволяет приписать ей авторство Лисицкого. Известно достаточное количество его статей, все они отличаются тщательностью литературного стиля и конструктивностью мысли. Эпистолярное наследие Лисицкого также характеризует его как человека, пишущего связно и гладко. Своеобразное изящество текстов Лисицкого было результатом не только хорошего образования и природного дара, но и следствием больших амбиций; выстроенность, литературная продуманность его статей выдавала его осознание своей роли как теоретика нового искусства. В 1920 он писал Малевичу из Москвы в Витебск: «С печатью, Казимир Северинович, Вы не должны обвинять меня, что я еще не присылаю статьи к Вашей книжке, это не газета, где легко писать, ибо завтра она на заборе заклеена другой. Это должно быть построено крепко, как крепок фундамент квадрата» (Письмо Л.Лисицкого К.Малевичу / Публикация и комментарии А.Шатских // *В круге Малевича* 2000. С. 53).

В статье «Уновис и его общественное творчество» нет ни одного литературного приема или словесного оборота, характерного для Лисицкого. Напротив, текст отличается некоторой сумбурностью и не всегда правильной грамматикой. Ряд пассажей, содержащих выпады в адрес «образованных», вызывает особое сомнение в авторстве Лисицкого – сам имея хорошее образование, он вряд ли стал бы отмечать образованность как признак «староваторства» и качество, ведущее к непониманию нового искусства.

Лисицкий написал для альманаха две фундаментальные статьи (следующие сразу за манифестами и статьями Малевича, что демонстрирует степень их важности в концепции издания) и послесловие; его авторство обозначено во всех трех текстах. Обзор «общественного творчества» Уновиса как безусловно важный, но не концептуальный материал, скорее всего был поручен кому-то из младших уновисцев.

В 1922, когда Лисицкий уже был в Германии, в журнале «Эрмитаж» появилась анонимная заметка об Уновисе. Ее стилистика, неуловимо напоминающая текст статьи «Уновис и его общественное творчество», а также повторенное упоминание об оппоненте супрематизма – закройщике витебской швейной мастерской (факт достаточно курьезный, но отмеченный в обеих статьях; см. прим. 5) заставляют предположить, что у статей был один и тот же автор.

новым супрематическим цветом[10]. Расписаны все трамваи[11], расписаны трибуны ораторов[12] на площадях. Новое искусство было приветственно встречено местными «Известиями». Дальше наступила «Неделя Трудового фронта»[13]. Члены творческого Уновиса принялись за создание проектов росписей кофеен и общественных столовых[14]. Но тут дело оказалось очень трудным. Добыть краски из хозяйственных учреждений оказалось не так легко. Пришлось ограничиться побелкой и кое-где сделать росписи. Общественное творчество Уновиса растекается по стране, и соседний Смоленск уже обратился с рядом заказов для своих промышленных мастерских. К 1-му мая членом Уновиса был написан огромный плакат для Смоленского дворца Труда[15] и другому члену заказана супрематическая мемориальная доска в память Октябрьской Революции[16].

Сейчас Уновис занят созданием нового утилитарного мира вещей.

Итак [если] наши новаторы в холодных лабораториях создали проект[ы], то Уновис их проведет в жизнь и двинет новые изобретения. Для этого нужно единство молодежи искусств, у которых бы было вычерчено на правой ладони разрушение старого, а на левой создание нового.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ВСЕМИРНЫЙ УНОВИС ■

[2] Юбилей отмечался 17 декабря 1919. В 1922 в статье «Новое русское искусство» Лисицкий писал: «Все достижения и находки <...> нашли свое отражение в оформлении городов к большим праздникам. Это произведения, которые создало новое русское искусство, это великая монументальность нашего времени, которая возникает вместе с великим днем и вместе с ним исчезает. Это не есть "вечная" монументальность пирамид – это время быстротекущей монументальности нашей изменяющейся жизни. След от этого мог бы остаться в кино, но у нас не было для того даже фотопластинок» (*Лисицкий* 1991. С. 128–129).

[3] Комитет располагался в здании Белых казарм, а торжественное заседание состоялось в зале Большого театра. В цитированной выше статье Лисицкий писал: « <...> в Витебске мы (Малевич и Лисицкий) расписали 1500 кв. метров холста к заводскому празднику, оформили три здания и сцену в городском театре для торжественного заседания фабричного комитета» (там же).

[4] А.Шатских высказывает вполне справедливое предположение, что знамена исполнялись по эскизам Лисицкого (см.: *Шатских* 2001. С. 60). К этому можно добавить, что, возможно, соавтором Лисицкого был Малевич, так как эскизы главных объектов оформления этого праздника – зала Большого театра и здания Белых казарм – Малевич и Лисицкий делали вместе.

[5] Как уже было сказано выше, закройщик, не понимающий супрематизма, появляется в уновисских хрониках еще раз – в 1922 году. В связи с намечающейся в сентябре конференцией левых группировок, анонимный обозреватель анализирует деятельность группы Уновис: «<...> весь город был увешан новыми вывесками, трамваи были перекрашены в новые красочные формы, на которых писались лозунги. Декорировались фабрики и заводы, делались знамена. Уновисы вошли в портновские и швейные союзы. Рабочие с любопытством рассматривали эскизы и забрасывали вопросами, причем они лучше усваивали ответы, чем, например, их заведующий закройщик из Варшавы» (Фронт художественного труда. Материалы к всероссийской конференции левых в искусстве. Как возник Уновизм // Эрмитаж. № 10. М., 1922. С. 3–4).

[6] Уновисцы приняли участие в этом праздничном шествии. 21 декабря 1919 Малевич писал В.Степановой: «Жизнь кипит, вчера вот прошел со знаменами супрематическими» (*Степанова* 1994. С. 155).

[7] Речь идет о юбилейном заседании Комитета 17 декабря 1919.

[8] Исполненный Малевичем и Лисицким эскиз оформления занавеса для сцены Большого театра, где происходило юбилейное заседание Комитета, находится в собрании ГТГ (см. илл. на С. 17)

[9] Известны вывески для ЕПО Н.Суетина (см.: *В круге Малевича* 2000. № 395, 398).

[10] 1 мая 1920.

[11] По воспоминаниям В.Зейлерта, ученика Художественного училища в 1920–1922, расписанные супрематическими композициями трамваи просуществовали в Витебске несколько лет, вплоть до рубежа 1925–1926 (см.: *Михневич Л.* Витебские уличные празднества 1917–1923 // Русский авангард 1910-х–1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 152).

[12] В альманахе приводятся эскизы оформления трибун ораторов, выполненные Малевичем, Лисицким и Ермолаевой (см. комментарии к листам 36–37 в «Комментарииях к иллюстрациям»). Эскизы трибун делал также Суетин; как и трибуны Малевича, Лисицкого и Ермолаевой, они являлись супрематической декорацией поверхности и представляли собой супрематическую роспись плоскостей трибун, составленных из трех кубов. Лисицкий и Чашник разрабатывали архитектурные проекты трибун, которые так и не были реализованы.

Бурная послереволюционная общественная жизнь сделала трибуны ораторов одним из самых востребованных сооружений. В декабре 1919 был организован конкурс на трибуны ораторов: «Ввиду неоднократных запросов из провинции на проекты трибун для ораторов, подотделом срочно разрабатывается программа конкурса – заказа на составление означенных объектов» (Художественная жизнь. 1919. № 1. Декабрь. С. 25).

Позже между Уновисом и профсоюзом работников просвещения по поводу трибун ораторов возник инцидент: в сентябре 1920 трибуны, декорированные уновисцами к Дню Просвещения, были заклеены изобразительными плакатами, в связи с чем Творком Уновиса отправил гневное письмо в витебский подотдел ИЗО (см.: *Лисов А.* Уновис – партия Малевича // *Малевич. Классический авангард.* 2000. С. 23).

[13] Неделя Трудового фронта проходила в середине мая 1920.

[14] В музее Людвига (Кельн) хранится эскиз росписи стены столовой Губпродкома, сделанный Н.Суетиным, но более поздний, чем описываемые события, на нем стоит авторская дата «1921» (Ракитин 1998. С. 30).

[15] Предположительно автором плаката был смоленский уновисец В.Стржеминский. Во Дворце Труда, располагавшемся в Смоленске в здании бывшего Благородного собрания, весной 1920 были открыты студии ИЗО Пролеткульта.

[16] Возможно, автором мемориальной доски был витебский скульптор Д.Якерсон, который вел скульптурный класс в Художественном училище и был активным членом Уновиса.

[И.Гаврис]. КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ «УНОВИС»[1]

Организация в искусстве – полнота жизни

«Уновис» – сокращенное название утвердителей новых форм в искусстве, разрозненных через кубизм, футуризм и супрематизм. 1919-1920 уч[ебный] год – это год рождения «Уновис[а]», это только второй год существования Витебского Высшего художественного народного училища, в стенах которого и организовался «Уновис». Учебная жизнь в училище в этом году[2] началась обычным путем. Работали довольно спокойно, каждый в своей мастерской, скрываясь от постороннего глаза. Даже на дверях этой мастерской появилось «вход посторонним строго воспрещается». Под посторонними разумелись подмастерья других мастерских. На дверях других мастерских появились ответные афиши такого же характера[3].

Для многих подмастерьев, ныне членов «Уновис», такое положение казалось ненормальным. Думалось, что люди боятся, чтобы другие посторонние не позаимствовали или же не сглазили их великих открытий и завоеваний в области живописи, или же просто боялись казаться смешными, не будучи уверенными сами в себе. Работали в потемках, как кроты в земле. Работа эта не осваивалась словом[4]. <Ни> у кого не было твердых путей и принципов. Старое не удовлетворяло, и на новый путь пробираться при таком положении было трудно. Мучили вопросы – где же настоящий творческий путь, который мог бы себя оправдать, указать определенную ясную цель всей нашей работы.

Бессистемное искажение – утрировка натуры – не удовлетворяло. Не удовлетворяла также натуралистическая работа. Жизнь училища требовала организационности для совместного искания.

Организовался «драмкруг» (драматический кружок) по инициативе одной руководительницы,[5] для того, чтобы влить в жизнь училища новую струю, но организация эта не увенчалась успехом – остались одни пожелания.

В мастерских была полная свобода художественной деятельности в духе направлений каждого руководителя мастерской[6].

Для плодотворной творческой деятельности одной же свободы далеко недостаточно. Творчество должно оправдывать себя определенными принципами. Творческая деятельность должна идти по определенной системе, методу. Все же бессистемное, бесцельное как обеспочвенное обречено на умирание. Такое состояние дела в мастерских беспокоило нынешних членов «Уновис».

С приездом художника К.С.Малевича жизнь училища, в частности мастерских ныне «Уновиса», приняла другой характер и направление. Организации «Уновис» в то время еще не было, в ней чувствовалась необходимость. В программу было положено изучение кубизм[а], футуризма и супрематизма как единственного пути художественного экономического развития в современном искусстве. Определенность и ясность указанной программы не вполне были восприняты некоторыми немногими подмастерьями, и по-прежнему продолжалась пребывать с нами частичным образом халатность и некоторая тоска. Работа шла вяло. Не было ни дисциплины, ни порядка. Такое положение тяготило подмастерьев, которые [в]серьез взялись за изучение новых форм искусства. Тут и образовалась деятельная группа под вышеупомянутым названием «Уновис». Группа повела политику так, что через несколько дней весь тоскующий элемент очистил мастерскую «Уновис». Задачи и цели организации группы были определенны: прохождение кубизма, футуризма и супрематизма, коллективное дружное творчество в этой области, организованность, объединение таких же групп в других городах, установление связи и сношение с ними в государственном масштабе.

Из всей группы членов «Уновис» выделено активное ядро – рабочий комитет, который руководит всей жизнью «Уновис» как прямой работой чисто творчески художественной так и организационной и хозяйственной[7]. Для деятельности «Уновис» и его рабочего комитета выработаны устав[8] и программа[9].

Рабочий комитет устраивает митинги, диспуты, лекции и собеседования по всем вопросам искусства. Работа «Уновис» происходит открыто. Все подмастерья, руководители училища, а также и посторонние художники и не художники, интересующиеся вопросами искусства, могут принимать участие в жизни «Уновис». В «Уновис» принимаются художники и не художники – все, кто активно работает по проведению [и] утверждению новых форм в искусстве. В настоящее время «Уновис» объединяет четыре

[1] Впервые опубликовано в переводе на немецкий язык: *Shadowa* 1978. Статья датируется концом мая 1920.

Гаврис Иван Трофимович (1890 – после 1937). Живописец, график. Окончил педагогический институт, воевал на фронте Первой мировой войны. Учился в Витебской народной художественной школе (1919–1922). После отъезда В.Ермолаевой исполнял обязанности ректора Витебского художественно-практического института (1922–1923). После распада Уновиса вернулся к реалистическому искусству. В конце 1930-х был репрессирован.

Гаврис принадлежал к старшему поколению уновисцев, к моменту поступления в училище ему было 29 лет. В училище он стал одним из самых деятельных подмастерьев, активно занимался организационными делами, работал библиотекарем. Педагогическое образование Гавриса оказалось полезным для Уновиса: периодически он замещал В.Ермолаеву на посту ректора во время ее отъездов в командировки. В 1921 в числе других старшекурсников был привлечен к преподавательской работе. В анкете училища на вопрос «готовитесь ли к практической или научной деятельности и в какой области» ответил: «к тому и другому в области педагогической деятельности в изобразительном искусстве» (ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 69). В освоении принципов нового искусства Гаврис не дошел до супрематизма, оставшись на уровне кубистических штудий (о его занятиях кубизмом см. прим. 1 к разделу «Опытное рисование, устроенное Уновисом 22 марта 1920 года»). На сегодняшний день известна лишь одна его живописная работа «Скрипка (Кубизм)» (1920; Краснодарский краевой художественный музей).

[2] Гаврис имеет в виду начало учебного года – осень 1919.

[3] Скорее всего Гаврис описывает напряженную обстановку, создавшуюся в училище в сентябре 1919 в результате конфликта между А.Роммом и М.Шагалом, когда Ромм потребовал от Шагала освободить занимаемые им две комнаты в здании школы, чтобы устроить в них Музей современного искусства. Шагал принял решение уехать из Витебска (см.: *Шатских* 2001. С. 42–43). Хотя учащиеся убедили его остаться, отношения между преподавателями испортились, что не могло не отразиться на общей атмосфере учебного заведения.

[4] *Работа эта не осваивалась словом* – критическое замечание Гавриса фиксирует разительный контраст между малевичевской педагогической системой и традиционными формами обучения искусству, принятыми в училище до приезда Малевича. Одним из главных принципов уновисской педагогики было теоретическое обоснование нового искусства. Малевич, Ермолаева, Коган и сами читали лекции, и вменяли в обязанность студентам делать доклады, писать статьи, проводить обсуждения. Ученики, таким образом, ощущали себя не только последователями нового художественного направления, но и его теоретиками.

[5] Речь идет о Ермолаевой. По-видимому, деятельность драмкружка была связана с организацией в октябре 1919 клуба при Губрабисе. Клуб ставил перед собой задачу «объединения деятелей искусств в целях создания новых ценностей в области искусств» и располагался в помещении библиотеки Художественного училища. На засе-

мастерские: абстрактную, кубо-футуристическую, графическую и декоративную. Работа «Уновиса» будирует[10] всю жизнь училища, дает оценку и словом и делом всей жизни всех мастерских. Как на характерный результат его деятельности не лишне будет указать, что одна мастерская, особняком стоявшая на своем замкнутом пути индивидуальности, присоединилась в полном своем составе к «Уновис»[11].

За сравнительно еще короткое время своего существования «Уновис» успел войти в контакт и открыть «Уновисы» в других городах[12].

В начале февраля этого года театральной секцией «Уновис» была поставлена в Витебске опера «Победа над солнцем» соч. А.Крученых и «Супрематический балет». Декорации, костюмы, бутафории и пр. – все было делом рук исключительно подмастерьев и мастеров – членов «Уновис». Постановка «Победы над солнцем» появляется в России лишь второй раз (первый в 1913 г. в Петербурге) и постановка ее в Витебске – есть надлом <изображению,?> театру старого мира искусств[13].

Человек как искра творческого начала в мироздании должен <неразб.> стать на путь истинного творчества, строить новый мир, новые его формы. Под таким флагом работает и поныне «Уновис» и шлет свой призыв ко всем, кто еще жив или хочет быть живым, объединиться для коллективного творческого дела.

Витебск И.Гаврис ■
Бухаринская 10[14]

дании художественного совета при Губрабисе, созванного для решения организационных вопросов, присутствовали Шагал и Лисицкий; в члены совета были кооптированы Ермолаева и Ромм (см.: *Трусова Е.* Витебская художественная школа в архивных документах // *Зборнік* 1994. С. 77–78).

Ермолаева принимала участие и в театральной жизни Витебска. Сохранились документальные свидетельства об оформлении ею спектакля «Царь Федор Иоаннович» в Городском театре (см.: *Шатских А.* Вера Ермолаева в Витебске // *Зборнік* 1994. С. 18).

[6] До приезда в Витебск Малевича в училище господствовали два основных направления: академическая живопись с уклоном в традиции еврейской культуры Ю.Пэна и школа Шагала. М.Добужинский, И.Пуни, К.Богуславская преподавали недолго. Ромм, ведший мастерскую рисунка, по-видимому, воспроизводил педагогическую систему школы Е.Званцевой, в которой учился в начале 1910-х.

[7] В уставе Уновиса этот орган назван Творческим комитетом (см. следующее прим.).

[8] Устав несколько раз перерабатывался и уточнялся. Более ранняя версия устава (15 мая 1920) опубликована в: *Лисов А.* Уновис – партия Малевича // *Малевич. Классический авангард* 2000 С. 19–21. Вариант текста устава, написанного в 1921, опубликован в переводе на английский язык: *Russian Avant-garde* 1995. P. 564–565.

Приводим полностью текст устава 15 мая 1920 по публикации А.Лисова (конъектуры и пунктуация мои – *Т.Г.*).

I. Цель организации

1. Цель «Уновиса» – утверждение новых форм искусства, под каковыми разумеются КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ И СУПРЕМАТИЗМ.
2. Для достижения указанной цели «Уновис» стремится выполнить все работы и задания по особо выработанной им программе.
3. Работа «Уновиса» производится в секциях, количество, компетенция и состав которых определяются Общим собранием, либо Творческим Комитетом.
4. Секции избирают из своей среды председателя и секретаря.
5. Район деятельности «Уновиса» неограничен.

II. Состав

6. «Уновис» состоит из а) членов и б) кандидатов.
7. В члены «Уновиса» принимаются все лица, как [художники, так] и не художники без различия полов и возраста, сочувствующие его целям и активно работающие по проведению идеи «Уновиса» в жизнь как словом, так и делом.
8. Прием в члены «Уновиса» производится постановлением, каждый раз большинством – 3/4 числа Творческого Комитета и представляются затем на утверждение Общего Собрания.
9. При «Уновисе» образуется группа кандидатов, куда принимаются лица, лишь сочувствующие его идеям.
10. Прием в кандидаты производится путем простой записи.

III. Управление делами.

11. Делами «Уновиса» ведают: 1) общие собрания и 2) Творческий комитет.
12. Общие собрания происходят по мере надобности, но не менее 1 раза в две недели.
13. Кворум для общего собрания – 1/2 числа его членов.
14. Если на первое собрание не явится законное число членов, то назначается в течение ближайших 3-х дней другое собрание, действительное при всяком числе явившихся.
15. Члены пользуются на общем собрании правом решающего голоса, в кандидаты – совещательным.
16. Общие собрания созываются Творческим комитетом, но могут быть созываемы по требованию 1/3 числа членов, или 2/3 общего числа кандидатов.
17. Во главе «Уновиса» стоит Творческий Комитет, который является органом руководящим и направляющим всю деятельность «Уновиса».
18. Число членов Творческого Комитета определяется общим собранием.
19. Творческий Комитет избирается сроком на шесть месяцев.
20. Заседания Творческого Комитета происходят по мере надобности, но не менее 1 раза в неделю.
21. Кворум для Творческого Комитета – 2/3 числа его членов.
22. Творческий Комитет избирает из своей среды Председателя, тов[арища] Председателя, секретаря и казначея, которые являются исполнительным органом «Уновиса».

IV. Средства

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

V. Печать

[пункт 24 в публикации отсутствует – *Т.Г.*].
25. «Уновис» имеет свою печать: «Уновис – Витебск».

В вариант 1921 года внесены существенные дополнения, касающиеся, в частности, просветительской функции Уновиса, состоящей из обучения, научной работы и практической деятельности, например: «практическая деятельность – претворение в жизнь форм, в которых выполнены супрематические архитектурные построения». Публикатор этого варианта В.Ракитин приводит ответ витебских властей за подписью Ромма на просьбу Уновиса утвердить устав: пункты об обучении и практической деятельности должны быть вычеркнуты, поскольку образование является прерогативой государства и не может осуществляться частной организацией; практическая работа является также обязанностью Наркомпроса (см. Russian Avant-garde 1995. P. 564–565). В уставе 1921 года также уточняется форма печати – квадрат с надписью «Уновис».

[9] См. разделы «К программе» и «Программа единой аудитории живописи». Варианты и черновики учебных программ Уновиса опубликованы в: *Демосфенова* 1989.

[10] *будирует* – Гаврис следует распространенной традиции неправильного употребления этого слова в смысле «возбуждать», «будоражить». Будировать (от франц. bouder) – выражать недовольство, проявлять раздражение.

[11] Речь идет о мастерской Шагала. Подробнее об этом см. в прим. 17 к «Примечаниям к движению Уновиса».

[12] О филиалах Уновиса см. вступ. статью, а также прим. 10 к «Примечанием к движению Уновиса».

[13] О постановке «Супрематического балета» и оперы «Победа над солнцем» в Витебске см. вступ. статью, а также прим. 1 к статье Н.Коган « О супрематическом балете».

[14] Приказом Витебского Губисполкома № 10 от 28 января 1919 по случаю празднования годовщины Великой Октябрьской революции некоторые улицы получили «революционные» названия и другую нумерацию домов. Так, бывшая Воскресенская улица стала Бухаринской, а дом, в котором находилась Народная художественная школа, приобрел № 10.

[И. Гаврис?]. ПРИМЕЧАНИЯ К ДВИЖЕНИЮ УНОВИСА[1]

[1] Впервые опубликовано в переводе на немецкий язык в: *Shadowa* 1978.
Текст датируется весной 1920. Автором «Примечаний» скорее всего был И.Гаврис, написавший «Краткую историю возникновения "Уновис"».

[2] Последователи нового искусства.

[3] См. «Программу единой аудитории живописи».

[4] В начале февраля в Витебске проходила «Неделя фронта». В рамках этого мероприятия, в пятницу, 6 февраля состоялось первое публичное выступление группы «Посновис». В Латышском клубе (Пушкинская, 2) был устроен вечер в трех отделениях. В первом студенты Художественного училища организовали митинг, на котором М.Носков сделал доклад «О новом искусстве» (см. наст. изд.); во втором шел спектакль «Победа над солнцем» в постановке В.Ермолаевой; в третьем показан «Супрематический балет» Н.Коган. Вечер 6 февраля стал знаменательной датой в истории группы Малевича; оценив революционное новаторство своих театральных постановок, в особенности «Супрематического балета», посновисцы решили именовать себя не *последователями*, а *утвердителями* нового искусства.

[5] Сведений о группе с таким названием обнаружить не удалось. В книге А.Шатских высказано предположение о том, что название «Новачи» относится к группе М.Матюшина (*Шатских* 2001. С. 104). Эта гипотеза, действительно напрашивающаяся в первую очередь (на основании факта тесного и постоянного общения Малевича и Матюшина), тем не менее, представляется ошибочной. Анализ контактов Малевича дает иной материал для предположений.
В это время связь с Малевичем поддерживали два петроградских творческих коллектива: группа Матюшина и «Творческий Коллектив» В.Татлина, организованный для работы над моделью Памятника III Интернационалу. Группа Матюшина уже имела название – «Мастерская пространственного реализма», в 1923 измененное на «Зорвед»; при этом следует иметь в виду, что мастерская была организована еще в 1918, в то время как из сообщения уновисской хроники следует, что «Новачи» «организовались как и Уновис», то есть совсем недавно. Группа Татлина, состоящая, кроме него, из подмастерьев Т.Шапиро, И.Меерзона, П.Виноградова была организована весной 1920. Период

17 января 1920 г. организационное заседание группы молодых кубистов.

19 января	группа [названа] «МОЛПОСНОВИС» – молодые последователи нового искусства.
28 января	слияние младшей группы с старшей. Название «ПОСНОВИС»[2]. Работа по репетированию, постройке костюмов и писанию декораций для оперы А.Крученых «Победа над Солнцем» и Супрематический балет. Митинги в мастерских и общий в школе о новом искусстве.
3 февраля	принята единая программа [за]нятий в мастерских ПОСНОВИСА (см. дальше).[3]
6 февраля.	Выступление ПОСНОВИСА с митингом [и] спектаклем («Победа над солнцем», «Супрематический балет») под лозунгом «Красная Армия творчески идет на смену армии войны и армии труда»[4].
14 февраля.	Ввиду того, что коллектив является не только последователем нового искусства, но и его революционным утвердителем, название установить – «УНОВИС» – утвердителей нового искусства.
20 марта.	Приветствие от петроградской группы «Новачей» организовавшейся как и «Уновис»[5].
22 марта.	Вечер опытного рисования[6].
26 марта.	Собеседование о натюрморте в живописи (подробн[ее] см. дальше)[7].
5 апреля.	Доклад о новом искусстве в 5-й Советской Трудовой Школе (тезисы ниже)[8].
6 апреля.	Доклад о коллективном творчестве (тезисы см. ниже)[9].
18 апреля.	Доклад об образовании Уновиса в Смоленске[10] и о контакте с Советом Художников[11] и о приглашении Уновиса Секцией Крестьянского Театра выступить со своим спектаклем Победы над Солнцем и Супрематического балета[12].
С 25 апреля	работа по росписи трибун ораторов Советской площади [и] трамваев к 1 мая[13].
3 мая.	Доклад «О «Я» в коллективе» (см.стр.9)[14]
С 5 мая	работа по подготовке к конференции Свободных Госуд[арственных] Худ[ожественных] Мастерских в Москве[15] и сопряженного с этим устройства выставки творчества «Уновиса»[16].
С 10 мая	Роспись столовых и кофейн в связи с неделей трудового фронта.
25 мая.	Заявление о желании вступить в путь коллектива Уновиса, как «единственный ведущий к творчеству» бывших подмастерьев «индивидуалистической» мастерской в полном составе[17]. Таким образом, все мастерские Вит[ебских] Госуд[арственных] Своб[одных] Худож[ественных] Маст[ерских], за исключением одной академической и скульптурной[18], объединены под флагом УНОВИС. ■

дически к работе привлекалась С.Дымшиц-Толстая; как следует из известного письма Н.Пунину, подписанного бригадой Татлина, в нее входили также О.Пчельникова, Н.Дормидонтов и в той или иной форме принимали участие в жизни коллектива С.Термуни и Л.Бруни (см.: *Пунин Н.* О Татлине. М., 1994. С. 22). За бригадой Татлина не закрепилось сколько-нибудь определенного названия; художественная программа, кроме работы над моделью, сформулирована не была – Татлин, в отличие от Малевича, не был склонен к эффектным названиям и громким декларациям. И тем не менее целый ряд косвенных свидетельств позволяет высказать предположение о том, что именно бригада Татлина упоминается в уновисской хронике в качестве группы «Новачи».

Несмотря на очень непростые отношения между Татлиным и Малевичем, предпосылки для установления тесного контакта Уновиса с татлинским лагерем были. Помимо общих соображений о консолидации «новаторов всего мира» (как писали сами авангардисты в многочисленных манифестах того времени) имелись и более житейские основания. Шапиро и Меерзон в 1918 учились у Малевича во II ГХСМ, оба провели юность в Витебске; Меерзон приезжал в Витебск в 1919. Дымшиц-Толстая была связана с Малевичем дружескими отношениями. Коган, дружившая с членами круга Татлина – П.Митуричем и Л.Бруни, старалась вовлечь их в деятельность Уновиса. Вероятно, именно благодаря ее инициативе Митурич фигурирует в списке членов Уновиса, составленном в августе 1920. Предложения сотрудничества делались и самому Татлину, однако соперничество с Малевичем и принципиальные эстетические расхождения между конструктивистами и супрематистами перевесили соображения союзничества. В августе 1920 Коган писала Митуричу из Витебска: «За что же Татлин обижен? Мы его захватили с собой, это он нас не захотел, за что ему поделом. Уновис его просит» (РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 335. Л. 2.).

Сообщение о том, что группа «Новачи» «организовалась как и Уновис», возможно указывает не только на синхронность ее с Уновисом создания, но и на сходный характер деятельности (хотя не исключено, что это голословное заявление, своего рода риторический жест, продиктованный пафосом самоутверждения уновисцев). Однако, если рассматривать Уновис как организацию, включающую в свою программу новые творческие установки, новую педагогику, создание новых принципов организации эстетической среды и их практическое применение, то в этих параметрах близким ей по духу явлением оказывается татлинский проект «Новой художественно-учебной мастерской», анонсированный им в декабре 1919 в газете «Жизнь искусства». В план работы мастерской (первоначально названной «Мастерская объема, конструкции и цвета», а с начала работы над Башней переименованной в «Мастерскую материалов, объема и конструкции») были заложены учебный процесс, исследовательская деятельность в области нового дизайна и производственная мастерская. Коллектив же Матюшина такой широкий диапазон задач перед собой не ставил и занимался исследованиями в области восприятия цвета, что дает еще одно основание не рассматривать «Мастерскую пространственного реализма» как группу, упомянутую в «Примечаниях к движению Уновиса».

Трудно сказать, кто дал группе название «Новачи». Само слово было в ходу среди художников авангарда, причем еще в 1910-х годах. В архиве Н.Харджиева (*Фонд Харджиева-Чаги*) находится письмо Д.Бурлюка Малевичу, написанное в 1915 в ответ на некое обидевшее его малевичевское послание. Бурлюк пишет: «<...> работы, не показанные моей женой и Вами не виденные, могут конкурировать с любым "новачем" из "новачей"». Судя по тому, что слово «новачи» заключено Бурлюком в кавычки, – это явная цитата из неизвестного нам письма Малевича. Вряд ли этот неологизм был придуман Малевичем, иначе бы он обязательно возник в каком-либо из его многочисленных текстов. Но, возможно, название «Новачи» для татлинской группы было подсказано Шапиро и Меерзону именно Малевичем как звучное имя, указывающее на новаторский характер деятельности. Понятие «нового» было общим местом в самоидентификации художников авангарда, не избежал его и Татлин, возглавив в 1922 «Объединение новых течений». Однако едва ли Татлин согласился бы закрепить за своим коллективом имя, придуманное Малевичем. С некоторой степенью вероятности можно предположить, что название «Новачи» было присвоено бригаде Татлина самими членами Уновиса специально для упоминания в хронике. Так или иначе, оно не прижилось и больше никогда не упоминалось.

Что же касается полученного «приветствия», то оно, по-видимому, было инспирировано не Татлиным, а членами его группы. Притягательность творческих контактов с Малевичем была для них велика и несколько позже даже создала неловкую ситуацию выбора между двумя лидерами. В декабре 1920 Лисицкий писал из Москвы Малевичу: «У меня были его (Татлина – *Т.Г.*) ребята, и из разговора выяснилось, что их не удовлетворяет Татлин, но при всей симпатии к Уновису записаться в члены сейчас невозможно, тут начинается психология. А Татлин говорит мне: или я или Малевич <...>» (Письмо Л.Лисицкого К.Малевичу / Публикация и комментарии А.Шатских // *В круге Малевича* 2000. С. 53).

[6] См. «Опытное рисование, устроенное Уновисом 22 марта 1920 г.».

[7] См. «Собеседование о натюрморте».

[8] См. «Доклад о новом искусстве в 5-й Советской Трудовой школе».

[9] См. «Доклад о коллективном творчестве».

[10] Смоленский филиал Уновиса был организован и возглавлен В.Стржеминским. В 1918–1919 Стржеминский учился у Малевича в ГХСМ; в конце 1919 ненадолго приезжал в Витебск и занимался устройством I Государственной выставки местных и московских художников. С ноября 1919 жил в Смоленске, занимал должность сначала инструктора, затем заведующего секцией ИЗО Губоно. В 1920 вместе с художницей К.Кобро, вскоре ставшей его женой, организовал художественную студию, где активно пропагандировал идеи Малевича. Именно эту студию принято считать смоленским филиалом Уновиса. Однако исследователь творчества Стржеминского и Кобро О.Шихирева полагает, что, называя студию Стржеминского Уновисом, Малевич и его соратники в большой степени выдавали желаемое за действительное (*Шихирева О.* Русский период творчества Катаржины Кобро. Размышления об истоках стиля // *В круге Малевича* 2000. С. 92). С этим мнением можно согласиться, т.к. кроме Стржеминского и Кобро других последователей Малевича в Смоленске не было. Скорее всего, то же самое можно сказать и о других филиалах Уновиса, состоящих из 1–2 приверженцев малевичевской системы и довольно быстро миновавших период увлечения супрематизмом (см. вступ. статью). Однако сам Стржеминский считал себя членом Уновиса, участвовал в выставках Уновиса в Москве; Малевич же, курируя деятельность Стржеминского, неоднократно бывал в Смоленске, в октябре 1920 выступил там с лекцией «О новом искусстве», которая в 1921 была издана в Смоленске отдельной брошюрой. В конце 1921–начале 1922 Стржеминский и Кобро уехали в Польшу.

[11] Очевидно, имеется в виду контакт смоленского филиала Уновиса с «Советом утверждения новых форм в искусстве», проект создания которого был разработан комиссией в составе Малевича, Лисицкого, Ермолаевой и Коган в феврале–марте 1920 (см.: «Доклад собранию художников гор. Витебска об организации Совета утверждения новых форм искусства при Витебском Губернском Отделе народного Образования»).

[12] Речь идет о Смоленском Рабоче-крестьянском театре. После революции в целях развития пролетарской культуры по стране была

организована сеть рабоче-крестьянских театров, а в 1919 был создан Всероссийский Совет рабоче-крестьянского театра как идейный и координационный центр развития театральной самодеятельности. О выступлении Уновиса в Смоленском театре сведений нет.

[13] См. прим. 11 и 12 к статье «Уновис и его общественное творчество».

[14] См. статью К.Малевича «О "Я" и коллективе».

[15] В 1918 в результате реформы художественного образования на базе существовавших в ряде городов России художественных школ и училищ были созданы Государственные Свободные Художественные Мастерские. В Москве Строгановское училище было реорганизовано в I ГСХМ, а Училище живописи, ваяния и зодчества – во II ГСХМ. В Петрограде после упразднения Академии Художеств взамен Высшего Художественного училища при Академии Художеств возникли ПГСХУМ (Петроградские Государственные Свободные Художественно-Учебные мастерские). До переезда в Витебск Малевич преподавал в ПГСХУМ (с 1 декабря 1918 по январь 1919), затем занимал должность руководителя «Мастерской по изучению нового искусства Супрематизма» в I и II ГСХМ в Москве.

[16] В июне 1920 Уновис показал свои работы в Москве на выставке, приуроченной к 1-й Всероссийской конференции учащихся ГСХМ. Конференция проходила с 1 по 10 июня. Делегация Уновиса опоздала к началу и смогла выступить только в прениях, однако выставка имела резонанс и сделала Уновис заметным явлением художественной жизни.

[17] Скорее всего имеется в виду мастерская М.Шагала. В письме П.Эттингеру от 2 апреля 1920 Шагал пишет: «Ныне группировки "направлений" достигли своей остроты; это 1) молодежь кругом Малевича и 2) молодежь кругом меня. Оба мы, устремляясь одинаково к левому кругу искусства, однако различно смотрим на средства и цели его». (*Эттингер П.Д.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. М., 1989. С. 166). В июне 1920 Шагал уехал из Витебска, а Ермолаева была назначена ректором с 19 июня. Следовательно, окончательная «измена» его сторонников произошла в интервале между апрелем и июнем, что совпадает с датой 25 мая, указанной в публикуемом тексте. В мастерскую Шагала входили М.Векслер, Л.Хидекель, М.Кунин, Л.Зевин, Х.Зельдин, Л.Циперсон и И.Чашник (Чашник стал учеником Малевича раньше, поступив осенью 1919 в его мастерскую в московских ГСХМ).

[18] Академическую мастерскую возглавлял Ю.Пэн; скульптурную – Д.Якерсон. Спустя совсем короткое время Якерсон все-таки увлекся супрематизмом и создал ряд супрематических работ (многие из них датированы 1920 годом).

К ПРОГРАММЕ[1]

[1] Впервые опубликовано в переводе на немецкий язык: *Shadowa* 1978. Текст датируется весной 1920.

[2] Предложение разделить учебное заведение «на училище и творческий институт» отражает амбиции Уновиса, его настойчивое желание выявить в структуре и названии училища гораздо более широкую программу деятельности, нежели художественное образование. С 1921 училище получило название «Художественно-практический институт». В одной из учебных программ фигурирует «Художественный Архитектурный Технический институт» (см.: *Демосфенова* 1989. С. 161). Переименование училища в «институт» также во многом было связано с желанием получить иной официальный статус в системе образования (см. прим. 19 к вступ. статье). Об истинной же самоидентификации уновисцев свидетельствует название «Витебская философско-научно-исследовательская экспедиция УНОВИСа». Как следует из документов, «экспедиция», состоявшая из 13 человек, делилась на два отдела: «Кубистическо-футуристический» и «Супрематический». В каждом из отделов проводились исследования по изучению формальных компонентов художественных систем, а также «литературно-теоретическая и философская работа» (см.: *Казовский* 1996. С. 153).

[3] О трансформации в сознании уновисцев супрематической доктрины в соответствии с нормами большевистской идеологии см. вступ. статью.

[4] Здесь, видимо, опечатка: в оригинале читается слово «скульптурной», не имеющее согласований.

[5] См. прим. 18 к «Примечаниям к движению Уновиса».

Современность новой жизни выдвигает систему, план и программу движения ее сил. Существующие направления нового искусства создали в своем существе новое мировоззрение, систему, план и программу. До некоторой степени удалось теоретизировать и создать метод для современных живописных мастерских. Мы вступаем в новый метод развития познания живописного движения кубизма как одного из чистых семян развития живописи, перешедшей к своей самопричине. Направления как творческие изобретения могут идти дальше, но метод должен идти вслед и подготовить массы к восприятию и развитию современного. Нужно строго разделить направления училища. В училище не могут создаваться направления, ибо они являются сводом в творческую лабораторию будущего. Оно может быть разделено на училище и творческий институт[2]. Училище не может быть делимо на закрытые кабинеты направлений или единицы вне направлений. [Нужно] также воспитывать особенную группу людей, замкнувшихся от общности, ибо [они] будут противоречить движению единства (см. статью «О «Я» и коллективе» К.М.)[3].

Учащиеся художественных мастерских в Витебске образовали коллектив Уновиса как единой аудитории и пошли по определенному плану развития совместно с руководителями вопрос[ов] живописи, не замыкаясь от вопросов и архитектуры и философии нового искусства, театра и т.п. Работа Уновиса происходит всесторонне: проходят живопись и декоративное прикладное моделирование утилитарных вещей, скульптур[у][4]. На каждый вопрос назначается особая неделя. Удалось объединить пять мастерских за исключением академической[5]. Когда будет осознано, что создание метода для мастерских – необходимость, тогда сможем создать новой утилитарный мир вещей и развернуть все остальное мировоззрение созданных направлений искусства в реальную жизнь нового. Распыленность замкнутых личностей по мастерским не современна и контрреволюционна общему движению жизни. Это тоже хозяева и собственники своей личной программы и системы, которые во имя общего были побеждены новой экономической системой. Новое экономическое движение искусства должно стать на этот новый путь и вызвать личность к единственной программе действа в училище и жизни. Таким образом, создавая метод новых направлений искусства, мы выйдем к определенной программе, отвечающей или наполняющей движение современности. Каждая поступь экономической жизни яв-

ляется потому, что в глубине нового осознания лежит новая форма жизни построения. Новые искусства создают метод, и этот же метод мы уже применили в коллективе Уновиса, и он дал положительные результаты. При установлении программы мыслим и педагогический совет, работающий в создании педагогии современности. ■

ПРОГРАММА ЕДИНОЙ АУДИТОРИИ ЖИВОПИСИ коллектива Уновиса Вит[ебских] Своб[одных] Госуд[арственных] мастерских[1]

Основные положения:

1) общее направление мастерской – кубизм, футуризм и супрематизм как новая живописно-цветовая мирореализация. Основные течения с развитием положений всех других направлений[2].

2) Систематизация, конструкция сооружений живописи, равновесие формовых сооружений в живописи. Краска и живопись, материал.

I Отдел

I группа. Абстракция вещей. Познание живописной и скульптурной формы, объем, плоскость как подготовительный путь к кубизму.

Живопись – цвет. Живопись – материал. Начало сооружения.

Знакомство с системой и конструкцией сооружения на холсте и в пространстве.

II Отдел

II группа. Кубизм.

1) Сезанн и его живописное мировоззрение, реализованное в живописных образах.
2) Теория кубизма и система построения форм, фактура живописи и материал.
3) Пространство и форма кубистической разверстки элементов.
4) Построение натуры, сдвиг конструкции и образование новой кубистической.
5) Построение элементов в чисто живописную форму.
6) Кубизм и природа. Статика и движение.

III Отдел

I группа

1) Футуризм как учение о скорости.
2) Ван-Гог как динамик, его реализованное мировоззрение.
3) Футуризм и природа, город, деревня как вещи, влияющие на ход построения скорости момента.
4) Теория футуризма.
5) Построение движения вещей. Академическое вхождение.

IV Отдел

1) Чистый динамизм цвета. Система построения. Экономия. Декорация. Орнамент. Театр.
2) Бесцветное супрематическое движение.
3) Теория движения цветовой энергии.
4) Архитектура. Объемный супрематизм сооружения.
5) Квадрат – его экономическое развитие
6) Философия супрематизма. Наука – отрицание науки. Развитие природоестества[3] сооружения в себе.
7) Личность и единство. Коллектив как путь к единству.

Декоративные мастерские

1) Театр
2) Динамизм
3) Статика
4) Создание вещей, их форма
5) Стенопись и плоскость.
6) Декоративная композиция ■

[1] Опубликовано в: *Shadowa* 1978 (в переводе на немецкий язык); *Демосфенова* 1989.

«Программа единой аудитории живописи» была принята Посновисом 3 февраля 1920 (см. «Примечания к движению Уновиса»). Название «Программа единой аудитории живописи» демонстрирует намерение Уновиса представить свой учебный план в качестве универсальной новаторской программы. В листовке «Мы хотим!» уновисцы призывали: «Итак, образуем всемирную новую армию нового творчества искусств. <...> Образуем единую аудиторию живописи, архитектуры, скульптуры, как единую аудиторию сооружений» (факсимильное воспроизведение листовки см.: *Shadowa* 1978. S. 298). Уновис неоднократно заявлял о том, что его мастерские должны служить не только примером педагогической системы, но и моделью творческого коллектива новаторов. В статье «К вопросу изобразительного искусства» Малевич писал: «Современный университет сооружений искусства не должен вмещать в себя личных мастерских, представляющих собой отдельные училища (*Малевич* 1995. С. 221).

[2] Каталог выставки 1923 в Петрограде дает представление о характере работ, выполненных уновисцами в Витебске. Под лозунгом «Уновис утверждает прогрессивное развитие системы от кубизма к футуризму и супрематизму» группа демонстрировала картины и рисунки, систематизированные по трем разделам. В разделе «Система кубизма» были выставлены: «Курильщик», «Рабочий», «Часы», «Газетчик», «Голова», несколько «Натюрмортов», два «Кубистических построения» и две «Скрипки». В разделе «Система футуризма» экспонировались: «Паровоз», «Конькобежец», «Движение аэроплана», «Электричество», «Кинематограф», «Прожектор», «Рисунок подлодки» и «Кубофутуристическое построение». Раздел «Система супрематизма» представлял тип работ, пограничных между кубизмом и супрематизмом («Кубо-супрематические построения») и разновидности супрематических жанров: «Супрематические сечения» и «Супрематические сооружения». В единственном числе был представлен пустой (по-видимому, загрунтованный) холст с названием «Супрематическое зеркало» (Каталог выставки картин петроградских художников всех направлений 1918–1923. Пг., 1923. С. 31–32).

[3] *природоестества* – в публикации 1989 года это слово прочтено неверно как "псевдоестества".

ОПЫТНОЕ РИСОВАНИЕ, устроенное Уновисом 22 марта 1920 г.[1]

[1] Публикуется впервые.

Опытное рисование было одной из форм обучения уновисцев. Смысл этих занятий состоял в коллективности и синхронности освоения теории и практики: учащиеся по очереди рисовали и одновременно поясняли последовательность своих действий и художественную логику построения; по поводу рисунка и объяснений устраивалась дискуссия, итоги которой подводил Малевич. «Сеансы» опытного рисования стенографировались, а затем расшифровывались и переписывались набело, причем в записях приводились и зарисовки работ, выполненных на занятиях.

Материал, напечатанный в альманахе, является кратким изложением расшифрованной стенограммы занятия «опытного рисования», проведенного Л.Зуперманом и записанного В.Ермолаевой (ОР ГРМ. Ф. 55. Ед. хр. 1). Полностью текст публикуется впервые:

«Опытное рисование, устроенное Уновисом в марте 1920 года

Зуперман: Задача нашего собеседования — показать, что кубизм не вымысел и не пустое занятие, а что мы действительно что-то делаем и чему-то учимся. Кто-нибудь из нас нарисует и даст объяснение, почему он делает так, а не иначе.

Юдин: Я начинаю распределять формы на холсте. Ставлю в центре точку, провожу главную линию, затем контрастную ей плоскость. Размещаю так всю свою композицию в масштабе, чтобы формы давали друг другу масштабную остроту и общую стройность. Затем вещь должна быть выдержана в определенных тонах, глаз не должен останавливаться на этих плоскостях, но проникать внутрь.

Вопрос: Для чего форма 6?

Юдин: Это форма местного характера.

Зуперман: Мне кажется, что эта форма должна быть выше.

Юдин: Этот объем должен быть контрастен с этой первой плоскостью. Затем у меня прозрачная плоскость, в нее я внес следы линий.

Вопрос: Верхний кружок сделан для композиции или для напоминания о предмете?

Юдин: Ничего вообще не может делаться вне композиции, это я сделал для остроты.

Бернштейн: Я думаю, что нужно ограничить рамкой всю композицию, кроме того интересно, как мыслится фон?

Юдин: Фон я мыслю как штукатурку очень выразительной фактуры.

Бернштейн: Но роль штукатурки? Как фон уже или участвующей в композиции плоскости?

Юдин: Она будет фоном верхней части, внизу будет чисто живописная зеленая часть фона.

Бернштейн: Значит штукатурка не фон, так как невозможно или часть фона будет штукатуркой, а часть принадлежит композиции — не будет единства.

Юдин: В таком случае штукатурку нельзя назвать фоном.

Гаврис: Я рассматриваю предмет, например, скрипку со всеми особенностями и свойствами и строю из них мою композицию, при этом должна быть некоторая экономия, не нагромождать одинаковые формы так, чтобы они действовали на нас своей остротой. Нужно выявлять направленность и остроту при сопоставлении форм. Каждый кубистический рисунок явился от внутренних качеств человека. Я беру основную форму и строю по отношению к ней остальные до тех пор, пока не выявлю достоинства этой взятой формы. Если я передаю материальную форму, «деревянный звон» скрипки, я ввожу фактуру <нрзб.> дерева.

Зуперман: Задача очень хорошая, но получается на определенной плоскости построена уродливая скрипка из разломанных кусков настоящей. Было бы лучше взять 2, 4, 5 элемента, а из них построить целое.

Гаврис: То, что будет похоже на натуральное, не есть недостаток, тут цель передать и материальность.

Малевич: То, что говорил т.Гаврис, относится к первой стадии кубизма, где вещь кубисты рассматривают со всех сторон, чтобы передать ее во всей полноте. Если мы рассматриваем предмет или храм, то мы видим, что он красив не только с одной стороны, но что полнота его красоты может быть тогда, когда передано все и внутри и снаружи. Такое положение ни что иное как развитие академизма в исчерпывающем представлении видимого предмета. Подобное кубистическое разложение предмета стало впоследствии одним из способов добиться из него не красоты, а формального и живописного содержания для постройки чисто живописного организма.

Первое предложение было продиктовано разумом как логическая причина выявления полноты вещи, второе было велением интуиции, выводящим художника из вещи к живописному построению и созданию нового творческого организма. Явился вопрос о перспективе, в которой было замкнуто художество и художник, раньше искусство было ограничено клинообразным стойлом перспективы, в которой вещи рассматривались с одной стороны. Кубизм уже в первой стадии разбил это стойло, рассматривая вещи со всех сторон и дальше кубизм вышел к чистому полю творчества, уничтожая все предрассудки академии.

Зуперман (показывает живописную работу): Для меня скрипка как предмет не существовала, я построил определенную прямую плоскость, показал глубину: вся конструкция должна сводиться к энергии живописных масс, живописи в чистом виде без предметов.

В рамке поиска формы <нрзб.> растит снизу вверх, образуя стройное целое. В живописи перетекающая раскраска и разные фактуры.

Малевич: В этом моменте развития работы Зупермана есть живописный подход, ему не нужен предмет, формы предмета стали живописными массами, которые воспроизведены в чисто произвольном построении. Мы должны рассматривать предмет как чисто живописное нарастание содержания. Перед нами станет организованное тело со своим разнообразием как единство общего тела, приведение к единству разнообразных элементов в худож-

Было устроено с целью показать, «что кубизм не вымысел и не пустое занятие, и что мы действительно что-то делаем и движемся. Мы будем рисовать и обсуждать, почему мы делаем так, а не иначе».

Рисуется развитая кубистическая конструкция с пояснением живописного участия каждой входящей формы.

– центр композиции
– основное вертикальное деление
– контрастная ему плоскость
– наибольшая острота сопоставлений
– стройность целого
– единый живописный тон
– вся композиция разработана в целом. Невозможно участие фона. Рисуется скрипка[2] в первой стадии кубизма, стремясь изобразить ее со всех сторон со всеми качествами ее материала. Затем живописными холстами подтверждали свои положения авторы. ■

нике будет показателем его гениального творческого изобретения. Если раньше перед художником причиной была вещь и разные эпизоды, то теперь живопись становится самопричиной творческих организмов. Раньше в теме картины «Суд идет» художник был связан чином суда в композиции, места судей, адвокатов и пр. были распределены заранее, в таком изображении доля творчества незначительная. Проникновение художника шло в психологию. Кубизм ставит художника на чисто живописную позицию, включая его в природотворческое действо. Таким образом, у художника является чистый творческий живописный архитектонический организм, новый в природе. Картины Юдина и Зупермана уже показывают на близость уяснения природоестественного положения живописного развития».

[2] О значении скрипки как знаковой для кубизма формы см. статью В.Ермолаевой «Об изучении кубизма». С. 85.

[Л. Кляцкина] ДОКЛАД о новом искусстве в 5[-й] Сов[етской] Трудовой школе II ступени. 5 апреля 1920 г.

Прочитан аудитории учащихся школы членом Уновиса сотоварищем их по 5-й Советской Трудовой школе.[1]

ТЕЗИСЫ:

1) Искусство 19 века, освобождаясь от пут классицизма, пошло по пути экономического развития. От Жерико и Делакруа к Барбизонцам и Курбе, и от протокола видимого крайнего натурализма к впечатлению импрессионистов.

2) Сезанн, его формы и живопись – первый шаг к кубизму. Строение картины. Отношение к форме.

3) Ван-Гог, его динамизм.

4) Кубизм. Первый академический период кубизма (исчерпывающее представление о вещи). Строение нового живописного целого из элементов форм видимого мира. Система живописной фактуры. Выход к чистой живописи. Освобождение от предметности. Важнейший акт освобождения творческого духа человечества.

Доклад был иллюстрирован снимками с работ упомянутых художников и живописными работами членов Уновиса. Показательные рисунки мелом на доске дополнили положения доклада[2].

На опытном рисунке было показано:

1) строение контрастных форм по вертикальной оси;

2) строение контрастных элементов живописи;

3) победа над пространством посредством материала;

4) элемент динамизма в кубистическом построении.

Резюмировано, что чистый живописный акт есть творчество. Содержание творчества – создание чистой живописной формы. Цель движения – стремление к единству. ■

[1] Публикуется впервые.

Докладчиком была Л.Кляцкина; авторство устанавливается по тезисам аналогичного доклада, сделанного ею 27 марта 1920 в 5-й Советской Трудовой школе (ОР ГРМ. Ф.55. Ед. хр. 1). О Кляцкиной сведения отсутствуют. Ее фамилия встречается в документах Уновиса дважды: в списке членов Уновиса (см. вступ. статью) и в упомянутых выше тезисах. Приводим стенограмму обсуждения, состоявшегося после доклада Кляцкиной 27 марта (публикуется впервые):

«27 марта 1920 Витебск 5-я Советская школа 2 ступени

Доклад о живописи. Л.Кляцкина.

Потом О.Бернштейн дополняет.

Вопрос: Но что же такое живопись?

Лисицкий: Товарищи! Ваши друзья здесь в течении часа хотели познакомить вас с искусством живописи. Невозможно требовать, чтобы все вопросы, над которыми работают тысячелетия, сейчас были бы разрешены. Придется начать издалека. <...> Задать вопрос, что такое у художника может быть в душе – это варварство, – это нас дурно воспитали – ведь птица же поет. Задавать вопрос, зачем делать картины? Это невероятно. <...> Что такое живопись? У человека целый ряд ощущений – важно это мировое содержание человека, которое горит в душе, пламень, который он должен выразить в живописи. Вы должны серьезно отнестись к задачам современного искусства, отсюда человек становится творцом. Искусство и творчество – разные вещи. Вы все художники в смысле того, чтобы срисовать все, но где тут будет творчество? Вот цветок, он вам понятен? Какое это поразительное создание, как все в нем составлено, вырезано, как будто вычерчено. Какая живая вещь! Картина – то же самое. Краска проявляется как цветок – все будет воспринято, все мы придем к творчеству, мы все будем создавать. Мы сейчас в живописи выходим к тому, что мы всемогущи, что мы должны знать, что мы все можем создать. Нужно встать на эту точку зрения. <...>

Вопрос тов.Лисицкому: Тов.Лисицкий сказал, что мы все будем творцами, разве это может быть?

Лисицкий: Да! Все будут творцами, и не картин, а того, чего еще до сих пор не было.

Вопрос: Если изображать то, что в природе, есть не творчество, тогда по-вашему все наши поэты тоже не творцы?

Ответ: Нет! Творцы, постольку поскольку в природе мы не говорим стихами.

Вопрос докладчице: Отчего после классицизма наступает романтизм?

Лисицкий: Это вопрос, о котором не о чем разговаривать — это то же самое, что спросить, почему ногами вперед идут, а не назад. <...>

Вопрос: А в новом искусстве форма без содержания?

Лисицкий: Не может быть никакой речи вообще о форме без содержания. Невероятная дикость задавать такой вопрос. Нет формы без содержания и содержания без формы. Вот в этой картине (кубистическая рюмка) гораздо больше содержания и смысла, чем в картине «Иван Грозный» Репина, в «Солнечных закатах» и «Послед-

них снегах». Тут только никчемные тонкости отдельных субъектов, а в кубизме постижение мира новой коллективной воли всех людей. Искусство не существует «для искусства», как говорят многие, или «для жизни». И то и другое – движение одной линии. Думать о форме пустой от содержания – нелепость вашего скверного воспитания! Искусство одними разговорами не объяснишь! <...>

Коган: Ответьте! Вы, вся аудитория! Что есть содержание картины? Какого содержания вы требуете?
(Аудитория молчит)

т. Коган: Содержание картины – единство. Единство того многообразия всех составных элементов картины. Не только картины, – но и содержание всякой вещи – единство. Мы все идем к одной общей цели через все многообразие, к мировому единству. Цветок – единство составляющих его массы элементов.

Учительница рисования: но ведь все цветы разные, если в каждом из них единство, то между ними единства быть не может, и вообще единства в мире быть не может.

Коган: Нет! Может! И будет!
(Собеседование закрывается)» (ОР ГРМ Ф. 55. Ед. хр. 1).

[2] Как следует из записи тезисов мартовского доклада Кляцкиной, 27 марта сеанс «показательного» рисования с пояснениями провел О.Бернштейн. Возможно, он же выполнил и показательные рисунки 5 апреля.

ДОКЛАД О КОЛЛЕКТИВНОМ ТВОРЧЕСТВЕ 6 апреля 1920 г.[1]

[1] Публикуется впервые.
Насколько можно судить по тезисам, доклад «О коллективном творчестве» является сильно упрощенным изложением социо-философской теории Малевича. Понятие коллектива, коллективного творчества было одной из основ деятельности Уновиса и не только постоянно фигурировало в многочисленных докладах, статьях и лозунгах уновисцев, но и входило отдельным пунктом в учебную программу (см. «Программу единой аудитории живописи»).

Тезисы:

1) творчество для коллектива
2) творчество коллектива
3) коллективное творчество.

Прения.

– Творчество для коллектива было всегда и есть. Творчества коллектива сейчас нет. Для коллективного творчества жизнь должна вылиться в такие формы, что[бы] явить нечто совсем новое. Пока в коллективах мы выявляем свое «я». Даже в церковных росписях не было коллективного творчества, а была лишь коллективная работа, т.е, всегда было творчество одного человека, сочинившего трафарет, который коллектив и выполнял.

– Трафарет нельзя изобрести, он становится таковым только тогда, когда входит в кровь и плоть людей, и потому не может быть создан отдельной личностью.

– Пока в понятие «коллективное творчество» не вложено определенного смысла, – это неосторожно брошенное слово.

– Это не неосторожно брошенное слово, но это действительная вещь. Разум не устанавливал понятие о коллективе. В этом слове брошено движение целой стихии, и бросил это слово коммунизм.

– Личность – продукт коллектива. Абсолютной личности нет.

– Коллективный путь к единству и человек, выявляющий свое «я», поскольку он стоит на этом пути, будет невольно выявлять коллектив.

– До сих пор были пути к обособлению, у нас – к объединению.

– Коллектив в эпоху разложения. Вся религиозная живопись – это индивидуалисты, которые примкнули к единой религии, это религиозный коллектив. Они все создатели во имя этой одной идеи.

– Личность, которая говорит: «я строю мир отдельный, не считаясь ни с какими положениями», такая личность падет. Я погибну, пока «Я» не пришел в СУЩЕСТВО, в это мировое «Я» как единство одного. ■

[Н.Коган]. СОБЕСЕДОВАНИЕ О НАТЮРМОРТЕ В ЖИВОПИСИ[1]

ИМПРЕССИОНИСТЫ ставили натюрморт как объект, на котором вибрировала воздушная атмосфера. Для Монэ была задача передать живопись, которая находилась в свету и тени, а не протокол вещи или только воздушную атмосферу. Монэ подошел к живописи ближе. Предмет для него стал средством живописного познания.

В импрессионизме передача впечатления несколькими штрихами есть зарождение экономического достижения. Импрессионисты стремятся к чистой живописи, но специально живописная форма не вытекает из их живописной постройки.

АКАДЕМИСТЫ, как и другие, ставили натюрморт по своим цветовым отношениям, но совершенно не думали о формовых отношениях.

1) По каких законам формы можно составить между собой скрипку, белый кувшин, медную кастрюлю, академист не знает.

2) Затем академист ставит на одну плоскость и с нее предметов не передвигает. Это его тюрьма.

3) Анатомия вещей для него неприкосновенна.

КУБИСТЫ пошли от живописной массы, они пришли к постижению элементов формы и начали строить чисто живописный организм.

Академисты были: 1) линией, 2) плоскостью, 3) анатомией, и не могли создавать творческих форм. Они были более связаны, чем техника. Кубисты уничтожили эту линию и повесили натюрморт.

Сезанн чувствовал живопись, тяжесть, можно определить, сколько там тысяч пудов живописной массы. Он шел по живописной дороге, но не мог создать живописной формы. Хотя у него было поставлено на плоскости, но он уже предмета не видел. ■

[1] Публикуется впервые.

Скорее всего, «Собеседование о натюрморте» проводила Н.Коган в марте 1920 (см. прим. 6 к статье Н.Коган «Начала живописной абстракции».

Натюрморт был одной из самых важных дисциплин в мастерских Уновиса. Изучение кубизма предполагало обязательное обращение к жанру натюрморта. Натюрморт давал студентам наглядное представление о кубистической идеологии борьбы с предметностью. В 1921 Л.Юдин в заметке «О натюрморте» писал: «История натюрморта до кубизма, это история борьбы живописного напряжения художника с совершенно чуждыми этому напряжению формами реального мира. Борьба закончилась растворением предметов в живописи и окончательным разрывом художника изобретателя с формами реального мира для создания новых своих форм живописи, но не предметов» (Уновис — II-е издание Витебского Творкома. Витебск. Январь 1921. С. 15).

Из-за бедности училища бытовая сторона преподавания натюрморта, видимо, была непроста. В витебском архиве сохранился курьезный документ, свидетельствующий о трудностях обеспечения предметов для постановок (сохранена авторская орфография):

«Витебскому Художественному училищу
от Вит[ебского] гр[аждaнина] Н.Х.Блюма,
жительст[вующего] по Володарской ул., дом №11

Заявление

Тк кк у меня из взятых Вами вещей для Вашего пользования и своей надобности не доставили мне обратно следующих предметов, а именно:
1поднос никелевый, новый и большой,
1обажур, 1 ваза, 1 красный стакан,
1 стакан с ручкой, 1 корзиночка, 1 чайник,
1 вазочка, 1 ваза большая, 1 голубой стакан и поднос цветной,
а также из возвращенных есть испорченные, поэтому прошу мне уплатить наличными по уговору с тов. Марк Шагала не менее двух тысяч рублей. Вполне надеюсь на Вашей справедливости и скорое распоряжение об удовлетворении уплаты просимой мною суммы всего 2000 руб.

Гр. Н.Х.Блюм

Евзерову: узнать точно, какие вещи ему еще не отданы и пропали и уплатить <нерзб.> за пропавшие вещи и за "пользование" вещами.
Шагал»

(ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 145; публикуется впервые).

ДОКЛАД тов. М.И.Носкова на митинге 6 февраля 1920 г.[1]

Об искусстве существуют самые разнообразные, самые противоположные мнения, <но> часто представители самых крайних мнений сходятся на одном: что искусство далеко от жизни. Одно крайнее мнение утверждает, что выше искусства нет ничего, что это – высшая ценность на земле, это откровение, <данное> человечеству свыше, и потому не подчинено никаким законам, кроме своих собственных. Так думают люди искусства, с увлечением с головой ушедшие в него, для которых искусство стало жизнью. И рядом другое мнение. Искусство – это излишняя роскошь или пустая забава, о которой говорить серьезно не стоит. Так говорят те, кто не замечает на себе влияния, которое все же оказывает на них искусство, а также и те, которым оно почти не было доступно в силу социальных условий. Искусство не так <сверхъестественно> как в первом случае и <не> так просто как во втором. Я хочу показать, что оно слитно с нашей повседневной жизнью.

<Ведь сейчас> слово «искусство» мы употребляем не совсем точно. <Мы> говорим о так называемых «благородных» искусствах: живопись, <музыка, слово>, и т.п.,

[1] Публикуется впервые. Доклад состоялся на вечере с митингом и показом спектаклей «Победа над солнцем» и «Супрематический балет», устроенном группой Посновис в Латышском клубе (см. прим. 4 к «Примечаниям к движению Уновиса»). О митинге в афише сообщалось: «Выступят художники и не художники». В рамках вечера также состоялась «Выставка картин (с пояснениями)».

Биографические сведения о Марке Ивановиче Носкове отсутствуют. Членами Уновиса были три брата Носковых: Марк, Георгий и третий брат с инициалом «В.», который в уновисских документах упомянут только однажды – в списке членов группы (см. вступ. статью). Ни Марк, ни В.Носков анкеты училища (основной источник сведений об уновисцах) не заполняли.

Доклад М.Носкова, как практически все доклады и статьи уновис-

цев, представляет собой, с одной стороны, рецепцию лекций и собеседований Малевича и в упрощенной форме излагает его взгляды. С другой – высказывания Носкова о классовой природе искусства, социально-экономической подоплеке художественного мышления во многом близки концепции Пролеткульта, которая была постоянным имплицитным объектом полемики со стороны Малевича. Причина подобной двойственности доклада кроется, по-видимому, в усвоении Носковым исключительно внешней, фразеологической стороны малевичевской теории. На этом уровне между установками Пролеткульта и супрематизма можно найти немало совпадений: критика старой, буржуазной культуры, индивидуализма, апологетизирование коллектива и коллективного творчества, стирание границ между трудом и творчеством. Нюансы именно супрематического понимания коллектива, природы творчества растворены докладчиком в парафразе некоторой общей поверхностной схемы.

но существует <множество> искусств другого рода, если хотите, искусств «неблагородных»: искусство <земледелия>, сапожное, врачевательное, и сколько угодно других. Скажут – это сходство между благородными и неблагородными искусствами по существу внешнее. Представители крайних мнений попросту заявляют нам, что два рода искусств несравнимы, настолько в их глазах различны их ценности.

Но, разумеется, это не так: оба рода искусств обладают очень существенными, общими для них обоих моментами. Во-первых, все искусства объединяет <нрзб.> то, что они немыслимы без искусного мастера. Мастерство, умение входят в понятия каждого искусства. Высокое мастерство есть одно из необходимых условий достижения второго момента, объединяющего все искусства – общей их цели удовлетворить известные потребности человека. Только тут придется и мне разделить упомянутые две роли искусств, согласно двум видам потребностей, которым эти искусства будут сослуживать (так в тексте – *Т.Г.*) – потребностей физических и психических.

Искусства неблагородные, обслуживающие наш физический организм, так воздействуют на предметы и вещества окружающего нас мира, так перерабатывают их, чтобы наш организм наилучшим образом мог ими воспользоваться и обеспечить себе более <нормальное> и приятное существование, это настолько ясно, что не стоит приводить примеров.

Аналогичную роль по отношению к нашей психической организации играют искусства благородные. Напомню тем, кто привыкли в искусстве видеть искусства благородные, напомню тем, кто привыкли в искусстве видеть немного сверхъестественного, что человеческий ум ничего абсолютно нового создать не может. Самые фантастические произведения творческого ума человека в основе содержат элементы виденного, пережитого, передуманного им раньше. Так вот, благородные искусства таким образом перерабатывают впечатления от окружающей жизни, что наша психическая организация наилучшим образом и с наибольшей пользой может их воспринять.

Постараюсь объяснить сказанное из примера. Что нам дает литературное художественное произведение? Читая его, мы на протяжении короткого времени испытываем столько чувств и переживаний самых разнообразных оттенков, сколько в действительности нам бы пришлось переживать годы. Благодаря писателю в нашем сознании объединяются множество чувств, мыслей и представлений, которые в обыденной жизни, переживаясь по <отдельности> в разное время, забывались бы; здесь же <объединенные во времени> и притом скомбинированные искусством художника с такой задачей, чтобы все это богатство душевных переживаний было воспринять легко и отчетливо (в том и заключается художественность формы этого произведения), мысли, чувства и образы, вызванные прочтением повести, образуют в мозгу как бы сгущение энергии, из которой быстро вырастают новые мысли, новые представления, начинается плодотворная и интенсивная разработка <полученного> материала. Можно сравнить художественные произведения с особо питательным веществом, легко усваиваемым нашей психикой и плодотворно на нас влияющим. На примере сцены мы видим, что искусство до иллюзии воспроизводит действительную жизнь, но чтобы облегчить восприятие в пространстве и во времени, оно события часто многих лет воспроизводит в один вечер и сосредоточивает их в четырехугольной рамке сцены как на картине.

Но не только в этом состоит питательность и хорошая усвояемость этой психической пищи, она зависит и от самой ее структуры внутреннего строения. Последнее лучше видно на живописи и музыке. Гармония красок и ритм линий в живописи, гармония тонов и ритм звуков в музыке являются обязательным условием их художественности, в них как бы прожариваются наши сырые зрительные и слуховые ощущения и превращаются в питательное и вкусное кушанье.

Итак, искусство есть необходимая для жизни область человеческого творчества, и прогресс общественного развития должен вывести к наилучшему и равномерному использованию всем обществом эстетических благ.

Но способны ли на это формы старого искусства, тесно зависящие от форм старого строя? Я думаю, что нет. Они должны испытать коренное преобразование и уже испытывают его. Что это действительно так, я постараюсь показать в дальнейшем.

В наше время мысли, чувства зрительные и слуховые ощущения уже не то, что четверть века назад. Жизнь меняет содержание иногда с разительной быстротой, и ясно, что искусство, перерабатывающее это содержание, должно меняться коренным образом, чтобы сохранить связь с жизнью и успешно выполнять свои функции. Однако мы видим на примере современности, что крайние реформаторы в области жизни являются зачастую крайними консерваторами в своих воззрениях на искусство. Этот печальный факт – плод ряда предрассудков или, вернее, привычек в отношении искусства, воспитанных в нас рухнувшим строем. <Благодаря> ему мы стали немного близоруки, говоря словами ста-

рой пословицы, – «за деревьями перестали видеть лес». Гибнущий сейчас старый строй за вековое существование заключил искусство в специфические рамки, но нет никаких оснований думать, что искусство не может существовать вне этих рамок. Что представляет из себя высоко развитое буржуазное общество? Оно разбито на миллионы ячеек семейств, живших <каждое> своими собственными средствами, эти маленькие организмы для обеспечения своего существования стремятся впитать из общего организма общества возможно более материальных ценностей. Если образовался избыток этих ценностей по удовлетворению физических потребностей семьи, то он потенцировался, откладывался в виде книг, красивой обстановки, картин, музыкальных инструментов, предметов, обладающих и материальной ценностью, но удовлетворяющих психические потребности, которые в совокупности способствовали созданию того изолированного <домашнего комфорта> и грота, в котором отдыхала и запасалась <новыми силами душа> современного человека, утомленного разорванностью впечатлений жизни большого общества. На искусстве такое состояние общественного строя отразилось в том, что оно разбилось на вещи. Действительно, будучи предметом постоянной купли и продажи, оно должно было принять <компактный>, удобный для передвижения вид. Кроме того, <каждая вещь> должна была обладать самодовлеющей ценностью, не зависящей от окружающей обстановки, чтобы не потерять цены от перемены места, отсюда стремление, чтобы один предмет мог бы выполнить возможно больше функций, <так>, например, картина, вызывавшая при близком рассмотрении переживания действительности, в отдалении давала некоторое музыкальное удовлетворение глазу и, наконец, вместе со своей золоченой рамкой являлась брелком, разбивающим однообразную скуку жизни.

Кроме того, что искусство разбилось на миллионы самодовлеющих вещей и вещиц, влияние буржуазного строя вылилось в страшно неравномерном распределении психических или, что то же, эстетических богатств, сосредоточению ценностей в одних руках не было поставлено предела. Художники в силу социальных условий должны были работать на богачей или, во всяком случае, людей с достатком выше среднего, получивших возможность, так сказать, скупать искусство, ставшее вещью. Избыток психических ценностей изощрял вкус обеспеченного класса, и искусство, отвечая запросу своих потребностей, создавало произведения, вызывающие все более сложные и утонченные переживания. Искусство стало <деликатесом> для избалованного желудка богачей, совершенно непонятным и ненужным для крепкого желудка рабочего человека.

Таково искусство последних лет. Это искусство настроений, имеющее ценность лишь для тех, кто имеет досуг и склонность им предаваться.

Кстати, исторические сопоставления нам говорят, что искусство настроений рождается в те моменты, когда господствующие слои населения, теряя из своих рук инициативу общественного развития, как бы впадают в сон, истощив свои творческие силы, в то время как на периферии общества начинается глубокое брожение новых творческих сил. Таково было падение античных культур, так было перед французской и нашей революцией.

Наше время переходное, и если мы не хотим быть концом старого, мы должны быть началом нового и смотреть вперед. Впереди перед нами задача создания искусства коммунистического, искусства коллектива, которое должно соответствовать будущей жизни. Непримиримые противоречия, создававшиеся между единством общественного организма, требующим от всех согласованности действий, и ненарушимой внутренней автономностью входящих в его состав индивидуальных семей, конечно, тяжело отзывались на душевной жизни членов последней; стремление избежать этот мучительный диссонанс выражалось в том, что человек ходил в свой маленький мир-семью, где легче было достигнуть душевной гармонии, насыщал свою ячейку атмосферой искусства, и посредством этого же искусства переломлял (так в тексте – *Т.Г.*) в нем как в призме впечатления внешней жизни, примерял в своем сознании свой маленький мир с большим миром общества.

Коммуна, составная единица будущего общества, в противоположность семье не будет обособлена в самостоятельно живущий и питающийся организм, наоборот, ее средства будут в то же время средствами всего государства, у нее будут и возможности и необходимость накопления ценностей для себя, рухнет это экономическое противоречие между двумя мирами, маленький мир растворится в большом.

Искусство перестанет быть посредником между слившимися мирами, но приобретет еще большее значение, его задачей будет не воспроизведение впечатления мира в улучшенном виде, а создавать его подлинные формы настолько хорошими, чтобы нечего было улучшать.

Когда наконец рассеются тучи и среди чистого неба засияет солнце коммуны, когда некому и незачем будет <зарываться?> в свою нору и тащить к себе все, что только можно, когда новый великий хозяин – коллектив – вступит во владение и начнет

украшать свое многоверстное жилище, в котором дом будет комнатой, а город домом, тогда искусству откроется прекрасная задача выйти в жизнь, тогда ритм и гармония проникнут и овладеют всеми стенами комнат, фасадами домов; комнаты не будут меблированными ящиками, а фасады дырявыми стенами, тогда улицы очистятся от кирпично-серой плесени и заиграют красочными мелодиями, тогда будут настраивать по камертону трамвайные звонки и моторы автомобилей, и люди оденутся в материи ярких цветов. Тогда живопись воплотится в стены, фасады, одежды, скульптура – в предмет необходимости, в музыку обернутся звуки города; театр выйдет на площади, театр, в котором все будут артистами и зрителями.

Искусство перестанет изображать, но надо ли жалеть об этом. Ведь оно станет жизнью, которая ничего не изображает и существует сама по себе. Скажут – искусство унизится до служения предметам, нет, предметы будут лишь аккордами к общей композиции жизни, жизнь возвысится до искусства и сделает его ненужным.

Но что же теперь, когда все это лишь в перспективе неопределенного во времени будущего, есть ли в современном искусстве указания на движение к этой заманчивой цели? Есть, и к этой именно цели идет современная школа беспредметного супрематического искусства. Не нужно мешать ему развиваться, надо вдумываться, вчувствоваться в него, и откроется вам в нем начало такого же удивительного превращения, как превращение гусеницы в бабочку, и тут неизбежен период, когда перед вами не бабочка, не гусеница, а куколка. Странно слышать слова о вырождении нового искусства. Так же странно, как если бы стали говорить, что куколка бабочки – умершая гусеница. Но если человек знает или догадывается о будущей бабочке, стыдно не вглядеться в тот процесс глубокого внутреннего преобразования, который перед ним совершается. Советую досужим критикам, хоронящим новое искусство в его колыбели, быть внимательнее. Внутренняя переработка стихийно захватывает все области искусства. Каждое <нрзб.> произведение искусства есть <зародыш>, в котором заключаются силы для развития подлинной жизни, но которая пока заперта в скорлупу вещи, оставленную в наследство старым искусством. Кубистическая картина как бы тигелек, в котором руда чисто зрительных впечатлений перерабатывается в сталь, гибкую, пригодную для жизненных целей строительства. Новое искусство медленно входит в жизнь, и причина этого не в нем, а в нас, в том, что мы может быть бессознательно психически <утрач.> принадлежим старому миру, но не думайте, что относительная изолированность новой жизни в настоящий момент лишает его естественной функции: примирения общественных коллизий в нашем сознании, – нет, оно и теперь помогает нам, облегчая совершить революцию ума и души, необходимые для торжества новой культуры и указывает нам путь в будущее. ■

ДОКЛАД собранию художников гор. Витебска об организации Совета утверждения новых форм искусства при Витебском Губернском Отделе народного Образования[1]

Комиссия по выработке проекта Художественного Совета, состоящая из т.т. Ермолаевой, Лисицкого, Малевича и кооптированной т. Коган[2] в заседаниях своих от 27 и 28 февраля, 1 и 2 марта 1920 г. обсуждала вопрос о положении искусства, о плане и системе организации творческих его форм, а также реализации и утверждении их в жизнь, и пришла к единогласному решению, что данное состояние развития искусства является ненормальным. Ненормальность выражается в том, что руководящий аппарат по делам искусства не соответствует ЭКОНОМИЧЕСКОМУ развитию законов жизни.

Экономически–политические вопросы жизни руководят формообразованием современной жизни, в силу чего явилась форма коммунистического построения жизни и прав человека:

современная жизнь базирует свои основания на экономических и политических началах ОРГАНИЗОВАННО[СТИ] И СИСТЕМ[Ы], в силу чего является организованный коллектив целого общества. Современное государство через ЭКОНОМИЮ и СИСТЕМУ плана государственного развития ставит всех его членов на коллективный путь творчества.

[1] Машинописный экземпляр доклада также находится в архиве Н.И.Харджиева (*Фонд Харджиева-Чаги*); опубликован: *Experiment* 1999.

[2] Состав Комиссии отражает начальное состояние структуры Уновиса, когда его ядро и организующее начало составляли 4 преподавателя. Уже в 1921 в организационной работе группы стали играть заметную роль Н.Суетин, И.Чашник, Л.Хидекель и некоторые другие наиболее активные подмастерья.

Таким образом, каждая личность должна будет отказаться от своего личного экономического развития как харчевого[3] блага. Ныне каждый член коммунистического государства работает и творит для целого общества, неся все свои силы всему.

Искусство же по отношению к жизни остается пока на старой точке зрения.

Существующие отделы изобразительного искусства не идут по пути приведения жизни искусства к единству с общим путем совершенства жизни. Они даже способствуют укреплению и развитию индивидуализма чисто личного характера, утверждающего принцип личного обособления отдельного «я» от общности[4]. Тем самым в сознании укрепляется понятие собственности, независимости искусства подобно частной собственности харчевого огорода.

В жизни прошлой каждый хозяин производил свое на экономических условиях чисто личной программы. Ныне жизнь его лишила права собственности и пригласила к работе на коллективном огороде.

Таковое соответствие должно быть проведено и в искусстве. Художники должны быть лишены своих личных кабинетов[5] и стать на коллективную систему работ в искусстве.

Жизнь искусства вышла к плану, системе, к экономическому своему выражению. Таковыми экономическими системами новой организации форм в чистом искусстве и прикладном вышли КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ И СУПРЕМАТИЗМ. Это новые экономические коллективы искусств современности. Став на экономическую дорогу, то есть на то, на чем основано все существо человеческого движения, мы выстроим мир новообразований. Следовательно, только экономический путь сумеет дать нам действительно современное искусство и искусство вещей и орудий. Отсюда мы получим новый стиль, новую архитектуру, новый орнамент и т.п. Каждая эпоха экономического развития человеческой жизни сопутствовалась (так в тексте – *Т.Г.*) и соответствующим искусством. Так и современность жизни должна выдвинуть соответствующее искусство, а это соответствие может получиться лишь тогда, когда путь развития искусства будет базироваться не на слове «нравится» или «красиво», а на системе экономической необходимости движения.

Развивая дальше свои основания, комиссия вышла к вопросу о РЕВОЛЮЦИОННОМ ДВИЖЕНИИ в искусстве и пришла к мнению, что в то время как революция в жизни настолько углубилась, что переходит уже к творческому строительству, положение в искусстве стоит на мертвой точке, и для этого необходимо углублять революцию в искусстве.

Потому совет должен быть, с одной стороны, творчески активным в проведении в жизнь новых форм, а с другой стороны – бороться за установление повсюду коллективного творчества экономической меры.

Политические партии имеют в своем распоряжении армии, и штыки, и слова для утверждения посредством агитации или силы своих экономических и политических прав и идей. Искусство же должно иметь армию голосующих за новое и эти силы в творческом производстве нового предметного утилитарного мира искусств.

При обсуждении этого вопроса о состоянии нового предметного мира искусства комиссия нашла, что таковые формы как создание новой архитектуры и всех вещей для новой жизни создает и уже отчасти создало только новое искусство. Мир академический ничего не дал, за исключением того, что его можно использовать лишь для агитации через изображения для наглядного показания неграмотному человечеству[6]. Во всем же остальном он исчерпал себя в минувшем и потому не в состоянии дать новых творческих образований.

Упоминая о новом искусстве, комиссия понимает под «новым» систему КУБИЗМА, ФУТУРИЗМА И СУПРЕМАТИЗМА.

Считаясь с необыкновенной жизненностью этих течений и с их современными экономическими основаниями, комиссия полагает необходимым в основу организации Совета поставить ядро лиц, стоящих на основе систематизированных направлений в искусстве, а также представителей жизнеспособных художественных организаций.

Определив направления и ожидая от них плодотворной работы по проведению в жизнь своего творчества, комиссия пришла к заключению, что идея создания «Совета» вызвана необходимостью немедленного проведения в жизнь новых форм искусства, как производственно-утилитарного, так и творчески-лабораторного.

Кроме того, комиссия приняла во внимание, что не сегодня-завтра откроются шлюзы к границам[7], после чего нужно ожидать наплыва всякого рода утилитарного порядка вещей, что затопит старым дешевым хламом все стены зданий нашей новой жизни и оденет пролетарскую революцию в фараонов плащ. Комиссия, принимая во

[3] См. прим. 5 к статье Малевича «К чистому действу».

[4] В этом заявлении заключены как общие соображения об отставании художественного процесса от темпов социальной революции, так и завуалированный личный упрек Д.Штеренбергу, возглавлявшему Коллегию отдела ИЗО Наркомпроса и занимавшему более умеренную позицию по отношению к крайним левым направлениям, чем хотелось бы Малевичу (об этом см. вступ. статью).

[5] *Художники должны быть лишены своих личных кабинетов* – здесь имеется в виду вовсе не бытовая сторона существования художников в новых условиях; напротив, в 1921 Малевич просил Штеренберга предоставить ему мастерскую в Москве (*Лазарев* 1992. С. 158). Под «личными кабинетами» подразумевается обособленность индивидуального творчества от общего художественного процесса в субъективном понимании Малевича, считавшего кубизм, футуризм и супрематизм, в силу их системности, направлениями, предрасположенными к коллективному творчеству.

[6] Этот упрек традиционному искусству, приобретшему формы иллюстративной агитации, Малевич высказывал неоднократно, в том числе и в теоретических работах конца 1920-х, где художественная лениниана рассматривается им в параметрах религиозно-культового искусства: «Вся обрядность, конечно, должна быть сделана художниками, ибо до сих пор полагают, что художник оформляет жизнь. (Художники символисты, идеалисты должны иметь успех, но не футуристы, кубисты, супрематисты-беспредметники). <...> В области искусства в Ленинизме не должна быть смена; футуризм и кубизм не должны быть, они текучи, динамичны; здесь конечно, все должно быть классично, вся материя принимает вид образов Браманте, Палладио, Рафаэля» (*Малевич К.* Из книги о беспредметности / Публикация М.Григара // Russian Literature. Amsterdam. 1985. V. 25. Вып. 3. С. 410).

[7] Блокада России, связанная с Первой мировой войной и революциями, окончилась к 1922.

внимание эту серьезную угрозу нашему революционному движению в искусстве, нашла, что «Совет» из представителей кубизма, футуризма и супрематизма сможет отодвинуть контрреволюцию в искусстве, создав производства утилитарного мира вещей в новых формах. Поэтому целью Совета должно быть немедленное проведение в жизнь проектов нового искусства. Отсюда следует, что Совет в одно и то же время должен быть Ревкомом по борьбе с контрреволюцией в искусстве, в таком случае, организация таких советов должна распространяться на всю территорию Советской России. Организация таковых советов сможет только внести новую жизнь к новому ее одеянию и урегулировать движение творческих сил для опознания действительно новых форм искусства.

Исходя из существующих соображений комиссия предлагает общему собранию к обсуждению и утверждению следующие положения:

При Витебском Губернском Отделе Народного Образования составляется «СОВЕТ УТВЕРЖДЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ ИСКУССТВА». Совет конструируется в составе 7 членов представителей следующих организаций: 1) Уновис, объединяющий представителей всех трех направлений нового искусства, руководителей и подмастерьев, художников и нехудожников, избирает 4 представ[ителей]. 2) Государственная живописная мастерская избирает 1 предст[авителя]. 3) Подмастерья Госуд[арственных] Своб[одных] худож[ественных] мастерских избирают 1 предст[авителя]. 4) Союз работников искусств избирает 1 предст[авителя]. ИТОГО – 7 представ[ителей].

Совет является Коллегией Внешкольного Подотдела. Секция Изобразительного искусства Губотдела Нар[одного] Образования является исполнительным органом Совета[8].

ПЛАН РАБОТЫ СОВЕТА[9]

Раздел I

1) Организация производства проектов новых форм утилитарных сооружений и потребностей и реализация их в жизни.

2) Разработка заданий новой архитектуры.

3) Создание нового орнамента (тканого, набивного, литого и пр[очего] производств[одственного]).

4) Проекты монументальных декораций как материал для украшения города в дни народных празднеств.

5) Проекты декораций и росписи помещений внутри и снаружи и реализация их.

6) Создание мебели и всех вещей утилитарного назначения[10].

7) Создание типа современной книги и других печатных достижений[11].

Раздел II

Пропаганда просвещения

1) Лекции в культурно-просветительных кружках рабочих организаций.

2) Издания новой литературы по вопросам нового искусства[12].

3) Создание библиотеки по искусству[13].

4) Издание бюллетеней Совета[14].

5) Устройство экскурсий и выставок[15].

Раздел III

1) Музей новой живописи[16].

2) Музей нового приклада.

Раздел IV

1) Организация художественно-подсобных мастерских в профессиональных союзах рабочих организаций.

2) Районные школы изобразительных искусств.

Раздел V

Организация творчески-лабораторного института[17]. Живопись. Театр. Литература. Музыка. Сооружения. Механика и пр.

«Совет» существует средствами, получаемыми через местный Отдел Народного образования. Этим комиссия заканчивает предварительный проект Совета; остальное его развитие поручает жизни и ее энергии.

Члены комиссии К.Малевич, Л.Лисицкий, В.Ермолаева, Н.Коган. ■

[8] Проект создания Совета так и не был воплощен в жизнь; функционировала только его «уновисская» часть (см. «[И.Гаврис?] Примечания к движению Уновиса»).

[9] Впервые «План работы совета» опубликован на немецком языке в: *Shadowa* 1978. Фрагмент «Плана» опубликован: *Experiment* 1999 (в этой публикации отсутствуют разделы III–V и подпись членов комиссии).

[10] Этот пункт плана частично был реализован уновисцами уже в Петрограде в конце 1920-х: проекты мебели (правда, неосуществленные) создавались Суетиным; на Фарфоровом заводе производился супрематический фарфор по эскизам Малевича, Чашника и Суетина.

[11] Фактически новый тип книги был создан Лисицким, но позже, в 1922–1923, в Германии и уже независимо от Уновиса.

[12] Об изданиях см. в разделе альманаха «Издания Уновиса».

[13] О трудностях, связанных с устройством библиотеки, дает представление запись В.Степановой в дневнике (1920): «Франкетти организовал в Нижнем Новгороде мастерские и просит дать часть книг в библиотеку Нижнегородских мастерских из библиотеки Художественно-Просв<етительского> подотдела, и зав. Отделом Штеренберг кричит: "Кому книги <...> Франкетти? Нет, нет, ни одной. В Витебск, в мастерские – там Шагал... Ну, это мы подумаем!" Франкетти рассказывает: "В Нижнегородских мастерских книг совсем нет, и учащиеся своими стараниями раздобыли 10 книг (издания Сомова, Бенуа), а так как книг слишком мало, то их не только на дом нельзя давать, но даже и в читальне рассматривать, ввиду большого количества, – то они устроили из этих 10 книг выставку <...>"» (*Степанова* 1994 . С. 94).

[14] Бюллетени Совета не издавались.

[15] На выставках Уновиса посетителям давались объяснения. Например, в «Отчете о деятельности Витебского Высшего Народного Художественного училища за февраль месяц 1920 г.» сообщалось об отчетной выставке училища, состоявшейся в феврале–марте 1920 (на ней были впервые экспонированы работы Уновиса): «Выставка была открыта от 2-х до 8-ми вечера ежедневно, вход свободный. Приходилось дежурить все это время в мастерских, при этом руководители давали объяснения публике – каждый в своей мастерской. Во время выставки устраивались специальные лекции об искусстве (профес<соров> Грузенберга, Малевича и др.» (ГАВО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 22. Л. 9).

[16] О музее современного искусства, организованном в Витебске см. прим. 33 к вступ. статье.

[17] Это намерение Уновиса реализовалось в создании и недолгом существовании Гинхука (1923–1926).

В № ...[1]

Супрематизм квадрата[2]	К. Малевич
К чистому действу	– " –
Супрематизм круга[3]	– " –
Декларация	– " –
Супрематизм креста[4]	– " –
О «Я» и коллективе	– " –
Супрематия духа 1920[5]	– " –
Уном 1	– " –
Коммунизм труда и супрематизм творчества	Эл. Лисицкий
Супрематизм миростроительства	– " –
Арка[6]	– " –
Супрематизм города (фотография с живописи)	– " –

Рисунки к статье[7]: Система построения Тайной вечери, Нью-Йорк, Земля, Марс, готическая система, супрематизм Малевича[8], кубизм Пикассо, часть автомобиля.

Декларация слова как такового	А.Крученых
О старой и новой музыке	М.Матюшин
Будетлянские ноты[9]	
Декорация супрематического балета (рисунок)	Н.Коган
О супрематическом балете (три рисунка и статья)	– " –
Будетлянский богатырь (гравюра на линолеуме)	К.Малевич
О театре	Л.Зуперман
Декорация к «Победе над Солнцем»	В.Ермолаева

Начала живописной абстракции (о методе К.С.Малевича, примененном Н.Коган в начальной кубистической мастерской абстракции). 8 рисунков к статье.

Рис. Меерсон (абстр[актная] маст[ерская])	клише линолеум Малкина[10]
Рис. [Гандель] (– " –)	клише линолеум Цейтлина
Цветной линолеум (кубист[ическая] маст[ерская]	М.Носков
Об изучении кубизма (к статье 3 рис.)	В.Ермолаева
Цветной линолеум (кубист[ическая] маст[ерская])	рис. Юдин, клише Малкина
Сифман. (абстрактн[ая] маст[ерская])-	Линолеум
Г.И.Носков (кубист[ическая] маст[ерская])-	Цветной Линолеум
Работы кубистич[ической] мастерской	(фотографии)
Цейтлин. (кубист[ическая] маст[ерская])-	офорт
Супрематич[еский] монумент[альный] орнамент (рис.)	К.Малевич
Обложка для комитета по борьбе с безработицей (литография)	Эл.Лисицкий
Уновис и его общественное творчество	
Декорация здания Правления Комитета по борьбе с безработицей	(фотография)[11].
Проект украшений мастерских Комитета (расцвеченная линогравюра)	К.Малевич, Эл.Лисицкий
Сцена торжественного заседания комитета	(фотография)[12]
Знамена	(фотографии)[13]
Роспись трамвая к первому мая	(два проекта Цейтлина два –"– Коган)
Роспись трибун ораторов	(два рисунка К.Малевич 1 –"– Эл.Лисицкий 1 –"– В.Ермолаевой
Продовольственная карточка Коммуны Витсвомаса (графич[еская] маст[ерская]) (для литографии)	Цейтлин
Набойка (графич[еская] маст[ерская])	Червинка

[1] Публикуется впервые.
В альманахе отсутствует пагинация, поэтому его оглавление не отсылает к определенным страницам. Поскольку все тексты печатались под копирку, в оглавлении не отражены возникшие впоследствии расхождения публикуемого экземпляра с другими четырьмя: в нем значатся отсутствующие материалы и иллюстрации (см. прим. 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14 и раздел «Комментарии к иллюстрациям»). Оглавление «Уновиса» не всегда точно соответствует порядку расположения материалов в альманахе: в конце, где идет большой блок иллюстраций, рисунки помещены в иной последовательности, нежели в оглавлении.

[2] Рисунок К.Малевича. См. комментарии к листам 1–5 в «Комментариях к иллюстрациям».

[3] Рисунок К.Малевича. См. комментарии к листам 1-5 в «Комментариях к иллюстрациям».

[4] Рисунок К.Малевича. См. комментарии к листам 1-5 в «Комментариях к иллюстрациям».

[5] Рисунок К.Малевича. См. комментарии к листу 10 в «Комментариях к иллюстрациям».

[6] Указанный рисунок Л.Лисицкого в публикуемом экземпляре отсутствует. Воспроизведен на С. 22. См. также комментарии к листу 15, об. в «Комментариях к иллюстрациям».

[7] Здесь иллюстрации названы рисунками, хотя некоторые из них являются фотографиями («супрематизм Малевича») или коллажами («часть автомобиля»); скорее всего, «кубизм Пикассо» был вклеенной репродукцией. Рисунки «Система построения Тайной вечери» и «Нью-Йорк» выполнены Лисицким. Рисунки (или репродукции) «Земля», «Марс», «готическая система» в публикуемом экземпляре отсутствуют. На листе 14 между вклеенными фрагментами машинописного текста статьи Лисицкого оставлено место для иллюстрации; это могла быть либо схема готического построения пространства, либо репродукция кубистической работы Пикассо.

[8] См. комментарии к листу 12, об. в «Комментариях к иллюстрациям».

[9] В публикуемом экземпляре альманаха ноты отсутствуют. Воспроизведены на С. 41. О «Будетлянских нотах» см. вступительную статью.

[10] Малкин Марк Мануйлович (даты жизни неизвестны). Альманах оставил свидетельство о роли Малкина только в качестве печатника. Однако известно, что он занимался и самостоятельным творчеством – его линогравюра вошла в число экспонатов Уновиса на Берлинской выставке в 1922 году (Erste Russische Kunstaustellung. Berlin. 1922. № 401).

[11] В публикуемом экземпляре фотография отсутствует. Воспроизведена на С. 11.

[12] В публикуемом экземпляре фотография отсутствует.

[13] В публикуемом экземпляре фотография отсутствует. Воспроизведена на С. 19.

[14] В другом известном экземпляре альманаха вклеена фотография игрушки, автором которой была Н.Коган. В публикуемом экземпляре фотография отсутствует. Воспроизведена на С. 43. Деревянная супрематическая игрушка «Хо-бо-ро» Коган являла собой наглядный симбиоз художественных концепций Малевича и Крученых. Игрушка была данью одновременно пространственным и декоративным возможностям супрематизма и поэтической теории "эко-эз" Крученых. Назвав игрушку «Хо-бо-ро», Коган тем самым вольно или невольно, превратила это ключевое для Крученых слово в смешное словечко, как бы сродни детскому лепету. Но, по-видимому, ее замысел заключался в манифестировании союза двух новаторских течений, бесхитростно и вместе с тем убедительно достигнутом соединением супрематической формы с лексемой Крученых.

Плакат для Центрсоюза Кооперативов
(грав[юрная] маст[ерская]) –"–
Супрематическая игрушка[14] Коган
Краткая история Уновиса И.Гаврис
Примечания к движению Уновиса
К программе
Программа единой аудитории живописи коллектива Уновиса Витсвомаса
Опытное рисование
Доклад о новом искусстве в 5-й Сов<етской> Труд<овой> Школе
Доклад о коллективном творчестве
Собеседование о натюрморте
Доклад тов. М.И.Носкова на митинге 6 февр<аля> 1920 г.
Доклад собранию художников об организации Совета утверждения новых форм искусства. ■

[Эл. Лисицкий] ПРИМЕЧАНИЯ К ЭТОЙ КНИГЕ[1]

[1] Публикуется впервые. Текст датируется весной 1920. «Примечания», написанные в форме послесловия к изданию, акцентировали роль Л.Лисицкого как главного действующего лица в создании альманаха. Лисицкий как бы возвращает внимание читателя от содержания к оформлению и формулирует художественное значение альманаха как прообраза новой книги. Данный текст является своего рода манифестом концепции книжного оформления и первой заявкой Лисицкого на изложение принципов полиграфического искусства, развитых затем в статье «Книга с точки зрения зрительного восприятия – визуальная книга» (об этом см. вступ. статью). Лисицкий весьма серьезно относился к этому послесловию и в упомянутой выше статье не только ссылался на него, но и цитировал (*Лисицкий* 1962. С. 166).

Книга стала многортом единого человека. Для нее расчленили тембр голоса и посадили в знаки букв[ы], но ведь и тембр мысли и чувств мы тоже расчленили в графики кривых и прямых, схемы и диаграмм[ы], ноты, краски, построения искусства, фотографии и карты.

Когда вместо руки переписчика вырос типографский станок, не поняли его нового смысла и оскорбили его, заставив подражать монаху писцу. Гутенберг напечатал библию, и вот уже гудит ротационная машина, и выросли новые библии, а монах писец все царит.

Старая библия была напечатана только буквами, новая не умещается в них одних. Книга входит в череп через глаз на ухо, по этому пути идут волны гораздо большей скорости и напряженности. Если ртом я могу только выпеть себя, то книгой я могу показать себя многоразно.

Знаки книги производят у нас движение нового порядка, чем голос, и должно это движение усилить и выявить. Контраст давления воздуха в разных местах вызывает ветер, бурю, так контраст переворачиваемых страниц должен двигать нас. Книгу стройте как тело, движущееся в пространстве и времени, как динамический рельеф, в котором каждая страница – поверхность, несущая формы, и при каждом повороте – новое пересечение и новая фаза единого строя.

Так вы создаете на смену многотомному роману любви, и субъектов, и героинь, и лун, и соловья, и эпопей, и поучений, и грамоты новую книгу в несколько страниц творческого знакообразования как единый совершенный роман-эпопея нового образа вашего существа.

Это будет динамический монумент человеческого духа, бесчугунный и безграничный, всегда цветущий и рассыпающий семена новой жизни.

Эл. Лисицкий.

Эта книга построена коллективом графической мастерской Уновиса на станках Витсвомаса. ■

ИЗДАНИЯ УНОВИСА

Вышло из печати:

К.Малевич. О новых системах в искусстве (статика и скорость) Установление А. Литографировано в 1000 экз. с рисунками (издание разошлось)[1]

Уновис № 1 сотворен в 5-ти экземплярах

Готово к печати:

Л.Лисицкий Супрематический орнамент. Про два квадрата. Супрематическое становление в 6-ти постройках (на всех языках)[2].

К.Малевич О смысле и бессмыслии[3].

Готовится к печати:

К.Малевич Собрание супрематических рисунков (линогравюры)[4]

– " – О чистом действе[5]

Уновис № 2.[6]

Книга о супрематизме[7].

Эл. Лисицкий. Экскартина и супрематия архитектуры[8] ■

[1] Сочинение Малевича «О новых системах в искусстве» было издано в Витебске отдельной брошюрой в декабре 1919 года. Лисицкий руководил литографским набором текста и сделал обложку. Об этом издании см.: *Шатских А.* Витебский «малый синтез» Эль Лисицкого // Авангард 1910-1920-х годов. Взаимодействие искусств. М., 1998. По свидетельству Н.Харджиева, текст книги представлял собой запись лекции. Харджиев приводит письмо Малевича Матюшину, касающееся выхода брошюры: «Книжку высылаем на днях, немного задержала обложка. Книга моя представляет собой одну лекцию. Она записана <так>, как я говорил, и напечатана» (*Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде в двух томах. Т.1. М., 1997. С. 105).
«Установлению А», завершающему текст брошюры, Малевич придавал значение отдельного манифеста и, как вспоминает В.Степанова, предлагал А.Гану (правда, безуспешно) под ним подписаться (*Степанова* 1994. С. 109).

[2] Книга вышла в 1922 году в Берлине в 50 именных и нумерованных экземплярах (*Эл Лисицкий.* Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин, 1922).

[3] Этот труд Малевича неизвестен. Работа с названием «О смысле бессмыслия» фигурирует в рубрике «Критический анализ» в списке рукописей Малевича, составленном Н.Коган в 1920. Также см. прим. 1 к статье «О "Я" и коллективе».

[4] Брошюра «Супрематизм. 34 рисунка» была издана в Витебске литографским способом в конце 1920. В нее входила статья Малевича о супрематизме и 34 литографии, воспроизводившие его основные супрематические работы.

[5] Речь идет об издании отдельной брошюрой статьи «К чистому действу», напечатанной в альманахе (см. наст. изд.) В письме М.Гершензону от 18 марта 1920 Малевич пишет: «Между прочим, о чистом действе я послал Вам небольшое письмо. Сейчас же все думаю о нем и уже написал одну брошюру, где чистое действо постепенно выявляется <...>» (*Малевич* 2000. С. 339). В качестве самостоятельного издания статья Малевича «К чистому действу» не вышла, однако была опубликована в журнале «Искусство» (№ 1. Витебск. 1921) под названием «Уновис» (см. прим. 1 к статье «К чистому действу»).

[6] Второго, столь обширного, альманаха выпущено не было; в 1921 литографским способом был напечатан 16-страничный «Уновис — II-е издание Витебского Творкома. Витебск. Январь 1921», куда вошли статьи «Партийность в искусстве» М.Кунина, «Уновис в мастерских» Л.Хидекеля, «Архитектурный факультет» И.Чашника, «О натюрморте» Л.Юдина.

[7] Этот анонс дает возможность уточнить начало работы Малевича над рукописью книги «Супрематизм как беспредметность или Живописная сущность», законченной им в марте 1921 года. Спустя некоторое время Малевич переработал эту рукопись, существенно дополнив ее и дав ей другое название – «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой»; дата окончания обозначена автором как 11 февраля 1922 (см.: *Шатских А.* Малевич после живописи // *Малевич* 2000. С. 54–58). «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой» в 1922 был переведен на немецкий язык Гансом фон Ризеном, которому во время своей поездки в Германию в 1927 Малевич оставил свой архив. Однако впервые труд был опубликован только в 1962 (*Malewitsch K.* Suprematismus: Die Gegenstandlose Welt. Colone: Du Mont. 1962). На русском языке «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой» издан в собрании сочинений Малевича (*Малевич* 2000).

[8] Рукопись или изданный труд с таким названием неизвестны. В архиве Н.И.Харджиева, в настоящее время находящемся в РГАЛИ, есть несколько рукописей статей Лисицкого, не имеющих названия и датированных 1920; возможно, упомянутый текст находится среди них.

Принятые сокращения

ВГХМ – Витебские государственные художественные мастерские

ВитСвомас – Витебские Свободные художественные мастерские

Вхутемас – Высшие художественно-технические мастерские, Москва

ГАВО – Государственный архив Витебской области, Витебск

Гинхук – Государственный институт художественной культуры, Петроград - Ленинград

Главпрофобр – Главное управление профессионального образования

ГМТМИ – Государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербург

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГСХМ – Государственные свободные художественные мастерские, Москва

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

Губоно – губернский отдел народного образования

Губрабис – губернский профсоюз работников искусств

ЕПО – Единое потребительское общество

Инхук - Институт художественной культуры, Москва

ИРЛИ – Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург

МПО – Малое потребительское общество

МЖК – Музей живописной культуры, Москва

МХК – Музей художественной культуры, Петроград

Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

РГБ – Российская государственная библиотека, Москва

Фонд Харджиева-Чаги – Культурный фонд «Центр Харджиева-Чаги» при Музее Стеделийк в Амстердаме.

В круге Малевича 2000 – В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / [СПб.] Palace Editions 2000. (ГРМ).

Великая утопия 1993 – Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Берн – Москва. 1993.

Демосфенова 1989 – К истории педагогической деятельности К.С.Малевича / Вступительный текст и публикация Г.Л. Демосфеновой // Страницы истории отечественного дизайна. Техническая эстетика 59. Труды ВНИИТЭ. М., 1989.

Казовский 1996 – *Казовский Г.* «...выслать нас на острова». Зеркало. Тель-Авив 1996. № 1–2. Июнь.

Ковтун 1994 – *Ковтун Е.Ф.* Казимир Малевич и последнее стихотворение Хлебникова // Мѣра. СПб., 1994. № 2.

Лазарев 1992 – *Лазарев М.П.* Давид Штеренберг. Художник и время. Путь художника. М., 1992.

Лисицкий 1962 – *Лисицкий Л.М.* Книга с точки зрения зрительного восприятия – визуальная книга / Публикация Н.Харджиева // Искусство книги. Вып. 3. М., 1962.

Лисицкий 1990 – Л.М. Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. Москва – Эйндховен. 1990. (ГТГ)

Лисицкий 1991 – Эль Лисицкий и его теоретическое наследие // Сборник теоретической прозы Л.Лисицкого / Вступительная статья, публикация, составление Т.Горячевой. М., 1991. (ГТГ)

Малевич 1988 – Малевич Казимир. 1878–1935. Каталог выставки. Амстердам. 1988.

Малевич 1995 – *Малевич К.* Собр. соч. в пяти томах. Т. 1. М., 1995.

Малевич 1998 – *Малевич К.* Собр. соч. в пяти томах. Т. 2. М., 1998.

Малевич 2000 – *Малевич К.* Собр. соч. в пяти томах. Т. 3. М., 2000.

Малевич. Поэзия – Казимир Малевич. Поэзия. Составление, комментарии и вступительная статья А.Шатских М., 2000.

Малевич в ГРМ – Казимир Малевич в Русском музее. СПб. Palace Editions. 2000. (ГРМ)

Малевич. Классический авангард 1998 – Малевич. Классический авангард. Витебск. Вып. 2. Витебск. 1998.

Малевич. Классический авангард 2000 – Малевич. Классический авангард. Витебск. Вып. 4. Витебск. 2000.

Малевич. Письма к Матюшину – *Малевич К.* Письма к М.Матюшину / Публикация Е.Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1974. М., 1976.

Наков 1997 – *Наков А.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. М., 1997.

Степанова 1994 – *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994.

Хлебников 1940 – *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940.

Шатских 2001 – *Шатских А.* Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. М., 2001.

Зборнік 1994 – Зборнік выступлення на навуковой канферэнцыі прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы. Віцебск, 1994.

Experiment 1999 – Эксперимент / Experiment. Т. 5. Los Angeles. 1999

Khidekel 1995 – Khidekel. Suprematism and Architecture. February 15 – March 31 1995. Leonard Hutton Galleries.

Lissitzky 1976 – El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Dresden. 1976.

Lissitzky 1988 – El Lissitzky. Retrospective. Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Hannover. 1988.

Russian Avant-garde 1995 – Russian Avant-garde 1910–1930 the G.Costakis Collection. Theory – Criticism. Athens, 1995.

Shadowa 1978 – *Shadowa L.* Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden, 1978.

Именной указатель

А

Авидон – 9
Айги Г.Н. – 37
Андерсен Т. – 35
Анненков Ю.П. – 42
Аренский А.С. – 76

Б

Байтин И.А. – 9, 50
Бальмонт К.Д. – 75
Баталов Э.Я. – 32
Бахтин М.М. – 33
Бекк Р. – 58
Белостоцкая Ф.Я. – 9
Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) – 74, 75
Белякаева-Казанская Л.В. – 40, 77, 78
Бенуа А.Н. – 78
Бергсон А. – 27
Бердяев Н.А. – 32, 102
Березкин В.И. – 80
Бернштейн М.Д. – 83
Бернштейн О.(И.) – 9, 94–96
Бетховен Л. ван – 59
Блюм Н.Х. – 97
Богуславская К.Л. – 8, 89
Бодлер Ш. – 75
Большаков К.А. – 20, 40
Бразер А.М. – 12
Брак Ж. – 84
Брамс И. – 77
Брик О.М. – 18, 19, 69
Бруни Л.А. – 91
Брюсов В.Я. – 75
Булгаков С.Н. – 61
Бурлюк Д.Д. – 17, 40, 75, 91

В

Вагнер Р. – 59, 76, 77
Ван Гог В. – 32, 83, 93, 95
Ван Димен – 49, 51
Введенский А.И. – 84
Векслер М.С. – 9, 12, 92
Верди Д. – 39
Виноградов П.М. – 90
Волхонский Э.Б. – 9
Вострецова Л.Н. – 10

Г

Гаврис И.Т. – 5, 9, 10, 13–15, 25, 88–90, 94, 102, 104
Ган А.М. – 16, 105
Гандель С.М. – 49, 103
Гельмгольц Г. – 76, 77
Гершензон М.О. – 9, 23, 33–35, 46, 56, 58, 60, 61, 105
Гируцкая А.М. – 9
Гнедов В.И. – 40, 75
Городецкий С.М. – 74
Горячева Т.В. – 5, 8, 12, 17, 36, 37, 48
Готфрид Страсбургский – 77
Григар М. – 101
Григорович – 9
Гропиус В. – 32
Грузенберг С.О. – 45
Губанова Г.В. – 39
Гугнин Н.А. – 8
Гуро Е.Г. – 36, 40, 77
Гуро (Низен) Е.Г. – 77
Гурович Э.И. – 50
Гурьянова Н.А. – 74

Д

Делакруа Э. – 95
Демосфенова Г.Л. – 8, 10, 20, 85, 90, 92, 93, 106
Дерен А. – 84
Добужинский М.В. – 8, 89
Дормидонтов Н.Н. – 91
Достоевский Ф.М. – 66, 81
Древин А.Д. – 16
Дымшиц-Толстая С.И. – 43, 44, 82, 91
Дягилев С.П. – 78

Е

Евзеров – 97
Ермолаева В.М. – 5, 8–10, 12–15, 24, 25, 40–43, 49, 52, 53, 78, 82–85, 87–89, 91, 92, 94, 95, 100, 102, 103
Есенин С.А. – 20

Ж

Жаннере Ш.Э. – 32
Жерико Т. – 95

З

Заболоцкий Н.А. – 84
Замятин Е.И. – 32
Званцева Е.Н. – 89
Зданевич И.М. – 84
Зевин Л.Я. – 9, 92
Зейлерт В.К. – 87
Зельдин И.М. – 9, 87
Зуперман Л.Л. – 5, 9, 25, 42, 43, 79–81, 84, 94, 95, 103

И

Иванов В.В. – 80
Иванов Вяч. И. – 27, 66
Иванова Н.И. – 9, 50, 84
Ингольт Ф. – 26
Имансе Г. – 9

К

Каган Х.(А.)А. – 9, 15
Казовский Г.И. – 8, 9, 50, 53, 68, 69, 92, 106
Кандинский В.В. – 13, 19
Карасик И.Н. – 85
Каратыгин В.Г. – 77
Келлен Л. – 34
Керзин М.А. – 13, 15
Клуцис Г.Г. – 10, 15, 17
Клюн И.В. – 13, 16, 75
Кляцкина Л. – 5, 9, 95, 96
Кобро К. – 10, 15
Ковтун Е.Ф. – 26, 28, 29, 38, 40, 59, 67, 106, 107
Коган Н.О.(И.) – 5, 8–10, 12, 14, 15, 22, 24, 25, 41–43, 48, 49, 52, 53, 60, 78, 79, 82–84, 88, 90, 91, 96, 97, 100, 102–105
Коккинаки И.В. – 11
Корсаков – 9
Крученых А.Е. (А.Горелин; Е.Л.; Е.Лунев; Александр Крученых) – 5, 8, 10, 22, 25, 29, 30, 36–39, 41–43, 47, 49, 57, 73–76, 81, 89, 90, 103, 104
Кудряшев (Кудряшов) И.А. – 10, 11, 15, 17
Кулик И.А. – 80
Кульбин Н.И. – 39, 40, 74, 75
Кунин М.А. – 9, 17, 42–44, 56, 92, 105
Курбе Г. – 95

Л

Лазарев М.П. – 14, 45, 101, 106
Ларионов М.Ф. – 17, 75, 84
Левая Т.Н. – 39
Ле-Дантю М.В. – 84
Леонардо да Винчи – 73
Лерман М.М. – 50
Лившиц Б.К. – 40, 42
Лисицкая-Кюпперс С.Х. – 20
Лисицкий Л.М. (Эл.; Эль) – 5, 8–11, 13, 15–17, 20–22, 24, 25, 30, 38, 41, 43, 45–48, 51, 52, 68–70, 72, 73, 81, 84, 86, 87, 89, 91, 95, 100, 102–107
Лисов А.Г. – 8, 87, 89
Луначарский А.В. – 14, 45
Лурье А.С. – 39, 40
Любавина Н.И. – 8

М

Магарил Е.М. – 9, 15
Мазаев А.И. – 17
Макке К.Ю. – 14
Малкин М.М. – 103
Малларме С. – 75
Маринетти Ф.-Т. – 24, 28, 40, 59, 60, 67, 68
Марков В.Ф. – 74
Марочкина А.Н. – 84
Матюшин М.В. – 5, 15, 18, 22, 25, 26, 28, 29, 33, 34, 36–41, 51, 74–78, 90, 91, 103, 105, 107
Маяковский В.В. – 19–21, 30, 34, 39, 41, 43, 76, 80
Медведев П.Н. – 45

Меерзон И.А. – 90, 91
Меерсон Т.Я. – 49, 103
Мейерхольд В.Э. – 43
Митурич П.В. – 9, 10, 78, 79, 91
Михневич Л.В. – 87
Мицкевич А. – 60
Мондриан П. – 31, 33
Моне К. – 97
Моргунов А. – 82
Мохой-Надь Л. – 80
Муравьев В.Н. – 31, 32

Н

Наков А.Б. – 8, 22, 49, 52, 107
Нансен Ф. – 75, 76
Ницше Ф. – 27, 28, 67
Носков В.И. – 9, 97
Носков Г.И. – 9, 10, 14, 15, 49, 50, 84, 97, 103
Носков М.И. – 9, 25, 49, 84, 90, 97, 98, 103, 104

О

Одоевский В.Ф. – 77
Олейников Н.М. – 84
Озанфан А. – 32

П

Парнис А.Е. – 20, 37, 41, 76
Пастернак Б.Л. – 20
Пикассо П. – 9, 34, 84, 103
Повелихина А.В. – 40, 76
Подлипский А.М. – 8
Попова Л.С. – 16
Прамполини Э. – 80
Прателла Б. – 39
Пумпянский Л.В. – 45
Пуни И.А. – 8, 89
Пунин Н.Н. – 19, 45, 53, 91
Пушкин А.С. – 81
Пчельникова О.А. – 91
Пэн Ю.М. – 8, 9, 12, 13, 68, 82, 89, 92

Р

Радлов Н.Э. – 59
Радлов С.Э. – 41
Ракитин В.И. – 8, 16, 48, 53, 87, 89
Рафалович С.М. – 14
Рахманинов С.В. – 76, 77
Редько А.М. – 8
Рембо А. – 75
Репин И.Е. – 95
Ризен Г. фон – 105
Римский-Корсаков Г.М. – 78
Римский-Корсаков Н.А. – 76, 77
Рихтер – 39
Родченко А.М. – 9, 13, 16
Розанова О.В. – 22, 37, 38, 46
Розенгольц К.А. – 50, 84
Ромм А.Г. – 8, 11–14, 17
Ропет И.П. (Петров И.Н.) – 77, 78
Рославец Н.А. – 39, 40
Рояк (Раяк) Е.М. – 9, 15, 50
Рубин – 9
Руссоло Л. – 39, 40
Ряжский Г.Г. –10, 15

С

Сабанеев Л.Л. – 77
Санников Д.Н. – 50, 84
Сарабьянов Д.В. – 16, 30, 34, 53
Сезанн П. – 9, 23, 34, 83, 84, 93, 95, 97
Сен-Симон К.-А. – 33
Сенькин С.Я. – 10, 15, 17
Сифман – 9, 49, 50, 103
Скрябин А.Н. – 40, 76
Соловьев В.С. – 27, 34, 35
Сомов К.А. – 102
Степанова В.Ф. – 9, 13, 16, 87, 102, 105, 107
Стравинский И.Ф. – 76–78
Стржеминский В.М. – 9, 10, 13, 15
Стригалев А.А. – 11
Суетин Н.М. – 8–10, 12, 14–16, 25, 41, 45, 50, 52, 53, 84, 87, 100, 102
Сухопаров С.М. – 36

Т

Татлин В.Е. – 10, 41, 72, 80, 90, 91
Терентьев И.Г. – 36
Термуни С. – 91
Тильберг И.Х. – 8
Тимофеева Н.А. – 15
Толстой Л.Н. – 81
Томашевский К. – 39
Трусова Е.Г. – 8, 89
Тцара Т. – 80

У

Удальцова Н.А. – 16
Успенский П.Д. – 28, 58
Уэллс Г. – 68

Ф

Фальк Р.Р. – 12, 14, 45
Февральский А.В. – 80
Филонов П.Н. – 43
Флоренский П.А. – 30
Фокин М.М. – 78
Фрадкин И.Б. – 9
Франкетти В.Ф. – 102
Франциск Ассизский – 76

Х

Хан-Магомедов С.О. – 18
Харджиев Н.И. – 9, 17, 31, 32, 34, 38, 42, 47, 58–60, 66–68, 77, 78, 91, 100, 105–107
Хармс Д.И. – 84
Хидекель Л.М. – 9, 10, 12–15, 47, 50, 84, 92, 100, 105
Хлебников В.В. – 17, 28–30, 34, 36, 37, 40, 41, 48, 51, 56, 58, 60, 67, 68, 74, 75, 78, 79, 106, 107

Ц

Цадкин О. – 9
Цейтлин (Цетлин) А.А. – 9, 13, 50–52, 103
Ционглинский Я.Ф. – 78
Циперсон Л.О. – 9, 13, 84, 92
Цшохер А.О. – 45

Ч

Чайковский П.И. – 76
Чашник И.Г. – 8–10, 12–18, 41, 48, 51, 53, 68, 84, 87, 92, 100, 102, 105
Червинка (Червинко) И.И. – 9, 12, 15, 41, 53, 68, 84, 103

Ш

Шагал М.З. – 8, 9, 12, 19, 20, 68, 88–90, 92, 97, 102
Шапиро Т.М. – 90, 91
Шарден Т. де – 34
Шатских А.С. – 8–10, 12, 16, 17, 24, 30, 33, 45, 48, 50, 53, 68, 69, 79, 83, 86–91, 105, 107
Шацкий Е. – 16
Шемшурин А.А. – 37
Шервуд Л.В. – 83
Шершеневич В.Г. – 40, 80
Шихирева О.Н. – 10, 91
Шлеммер О. – 80
Шопен Ф. – 59
Шопенгауэр А. – 27, 35
Шостакович Д.Д. – 78
Штеренберг Д.П. – 9, 14, 20, 22, 45, 101, 102, 106
Штраус И. – 77
Шуман Р. – 76

Э

Эндер М.В. – 78
Эрдман Б.Р. – 80
Эренбург И.Г. – 16, 20, 21
Эсторик Э. – 48
Эттингер П.Д. – 20, 92
Эфрос А.М. – 19, 23
Эфрос (Фейгельсон) Н.М. – 9, 16
Эшенбах В. фон – 76

Ю

Юдин Л.А. – 9, 10, 12, 14–16, 22, 47, 49, 79, 84, 85, 94, 95, 97, 103, 105
Юдовин С.Б. – 12
Юренев С.Н. – 12

Я

Якерсон Д.А. – 8, 87, 92
Якулов Г.Б. – 40
Янко Марсель – 80

Cačnik I. – 25
Costakis G. – 8, 107
Jaffe Hans L.C. – 31, 33
Khidekel L. – 9, 50, 107
Leporskaja A. – 25
Lissitzky El – 22, 48, 69, 70, 107
Matjuschin M. – 76
Mondrian P. – 31, 33
Rakitin V. – 8, 25
Shadowa L. – 8, 16, 58, 59, 88, 90, 92, 93, 102, 107
Suetin N. – 25

Уновис №1. Витебск 1920. Факсимильное издание. М.: Издательство СканРус, 2003. – С. 54 (факсимильное издание), С. 110 (приложение), ил. 81

Публикация, подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Т.В. Горячевой
Компьютерная верстка Т.Э. Лапина
Корректор О.Е. Недорезова

Подписано в печать 18.06.02 г. Бумага офсетная.
Формат 255x357. Гарнитура Оффицина. Печать офсетная. Объем 41 п. л.
Тираж 300 нумерованных экз. Изд. № 03-03

Издательство «СканРус», Москва, Лаврушинский пер., 3/8
Тел.: (095) 232-1134; E-mail: scanrus@comail.ru
http://www.scanrus.ru