

*Илья Чашник.  
«Красный круг на чёрной поверхности»,  
1925*



Т.В. Котович

---

ИЛЯ ЧАШНИК:  
ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

Монография

---

Витебск  
Издание автора  
2026

УДК 7.071.1:75:94(476.5-25)  
ББК 85.103(4Бей-4Вит)6+85.143(4Бей-4Вит)-22.46  
К73

Серия основана в 2020 году

Автор: доктор искусствоведения, профессор, член Белорусского Союза художников  
**Т.В. Котович**

Рецензент:

профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова,  
главный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследо-  
ваний, заслуженный деятель искусств России, лауреат международной премии им.  
Николая Рёриха, доктор искусствоведения, профессор А.И. Демченко

На внутренней обложке использована работа  
Ильи Чашника «Красный круг на чёрной поверхности», 1925

**Котович, Т.В.**

**К73** Илья Чашник: Движение цвета : монография / Т.В. Котович. – Витебск,  
2026. – 200 с. – (Витебские конспекты).

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории изобразительного искусства, историков, культурологов студентов гуманитарных вузов.

Исследование является двенадцатой книгой из серии «Витебские конспекты», посвящённой истории и творчеству членов УНОВИСа, творческого объединения, созданного Казимиром Малевичем в Витебске в 1920 году после 1-й — «Направление движения» (в соавторстве с А. Зименко); 2-й — «Пангеометрия города» (в соавторстве с А. Духовниковым); 3-й — «Бог не скинут»; 4-й — «Комитет по борьбе с безработицей»; 5-й — «УНОВИС = Школа Малевича»; 6-й — «Педагогическая система Малевича»; 7-й — «Трамвай в супрематическом городе»; 8-й — «"Победа над Солнцем" : 1913–2023»; 9-й — «Витебск: Эль Лисицкий»; 10-й — «Витебская школа: парижский контекст// Парижская школа: витебский контекст»; 11-й — «Казимир Малевич, Черный квадрат: 110».

Данное издание это — исследование творчества члена Творкома УНОВИСа, ученика и ближайшего соратника К. Малевича Ильи Григорьевича Чашника, осмысление его художественного проекта в контексте малевичского супрематизма.

УДК 7.071.1:75:94(476.5-25)  
ББК 85.103(4Бей-4Вит)6+85.143(4Бей-4Вит)-022.46

© Котович Т.В., 2026

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	6
<b>ГЛАВА 1. НАЧАЛО НАЧАЛ</b> .....	7
1.1. Елаги. Витебские топосы Ильи Чашника .....	7
1.2. Движение к проекту «Художник» .....	24
<b>ГЛАВА 2. ЧЛЕН ВИТЕБСКОГО УНОВИСА</b> .....	33
2.1. Учеба и творчество .....	33
2.2. Трибуна оратора .....	54
2.3. Динамические композиции .....	63
2.4. Теоретические рассуждения .....	77
2.5. Витебская «Супрема» .....	84
2.6. 1921–1922. ВНХУ .....	93
<b>ГЛАВА 3. ЗЕРНО СУДЬБЫ</b> .....	98
3.1. ГФЗ/ЛФЗ. Чаши и тоны .....	98
3.2. Крестообразные композиции .....	118
3.3. Другие измерения. Из 2-го в 5-е .....	133
3.4. Движение цвета .....	153
3.5. Катарсис. «Искусство победило и в этом было торжество нашей формы» .....	182
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	199

## ВВЕДЕНИЕ

---

**П**ервая треть XX века — время необыкновенное, бурное, социально напряженное, переворотное, и художественно революционное, переломное. В искусстве это было время кризиса, как писал философ Николай Бердяев, а еще точнее, конец классического искусства линейной перспективы и выхода в принципиально иное художественное мышление. Вся короткая жизнь художника Ильи Чашника вместились в это бурное и необыкновенное время.

В монографии автор опирается на исследование В. Ракитина как на платформу для всех дальнейших изысканий в биографии и в творчестве Ильи Григорьевича Чашника, а также на тексты Т. Горячевой, И. Карасик, Н. Козыревой, А. Шатских, С. Хан-Магомедова, Л. Жадовой.

Некоторые произведения Ильи Чашника будут повторяться в разных разделах монографии, это было необходимо для анализа и понимания работы в разных контекстах.

Автор благодарит за помощь в работе витебского историка Г. Орловского, историка О. Вортмана, ведущего архивиста Государственного архива Витебской области С. Мясоедову, дизайнера Елену Барышеву, доцента Витебского государственного технологического университета Наталью Тарабуко, дизайнера Сергея Никонорова.

## ГЛАВА 1. НАЧАЛО НАЧАЛ

---

### 1.1. ЕЛАГИ. ВИТЕБСКИЕ ТОПОСЫ ИЛЬИ ЧАШНИКА

В автобиографии Ильи Чашник писал: «Родился в 1902 году в гор. Люцине (с 1920 года Лудза, в Латгалии на востоке Латвии, самый старый город в регионе — Т.К.). Вскоре после моего рождения родители переезжают в г. Витебск, где я и провожу свое детство» [Автобиография И.Г. Чашника. 30. 3.27. Ленинград. Машинопись. Частный архив].

Небогатая семья с восемью детьми, с Ильей самым младшим жила в Елагах на Задвинской стороне.

Елаги — это большой район за железной дорогой, вокруг одноименного фольварка, и даже Юрьеву горку иногда называли Елагами.

➤ Из «Страничек недавней старины» Н. Никифоровского знаем, что Елагское предместье было одним из любимых прогулочных пунктов витеблян, вместе с Билево, Гуторовщиной, Мазурино и Лучесской дорогой. Был ещё сад «тивולי» в полверсты от окопной Ковальской площади, который «потерялся под железнодорожными службами витебского вокзала (в северо-западной стороне от него) да под частными домами срединных обывателей первых двух елагских переулков, хотя лет за пять перед сим еще можно было видеть две-три липы давнего сада <...>» [Никифоровский Н. Странички недавней старины. Витебск, 1899. С. 197].

➤ Сад «Елаги» конкурировал с садом «Европа», расположенным на Канатной улице в Задвинье.

➤ В начале 1919 года сад «Елаги» переименовали в сад «Коммуна» и передали в ведение Губотдела народного образования.

➤ В 1925 году он стал называться Сад им. Свердлова, был передан коммунотделу, а в 1926 году — профсоюзу металлистов. В 1940-е годы стал парком железнодорожников.

Младший брат Лазаря Хидекеля Лев, приезжавший в Витебск осенью 1956 года, писал, что район в плачевном состоянии, и с большим трудом он установил место их дома [Письмо Льва Хидекеля Лазарю Хидекелю. Витебск, 15 октября 1956 г. Архив семьи. Публ. Р. Хидекель. Нас поймут через 100 лет. Каталог выставки Лазаря Хидекеля в Нац. худ музее РБ. Н.-Йорк, 2020. С. 18].

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



*Сад Елаги. 1908 г.*



*Разрушенный район Елаг. 1944 год. На дальнем плане Юрьева горка. Фото предоставлены В. Борисенковым*

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



*Фото Витебска Район Елаг. 1944 год. Фото предоставлено В. Борисенковым*



*Сад «Локомотив», быв. сад Елаги. На дальнем плане Юрьева горка. 2025. Фото Г. Орловского*

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



*Пруд в саду «Локомотив», 2025. Фото Г. Орловского*



*Пруд в саду Елаги. Начало 20 в. Фото из сети*

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

Будущие соратники, соученики, единомышленники — уновисты жили неподалеку друг от друга в Задвинье. На Поперечно-Петровской, ныне ул. Зеньковой, жили родители Лисицкого. На Орловской площади (с 1919 — Красноармейской, ныне ул. Космонавтов) — Дмитрий Санников. На Кантонической (ныне ул. Красина), а потом на Долгоруковской (ныне ул. Космонавтов) — братья Носковы и Моисей Лерман, на Ильинской (ныне ул. Революционная) — Лев Зевин.

В Елагах они были втроем — Илья Чашник, Иван Червинко и Лазарь Хидекель.



*И. Червинко, Е. Рояк, И. Чашник. Витебск. 1922. [https://de.wikipedia.org/wiki/Jefim\\_Moissejewitsch\\_Rojak](https://de.wikipedia.org/wiki/Jefim_Moissejewitsch_Rojak)*



*Лазарь Хидекель. Фото из семейного архива Хидекелей*

Большая Елагская, или Прямая Елагская (еще одно название Старая Елагская) улица была главной улицей Елаг. После революции она была переименована в улицу Красного милиционера, а затем в конце августа 1950 года — в улицу Некрасова [ГАВм. Ф. 322. Оп. 6. Д. 26 Лл. 315-317].

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



*Елагская улица. Начало 20 в. Фото из сети*

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



*Улица Некрасова, быв. Большая Елагская в направлении к саду. 2025. Фото Г. Орловского*

Под номером 22 на улице размещался целый комплекс домов: сам 22-й и дома 22 а, б, в, г. Номер 22 — деревянный одноэтажный, а — каменный 2-этажный; б, в и г — деревянные одноэтажные.

Ткацкие мастерские Губсоюза занимали 10 комнат [ГАВм. Ф. 67. Оп. 1. Д. 484. Д. 906.] в доме 22в, в доме 22а жил И. Червинко совместно с сестрой, племянницей и теткой в двух комнатах [ГАВм. Ф. 67. Оп. 1. Д. 485. Л. 870б.].



*Здание на месте ткацких мастерских и дома с комнатами И. Червинко на Большой Елагской, 22. Ныне ул. Некрасова, д. 8 Витебская дистанция сигнализации и связи. 2025. Фото Г. Орловского*

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

В 1934 году Иван Червинко сообщал своему корреспонденту о том, что ему была оставлена Малевичем большая часть архива УНОВИСа. И он его бережно хранил до момента, пока здания мастерских не были разрушены во время войны. И. Червинко уходил пешком из горящего Витебска в сторону Москвы, куда двигался фронт.

Остававшийся в Витебске после отъезда всех уновистов в Петроград, в письме к однокашнику и товарищу по ВХУ Николаю Суетину он вспоминал: «<... > и те бодрые и веселые возвращения домой из института, после работы над полотном иногда в совершенно нетопленных мастерских прокуренных спасительной махоркой и вот опять-таки прежде чем разойтись по домам, несмотря иногда на позднее время мы еще подолгу простаивали на Елагском виадуке, обсуждая разнообразные волнующие нас вопросы <... >» [из письма И. Червинко Николаю Суетину от 10 марта 1929 года // В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. — СПб., 2000. — С. 147].

➤ Путепровод Металлистов (до 1973 года Елагский путепровод, Елагский виадук), через железнодорожные пути соединяющий нынешние улицы Зеньковой и Некрасова, построен в конце 19 века и реконструирован в 1959 году. Его длина составляет 80 метров, а ширина — 14.



Путепровод Металлистов. Фото из сети

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

✓ 8 октября 1905 года «Витебские губернские ведомости» сообщали: «Сегодня открывается для общего пользования Елагский путепровод, испытанный специальной комиссией из инженеров и представителя города. Как известно, путепровод предполагается для сообщения частей города, разделенных путями риги-орловской и Санкт-Петербургско-Витебской железной дорогой и для пропуска внизу 10 станционных путей и Ново-Монастырской улицы <...>. Путепровод состоит из пяти пролетов <...>. Для прохода публики устроены асфальтовые тротуары в 1 сажень. Съезд с моста на Елагинскую площадь и Ново-Монастырскую улицу <...>».



«30 октября 1915 г. сам император вновь сделал остановку в Витебске для проведения смотра 78-й пехотной дивизии» <https://vithram.by/nikolaj-ii-v-vitebske/>. На фото вдали Елагский виадук



Елагский виадук. 1941 г. Фото представлено В. Борисенковым

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА



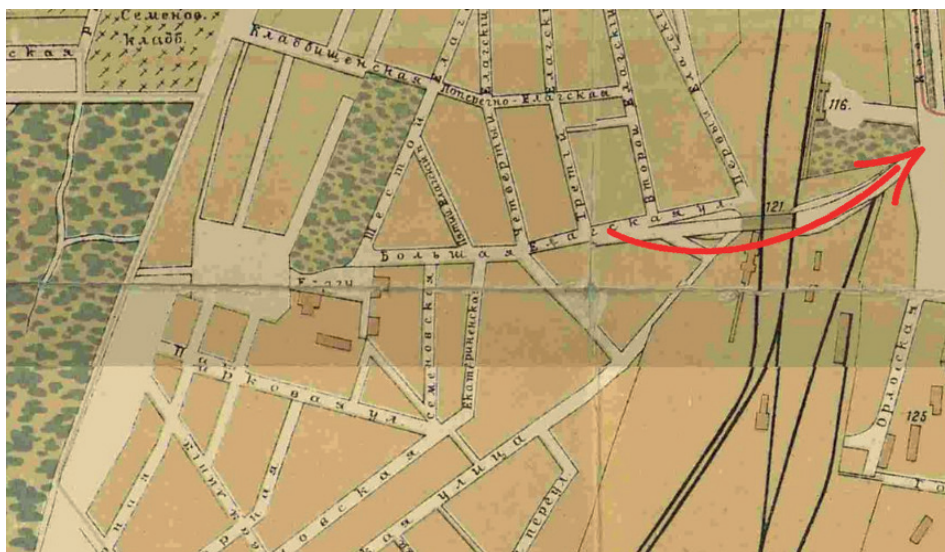
Елагский виадук. 1941 г. Фото представлено В. Борисенковым



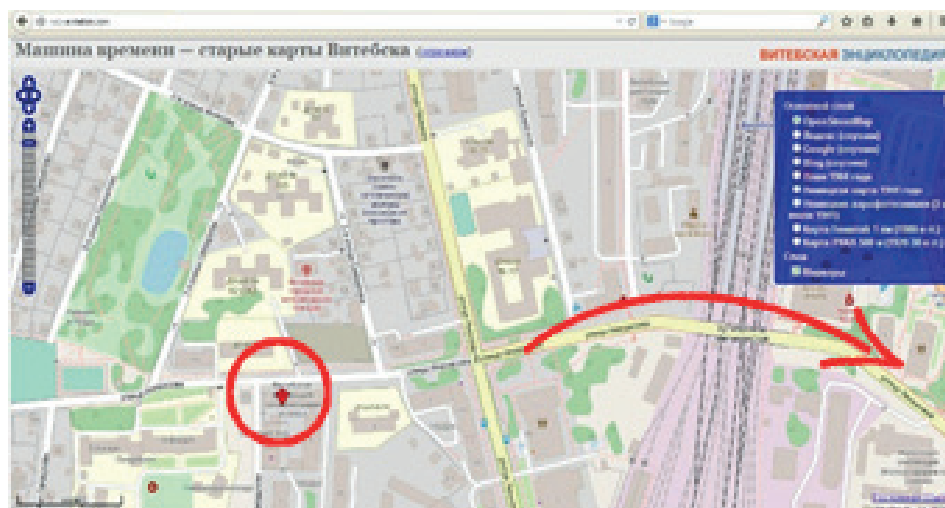
Вид на мост Металлистов (быв. Елагский виадук) со стороны ул. Некрасова. 2025. Фото Г. Орловского

➤ Продольная ось путепровода проходит над путями под прямым углом, но в начале 20 в. съезд с него закруглялся не на юг к Поперечно-Петровской улице (ныне ул. Зеньковой), а на север — к началу современной улицы Кирова.

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ



Расположение Елагского виадука на плане Витебска 1904 года. Его ветка ведет к вокзалу (на плане вверх от железнодорожных путей). Красным флажком обозначено расположение дома Чашника на Екатерининской улице



Современное расположение быв. Елагского виадука ныне путепровода Металлистов. Его ветка ведет к ул. Зеньковой

Сразу у виадука в Елагах начиналась и Ново-Монастырская улица.

➤ Летом 1923 года Ново-Монастырская была переименована в ул. Бебеля [ГАВм. Ф. 67. Оп. 1. Д. 188. Л. 1], а в августе 1950 — в ул. Карла Маркса [ГАВм. Ф. 322. Оп. 6. Д. 26. Л. 315-317].

Рядом с ткацкими мастерскими располагался дом, в котором жило семейство Чашников.

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА



Г. Орловский. Предположительное место дома Хидекелей на ул. Н.-Монастырской, 7.  
Наложением на современный план района Елаг



У деревьев предположительное место, где находился дом Хидекелей. 2025. Фото Г. Орловского

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

Город Витебск 144

АНКЕТНЫЙ ЛИСТ № \_\_\_\_\_ ДАТА ЗАПОЛНЕНИЯ \_\_\_\_\_

НАЗВАНИЕ УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ Вит. Государств. Училища. Стетаре.

ФАКУЛЬТЕТ Архитектура ОТДЕЛЕНИЕ \_\_\_\_\_ КУРС 10

Имя Чашника ИМЯ Игорь ОТЧЕСТВО Смирнов

Пол мужской ВОЗРАСТ 10 СЕМЕЙНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ холод

Год поступления в высшую школу 1918 Занимаетесь в ней с перерывами или  
БЕЗ / ПОДЧЕРКНУТЬ /

Количество сданных зачетов и экзаменов 4

Полученное до того образование \_\_\_\_\_

Готовитесь ли к практической или научной деятельности в промышленности

В какой именно области науки в сельскохозяйственной науке

Состоите ли членом профсоюза и какого Саратов

Служите ли и где именно \_\_\_\_\_

Ваши политические возрения Крестьянские

Вели ли общественную работу в высшей школе и какую нет

Оклад Вашего жалованья: основного 310 дополнительн. \_\_\_\_\_ всего 310

Место Вашего постоянного жительства до поступления в высшую школу Витебск

Командированы ли сюда для учения и каким учреждением \_\_\_\_\_

Получаете ли материальную поддержку от \_\_\_\_\_ | Учреждения | ДА | НЕТ |  
| Родных | | натурой | деньгами |  
ПОДЧЕРКНУТЬ

Занятия Ваших родителей Сельск. и торговля

С каких лет стали себе самостоятельно зарабатывать на жизнь с 15

Перечислите профессии какими Вы когда либо занимались Земледелец

Пользовались ли до сих пор социальным обеспечением, в какой высшей школе и где В Витебских государ. Училищах Стетаре.

Снимаете ли: квартиру, комнату, койку. На частной квартирв,  
в общежитии / ПОДЧЕРКНУТЬ / ПАТА \_\_\_\_\_

Адрес Витебск Советские переулки 135

Подпись И. Чашника

Резолюция \_\_\_\_\_

Анкетный лист И. Чашника. Государственный архив Витебской области (ГАВт). Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 145

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

В своей анкете Илья Чашник отмечает, что до поступления в ВХУ он проживал по адресу ул. Елагская, 20. Видимо, в этом доме на углу с Екатерининской жили его родители. Это был угловой дом и по ул. Екатерининской он числился за номером 1.



Г. Орловский. Приблизительное расположение дома № 3 по ул. Екатерининской, ныне ул. Орджоникидзе, наложением на современный план Елаг

№№ по порядку	№№ домов	Фамилия, имя и отчество владельца дома и улица	Примечание	Источник
3341	2	Никитины		67-1-247-456 об
<b>Екатерининская</b>				
3362	1	Безхозный (быв. Мимоновы)	Сдан в аренду гр. Тобкиной	67-1-247-456 об
<b>Серебряная (Семеновская). (0456об-457об)</b>				

На 1923 год дом на ул. Екатерининской, 1 бесхозный. ГАВт. Ф. 67. Оп. 1. Д. 247. Л. 465об

1001-5-10.docx				
принадлеж. Копылову:				
Угол Елагской и Екатерининской				
20/1	Милloкова мария Рудольфовна, домохозяйка	Дом камен. 1 этаж " дер.1 эт.	54,26 11,73	

Документы 1930 года дают возможность понять размер углового дома. ГАВт. Ф. 1001. Оп. 5. Д. 10. Л. 1-5



Угол улиц Орджоникидзе (быв. ул. Екатерининской) и ул Некрасова (быв. ул. Большой Елагской).  
Часть здания расположена на месте дома 1/20. Фото Г. Орловского. 2025 г.

Отец Ильи Чашника – Гирш Шмерков Чашник (1860 г. рождения), мать – Сара-Бася Аккелевна Чашник (1863 г. рождения). Дети: Эфраим (1886), Шмерка (1888), Хана (1890), Гинде (1892), Израиль-Вальер и Лея (1895) и младший Илья (1902). [Из архива семьи Чашников. Предоставлено Инной Чашник. Польша].

Другой адрес Чашника, заявленный в этой же анкете — ул. Екатерининская, 3.

➤ Екатерининская улица, с 1922-го года Чичерина. Сегодня это улица Орджоникидзе. В конце 1919 года у владельца Мацовича были конфискованы два дома (один каменный одноэтажный, другой деревянный одноэтажный) вместе с надворными постройками и двором под общежитие учащихся школ 1-й и 2-й ступени [ГВМ. Ф. 56. Оп. 1. Д. 181. Лл. 786-787].

На 1919 год (время заполнения анкеты) Илья, видимо, или жил в этом общежитии или снимал комнату в доме на этом же участке.

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



*Дом на быв. ул. Екатерининской, 3. Постройка начала 20 в. Снесен в 2011 г. Фото из сети*



*Витебская дистанция сигнализации и связи, управление железными дорогами и их обслуживание на ул. Орджоникидзе, 3. 2025. Фото Г. Орловского*

## 1.2. ДВИЖЕНИЕ К ПРОЕКТУ «ХУДОЖНИК»

*«Совершим с твёрдостью наш жизненный подвиг.  
Дарование есть поручение.  
Должно исполнить его, несмотря ни на какие  
препятствия...»*

*Е.А. Баратынский. Письмо другу 1831 года*

11-летним Илья поступил в оптико-механические мастерские Зелига. Научился токарному и сверлильному делу, изучил азы проектирования и черчения. С 15 лет трудился по 10-11 часов, зарабатывая электро-техническими работами, и уже не представлял себя художником, бросив рисовать за неимением времени и сил. Нужно было разбираться в оборудовании, грамотно читать чертежи и схемы в деле оптики и точной механики. Со временем он хорошо освоил специальность и в анкетах подчеркивал, что он профессиональный электротехник.

Поскольку судьба отпустила ему очень мало лет, она же и подтолкнула на главный путь: мать привезла из Петербурга гравюры, и увидев их, он вернулся к своему увлечению, стал рисовать по ночам, а по воскресеньям посещать школу Ю. Пэна. Братья и сестра подросли, разъехались, стали помогать родителям, и мальчик смог оставить, наконец, мастерскую.

Школу Илья закончил и 16-летним отправился в Москву, во Вторые Государственные свободные художественные мастерские.

➤ Летом 1918 г. на основе Строгановского художественного училища (СХПУ) на Рождественке, 11 и Училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) на Мясницкой, 21 были созданы Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские.

И несмотря на то, что с 1918 года во Вторых мастерских уже начал преподавать К. Малевич, с которым у Ильи Чашника будет связана вся дальнейшая жизнь, здесь они не встретились. В мастерских было три отделения: живописное, скульптурное и архитектурное. Чашника интересовала архитектура, но он еще не знал, что архитектурой он будет вскоре заниматься серьезно, но в Витебске у Лазаря Лисицкого.

В Витебск он вернулся сразу же, потому что осенью 1918 года Марк Шагал завернул подготовку и создание ВНХУ (Витебское народное художественное училище), и Илья Чашник увидел свои перспективы именно здесь и поступил учиться в мастерскую к Шагалу, чтобы заниматься живописью.

Как сообщалось в газетах, большинство учащихся ВНХУ — дети витебских рабочих и бедноты: «Провинция поневоле расшевелится, с удивлением глядя на эти головы бедноты, так жадно и искренно рвущейся к искусству» [Первый смотр молодых художественных сил Витебска // Витебский листок. 1919. № 1258. 28 июня. С. 4].

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



Особняк И. Вишняка в Витебске. 1960-е гг. Здание, в котором с осени 1918 до осени 1923 года помещалось Витебское народное художественное училище, менявшее за это время свое название и статус. Фото Э. Трепачука



Мастерская Марка Шагала. Витебск, 1919 г. Слева направо (сидят): Л. Хидекель, М. Шагал, М. Кунин, И. Чашник, Х. Зельдин. На полу сидит Л. Зевин. Стоят: М. Векслер, Л. Циперсон

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

✓ Марк Шагал восклицал: «Мечты о том, чтобы дети городской бедноты, где-то по домам любовно пачкавшие бумагу, приобщались к искусству — воплощаются». И добавлял: «ибо будущему коллективному творчеству необходимо лишь сознание духа и ценности грядущих эпох, но не сборище стертых однообразных личностей» [Шагал М. О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) // Школа и революция. 1919. № 24-25. 16 августа. С. 7-8].

Из статьи Г.П. «“Маленький недостаток” в механизме Народного художественного училища» в «Известиях Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» № 37 от 16 февраля 1919 г (С. 2):

✓ «В Витебске открылось Народное художественное училище. Открылось, несомненно, в результате тех невероятных трудов и усилий, которые были потрачены небольшой, но энергичной и талантливой группой инициаторов-художников. За это они, конечно, заслуживают величайшую нашу благодарность. Открытием училища они многое сделали для нашего отсталого провинциального города, дали ему возможность частично приобщиться к культурной жизни центров».



Преподаватели Народного художественного училища. Витебск, 26 июля 1919 года.  
Сидят слева направо: Эль Лисицкий, Вера Ермолаева, Марк Шагал, Давид Якерсон, Юрий Пэн,  
Нина Коган, Александр Ромм. Стоит сотрудница училища. Фото из сети

Училище открыли в январе 1919 года, а в конце июня состоялась первая отчетная выставка учащихся, где Илья Чашник отличился своими работами, был отмечен премией, а одна из его картин была взята в музей училища.

В начале февраля 1919 года Марк Шагал на заседании Коллегии Витебского ГУБОНО внес предложение о расширении штатов ВХУ — по одному руководителю на 25 учащихся [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1 д. 22. Л. 31об.]. В списке служащих ВХУ за март-апрель 1919 г. их пока трое (А.Г. Ромм, М.З. Шагал и заведующий училищем И.Х. Тильберг) [ГАВм. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 142]. К июлю их будет семь.

✓ Характеризуя особенности преподавания в ВХУ, П. Медведев в статье-очерке подчеркивал: «<... > особенно дорогая одна черта. Хотя большинство преподавателей училища принадлежат к так называемому <левому искусству>, но их педагогическая чуткость не позволяет им ломать индивидуальности своих учеников в угоду своим художественным канонам. Наоборот, каждому ученику <... > обеспечена возможность самостоятельно и свободно проявлять свою художественную личность» [Медведев П. 1-я отчетная выставка в художественном училище // Просвещение и культура (Витебск). 1919. № 4. 6 июля. С. 2].

Весной 1919 года в Витебск приехал Лазарь Лисицкий. И Марк Шагал сразу же предложил ему руководство мастерской в ВХУ:

➤ В списках служащих ВХУ от 30 июля 1919 [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 12 л. 72], от 21 ноября 1919 [ГАВм. Ф. 101. Оп. 2. Д. 4 Лл. 87-88], от 21 января 1920 г. Лазарь Маркович Лисицкий — руководитель мастерской графики и печати [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 24 л. 16]. С 3 мая 1919-го до октября 1920 года Лисицкий преподавал в ВХУ.

✓ В печати сообщалось: «К началу учебного года в Художественном училище расширяются мастерские прикладных искусств. Помимо отделения рукоделия, переплета, игрушек начнут функционировать мастерские графики и архитектуры. Руководителем приглашен художник-архитектор Л.М. Лисицкий» [Открытие мастерской графики и архитектуры // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. № 156. 16 июля. С. 4].

В следующих номерах газеты была раскрыта система этого блока мастерских, их оборудование и план преподавания: «С текущего учебного года в Витебском высшем народном художественном училище начинают функционировать **мастерская графики, печати и архитектуры** (выделено нами — Т.К.). Сейчас заканчивается их оборудование. Имеются уже:

- пресс для печати деревянных гравюр и гравюр на линолеуме,
- литографский станок и камни,
- предусматриваются вальцы медных и цинковых гравюр.

Это дает возможность мастерским выполнять ряд задач, поставленных современной книгой, плакатом, лубком и всем прочим, что рождается от современной работы художника и машины.

Двери мастерских широко открыты для всех товарищей наборщиков, литографов, всех близких типографскому делу для совместной работы над установлением новых достижений при помощи одного только типографского материала.

**В архитектурной мастерской участникам представляется возможность познакомиться с основными методами и системами архитектуры и научиться графическому и пластическому (в работе над моделями) выражению своих строительных замыслов (выделено нами — Т.К.)**

➤ Руководить перечисленными мастерскими приглашен Лазарь Лисицкий, который будет в целом ряде лекций и докладов знакомить слушателей со всеми теоретическими и историческими вопросами, связанными с работой мастерских» [Мастерская графики, печати и архитектуры // Известия Вит губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1919. № 169. 31 июля. С. 3].

16 августа 1919 г. Марк Шагал писал:

✓ «Будущее должно расширить задачи училища, и для этой цели при училище организуются оборудованные мастерские графики и архитектуры» [Шагал М. О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) // Школа и революция. 1919. № 24-25. 16 августа. С. 7-8].

В этом же номере издания Л. Лисицкий декларировал свои задачи:

✓ «Коммунистическая система жизни общества создает нового человека — из маленького ничтожного колеса машины он превратился в ее капитана, рулевого. <...> **Мы должны найти теперь совершенно новый путь художественного воспитания** (выделено нами — Т.К.). Он должен быть найден в мастерской, где мастер и его подмастерья в тесном общении и упорной совместной работе хоятят одного и того же — абсолютно свободного, ничем, кроме напора творческой интуиции, не вызванного стремления найти форму для поставленных себе заданий» [Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. 1919. № 24-25. 16 августа. С. 11].

Накануне осенних занятий, 30 августа 1919 года вечером Лазарь Лисицкий назначил совещание записавшихся в его мастерские [Художественное училище // Известия Вит губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1919. № 193. 30 авг. С. 4]. Это был смотр сил и первая встреча с витебскими учениками. Здесь и произошла следующая по значимости судьбоносная встреча для Ильи Чашника после встреч с Юрием Пэнном и Марком Шагалом.

В октябре 1919 г. Л. Лисицкого командировали в Москву «для получения инструкций и материала по заказам Комиссариата по национальным делам к годовщине Октябрьской революции» [ГАВит. Ф. 2262. Оп. 1. Д. 18. Л. 109]. Он встретился с Казимиром Малевичем и пригласил его в Витебск.

И происходит главная для Ильи Чашника встреча, главная реперная точка на его пути:

- Мастерская: электротехник;
- Студия Пэна: обучение живописи;
- II СГХМ: обучение архитектуре;
- ВХУ: Марк Шагал, обучение живописи;
- ВХУ: Лазарь Лисицкий: обучение архитектуре;
- ВХУ: Казимир Малевич: обучение живописи, дизайну, ДПИ, теории искусства.

В ноябре 1919 г. Л. Лисицкий как руководитель мастерской графики и печати, а также К. Малевич как руководитель живописно-рисовальной мастерской обозначены в списке членов Витебского Губотдела Всерабиса [ГАВМ. Ф. 101. Оп. 2. Д. 4. Л. 104об].

Илья Чашник поступил в обе мастерские: и к Лисицкому, и к Малевичу.

Главные элементы педагогической **системы Лисицкого** в мастерской архитектуры и графики представляли собой:

- **Тектоника** как искусство приведения в порядок, в целесообразность, в ритм и как фундамент всех искусств.

- **Математические упражнения** для развития гибкости ума и широты восприятия.

- **Создание книги** как создание храма, с его фресками и витражами (цветными окнами). Книга стала монументом современности. Книга ждет от современного художника, чтобы он создал из нее этот монумент будущего. «Он должен взять на себя эту работу, и здесь он принужден будет оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и все это послушно завертится в его руках и родит ему произведение не в одном экземпляре, не уникам для любителя-мецената, а тысячи тысяч одинаковых оригиналов для всех кто жаждет да утоляется» [Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. 1919. № 24-25. 16 августа. С. 11].

Далее:

- **Аксонометрия**, с помощью которой Лисицкий переводил формы из плоскости в стереометрию, что позволяет создать визуальную глубину геометрических форм, квадрат трансформировать в куб, прямоугольники — в параллелепипеды, трапеции — в пирамиды и т.д., где главным элементом оставался куб.

Тела и фигуры просматривались с разных ракурсов, совмещаясь на одной плоскости, но, накладываясь друг на друга, врезались в пространство, которое и само множилось на плоскости, которые прозрачностью своей устремлялись в иллюзорную глубину, в метафизику.

Лисицкий прежде всего — математик. На основе этого он соединяет супрематизм и аксонometriю.

- Важно отметить, что основополагающий элемент здесь — **цвет, цветовая плоскость**: «<...> две поверхности, имеющие окраску разной степени интенсивности, даже если они расположены в одной плоскости, воспринимаются, как если бы они

были расположены на разном расстоянии. В этом пространстве (иррациональном — Т.К.) расстояния измеряются только при помощи интенсивности и положения строго ограниченных цветowych поверхностей» [Эль Лисицкий. Искусство и пангеометрия / Эль Лисицкий: Обратимость // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии / под ред. С. Ушакина. Екатеринбург; Москва. 2016. С. 95].

• **Проекционное черчение.** «Лисицкий же в упражнениях по проекционному черчению приучал учеников видеть в этих плоскостных супрематических композициях лишь одну из проекций объемной композиции. Это было неожиданно и увлекло учеников. Они начали под влиянием и под руководством Лисицкого выводить свои учебные плоскостные супрематические композиции в объем <...> Выполнение на основе плоскостных супрематических композиций аксонометрий называлось в училище архитектурными поисками. Белостоцкая вспоминает, что она впервые в витебском училище услышала слово архитектоника. Все это шло от Лисицкого. Ориентация на архитектурные поиски, считает она, и вызвала тягу в архитектуру, которая стала рассматриваться как желанная цель» [Хан-Магомедов С. Взаимодействие архитектуры и левого изобразительного искусства. Л. Лисицкий — новый стиль, объемный супрематизм и проуны // С. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Кн. 1. М., 1996. С. 41].

**Программа Казимира Малевича** была выработана ещё в Москве. В середине сентября 1919 года он отправил её в Совет 2-х ГСХМ (Гос. своб. худ. мастерские) как его план на 1919/1920 уч.год, который включал работу живописной и скульптурной мастерских с общим для обеих направлений: кубизм, футуризм, супрематизм как новый реализм живописного мировоззрения. Воплотил он ее в ВНХУ.

✓ М. Лерман отмечал: «Мы, оставшиеся в живых ученики училища, считаем те годы, несмотря на все материальные трудности, периодом духовного ренессанса. <...> Витебск <...> стал в то время центром культуры Белоруссии. <...> С приходом Малевича училище получило новый дополнительный мощный импульс» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 199].

Сам Малевич позднее писал, что основанием его школы является:

• **теория**, в которой произведение рассматривается и анализируется как синтез отношений: не отражения действительности, а создания нового вида действительности, современного и прогрессивного. Он не раз подчёркивал, что именно в Витебске он начал эксперимент по исследованию действий **прибавочных элементов** в своих учениках «Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске Институт, который дал возможность вести работу полным ходом» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М., 1998. С. 85].

• Мастерская Малевича решала и проблему **новой социализации**, не имеющей аналога в дореволюционном Витебске. Работа учеников практиковалась **внутри школы и за ее пределами**, одно и то же задание оценивалось и корректировалось всей группой, у педагога появлялась возможность корректировать задания для разных групп.



*Занятия в мастерской УНОВИСа. Справа налево на переднем плане: Иван Червинко, Георгий Носков, Михаил Векслер, Н. Фейгельсон; над ними — Ефим Рояк; сидит — Николай Суетин; за столом: Лев Юдин, Нина Коган, Вера Ермолаева; у доски стоит Казимир Малевич, рядом слева — Лазарь Хидекель, левее — Илья Чашник. Фото Витебск, сентябрь 1920 г.*

*Есть и иная подпись: из семейного архива семьи Лазаря Хидекеля. УНОВИС, сентябрь 1921 г. Сзади слева: Илья Чашник, Лазарь Хидекель и Казимир Малевич; за столом слева: Лев Юдин, Вера Ермолаева, Николай Суетин с эмблемой УНОВИСА на манжете и Нина Коган; на полу слева: Н. Эфрос и М. Векслер; справа: Ефим Рояк, согнувшись пополам, и Иван Червинка у мольберта. И подпись под этим фото в книге А. Шатских «Жизнь искусства» [Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001, С. 39]: Слева направо на переднем плане Н. Суэтин, Л. Хидекель. Крайний справа — И. Червинка; на втором плане слева направо — Л. Юдин, М. Векслер.*

*В. Ермолаева, неустановленное лицо, Н. Коган, у доски стоит К. Малевич.*

*В книге Лев Юдин: «Сказать — своё...» [М., 2017. С. 13] подпись под фото: слева направо: Л. Юдин, справа от него — В. Ермолаева, между ними стоит И. Чашник, на табурете сидит Н. Суетин, сзади него стоит Л. Хидекель, справа от него сидит Н. Коган, справа от Н. Суетина сидит у холста Г. Носков, М. Векслер чертит на холсте, над ним наклонился Е. Рояк, справа от М. Векслера сидит Н. Фейгельсон, над ним у холста стоит И. Червинко. На заднем плане у доски стоит К. Малевич. Фото 1921 г.*

Вера Ермолаева подчёркивала, что он ведёт специальный выработанный им самим курс теории и практики нового искусства и практические занятия сразу в трёх мастерских. Он — единственный исследователь по вопросам нового искусства, и «своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов Мастерских» [ГАВМ. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 91].

- Малевич **начинал обучение в своей школе с сезаннизма**, искусства, в котором отсутствует изобразительность, которое нацелено на то, «хорошо ли вытканы цветочные элементы, создающие новую живописную структурную картину, и, во-вторых, насколько сильно выражено то или иное ощущение» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т., Т. 2. М., 1998. С. 142].

- **Мастерская кубизма** была основной в школе, и через неё проходили все ученики.

- **Изучение футуризма** было сосредоточено на освоении динамического движения, особого движения, движение предметов с наибольшим динамическим содержанием.

- **Супрематизму** Малевич учил отдельно, и это была вершина обучения. Он определял супрематизм как пустыню с волнами беспредметного ощущения.

Эти две системы смыкаются в общем положении в образовательной программе ВХУ:

- **Выход из плоскости в объём** был представлен в школе как наиболее перспективный и сложный этап развития системы движения. Перспективный в том смысле, что витебские ученики в своем творческом движении выходили в архитектуру (Л. Хидекель, Ф. Белостоцкая, М. Лерман, отчасти и Н. Суетин с его выставочными проектами). Илья Чашник в теоретической записке «О методе» 1922-го года отмечает этот момент перехода из холста в пространство как потенциальность белого супрематизма при трансформации его в новую природу, как «шестое измерение», или первоначальный период объемных проектов [цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 117].

Для Чашника это было стартом в пространство нового, современного мышления, где он мог осуществить свое предназначение: супрематизм давал выход в архитектуру и в дизайн. Индивидуальное художническое сознание молодого человека не надо было пристраивать к системе образования, введенной Малевичем в ВХУ, и не надо было свое сознание переделывать.

Не зря он так стремился изучать архитектуру в московских мастерских. И именно в Витебске судьба привела его в сразу две мастерские — к Малевичу и к Лисицкому. «Мастерская Лисицкого становится опорой Малевича. Его личность, как раньше на самого Лисицкого, производит ошеломляющее впечатление на учеников, Малевич ими уже воспринимается не просто как профессор, который может научить работать профессионально, по-европейски, научить зарабатывать кусок хлеба, но как проводник неведомой системы взглядов — супрематизма, открыватель которого был перед НИМИ» [Ракитин В. Тексты. Тексты о Ракитине: в 2 т. / сост.: Е. Ракитина, А. Сарабьянов. М., 2019. Т. 1. С. 290-291].

Илья Чашник становится учеником и Лисицкого и Малевича: это не только обучение в обеих мастерских, но и участие во всех проектах мастеров. Именно здесь осуществляется главный проект его жизни — «Художник нового искусства».

## ГЛАВА 2. ЧЛЕН ВИТЕБСКОГО УНОВИСА

### 2.1. УЧЕБА И ТВОРЧЕСТВО

Проект «Художник нового искусства — Илья Чашник» начинается вместе с проектом «УНОВИС», с декабря 1919 года.

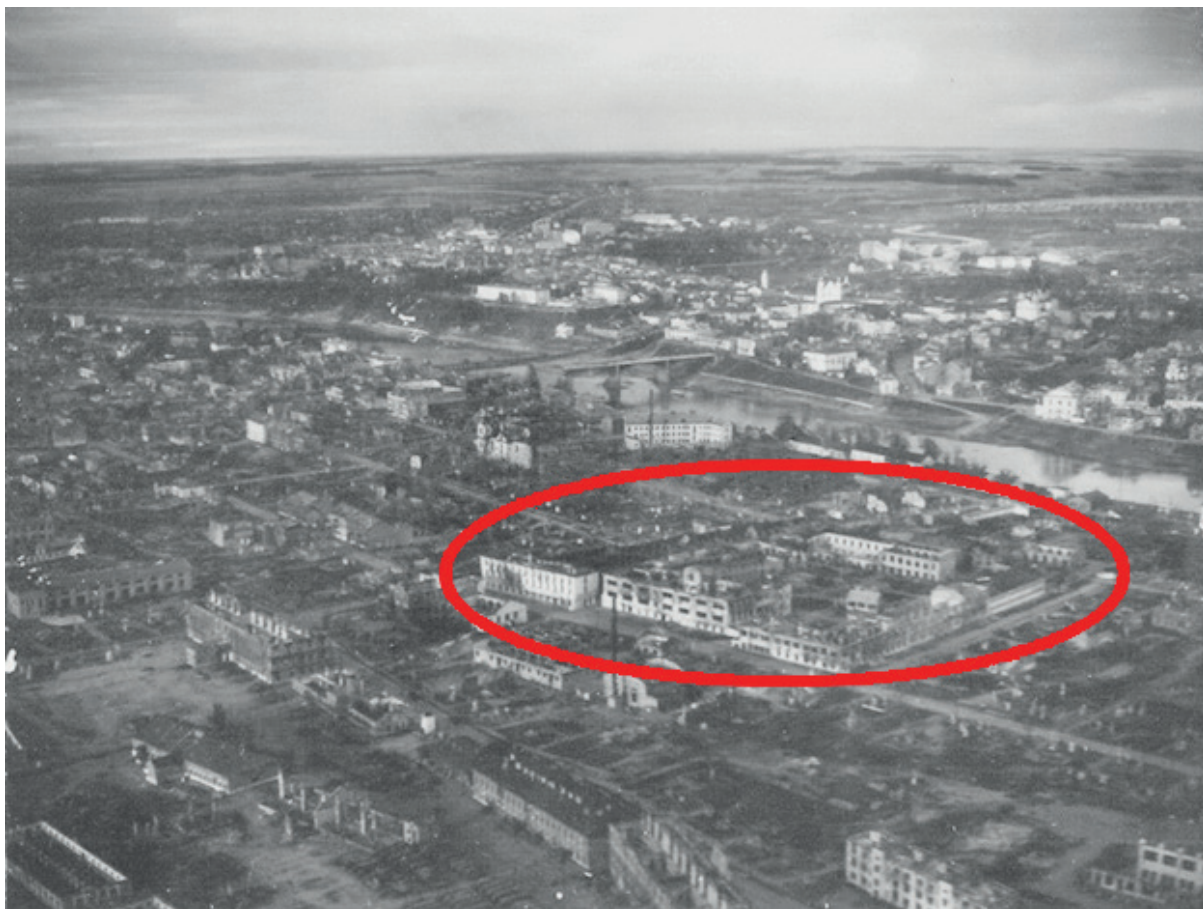
➤ Зимой 1919–1920 гг. в Витебске начался супрематический художественный ренессанс (термин Е. Ковтуна), и Илья Чашник стал его активным участником. В середине февраля 1920 года, когда был объявлен УНОВИС — объединение Утвердителей Нового искусства, он вошел в состав Творкома, Творческого комитета УНОВИСа. «И именно Чашник становится одной из движущих сил Уновиса. Чашник сразу увлекается идеей Уновиса как особой партии, как ордена избранных для совершения мировой революции в искусстве» [Ракитин. *Тексты. Тексты о Ракитине: в 2 т. / сост.: Е. Ракитина, А. Сарабьянов. Т. 1. М., 2019. С. 142*].

17–20 декабря 1919 года — дни реализации эскизов росписей Комитета по борьбе с безработицей. Малевич спустя четыре месяца признавал это оформление первой акцией УНОВИСа: «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. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах» [УНОВИС и его общественное творчество // Альманах УНОВИС. № 1]. К. Малевич и Эль Лисицкий создали эскизы оформления фасадов Комитета и эскизы декораций для торжественного заседания и представления в городском театре. По эскизам Лисицкого были созданы супрематические знамёна. Уновисты приняли участие в реализации эскизов и в городском шествии.

Ученики Малевича исполняли работы по эскизам, вместе со швеями Комитета создавая матерчатую продукцию (знамёна, занавесы и декорации). Одновременно происходил и учебный процесс. «При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим», такого же рода передача происходила и у художников. В конце декабря 1919 года Нина Коган сообщила: «Супрематизм уже показан в Витебске на годовщине одной рабочей организации — Малевич сделал декорацию в театре и украсил 2 фасада супрематическими формами. Все было удачно; да еще первые супрематические знамена были сделаны и показаны на улице» [Архив Н.И. Харджиева. *Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017. Т. 1. С. 89*].

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



*Квартал Белых казарм в Задвинье в Витебске. Советская аэрофотосъемка. 1944 г.*

Метод мастерской Малевич сопрягал с методом творческого объединения, и первый же актом подобной технологии стало именно оформление празднования Комитета по борьбе с безработицей. В ноябре-декабре 1919 года создаётся художественно-математическая матрица как некий определённый порядок, принятый впоследствии за образец, т.е. создаётся система элементов, с которыми впоследствии станут учиться и работать уновисты.

Были апробированы следующие «ячейки» матрицы: 1) осуществление эскизов супрематического свойства; 2) организация группы работников по реализации супрематических эскизов; 3) публичность работы группы художников и исполнителей; 4) общественные лекции о существе исполняемой работы; 5) исполнение планшетов,

а также супрематических произведений; 6) создание сценического оформления к торжественным мероприятиям; 7) участие в шествиях.

«Ячейки» матрицы математически точно укладываются в пространственно/временное пересечение, с момента Супрематического штурма — «Комитет» открывает историю УНОВИСа — Витебского супрематического ренессанса.

17 января 1920 года была организована группа молодых кубистов, через два дня названная МОЛПОСНОВИС (Молодые последователи нового искусства). О значении этого события Казимир Малевич писал: «Закладка такового парника **не есть только разрешение местного значения, но является всемирным вопросом** (выделено нами — Т.К.). <...> партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования. <...> Учение новаторов должно пойти в массу и провести в жизнь с ее помощью свои совершенства действительного построения культурного парника нового формообразования» [Малевич К. О партии в искусстве // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 223]. Илья Чашник оказался в самом сердце парника нового формообразования.

В письме к М. Матюшину Малевич упомянул: «Сейчас организуется Витеб<ской> художественной молодежью митинг и справляется годовщина Училища. Мои друзья и я будем тоже выступать» [«Малевич о себе...». Т. 1. М., 2004. С. 123]. 28 января 1920 года МОЛПОСНОВИСы слились со старшей группой и назвались ПОСНОВИСами.

По заметкам И. Гавриса, секретаря УНОВИСа, такая активность была контекстом для митингов по мастерским и общего школьного митинга. Что подчёркивает и готовит атмосферу будущего вечера в Латышском клубе, который станет новой формой для витебской художественной жизни; и что готовит позднейшие художественно/идеологические бои за идеи супрематизма и идеи Уновизма.

Вечер 6 февраля стал ключевым событием в трансформации Витебской художественной школы, знаковым сюжетом в её истории и — главное — смыслообразующим явлением в абсорбировании художественной витебской среды: состоялся вечер/перформанс в Латышском клубе: митинг + футуристическая опера «Победа над Солнцем» + Супрематический балет. Лозунгом вечера стало утверждение: «Красная Армия творчески идёт на смену армии войны и армии труда».

А 14 февраля 1920 года — объединение Утвердителей новых форм в искусстве «разрозненных через кубизм, футуризм и супрематизм»; известные и проработанные к этому времени направления напрямую подводили к высшему этапу в развитии искусства, к супрематизму и — объединению УНОВИС, Утвердители нового искусства. В УНОВИС объединились абстрактная, кубо-футуристическая, графическая и декоративная мастерские. К четверке примкнула (ненадолго) и мастерская М. Шагала. Позже, в конце 1923 года Илья Чашник говорил об этом так:

✓ «“Уновис”, что обозначает “утвердители нового искусства”, первоначально носил название “Посновис” — “последователи нового искусства” и имел форму еще не достаточно организованной группы молодежи, говорящей по своему названию о деятельности и задачах, исключительная роль которых сводилась к систематическому изучению как теоретических, так и практических вопросов нового искусства и его систем в части живописи. Но года, проведенные в непрерывной и напряженной работе в разборе этих вопросов, привели сегодня к созданию объединения “УНОВИС”» [Чашник И. Выступление на митинге в академии художеств // цит. по: Ракутин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 118].

Был организован Творком (Творческий комитет), задачей и целью которого стало устройство митингов, диспутов, лекций. «Мы в Витебске организуем творческий комитет Уновиса и отсюда будем рассылать приказы по “армии искусств”» [Альтман Натан. Записки чтеца. М., 1980. С. 24]. Постоянные члены Творкома — Казимир Малевич, Вера Ермолаева и Нина Коган, в него избирались активные члены группы: вместе с Ильей Чашником Лазарь Хидекель, Николай Суетин, Иван Червинко (когда весной 1921 года Малевич стремился уехать в Москву и устроиться там, он писал в Витебск с надеждой, что он будет не один, а с целой группой: «Очевидно всему Уновису нельзя приехать. Хорошо если бы Творком один» [Письмо Малевича Творкому Уновис от 28 апр. 1921 г. // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика / авт.-сост. И. Вакар и Т. Михиенко. В 2 тт., Т. 1. — М., 2004. С. 141]. Был введен символ объединения — Чёрный квадрат на правом рукаве пиджака.

На следующий день, 15 февраля 1920 года открылась отчётная выставка Витебских свободных государственных художественных мастерских, на которой были выставлены и премированы работы Ильи Чашника (вместе с произведениями подмастерьев Циперсона, Волконского, Юдина, Хидекеля, Кунина, Юдовина, Фрумака, Векслера, Зевина, Лифмана, Кабицер, Лермана, Бернштейна и Сифман) [«Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов», 1920. № 36, 17 февраля, С. 2]. Выставку за недолгое время посетило 3 тысячи человек.

Через месяц, 17 марта 1920 года Обращение УНОВИСа было опубликовано в «Известиях Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов»:

✓ «Наступает время строительства. Это время побудило художников создать организацию, чтобы приступить к строительству, <... > и мы поставили себе задачей ниспровержение старого мира искусств». В заметке подчёркивалось, что мастерские больше не являются кабинетной и замкнутой системой, а представляют собой коллективную творческую организацию. И УНОВИС призывает всех активаторов нового искусства к общей творческой работе. На Бухаринской, 10 по вечерам принимали всех желающих» [Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. № 59. 17 марта. С. 2].



4 апреля 1920 года Лисицкий писал из Витебска: «За эти полгода в Витебске мы продвинулись на века <...>» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 214].

Состав группировки постоянно менялся, в неё входили новые подмастерья. «Известия Витгубревкома и Губкома РКП» писали 17 апреля 1920 года: «В связи с созданием объединения УНОВИС — его состав: К.С. Малевич (руководитель). И.Т. Гаврис, В.М. Ермолаева, Н.О. Коган, Л.М. Лисицкий, Н.М. Суетин, А. Цейтлин, И. Червинка, И.Г. Чашник и другие преподаватели, учащиеся народной художественной школы — опубликовано сообщение: в объединение принимаются не только ученики, но и “все те, кто работают по утверждению новых форм в искусстве”».

С 25 апреля 1920 года началась активная подготовка к участию в украшении Витебска к празднованию 1 Мая, но варианты проектов были предложены еще раньше. Праздничное оформление готовилось в формате эскизов/заказов и конкурса. «Секция доводит до сведения всех учреждений, что все заказы (вывески, плакаты, декорации и пр.) секцией в целях художественного их исполнения будут объявляться через местную печать конкурса, подробности которых будут известны в секции изобразительных искусств и в Художественном училище (Бухаринская, 10). Секцией изобразительных искусств губотдела просвещения объявляет<sup>ся</sup> конкурс эскизов на следующие вывески: 1) Единого потребительского общества (7 эскизов), 2) Милиции (1 эскиз). <...> Эскизы будут приниматься в секции до 20-го сего месяца» [Известия Вит. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1920. № 32. 12 февр. С. 4]. Выполнялись заказы в Государственной художественной декоративной мастерской на Канатной.

Марк Шагал писал: «При Училище есть артель учащих<sup>ся</sup> и драматическо-театральный кружок, который недавно, между прочим, поставил в городе “Победу над Солнцем” Крученых в исполнении и декорациях самих учащихся. <...> Готовится сборник Училища. <...> готовятся к украшению города к 1-му мая» [ОР ГМИИ. Ф. 29. Оп. III. Ед. хр. 4675].

«Наступил первый май, и город зацвел новым супрематическим цветом» [УНОВИС и его общественное творчество/ Альманах УНОВИС № 1. 1920]. В комментариях к изданию «Лев Юдин. “Сказать — своё”» И. Карасик замечает, что «проект превращался в особый, концептуальный “жанр” уновисского творчества, направленный на художественное преобразование предметно-пространственной среды» [Лев Юдин «Сказать — своё... Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников». М., 2017. С. 398]. Среди многочисленных художественных проектов — оформление жизни обыденной, повседневной, профанной; украшение её серости и буро-кирпичности; устройство выхода в полётность, в плыучесть, в пространство, в перевоспитание глаза и ощущения (от предмета с его визуализацией к космической бесконечности и невесомости); организация среды.

✓ «Скорее, здесь подсознательно действовал принцип матиссовских композиций; “искусство приносит радость”. Работа на контрасте бесцветности го-

рода и активности цвета панно, динамики движения форм. Все это легко себе представить, увеличив эскиз мысленно до размера панно, закрывающего двухэтажный дом. Яркие цветные формы, написанные большой малярной кистью на белом фоне — какие же это агитация? Супрематический фольклор, даже не проекция какой-то иной цивилизации» [Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине. М., 2019. Т. 1. С. 141-142]. В мае 1920-го года супрематические конфетти/композиции украсили весь центр города: «все вагоны трамвая, три трибуны <... >, около 15 заборов, изготовлены плакаты, знамена» [ЦГАОР. Ф. 1565. Оп. 9. Д. 32. л. 12].

✓ «И вместе с тем улица для Суетина и Чашника оказалась замечательным учителем. Она была лакмусовой бумажкой, по которой проверялась универсальность принципов нового искусства. И оно выдержало проверку улицей» [Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине. М., 2019. Т. 1. С. 142].

По воспоминаниям С. Дымшиц-Толстой, «Малевич и Шагал развернули в Витебске большую деятельность, как в оформлении города, так и в диспутах в вопросах об искусстве». И добавляет: «Я попала в Витебск после Октябрьских торжеств, но город еще горел от оформления Малевича — кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и Шагаловских летающих людей. Мне показалось, что я попала в замороженный город, но в то время было все 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 был пережить» [ОР ГРМ. Ф. 100. Оп. 1. Д. 249. Л. 59].

Как замечала А. Шатских, К. Малевичу еще никогда «не доводилось видеть столь всеохватного проникновения своей художественной системы в действительность <... >» [Шатских А. Жизнь искусства. Витебск. 1917–1922. М., 2000. С. 61].

✓ «“Украшение города к революционным празднествам” — эта нейтрально-бухгалтерская для финансовой ведомости на получение денег формулировка очень подходит к суперреволюционному оформлению Витебска, пока власти не поняли, что агитационный эффект работы если не негативен, то равен нулю. Действительно, кто будет рассуждать о революции и контрреволюции, попав в пестрый радостный и странный мир цветowych плоскостей?» [Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине. М., 2019. Т. 1. С. 173].

✓ «Расписаны все трамваи, расписаны все трибуны ораторов на площадях. Новое искусство было приветственно встречено местными “Известиями”» [УНОВИС и его общественное творчество // Альманах УНОВИС. № 1. 1920].

Эта была активная, бурная, полная надежд и творческих побед жизнь. Для молодого Ильи Чашника (ему в 1920-м году всего 18 лет) это было время, когда он учился,

овладевал ремеслом и одновременно, ежедневно участвовал в реализации художественных проектов УНОВИСа. Он жил в этом пространстве, и оно не просто оказывало на него влияние, оно проникало в него, оно делало его своей частью, поглощая целиком.

11 мая 1920 года УНОВИС был зарегистрирован. 15 мая 1920 года приняли Устав УНОВИСа и учредили Творком.

В начале июня 1920 года был выпущен альманах УНОВИСа № 1. Пять машинописных экземпляров, отпечатанных С. Рафалович, женой К. Малевича, представляли собой программу, историю и манифест УНОВИСа. Листок Творкома и «Путь УНОВИСа», созданные осенью, примыкают к первому номеру, дополняют его и продолжают его программные заявления. Летом был выпущен и журнал «АЭРО».

1920 год, первый год деятельности УНОВИСа, год становления и самый успешный, хоть и очень уже для них трудный год:

✓ «<...> Витебские Мастерские не только что [не] замерли подобно другим городам провинции, но приняли прогрессивный вид развития, несмотря на самые тяжелые условия, не своевременной высылке денег, которые очевидно дороже Вам нежели дело. Все подмастерья, за исключением академической безголовой группы в колич<sup>е</sup>стве» несколько человек, все дружно преодолевают препятствия и идут дальше и дальше по дороге новой науки Живописи, я работаю круглый день, о чем могут подтвердить все подмастерья в колич<sup>е</sup>стве ста человек. И даже ИЗО секция Витебска, которая никак не может угрызть училище, <...> я приехал ради благ, которых здесь нет, я оставил семью, ибо жить здесь трудно при условиях прифронтовой полосы» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 135].

6 июня 1920 года «Известия Витгубревкома и губкома РКП» поместили заметку с названием «Художественная экскурсия»: «Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек (В. Ермолаева в позднейшем отчете писала о 20 — Т.К.) во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные достопримечательности столицы» [«Известия...». 1920. № 123. 6 июня. С. 4].

1 Всероссийская конференция учащихся и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских Отдела ИЗО Наркомпроса проходила 2—9 июня 1920 в Москве в корпусах I-х ГСХМ на Рождественке, 11. В ходе заседаний участники обсуждали вопросы укрупнения и упорядочивания мастерских, обновления программ преподавания (введения «объективных методов» обучения, которые противопоставлялись индивидуальным), а также скорейшего перехода «от анархической системы ГСХМ к стройной системе художественно-промышленного образования».

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



В центре фотографии, сделанной на вокзале в Витебске, в вагоне, украшенном плакатом с Черным квадратом и приветствием, и рядом с вагоном, — Казимир Малевич с Супремой (тарелка или барабан), которую сделал Илья Чашник. Чашник стоит у левого плеча Малевича. Июнь 1920 года. Витебск. Фото из архива Льва Юдина

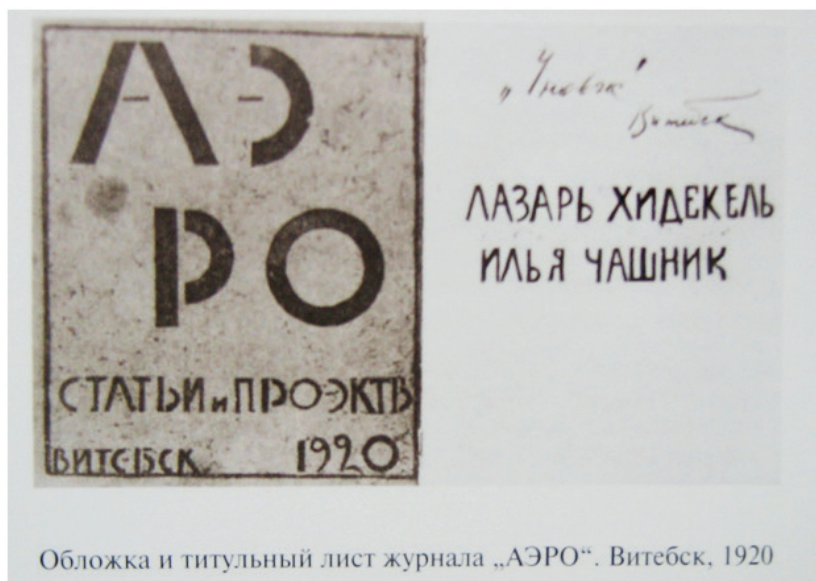
# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

➤ На первом заседании конференции присутствовало 192 делегата. Особенно активными были представители витебского УНОВИСа. Был проведён митинг с провозглашением филиалов УНОВИСа по всей России.

8 июня 1920 г. «от имени Уновиса, Утвердителей нового течения, от авангарда творческой Красной Армии» на конференции выступал Эль Лисицкий, призвавший готовить грядущий триумф таких «творческих армий».

Весь июнь УНОВИС и школа провели в Москве. Как позже отмечала Вера Ермолаева в Письме коллегии ВСГХМ в Витебский подотдел Всерабиса, «одновременно были посещены художественные хранилища города с объяснениями руководителей, была устроена отчетная выставка работ, заслуживших одобрение» [ГАВМ. Ф. 101. Оп. 1. Д. 22. Т. 1. Л. 165]. УНОВИС принял участие в выставке на 1-й Всероссийской конференции учащих и учащихся государственных свободных художественных мастерских. Была принята и Резолюция о Единой школе. В 1920 г. УНОВИС объявил о создании своих отделений в Оренбурге, Самаре, Смоленске, Перми, Екатеринбурге, Саратове и Одессе.

➤ Витебское время Ильи Чашника — это сотоварищество с Лазарем Хидекелем. Спустя годы, Лазарь Хидекель в разговоре с С. Хан-Магомедовым, вспоминая журнал «АЭРО», называл его юношеским, только пробой пера, порывом. Однако, это издание стало для них значительным опытом, отчетом, определением своего места в художественном пространстве города, и в секторе Малевича. Летом 1920 года они осмыслили свои позиции, декларировали их со всем своим юношеским пылом и страстью. Это и архитектурные чертежи, наброски, что было важным для их архитектурного мышления. Дальнейший путь Хидекеля — в архитектуру, дальнейший путь Чашника — через архитектуру и цвет.



Обложка и титульный лист журнала „АЭРО“. Витебск, 1920

Декларация УНОВИСа. 1920. Фото из сети



в отдаленности почувствовал - бы был сегодняшнего достижения  
творчества, вместе с каждым индивид, одиноким творче-  
ством, в одну мастерскую-дело, строителей и преобразите-  
телей, сегодняшнего творческого мира, то не было бы тех разно-  
образии в плане, не было бы отдаленности каждого челове-  
ка и каждого искусства.

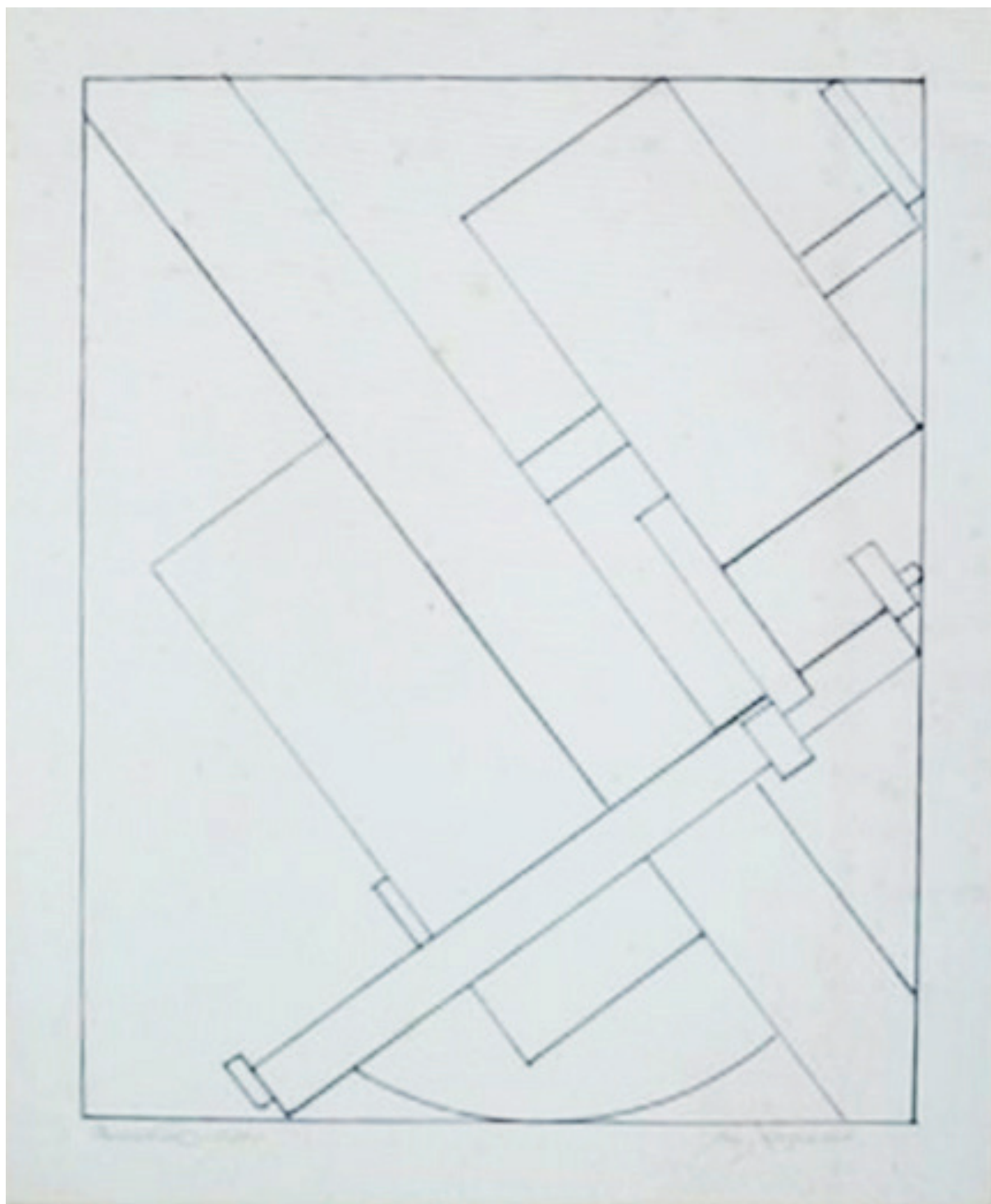
И не расслаблялось бы единый коллектив творчества, строил  
дорогу и пути к началу миру, к наибольшему совершенству эко-  
номии и знания. И вот явился бы единый коллектив, имея в  
себе всех членов творцов стремившихся к наибольшему совер-  
шенству и достижению, и не будет ни одного искусства, ни од-  
ного изобретения, не исходящих из творческого коллектива  
инженеров.

Мы каждый день движемся и каждый день  
наша творчество изобретает новые знаки, новое совершенство.

Современный мир, есть обобщенное творчество изобретения  
по пути знания и движения. И каждая отдельная личность и  
отдельное искусство, техника и астрономия в все искусство  
идеологии, должны слиться в единый творческий коллектив  
изобретателей, в одну мастерскую дело, для совместных работ  
и совершенствования.

Под проектом строительства нового народа, мы не работаем  
из идеи культуры и архитектуры, но и все творческие силы, дан-  
ного коллектива.

Новая форма, всякий индивид ни быть построена на экономичности  
см



# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

и динамическом действии, владении достижении изобретения, тахиде, моральки, эстетичности, искусства, материала, природы и т.д.

Инженер, художник и конструктор и столько же все остальные члены коллектива, принимают в себе эти задачи, они участвуют равное участие. Каждый коллектив творит, и каждый день новое изобретение, новое достижение, называет мир о его динамическом движении вперед.

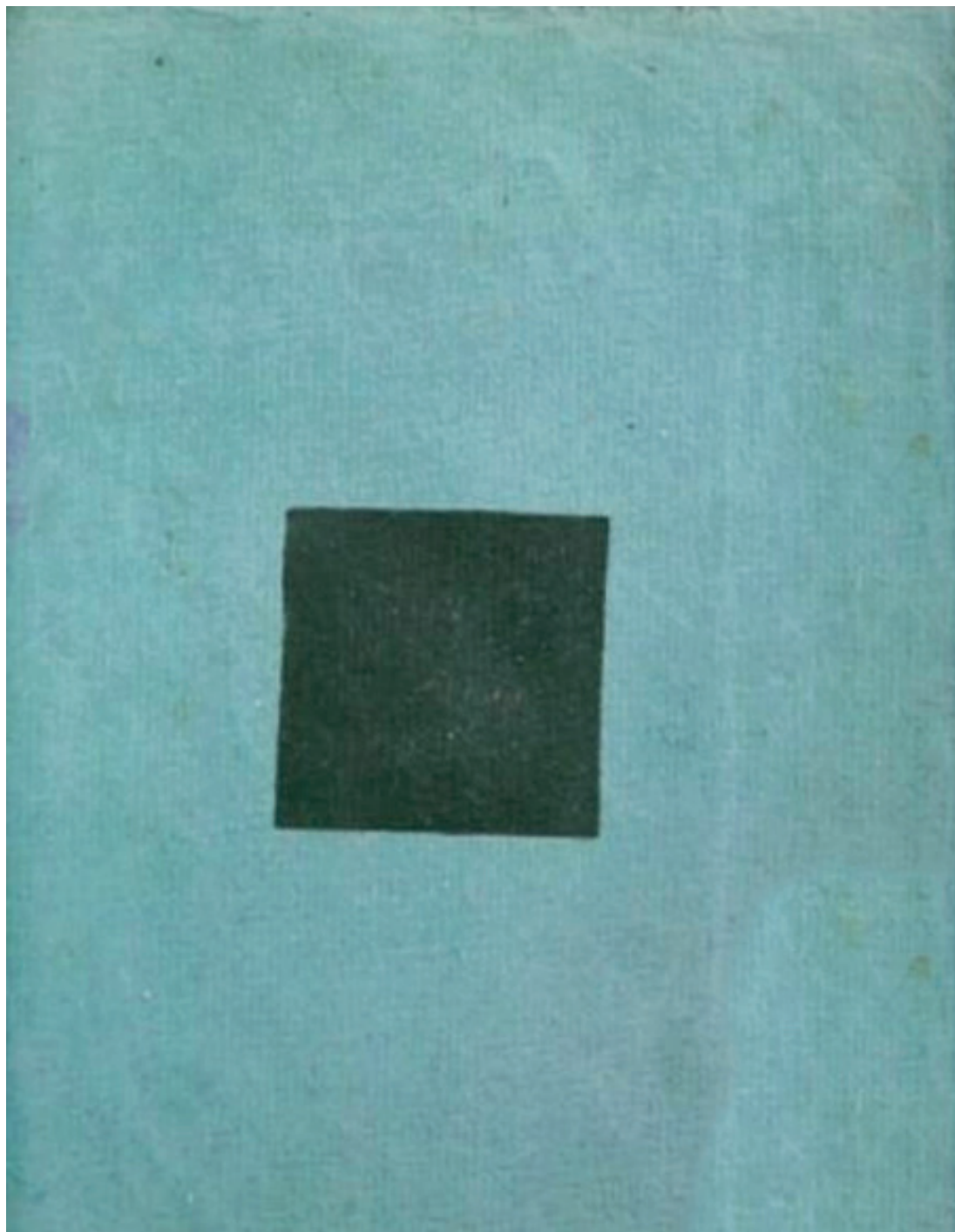
Свое творчество уже далеко вперед, а наш зеленый мир уже скимном отстал чтоб догнать бар творчества.

Наш мир есть коллектив творчества, наш зеленый мир есть на материальной стороне для нашего достижения. Атак долой с дороги тех, кто мешает нашему движению, и если есть отдельные личности в искусстве, конструкторы во скорлупу зеленого мира, мы их превратим в единый мир в творческой единстве изобретений, и их нужно уничтожить, чтоб они не имеют права на существование, они делают только обузу для нас. Бросим им вызов и с лозунгом:

**УНИЧТОЖИМ ВОЗЖИГНУ НАШЕРОКАЯ ДЕНЮ СТРОИТЕЛЕ**  
**НОВАЯ ВОРИ НАШЕГО ТВОРЧЕСКОГО МИРА**. Соединимся  
дружно и придемся за творческую работу и ее проведение.

ДЛЯ НАШИХ.

Гор. Витебск



Фрагменты журнала АЭРО. Статья И. Чашника. 1920. Материал из семейного архива Хидекелей



В своей статье, открывающей альманах, Чашник убежденно раскрывал смысл и действия УНОВИСа в городе, раскрывал своё понимание задач группы: «Широко раскрылись ворота, выпуская движущуюся массу творческих единиц». Именно они должны объединиться в УНОВИС, силы которого «раскинулись и разрослись по городу, насаждая и утверждая новые формы в искусстве». Организация нужна не просто для утверждения новых форм, а и для борьбы со старым искусством, которые при этом «ясно видя свою неправоту и свое ничтожество, сами бегут от ослепительной силы нового совершенства». А УНОВИС в Витебске «растет с каждым днем, объединяясь с новыми товарищами в других городах для всемирной борьбы с теми, кто сам думает удержать старые формы искусства».

Опубликованный его чертеж соотносится с предложениями Лисицкого в их мастерской. ПРОУНЫ Лисицкого осени 1920 года, переведенные в линейный вариант чертежа, вполне согласуются с найденным Чашником. Вторая статья (автор — Л. Хидекель) посвящена детальному анализу строения живописного полотна как единства и целостности энергетического свойства.

К летнему журналу «АЭРО» примыкают материалы Чашника и Хидекеля в осеннем Листке Витебского Творкома № 1.

В статье «К листовке» Чашник так же пламенно революционен, как и в публикации в «АЭРО»:

✓ «10 октября впервые появилась газета ‘Известия исполкома’ на стенах наших мастерских, газета, в которой каждый подмастерье свободных мастерских мог высказаться в мыслях непонимания и развития по пути индивидуальности, последствием чего и явились слова, выраженные на созданной индивидуальной газете. Непонимание и тупик, к которому ведет и приходит всякая обособленная личность, отщепеншаяся от единого коллективного мышления подмастерьев мастерских, не свободно индивидуалистических, обособленных, а коллективно связанных единым духом изучения и познания необходимого багажа для дальнейшей творческой жизни, продвижения своей же культуры сегодняшнего дня. И потому ясно, что газета Исполкома, выражающая мысли индивидуалистических личностей, становится одной из тех газет выражения “Я”, которое противоречит нашему коллективному единому движению.

▲ Творческий комитет, скомплектованный из представителей нашей партии ‘Уновис’, обсудив подобное положение в издании газеты исполкома в стенах наших мастерских, пришел к решению о недопустимости существования подобной газеты как контрреволюционного органа.

▲ Мы, Уновис, став на путь единой программы прохождения всех факультетов, лабораторий творчества, должны определенно реагировать на подобно созданную газету. И творком пришел к решению необходимого издания своей же

листовки, листовки витебского Уновиса 'Мы', в которой каждый член Уновиса выражает свои мысли о том неуклонном его продвижении ставший на путь единой творческой программы.

▲ Творком предлагает всем членам Уновиса представлять материал в редакционную коллегию к выходящему в скором времени выпуску листовки Уновиса, временно разграфленной на два отдела, полемический, то есть ответы на те вопросы и статьи, помещающиеся в Известиях исполкома, и в своем содержании направленных против идей Уновиса, и общий отдел, в котором каждый член Уновиса выражает свои мысли воззрения по поводу одного или другого положения своего сознания.

▲ Наша листовка есть слово Витебского Уновиса и должна стать тем органом печати, через который мы должны проводить нашу идею всемирного творчества сооружений нового знака. И наши мастерские, построенные на основе единой программы, будут тем основанием, на котором должны быть построены все мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества примером, которым мы служим, и проводить его мы должны частью через наше слово листовки Уновиса.

▲ Листовка Уновиса будет издаваться по мере того, как накопится материал для издания последующих выпусков.

▲ Товарищи! Проникнемся сознанием огромной важности в издании нашего слова и дружно примемся за регулярные выпуски листка проведения нашей идеи, идеи зародившейся в нас среди тех стен, в которых мы находимся сегодня. Изданием нашей листовки мы постепенно уьем шага контрреволюционеров, действующих через газету Исполкома. И ни минуты немедля мы должны взяться за скорейшую организацию последующих выпусков ответного нашего слова контрреволюции. Ибо каждый из нас, проникнутый идеей Уновиса, поднимется со всей силой своей и противопоставит противной партии, стремящейся в своих воззрениях 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» [И. Чашник. К листовке / Листок Витебского Творкома. № 1. 1920].

Как и журнал, Листок оказался единственным изданием. Следующая большая статья Ильи Чашника была опубликована в альманахе УНОВИСа № 2. 1921. В этом январском номере 2-го издания альманаха УНОВИСа Чашник размышляет над проблемами архитектурного факультета школы. Накануне в конце октября 1920 года Витебск покинул Лисицкий, что в рядах УНОВИСа было воспринято как предательство, а факультет, ранее руководимый Лисицким, не изменился, он продолжил двигаться в прежнем направлении.



Обложка альманаха УНОВИС № 2, 1921

## АРХИТЕКТУРНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ.

ИЗУЧЕНИЕ И ПОЗНАНИЕ ВСЕХ СИСТЕМ НОВОГО ИСКУССТВА В НАШИХ ЖИВОПИСНЫХ ФАКУЛЬТЕТАХ, ПРИВОДИТ К ПОСЛЕДНЕМУ ФАКТИЧЕСКОМУ ФАКУЛЬТЕТУ, АРХИТЕКТУРНО-ТЕХНИЧЕСКОМУ. АРХИТЕКТУРНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ЯВЛЯЯСЬ РЕЗУЛЬТАТОМ ВСЕГО НАШЕГО ПОЗНАНИЯ В ОБЛАСТИ ЖИВОПИСНОЙ, ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ТУ МАСТЕРСКУЮ-ЛАБОРАТОРИЮ, ГДЕ ПОДМАСТЕРЬЯ ПРОШЕДШИЙ ВСЕ ЖИВОПИСНЫЕ МАТЕРИАЛЬНЫЕ ФАКУЛЬТЕТЫ, СТАНОВИТСЯ НА ЧИСТО ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ИЗОБРЕТЕНИЯ НОВЫХ КОНСТРУКЦИЙ, ВЫВОДЯ СУПРЕМАТИЗМ ИЗ ЕГО НАЧЕРТАТЕЛЬНОГО ПЛАНОВОГО ПОЛОЖЕНИЯ, В ОРГАНИЗМЫ УТИЛИТАРНЫХ ФОРМ НОВЫХ ВЕЩЕЙ. СИСТЕМНОЕ ИЗУЧЕНИЕ СУПРЕМАТИЗМА, ВСЕХ ЕГО СТАДИЙ И ПОЛОЖЕНИЙ, ЯВЛЯЕТСЯ ПЕРВОЙ ОСНОВНОЙ ТОЧКОЙ ДВИЖЕНИЯ К ИЗОБРЕТЕНИЮ НОВЫХ СУПРЕМАТИЧЕСКИХ ОРГАНИЗМОВ УТИЛИТАРНОСТИ. ПРОХОЖДЕНИЕ ВСЕХ ЖИВОПИСНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ, ГЕОМЕТРИЗАЦИИ, КУБИЗМА.

Фрагмент статьи Ильи Чашника в альманахе УНОВИС № 2. 1921

В статье «Архитектурно-технический факультет» Илья Чашник изложил программу факультета и собственное видение дальнейшего развития школы.

- Во-первых, он понимает, что на этот проект необходимы значительные финансовые и материальные затраты, а также большое количество мастеров-преподавателей высокого уровня, т.е. превращение училища в архитектурно-техническое бюро;
- Во-вторых, он представляет таковое развитие на основе супрематических идей;
- В-третьих, это и его собственная творческая программа, в рамках которой он видит свое личностное развитие.

Он отмечает:

✓ *«Изучение и понимание всех систем нового искусства в наших живописных факультетах приводит к последнему фактическому факультету, архитектурно-техническому. Архитектурно-технический факультет, являясь результатом всего нашего познания в области живописи, представляет собой ту мастерскую-лабораторию, где подмастерье, прошедший все живописные факультеты, становится на чисто творческий путь изобретения новых конструкций, выводя супрематизм из его начертательного планового положения в организмы утилитарных форм новых вещей».*

Именно это положение статьи Чашника является принципиальной позицией самого Лисицкого в его проектах утверждения нового (ПРОУН), и в чем Чашник видит путь дальнейшего развития супрематической идеи Малевича. И он прочерчивает этот путь:

✓ *«Системное изучение супрематизма, всех его стадий и положений является первой основной точкой движения к изобретению новых супрематических организмов утилитарности.*

▲ *Прохождение всех живописных факультетов, геометризации, кубизма к футуризму есть лишь подготовительная работа подхода к супрематизму, изучению его системы, законности, уяснения планового его движения в пространстве»*

Именно такой путь по этапам движения приводит к новому этапу:

✓ *«Конструкции супрематических построений есть те чертежи, по которым строятся и слагаются формы утилитарности организмов. Отсюда всякий супрематический проект есть супрематизм, выведенный в утилитарность».*

✓ *«Архитектурно-технический факультет, являясь строительным новых форм утилитарности супрематизма, развиваясь, переходит в огромную мастерскую-лабораторию не с жалкими станочками и красками живописных факультетов, а с машинами электрическими и богатством техники магнитных сил в соединении с астрономами, инженерами и механиками для единого стремления к постройке организмов супрематизма как новой формы экономии утилитарной системы современности».*

И именно на такой основе строится вся структура и задачи архитектурно-технического факультета:

✓ «Архитектурно-технический факультет имеет два отделения, архитектурное и техническое. Первое отделение есть изучение системы начертательного супрематизма и конструирование его в чертежи и планы, разграфление земного пространства, давая каждой клетке известное ей место в общем плане, конструирование и вмещение на земной площади всех присущих ей элементов, чертя те места и линии, от которых поднимутся и проскользнут в пространство формы супрематизма. Вся работа первого отделения сводится к чертежам и планам, графике земных клеток, положению ячеек супрематических форм пространства.

▲ Второе отделение является строительно-техническим. Постройка в системность отдельных энергийных частей конструкции во времени пространства, постройка силовых форм организма в утилитарность супрематической конструкции. К этому отделению относится вся материально-техническая часть мастерской; здесь инженер, техник, астроном, химик и математик, здесь составляются, отливаются и конструируются части организма, отсюда они выводятся, указывая миру свое совершенство».

И, наконец, вывод о значении факультета:

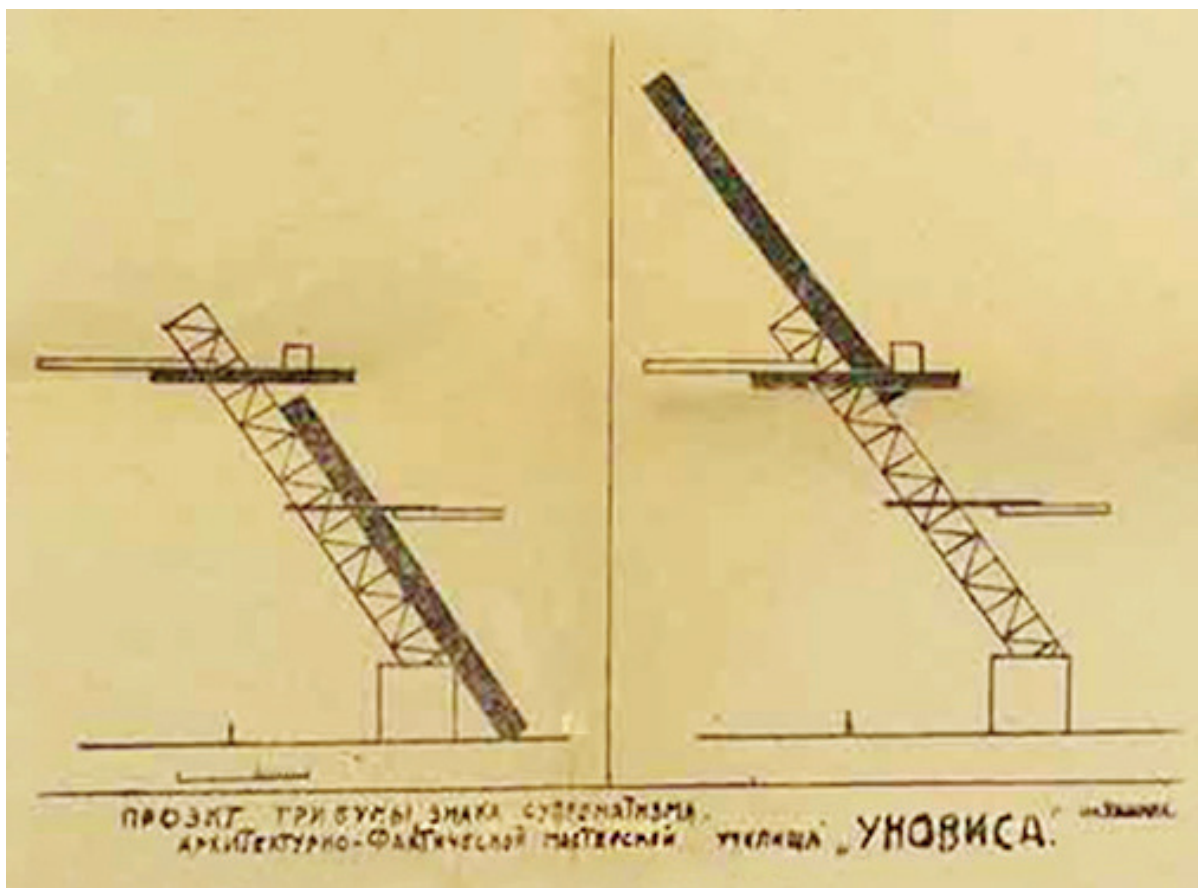
✓ «Архитектурно-технический факультет есть горнило всех остальных факультетов училища 'Уновис', куда должна стремиться всякая творческая личность в единый коллектив новых форм мира» [Ил. Чашник. Архитектурно-технический факультет // УНОВИС. II-е издание Витебского Творкома «Уновис». Витебск. Январь 1921. Бухаринская, 10. С. 12-15].

## 2.2. ТРИБУНА ОРАТОРА

Уновисты предложили новый формат установок для ораторов на площадях города во время праздников. Как правило, это были композиционные варианты из трех блоков. Илья Чашник трансформировал такие проекты в другого рода композицию, перемонтировав образ лестницы и, как окажется позднее, это будет и образ подъемного крана.

➤ Так, проект трибуны И. Чашника осени 1920 года, на основе которого свой вариант трибуны создал в 1924 году Эль Лисицкий, представлял собой конструктивистскую модульную установку. Ее предполагали установить в Смоленске.

Эскиз Чашника был обозначен как Проект трибуны знака супрематизма. Ее представляли также Трибуной оратора для общественных площадей. В осеннем Листке Витебского Творкома № 1 в статье «Новый реализм» об этом писал Л. Хидекель:



И. Чашник. Проект трибуны знака супрематизма. 1920. Листок Творкома УНОВИСа

✓ «В наших мастерских есть уже плоды этого совершенства. В архитектурной мастерской строительно-фактического факультета, который является результатом всего живописного хода, выходящий за пределы узкого полотна, к чему и ведет органическое развитие. Товарищем Чашником, нашим же подмастерьем, членом Уновиса изобретена трибуна, которая в ближайшее время будет поставлена на площади города. Это и есть не миллионные полотна, которые должны направиться в музей или богадельню, а плод нашей жизни» [Хидекель Л. Новый реализм // Листок Витебского Творкома. № 1. 1920].

Глава Смоленского УНОВИСа Владислав Стржеминский после презентации проекта Ильи Чашника предлагал создать этот знак супрематизма в материаль-

ном воплощении на Красной (с 1917 года Красноармейская, бывшая Молоховская, с 1932 года — площадь Смирнова, в годы оккупации — Комендантская, а с 2010 года — площадь Победы) площади в Смоленске.

✓ «Отдел народного образования. Художественный подотдел. 23/Х дня 1920 г. № 2988. Смоленск. В Центртворком Уновиса тов. Чашнику.

В результате моего доклада о Вашей трибуне Комиссии по Октябрьским праздникам предложено Вам:

Предоставить законченный проект с описанием.

Вычислить стоимость сооружений (смету).

Выяснить время и срок работ и окончательной установки.

Перечисленные данные являются базисом, на котором возможно выяснение вопроса об установке трибуны.

Заведующий секцией Изо Стржеминский <... >» [цит по Л. Жадова. Трибуна Ленина // Техническая эстетика. М., 1977. № 9. С. 20].

Как подчеркивал В. Ракитин, Чашник совершенно оригинален в своем проекте, он создал его ранее Башни Владимира Татлина, ранее модели Ивана Ключа и ранее всех других подобных конструкций: «Классическая точность пропорции, красота силуэта, благородство цвета, Чашник всё угадал» [Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 18].

Листок Творкома предполагался как регулярное издание, в котором каждый член УНОВИСа мог высказать свою художническую и гражданскую позицию. Провозглашались: главный девиз УНОВИСа — «Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях» и призывы —

✓ «Носите Чёрный квадрат как знак мировой экономики.

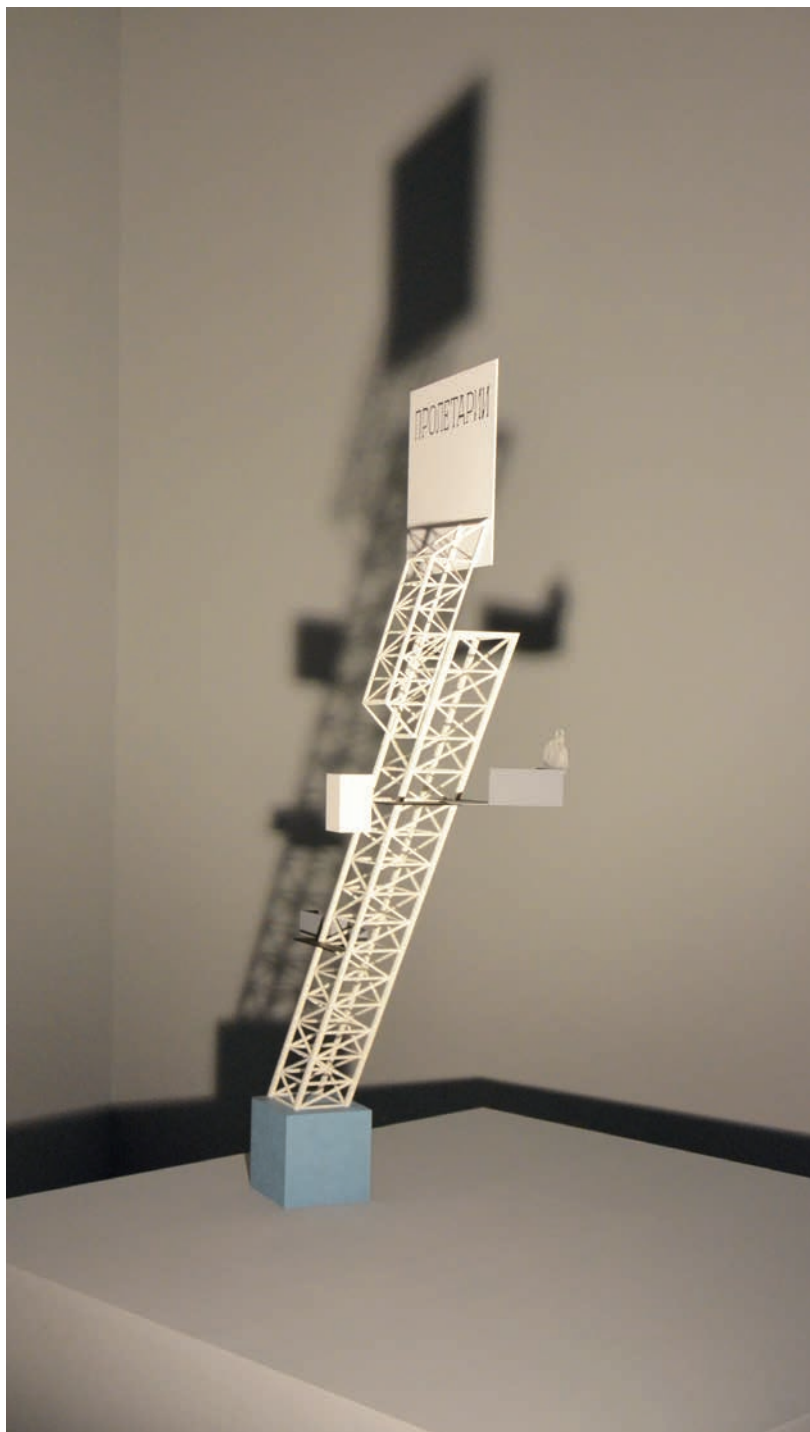
▲ Чертите в ваших мастерских Красный квадрат как знак мировой революции искусств.

▲ Очищайте площади мирового пространства от царящей в ней хаотичности».

В редакционной колонке, написанной Ильей Чашником, отмечалось: «И наши мастерские, построенные на основе единой программы, будут тем основанием, на котором должны быть построены все мастерские России и в дальнейшем и всех стран мира. Для бесконечного творчества, примером которым мы служим, и проводить его мы должны, частью через наше слово, листовкой Уновиса». Эти его высказывания перекликались с положениями его статьи в журнале «АЭРО».

➤ Собственный вариант, Трибуну оратора, или «Трибуну Ленина» на международной выставке театральной техники в Вене в 1924 году продемонстрировал и Эль Лисицкий. В альбоме «Kunstisemen», который Лисицкий и Ханс Арп издали в 1925, этот новый проект был подписан «Уновис. Ателье Лисицкого».





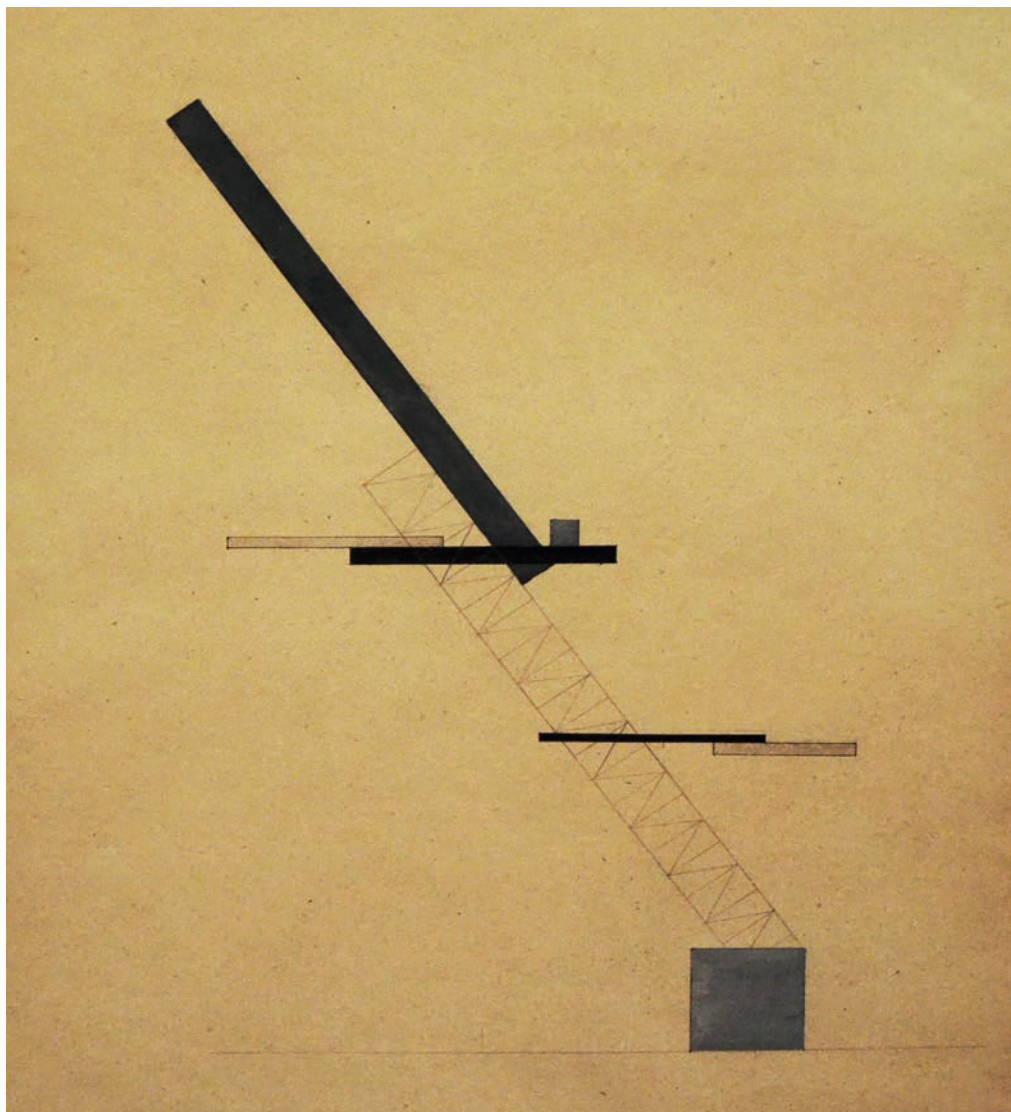
Макет Трибуны оратора по эскизу Эль Лисицкого. Музей ван Аббе. Эйнховен. Нидерланды

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

➤ Какое-то время даже спорили о приоритетах. В «Листке Творкома» обозначено, что это «проект архитектурно-фактической мастерской училища УНОВИС», а в комментариях Лисицкого подчеркнуто: «проект возник в 1920 году в руководимых Лисицким архитектурных мастерских» [РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф 2361. Оп. 1. Д. 25. Л. 15].

Поскольку базой художественных выступлений УНОВИСа было коллективное творчество, то и Трибуна — это часть коллективного мышления. Однако теперь никто уже не оспаривает первенство идеи Ильи Чашника. И в музее Ван Аббе в Эйндховене находится эскиз трибуны авторства Чашника.



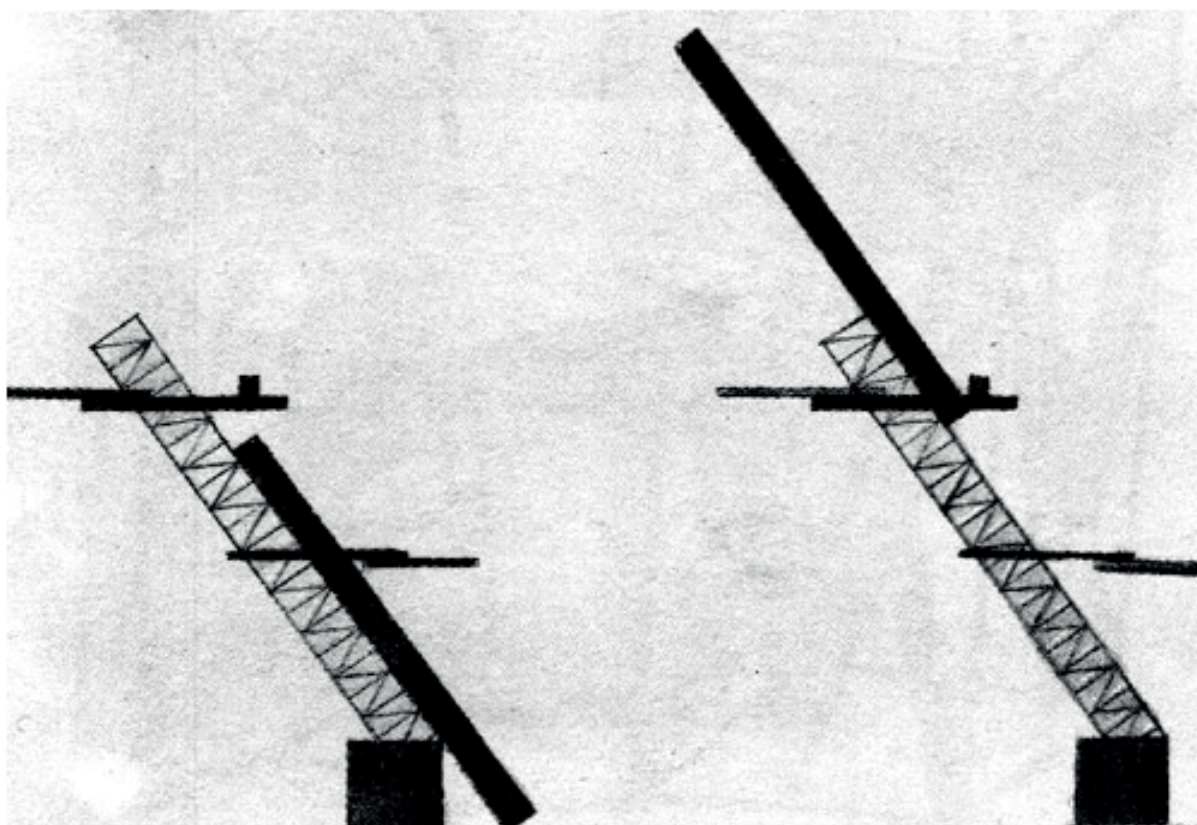
И. Чашник. Эскиз Трибуны оратора. 1920 г. Музей ван Аббе. Эйндховен. Нидерланды

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

В разделе хроники в Листке Творкома обозначено, что витебский УНОВИС выехал на конференцию в Смоленск 17 октября 1920 года всем своим центральным творческим комитетом в составе Малевича, Лисицкого, Чашника, Хидекеля, Коган. Открыта конференция была 20-го, и ней приняли участие, кроме витебского УНОВИСа, представители Западного фронта и Смоленского творческого комитета УНОВИСа. 21-го Казимир Малевич читал лекцию в зале исполкома.

В Листке Творкома УНОВИСА в Хронике была опубликована и новость о том, что к установке «**изобретенной** (ыделено нами. — Т.К.) Чашником трибуны» уже приступили. Однако акция завершена не была. В Смоленске располагался штаб армии М.Н. Тухачевского и Политуправление РВС Западного фронта, и, казалось бы, трибуна оратора, установленная в центре города, недалеко от штаба, была бы востребована именно для агитационной работы, но проект не состоялся.



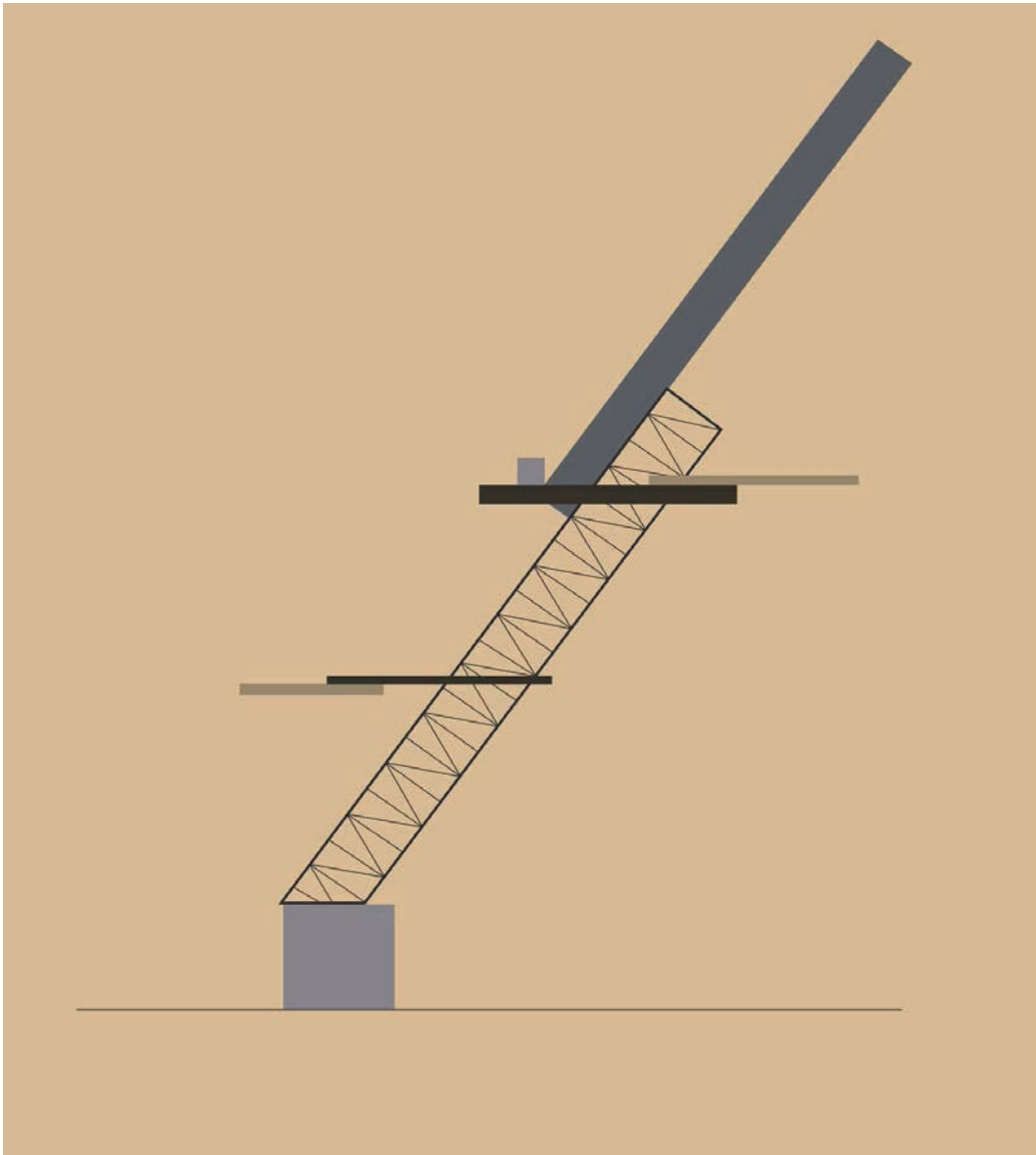
*На чертеже видно, как укреплены площадки оратора и участников митингов, на чем крепится основная часть конструкции, как выдвигается подъемная часть*

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



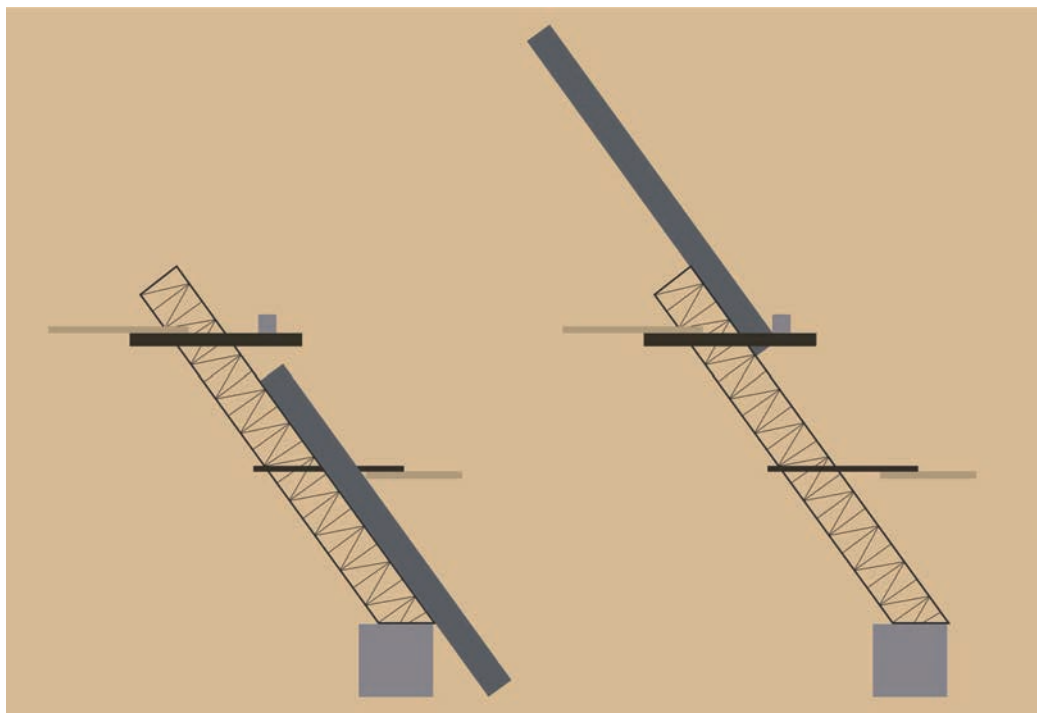
Виртуальный проект Трибуны оратора был задуман в соавторстве Т. Котович (идея) и А. Вышки (дизайнер).



*А. Вышка. Начальные эскизы Трибуны Чашника. 2025*

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



*А. Вышка. Начальные эскизы Трибуны Чашника. 2025*





*Виртуальный проект А. Вышки. Слева на восточной стороне площади расположено здание бывш. кинотеатра «Октябрь», в будущем инф.-турист. Центр Россия-Беларусь. Напротив, в западной части — предполагаемая установка чашниковской Трибуны оратора*

## 2.3. ДИНАМИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ

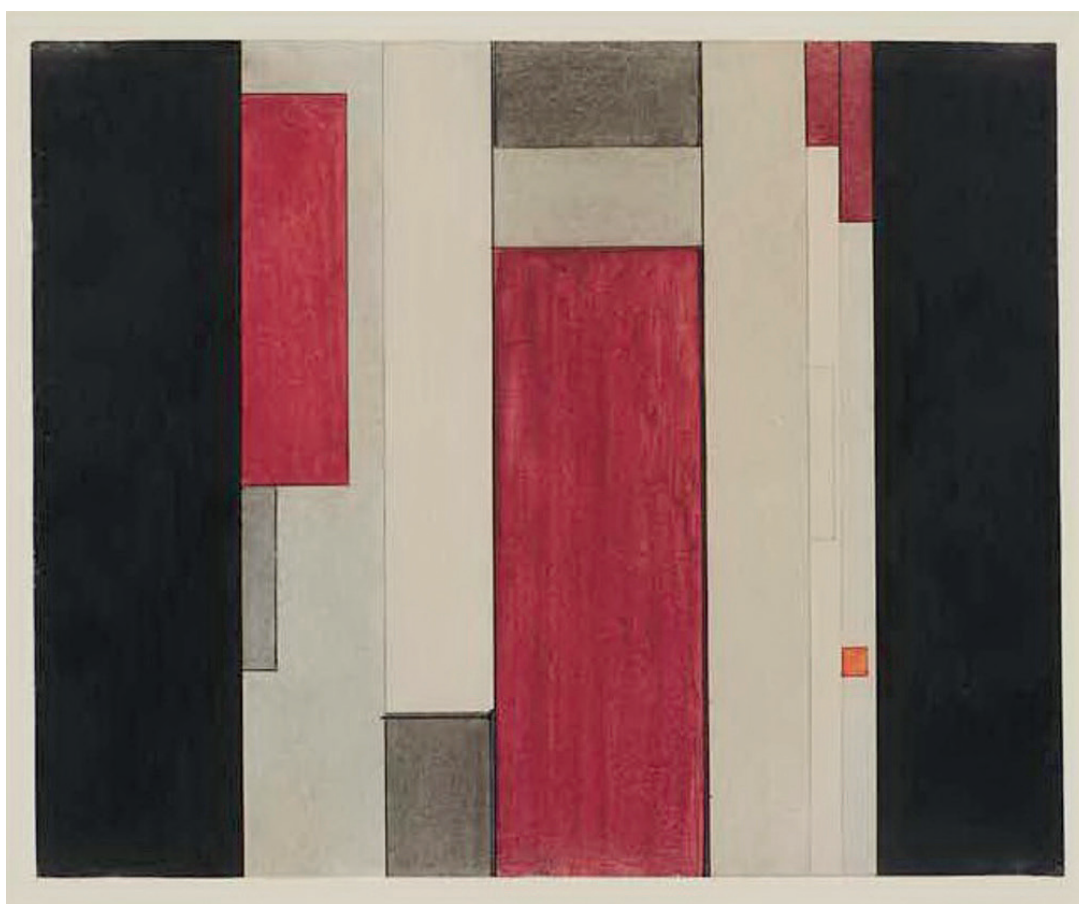
Динамическое ощущение становится объектом практики и теоретического рассуждения Чашника, ощущение, возникающее из системы супрематических форм. Илья Чашник увлечен возбуждением супрематического ритма, что он и считал выражением динамики. Исследуя собственное творчество, Чашник следовал приёмам Малевича, размышлял над ошибками, думал о правильном подходе к системе супрематизма, серьёзно и внимательно вскрывал разные периоды супрематизма.

Супрематические композиции Чашника обладали безусловным потенциалом конструкций. Особенно это выявлено в его супрематических рельефах 1920 гг. Чашник стремился к динамике и использовал для этого вертикальные построения. Его красивые композиции с включениями разнообразных оттенков цвета на холсте и листах отличались исключительным значением вертикали/стрелы в горизонтали/проуне. Крестообразные, они поражают своим напряжённым, brutальным и одновременно стремительным, лёгким/летающим построением. Они экспрессивны, яркие, броски, ясны, лаконичны и выразительны. В цветовую супрематическую палитру Илья Чашник вносил

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

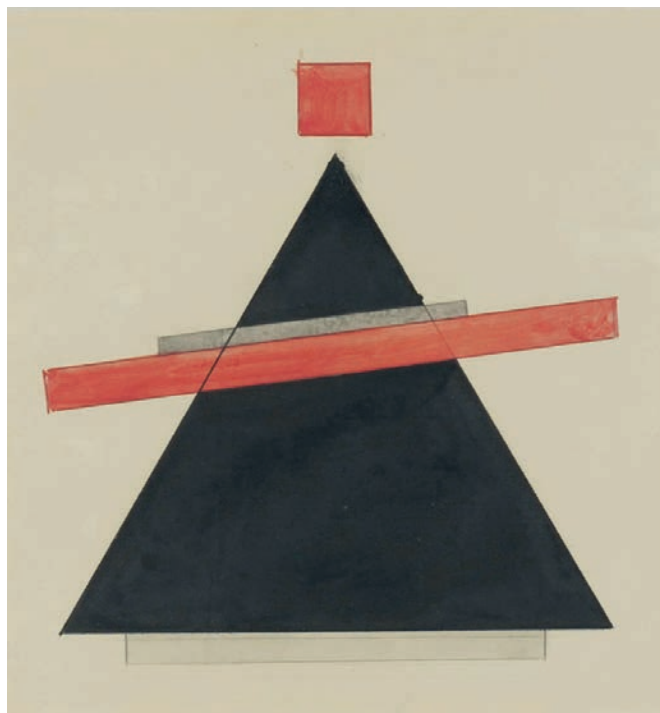
благородный и сдержанный серый. Лев Юдин, однокурсник, в своих дневниках подчеркивал: «Работы Ч. (Илья Чашник. — Т.К.) очень хороши [Дневниковая запись от 14.10.21 // Лев Юдин «Сказать — своё...». Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / сост., автор вступит. ст и коммент. И. Карасик. М., 2017. С. 64]. Для Льва Юдина это всегда был некий раздражающий фактор, он сравнивал себя с Чашником, равнялся на него и восхищался им. Юдин стремился познать и усвоить супрематизм: «Я думаю, сегодня заряд дадут вещи Ч. (Чашника. — Т.К.). Хорошие, упорные штучки. Сильные, но Америк не открывают» [Дневниковая запись от 5.01.22 // Лев Юдин «Сказать — своё...». Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / сост., автор вступит. ст и коммент. И. Карасик. М., 2017. С. 117], и именно этим объясняется это его чувство, сам же он был от природы и со своим врожденным прибавочным элементом художником иной природы.



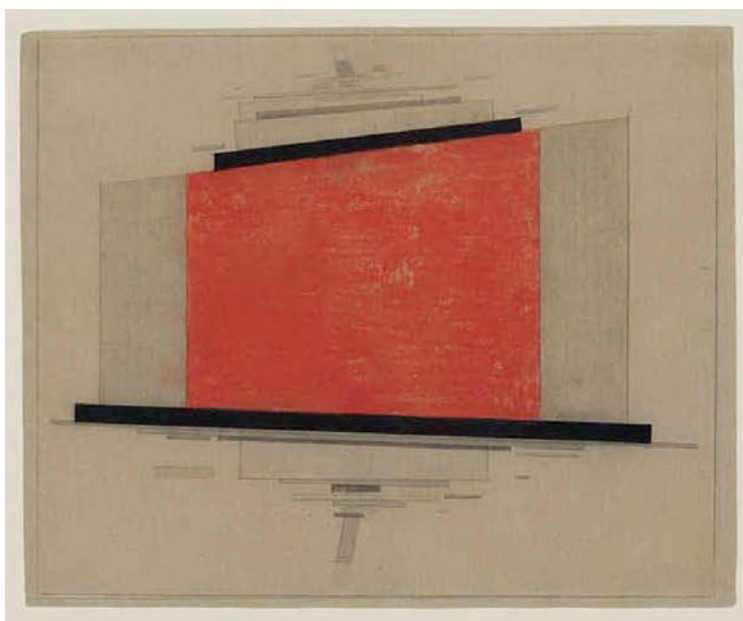
И. Чашник. Седьмое измерение. Супрематический рельеф. 1921-1922 гг. Бумага, тушь, акварель. 20 × 24,5 см.  
Галерея Джеймса Баттервика, Лондон

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



Илья Чашник. Красный квадрат, или Красная площадь (Red Square). УНОВИС. 1921 г.  
Бумага, тушь, акварель. 21,4 × 19,4 см. Галерея Джеймса Баттервика, Лондон



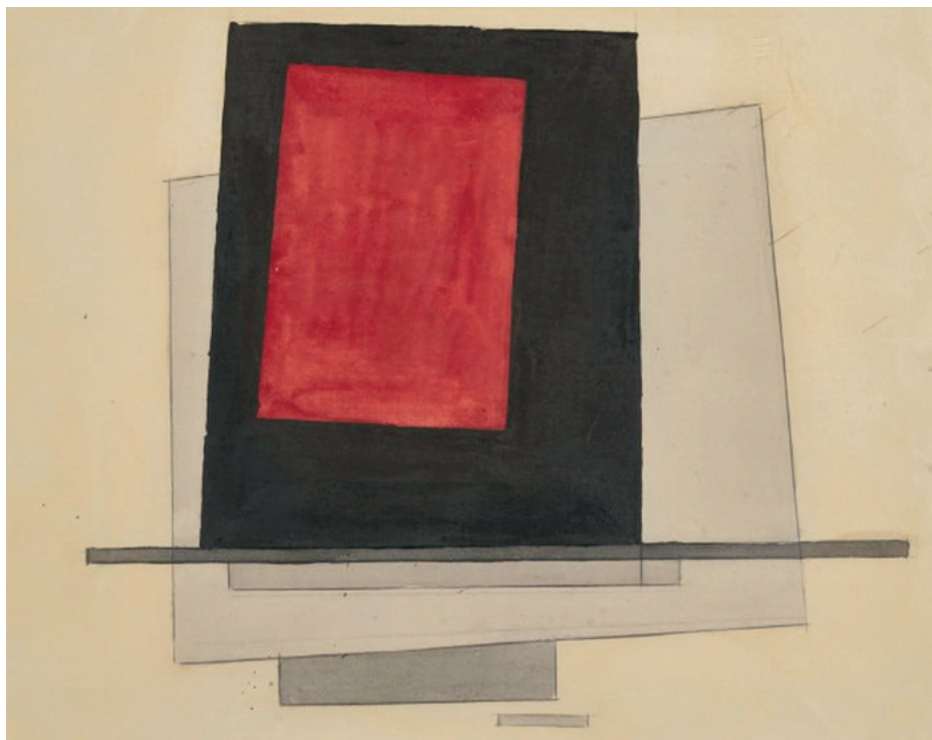
Илья Чашник. Супрематические формы в горизонтальном движении. 1922 г. Бумага, тушь, акварель, карандаш.  
17,1 × 20,9 см. Галерея Джеймса Баттервика, Лондон



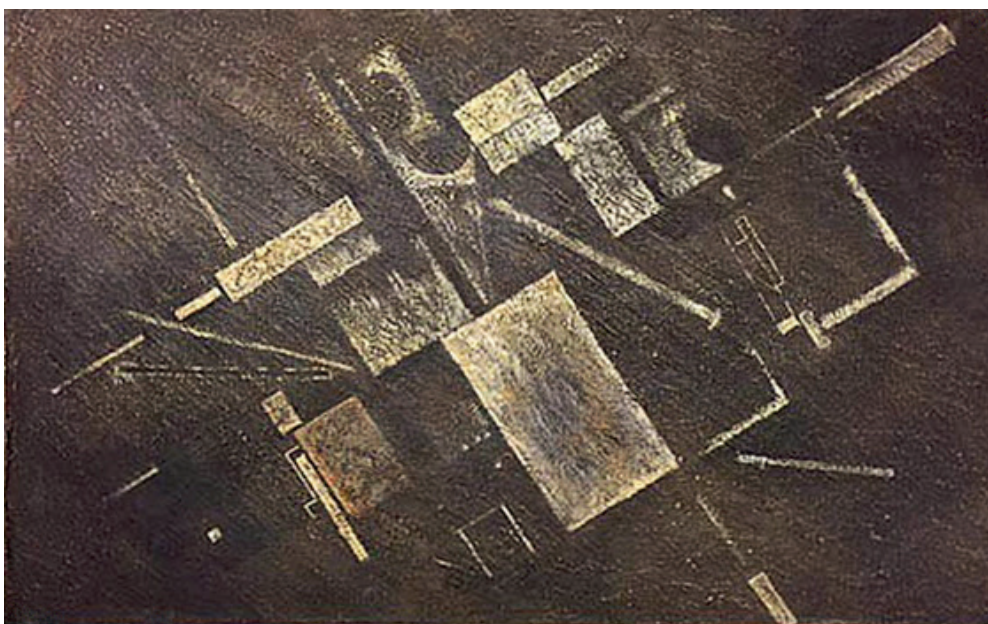
И. Чашник. Супрематический этюд, нач. 1920-х гг.  
Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



И.Г. Чашник (1902-1929). Супрематическая композиция. 1921-1922 гг. Бумага, тушь, акварель, карандаш. 34 × 37,5 см. Аукцион Sotheby's, Лондон, 2016 г. [https://artchive.ru/ilyachashnik/works/465395~Suprematicheskaja\\_kompozitsija](https://artchive.ru/ilyachashnik/works/465395~Suprematicheskaja_kompozitsija)



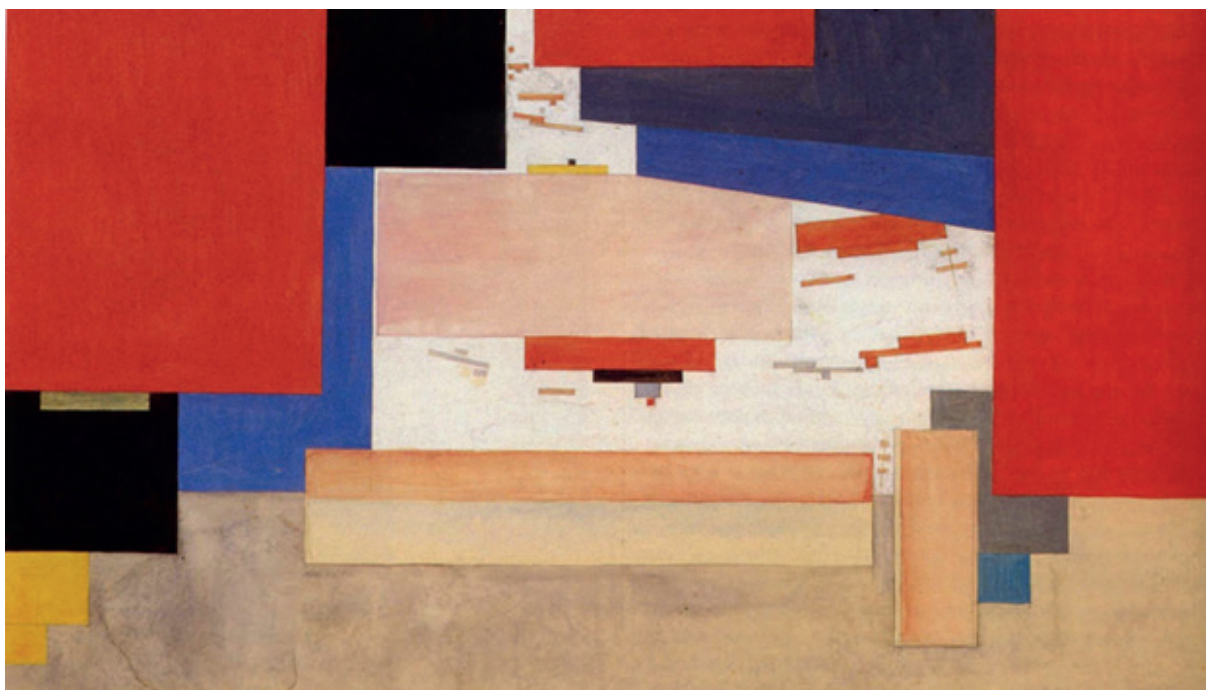
И. Чашник. Композиция. 1920 г. Холст, масло. 44 × 70 см. Аукцион The Bru Sale Gallery, Брюссель, 2017 г.

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Особенно это выявлено в Супрематическом этюде 1920-го года, где очевиден переход от кубистической композиции к наложению и вертикальному возрастанию серо-лиловых плоскостей, где очевидна устремленность к рельефу, где очевидно архитектурное построение с выдвиганием его из глубины пространства на зрителя. И, как продолжение этой разработки — серо-черная «Композиция» 1920-го года, в которой геометрические плоскости создают еще и исчезающий рельеф. Чашник следует заветам Лисицкого о значении цветовых локальных плоскостей в их противостоянии и согласовании. Проблема форма-цвет решается здесь через математические приемы Лисицкого, опробованные им в Витебске (Лисицкий описывает супрематизм как позиционную систему, и через осознание роли цвета: позиционная система основывается на цветовой плоскости).

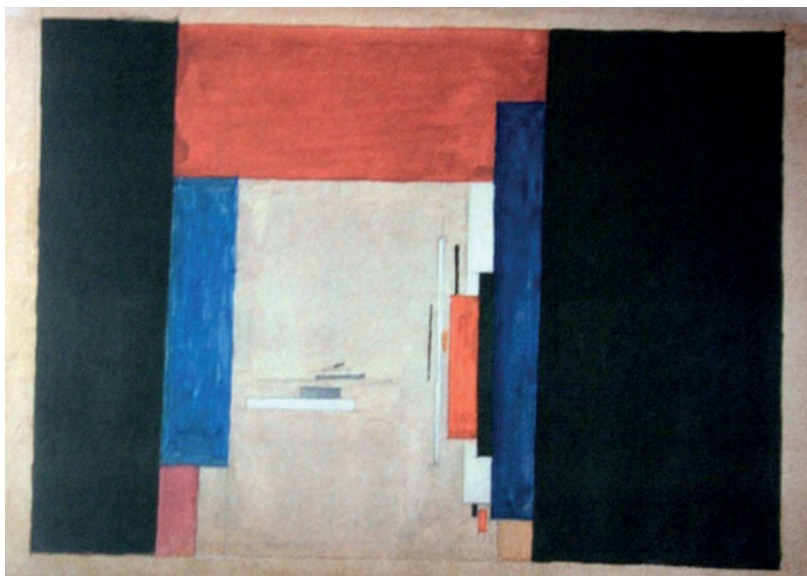
В Супрематической композиции 1921 года Чашник следует малевичско/лисицкому построению занавеса 1919 года к заседанию в театре во время празднования годовщины Комитета по борьбе с безработицей. Он переворачивает изображение центральных элементов, ищет возможности сопряжения больших локальных поверхностей, усиливает плоскости черного цвета и акцентирует вертикаль всей композиции.



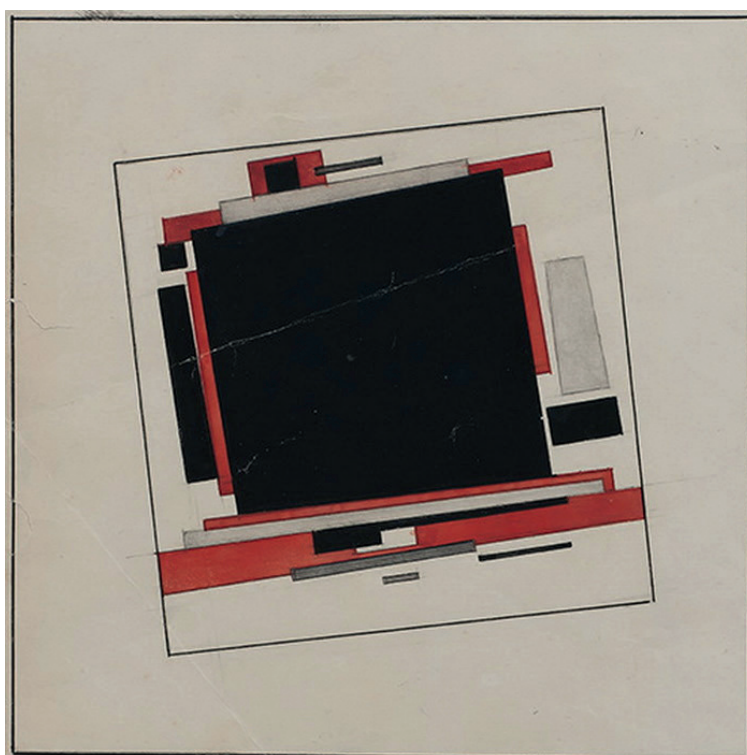
*К. Малевич и Эл. Лисицкий. Эскиз занавеса. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш. 46 × 62,5. ГТГ*

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



И. Чашник. Супрематическая композиция. 1921 г. Бумага, граф.карандаш, акварель, тушь. 22,7 × 32,1.  
Коллекция Serperot Foundation, Вадуц



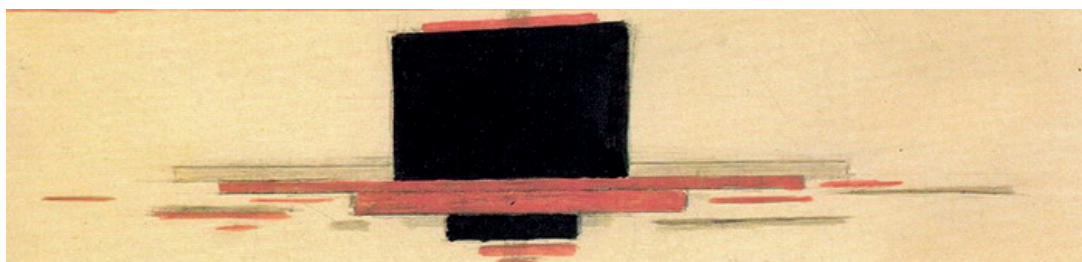
И.Г. Чашник. Эскиз живописного рельефа. 1921 г. Бумага, карандаш, тушь, акварель.  
Коллекция Владимира Царенкова, Лондон

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

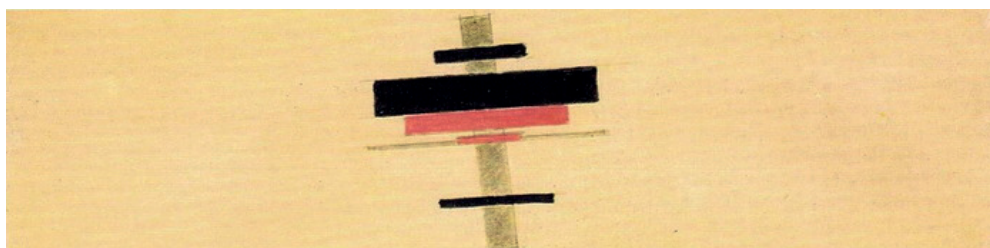
---

Супрематическая композиция. 1921–1922 гг. и Эскиз живописного рельефа. 1921 г. вторят друг другу, создавая определенную последовательность цветового противостояния, наложений, формирования геометрических фигур вокруг черного квадрата, в одной, и красного квадрата в другой. Различие состоит в том, что Супрематическая композиция решается через коллаж, а Эскиз живописного рельефа подобен Проуну. При этом, цветовые плоскости Супрематической композиции стремятся к раскрытию от центра вправо и влево, а Эскиз — сам в себе, целиком выдвигается вправо и вперед.

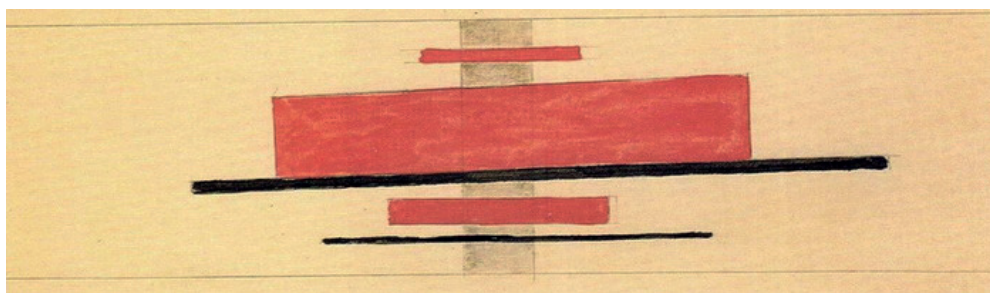
И Супрематические композиции 1921 года как движение черного квадрата в форму черного прямоугольника либо наоборот; а затем расширение в красный прямоугольник. При этом, формы в композициях движутся вокруг центра слева направо.



*И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1921 г. Бумага, гуашь. 5,5 × 22,5. Частное собрание. Германия*



*И.Г. Чашник. Супрематический эскиз. 1921. Бумага, графитный карандаш, цветная тушь. 5, 8 x 21, 7. Галерея Гмуржинской. Кёльн*



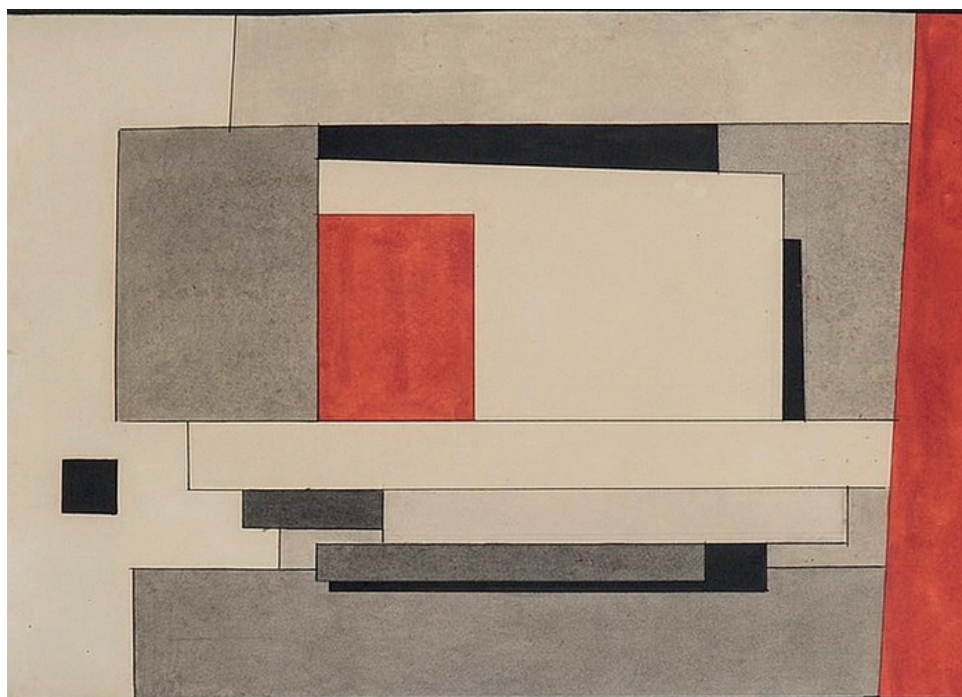
*И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1921 г. Картон, тушь, графит. 8 × 22,5 см. Частная коллекция. Италия*

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

Чашник экспериментировал с формой, следуя предложению Малевича в методических материалах «Супрематизм. 34 рисунка» и вариантам Лисицкого из Папки ПРОУНов. ПРОУНЫ Лисицкого это построения, плывущие в пространстве, композиции Чашника плывут в плоскости, а рельефы — выступают из плоскости. Лисицкий расширяет и сжимает формы, вращает их, а Чашник складывает их и раскладывает, дает возможность войти в них как в кабинет.

Лисицкий предлагал умножение проекций и эти самым достигал эффекта расширения, а Чашник добивался этого эффекта через обратимость цветочных рядов. Лисицкий работал с горизонталью как с чертежом и настаивал на таком же просмотре работ, а Чашник — с проходом «сквозь стену». И у Лисицкого, и у Чашника методикой построения работы является деконструкция перспективы.

Плавающий супрематический квадрат 1922 года статичен даже по сравнению с Эскизом живописного рельефа, где движение очевидно. Статика позволяет всмотреться в соединение плоских форм, белых, серых, красной и черных; найти принципы наложения плоскостей; предположить объемы, создаваемые выдвиганием одной плоскости из другой; предположить аналог Супремы, т.е. проект для подобного же произведения.



И.Г. Чашник. Плавающий супрематический квадрат (*Floating Suprematist Square*). 1922.  
Бумага, тушь, акварель. 41 × 42,2 см. Аукцион Auctionata US, Нью-Йорк, США, 2015 г.

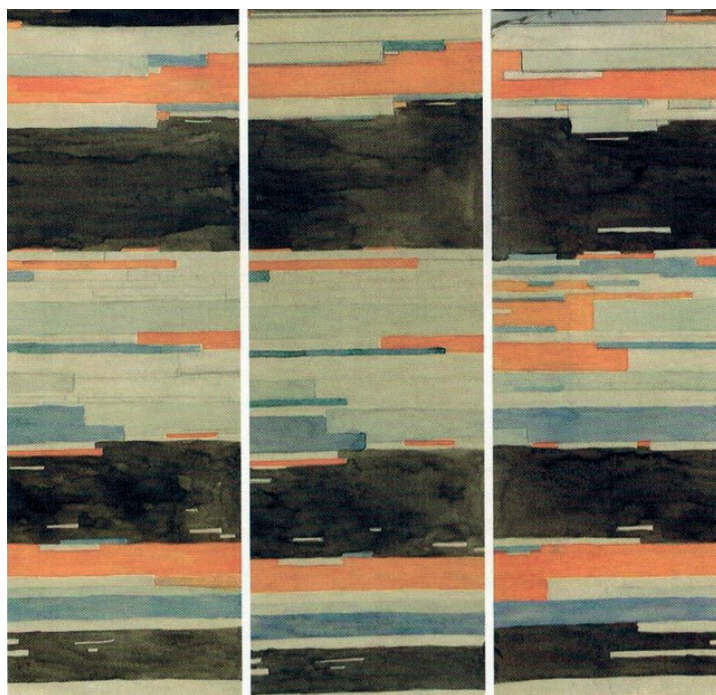
# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Кроме того, Чашник озабочен проблемой движения, как и все ученики школы. Лев Юдин в дневниках особенно подчеркивал возможности материала при движении, объединяя материалы (например, карборунд с хождением, металл — с бегом, электричество — с лучением) и воспринимая это как смену групп во времени к безматериальности, т.е. к белому, а Чашник, по его наблюдению, к белому обращается мало» [Дневниковая запись от 8.01.22 // Лев Юдин «Сказать — своё...». Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / сост., автор вступит. ст и коммент. И. Карасик. М., 2017. С. 120]. Однако у Чашника это — его сугубо самостоятельные разработки.

А в работе «Супрематические формы в горизонтальном движении» 1922—го года это — движение по горизонтали, в глубь справа налево по черной горизонтальной линии, движение, которое разворачивается и сверху вниз, как разворачивающийся экран, — фиксируется только по горизонтали.

Прерывистые плоскости на трех вертикальных отдельных панно представляют собой эксперимент со смещениями: смещаются и мелькают белый, серый, охристый, черный, кирпично-красный, голубой. Цвет слегка вибрирует, но главное внимание сосредоточено на изменении окрашенных горизонтальных плоскостей. Чашник ищет возможности соотношения цветов, их усиление или количественное снижение, а также общее композиционное решение цвета.



И. Чашник. *Движение цвета (The color movement)*. 1921-1922 гг. Бумага, акварель. 50,5 × 45.  
Галерея Гмуржинской, Цюрих

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

Цветовые строго геометрические пятна/формы расположены регистрами, каждый четко отделен от других и содержит собственный ряд цветовых элементов. Полосы не накладываются друг на друга нигде, однако возникает контраст, и создается иллюзия более крупных полосок.

При том, что Чашник математик и техник, здесь он в определенном смысле выступает как музыкант, композитор в поисках музыкальной гармонии цвета в картине. Он работает с повторением элементов, формы горизонтальных полос и повторением цветовых «бегущих» пятен, создавая энергичный **ритм** композиций. Он добивается **гармонии** благодаря контрасту белых и черных полос; либо черных и красных полос; либо превалированию ярко красного с узкими параллельными рядами черного.

Динамика композиций связана с горизонтальным движением линий, движением узких цветовых плоскостей и распределением светлых и темных плоскостей, что создает сильное напряжение. Каждый чистый и сложный цвет имеет у Чашника свою длину видимой «волны». Звучание красного резкое и жесткое. Вариации охры спокойнее. Синий — как бы пустота. Фиолетовый вибрирует и колеблется.

Его цветовые опыты позволяют зрителю понять и ощутить то, что называют «цветным слухом». И стройный ряд его работ с движением цвета — галерея, дающая уникальный мультисенсорный опыт. Малейшее изменение формы в регистре, количества цвета в геометрическом пятне полностью меняет звуковой ряд, мы как будто видим перед собой некий нотный ряд и «читаем» музыку. В каждом регистре сдвигается, уменьшается или увеличивается форма, и путем выделения определенных ритмических элементов Чашник задает стратегию восприятия композиции в целом.



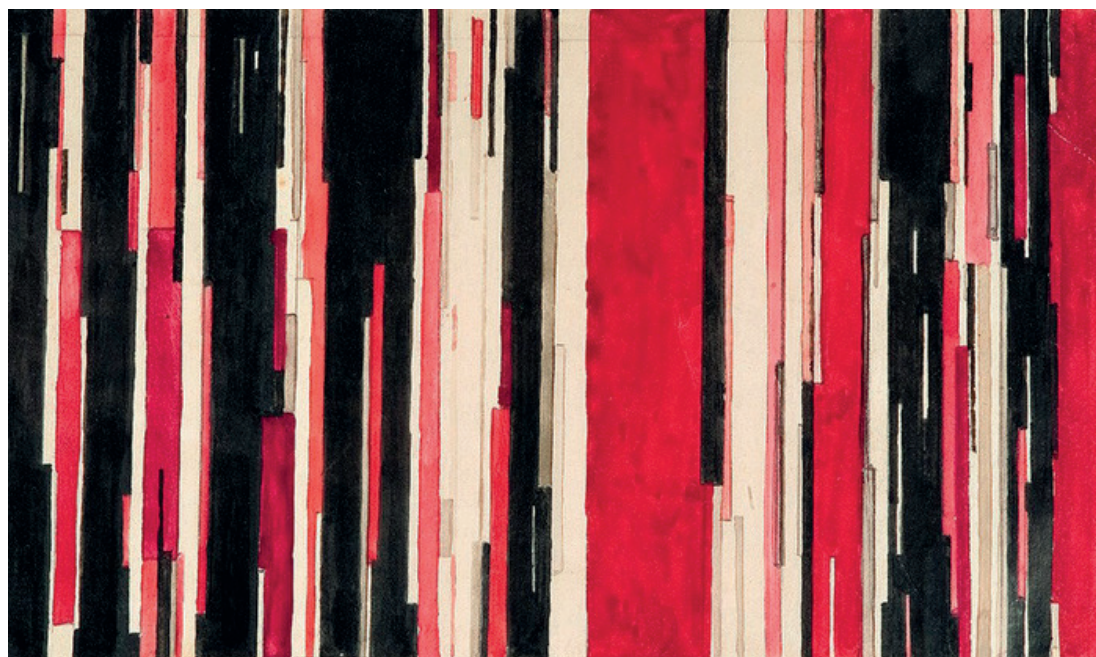
И. Чашник. Движение цвета (*The color movement*). 1921-1922 гг. Бумага, акварель, гуашь, карандаш. 15,1 × 25,1. *Atelier Moderne Intrepide*

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



И. Чашник. Движение цвета (The color movement). 1921-1922 гг. 15,9 × 29,5. Бумага, акварель, гуашь, тушь, графит. Коллекция Serperot Foundation, Лихтенштейн — Швейцария



И. Чашник. Движение цвета (The color movement). 1921-1922 гг. Бумага, акварель, гуашь, карандаш. 15,1 × 25,1. Atelier Moderne Intrepide

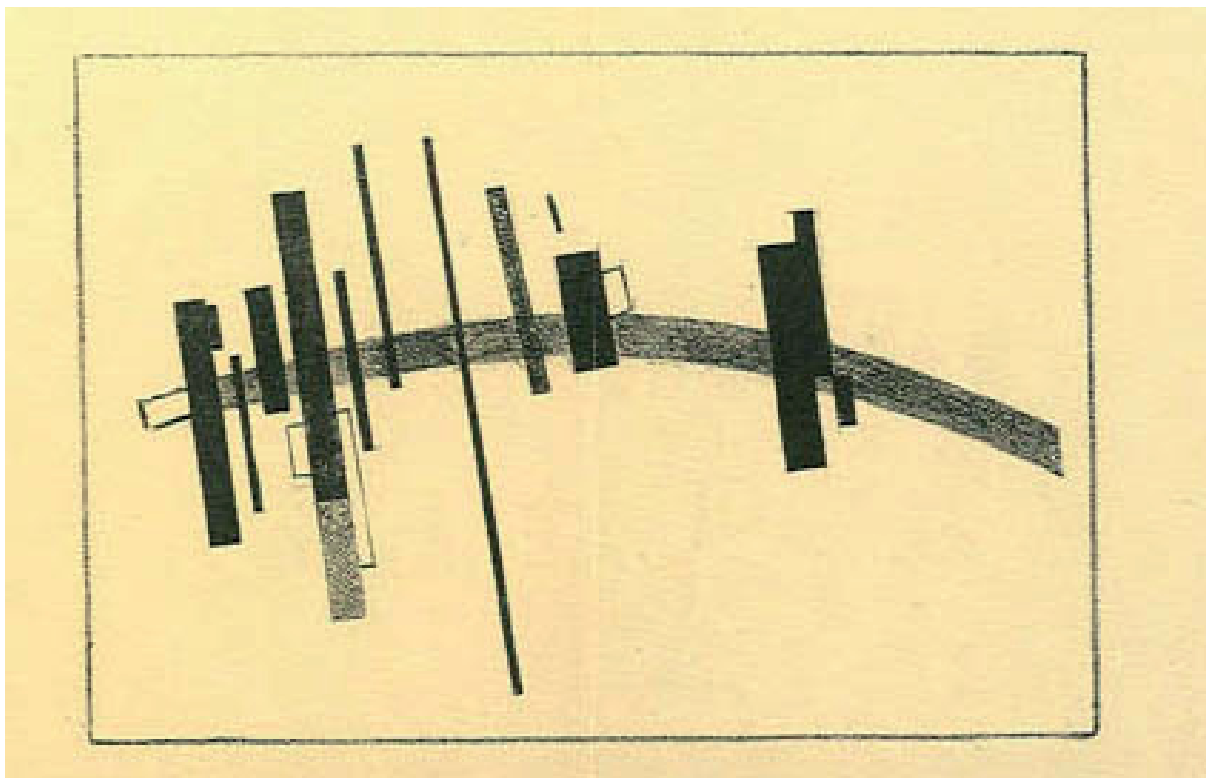
## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

В абстрактной акварельной композиции красного с серо-черным, с дугообразном композиционном решении читаем аналогии с одной из графических композиций из малевичского «Супрематизм. 34 рисунка». Чашник использует ту же дугу, то же построение форм, нанизанных на эту дугу, прибавляет большую окружность в центре и в рифму — маленькую окружность, нанизанную на горизонтальную ось.



И. Чашник. Супрематическая композиция. 1920-е гг. Бумага, акварель. 28,5 × 22.  
Аукцион The Bru Sale Gallery, Брюссель, 2017 г.



*К. Малевич. Супрематизм. 34 рисунка*

Итак,

- **Малевич:** латентное движение, выход за предел формы и анализ предела формы — т.е. исследование сущности объекта.
- **Лисицкий:** матрица формы, матрица объекта — т.е. создание образца предмета.
- **Чашник:** бытие формы, но трансформация формы с выявлением явного движения — т.е. исследование взаимодействия бытия формы и ее трансформации в цветовых рядах.

## 2.4. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАССУЖДЕНИЯ

Как отмечает Л. Жадова, «УНОВИС мыслился не только как педагогическое учреждение, но и как **научно-исследовательский институт**, и как универсальное художественное бюро-мастерская, занимающееся практическими работами» [Жадова Л.А. К.С. Малевич — цветопись, объемостроение. Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 34-35].

Первая серьезная попытка издать собственные мысли о супрематизме, об УНОВИСе, о происходящем в Витебске была совершена Ильей Чашником летом 1920 года в совместном с Лазарем Хидекелем журнале «АЭРО». Далее он постоянно высказывался по поводу художественных проблем, печатался в различных изданиях, уточнял свою позицию.

➤ В течение всей учебы в ВХУ Чашник внимательно следует не только изучению супрематизма, что является главным делом его творческой жизни, но и постоянно рефлексировал и, следуя за мыслью Малевича, теоретизирует по поводу современного искусства.

Характеризуя Чашника, Казимир Малевич отмечал, что его ученик и соратник является научным работником и занимается исследованием пластического искусства: «Окончив основной научный Отдел Высшего Художественно-практического Института, И.Г. Чашник занимается самостоятельной научной работой с 1923 г.» [Профессор К.С. Малевич // В кругу Малевича. Соратники-ученики-последователи в России 1920–1950-х. СПб., 2000. С. 186].

В январе 1921 года в издании «Путь Уновиса» Чашнику принадлежит статья «К знаку Уновиса», в которой он излагает позицию члена УНОВИСа, осознание его места в современном искусстве: «на каждой ступени развития он видел творимый им предмет как свое продвижение» [«Путь Уновиса». Издание Центр.Творком Уновиса. Бухаринская, 10. Витебск. 1921. № 1. С. 5].

«Развитие человека несет и прогресс культуры; его бытие чертится формами совершенства, его современности. <...> Наша эпоха несет свои знаки <...> все видимые нам сегодняшние формы искусства, техники и суть знаки современной нам жизни. <...> Видимая форма и есть результат творческого сознания человека, создавшего организм до его постройки в чертеже или холсте». Таким образом, Илья Чашник определяет мейнстрим художественного процесса, осознает его форму и направление в связи с технической и экономической перестройкой общества: «Чем экономнее построен чертеж, тем совершеннее будет форма предмета и свободнее от пут эстетики».

В «Заметках об архитектуре» он еще раз подчеркивает, что «каждая постройка будет моделью дальнейшего совершенства человека, двинувшего свой путь по экономии плана, системы, организации <...> Новая архитектура — сплошная машина действия» [Цит по: Чашник И. Заметки об архитектуре // В. Ракутин. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000, С. 122-124].

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

РЫ ЭТОЙ ФИЗИИ.

ЕСЛИ УБИТЬ НОВАТОРОВ ИСКУС-  
ТВ — УБИТЬ АРХИТЕКТУРНУЮ ФОРМУ СОВ-  
РЕМЕННОСТИ.

ЕСЛИ НОВАТОРЫ ЭКОНОМИЧЕСКИХ  
ХАРАКТЕРНЫХ СИСТЕМ ПОВЕДИЛИ БЕЛЫЙ  
ЭКОНОМИЗМ, МЫ ПОВЕДИМ БЕЛЫЙ  
КУЛЬТУРУ.

ЕСЛИ ВОЗДИ СОВРЕМЕННОГО ПРО-  
СВЕЩЕНИЯ ИЩУТ КУЛЬТУРЫ НОВО-  
ГО ИЗ ОБРАЗОВАНИЙ СТАРОБАТО-  
РОВ И НОВАТОРОВ — ЗНАЧИТ НЕ НАИ-  
ДИ НОВОГО МИРОВОЗЗЕРИЯ.  
НАЙТИ МИРОВОЗЗЕРИЕ ЗНАЧИТ НАЙ-  
ТИ КУЛЬТУРУ. НИКОГДА НОВУЮ КУЛЬ-  
ТУРУ НЕЛЬЗЯ ОБРАЗОВАТЬ И СОЧИТА-  
ННЯ ДВУХ МИРОВОЗЗЕРИЙ — ТА-  
КОВАЯ КУЛЬТУРА БУДЕТ БЕЗГЛАДНОЙ.

## К ЗНАКУ СОВРЕМЕННОСТИ.

ДВИЖЕТСЯ ВЕКА — ДВИЖЕТСЯ НАШЕ  
СОЗНАНИЕ И ЕСЯ ИЗМЕНЕНИЕ СОВЕР-  
ШЕНСТВОВАНИЯ ФОРМ. ЗНАК ПЕР-  
ВОБИТНОГО ЧЕЛОВЕКА ВЫРАЖАЛ ЕГО  
СОЗНАНИЕ, И НА КАЖДОЙ СТУПЕНИ  
РАЗВИТИЯ ОН ВИДЕЛ ТВОРИМЫЙ ИМ  
ПРЕДМЕТ, К К СВОЕ ПРОДВИЖЕНИЕ.  
РАЗВИТИЕ ЧЕЛОВЕКА НЕСЕТ И ПРОГРЕС  
КУЛЬТУРЫ; ЕГО БЫТИЕ ЧЕРТИТСЯ ФОР-  
МАМИ СОВЕРШЕННОСТИ ЕГО СОВРЕМЕННО-  
СТИ. ЗНАКИ ПЕРВОБИТНОГО ЧЕЛОВЕКА  
— ПОКАЗАТЕЛИ ЕГО КУЛЬТУРЫ, — ПРЕЧЕССКА  
КУЛЬТУРА ОСТАВИЛА НАМ ФОРМЫ СОВЕР-  
ШЕНСТВА СВОЕГО ВРЕМЕНИ. КАЖДАЯ ЭПО-  
ХА КУЛЬТУРЫ ЕСТЬ РЕЗУЛЬТАТ ТВОРЧЕС-  
КИХ И ПОТОМУ НОВЫХ ФОРМ РАЗВИТИЯ  
ЧЕЛОВЕЧЕСТВА. НАША ЭПОХА НЕСЕТ СВОИ  
ЗНАКИ ВЫРАЖЕНИЯ КАК В ЭКОНОМИЧЕСКИХ  
ПОЛИТИЧЕСКИХ ФОРМАХ ФИЗИИ, ТАК И В ФОР-  
МАХ ВСЕХ УТИЛИТАРНЫХ ВЕЩЕЙ И ТВОР-  
ЧЕСКИХ ИЗОБРЕТЕНИЙ. ВСЕ ВИДИМЫЕ НАМ  
СЕГОДНЯШНИЕ ФОРМЫ ИСКУССТВА И НАИ-  
КРАЙНЕЕ СУТЬ ЗНАКИ СОВРЕМЕННОСТИ НАШ  
ЭПОХИ. КАЖДОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ МЫСЛИ ПРЕ-  
ТВОРЯЕТСЯ В УТИЛИТАРНУЮ ВЕЩЬ, ВСЯ-  
КАЯ ВЕЩЬ СТРОИТСЯ ПО ПЛАНУ И СИСТЕ-  
МЕ, ЧЕМ СИСТЕМА ЭКОНОМИЧЕСКАЯ,  
ТЕМ ВЕЩЬ СОВЕРШЕННЕЕ. ВИДИМАЯ ФОР-  
МА ЕСТЬ РЕЗУЛЬТАТ ТВОРЧЕСКОГО СОЗНА-  
НИЯ ЧЕЛОВЕКА, СОЗДАЮЩЕГО ОРГАНИЗМ ДО ЕГО  
ПОСТРОЙКИ, И ЧЕРТЯЩИЕ ИЛИ ХОЛСТЕ.  
КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОСТИ ЕСТЬ НОВОЕ СЛОВЕ-  
СНОЕ ЕДИНИЦА, КАЖДАЯ ЕДИНИЦА УТИЛИТАР-  
НАЯ ВОД ЕДИНИЦА ОБЩЕГО ЦЕЛОСТНОГО  
КОНСТРУКТИВНОГО ИЗМЕНЕНИЯ. ЭКОНОМИКА  
ВЫРАЖАЕТСЯ ЕДИНИЦАМИ ВНОСИТ СО-  
ВЕРШЕННОСТЬ ЦЕЛОГО И УВЕКАЕТ В НО-  
ВЫЕ ЕЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЕ. ЧЕМ ЭКОНО-  
МИКА ПОСТРОЕН ЧЕРТЕЖ, ТЕМ СО-  
ВЕРШЕННЕЕ БУДЕТ ФОРМА ПРЕДМЕТА  
И СВОБОДНЕЕ ОТ ПУТ ЭСТЕТИКИ. ЧЕЛОВЕК  
ПРОИДИТ СЕБЯ ЧЕРЕЗ ПУТЬ СОКРАЩАЕ-  
МЫЙ И ПОТОМУ КАЖДАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ФОР-  
МА СТРОИТСЯ НА ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДВИ-  
ЖЕНИИ. ПОСЛЕДНЕЕ ДОЛЖНО СТАТЬ  
ЗАБОТОЙ СОВРЕМЕННОСТИ, К К ЧИСТАЯ  
ДЕЛА ЭКОНОМИКИ ЗНАКОВ.

И. ЧАШНИК.

ДА ДРАВСТВУЕТ КРЕМАТОРИЙ ИС-  
КУССТВО СТАРОГО СМЫСЛА.

ДА ДРАВСТВУЕТ ТВЕРДАЯ, ЕДИ-  
ННАЯ ПОЛИТИКА В ИСКУССТВЕ.

ДА ДРАВСТВУЕТ КОНФЕРЕНЦИЯ  
НОВАТОРОВ, СЪЕЗД ПОДМАСТЕРЬЕВ  
И ВСЕРОС-  
СИЙСКИЙ УЧЕБНЫЙ СОВЕТ УМО-  
ВИСА.

ДА ДРАВСТВУЕТ НОВАЯ АРХИТЕК-  
ТУРИЗАЦИЯ СМЫСЛА НОВОГО ИС-  
КУССТВА.

## О МОСКОВСКИХ СВОБ. ГОСУД. ХУДОЖ. МАСТЕРСКИХ.

ВПЕЧАТЛЕНИЕ О МОСКОВСКИХ МАС-  
ТЕРСКИХ ЭКСКУРСАНТА УМОВИС  
ВИТЕБСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МА-  
СТЕРСКИХ. 15-го НОЯБРЯ 1920 Г.

В ВИДУ ОТСУТСТВИЯ НАПЕЧАТАННОЙ ПРОГРАМ-  
МЫ, ИЗ СВЕДЕНИЙ СОБРАННЫХ ЧАСТНЫМ ОБРА-  
ЗОМ ВЫЯСНИЛОСЬ, ЧТО ПРОГРАММА ДЕЛИТСЯ НА  
3 ФАКУЛЬТЕТА, ИЗ КОИХ СУЩЕСТВУЕТ МАИ-  
НЫМ ЖИВОПИСНЫЙ, АРХИТЕКТУРНЫЙ И Т,  
ВСКУЛЬПТУРНОМ ТАК МАТЕРИАЛОМ СЛУЖИТ  
ПЛИНА, СИСТЕМА ОТСУТСТВУЕТ. ОБЩЕ-ЖИВО-  
ПИСНЫЙ ДЕЛИТСЯ НА 3 ДИСЦИПЛИНЫ, ИЗ А-  
ИМОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ КОТОРЫМИ НЕ ВЫЯС-  
НЕНО, Т. Е. НЕ ВЫЯСНЕНО В КАКОЙ ПОСЛЕД-  
ОВАТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИЙСЯ ИХ ПРОХОДИТ.  
ОТКУДА ВЫХОД, В СПЕЦИАЛЬНЫЕ МАСТЕРСКИЕ  
УЗКО-ИНДИВИДУАЛЬНОЕ НАПРАВЛЕНИЯ.

В КЛАССЕ ИСПЫТАТЕЛЬНО-ПОДГОТОВИ-  
ТЕЛЬНОМ ПЕРВОНАЧАЛЬНО ПОЛУЧЕНЫ СЛЕД, РАЗЯС-  
НЕНИЯ; ИЗУЧАЮТСЯ ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ ПОНЯТИЯ  
МАТЕРИАЛА, МИР КРАСКИ, ПЕРВОСТЕПЕННЫЙ РЕ-  
АЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТОЙ ЖИЗНИ, КОТ. НАС ОКРУЖА-  
ЕТ, МАСТЕРСТВО НА ПЕРВОМ ПЛАНЕ, УЧАЩИЙ-  
СЯ ДОЛЖЕН БЫТЬ МАСТЕРОВЫМ, ДОЛЖЕН УМЕТЬ  
НАПИСАТЬ ВЫБЕСКУ, ФАСАДА, ДОЛЖЕН  
ПОНИМАТЬ КРАСКУ, СОЗДАТЬ СВОЮ КРАСКУ,  
ОН ДОЛЖЕН СДЕЛАТЬ НЕТО НОВОЕ В ЖИВОПИСИ,  
СЛЕД, ВСЕ ПРИЕМЫ ИЗ ИСКУССТВА ДОЛЖНЫ БЫТЬ  
ЕМУ ИЗВЕСТНЫ. ПЕРВОНАЧАЛЬНО РАСКАЗАТЬ  
КОНСТРУКТИВНО И ВСЕ СУЩЕСТВУЮЩИЕ ШКО-  
ЛЫ. ШКОЛА РОЖДАЕТСЯ КОГДА ЯВЛЯЮТСЯ МА-  
СТЕРСТВО, ИТАКИ ГЛАВНОЕ УМЕТЬ ОБРАЩАТЬСЯ  
С КРАСКОЙ, С ПОЛОТНОМ, ИЗОБРАЖЕНИЕ МИНИМ.  
РЯВОВАНИЕ ШЕНЯКИНИ, ЖИЗНИ, ЧТО ВСЕ ТЕЧЕ-  
НИЯ НАЧ. САРЖАКИНИ ВЛИВАЮТСЯ В НАСТОЯЩИЙ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕТОД И СОСТАВЛЯЮТ ЦЕЛОЕ. ПРАВИЛО  
НЕ НАСЛАДОВАТЬ НИКОГО, КТО РОЖДАЕТСЯ РЕА-  
ЛИСТОМ, КТО БЕСПРЕДЧЕТНИКОМ. ИЗУЧАЕТСЯ  
"ВЫЯВЛЕНИЕ КОНСТРУКТИВНОЙ ЦВЕТФОРМЫ"  
РАЗНИЦЫ МЕЖДУ ИСПЫТАТЕЛЬНОМ ОТДЕЛЕНИЕМ  
И ОТД. ОБЩЕЖИВОПИСНЫМ (И. ОБДОРОВА);  
ТАК ТАКЖЕ КОПИРУЕТСЯ НАТЮР-МОРТ, НЕ  
УСМАТРИВАЕТСЯ.

В МАСТЕРСКОЙ ФАЛЬКА ИНОЦВЕТНЫЕ  
НАТУРЫ ОСОБЕННО ПРОИСХОДИТ ВОРВБА, К К  
СВЯЗЬ ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТОВОЕ С ДВИЖЕНИЕМ  
ФОРМ НАТУРЫ. ЭТОТО ПРЕДСТАВЛЯЕТ ХАРАКТЕ-  
СКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ЦВЕТА, СТУРЯЩАГОСЯ  
ЗА ПРЕДЕЛЫ ФОРМ НАТУРЫ В ХОЛСТ. НАТУРА  
РАЗОРВАНА, ГРАНИ ФОРМЫ РАСПЫЛЕННЫ, ОБ-  
ЩЕЕ В СОСТОЯНИИ ХАОСА. В РАЗНООБРАЗИИ  
УЧАЩИЙСЯ ПОЛУЧЕНЫ ОТВЕТЫ: СОЗНАЕМ ПРЕ-  
ИМУЩЕСТВО КОНСТРУКТИВНОГО МЕТОДА, НО  
СЛАВЫ.

В МАСТЕРСКОЙ РОДЧЕНКО — ДИСЦИПЛИНА  
"КОНСТРУКЦИЯ" НАТЮР-МОРТ КОНСТРУКТИВНЫЙ,  
ХОРОШО ВЫПОЛНЕН ИЗ МЕТАЛЛА СТЕКЛА ПОКРАШЕН,  
ЛАКИРОВАН, НО В НЕМ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ ВСЯ РА-  
БОТА ПО КОНСТРУКЦИИ, ПОТОМУ ЧТО УЧАЩИ-  
СЯ ЕГО ТОЧНО КОПИРУЮТ К К И ЛЮБОЙ ПРЕД-  
МЕТ.

В МАСТЕРСКОЙ УДАЛЬЦОВОЙ, ДИСЦИПЛИНА  
ОБЪЕМ И ПРОСТРАНСТВО НАТЮР-МОРТ МАШИНА  
НА ФОНЕ ДОСКИ. ЗДЕСЬ УЧАЩИЙСЯ БЕРУТ ИЗ  
НАТУРЫ ЭЛЕМЕНТЫ ПРЕТВОРЯЮТ ВЕ В  
ЖИЗОПОМЕННУЮ КОНСТРУКЦИЮ, ДАЮТ  
ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗРЕШЕНИЕ НАТУРЫ  
В ПЛОСКОСТИ ЧЕРЕЗ ЕДИНИЦЫ ЦВЕТА.  
В МАСТЕРСКОЙ И. МАШКОВА ЖИВОПИСЬ

Статья И. Чашника в издании «Путь Творкома»

В зачетной записке на тему «**Метод супрематизма**» 1922 года И. Чашник подчеркивал: «Много вопросов остаются невыясненными. Но, заканчивая курс супрематизма в Витебском Художественно-практическом институте, я посвящу всю свою жизнь разрешению этих вопросов. Я глубоко убежден, что супрематизм не останется долго в нынешнем состоянии, что человечество, наконец, поймет, что идея супрематизма — идея, главенствующая, как всё и ничто» [цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 118].

✓ «Системы геометризации, кубизма и футуризма, являясь сами по себе самодовлеющими системами, в то же время являются органическим следствием одна другой.

▲ Опыт последних лет выяснений и исследований данных систем нашел логическую последовательность их в порядке развития и трудами К. Малевича утвердил систему как школу познания и развития сознания по данным трем этапам.

▲ Сознание, проходящее по трем этапам единой системы геометризации, кубизма и футуризма, развиваясь в своей органичности, выходит к новому моменту, системе Супрематизма» [цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 112].

➤ Разделяя значения художественных систем, Чашник создает следующую схему:

- 1) кубизм акцентирует состояние веса;
- 2) футуризм — ощущение скорости;
- 3) супрематизм — ощущение динамики.

При этом, весь накопленный опыт уже использован, и вес, живопись и цвет «здесь не имеют места и только тормозят систему подхода» [Там же. С. 113]. Разницу между тремя системами — кубизма, футуризма и супрематизма Чашник определяет так:

- в первых двух вскрыты основные моменты развития, выкристаллизованы и установлены все художественные идеи.

- А супрематизм — это выход к абсолютной беспредметности, предыдущий опыт отбрасывается, т.к. цель достигнута, и наступает время совсем других ощущений: «входящий в систему супрематизма имеет уже первоначальное ощущение беспредметности, что является основой супрематизма» [Там же. С. 113].

- И как вывод: «Супрематические построения являются результатом чистого сложения формы без всякой зависимости от содержания. Все смысловое их значение сводится к разрешению взаимоотношений между отдельными элементами, т.е. они ничего не изображают, а есть самостоятельно сложенные организмы в новый порядок вещей» [Там же. С. 133].

- **«Супрематизм, как мироощущение беспредметных, природных и космических сложений»** [Там же. С. 135].

В научной записке «Черное — величайшее состояние беспредметности» Чашник подчеркивает: «Черное — есть начало того, что дало развитие супрематизма. Черный квадрат явился формой высшего динамического напряжения на белом поле как чистоте» [цит. по: В круге Малевича. Соратники-ученики-последователи в России 1920–1950-х. ГРМ, СПб., 2000. С. 186]. И в другом своем тексте отмечает: «Черное. Важнейшее состояние беспредметности. То, что есть небытие. <... > Черное дало развитие супрематизму. Квадрат черный явился формой высшего динамического напряжения. На белом поле, как чистоте» [цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 132].

В научной записке «Черное — величайшее состояние беспредметности» Чашник подчеркивает: «Я устанавливаю чистоту и совершенство — белый квадрат на черном поле как на величайшем напряжении. Сознание небытия на бессознании небытия.

## Метод супрематизма у Ильи Чашника

### Холстовый (плоскостной) период

#### Чёрный период:

1. Геометризация формы. Задача: развитие геометричности формы и динамичность её состояния. Формы одинаковые; но не одна форма по отношению к полю, а отношение целого ряда форм между собой в динамическом состоянии
2. Распыленность + выявление конструкции как полное выражение динамизма.
3. Мы наблюдаем появление цвета, т.к. черный – известного рода энергия и уже неудовлетворенность этой энергией.

Единственный критерий:

Вынужденность супрематического ритма



#### Красный период:

1. Не черный цвет как энергия, а цветные элементы из внутреннего развития энергии.
2. Красный + синий, фиолетовый, зеленый, желтый и др. Исчезновение черного
3. Красный как сильнейшее цветовое состояние энергии.
4. Мы наблюдаем появление тона, постепенное угасание красного.
5. Появляется новое ощущение – бесцветного.

Задача:

Всю цветовую энергию организовать, все колебания привести к геометризации и синтезированию ее в один цвет. Сопоставление целого ряда форм.



#### Белый период:

1. Выявление пространства
2. сознание абсолютной беспредметности.
3. Развитие космических ощущений
4. Выявление белого через геометрические формы как силовое состояние, как динамизм
5. усиливается чувство динамичности (красный – результат недостаточной энергичности черного, а белый – результат и центр накопившегося динамического ощущения).
6. Выход к пространственным сооружениям. Из плоскости в реальное пространство.

Белое явилось как следствие человеческой природы, как следствие совершенства существа. Это то, что есть человек как небытие. <...> Белое на белом это есть одна из точек измерения супрематической системы, измерения как плана, т.е. плоскости» [цит. по: В круге Малевича. Соратники-ученики-последователи в России 1920–1950-х. ГРМ, СПб., 2000. С. 186]. В другом своем тексте Чашник добавляет: «белое дает состояние динамичности, как формы, по отношению к которой устанавливаются супрематические формы»» [цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 131], и «для всех периодов супрематизма как черного, цветного и белого оно (белое — Т.К.) не изменяется».

↓  
Пространственный период

**Первый период пространственных сооружений:**

1. Плоскость в качестве поля необходима
2. Полнота ощущения четвертого измерения
3. Тяготение элементов как выражение супрематического ритма.
4. Источник дальнейшей работы в материальных проектах
5. Зарождение материальности.
6. Концентрация силовых динамических состояний
7. Преддверие реализации идеи работы над пространственными сооружениями

В этой связи в материале «Черное — величайшее состояние беспредметности» он писал: «Я рассматриваю объем и, следовательно, у меня точка измерения иная. Я вижу не белое на белом, а белое на черном. Итак, я устанавливаю 7-е измерение» [цит. по: В круге Малевича. Соратники-ученики-последователи в России 1920–1950-х. ГРМ, СПб., 2000. С. 186].

Что касается пространственных сооружений, то еще годом ранее в анкете УНОВИСа Чашник утверждал, что, изучив все стадии нового искусства, он подошел к самостоятельным конструкциям, «планам супрематической реальности» и выводит их в материальность утилитарной системы мировой архитектуры [Илья Чашник. Анкета-Уновис // В круге Малевича. Соратники-ученики-последователи в России 1920–1950-х. ГРМ, СПб., 2000. С. 185].

Вслед за Малевичем, Чашник подчеркивал, что «живописное искусство уничтожено», оно ушло «в систему науки живописной культуры», оно преобразилось в «конструкционные изобретательские состояния» [Там же С. 186]. Свои задачи Чашник, в ответ на анкетный вопрос о том, какую идею он хочет установить в искусстве, писал, что он борется за утверждение реальности новой архитектуры. Он стоит на идею УНОВИСа и чувствует себя единицей этой партии, этого коллектива.

Цитируя И. Чашника, В. Ракитин подчеркивал, что супрематизм — не некое облачное явление, а источник жизни, и в супрематическом классе у Малевича ученики понимали, что не картины, а именно проекты станут «живыми существами».

В своей уновисской анкете марта 1921 года И. Чашник записывал:

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

✓ «К новым системам можно причислить учения о статике Сезанна и кубизм, учение о движении, футуризм это учение о динамике, супрематизм. К познанию и учению одной из наук всей системы как подсобным материалам является известный образец или образцы достижения того или иного ученого в данном проходящем периоде. <... > Так к живописному началу и учению о статике определяем известные труды Сезанна, Дерена, Брака, Пикассо, Метценже и др<угих>, в учение о движении — Боччиони, Карра, [нрзб] и т.д., в учение о динамике труды ученого К. Малевича. В настоящем моем развитии в системе, вышедшей к науке о динамике, для меня являются образцом работы К. Малевича по установлению супрематических форм в конструкционных земных динамических состояниях, приближение к материальности как отношение и приведение к реальной утилитарности» [цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 111].

При УНОВИСе была создана философско-исследовательская экспедиция, и в Служебной записке позже Малевич писал, что у нее два раздела:

- 1) кубистическо-футуристический;
- 2) супрематический.

Есть еще общий фактурный отдел, а также и общий литературный.

Первый раздел исследует живописную систему в ее движении и рассматривает графики этого движения. Во втором — исследуют движение супрематических форм,



И. Червинка, Л. Хидекель, И. Чашник, Л. Юдин. Витебск. 1922.  
Ракитин Василий. Илья Чашник. Художник нового времени. М.: РА, 2000

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

составляют таблицы восприятия и построение. Здесь же проходят и исследования спектра супрематического цвета.

В экспедиции состояло 13 человек. Чашник и Червинка были «заняты конструкциями динамических исследований в супрематической системе под общим названием “УЭЛ” (своеобразный девиз УНОВИСа. — Т.К.)» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 461].

Необходимо добавить, что этот момент связан не только с педагогической системой Малевича, в которой мастер проходил с учениками все этапы от кубизма, через футуризм к супрематизму, но и с деятельностью Эль Лисицкого, который с витебскими учениками занимался переходом в объём и практиковал самостоятельную систему Проунов как «пересадочных станций» от живописи в архитектуру.

Из исследований Чашника выводом служит утверждение, что вначале формы выражены одинаково, а затем происходит постепенное конструирование нескольких форм, т.е. устанавливается отношение форм между собой и происходит поиск их динамики. В теоретической записке И. Чашника подчеркнут особенный этап — выход за предел холста в объём, из чего мы знаем о поисках этого периода развития формообразования в витебской школе.



Май 1922 года. Нижний ряд: Векслер, Ермолаева, Чашник, Хидекель  
Верхний ряд: Червинка, Малевич, Рояк, Каган, Суетин, Юдин, Магарил

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

## 2.5. ВИТЕБСКАЯ «СУПРЕМА»



В центре фотографии, сделанной на вокзале в Витебске, в вагоне, украшенном плакатом с Черным квадратом и приветствием, и рядом с вагоном, — Казимир Малевич с Супремой (тарелка или барабан), которую сделал Илья Чашник. Чашник стоит у левого плеча Малевича. Июнь 1920 года. Витебск. Фото из архива Льва Юдина

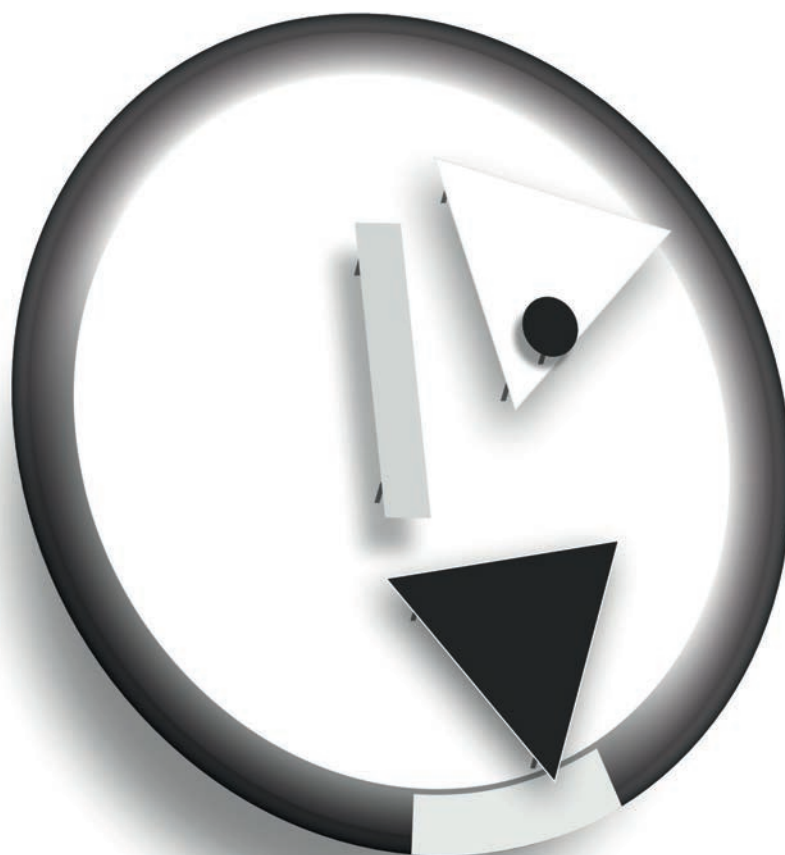
## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

Круглый предмет в левой руке Малевича — «Супрема» авторства Чашника, белый круг, внутри которого расположена супрематическая композиция, — общий вид блюда с темными краями.

✓ «Тондо, несомненно, было одним из экспонатов выставки, которую вёз Уновис в Москву; его круглая форма на фотографии 1920 года — чрезвычайно важное свидетельство о неожиданных пластических экспериментах уновисцев на самых ранних стадиях существования группы. Здесь уместно будет сказать, что Чашник, хорошо владевший ремесленными навыками работы по металлу, славился в школе оригинальными композициями, известными нам лишь по словесным описаниям: они представляли собой “картину” с плоскостными геометрическими элементами, укрепленными при помощи металлических штырей на разной высоте от поверхности, — получалась своеобразная слоистая пространственно-плоскостная композиция» [<http://www.raruss.ru/avant-garde/1280-suprematism.html>].





*Вариации “Супремы”. Проект Т. Котович, дизайнер — научный сотрудник Музея ВХУ С. Никоноров*

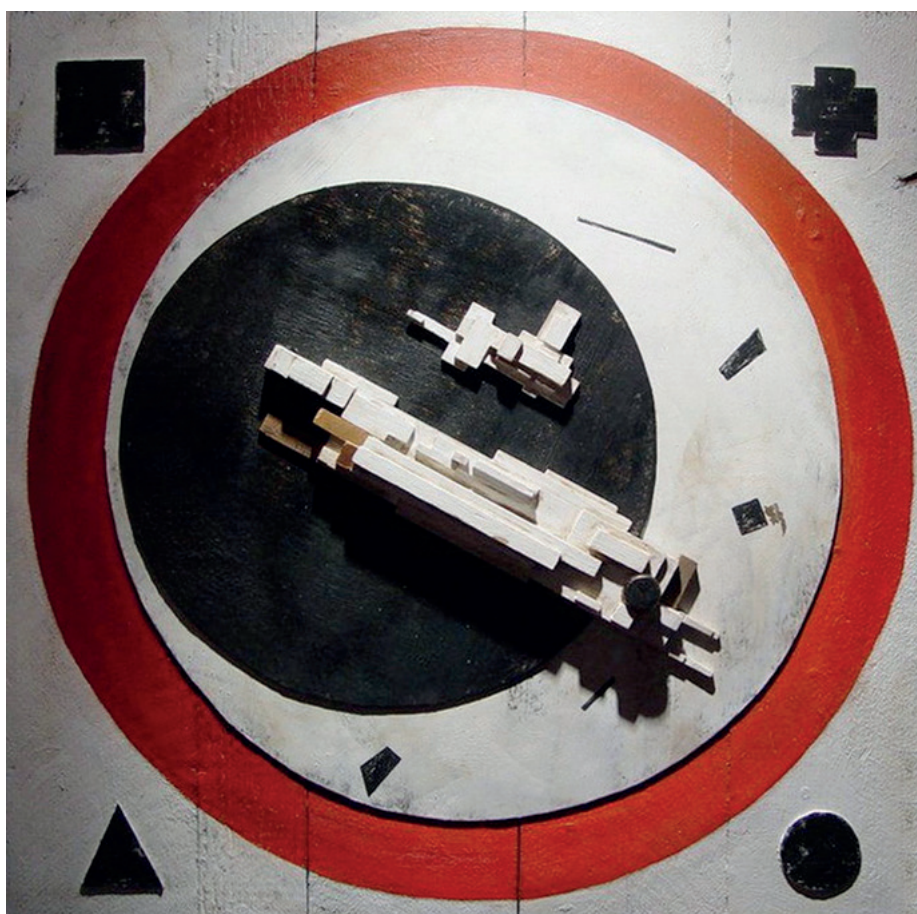
Композиция представляет собой белый круг с двумя треугольниками, верхним белым и нижним черным. Белый — с черным малым кругом на середине основания треугольника. И между вершинами обоих треугольников — узкий прямоугольник.

На известной фотографии Супрема располагается в самом центре фотокомпозиции, в центре стрелы, которую мы мысленно проводим из нижнего правого угла фото к верхнему левому, следуя за направлением правой руки Малевича, соединяющей Черный квадрат на лозунге на вагоне с самой Супремой. Сам Чашник тоже находится на этой стреле. Эта линия, эта фотография, лозунг и Супрема являются концентрацией всех идей УНОВИСа и его устремлений. Как подчеркивает Е. Сидорина (в связи с укра-

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

шением на годовщину Комитета по борьбе с безработицей), «практика Уновиса носила агитационно-пропагандистский характер, соединявший задачи (цели) “внешние” — социально-политические и собственно задачи осуществления (достижения), пространства, а в будущем — господства супрематизма в “новом сооружении предметного мира”» [Сидорина Е. Казимир Малевич и его пророчество о «новом бытии». М., 2021. С. 101]. Однако замечание Е. Сидориной соотносимо и с символическим отражением в фотографии целей и задач группы: лозунг и реальный предмет объединены единым устремлением к господству супрематизма и к господству коллективного действия. Эстетические и социальные цели сопряжены и представлены в репортажном фото.

Аналогию мы наблюдаем в проекте Супрематического рельефа, созданного в мастерских УНОВИСа — согласовании ПРОУНа, рельефа, живописной композиции.



Супрематический рельеф. Мастерская УНОВИСа, Витебск. 1922 г.  
Металл, дерево, картон и краска. Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Нидерланды

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

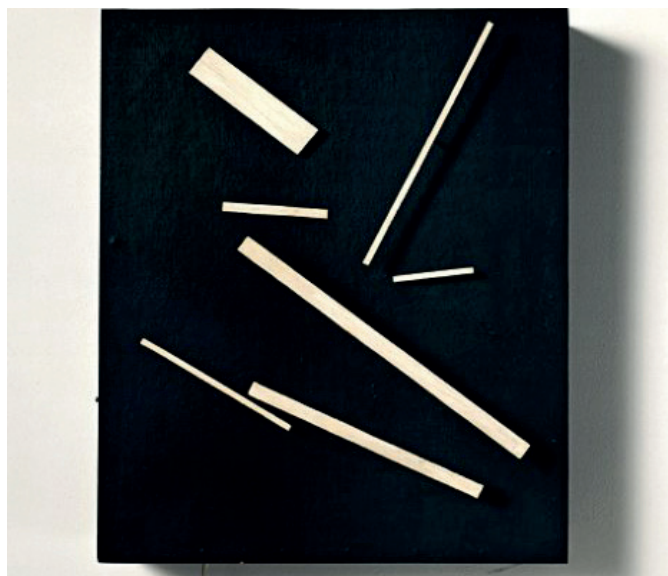
---

В начале 1950-х Жан Тэнгли, известный своими кинетическими объектами, начал эксперименты с супрематизмом Казимира Малевича.

✓ «...получилась своеобразная слоистая пространственно-плоскостная композиция. Эта пластическая идея, восходившая к малевичскому супрематизму, через много-много лет после смерти Чашника будет по-своему выражена знаменитым швейцарским художником Жаном Тэнгели в рельефах 1950-х годов под названием *Мета-Малевич*» [<http://www.raruss.ru/avant-garde/1280-suprematism.html>].

В отличие от метода Ильи Чашника, который работал с рельефами, выдвигая отдельные плоскости из общей композиции, Тэнгли создавал механизированные объекты. Его, как и ранее Чашника, волновала проблема динамики, выявление латентного движения в статическом супрематизме. Эксперименты такого рода и последующие метамеханические скульптуры привели его к убеждению, что вся кажущаяся статика на самом деле чревата движением. Его манифест «За статику» 1959 года содержит идею о том, что главное в мире это движение, что покоя не существует: «Не дайте завладеть вами отжившим понятием времени. Долой часы, секунды и минуты. Не сопротивляйтесь изменчивости. Будьте во времени — будьте статичными, будьте статичными — с движением» [<https://artguide.com/posts/955?ysclid=m8noqv222d237133388>].

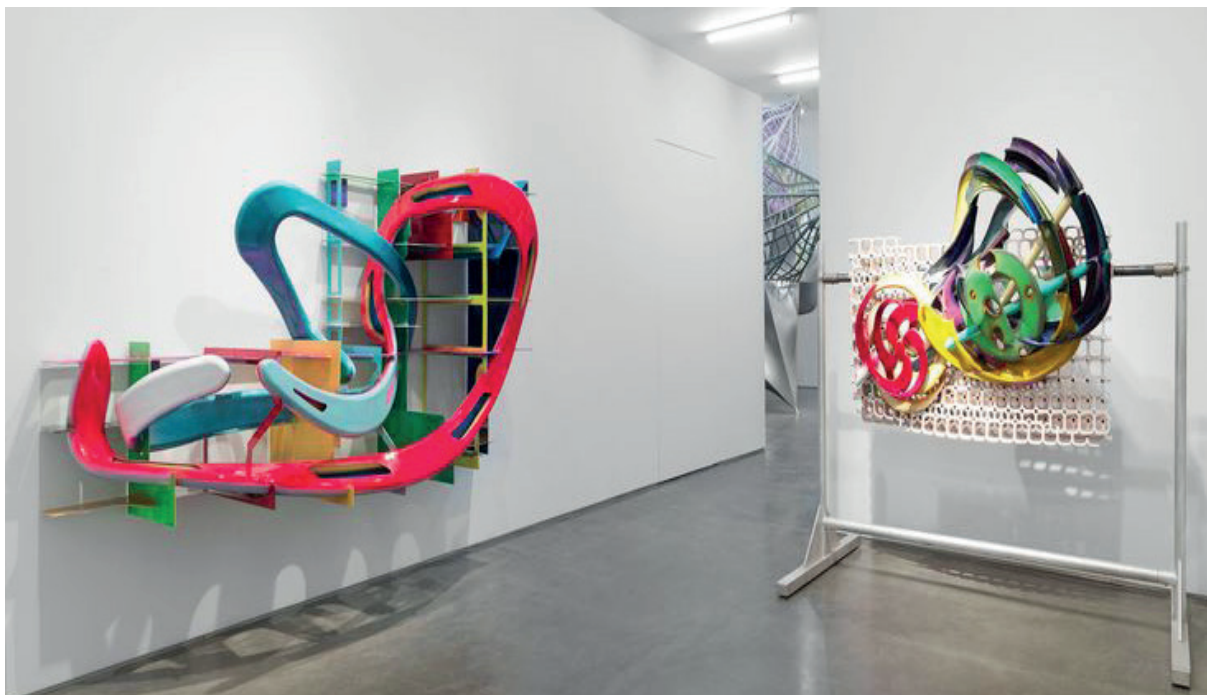
Конструкция Тэнгли кинетическая, снабжена мотором. И этом смысле, ее решение близко замыслам Лисицкого в его электротеатре с проектом фигурин к «Победе над Солнцем».



Жан Тэнгли. Инсталляция, 1954, 61×49×13,5 см. дерево, металл, электромотор. Центр искусств королевы Софии. Мадрид. [[https://artchive.ru/artists/85533~Zhan\\_Tengli/works/596060~MetaMalevich](https://artchive.ru/artists/85533~Zhan_Tengli/works/596060~MetaMalevich)]

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

Трехмерные работы американского художника Фрэнка Стеллы появляются в 1980-е гг.



[https://artcenter.by/artnews/gipnoticheskaya-abstraktsiya-frenka-stelly?srsId=AfmBOooo8SIVmv\\_WMmCRR\\_hWtx2RjoKO-bi1RoZekoM9X3PZULzd2IL](https://artcenter.by/artnews/gipnoticheskaya-abstraktsiya-frenka-stelly?srsId=AfmBOooo8SIVmv_WMmCRR_hWtx2RjoKO-bi1RoZekoM9X3PZULzd2IL)

Ф. Стелла ввел в свое искусство рельеф, который он стал называть «максималистской» живописью за её скульптурные качества. В серии «Эксцентричный многоугольник» использованы элементы коллажа, куски холста, наклеенные на фанеру, формы из конусов, колонн, французских кривых, волн и декоративных архитектурных элементов.

А настенная скульптура Ф. Стеллы *Scarlatti K Series* была создана под влиянием клавишных сонат Скарлатти и музыковеда Киркпатрика, сделавшего эти сонаты широко известными. (Буква «К» в названии указывает на хронологические номера Киркпатрика). Д. Скарлатти написал более 500 клавишных сонат; серия Ф. Стеллы сегодня включает около 150 произведений. Художник переводил музыкальные структуры в объемные, динамичные формы, сочетая плоские, яркие геометрические элементы и кривые линии, создавая ощущение движения и энергии, как в музыке.



Ф. Стелла. Из серии *Scarlatt Kirkpatrick 2 версия 2006*

В современном Витебске эту идею, только в ином направлении, независимо развивал художник, лидер творческого объединения «Квадрат» Александр Малей в своем проекте «Обратная информация». Центральное место в его творчестве занимают объёмно-пространственные концепции и концептуальная живопись в рамках этого проекта. «Я автор двойного пространства. **Я расщепляю форму и помещаю ее в разные пространства**, а зритель вынужден соединить её в своем воображении, таким образом, я вовлекаю зрителя в художественный процесс построения пространства. Ты видишь существование объекта в двух пространствах: трехмерном (объект) и двухмерном (рисунок). Рисунок на полотне — интерпретация объекта, стоящего рядом. Он существует в физическом объемном мире и интерпретирован на плоскости. Получается объемно-временное пространство, напоминающее 3D, хотя этот термин и не применим к концептуальному искусству. **Я беру картину с рамой, фоном, изображением, а потом выбрасываю раму и фон, оставляю только изображение. Вынимаю из картины живопись и переносу в среду, в кубоквадрат, в объемно-временное пространство»** [[https://gorodvitebsk.by/news/21-05-2015/aleksandr\\_malei](https://gorodvitebsk.by/news/21-05-2015/aleksandr_malei)].

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

✓ «Мой проект «Обратная информация» в 2006 году был рассмотрен на заседании Российской академии художеств, где его одобрили, предоставив четыре зала (400 кв.м.) для персональной выставки в Московском музее современного искусства и выдали сертификат об авторстве проекта «Обратная информация». Его суть можно свести к следующему тезису: «Плоское изображение — информация об объеме, а объем — информация о плоском изображении. В моем проекте это и есть обратная информация» [[https://gorodvitebsk.by/news/21-05-2015/aleksandr\\_malei](https://gorodvitebsk.by/news/21-05-2015/aleksandr_malei)].

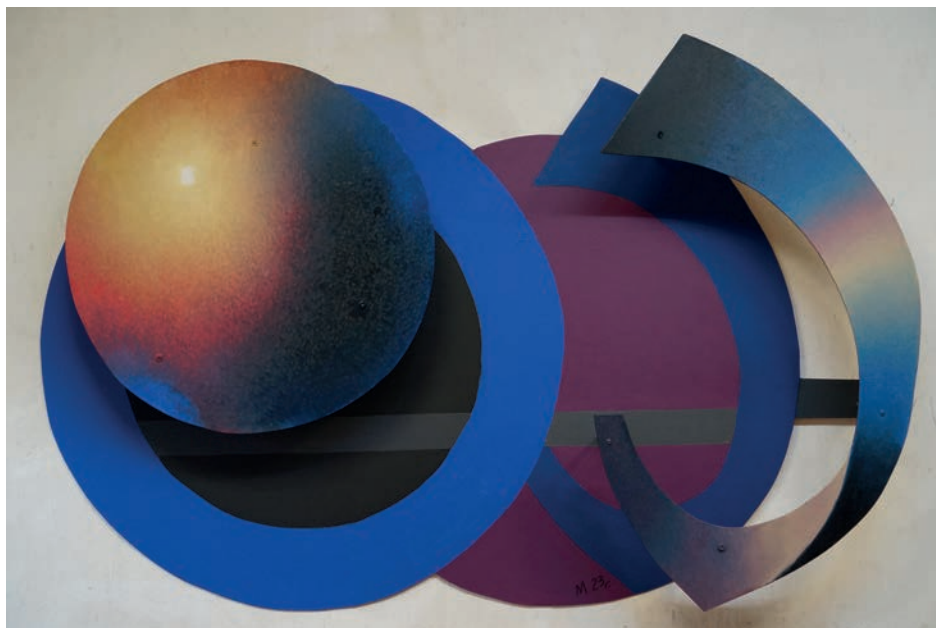
А. Малей технологически решает проблему так: элементы живописной конструкции скрепляются анкерами.



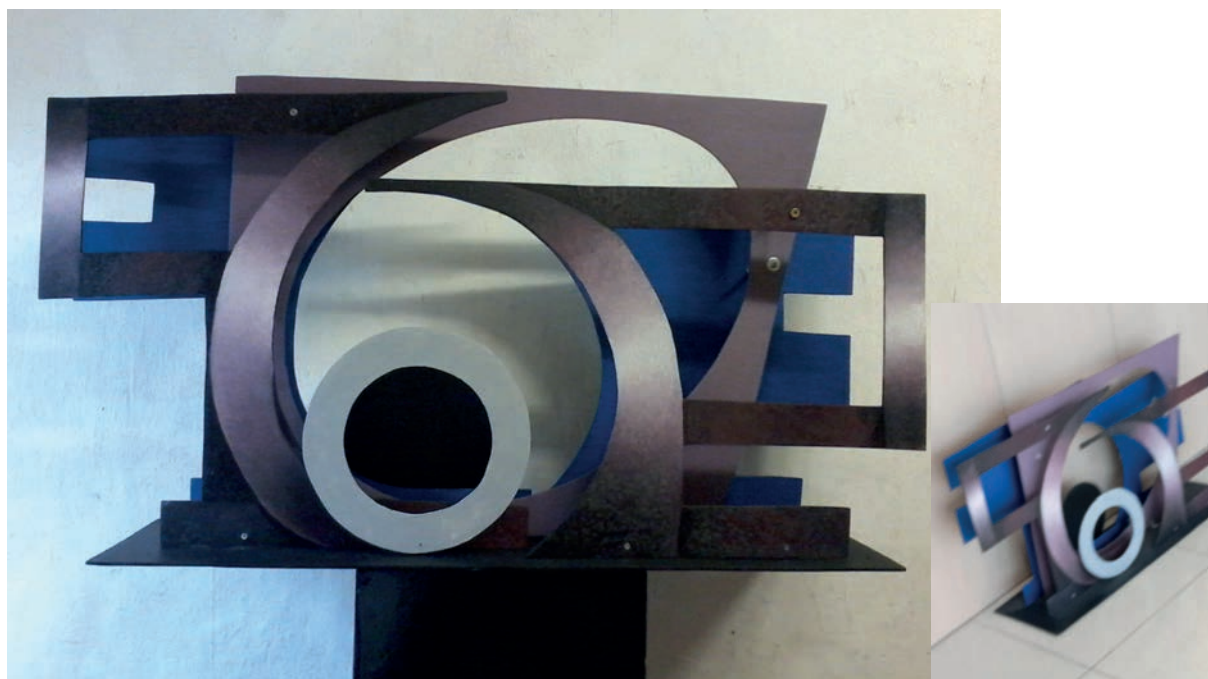
А. Малей Композиция в желтом пространстве. ф, м, акр, анкеры, 160 × 195 × 10, 2021

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



А. Малей Синяя вечность. Ф., м., акр. анк. 114×175×17. 2023



А. Малей. Белый круг. Живописный объект. Ф., м., акр., анкеры, 58×107,5 ×26,5. 2019



*А. Малей. Красное пространство, ф., м., акр., анкера, 98×150×10*

### 2.6. 1921–1922. ВНХУ

Витебское народное художественное училище, ВНХУ было создано осенью 1918 и открыто в конце января 1919 года.

В течение своей истории училище постоянно меняло свой статус и свою структуру. Первые пять лет деятельности это были следующие формации:

- ✦ Витебское народное художественное училище отдела народного образования Витебского губернского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (1918–1920). ВНХУ.

- ✦ В мае 1920 г. меняет статус на Витебские государственные свободные художественные мастерские от дела народного образования (1920-1921) ВГСХМ.

- ✦ Затем, с мая 1921 г., — это Высшие государственные художественные технические мастерские, которые в июне 1921го года принимает в своё ведомство Художественный подотдел Витгубпрофобра. ВГХТМ.

✦ С января 1922 года — это Витебский Художественный практический институт Главного управления профтехобразования (Главпрофобра) НКП РСФСР (1922 — 1.09.1923) ВХПИ [ГВМ. Ф. 246. Оп. 1. Д. 310. Л. 45].

«Наряду с официальными названиями существовало разговорное, не встречающееся в документах, — Витебская народная художественная школа» [Малевич о себе. С contemporaries о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост.: И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 437].

Этот период художественной истории Витебска очень четко и точно зафиксировал Лисицкий в письме к Малевичу: «Дорогой друг (я думаю, что так это есть), мы прожили в Витебске очень хорошее, очень значительное и очень многовременное время. Теперь я это особо остро вижу» [Лисицкий — Малевичу из Берлина в Витебск. 25 февраля 1922 года // Казимир Малевич. Собр.соч. Т 4. М., 2003. С. 294].

1920 год был романтическим, насыщенным, они были полны надежд и планов. Начался он пламенно, завершился с определенными разочарованиями: в октябре Витебск и ряды УНОВИСа покинул Лисицкий, что было воспринято как отступничество; тогда же произошла катастрофа с уновистским журналом Малевича и Сенькина «Вестник исполкома московских Высших государственных мастерских» №1. III Октябрь».

А 1921 год оказался более сложным в их истории, более напряженным и финансово очень трудным. Но по мере сил уновисты развивали идеи и найденное в 1920-м.

Он начался с выхода второго номера альманаха «Уновис», на обложке которого в правой верхней части под девизом был помещен Чёрный квадрат. Девиз оставался прежним: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях». Номер состоял из 4 статей: М. Кунин. «Партийность в искусстве»; Л. Хидекель «Уновис в мастерских»; И. Чашник «Архитектурный факультет»; Л. Юдин «О натюр-морте». Завершающим лозунгом альманаха стал призыв: «Товарищи! Готовьтесь к всероссийской весенней выставке “Уновис” в Москве».

В январе 1921 года был выпущен и первый номер издания центрального Творкома УНОВИСа «Путь УНОВИСА». И снова подтверждалась идея партии, речь шла о создании современной культуры, о научных подходах, что подкреплялось геометрическими схемами и графиками.

✦ Заметка Малевича была посвящена проблемам гармонии и ритма.

✦ Прокламация «Если...» была посвящена новой архитектуре культуры, новаторству и тезисно обозначала философские параметры будущего малевичского труда.

✦ Чашник размышлял над вопросом Знака современности.

В конце марта 1921 года открылась очередная выставка УНОВИСа.

25 мая 1921 года состоялась научная экскурсия студентов витебских мастерских в Москву. 4 июня — выставка УНОВИСа в клубе им. Сезанна в Москве (совместно с оренбуржцами и москвичами), на втором этаже ВХУТЕМАСа на ул. Мясницкой. Тогда же Чашник принял участие и в выставке в честь III Интернационала в Москве.

А через месяц 7 июля 1921 года — выставка в ВХУ. В статье «Нашествие футуризма» С. Миндлин подчёркивал, что «разрешение вопросов о космической материи и энергии целесообразно было бы представить философам-метафизикам, а не витебским живописцам вроде Чашника, Юдина и Хидекеля». Далее автор не стеснялся в оскорблениях в адрес уновистов и обещал, что наша родина стряхнет эти болезненные наросты, это нашествие футуристов, сравнимое разве что с татарским [Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б). 1921. № 150. 7 июля. С. 2].

Наиболее драматический эпизод произошёл летом 1921 года. Весну-лето 1921 года Малевич провёл вне Витебска и определялся в Москве, но этот его переезд не состоялся, он вернулся и в августе в Витебске был арестован.

✓ Из телеграммы А. Цшохера, председателя губернского союза работников искусства: «ЦЕКАСорабиса СЛАВИНСКОМУ, Москва, Леонтьевский, 4 «5 Августа арестован профессор Художественных мастерских известный художник Супрематист МАЛЕВИЧ ТЧК Губрабис просит принять срочные меры выяснению положения и освобождению МАЛЕВИЧА в виду болезненного состояния на паруки союза» [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 39. Л. 114].

✓ Позже Малевич писал Луначарскому: «Я, например, вместо санатория попал в подвал, чуть не задохся в нем. Но спасибо, Ваше письмо о помещении меня в санаторий выручило, оно было найдено при аресте, если же уже меня арестовывают, то очевидно делать Чека нечего совсем» [Малевич о себе... Т. 1. С. 150].

В октябре Малевич писал Луначарскому: «в Витебске я нашел все работы художников свалены вместе со всевозможным хламом в незавидной комнате, представляющей мусорный ящик, но не музей <...>. <...> в самих правительственных газетах часто читаешь всякого рода оскорбления, всюду плюют и харкают в новое Искусство и их представителей по слепоте своей думающие, что новое Искусство есть плевательница. Очень досадно, что такие революционные люди уподобляются тем варварам, которые жгли на кострах тех, кто открыл новый реализм в мире <...>» [Малевич о себе... Т. 1, с. 149-150].

Осенью готовились, а в декабре 1921 года приняли участие в выставке в ИНХУКе. Отвезли 200 работ. Уновисты Чашник, Хидекель, Червинка, Суетин — среди экспонентов. Коган об этом событии писала: «В Москве нас так плохо и враждебно встретили, что мы мотались 3 недели в поисках помещения для выставки школы, наконец, изголодавшись, измучились, бросили выставку и уехали обратно в Витебск <...> не знаю, кто там сейчас займется разворачиванием ее» [Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. М., 2017, С. 132].

В конце января 1922 года комиссия в составе Ермолаевой, Гавриса, Рябушкина и Чашника докладывала, что из-за безнадёжного положения и «из-за отсутствия средств, дров и материалов продали зеркальный шкаф как роскошь и никому не нужный, что-

бы создать возможность работы. Плату с учащихся взыскать нельзя из-за бедности пролетарского происхождения» [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 311. Л. 70б.]. Преподаватели голодали, у Малевича на почве недоедания развился туберкулёз. В марте были проданы собственные вещи, а также часы, столики, шесть стульев, ковёр и качалку. Гаврис отмечал, что надежды на улучшение положения не было.

В марте 1922 года выставлялись в Москве. А в мае 1922 года в финале истории УНОВИСа состоялась выставка, их последняя в Витебске.

В мае-июне 1922 года состоялся выпуск Витебского художественно-практического института. В протоколах заседаний Губоно подчеркнуто, что в июне 1922 года был произведён выпуск из старших групп — всего 10 человек. Из них семеро — по левому течению со званием свободного художника и трое — по искусству со званием мастера с правом преподавания в техникумах (2 по рисованию: живопись и иллюстрация и 1 — по скульптуре) [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 29. Л. 26]. Иван Гаврис подчёркивал: «Выпуск был произведен в мае месяце 1922 года до получения инструкций о порядке выписки и регистрации в отделе труда, почему последние графы остаются незаполненными; кроме того, выпускные документы (об окончании) были выданы на руки и не спрашивались учетные карточки отдела труда» [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 260. Л. 390].

➤ Среди выпускников в документе были отмечены Илья Чашник (художник-конструктивист), а также: Монаш Векслер как художник-конструктивист (1 год преподавания в малярной мастерской института), Нина Коган (художник-конструктивист, 3 года руководителем мастерской института), Георгий Носков (художник-конструктивист, 1 год руководил мастерской института), Николай Суетин (художник-конструктивист), Лазарь Хидекель (художник, 1 год работы в трудовой школе). Лев Юдин (художник-конструктивист, 1 год преподавания изобразительных искусств в трудовой школе).

В конце мая 1922 года В. Ермолаева писала в Петроградские высшие художественно-технические мастерские ректору Н. Тырсе с просьбой о зачислении Носкова, Чашника, Суетина, Юдина, Хидекеля, М. Векслера, Э. Гурович, Х. Каган, Санникова, Магарил в Петроградский ВХУТЕМАС [Лев Юдин. «Сказать свое...». М., 2017. С 667].

4 июля 1922 года Малевич писал из Витебска Лисицкому: «Терпим ужасный голод. Я на волоске» [Малевич о себе... Т. 1, с. 153].

11 августа 1922 года Малевич и другие оставляли Витебский творком как рабочий орган. В конце августа — начале сентября 1922 года уезжают Малевич, Ермолаева, Чашник, Хидекель, А. Векслер, Носков. 22 сентября — Суетин. 25 сентября — Санников. В начале октября — Каган и Магарил. 21 октября — М. Векслер.

Позже, 23 марта 1924 года Иван Червинка писал Чашнику и Суетину, констатируя завершение истории УНОВИСа в Витебске: «<...> наш Витебск превратился в еще худшую дыру-провинциальщину тк кк Витебск будет подобен захудалому уездному городишку <...> Весь верх нашего дома, где мы так хорошо проводили свои беседы и занятия заняла военная голубиная станция. <...> Один раз посетил Художественное училище. Правда помещение хорошее и вполне соответствующее художественной

школе, много лучше дома Вишняка. Познакомился с руководителями и их работой и вынес впечатление такое, что если бы и вовсе не было этой школы, то Витебск ничего бы не потерял; да и смешно было бы ожидать чего-либо от этих засушенных мумий старого академизма» [В кругу Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920-1950-х. СПб.: ГРМ, 2000. С. 146].

Витебский период Ильи Чашника:

1. **Мотивация и цель.** Чашник ищет и определяет свое место в художественном процессе современности.

Задача для достижения цели:

✦ образование. Стремился во II мастерские (МУЖВЗ), но возвращается в Витебск, к Шагала в ВХУ.

2. **Контент:**

✦ в мастерской у Малевича в ВХУ сошлось оба компонента достигаемой цели: а) стремление к образованию, и понимание современных ему художественных направлений, а также б) определение собственного места в художественном пространстве; ✦ попадет в самый центр авангардных поисков: в центр обучения и авангардных практик.

Оказывается под крылом двух мастеров — Малевича и Лисицкого.

✦ Огромная скорость в обучении и в практике;

✦ «"УНОВИС" в силу долгих лет напряженной работы мог выработать систему, тот единый и определенный план, который дает ему силу и право проводить и утверждать его, как мировую систему, как систему человеческого сознания. Это становится понятным и убедительным, когда мы видим, какое значение начинает приобретать "Уновис" в России и на Западе» [цит. по: Чашник. Выступление на митинге в академии художеств // Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 118];

✦ «"Уновис" единственный смог вывести мировое живописное событие в строгую систему, приемлемую лишь в той форме, которую он определил» [Чашник. Выступление на митинге в академии художеств // Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 118].

3. **Результат:** осознание глубины супрематизма и своего места в супрематизме.

20 лет Илья Чашник провел в Витебске. С 16-ти до 20-ти — школа Шагала и Малевича/Лисицкого: обучение, становление, осознание себя в профессии и в художественном пространстве, уверенность в себе. На фотографии выпуска весны-лета 1922 года Илья Чашник в центре, красивый, уверенный, серьезный. Ему всего 20 лет. Но он уже определил свой путь.

---

## ГЛАВА 3. ЗЕРНО СУДЬБЫ

---

### 3.1. ГФЗ/ЛФЗ. ЧАШИ И ТОНЫ

Сентябрь 1922 года выдался сложным. Л. Юдин, только что приехавший в Петроград к друзьям, в письме Ефиму Рояку в Витебск писал: «То, что я узнал от В.М. (Ермолаева — Т.К.) о положении дел, малоутешительно. Напр<имер>, с Академией — ни с места. Еще очень большой во<прос>, будем ли мы зачислены. К.С (Малевич — Т.К.) еще не утвержден (имеется в виду вопрос о вхождении Малевича в состав преподавателей бывшей Академии художеств — Т.К.). <...> С зачислением мне, например, еще не так важно! (что я, не выйдя, буду работать дома), но Илюш<ка> <Чашник> (2-го года, призыв на носу) мечется, бедняга, не знает, что делать. Может быть, ему совсем придется уезжать в Москву спасаться» [Письмо Юдин — Рояку от 15 сентября 1922 г. // РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Д. 1110. Л. 5-10]. И на следующий день: «Это для Илюшки важно. Он прыгал, прыгал, а теперь много бы дал, чтобы влезть в Академию». А уже в декабре сообщает: «Как и с чего живет — неизвестно, живет, кажется, недурно. Делает эскизы, карандаш» [РГАЛИ. Ф. 3145. Оп. 1. Д. 1110. Л. 60-66].

В Петрограде 9 ноября 1922 года Илья Чашник получает удостоверение (№ 2722) студента 1 курса живописного факультета Академии художеств. Однако, эта учеба не состоялась. С осени у Чашника (он уезжает из Витебска в начале сентября вместе с Малевичем) витебская история дружбы еще имеет свое продолжение, однако у всех уновистов уже начинаются собственные. Чашник расходится с Хидекелем, с которым сначала поселился вместе, но начинается особо близкое сотрудничество и соавторство с Николаем Суетиным (он уезжает из Витебска 22 сентября и сначала селится вместе с Георгием Носковым, а с ними и Дмитрий Санников).

➤ Николай Суетин, человек компромиссный, лиричный, а Илья Чашник настойчивый, утвердитель идеи, мыслитель и теоретик. В. Ракитин подчеркивает: «Суетин и Чашник нередко работали вместе. У них был общий словарь форм, они говорили на одном языке и хорошо понимали друг друга» [Ракитин В. Тексты. Т. 1. М., 2019. С. 355].

В конце 1922 года Николай Пунин, художественный директор Государственного фарфорового завода приглашает их и Малевича для создания эскизов и моделей изделий предприятия. И с 1 марта 1923 Чашник был зачислен в штат на должность живописца-композитора.



Н. Суетин и И. Чашник. Фото 1928 г.

<https://www.li.ru/interface/pda/?jid=6318384&pid=473209499&redirected=1&page=0&backurl=/users/6318384/post473209499>

➤ Художник-композитор на фарфоровом заводе осуществляет целостную идею изделия, разрабатывает замысел и композицию, создаёт на основе авангардных, геометрических или абстрактных форм рисунок и новый стиль, трансформирует эскиз в фарфоровый декор.

Фарфор привлек возможностью работать с объемом. Не то, чтобы он был прямым аналогом ПРОУНов, однако в этом была очевидная динамика белой плоскости и визуальное движение композиции в плоскости. Малевич, Чашник и Суетин предложили свой оригинальный вид фарфора, создали эскизы форм и росписи для завода. Работы получили особый расценочный номер — 660 и клеймо в виде черного квадрата и надписью Супрематизм.

➤ Основанный в середине 18 в., завод назывался Невская порцелиновая мануфактура, с 1765 г. — Императорский фарфоровый завод, с 1917 г. — Государственный фарфоровый завод с клеймом ГФЗ, с 1924 года — Ленинградский фарфоровый завод, с 1925 года — Ленинградский фарфоровый завод им. Ломоносова с клеймом ЛФЗ. С 2005 года — Императорский фарфоровый завод.

В лабораторных условиях завода Малевич создал свой знаменитый белый чайник и белые получашки как набор малых архитектонов из прямоугольных блоков, дополнительных граней, цилиндров, полусфер, кругов, параллелепипедов, нарастающих и надвигающихся, сопряженных по принципу динамического покоя.

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Традиционные заварочные чайники выполняются в виде шаров и полушарий, а белый чайник Малевича отличается резкими углами и гладкими гранями (фактически «бельё»). Обычно считается, что это только и главным образом идея, лишенная функциональности, пластически это слишком сложный сосуд, скорее это — выставочный объект и коллекционный предмет. Есть в нем и особый шик, и супрематический строгий изыск. И все-таки при определенной сноровке этот чайный сервиз может быть использован и в быту.



## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



*К. Малевич. Чайник с крышкой. 1923. Фарфор. 16 × 22,2 × 8,8. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа), С.Петербург*

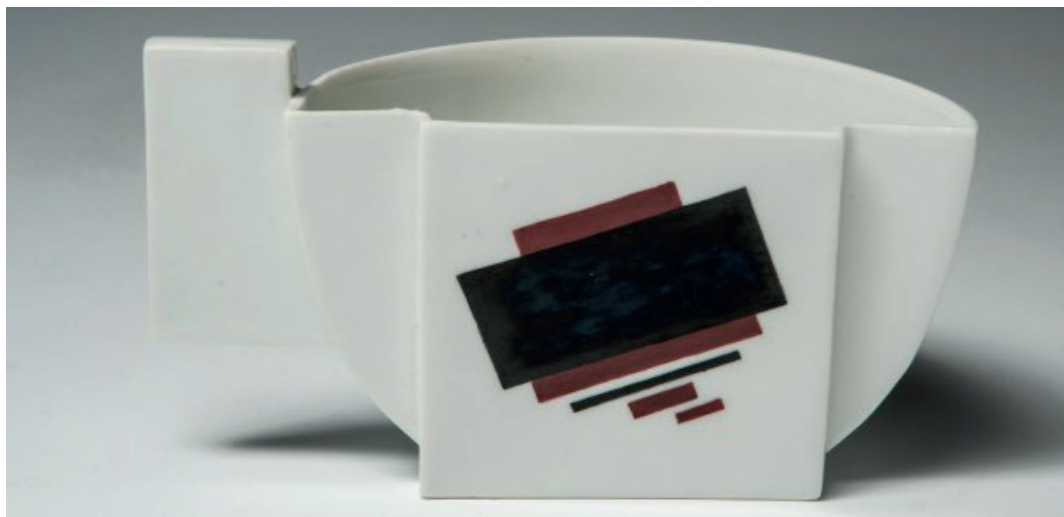
Оформление малевичской получашки сопряжено с определенным соревнованием Чашника и Суетина.

➤ Марка черная, по бисквиту, от руки — серп, молот, часть шестерни и дата: 1923. На обороте черным по бисквиту: Супрематизм, изображение черного квадрата в рамке, По рис. Чашника и 474/587.

➤ «Черным по бисквиту»: маркировка нанесена черной краской (часто надглазурной, но по неглазурованной основе — бисквиту), что было характерно для ранних советских фарфоровых заводов (ГФЗ, ЛФЗ).



*И. Чашник. Получашка. Супрематизм. Форма Казимира Малевича. 1923. Фарфор, роспись надглазурная. 7, × 12, (с ручкой) × 6. Русский Государственный музей*



Н. Суетин. Получашка. Супрематизм. Форма Казимира Малевича. 1923.  
Фарфор, роспись надглазурная. 7 × 12,5 (с ручкой) × 6. Русский Государственный музей

Исследователи, сравнивая стороны обеих получашек и анализируя свойства обеих композиций, подчеркивают разницу в подходах, художественном мышлении и результатах: «Суетинская композиция пронизана движением, в то время как роспись Чашника, более статичная, как бы “зажимает” форму предмета. Вообще композиции Чашника на фарфоре выглядят несколько тяжеловато. Всем краскам художник предпочитал черную, отсюда — резкая броскость его росписей на фарфоре. Более того, элементы его супрематических композиций всегда крупны, а черные широкие ленты по краю сосудов замыкают и так тесное пространство» [[https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/arts\\_and\\_crafts/chashnik\\_i.\\_g.\\_chashka\\_poluchashka\\_suprematizm.\\_gfz.\\_1923.\\_sf-27/index.php](https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/arts_and_crafts/chashnik_i._g._chashka_poluchashka_suprematizm._gfz._1923._sf-27/index.php)].

Однако, очевидно и то, что у Ильи Чашника в росписи выпуклой стороны получашки главное место занимает красный. Более того, даже в сравнении с движением формы на плоской стороне получашки у Суетина, композиция Чашника вибрирует, она не менее динамична, и, кроме того, в ней ощущается объем, так как красный прямоугольник и черная полоса под ним визуально выступают вперед.

Более того, представим себе перестановку росписей: суетинскую — на выпуклой стороне, а чашниковскую — на плоской. В этом случае композиция Чашника займет всю белую квадратную плоскость, красный прямоугольник «перережет» её, она начнет складываться/выпрямляться. А диагональная композиция Суетина начнет выгибаться и потеряется на изогнутой белой плоскости. Суетинская роспись создана исключительно для ровной плоскости. Чашниковская, как и все его авторские, — для выгнутой поверхности.

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

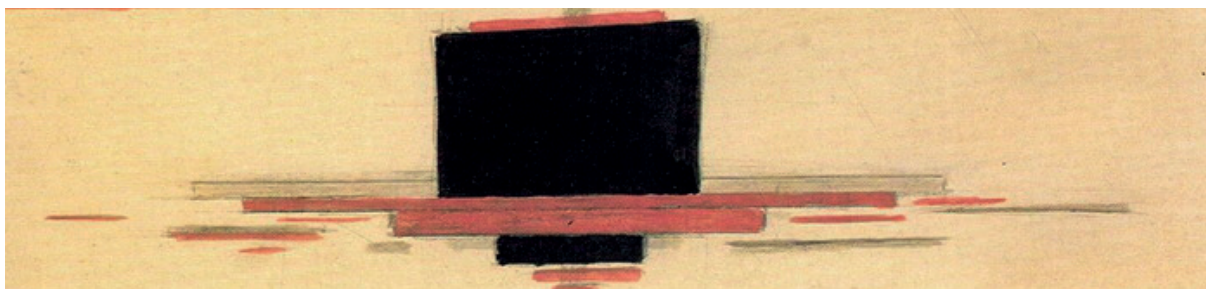
Суетин и Чашник свободно размещали геометрические формы на плоскости, вводя изображения и на предел вещи. Например, в «Сливочнике» у Чашника верхняя золотисто-бронзовая полоса с «надрезом» выходит за край главной формы сливочника. Нижние черные и красные формы и полосы как бы отпочковываются от главной красной, «сползают» вниз, множатся, создают иллюзию движения. Изысканная ручка сливочника отличает его общую форму из ряда подобных объектов. Чашник отходит от художественного предложения Малевича с геометрическими жесткими авангардными формами сервиза, начинает работать с более традиционными моделями, однако находит отдельные геометрические детали. Это касается и «Чайника» как аналогии «Сливочнику». Его ручка аналогична ручке «Сливочника», а формы/линии, отделяющиеся от главных форм, меньше, короче и изящнее, соответствующие меньшей поверхности вещи. Находим аналогию с работой «Супрематическая композиция» 1921-го года, формы и цвет в которой движутся из черного квадрата (в «Сливочнике» — из красного прямоугольника), множатся, как рябь, в малых формах и горизонтальных прямых линиях.



*И. Чашник. Чайник. 1923. Фарфор. Н — 12,5 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа). С.Петербург*



И. Чашник. Сливочник. 1923. Фарфор. Н — 14,4 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа). С.-Петербург



И.Г. Чашник. Супрематическая композиция. 1921 г. Бумага, гуашь. Источник: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

«Чашка с блюдцем» дополняет цветовое решение «Сливочника» и «Чвйника», несколько иначе располагая, сдвигая и нагнетая формы и цветовые плоскости по ободу объема. Так, в Блюдце появляется красный полукруг, в Чашке красные и черные прямоугольники увеличены в размерах.



*И. Чашник. Чашка с блюдцем. 1923 Фарфор Высота чашки — 6, диаметр блюда — 15,8 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа). С.-Петербург*

А также «Сахарница», составляющая комплекс со всем остальным сервизом, формы и линии которой противостоят/происходят из большой красной прямоугольной формы.

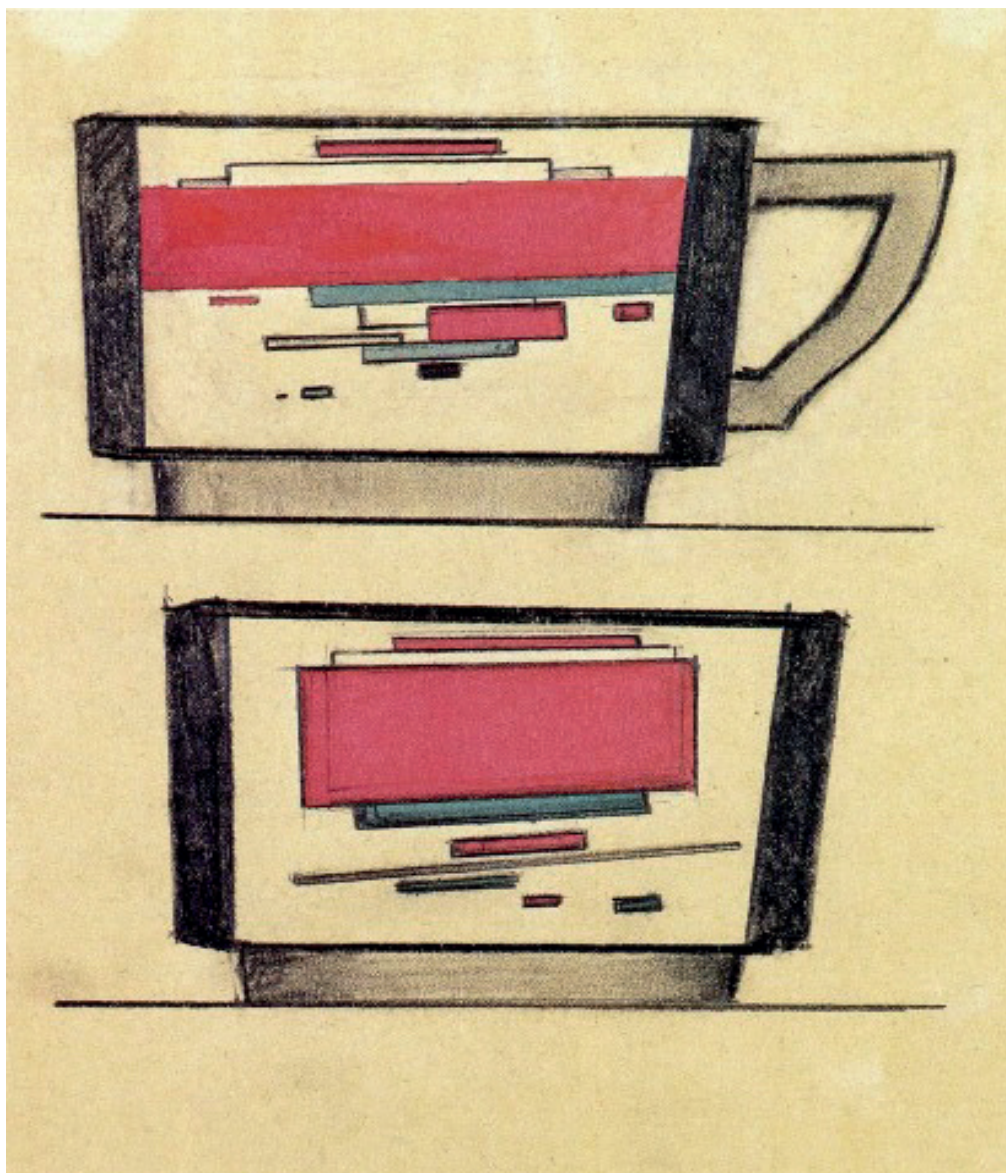


*И. Чашник. Сахарница. 1923. Фарфор. Высота — 6,6 см Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа). С.-Петербург*

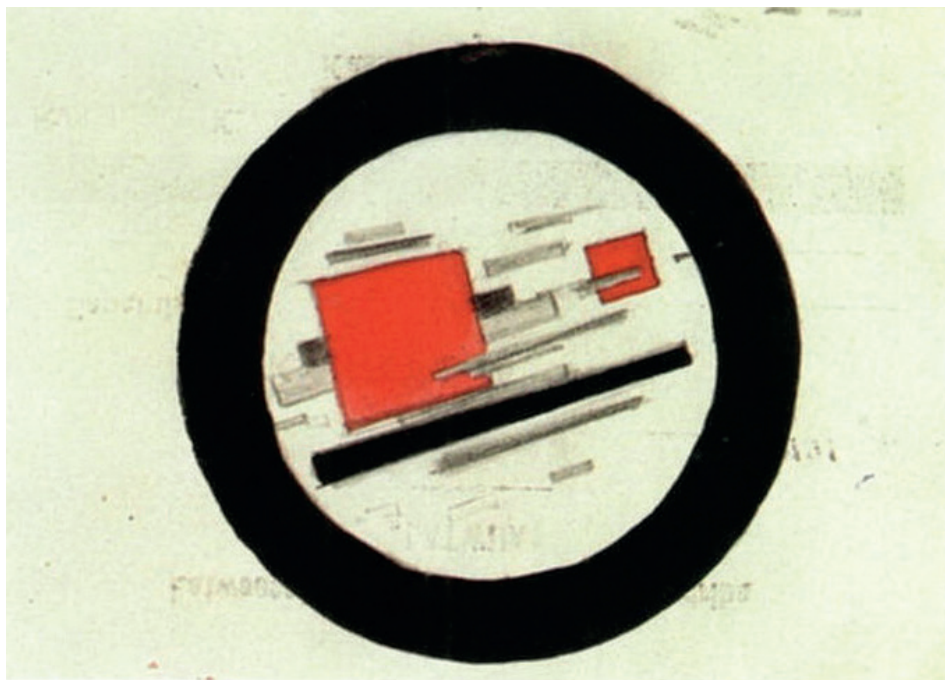
## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

На эскизе чашек, переданных сыном Ильи Чашника в Русский музей, мы наблюдаем движение основной формы с ее «расслоением» на малые формы и вибрацией. В композициях на эскизах диагональ ярко выражена на плоскости, в то время, как на готовом изделии Чашник ее выравнивает.



*И. Чашник. Два эскиза росписи чашки. Середина 1920-х. Бумага, графитный карандаш, тушь цветная.  
16, 4 x 15, 2; 26, 8 x 17, 7. Государственный Русский музей*



И. Чашник. Эскиз росписи фарфоровой пудреницы. Середина 1920-х гг. Бумага, цветная тушь, графитный карандаш. 7,6×7,6; 8,7×12,2 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



И. Чашник. Супница с крышкой. 1923 Фарфор Высота — 21,8 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа). С.-Петербург

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

А также Илья Чашник использует метод переноса строгой, почти монохромной супрематической композиции на крышку и сторону вещи с применением черного или белого ободка, как бы точно отграничивающего и саму композицию и белую поверхность: «Супница с крышкой», «Чашка с блюдцем», «Горчичница», «Тарелка десертная».

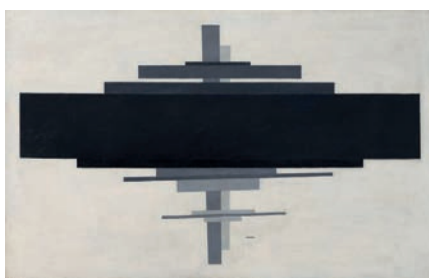


И. Чашник Илья. Тарелка десертная. 1923-1924. Фарфор. Диаметр — 22 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа). С.-Петербург (филиал Государственного Эрмитажа). С.-Петербург



И. Чашник. Чашка с блюдцем. 1923. Фарфор. Высота чашки — 8, диаметр блюдца — 9,2 см. Частное собрание

Это происходит по аналогии с более поздней композицией «Супрематизм» (1924-1925), где присутствует выраженное движение самой формы по направлению верх-низ, где жесткая геометрическая форма вибрирует.

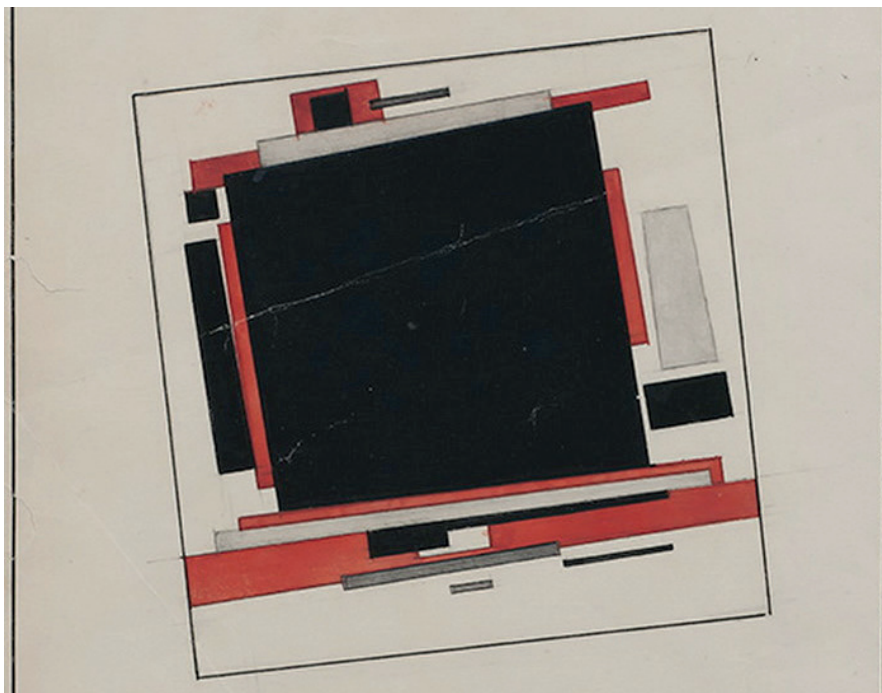


И. Чашник. Супрематизм. 1924-1925. Х.м., 80,2 × 127,5. Государственная Третьяковская галерея



*И. Чашник. Горчичница. 1923. Фарфор. Высота — 10,2 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа). С.-Петербург*

«Горчичница» же отсылает нас к двум другим работам И. Чашника. Это — «Эскиз живописного рельефа» 1921-го года, а также «Проект супрематической росписи для фарфора». Обе работы обладают свойствами движения формы: в повороте справа налево в «Эскизе», а в «Проекте» — вперед на зрителя и в небольшом повороте слева направо красный квадрат словно отворачивается от фона. В объемной «Горчичнице» похожая композиция крайне статична.



И.Г. Чашник. Эскиз живописного рельефа. 1921 г. Бумага, карандаш, тушь, акварель.  
Коллекция Владимира Царенкова, Лондон



И. Чашник. Проект супрематической росписи для фарфора. 1920-е гг. Бумага, акварель,  
тушь, карандаш. 24 × 33,3 см. Коллекция Serperot Foundation, Лихтенштейн — Швейцария

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

А фарфоровый супрематический «Бокал» по своей идее и форме изображения аналогичен Супрематической композиции 1920-х гг. из разряда малевичских художественных идей в «Супрематизм. 34 рисунка» с изогнутой вертикалью-дугой, на которую нанизаны горизонтальные линии и черные/красные узкие, а также и широкие прямоугольники, но без двух черных окружностей.



*И. Чашник. Бокал. 1923. Фарфор Высота — 12,3 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа), С.-Петербург*



И.Г. Чашник. Суперматическая композиция. 1920-е гг. Бумага, акварель.  
28,5 × 22 см. Аукцион The Bru Sale Gallery, Брюссель, 2017 г.



*И. Чашник. Тарелка с супрематическим дизайном. 1923 г. Фарфор. D=24,2 см.  
Аукцион The Bru Sale Gallery, Брюссель, 2015 г.*

И удивительное решение вибрирующего цвета, исчезающего, мелькающего, плывущего, стекающего в чайной паре «Чашка с блюдцем» 1923 года.

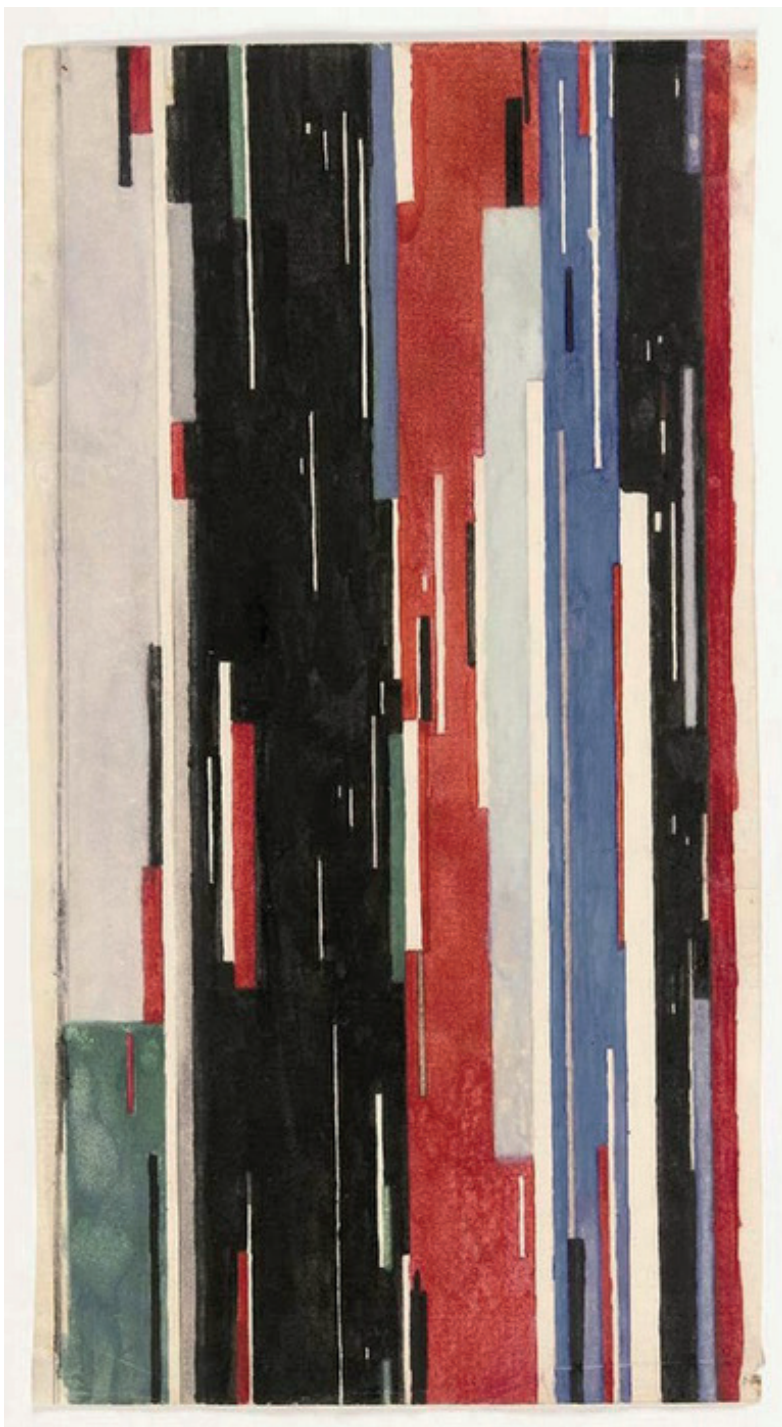


*И. Чашник. Чашка с блюдцем. 1923. Фарфор. Высота чашки — 7,1, диаметр блюдца — 14 см. Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа), С.-Петербург*

Движение и вибрация, исчезающие и нарастающие цвета в «движущихся» лентах аналогичны работам Чашника из цикла «Движение цвета» и эскизам из этого цикла с акцентированием какой-то одной полосы, белой или черной, красной или с добавлением другого цвета внутри полосы.



*И.Г. Чашник. Движение цвета (The color movement). 1921-1922 гг. 15,9 × 29,5 см. Бумага, акварель, гуашь, тушь, графит. Коллекция Serperhot Foundation, Лихтенштейн — Швейцария*



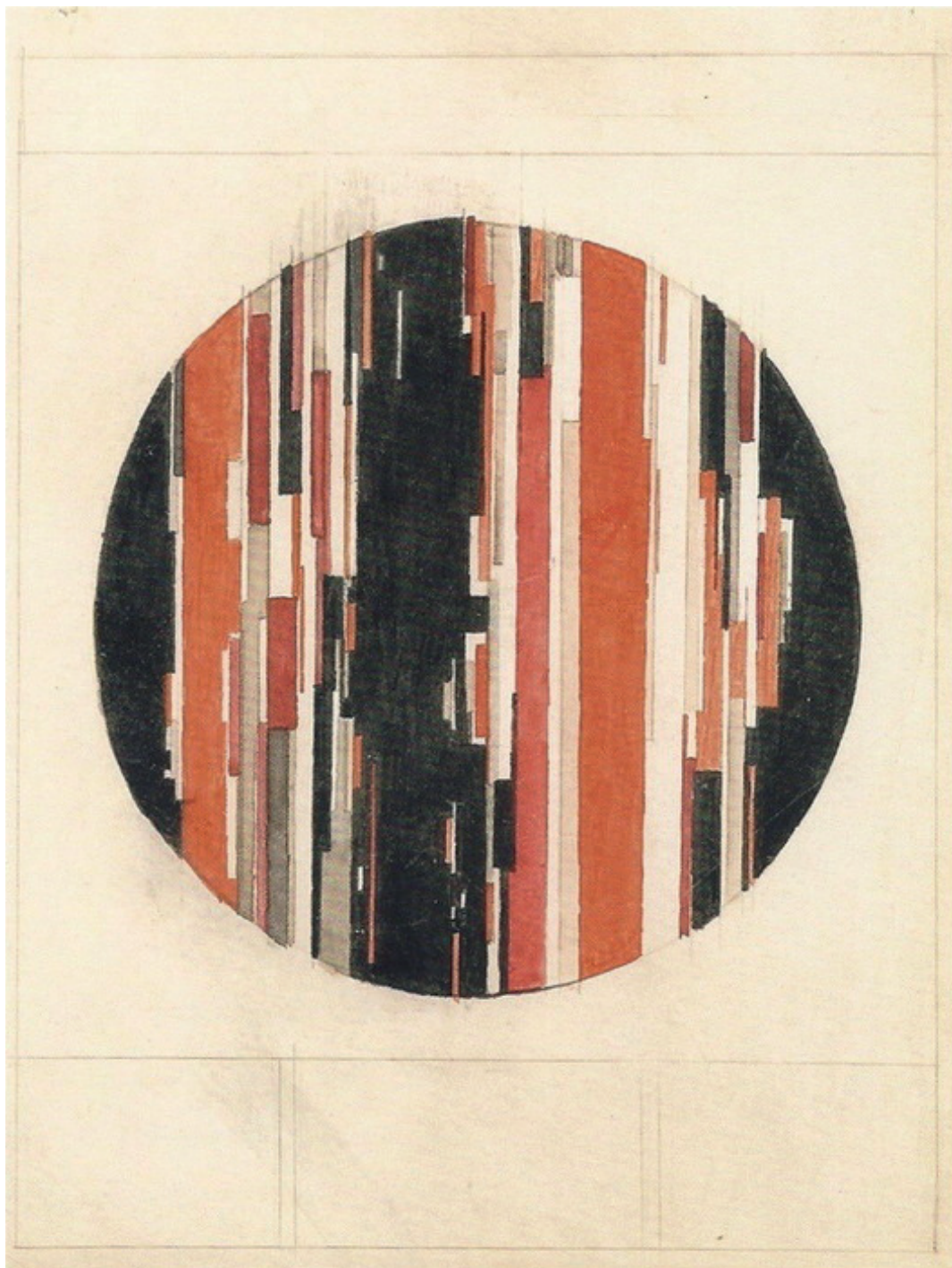
И.Г. Чашник. Движение цвета (*The color movement*). 1921-1922 гг. 15,9 × 29,5 см. Бумага, акварель, гуашь, тушь, графит. Коллекция Serperot Foundation, Лихтенштейн — Швейцария



И. Чашник. Чашка с блюдцем. 1923. Фарфор. Высота чашки — 7,1, диаметр блюдца — 14 см.  
Музей Императорского фарфорового завода (филиал Государственного Эрмитажа), С.-Петербург



И.Г. Чашник. Движение цвета (The color movement). 1921-1922 гг.  
Бумага, акварель, гуашь, карандаш. 15,1 × 25,1 см. Atelier Moderne Intrepide



И. Чашник. Дизайн супрематического декора для фарфоровой посуды.  
1923 г. Бумага, акварель, тушь, карандаш. 33,4 × 24,2 см. Atelier Moderne Intrepide

Илья Чашник использовал традиционные формы посуды. Для него они были только вариантом холста, плоского в блюдах и тарелках, а в чашках и вазах — цилиндрического. Его композиции отличались оттенками и цветовыми контрастами, широкими отводками. Работая контрастом белого и красного на нем, он усиливал красный цвет, который придавал фарфору праздничность, черный же графически подчеркивал особую торжественность.

Служба Чашника на Ленинградском фарфоровом заводе закончилась 22 апреля 1924 года. Но предложения и работы супрематистов были популярны, и после увольнения Чашника и Суетина их копировали другие.

В 1925 году в Париже на международной выставке декоративного искусства авангардный фарфор оказался в центре внимания, и Чашник получил многочисленные заказы. И если работы его товарища Николая Суетина называли «суетоны», то фарфоровые чаши Ильи Чашника мы в праве назвать «чаши/тоны», объединив понятия: чаши, музыкальные тоны и фамилию автора.

В 1927-ом году критик Д. Аранович отмечал, что «период супрематистов сыграл огромную производственно-культурную роль своим утверждением в фарфоре новой формы, чистоты цвета» [<https://cyberleninka.ru/article/n/rabota-suprematistov-na-gosudarstvennom-farforovom-zavode-osnovnye-etapy-i-kontseptsii/viewer>]. А в 1929 году художница Е. Данько, в дальнейшем друг и сподвижник Суетина, констатировала:

✓ *«Ни одна продукция завода не пользуется такой высокой оценкой у нас и на Западе, ни одна не получает такое количество заказов, проникая в быт в качестве вещей, имеющих не утилитарную только, а и эстетическую ценность, как супрематическая посуда, хотя сами супрематисты давно отставлены от работы, и завод только повторяет их старые образцы»* [<https://scientificrussia.ru/articles/istoria-iskusstva-agitacionnyj-farfor-i-ego-sozdateli>].

## 3.2. КРЕСТООБРАЗНЫЕ КОМПОЗИЦИИ

В мае 1923 года в Академии художеств открылась выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918-1923, организованная отделом изобразительного искусства Петроградского отделения Союза работников искусств.

В «левом» фланге (сектор Академии, который называли «циркулем») были продемонстрированы работы УНОВИСа (60 произведений) без указания имен: супрематические сечения, супрематические сооружения, кубосупрематизм. Этим самым каждый уновист как бы стирал свое собственное Я в сообществе, коллективном творчестве, но все-таки при сохранении особенностей художественного видения. Илья Чашник указывал на это как на ясно выраженную позицию школы, школы нового сознания и нового подхода к экспозиции, к искусству в целом, к художественному образованию



Фотография входа на выставку картин петроградских художников всех направлений, исполненная неизвестным фотографом. <https://ya.ru/images/>

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

и к творческой организации вообще. Над входом в зал УНОВИСа висели лозунги: «Мир как беспредметность» и «В искусстве правые равны левым. Левые равны правым. Мы, супрематисты, объявляем себя вне этих равенств». Ответственными за выставку УНОВИСа были Илья Чашник и Николай Суетин. Чашнику Малевич приказывал создать экспозицию: «Чашник, надо решить, чтобы комната была бы сделана как литой снаряд» [цит по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 33].

Слева от входа в зал были представлены работы Ильи Чашника: его почти двухметровый холст «Супрематическая композиция» с крестом и «Супрематизм» со взлетающим крестом, а также объемный рельеф между ними как вариант ПРОУНа, но выступающий из плоскости.



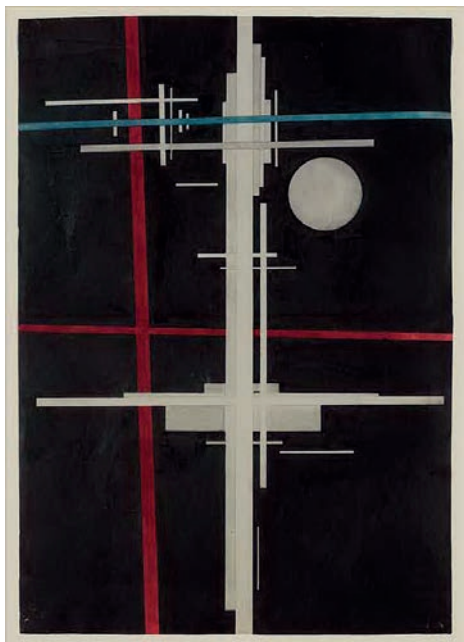
Зал УНОВИСа на выставке. 1923.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition\\_Toutes\\_tendances\\_Petrograd\\_1923.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_Toutes_tendances_Petrograd_1923.jpg)

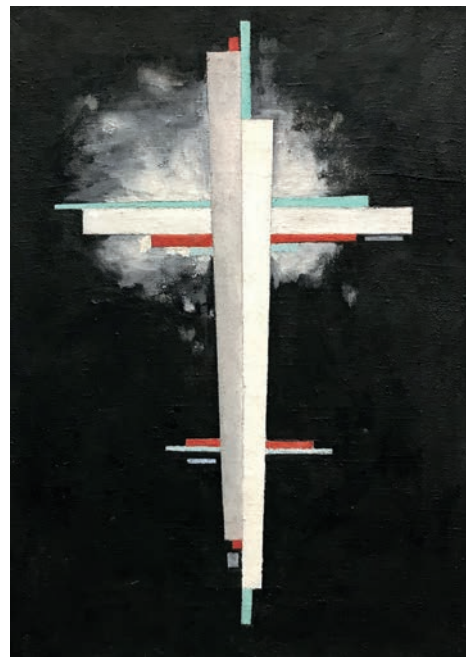
## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА



Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918-1923. Казимир Малевич среди участников и зрителей выставки. Май 1923. Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М.: РА, 2000. С. 33



И. Чашник. Супрематическая композиция. 1923. Х., м. 183,5 × 112. Собрание Тиссен-Борнемиса. Мадрид



И. Чашник. Супрематизм. 1923. Х., м. 71 × 50. ГТГ

Исследователи особо подчеркивают эту подборку как итог всего сделанного и обдуманного Чашником в Витебске и как его визитная «карточка» для представления своей позиции в новой среде, в новом сообществе и в новом художественном пространстве/времени.

✓ «У Чашника регистрируем необычный живописный взлет. Он пытается, и успешно, найти свои пропорции, установить свое отношение к плоскости и цвету».

✓ «Картины Чашника несут энергию знака. Магия формы обретает силу. Художник не порывает с супрематизмом, но избавляется от гипноза творчества Учителя» [Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000, С. 39-40].

С февраля 1923 года у Ильи Чашника была еще одна работа — он был принят научным сотрудником в формально-теоретическое отделение Музея художественной культуры Петрограда, а также научным сотрудником в Исследовательский Институт Высших художественных знаний при музее — Государственном институте художественной культуры.

Казимир Малевич рассматривал деятельность музея и института как целый комплекс движения в художественном пространстве: поле борьбы за свои идеи против антагонистов, конкурентов и представителей иных направлений в искусстве. В июне 1924 года он писал Лисицкому:

✓ «Я все же повел атаки против их позиций по примеру Витебска <...> Я очень жалею, что много потерял в Витебске. Сейчас же при сильнейшей реакции, развивающейся у нас против Нов<ого> Искусс<тва>, все же удалось овладеть последней позицией Нов<ого> Ис<кусства>, это Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры>, которую держали претенденты на Новое. В настоящее время Музе-ем Художественной Культуры овладели и удалось построить исследовательский Институт, которого нет во всем мире, долго ли придется жить, неизвестно» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. Т. 2. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. С. 158].

И в следующем письме подчеркивал:

✓ «Вы пишете, что такого Института как у нас нет, да такого нет и он действительно может быть только там, где я буду, правда гордо звучит Я, ибо с такой энергией физической упругости можно делать все. Чтобы удержать Институт, это нужно иметь нервную систему и желудок такой, чтобы мог выдержать эту толщу мещанства и устоять <...>. Сильнейшая атака всего правого крыла Института удерживается мною» [там же. С. 161].

✦ Исследования в области живописи были для него продолжением супрематизма и выходом за границу супрематизма.

✦ А также возможность развивать целую отрасль науки — науки о художественных знаниях: «В настоящее время Музей Художественной Культуры приступил к деятельности: открыты 4 исследовательских отдела под руководством Малевича, Татлина, Филонова, Матюшина. Отдел формальных и теоретических систем в искусстве, отдел органической культуры, отдел общей идеологии искусства, отдел материальной культуры. Что исследуется? Художественная культура. Противопоставляя научный подход и метод основам «вкусовым», нравится — не нравится, мы все выходим к новой проблеме, где старое понятие художник исчезает, на его место появляется ученый-художник» [цит по: Жадова Л. Государственный институт художественной культуры (Гинхук) в Ленинграде // Проблемы истории советской архитектуры.: сб. научн. тр. 1978. №4. С. 26].

Научность подчеркивается еще и в обязательной связи с новейшими представлениями о пространстве (со ссылками на Римана и Лобачевского), и физическим и психофизиологическим пониманием цвета [Пунин Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Пг.: 17 я Гос. Тип., 1920. С. 37-41].

✦ Это было и развитие витебских идей и находок, апробации Теории прибавочного элемента, а также методов функционирования творческой организации. Кроме того, создание общей образовательной художественной системы на основе малевичской педагогической системы, внедренной в ВХУ.

✦ Результаты исследований были использованы в производстве.

Гинхук — это синтетический институт нового типа: академия + научно-художественный эксперимент + просветительская деятельность. Логично, что он вырос из Музея, если мы рассматриваем деятельность музея не просто как организацию выставочного пространства, а в качестве научно-просветительского учреждения.

С августа 1923 года Малевич возглавлял Музей художественной культуры. В октябре 1924 года четыре его отделения уже работали как структуры Института художественной культуры. 17 февраля 1925 года постановлением Совнаркома РСФСР ГИНХУК был утвержден. Отделы Музея художественной культуры стали основанием для работы отделов ГИНХУКа: 1) формально-теоретический и практический (позднее — живописный) с Казимиром Малевичем во главе; 2) органической культуры, возглавляемый Михаилом Матюшиным; 3) отдел материальной культуры, который возглавлял Владимир Татлин, а позже Николай Суетин; 4) отдел общей идеологии во главе с Павлом Филоновым, а затем Николаем Пуниным; 5) отдел техники живописи (позже экспериментальный), возглавляемый Павлом Мансуровым.

Илья Чашник был сотрудником отдела Казимира Малевича почти два года, с февраля 1923 до конца октября 1925 г. И вместе с Суетиным и другими коллегами по отделу брал на себя выполнение проектов Малевича по осуществлению идей объемного супрематизма — создание моделей из гипса или из дерева, а также и решение собственных задач.



К. Малевич с сотрудниками института. <https://www.togdazine.ru/article/1586>

Иван Червинка писал им из Витебска:

✓ «Очень радуюсь тому, что ты, Илюша, и ты, Николаша, сошлись вместе над одной крышей и что работу ведете в тесном контакте и чувства и мысли Ваши однодумны и обоюдны. <... > Мир наш, наша мировая культура, а с нею и наука, в своем движении хотя и бессознательно, но движутся к тому же супрематизму и нам, ранее понявшим сущность и силу супрематизма, необходимо выявиться так, чтобы движение это не уродовалось, а приняло чистую форму, выросло бы в новый закон.

<... > Но мое мнение, что Уновис был и будет, но группа этого Уновиса комплектуется так, что о разрыве ее не может быть и речи. Пусть будет это 3-5 человек одной мысли, одной воли, а затем уже тысячи, но это будет тогда, когда мы вырастем настолько, что работать будем на всех жизненных фронтах. И первое дело это наша спайка и обоюдное доверие друг к другу» [И. Червинка И. Чашнику и Н. Суетину от 23 марта 1924 г. / цит. по: Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 135-136].

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

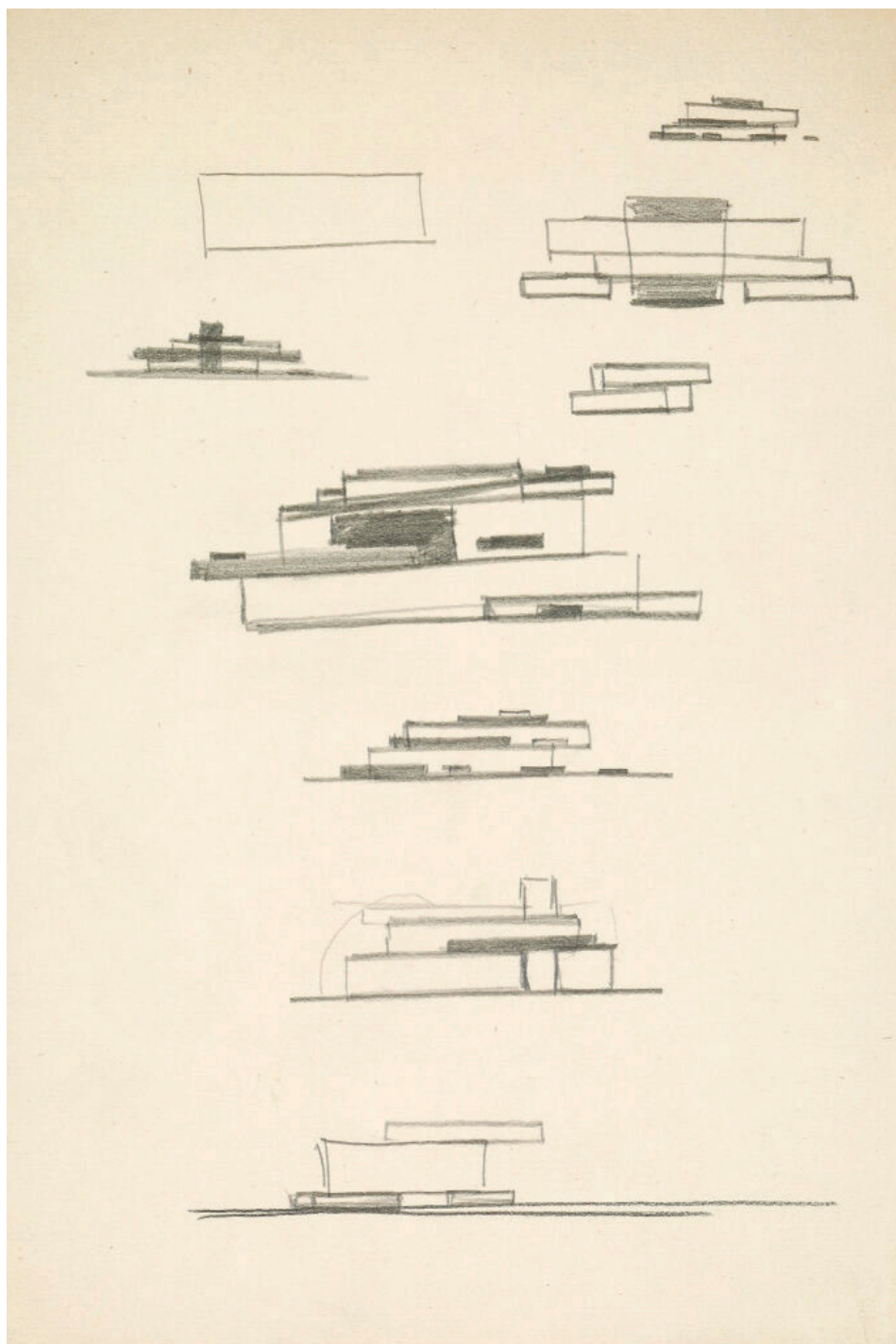
---



*Н. Суетин, К. Малевич, И. Чашник в ГИНХУКе*



*К. Малевич с сотрудниками. В центре И. Чашник*



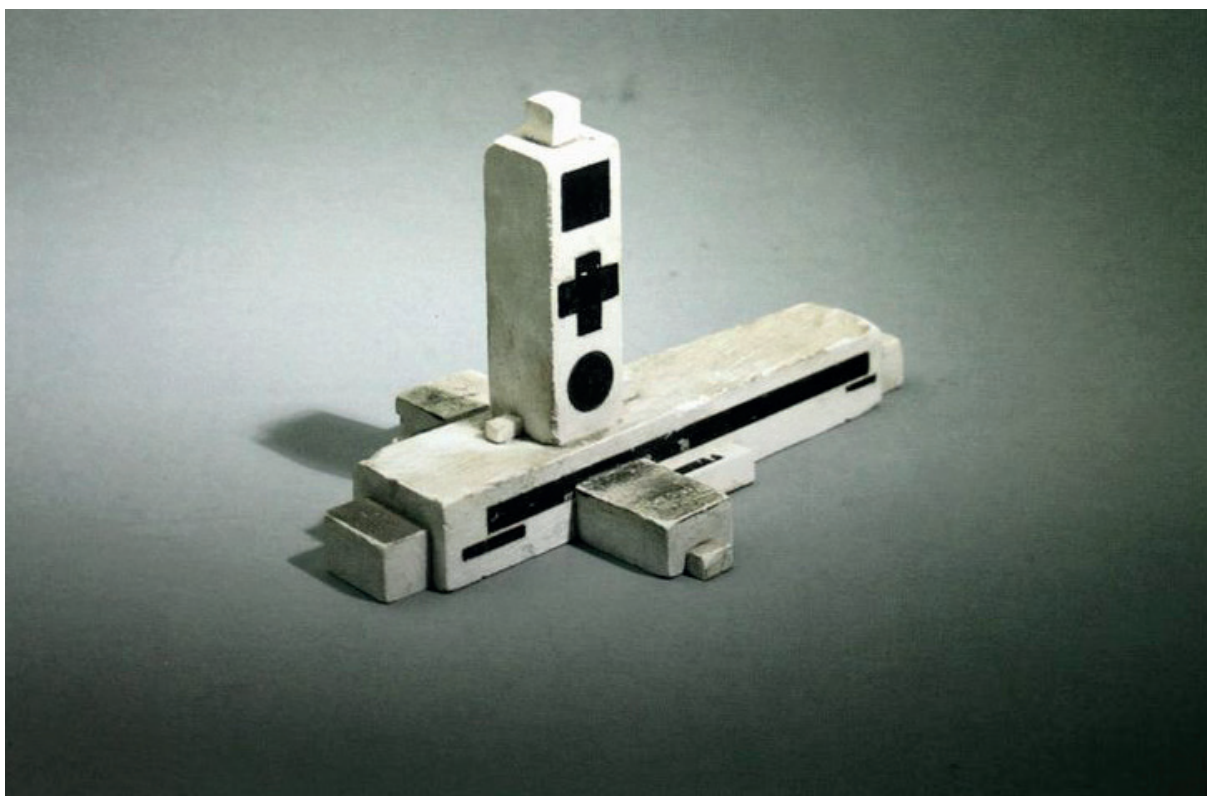
И. Чашник. Архитектуры. Наброски. 1925-1926. 27 × 18,1. Бумага, графитный карандаш. ГТГ

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

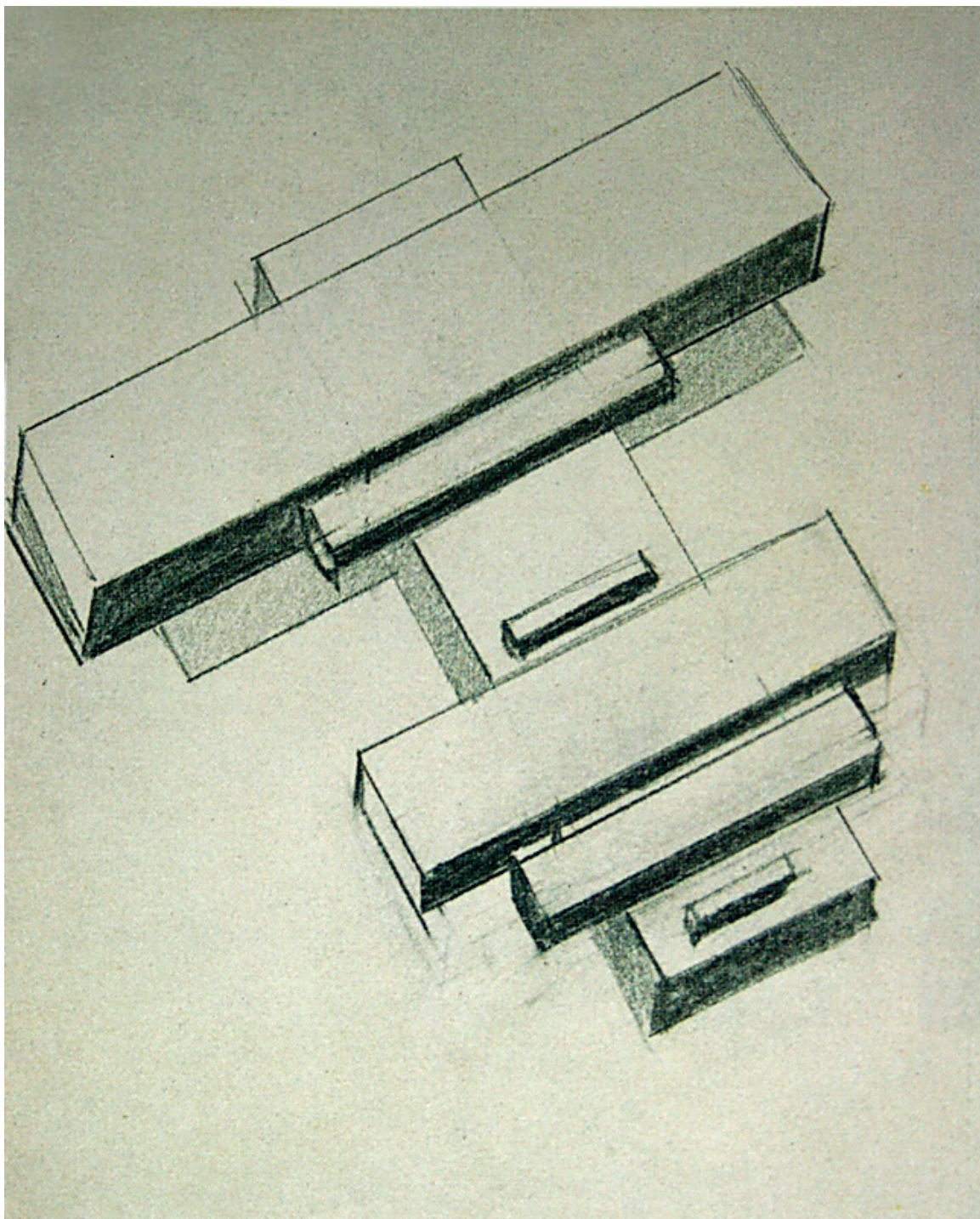
---

Проектирование «чистой архитектуры» стало одной из сторон деятельности Ильи Чашника: это была разработка и создание нового ордера для современной архитектуры. Для развития архитектурного мышления Чашника важно было апробировать его собственные проекты через фиксацию набросков: фронтальные изображения, динамическая симметрия, вариации пропорциональных соотношений, монументальность, а также динамическое равновесие.

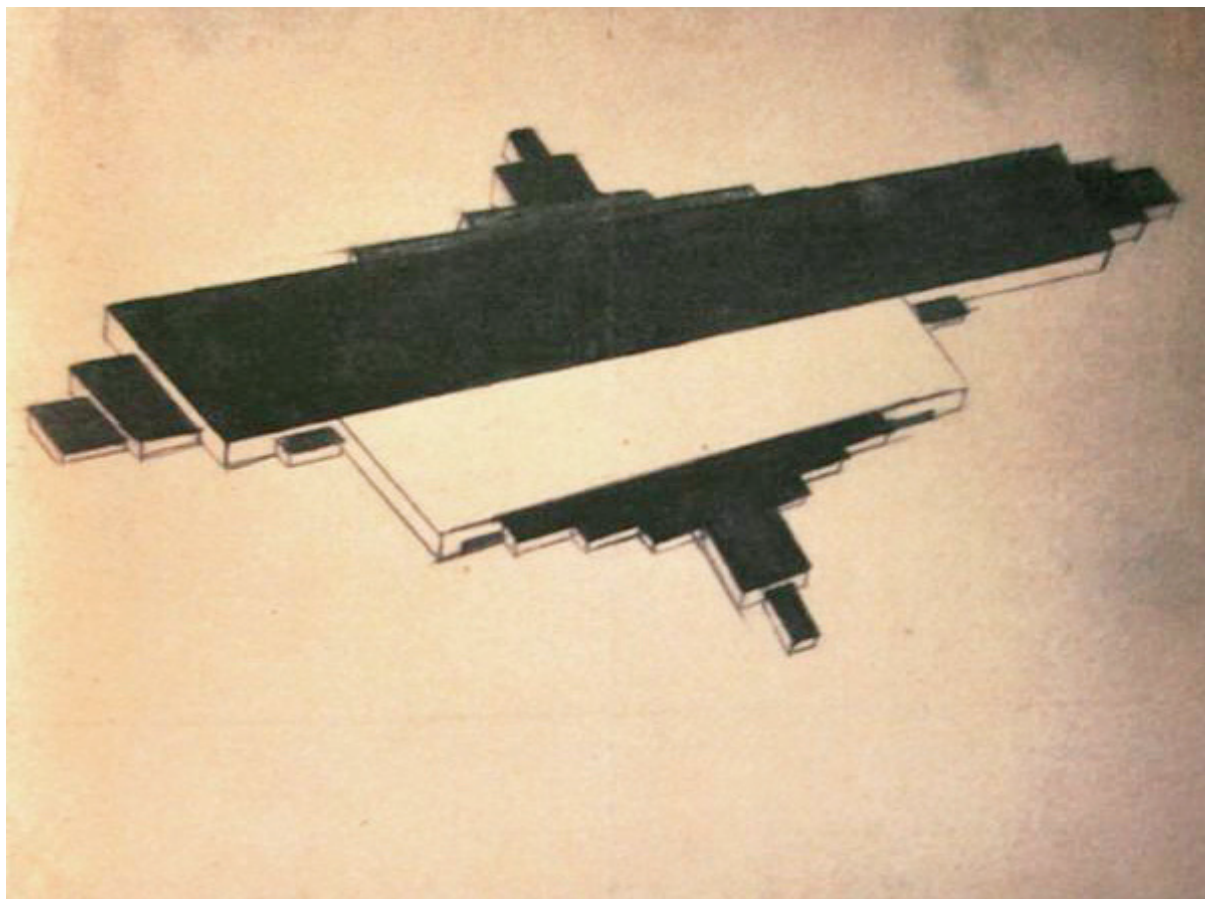
В эскизах и завершенных объемах у Чашника использован его излюбленный рабочий прием — крестообразная композиция, которая позволяла ему создавать динамическую конструкцию из вытянутых прямоугольников с меньшими пересекающимися, а также с определенным количеством мелких деталей — всё это либо с симметрией, а чаще с асимметрией, что всю целостную работу делало предельно напряженной. В этом смысле живописные крестообразные работы Чашника соотносимы с его архитектурными проектами и эскизами.



И. Чашник. Архитектон. 1925-1926. Гипс. 8 × 13,5 × 8. Частное собрание



И. Чашник Эскиз архитектора. 1926. Тушь, бумага, графит. 27,3 × 18,1. Коллекция Sepherot Foundation,



И. Чашник. Проект архитектора. Пространственная композиция, 1925 г. Бумага, граф. карандаш, тушь. 17,5 × 22. Sepherot Foundation/.Лухтенштейн

✓ «Мир как беспредметность или супрематизм как динамизм. Динамизм, динамизм и тысячу раз динамизм — вот основа и суть супрематизма, как беспредметности и тысячу раз моя основа. <...> Есть действие напряжения и только. Чистое, беспредметное и динамическое. <...> Супрематические построения лежат в единой линии беспредметности, как начала динамического <...>» [И. Чашник. Из записей разных лет // Ракитин В. Илья Чашник. Художник нового времени. М., 2000. С. 133-134].

В. Ракитин подчеркивал: «Чашник — фанат супрематической архитектуры. Он увлечен творчеством идеальных архитектурных сооружений, не обращенных в утилитарную архитектуру, но апеллирующих к ней. В его эскизах и чертежах отчетливо видно, как художник создает свои модели из самых простых элементов, из плоскости

м куба. Важен каждый выступ форм. Они проникают в пространство и защищают от него. Это проект замкнутой, герметичной архитектуры» [Ракитин В. Тексты.. М., 2019. Т. 1. С. 354].

Илья Чашник уходил из-под творческого влияния Казимира Малевича, преодолевая витебскую орбиту. Достаточно быстро они с Суетиным пришли к конфликту с учителем и испытали желание отказаться от совместной работы. И, собравшись с духом, они написали письмо Малевичу из Ленинграда в Москву:

✓ «Каждый член Уновис, являясь Вашим учеником в узком смысле этого слова, параллельно был и должен быть в понятии широкого смысла как ученик Вашей школы.

<... > мы явно ощущаем знак равенства, — что понятно: Уновис=Вам.

<... > всякий учение должен следовать идее своего учителя и только тогда будет логичен и прав в своем действии. В его плане лежит расширение и утверждение идеи.

<... > вследствие роста и развития каждого из членов Уновиса само собой может возникать чисто органический рост личной творческой инициативы, что естественно оказывается в активном реагировании на все то, что раньше принималось безусловно и почти всегда на веру.

<... > мы пришли действительно к выводам, идеологически расходящимся с Вашими, и после взглядов наших <... >, мы считаем, что наше пребывание в Уновисе становится невозможным. Тем не менее, будучи связанными с Вами общей работой, как в живописи, так и в супрематизме и над супрематизмом, и являясь Вашими учениками, мы не допускаем мысли об окончательном разрыве как с Вами, так и с действующей группой.

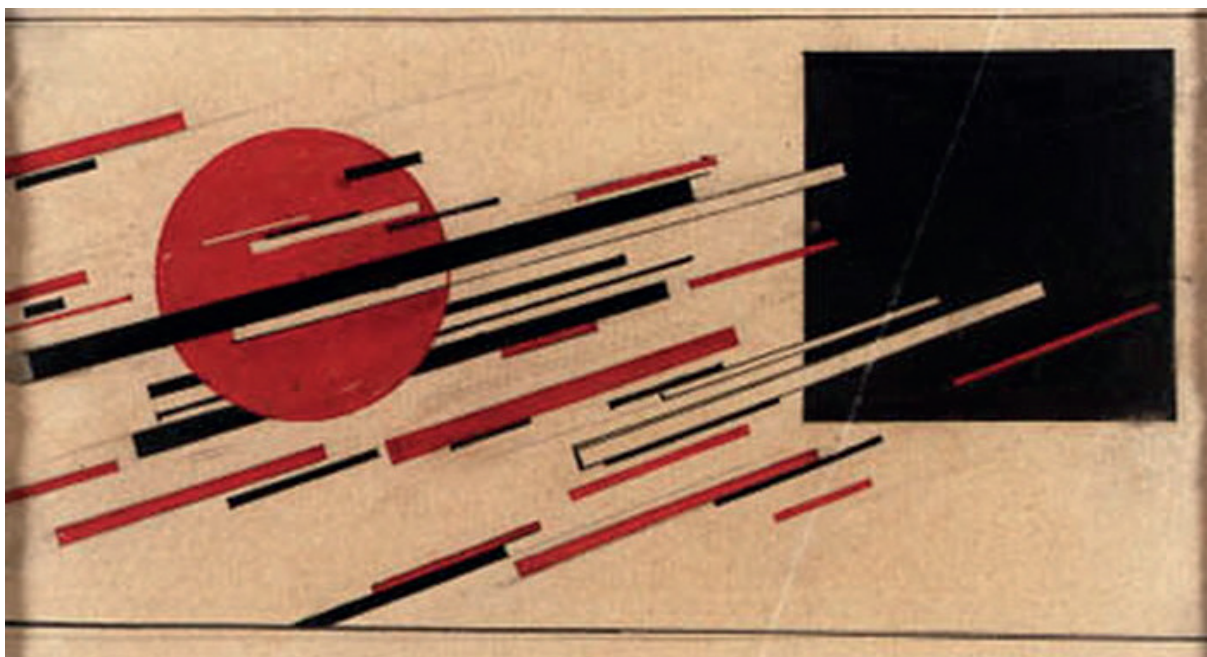
Мы организуем объединение на равных инициативных началах и связывающих нас главным образом лозунге «Живописец — к станку» и общей школе в широком смысле, полученной от Вас» [Письмо И. Чашника и Н. Суетина К.С. Малевичу от 14 октября 1924 г. // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 315-316].

Фактически это стало финалом истории УНОВИСа, хотя Малевич почти сразу же предложил создать отдельную группу сотрудников. В январе 1925 г. конфликт троих был исчерпан. В Ермолаева в дневнике формально-теоретического отдела 16 января 1925 года записала: «Чашник и Суетин были у К.С. (Малевича — Т.К.), чтобы снова возобновить работу с ним. Возникает 3 больших плана — совместно <... > мавзолей Ленина. Поездка за границу и работа в отделе материальной культуры» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 261]. Малевич долго боролся за Чашника и Суетина, т.к. они были те его ученики и коллеги, которые оставались единственными приверженцами супрематической идеи. В августе 1927 года писал Суетину, что было бы хорошо, если бы с ними был и Чашник: «тогда нас

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

будет трое» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 1 С. 195]. В 1928 г. они и отмежевались от остальных, ушедших в иные художественные изыскания.

С 1 ноября 1925 года Чашник переходит в Государственный Декоративный институт (до декабря 1926 г.), где работа заключалась в создании плакатов, афиш, эскизов костюмов, росписи посуды, создании игрушек, оформлении городских праздников; а также и разработки в области многоцветной печати. Его эскизы рекламы, схемы восприятия, варианты рекламы газеты «Кино» (например, Супрематическая композиция. 1923 г. с красным кругом и черным квадратом, с «бегущими» черно-бело-красными диагоналями была им использована для рекламных плакатов газеты «Кино», где он менял красное на черное, черное на белое, искал иные цвето-сочетания), обложки киножурналов, эскизы обложек книг, эскизы росписей, эскизы платьев, рекламных стендов и трибун, разработка супрематического орнамента для тканей — всё это было вариантами выхода плоскостного супрематизма в среду, преодолением горизонта в прямом и переносном смысле. Он варьировал найденную форму, испытывая её динамику и добавлял к этому эксперименты с освещением и фотоколлажи. Много работал и с архитектурными проектами, и с мелкими объектами.



И. Чашник. Супрематическая композиция. 1923 г. Бумага, красная акварель, черная тушь.  
17 × 20,9 см. Аукцион Christie's, Лондон, 2012 г.



И. Чашник. Эскиз рекламы газеты «Кино». 1925

Графика его не совсем вписывалась в современный ему ленинградский контекст приемов и почерка. Живописное мышление — так же. Он совершенно самостоятельно мыслил супрематическими конструкциями, жесткими, статуарными и динамичными, со строго геометрическими перекрещивающимися линиями и кругами.

## 3.3. ДРУГИЕ ИЗМЕРЕНИЯ. ИЗ 2-ГО В 5-Е

Илья Чашник вышел за предел плоскости и даже за эксперимент с формой и её движением в плоскости. Его заинтересовало движение внутри нескольких измерений.



И. Чашник. 1928 г.

Однако, визуализация любых объектов в пространствах с несколькими измерениями может быть представлена только в двухмерной плоскости, и, следуя так называемому запрету Кучумова, многомерные объекты и пространства могут быть изображены только как двухмерные. И Чашник вынужден был подчиняться этой закономерности, как любой художник-станковист.

Но он рискнул в 1920-е гг. изобразить это Нечто, это многомерное пространство с помощью решетки-тессеракта (гиперкуба), где время спаяно и трансформировано в пространство. Это Нечто предстает у Чашника как серия соединенных линий, которые изображают время.

Подобный тип расположения (систему координат) мы обнаруживаем у другого мастера, через сто лет.

В 2014 году в фильме Кристофера Нолана «Интерстеллар», в эпизоде, когда астронавт Купер попадает под горизонт событий массивной черной дыры Гаргантюа, откуда не в состоянии выйти ни одно трехмерное воздействие, а гравитационные возмущения могут, пространство представлено как огромная решетка, и каждый ее проём позволяет наблюдать разные моменты времени за ее пределами и внутри нее.

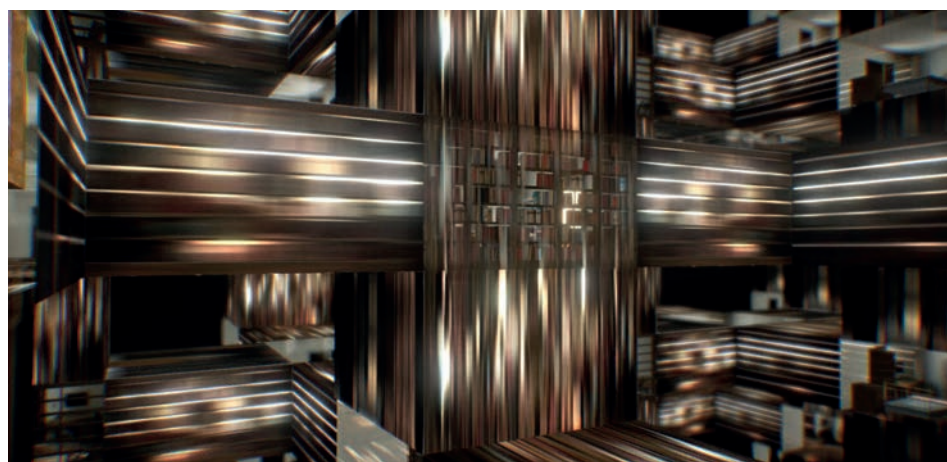
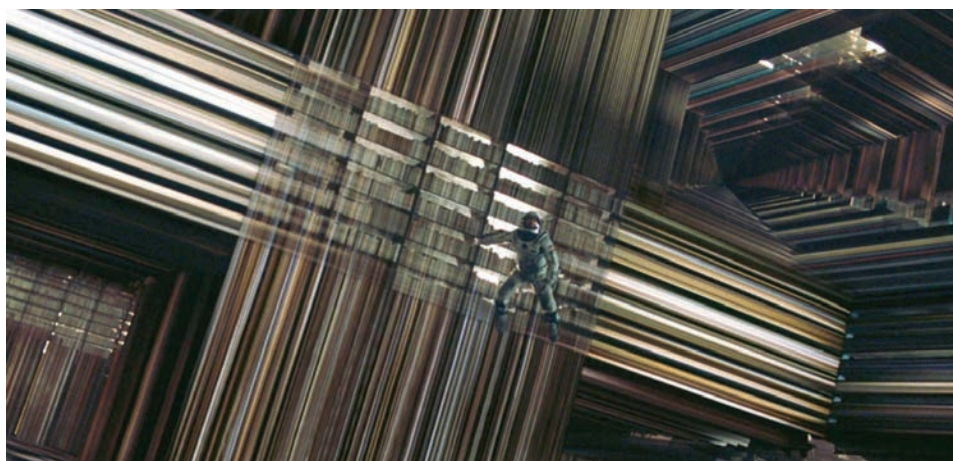
➤ Автор идеи гиперкуба на основе ОТО в фильме «Интерстеллар» Кип Торн, нобелевский лауреат по физике был научным консультантом и одним из сценаристов фильма, а реализовала идею команда визуальных эффектов Double Negative под руководством доктора физических наук Хойта ван Хойтема.

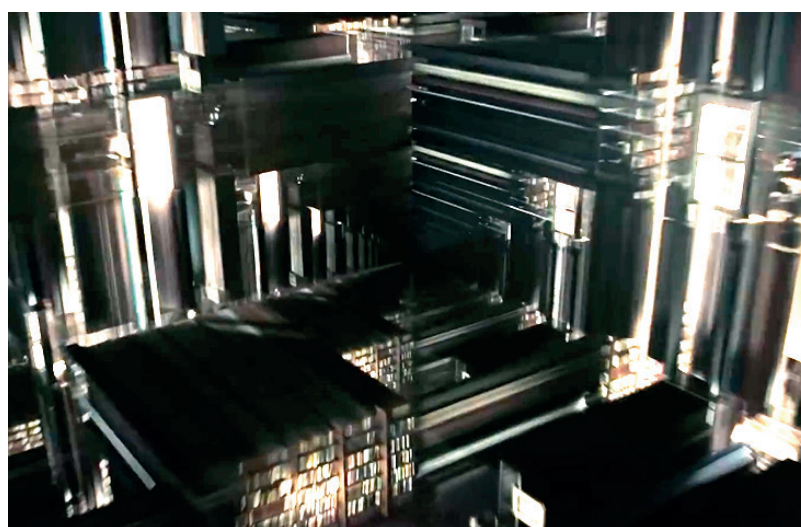
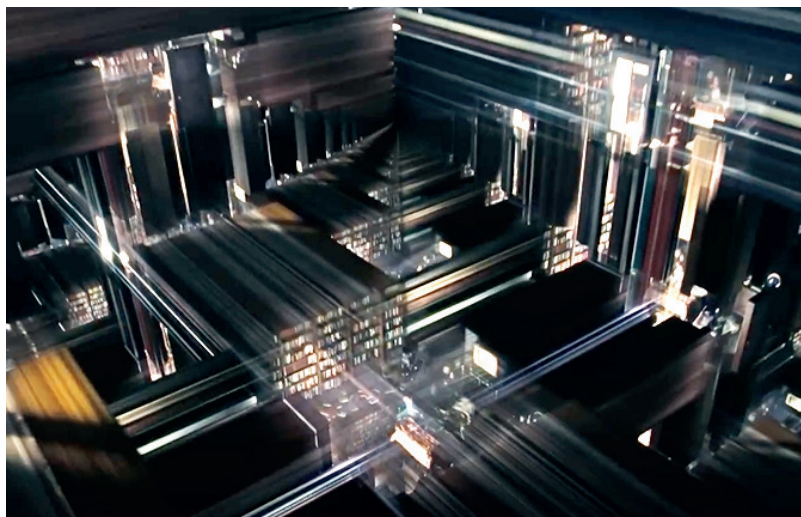
➤ Супервайзер спецэффектов Пол Франклин и команда Double Negative должны были создать визуализацию, максимально приближенную к квантовой физике и релятивистской механике, и к нашему общему пониманию квантовой гравитации.

➤ Была поставлена задача визуализировать поперечные сечения лучей света, меняющих свой размер и форму на протяжении путешествия через черную дыру.

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---





*Фрагменты построения и кадры из фильма «Интерстеллар»*

Бесконечные линии/нити у Чашника — это такие же моменты времени, по ним время не течет линейно, а лежит как физическая протяженность. Гиперкуб (или тессеракт) — это визуальная метафора, где время выложено как бесконечное множество слоёв.

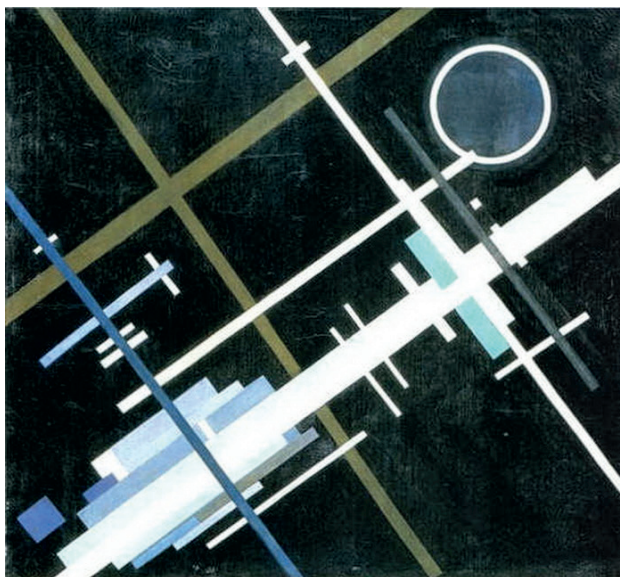
Плоскостной гиперкуб Чашника и гиперкуб в фильме Нолана — модели, где у первого это — математическая проекция куба, у другого — физически осязаемый и со стороны наблюдаемый инструмент манипуляции с временем при помощи гравитации. В обоих случаях это технология проникновения в пятое измерение.

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Попытка отобразить 7-е измерение Ильей Чашником может быть осознана как визуализация взаимодействия плоскости и 5-го измерения.

➤ Пятое измерение, известное как «задняя граница», является последним измерением основной массы. Оно простирается перпендикулярно как сверху, так и снизу относительно нашей браны, т.е. нашей Вселенной.



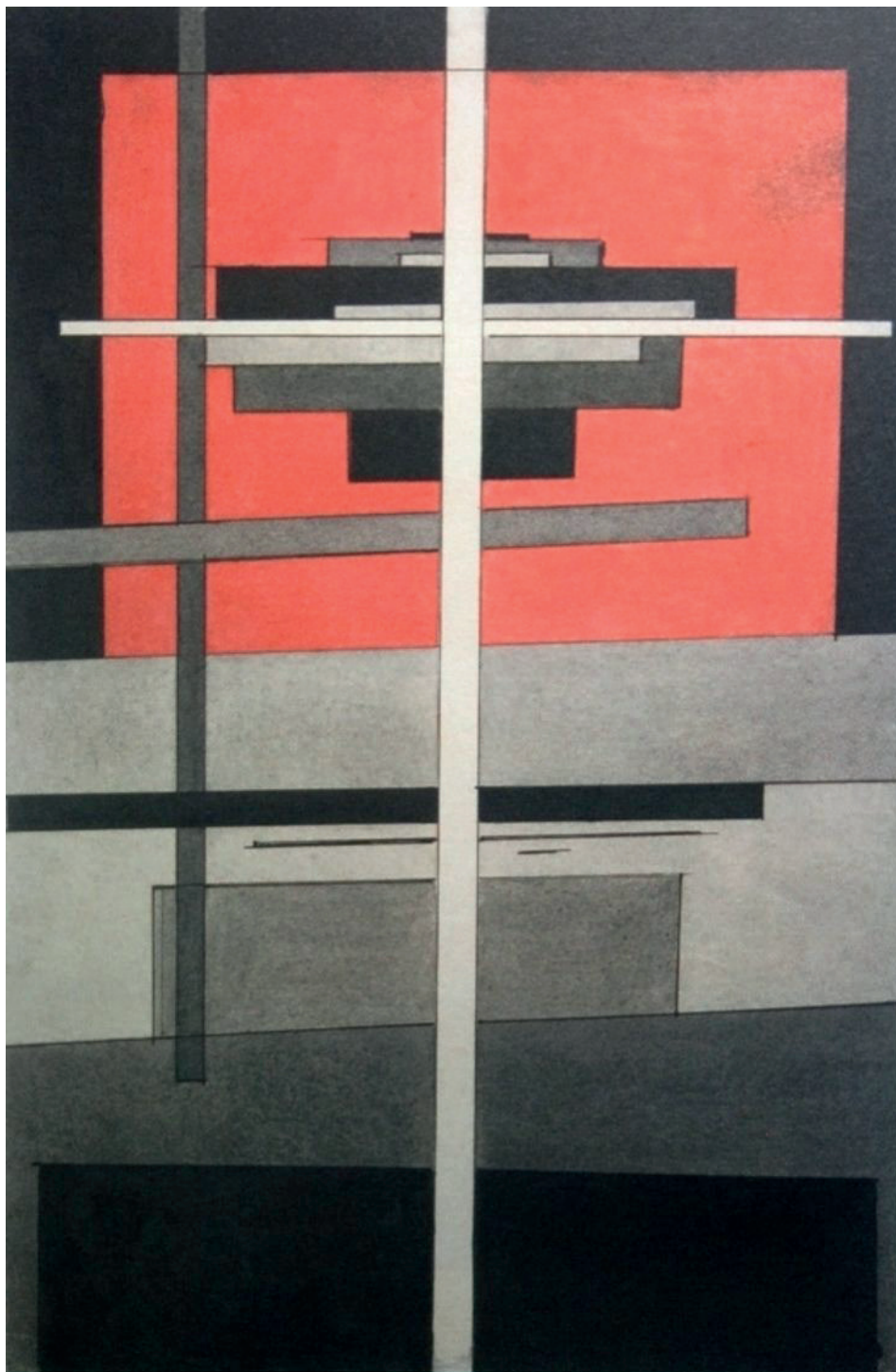
И. Чашник. *Композиция (оригинал)*. 1925 г. Х., м. Собрание Э. Швиттерса, Норвегия



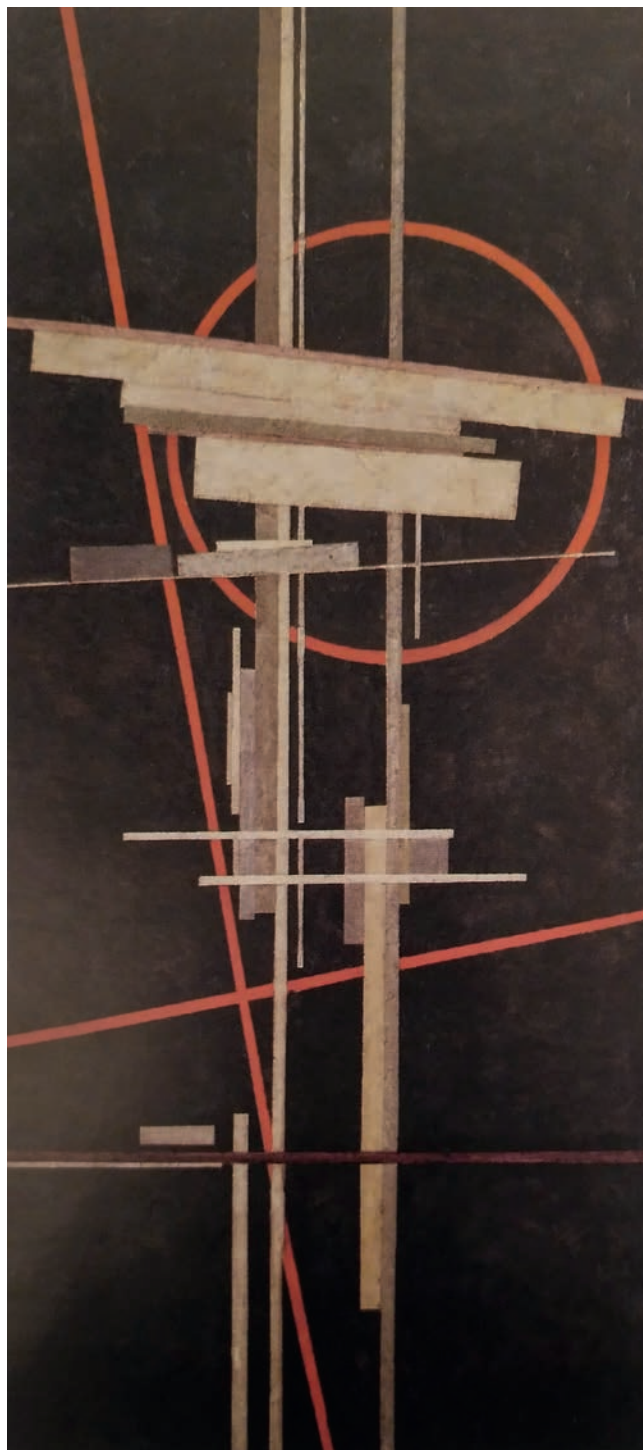
И. Чашник). *Супрематическая композиция*. 1922-1923 гг. Бумага, тушь, гуашь. 20,9 × 28,9 см. Коллекция Serperot Foundation, Лихтенштейн — Швейцария



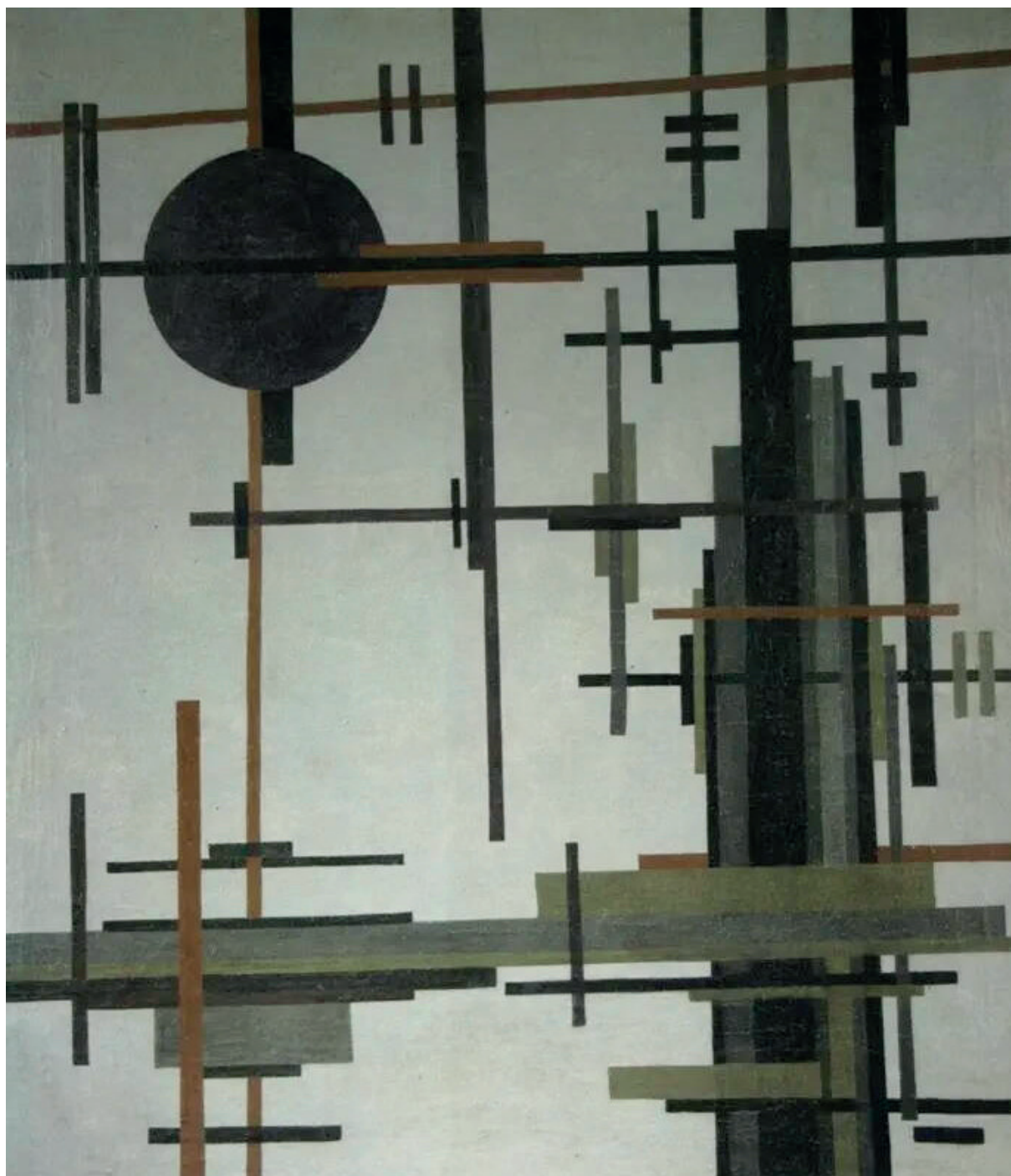
*И. Чашник. Композиция. 1926-1927. Х.м., 49,5 × 32,3. Частная коллекция. Париж*



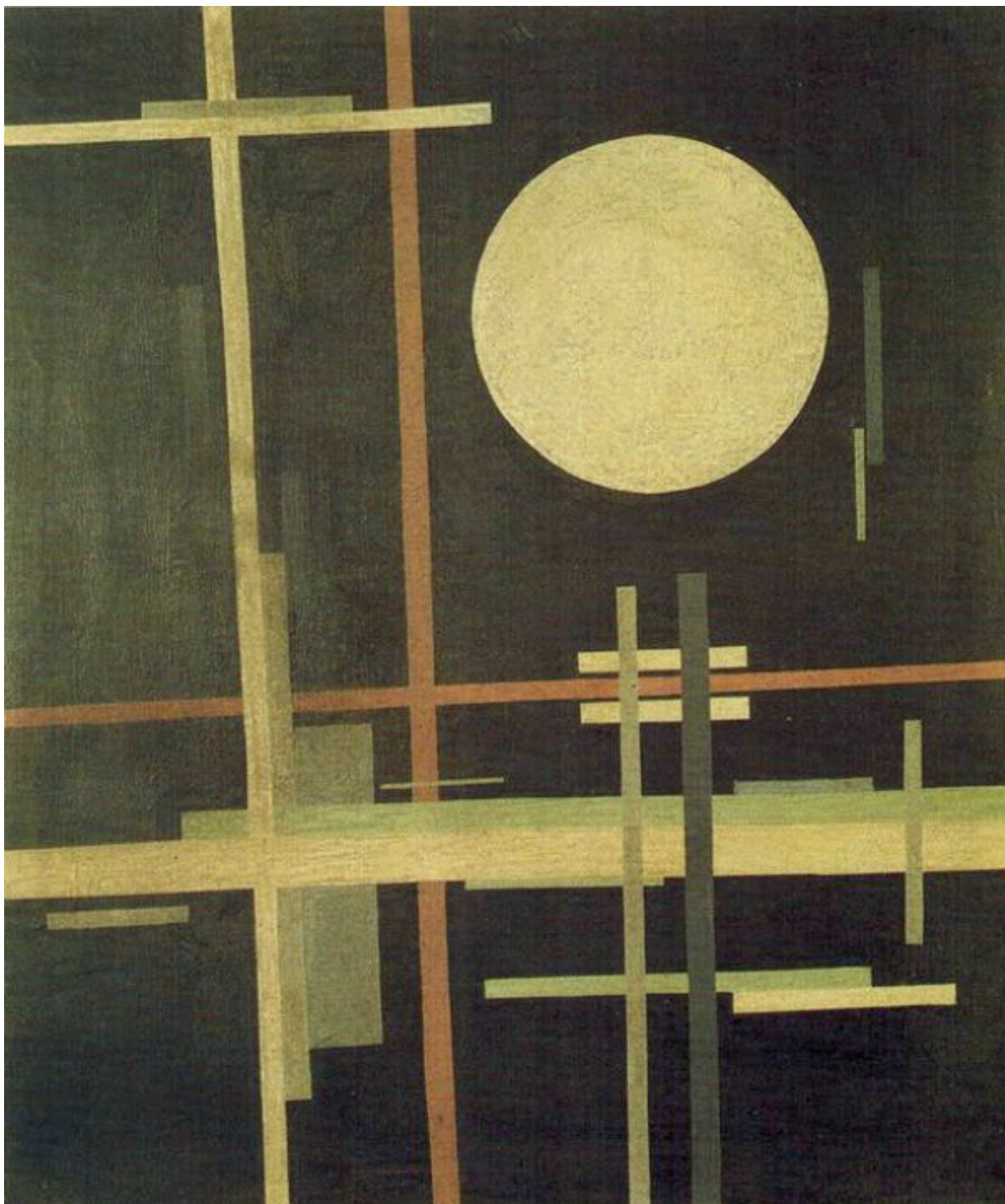
И. Чашник. Композиция. 1920-е гг. Акварель, тушь. Бумага. 34,3 × 22,8. Коллекция Serperot Foundation, Вадуц



И. Чашник. Композиция. 1926. Х.,м. 170 × 76,5. Частное собрание. Канада



*И. Чашник. Супрематическая композиция. 1930-е гг. Х., м. 85 × 74,5. Музей Людвига. Кёльн*

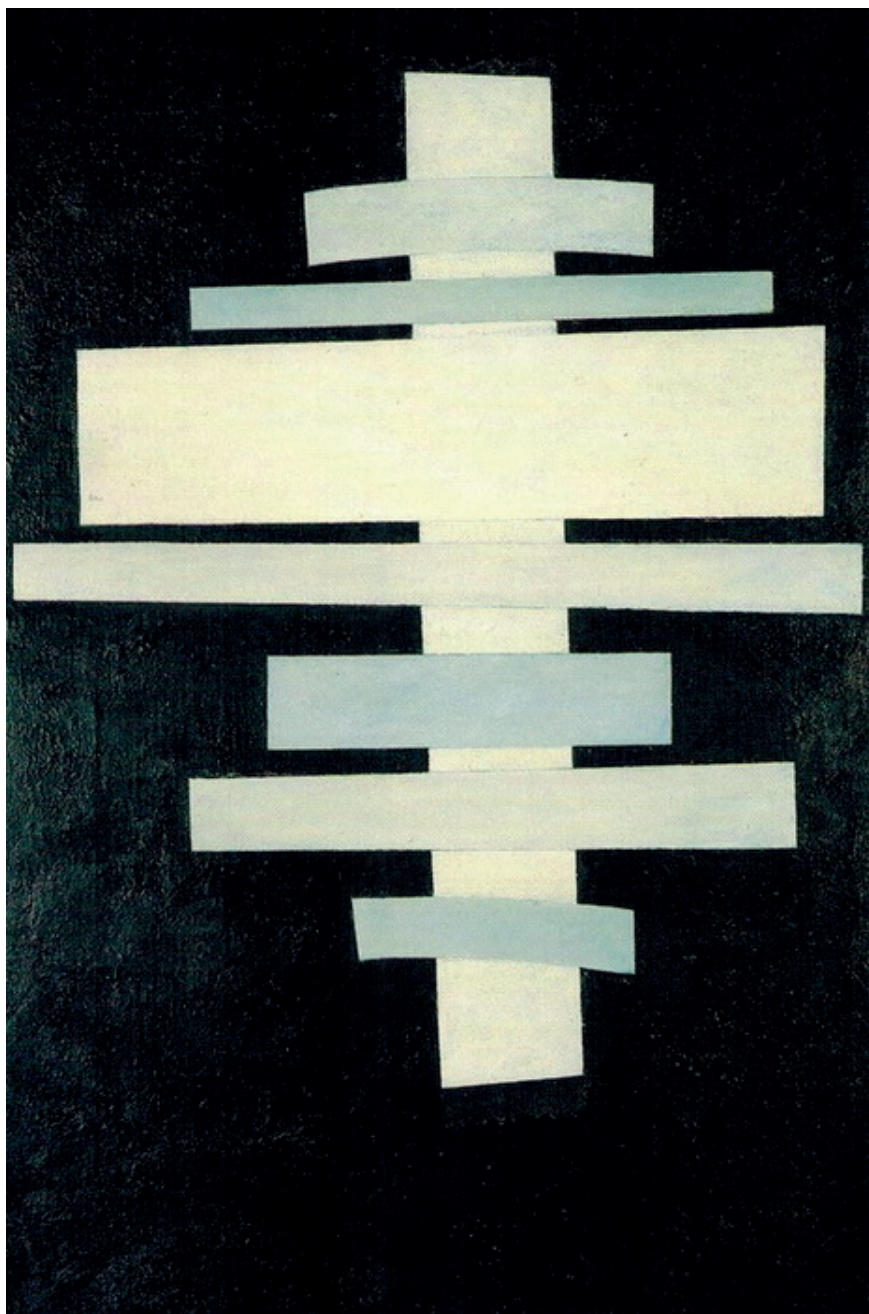


*И. Чашник. Композиция. 1924-1925. Х., м. 74 × 63. Частное собрание. Германия*

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

И, безусловно, это еще и крестообразные композиции взлетного свойства в безвоздушном пространстве/плоскости.



*И. Чашник. Супрематизм. 1922-1923 гг. Х., м. 85 × 57 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

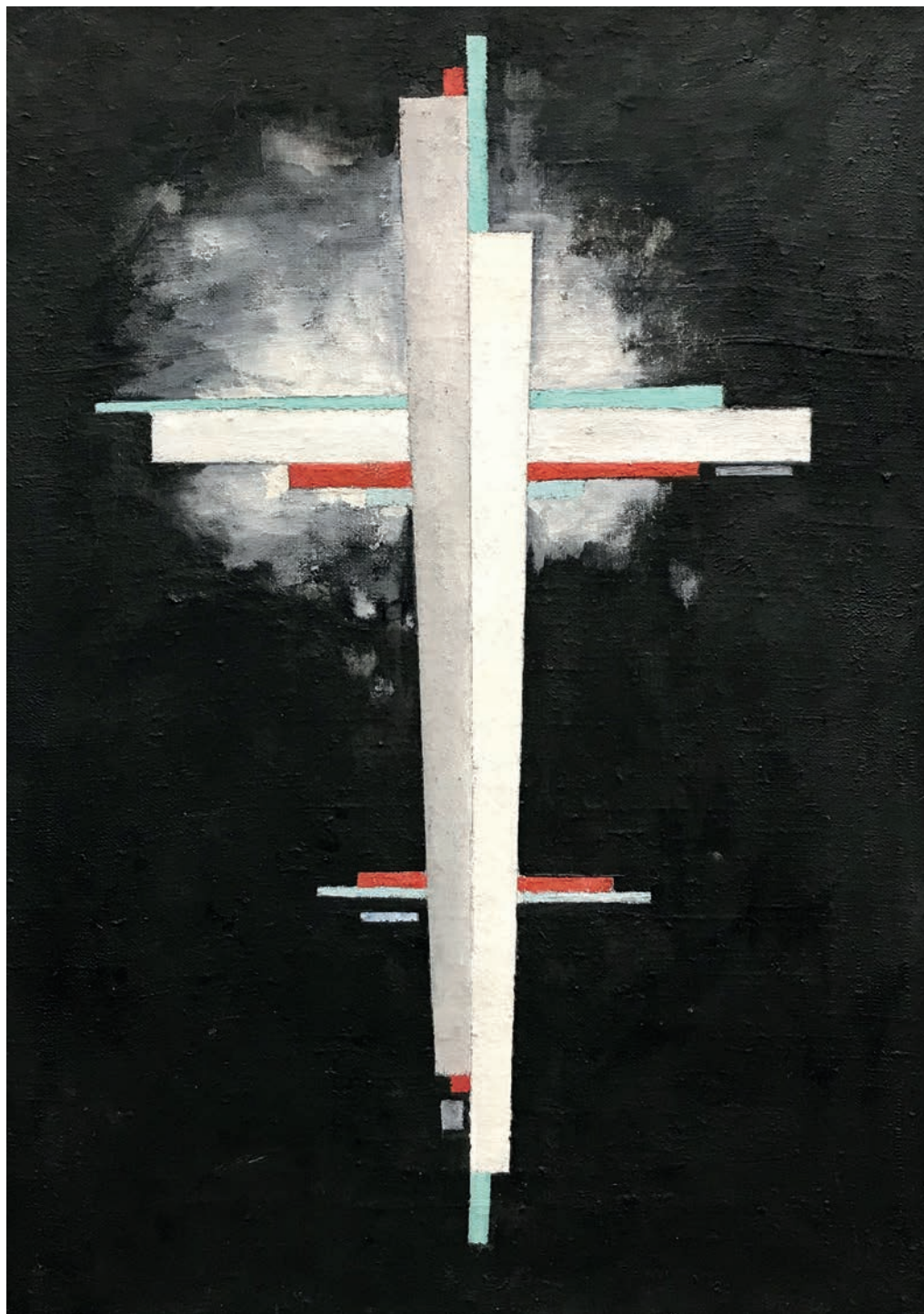
---



И. Чашник. Абстрактная композиция. Бумага, гуашь. 39,7 × 29,5 см. Аукцион Vreco Auctions, Шарлотсвилл, штат Виргиния, США, 2017 г.



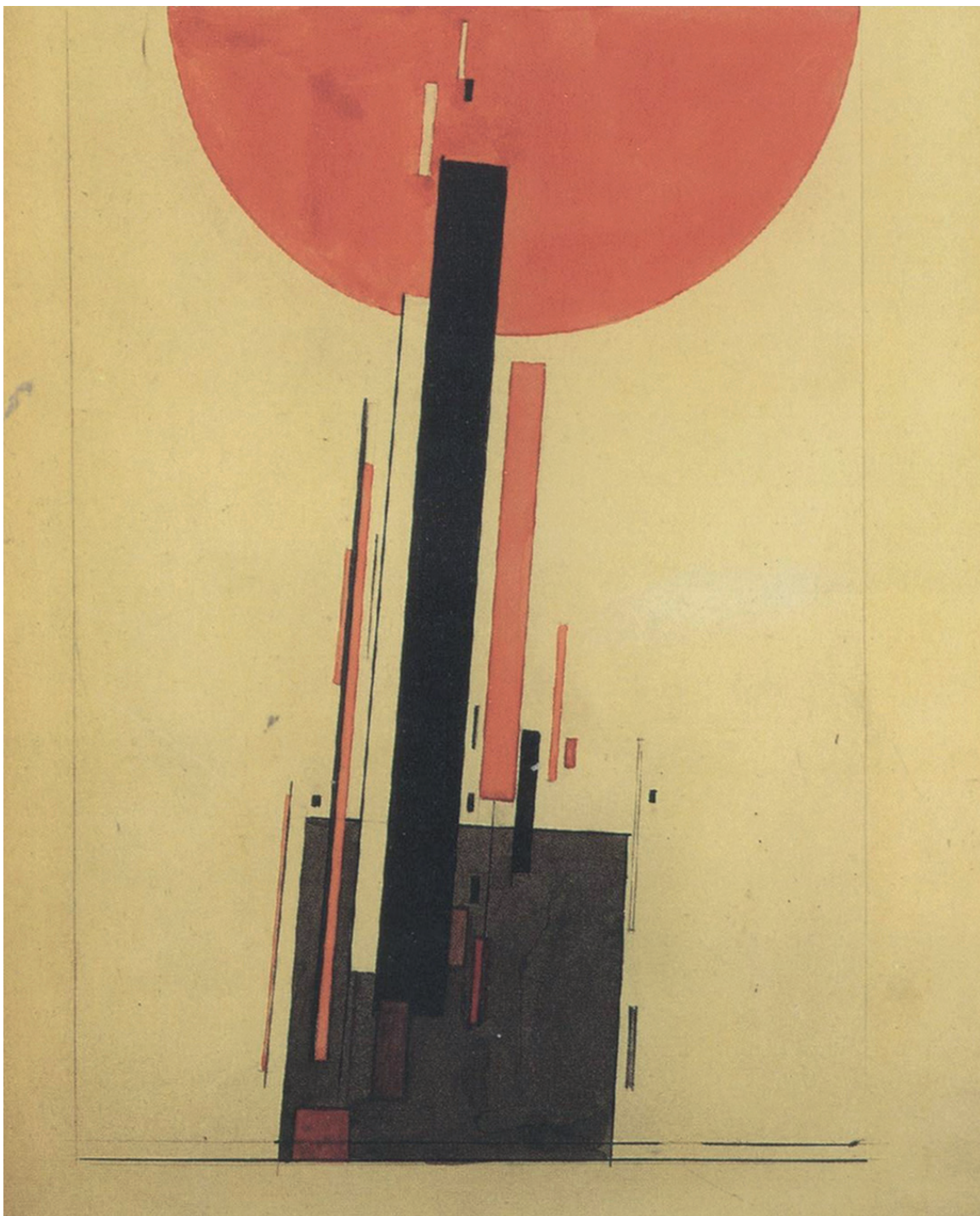
И. Чашник. Абстрактная композиция на синем фоне. Бумага, темпера. 29 × 21 см. 888 Аукцион, Ричмонд Хилл, округ Онтарио, Канада, 12 марта 2020 г.



И. Чашник. Супрематизм. 1923 год. Х., м. 71 × 50 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



И. Чашник. Абстрактная композиция. 1922-1923 гг. Бумага, гуашь. 29 × 20 см. Аукцион The Bru Sale Gallery, Брюссель, 2018 г.



И.Г. Чашник (1902-1929). Вертикальная ось в движении. 1922-1923 гг. Бумага, тушь, акварель. 28,9 × 21,6 см.  
Галерея Джеймса Баттервика, Лондон

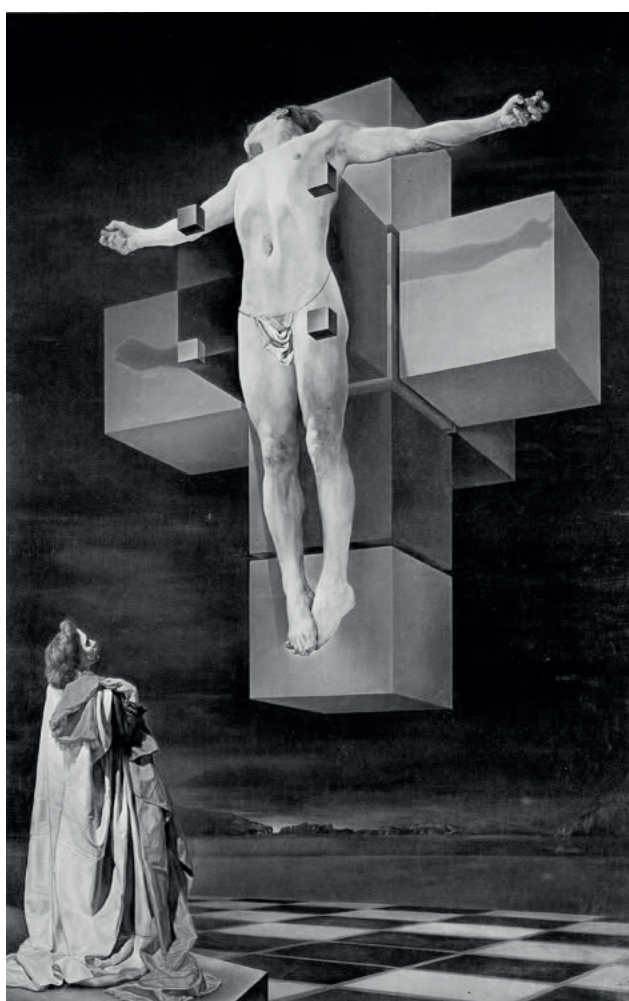
# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

В логике компаративистики продолжаем сравнение художественных проектов, в данном случае эскизов архитекторов Илья Чашника со строением гиперкуба, который является математической абстракцией и культурным символом для выражения идей о реальности.

➤ «Гиперкуб появился в научно-фантастической литературе с 1940 года, когда Роберт Хайнлайн в рассказе "Дом, который построил Тил" ("And He Built a Crooked House") описал дом, построенный по форме развертки тессеракта. В рассказе этот дом сворачивается, превращаясь в четырехмерный тессеракт. После этого гиперкуб появляется во многих книгах и новеллах» [<https://im-possible.info/russian/articles/hypercube/index.html>].

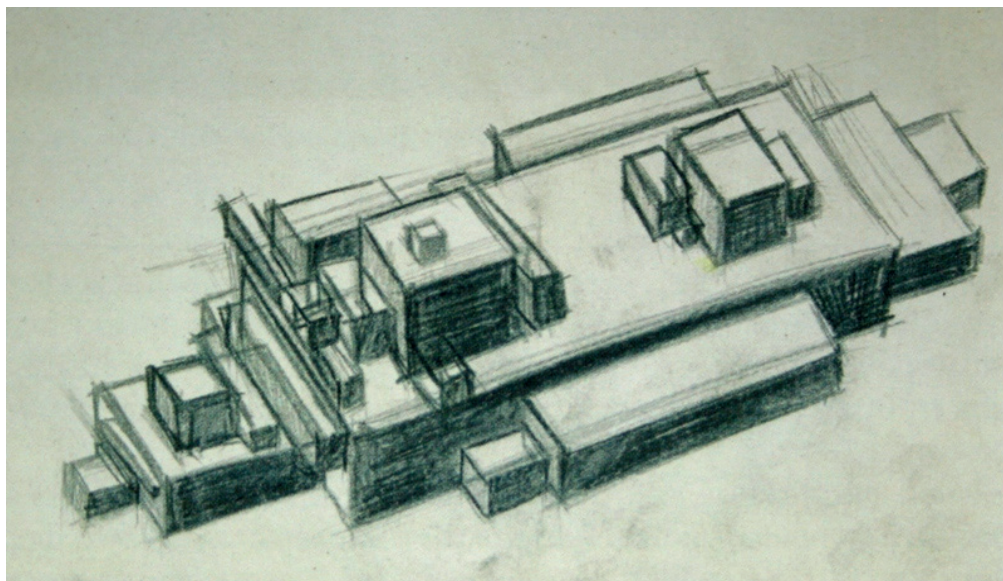
➤ На картине «Распятие, или Гиперкубическое тело» Сальвадор Дали изобразил Христа распятым на тессеракте — развернутом гиперкубе (Метрополитен-музей, дар Честера Дейла, собрание музея, 1995 г.) (1993. Ars, New York/Demart Pro Arte, Geneva).



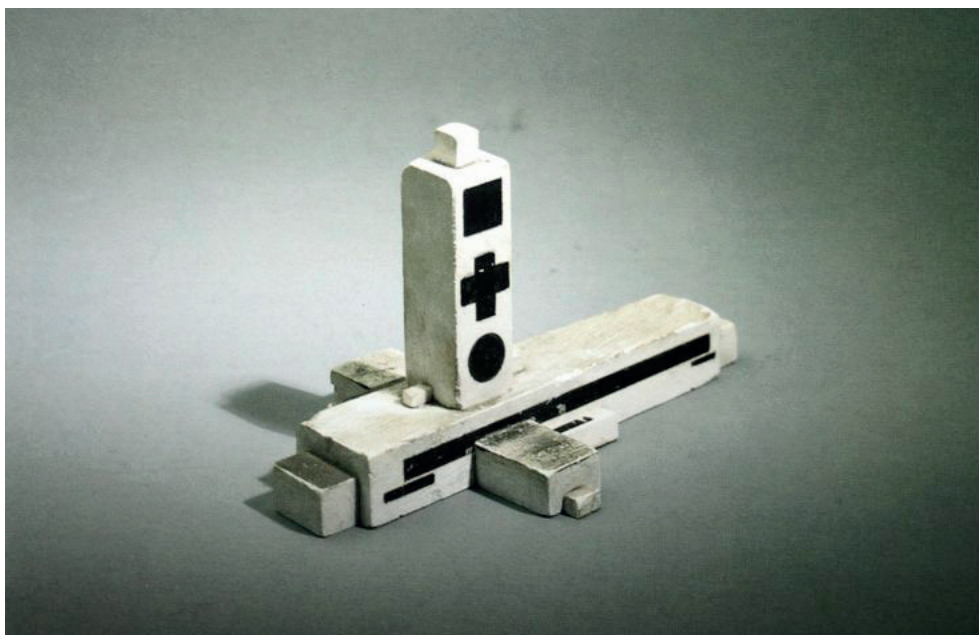
# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

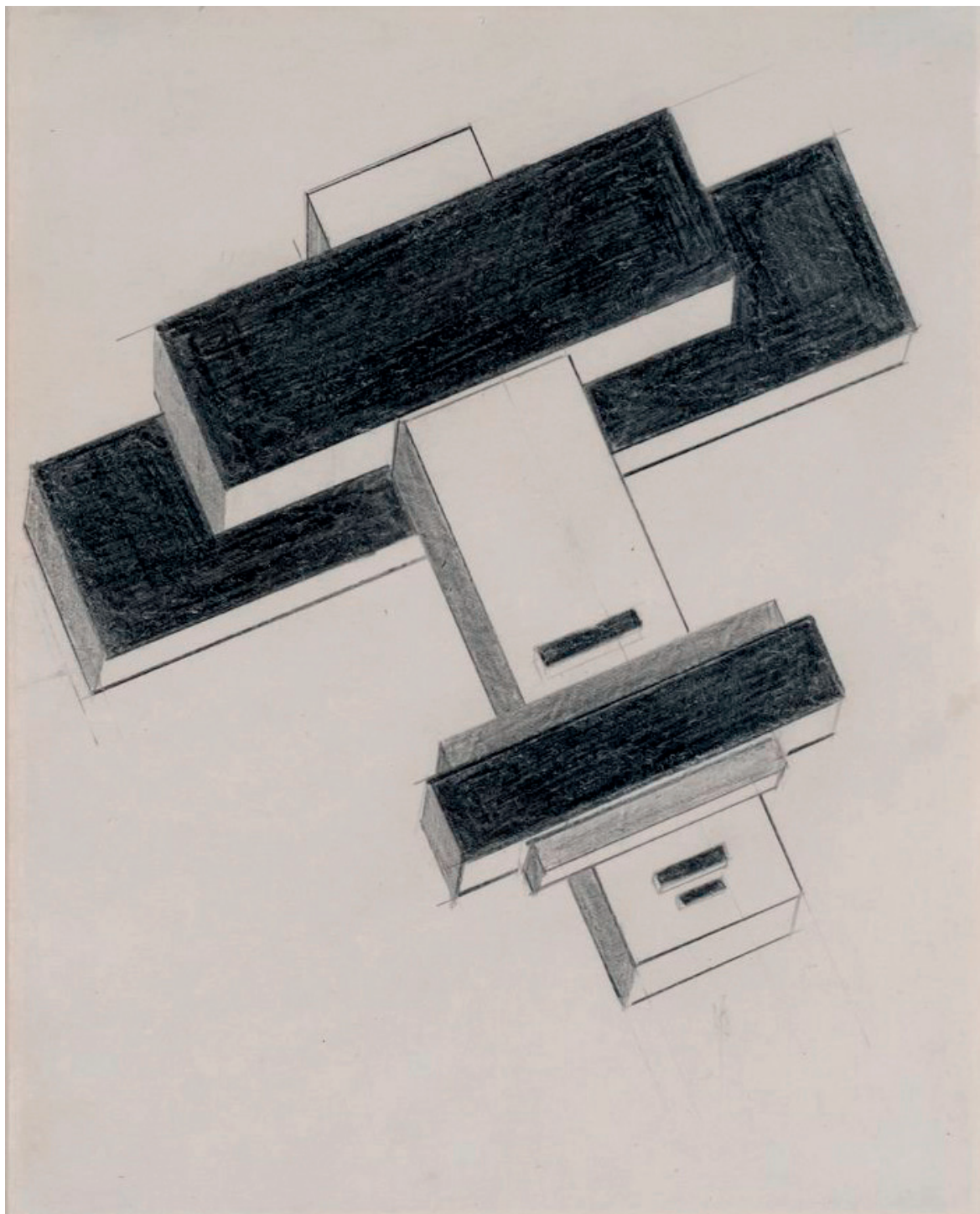
Вариации гиперкубов появляются у Илья Чашника еще в 1920-е годы.



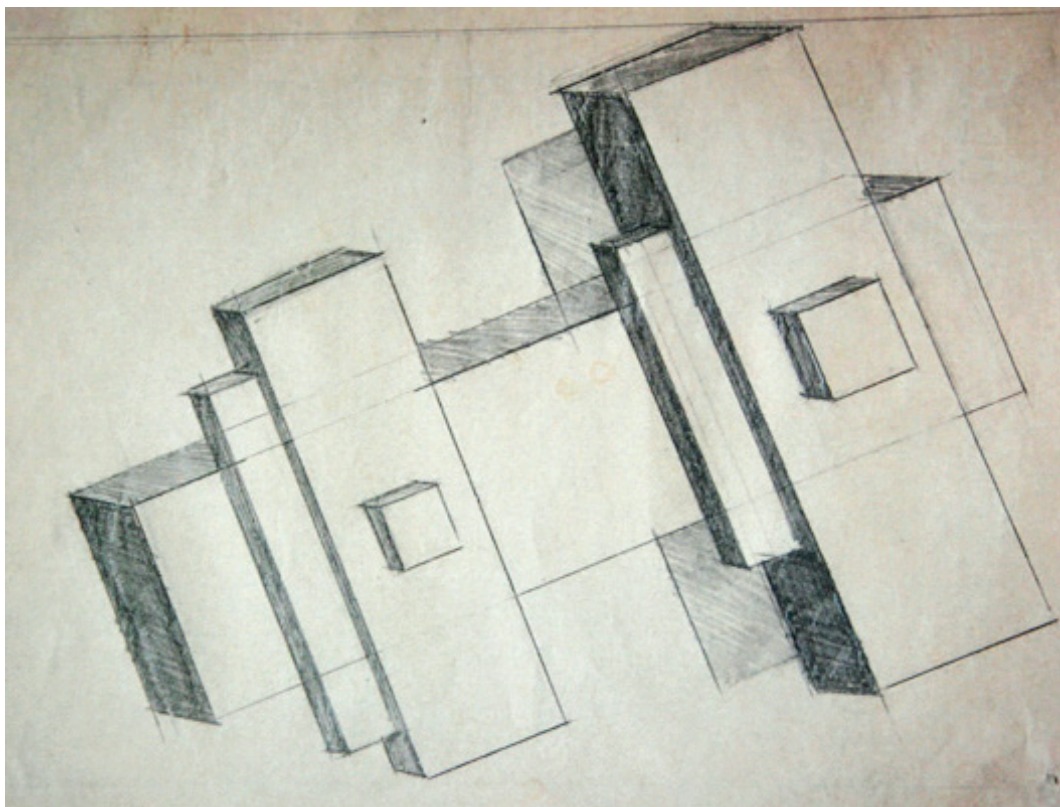
И. Чашник. Супрематическая архитектура. Эскиз. 1920-е. Бумага, графит. карандаш. Галерея Гмуржинска, Цюрих



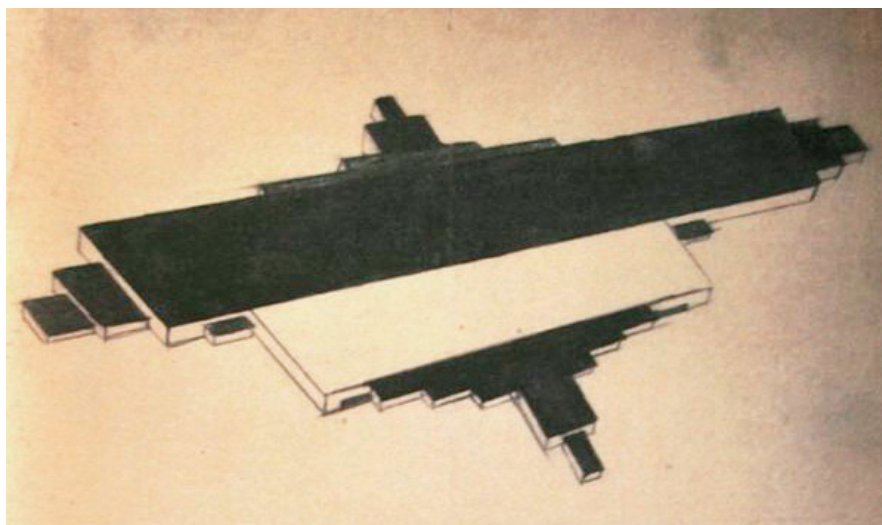
И. Чашник. Архитектон. 1925-1926. Гипс. 8 × 13,5 × 8. Частное собрание



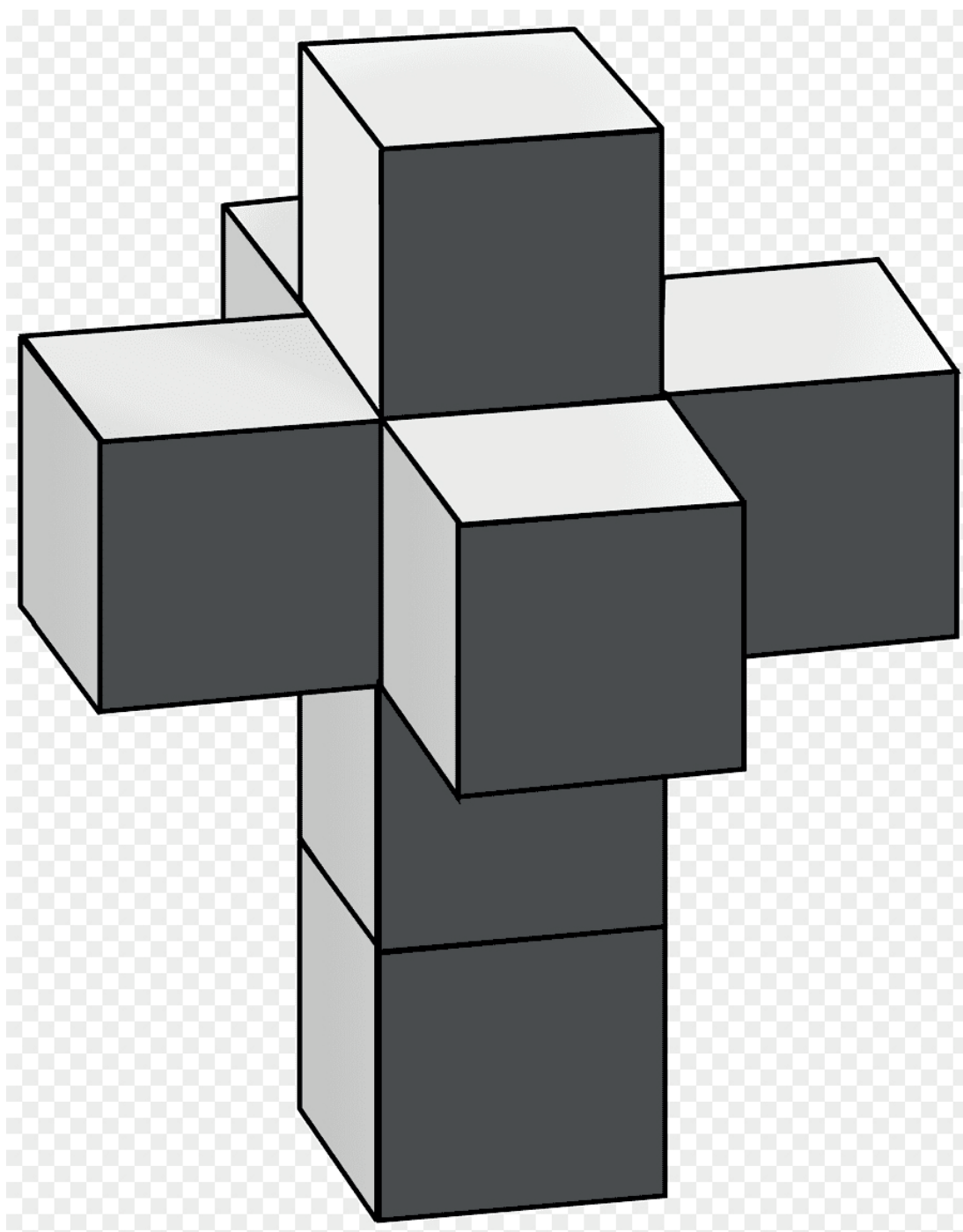
И. Чашник. Эскиз архитектора. 1926. Бумага, карандаш. 22 × 17,5. Галерея Леонарда Хаттона, Нью-Йорк



И. Чашник Эскиз архитектора. 1926. Тушь, бумага, графит. 27,3 × 18,1. Коллекция Serperot Foundation



И. Чашник. Проект архитектора. Пространственная композиция, 1925 г. Бумага, граф. карандаш, тушь. 17,5 × 22. Serperot Foundation/.Лихтенштейн



*Один из способов построения гиперкуба математика Чарльза Говарда Хинтона, представившего мыслительный эксперимент, который позволил бы увидеть 4-мерное пространство, гиперпространство в виде большого куба.*

Илья Чашник разворачивает модули из кубов и параллелепипедов, из возрастающих плоскостей, наложенных друг на друга. Гиперкуб считается одной из простейших 4-мерных фигур, это — замкнутая фигура, которая состоит из определенных групп параллельных линий, соединенных под прямым углом и расположенных на противоположных краях, это — четырехмерный многогранник.

При возможности поворачивать гиперкуб набок или расположить его на плоскости в аксонометрической проекции, мы обнаруживаем схожесть с проектами Ильи Чашника, где некоторые составные части спрятаны или отсутствуют, а другие растянуты в пространстве.

Один из способов построения гиперкуба математика Чарльза Говарда Хинтона, представившего мыслительный эксперимент, который позволил бы увидеть 4-мерное пространство, гиперпространство в виде большого куба.

### 3.4. ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

Художники связывали цвет с музыкальными рядами, искали соотношение звуков с гармонией цвета, находили соответствие формы и цвета, видели математические аналогии с цветовыми центрами в мозге. Для Ильи Чашника главным средством построения произведений в цикле «Движение цвета» был избран ритм. С его помощью он стремился предопределить пространственную последовательность и, вместе с тем, изменения во времени как восприятие бегущего текста слева направо и наоборот, а также сверху вниз и наоборот. Путем выделения ритмических элементов и путем операций с их значимостью в цветовом «тексте» Чашник рассчитывал стратегию восприятия картины.

Чашник работал фракталами, создавая самоподобные линии/строки, с изломанными внутри них цветовыми полосами, наступающими и вплетающимися друг в друга, сталкивающиеся и льющиеся.

Он искал активаторы восприятия через чередование цветовых элементов, их смены, их длины, их промежуточных состояний; через динамику цвета; через увеличение темпа движения цвета по полосам; через так называемый момент взрыва цвета или же без подобного. Его интересовало то, как происходит движение цвета, как зафиксировать ход его развития, и какие факторы трансформируют цвет на глазах у зрителя.

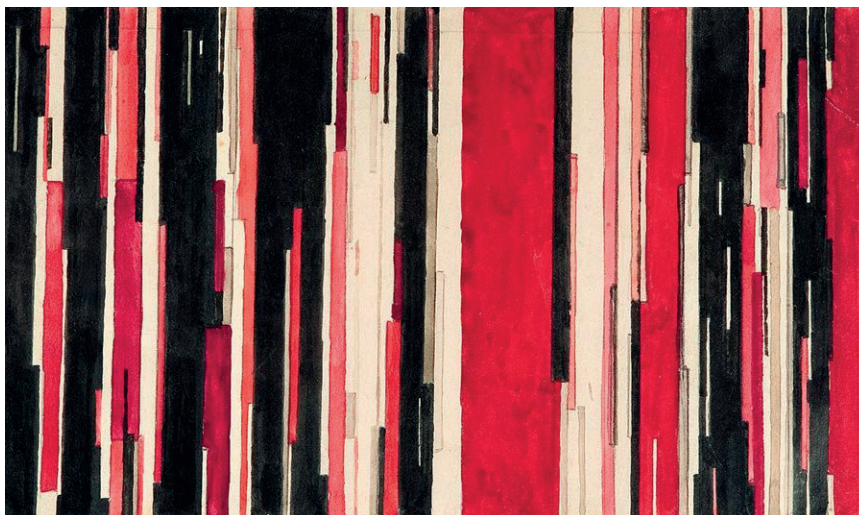
➤ Согласно теории цвета Иоганнеса Иттена, разрабатываемой в Баухаузе, гармония цветового сочетания и впечатление от него создаются при помощи правильно выстроенных отношений между оттенками в композиции. К первому разряду и основе он относил синий, желтый и красный. Во втором порядке — составные: зеленый (желтый и синий), оранжевый (красный и желтый), фиолетовый (синий и красный), то есть смешения трех основных.

➤ 7 категорий контрастов: цветовой тон, светлый или темный, холодный или теплый; дополнительный, аналогичный, насыщенность и расширение. Цветовая звезда моделировала несколько из них (6-конечные окружности — поверхность сферы с 12 меридианами, расходящимися по окружности).

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Чашник как бы разгибает окружности, словно превращает сферу в плоскость, и цвет начинает перемещаться по цепочкам, вписываясь один в другой, холодноватый трансформируя в теплый, расширяя полосы и сужая, оставляя некоторым совсем вертикально/горизонтально узкое, едва заметное, едва просвечивающее место. Цвет у него стекал, всегда стекал. Даже, когда ритм стабильный, постоянный и монотонный.



И. Чашник. Движение цвета. 1922. Бумага, акварель, гуашь, графит. 15,1 × 25,1.  
Коллекция Sepherot Foundation, Вадуц



И. Чашник. Движение цвета 1 (The color movement). 1921-1922 гг. Бумага, акварель, гуашь, карандаш. 15,1 × 25,1.  
Atelier Moderne Intrepide

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

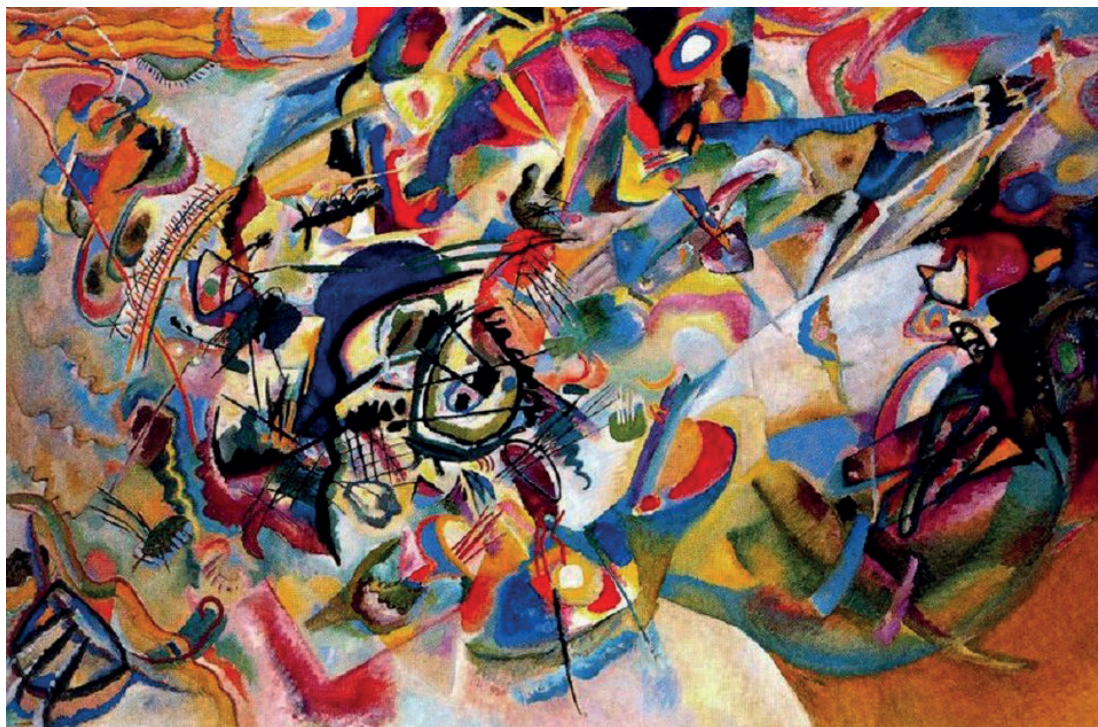
Баланс и контраст, соотношение насыщенности со спокойными оттенками создают напряжение в этих бесконечных цветовых рядах. Музыкальные ассоциации тут же трансформировались в пульс, просто в пульс.

В цикле «Движение цвета» и аналогичных работах Илья Чашник выходит за предел малевического супрематического предложения: 1) вариации цвета и работа с цветом; 2) преодоление статичности; 3) максимализация движения в плоскости; 4) космичность не в виде точек опоры в телескопе, а в движении самого телескопа.

Безусловно, поиски Илья Чашника вписываются в общий контекст экспериментов первой четверти 20 в. с физическими характеристиками цвета и в более широком поле за рамками культурных кодов цвета и его символических значений. Естественно, что это широкое поле включало конкретные переживания и представления, а также воздействие цвета на зрителя. Но сам цвет вышел за границу функциональности, служебных характеристик и только передачи нарратива произведения. У художников этого времени цвет исследуется не как возможность передать сюжет, смысл или настроение, не как инструментарий, а сам по себе как самоценность. Он сам становится (наряду с формой или в согласовании/взаимодействии с формой) главным сюжетом и смыслом произведения.



В. Кандинский. Композиция VI. 1913. Х., м. 165 × 300. Государственный Эрмитаж



В Кандинский. Композиция VII. 1913. Х., л. 302,2 × 200,6. Государственная Третьяковская галерея

По мысли Кандинского, каждая краска и форма, которой она ограничена, оказывают специфическое воздействие, рождают определенные ассоциации. Он исследует влияние формы и цвета друг на друга, а также возможности цвета от насыщенного/теплого к светлому/холодному. Более того, для него цвет и звук синхронизировались.

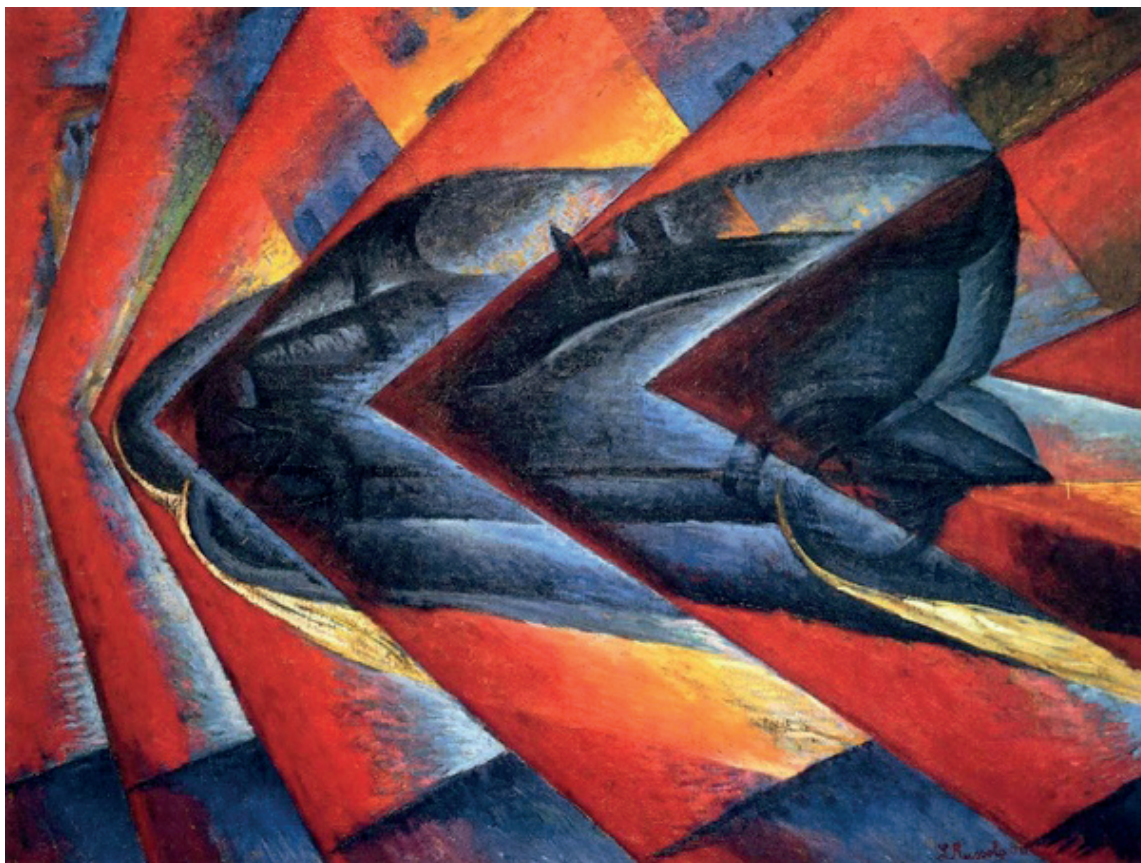
Форма и цвет у Кандинского обладают автономией, собственным ритмом и направлением движения (из нижнего левого к верхнему правому углу в обеих композициях и очевидные две диагонали). Однако, и сам Кандинский, и историки живописи утверждают, что обе композиции представляют собой повествование о событии. Это событие библейского масштаба. Нарратив Композиции VI — это Страшный суд, Композиции VII — это Сотворение мира. Кандинский слышит цвет (как потом о том же будет говорить М. Матюшин), как и видит звук. Цвет и звук он сопалагает, и именно это их согласование становится художественным нарративом Кандинского. Смысл его Композиций — это движение, наслаивание, столкновение, противостояние, взрыв форм и цвета. Методом создания является усиление и ослабление тона, цветовой сдвиг, контраст цвета, это — не чередование и возвращение, это настоящий вулканический выброс голосов/тем.

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

Движение формы и цвета — это и проблема, решаемая футуристами. «Человек образует собой центр, кругом которого происходит движение <...> происходит и спереди и сзади, с боков, сверху, снизу» [Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 180]. Методом создания картины является вихревая структура, это и «кипящая» масса форм и цвета, столкновение форм в центре. Кроме того, футуристы используют кинетический метод: столкновение угловых и диагональных структур, причем акцентируется именно угол при полном подчинении диагоналей, вихрей, кривых и прямых линий. Чрезвычайно важным является чередование исчезающих и возникающих форм. Цвет у футуристов всегда предельно интенсивный.

У Кандинского сталкиваются цвета и формы, у футуристов — формы. От столкновения цветовых блоков и локусов в Композициях Кандинского возникает движение. От столкновения форм на работах футуристов возникает движение цвета.



Луиджи Руссоло. Динамизм автомобиля. 1912/1913. Х., м. 139 × 184. Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду. Париж



Умберто Боччони. Динамизм человеческого тела. 1913. Музей дель Новиченто. Милан



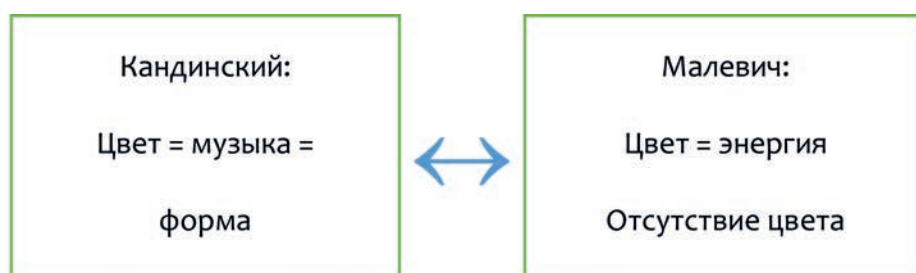
Умберто Боччони. Город встает. 1910. Х., м..199,3 × 301. Музей современного искусства. Нью-Йорк

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

На другом полюсе находится супрематизм, Малевич приводит цвет к «схлопыванию» в «Черном квадрате» (принцип экономии), к концентрации энергии в «Красном квадрате» и выводит цвет за границу в «Белом квадрате», где цвет вообще исчезает.

- Супрематизм Малевича — констатация чистых геометрических форм и цвета как самостоятельных выразительных средств.

Малевич вырывается из мира предметности в мир духовных смыслов, и цвет у него становится само-формой/цветом как носителем энергии, а форма становится само-фигурой как выражением сущности. Цвет и форма при всей их визуализации являются предельной экономией и одновременно выходом за земное притяжение. Черный — отсутствие света и сжатие всех цветов, интерфейс, за которым находится ВСЁ. Белое — бесконечность космоса, в котором растворяется и форма, и сам цвет, что становится переходом в духовный мир.



Между этими двумя конечными точками поле поиска смыслов цвета и его потенциала.

- У Чашника цвет — только движение, видимое и открытое, без всякой формы и ее движения. Он преодолевает статику супрематизма, в котором движение латентно, скрыто, потенциально. В период ГИНХУКа активно обсуждали проблемы цвета: в Протоколе № 1 общего собрания научных сотрудников и практикантов Формально-теоретического отдела в присутствии Малевича, Чашника, Лепорской и др. 2 октября 1924 года ставили задачей исследование цвета как определенного движения (отыскание причин окраски вещей). И даже создали отдельную лабораторию А-цвета под руководством Ермолаевой [ЦГАЛИ СПб. Ф. 244. Оп. 1. Д. 31. Л. 16]. 17 февраля 1926 года Ермолаева писала: «В лаборатории А работа по цвету: понятие окрашенных полей — световых-цветовых-живописных; их свойства и различие их структур. <...> Цветовое окрашенное поле. Значение цвета в традиционные исторические периоды. Различие в значении цвета и структуре его в пяти системах современности. Общее понятие живописной ткани количественного образования живописи в различные периоды» [ЦГАЛИ СПб. Ф. 244.

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Оп. 1. Д. 51. Л. 212]. В июне 1926 года на межотдельском собрании ГИНХУКа Малевич в большом докладе подчеркнул: «надо сказать, что наблюдаемые индивиды совсем ушли от меня (речь идет о конфликте Суетина и Чашника с Малевичем — Т.К.). Это поступок был признаком того, что цветное подсознание ищет выхода, и избегает того пресса, который мешает выходу» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. Т. 1 М., 2004. С. 512].

С динамикой цвета в это же время работал Михаил Матюшин, который использовал 8-цветовой круг (красный, желтый, оранжевый, желто-зеленый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый). Для него проблема состояла в связи цвета с пространством с осязательным звуком (теплые — на понижение звука, холодные — на повышение звука) и в выявлении ощущения «между», между цветовыми полями.



М. Матюшин. Движение в пространстве. 1921. Х., м. 124 x 160. Государственный Русский музей

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

Матюшин трактовал цвет как явление подвижное, как взаимовлияние рядом расположенных цветов, как соотношения в цветовых полях и фиксация оттенков. В отличие от классических пар контрастных цветов, Матюшин вывел формулу гармонии из трех элементов: он выделял 1) действующий цвет, 2) цвет, зависимый от среды, и 3) сцепляющий их средний цвет. Цвет, как подтверждал Матюшин, является подвижным, зависимым от соседних цветов, от силы освещения, от масштабов цветовых полей. Он соплагал цвета, добиваясь воздействий одного цвета на другой/другие. Он доказывал, как теплый цвет скругляет форму, а холодный является острым и жестким в формах объектов. Идеи «расширенного смотрения» были инструментом исследования и человека с его внутренним миром, и его мозга, и природных явлений. Такое восприятие меняет понимание цвета: он перестает быть статичным и становится частью динамической среды.



*М. Матюшин. Композиция на смерть Елены Гуро. 1918. Бумага, акварель. 27 x 38, 1.  
Государственный Русский музей*

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

- Илья Чашник «перебирает» цвет в одной полосе, исследуя его колебания.

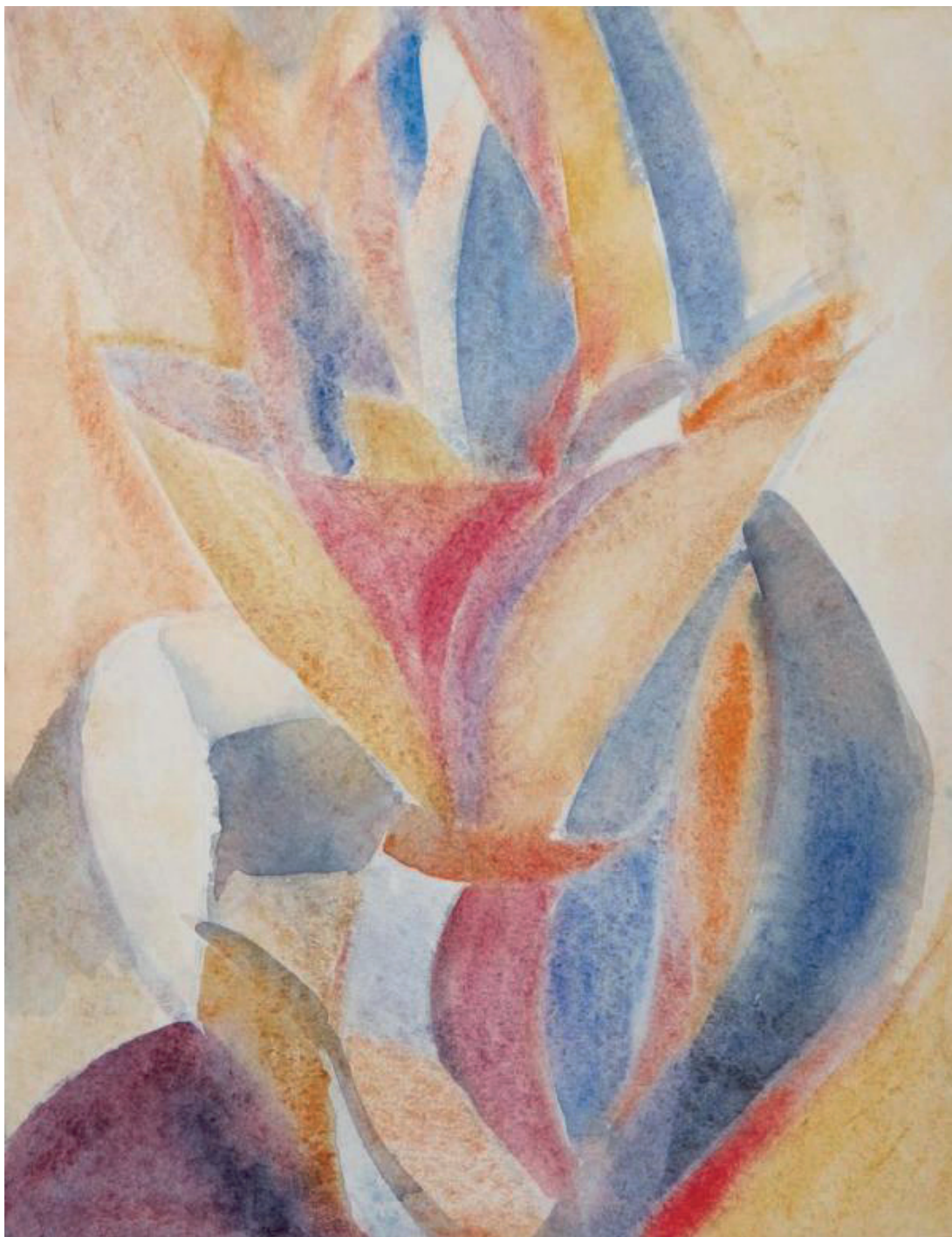
Одним из первых проблемой движения цвета стал заниматься Робер Делоне, родоначальник орфизма, обнаруживший, что рядом/положенные цвета создают ощущение дрожания и даже начинают менять оттенки.

Делоне свободно проходит сквозь декоративность цвета с ее выразительностью и ритмом, отталкивается от нее, использует ее метафорический характер и самодостаточность цвета в ней. В своей теории Синхроничности он изложил результаты своих экспериментов с цветом при помощи концентрических кругов и некоего свечения в этих кругах, и дисков на плоскости, и на пересечениях плоскостей.

У малевичского ученика и последователя, Владимира Стерлигова был свой путь исследования цвета в 1960-70е гг., и он так же был озабочен проблемой движения цвета, возможностей подобного движения и закономерностей существования цвета на плоскости, свечения/просвечивания.



*Р. Делоне. Дань Блерю. 1914. Х.,м. 194,31 × 128,27. Kunstmuseum Basel, Базель, Швейцария*



В. Стерлигов. Движение цвета, Живая чаша. 1968. Бумага, акварель, графит.карандаш. 39,2 × 30,3.  
<https://artinvestment.ru>

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Стерлигов улавливал сам момент рождения цвета, и момент его взаимодействия с формой, и момент трансформации цвета и формы в рядом положенную форму. Он наслаивал цветные полосы, создавая эффект рельефа, и ощущение потока цвета и цветовую глубину пространства.

- Илья Чашник не выступал из границ одной полосы в цветовых преобразованиях.

Геннадий Зубков, ученик Владимира Стерлигова, по-своему исследуя цвет, вводит понятие «среда сцепления». «Третий цвет» у него это не просто взаимодействие двух, рядом/положенных, а и момент цветового окружения/среды. Каждый цвет у него — чистый и прозрачный, а вся композиция представляет собой спектральные градации цвета.



Г. Зубков. Без названия. 2000-е гг. Дерево, масло. 170 × 145. [https://artinvestment.ru/auctions/118830/records.html?work\\_id=3147750](https://artinvestment.ru/auctions/118830/records.html?work_id=3147750)

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

В середине 1950-х годов в Москве формируются личные художественные школы Василия Ситникова, Роберта Фалька, Владимира Фаворского, создается творческая группа в Лианозове. На фоне этих экспериментов возникает особая школа и особое мышление в искусстве: это живопись Юрия Злотникова как система знаков. Работа «Счетчик Гейгера» представляет собой вертикаль с цветными полосами разной ширины, с прямоугольником и острой стрелкой, пересекающей две горизонтальные линии.

В русской школе живописи 19050-1960-х он, позиционирующий себя как наследник русского авангарда первой четверти века, — один из исследователей воздействия формы и цвета с его Сигнальной системой, разрабатываемой совместно с психологами.



Ю. Злотников. Счетчик Гейгера. 1955—1956.  
Х., м. Государственная Третьяковская галерея



Ю. Злотников Из серии «Сигнальная система». 1957-1962.  
Бумага, акварель, гуашь. 80×65. Центр Жоржа Помпиду



Ю. Злотников. Без названия. 1999. Из серии «Ритм. Пространство. Люди». 60 × 86. Частное собрание

Б. Ньюмен. Без названия 3. 1949.  
<https://allpainters.ru/njumen-barnett/26828-untitled-3-barnett-nyumen.html>

На другом континенте художники середины века, представители нью-йоркской школы абстракционизма работали в двух направлениях: живопись цветового поля и живопись действия. В первом направлении мастера и их последователи экспериментировали с воздействием цвета, с его границами, с его самоценностью и цветовым регулированием формы.

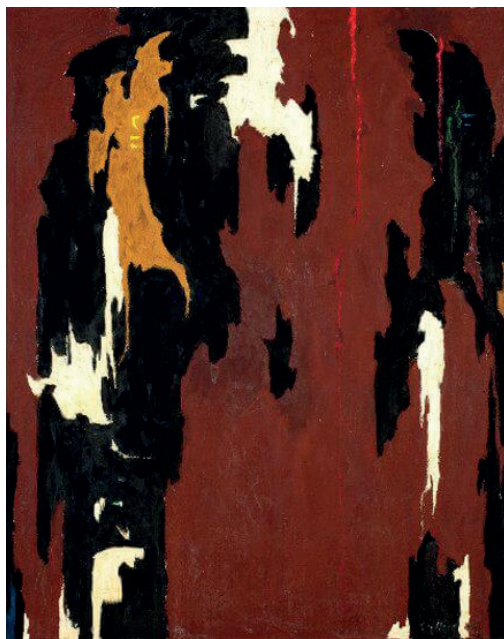
Американский художник Барнетт Ньюмен минималист, положивший начало постживописной абстракции, в середине 1940-х гг. создает работы с использованием вертикальных элементов, пронизывающих однотонные поверхности холстов. Его интерес находился в исследованиях цвето-интенсивных полей, объединенных/разъединенных полосами-«молниями», динамическими отделениями с оттенками.

Клиффорд Стилл, представитель нью-йоркской школы авангарда разработал вариации колебания поверхности зубчатого цветового поля, трансформируя фактуру краски от тонких мазков к толстым пастозным слоям. Его холсты больших форматов воздействовали мощными цветовыми пятнами.

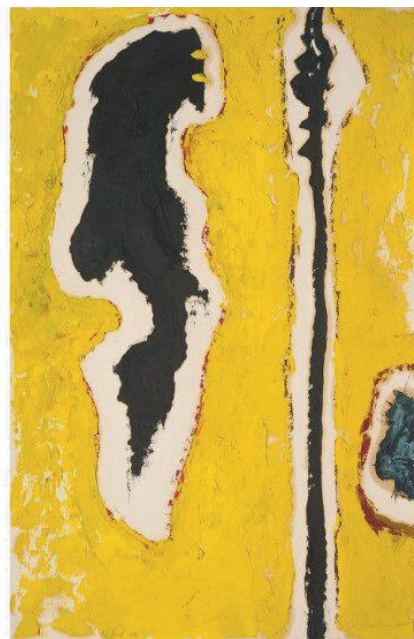


## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---



К. Стилл. РН-945. 1946. Х., м. 135,9 × 109,2



К. Стилл. РН-489. 1946. Х., м. 50,8 × 33,8.  
Музей Стилла Клиффорда.  
Денвер. Колорадо

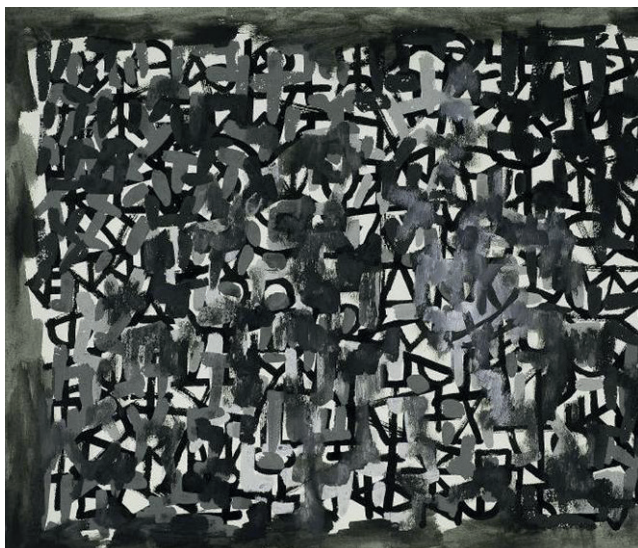


К. Стилл РН-389. 1963-66. Х., м. 287 × 403,9. Музей С. Клиффорда. Денвер. Колорадо

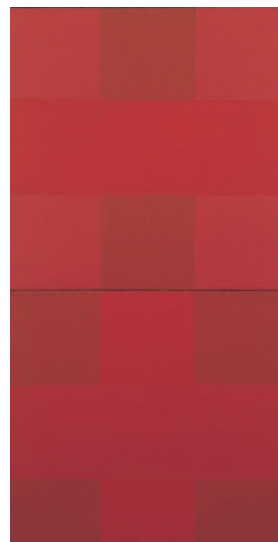
# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

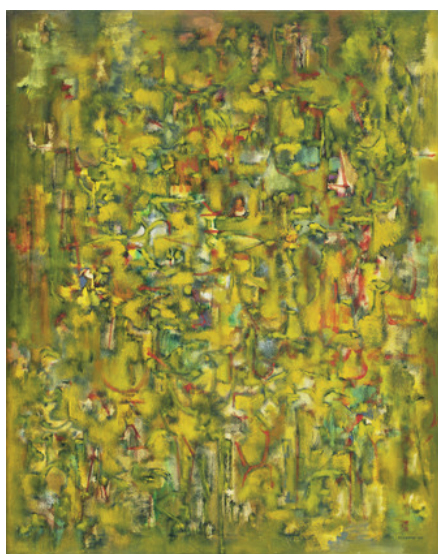
Эд Рейнхардт исследует цвет в его предельном минимализме, от черного к другим, а также абстрактные формы в поле цвета и тонкое геометрическое структурирование со сдвигами цвета.



Э. Рейнхардт. Без названия. Картон, гуашь. 40,64 x 50,8.  
Музей американского искусства Уитни



Э. Рейнхардт. Абстрактная живопись.  
Красный. 1952. Х., м. 76,5 x 38.  
Музей американского искусства Уитни



Э. Рейнхардт. Номер 43. Абстрактная живопись.  
Желтый. 1947. Х., м. 101,1 x 81,2. Нью-Йоркский музей  
современного искусства



Э. Рейнхардт. Абстрактная живопись. Синий.  
1953. Х., м. 76,4 x 76,4. <https://www.wikiart.org/ru/ed-reynkhardt/abstract-painting-blue-1953-1>

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

Марк Ротко, представитель американского экспрессивного абстракционизма, один из основателей живописи цветового поля, создавал цветовые пространства с медитативным воздействием цвета. Его гармонически расположенные цветовые прямоугольники представляли собой светящиеся слои цвета разной интенсивности и напряжения. Он искал границы цвето/световых пространств и масштаб воздействия цвета на психику человека. Цвет здесь не движется, он как бы втягивает зрителя в глубину.



*М. Ротко. Оранжевый и желтый. 1956. Х., л. 231,1 × 180,3. Художественная галерея Олбрайт-Нокс*

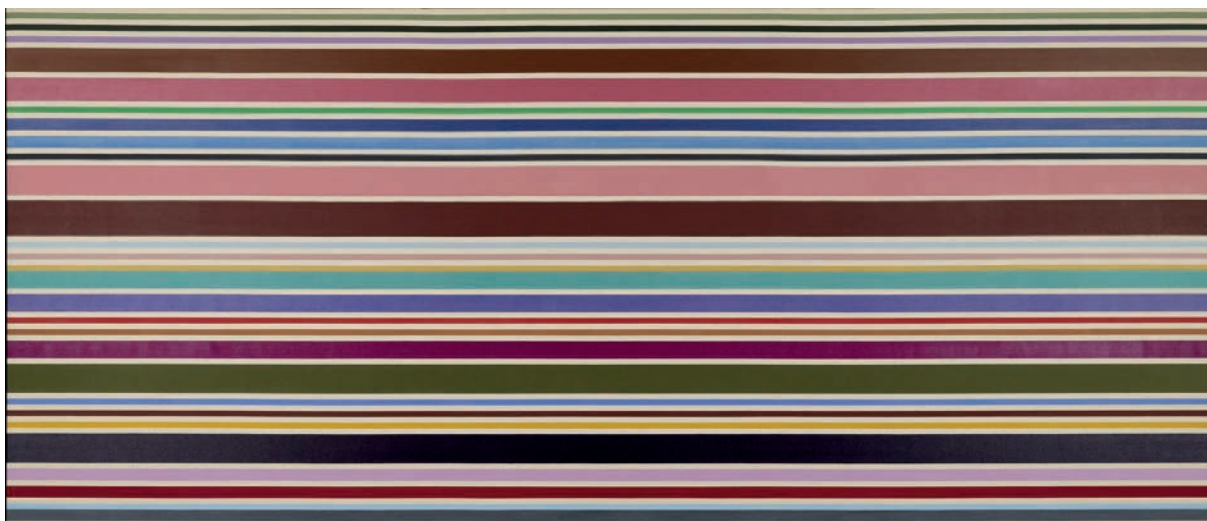


М. Ротко. Желтый, вишневый, оранжевый. 1947. Х., м. 173 × 107.  
<https://www.wikiart.org/ru/mark-rotko/yellow-cherry-orange>

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

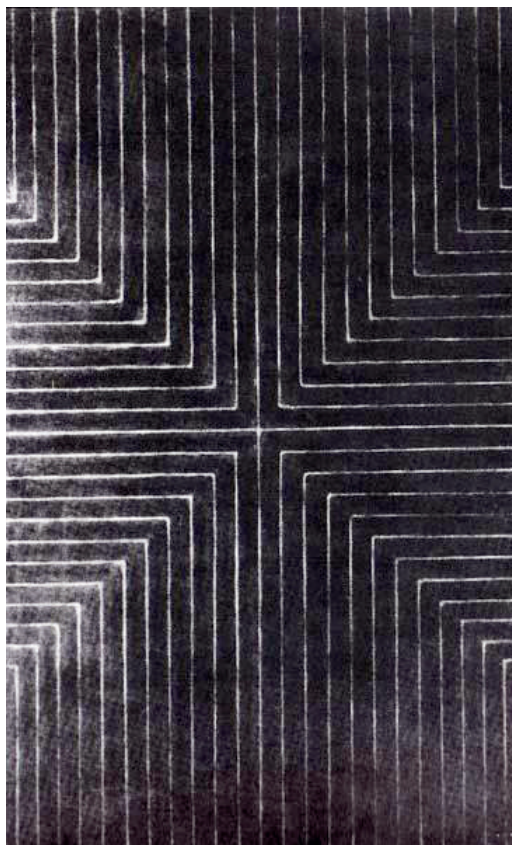
---

Кеннет Ноланд стремился к пониманию взаимодействия цвета и структуры при использовании техники «пропитывания» негрунтованного холста акрилом, в результате чего цвет впитывался в холст, а не лежал слоем поверх него. Симметричные кольца /круги с оставленным между ними холстом (как кольца Сатурна) позволили ему исследовать влияние оттенков, тонов и различной насыщенности цвета. В 1960-70-е гг. Ноланд стал работать с яркими, разной ширины полосами, разделенными промежутками белого холста, ради абсолютного погружения в цвет. Сам Кеннет Ноланд утверждал, что хотел сделать именно цвет движущей силой произведения.

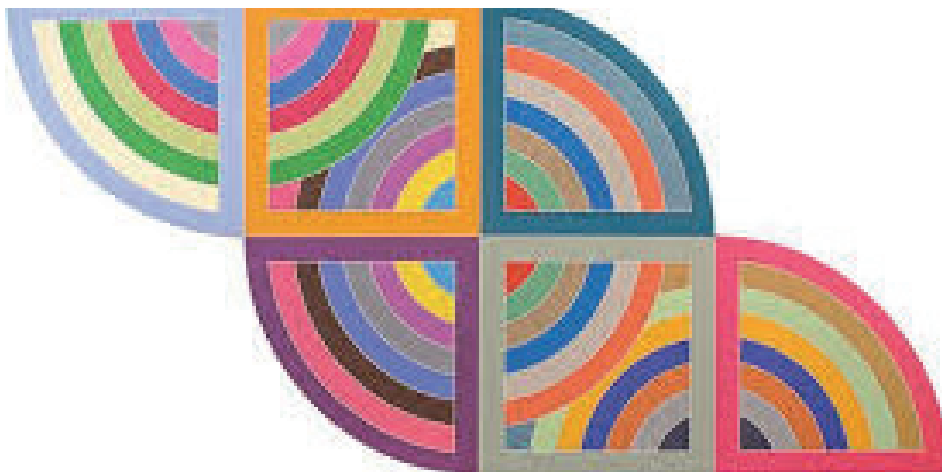


*К. Ноланд. Дикий индиго. 1967. Х., акрил. 226,06 × 525,78. Коллекция Музея искусств АКГ в Буффало*

Фрэнк Стелла работал с цветом в различных вариантах и подходах, с геометрическими фигурами, полосами, угловыми структурами, а также и с ярким радужным цветом по контрасту с его «Черными картинами», монохромными полотнами с ритмичными полосами. Серия «Транспортиры» представлена концентрическими кругами, узорами/мишенями, выполненными полимерными и флуоресцентными красками на холсте.



Ф. Стелла. Флаг поднят. Из серии «Черные картины». 1959. Х., эмаль. 308,6 × 185,4.  
Музей американского искусства Уитни

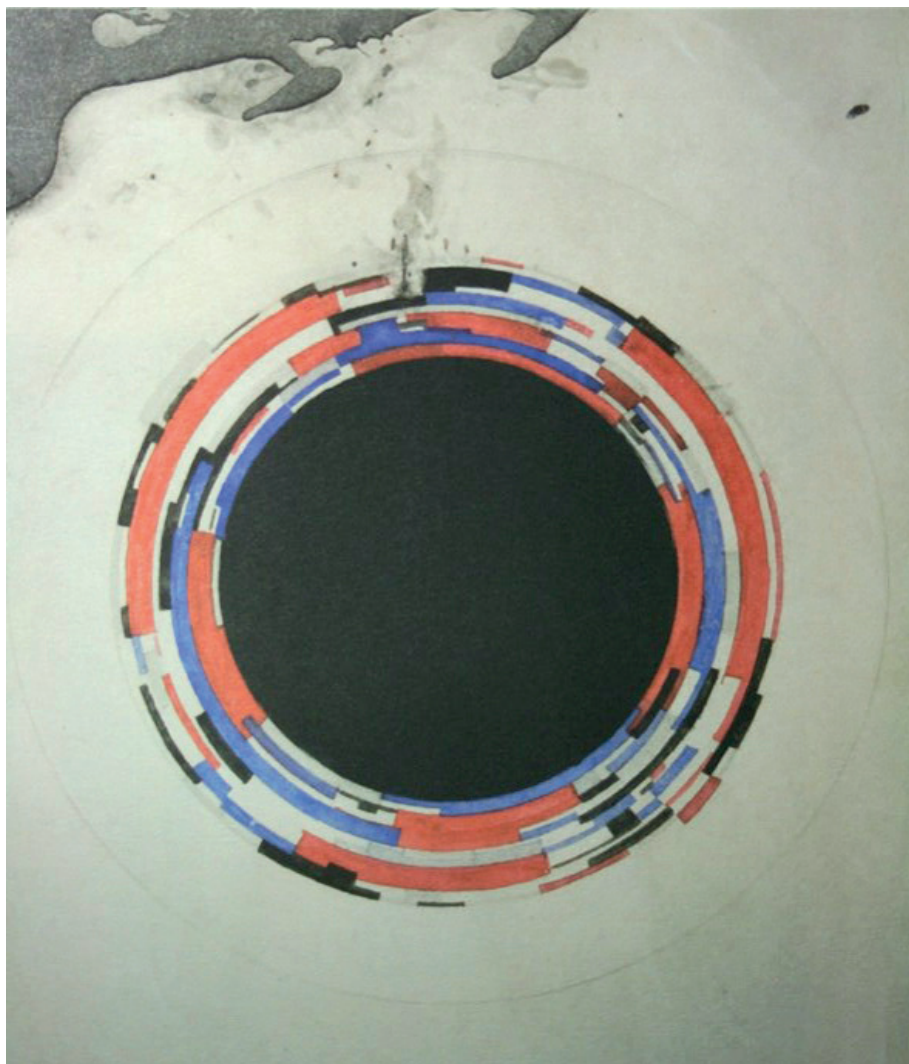


Ф. Стелла. Харран II. 1967. Х., полимерная и флуоресцентная краска. 304,8 × 609,6.  
Музей Соломона Р. Гуггенхайма. Нью-Йорк



И. Чашник, *Круги в супрематическом кресте*, 1928. Художественный музей Лихтенштейна, Вадуц

✦ «Круги в супрематическом кресте» Ильи Чашника (1928 г.) или крест на кругах и красной полосе — решение, близкое к витебской работе Лисицкого «ПРОУН вращения. Роза Люксембург»: фрагменты окружностей внутри наружной вращаются внутри и в разных направлениях. Крест уравнивает движение, стабилизируя его, как и красная линия позади композиции кругов. Фрэнк Стелла так же строит композицию на основе круга и креста, преодолевает декоративность и выводит изображение на уровень математической задачи. Чашник решает свой проект в черной плоскости как движение в некоем космическом пространстве.



Чашник Илья «Эскиз супрематической росписи для фарфора» 1923. Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель 33,4 × 24,4 Коллекция Sepherot Foundation, Лихтенштейн

✦ «Эскиз супрематической росписи на фарфоре» 1923 года, как эскиз аккреционного диска, согласующийся с «Кругами в супрематическом кресте» 1928 года: центральная черная дыра словно притягивает окружающее вещество, которое не падает, а закручивается, формируя диск, и слои диска вращаются с разными скоростями и как бы с разными температурами.

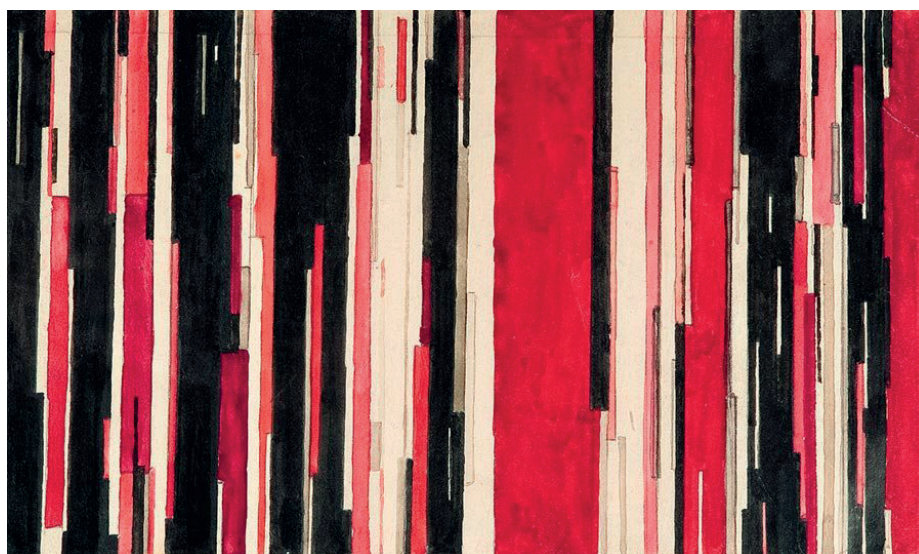
## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

На нашем континенте немецкий художник Герхард Рихтер делает своей центральной темой цветовые шкалы Color Charts, искажения цвета, а также динамику мазков. Серия «192» цвета 1966 года предстает как исследование множества оттенков, выведенных из основных цветов.



Г. Рихтер. 1024 цвета. Из серии «Цветовая шкала». 1973. Х., лак. 254 × 478. Музей земли Гессен. Дармштадт



И. Чашник. Движение цвета (The color movement). 1921-1922 гг. Бумага, акварель, гуашь, графит. карандаш. 15,1 × 25,1. Коллекция Serperot Foundation, Вадуц



И. Чашник. *Движение цвета (The color movement)*. 1921-1922 гг. Бумага, акварель. 50,5 × 45.  
Галерея Гмуржинской, Цюрих

Движение цвета у Илья Чашника — это поток, линейный ритм, смена масштаба полосы, трансформация ширины потока цвета, сцепление линий и полос, призыв к чистому восприятию цвета и только цвета. Здесь нет объема и глубины, поток пересекает поверхность, цвет стекает по плоскости.

Он постоянно экспериментирует с черным, придавая ему определенные оттенки, разрывая, вставляя другой цвет как фон. Благодаря разрывам достигает эффекта колебания, дрожания цвета/линии. Очевидно, что Чашник искал границы подвижности изображения, особенно в «трилогии» «Движение цвета» 1921-22 гг. Он повторяет цвет в каждом из холстов, повторяет объем цветовых элементов, экспериментирует с интервалами. Создается даже ощущение некоторой упорядоченности.

Движение направлено слева направо и наоборот, а также сверху вниз и наоборот. Цвет перетекает, наплывает/вплывает в другой. Чашник создает динамическое состояние, фиксирует мгновение в постоянном движении. И в то же самое время цвет у него вибрирует как отражение на поверхности воды: движется и сама поверхность, движется и цвет.

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

✓ «Мелькающее чередование цветных полос разной ширины и плотности создает ощущение стремительного движения; в ряде работ его усиливает введение контрастных цветов — синего или зеленого, — вспыхивающих на фоне основной серо-черно-бело-красной гаммы. <...> вибрирующие цветовые импульсы передают “возбуждение супрематического ритма” (одна из излюбленных формулировок Чашника, определяющая в его теориях динамическое ощущение). Полосы наслаиваются друг на друга и образуют подобие рельефа за счет контраста светлых и темных тонов; цвет таким образом получает пространственную трактовку» [<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/9108>].

«Движение цвета» 1923-24 гг. представляет собой самое начало движения. Чашник как бы начинает разворачивать бегущие вертикальные полосы словно раскатывает ковровую дорожку на плоскости. Кроме того, эта работа Чашника соотносима с композицией Барнетта Ньюмена «Без названия» 1949 г.

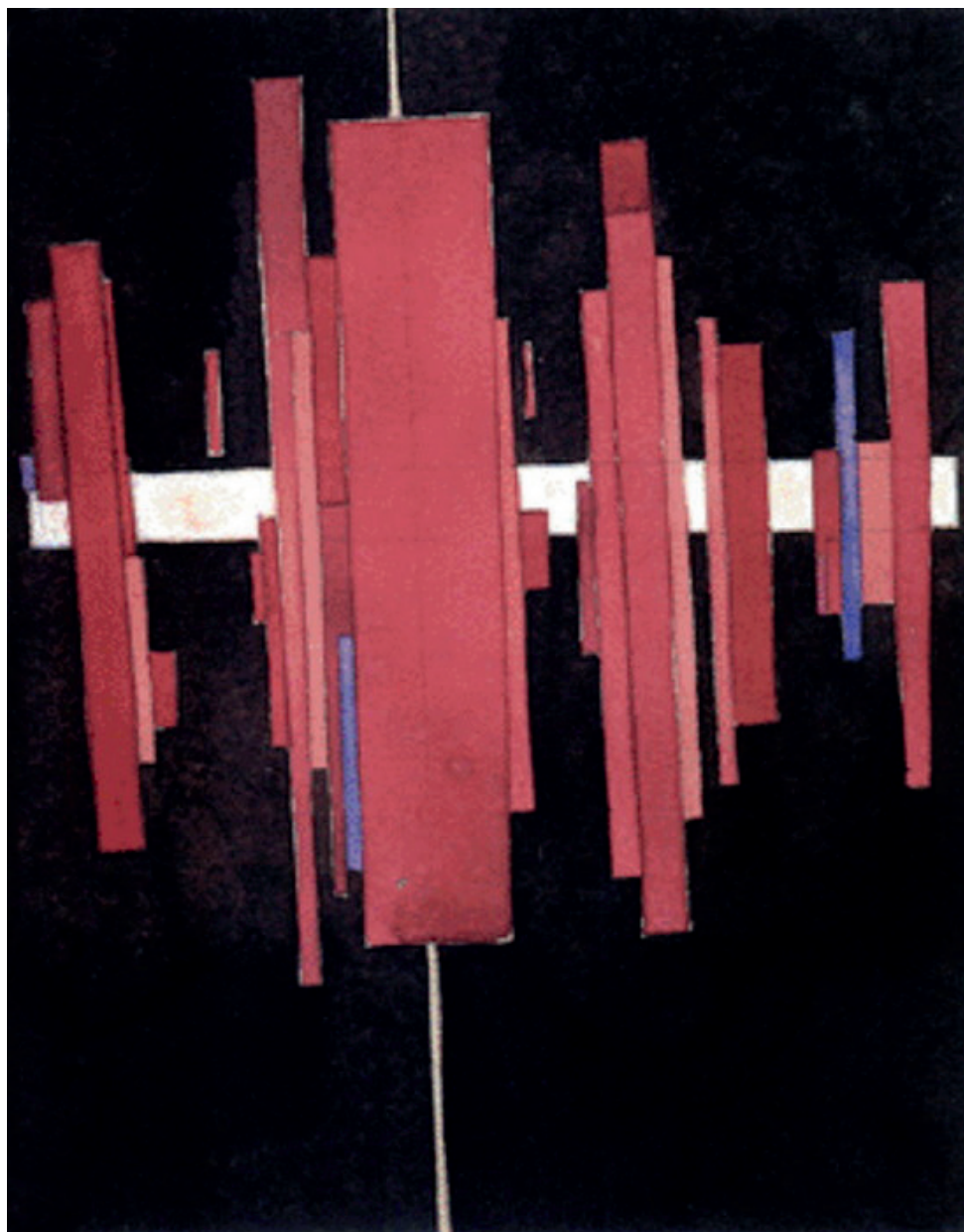


И. Чашник. Движение цвета. 1923-1924. Бумага желто-коричневая, белила, графит, карандаш, тушь черная и красная, чертеж. инструменты 43,7 × 38,4. Государственная Третьяковская галерея

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

«Супрематический архитектор в красном» 1922 года примыкает к циклу «Движение цвета». Звуковой ряд очевидно читается/слышится в этой работе, здесь — аналогии записи на экране речи/звука.



И. Чашник. Супрематический архитектор в красном. 1922. Бумага, акварель, тушь, карандаш. 18,4 × 15,9

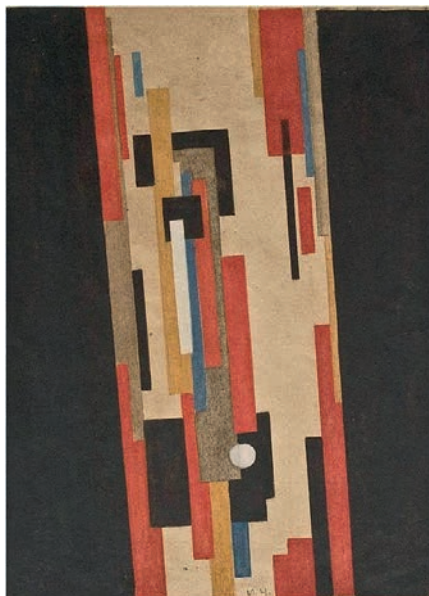
## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

---

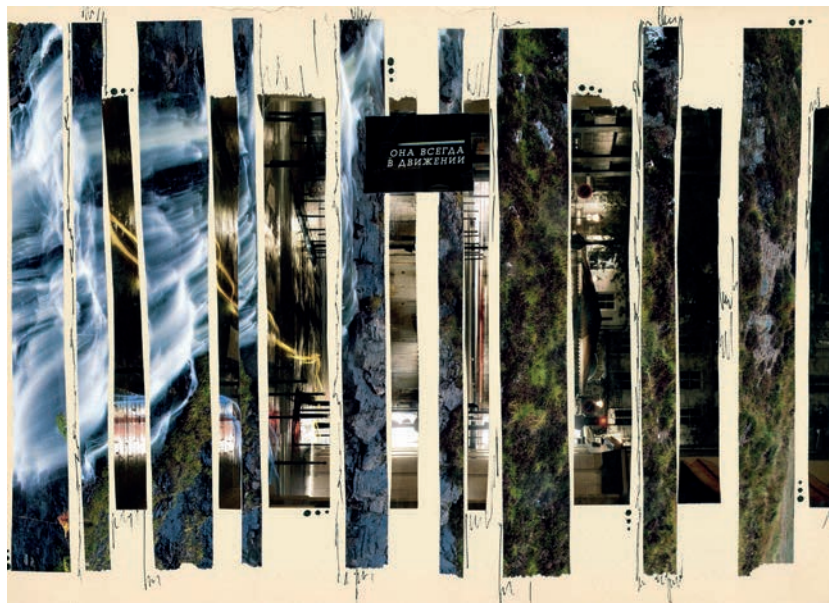
А «Эскиз супрематической росписи для фарфора» 1923-24 гг. позволяет проследить момент колебания плоскости благодаря черным и красным полосам разной длины и ширины. Чашник достигает здесь ощущения вибрации поверхности.



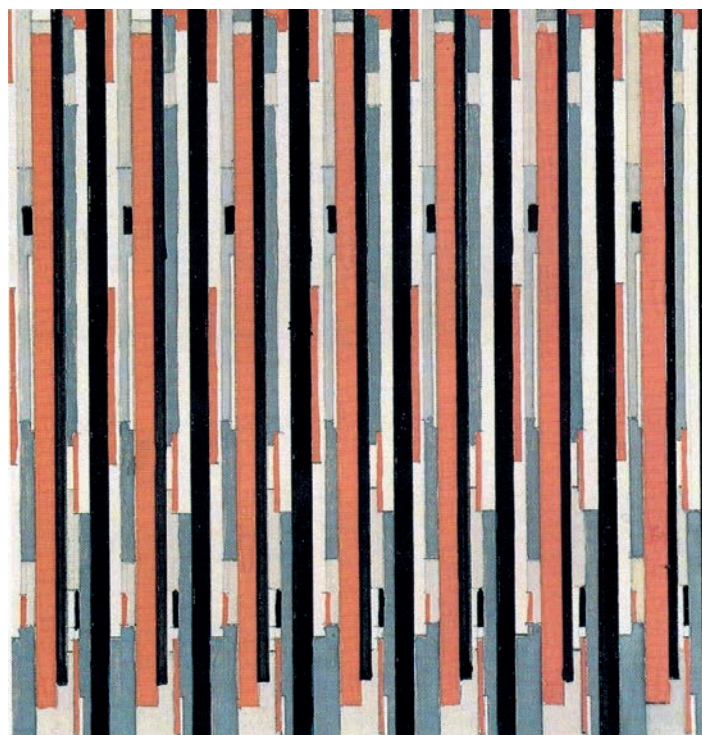
И. Чашник. Эскиз супрематической росписи для фарфора 1923-1924. Бумага, графитный карандаш, тушь, гуашь  
18,7 × 27,9 Коллекция Sepherot Foundation, Лихтенштейн



И Чашник. Абстрактная композиция. 1922. Бумага, акварель. 24 × 17. Аукцион AUCTIONEVENTE SAS, Париж, 2010 г.



Мария Могилат, студентка, участник коллажной лаборатории доцента Натальи Тарабука. Роллаж иллюстративный. 2025. Бумага, фрагменты журналов. а4



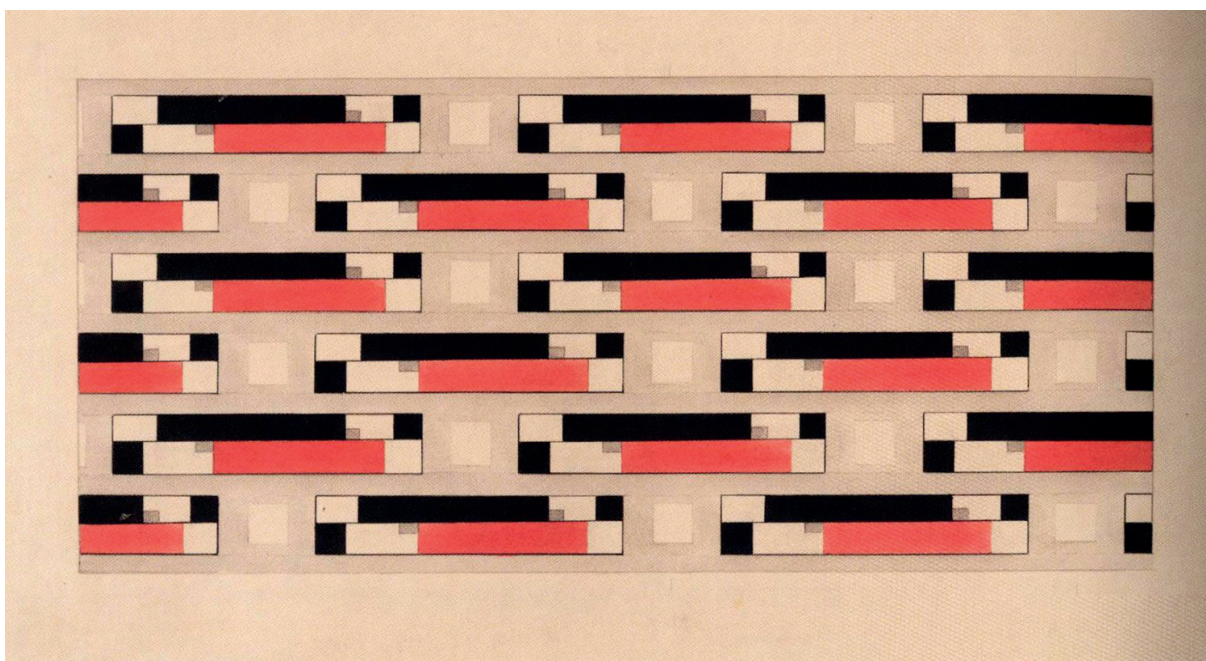
И. Чашник. Движение цвета. 1922-1923. Бумага, гуашь. 14,7 × 13,7. Частное собрание

## ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА

➤ Jiří Kolář "Slovník metod" (Словарь Методов) представляет собой систематизированный каталог 110 техник создания коллажей, выдуманных самим Йиржи. Он объединяет аналитический подход с художественной свободой. Среди них есть и такая: роллаж, когда изображение разрезается на полосы и затем собирается в новом порядке, собирается в случайном или не случайном порядке. Чаще всего роллажисты пользуются рваными полосами, сопоставляя и сопоставляя их во имя достижения многопланового изображения в глубину. Илья Чашник в Абстрактной композиции 1922 года предлагает «жесткий роллаж» из вертикальных лент/полос, и не глубина в изображении отсутствует: цвет движется как фрагменты плоскости на плоскости. Однако, «Декоративный эскиз» 1925 года позволяет представить несколько слоев, в том числе и движение изображения в глубину.

«Супрематический орнамент» 1926-1927 гг. вполне соотносится с жанрами электронной танцевальной музыки, где используется как основа так называемая прямая бочка на каждую долю, с очевидными пробелами между ударами, а затем в пробелы добавляются шейкеры, в свободные места — закрытые хэты и короткий клэп на некоторых ударах бочки [<https://dsokolovskiy.ru/blog/all/rhythm-structure/>].

Всё творчество Ильи Чашника пронизано исследованием цвета как супрематического элемента; как сложной структурной сетки цвета, направляемой ритмом. Он превращает цвет в динамическую субстанцию.



И. Чашник. Супрематический орнамент. 1926-1927 гг. Бумага, тушь. 13 x 53,2. Государственный Русский музей

✦ **Состояние цвета.** В экспериментах с цветом Чашник достигает такого взаимодействия элементов, когда возникает новый сложный эффект многослойности и развития этой многослойности во времени и на плоскости. И во всех случаях это дает еще и своеобразное оптическое смешение, когда мы воспринимаем на плоскости не только бег цвета слева направо, сверху вниз, а и целиком всю общую картину из наложения полос цвета. Тона усиливают/ослабляют друг друга, и цветовая интерференция Чашника дает нам эффект мерцания, колебания, вибрации, линейного движения не менее медитативного, чем работы Марка Ротко.

✦ **Движение цвета.** Сиюминутность движения как такового: Чашник сумел вернуть мгновение, растянуть мгновение, превращая его в пространственную составляющую на плоскости. В произведении Чашника существует одно только движение, без формы.

## 3.5. КАТАРСИС. «ИСКУССТВО ПОБЕДИЛО И В ЭТОМ БЫЛО ТОРЖЕСТВО НАШЕЙ ФОРМЫ»

*Что над юностью встал мятежной,  
Незабвенный мой друг и нежный,  
Только раз приснившийся сон,  
Чья сияла юная сила,  
Чья забыта навек могила,  
Словно вовсе и не жил он.  
Там за островом, там за садом  
Разве мы не встретимся взглядом  
Наших прежних ясных очей,  
Разве ты мне не скажешь снова  
Победившее смерть слово  
И разгадку жизни моей?  
Анна Ахматова. Из «Поэмы без героя»*

С лета 1926 года начались гонения на ГИНХУК. В. Ракитин писал о том, что спустя полвека после событий он встречался с тем самым Серым, статья которого послужила поводом для закрытия ГИНХУКа и тот «убежденно говорил, что всё было сделано правильно, не отказывался ни от одного слова в своей провокационной статье об институте — “Монастырь на государственном снабжении”. Она была опубликована в газете городского комитета партии “Ленинградская правда”: “Мы хотели строить советское искусство, а институт разлагал молодежь, отвлекал ее от задач классового искусства”. <...> Нормой становилось абсолютное подчинение догматам новой идеологии» [Ракитин В. Тексты. Т. 1. М., 2019, С. 383].

В июле 1926 года Ермолаева писала Михаилу Ларионову:

✓ «Ленинград последняя цитадель нового искусства в России. Везде, по всему фронту, идет наступление, АХРР (Ассоциация художников революционной России с 1922 г., с 1928-1932 — Ассоциация художников революции, самая мощная творческая группа 1920-х гг. — Т.К.). <... >

•Во всем этом мракобесии Малевичу с его железной энергией удалось создать и держать в течение 3 лет институт художественной культуры в Ленинграде, удержать дом с выставочным помещением и 16 тысяч рублей, чтобы дать возможность работать небольшой группе.

•Мы доказываем, что природа художественной культуры не зависит от политических, религиозных и бытовых идей, что сущность живописной культуры беспредметна, бессмысленна и безыдейна, что художник будет замазывать цветом ту морду, которую ему подсунет жизнь, а жизнь играет с ним плохую игру и заставляет служить себе, своей политике, религии и быту. Поэтому сознание художника — поле битвы, где борются тысячи интересов, самых противоречивых, и редко, когда побеждает беспредметное начало искусства как таковое, когда оно убивает и подчиняет все другие начала жизни и диктует ей. <... >

•Сердцем института является Малевич» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 261-262].

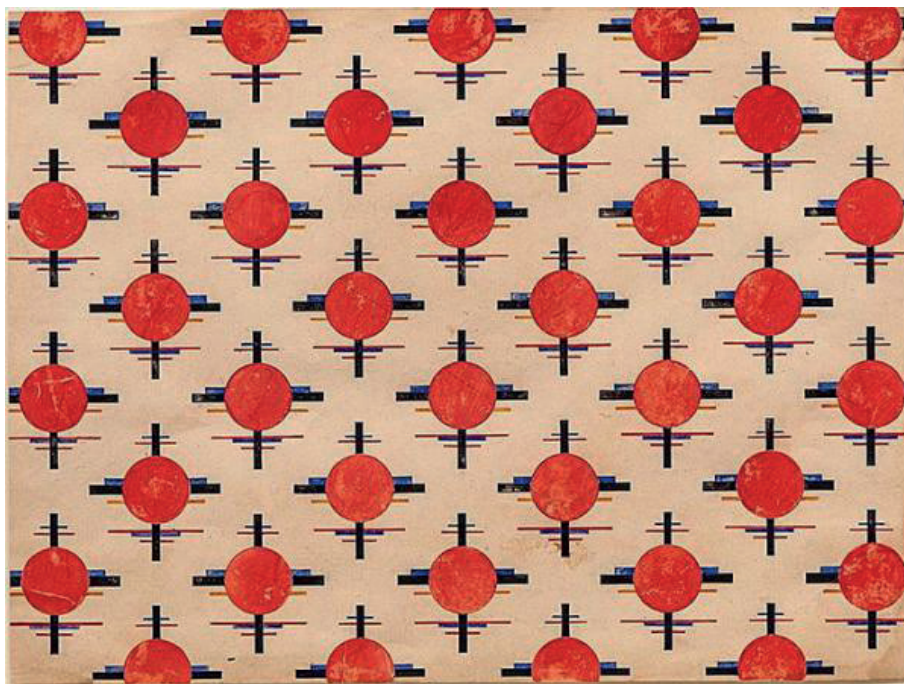
В результате борьбы и гонений в декабре 1926 Главнаука приняла решение о слиянии Гинхука с ГИИИ, и с начала апреля 1927 года до конца своих дней Илья Чашник служил научным сотрудником и лаборантом Комитета художественной промышленности Государственного института истории искусств.

Исследователь Н. Козырева подчеркивает, что прикладные работы этого времени «дают представление о строгом, холодно-рациональном характере художественного мышления Ильи Чашника, о безупречном и совершенном понимании им законов супрематического дизайна, не допускавших ни случайных, ни лишних линий, ни нарушенного равновесия. В многочисленных эскизах тканей, бордюров, обоев присутствует тот знакомый минимализм, который позволяет воспринимать декоративное творчество двадцатых годов как произведения современного художника» [Козырева Н. Илья Григорьевич Чашник / В круге Малевича. Сратники. Ученики. Последователи. В России 1920-1950х. СПб.: ГРМ, 2000. С. 183].

В 1926 году Малевич планировал поездку в Европу, совместно с Чашником и Суетиным, чтобы осесть в Баухаузе. 7 августа Чашник писал в Витебск жене: «Малевич подал бумаги с заявлением о разрешении нам троим выехать за границу, если ответ будет удовлетворительным, то можно будет уехать пока на некоторое время <... >» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 316]. Поездка троих не состоялась.

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

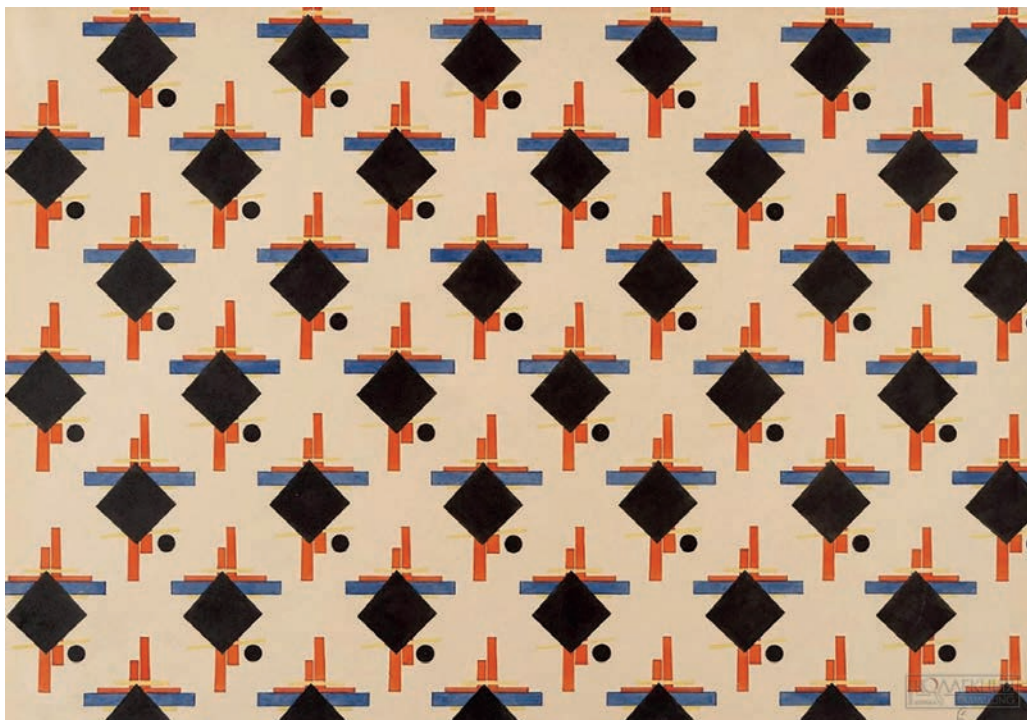
---



И. Чашник. Дизайн оформления фабричной ткани, 1922 г. <https://artpark.gallery/ru/IlyaChashnik>



И. Чашник. Эскиз для росписи ткани. 1920-е гг. ГРМ. <https://sammlung.ru/?p=58800>



И. Чашник. Эскиз для прикладного искусства. 1925-1927. Бумага, цветная тушь. 32,9 × 47,3.  
Государственный Русский музей

В 1926-27 гг. Комитет художественной промышленности возглавлял архитектор А.С. Никольский (в 1929 году комитет был ликвидирован). Именно он предложил Чашнику и Суетину создать проект цветового оформления жилых домов на Серафимовском участке (Серафимовском городке), одним из первых опытов квартальной застройки в 1925-28 гг. по проекту А.С. Никольского, А.И. Гегелло, Г.А. Симонова.

Акцентом этого жилого ансамбля стали 4-этажные дома, связанные с соседними корпусами узкими арками с дополнительными перемычками и полуарками над проходами внутрь квартала. Большинство домов и школа располагались между проспектом Стачек и Турбинной улицей: «Школа выдержана в серебристом ощущении и в солнечную погоду она вся как бы излучается, что оставляет основательное впечатление напряженности. Если ты помнишь Александровский дворец в Детском, когда он залит солнцем, то приблизительно такое же классическое восприятие. Скверная архитектура школы и потому смогли дать все, что было в наших силах при целом ряде условий, предъявляемых “нельзя”, начиная с интенсивного цвета и кончая даже в некоторых

местах покраской. Но, в общем, неплохо и теперь беремся за Серафимовский участок, уже сделаем довольно смело и решительно. Окончательно еще не остановились на определенной гамме, но, судя по пробам, склоняемся к золотистой гамме, которая в связи с этой зеленью, которая там есть и еще будет, должна быть хороша» [И. Чашник — Ц. Городневой. 18 августа 1927 г. // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 316-317].

Но отношения с Никольским складывались сложно: «мне хочется перевести ставку к Малевичу, ибо там все же для меня цель, там я получаю и учусь, а здесь приходится только давать, и в конечном итоге попадаешь в “школу Никольского”, которую я совершенно не выношу» [И. Чашник — Ц. Городневой. 18 августа 1927 г. // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 317].

В своей книге воспоминаний К. Рождественский, ученик Малевича, сотоварищ Чашника так характеризовал его: «Не по возрасту солидный и серьезный — Илья Чашник. Он работал, в частности, над супрематическим пространством города. Он проектировал на улицах будущих городов бездонные светящиеся колодцы, заканчивающиеся где-то внизу, в глубине, в бесконечности ярким цветным светом. Люди шли по твердой земле тротуара и вдруг оказывались висящими, невесомыми над бездной пространства. Архитектура города не только росла вертикально вверх — от земли, но приобретала новый пространственный ракурс» [Константин Рождественский. К 100-летию со дня рождения. М., 2006. С. 84]. Сегодня подобные проекты осуществляются в 3D. Но, кроме того, мы можем предположить, что их можно было бы рассчитать и реализовать по аналогии с летящими эко-городами Хидекеля или горизонтальными небоскребами Лисицкого, но только в движении вниз, в землю.

Архитектурные модели Чашника были представлены во время Отчетного показа работ отделов ГИНХУКа в мае 1924 г.; и в июне 1926 г. на отчетной выставке ГИНХУКа; в феврале 1928 года — на первой отчетной выставке прикладного искусствознания в Ленинграде; модели посуды — на закрытой выставке работ ГФЗ в январе 1925 г. и в апреле — на международной выставке художественно-декоративных искусств в Париже, а в мае 1926 г. — на художественно-промышленной ярмарке в Лионе, в ноябре 1926 — на первой Всесоюзной выставке советского фарфора в Москве; в мае 1927 г. — на третьей Международной выставке художественной промышленности и декоративных искусств в Милане; в ноябре 1927 г. — на выставке русского фарфора в Русском музее в Ленинграде; в июле — на художественно-промышленной ярмарке в Риге, а в сентябре — в Вене и Праге, в Париже.

К этому времени относится и его сотрудничество с М.С. Бродским в ИЗОРАМе. Жене в Витебск он писал, что это ему в тягость; «с большим трудом заставляешь себя ходить, в особенности, в Зиновьевский, где точно с оболтусами имеешь дела. Вероятно, к ленинским дням совсем измучают» [И. Чашник — Ц. Городневой от 7 августа 1926 // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 316].

➤ «Изомастерские рабочей молодёжи», объединения кружков самодеятельных художников в Ленинграде в 1920-1930-е годы, которое стремилось к созданию «искусства рабочих» и поиску нового реализма. Это было важное явление в истории русского авангарда.

Пять ленинградских лет с 1924 года он зарабатывал как художественный инструктор в рабочих клубах. С большим трудом сводил концы с концами, что видно из писем В. Ермолаевой и из писем самого Чашника к жене в Витебск: «Последнее время порядком бежал и теперь решил засесть работать для себя, так и не удаётся <... >» [письмо из Ленинграда 11 апреля 1925 г. ОР ГРМ. Ф. 270. Оп. 1. Д. 36. Л. 10б.-2]. Опереться он мог только на плечо друга. Н. Суетин сообщал Льву Юдину: «Целыми днями с Ильей путешествуем в трамваях из одного конца в другой. К тому же и мало в этом году получается толку. <... > Кругом чиновники и глупость» [В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи. В России 1920-1950х. СПб.: ГРМ, 2000. С. 148]. Чашник и Суетин снимали квартиру на двоих (на Бассейной улице, затем на улице Халтурина) и работали тоже вместе: «Очень радуюсь тому, что ты, Илюша, и ты, Николаша, сошлись вместе под одной кровлей и что работу ведете в тесном контакте и чувства и мысли Ваши однодумны и обоюдны», — писал им из Витебска Иван Червинко [В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи. В России 1920-1950х. СПб.: ГРМ, 2000. С. 146].

Еще летом 1924 года с военных сборов он писал Циле Городневой в Витебск: «Я даже и тогда, когда могу не работать, работаю лишь для того, чтобы меньше чувствовать всю гадость, меня окружающую, и ту безраздельную тоску, которая меня не покидает в связи с твоим отсутствием. Потом падаешь от усталости и ни о чем не в состоянии думать. Так лучше» [ОР ГРМ. Ф. 270. Оп. 1. Д. 36. Л. 6-11]. И в августе 1927 года: «<... > посему, детка, крепче друг за друга. Ты знаешь, моя Циля, что можешь всегда рассчитывать на мою поддержку, а я и так убежден в твоей. А потому, моя хорошая, бодрая и сильная Циля, смелее нужно смотреть на все то, что встречается в борьбе с этой жизнью или “культурой”, так или иначе, а последнее слово всегда за нами» [ОР ГРМ. Ф. 270. Оп. 1. Д. 39. Л. 31-32об], и в следующем письме: «Ленинград сейчас отвратителен, Но я полагаю, что он стал бы для меня значительно лучше, если бы ты была бы сейчас не в Витебске» [ОР ГРМ. Ф. 270. Оп. 1. Д. 39. Л. 35-35об]. Для Циля Городневой Петроград/Ленинград не был городом незнакомым: она приезжала к мужу и в октябре 1927 записалась на курсы иностранных языков [ЦГА СПб. Ф. р-3030. Оп. 1. Д. 535].

4 марта 1929 года Илья Чашник умер. Хоронили на следующий день, а сразу после похорон Николай Суетин написал Лисицкому: «В ночь на 4 число скончался Илья. <... > В середине октября у него обнаружился гнойный аппендицит, который с запозданием оперировали <... >. В течение двух месяцев ему удалось оправиться и встать на ноги <... >. Оставалось только выждать срок, хотя и длительный, чтобы процесс заживления произошел сам. <... > он решил ускорить свое выздоровление и настаивал на вторичной сравнительно не сложной операции. Таким образом, 22-го февраля он вторично лег в больницу. Однако профессор Гессе, который его исследовал, нашел, что операция окажется несколько сложнее предполагаемой, но не грозит опасностью. 27-го в

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

среду была произведена операция. После <...> образовался перитонит и положение наши безнадежным. В течение 4-х суток он боролся в громадных мучениях, в полном сознании. <...> Его привет вам» [ОР ГРМ. Ф. 270. Оп. 1. Д. 37. Л. 1-10б] (обработка и комментарии письма — И. Карасик).

➤ Тот год потом назовут годом великого перелома, что было связано с созданием мобилизационной экономики с предельной концентрацией ресурсов. В ноябре 1928 года Сталин сравнил трансформацию всей жизни страны с петровским преобразованиями. Культура полностью была подчинена идеологической программе, и главным методом был назван социалистический реализм, а свобода творчества была ликвидирована.

Последние сутки перед кончиной Ильи Чашника при нем неотлучно дежурил Николай Суетин. Успел сказать Суетину: «Передай Малевичу, что я умер, как художник нового искусства». В этом отражена вся драма отношений ученика и учителя, отторжения и сближения, преодоление ученичества и осознание своего смысла в поле изысканий, по которому его учитель вел. И эти слова «Художнику нового искусства» были написаны Суетиным на белой траурной ленте, положенной на его тело. Как правило, на таких лентах пишут, кому она адресована, потом слова прощания и указываются скорбящие. Здесь сами слова, исполненные высокого смысла, вобрали и высоту личности Чашника, и его значение в новом искусстве 20 века, и, конечно, сосредоточили в себе всю когорту друзей.



Друзья Ильи Чашника прикрепили к портьеру над гробом рисунок с черным квадратом и установили на его могиле белый деревянный куб с черным квадратом, спроектированный Суетиным, с надписью: «Мир как беспредметность».

✦ 27 лет — одна из роковых и мистических границ жизни, окруженная ореолом печали, возвышенного чувства от раннего ухода, и насыщенной, интересной жизни как вспышки творчества и успеха.

Считается, что это связано с именем и судьбой Михаила Лермонтова. Конечно, он не входит в официальный «Клуб 27» (музыканты, умершие в 27 лет), но его часто относят к «основоположникам» этого феномена из-за трагической гибели и страстной, «быстрой» жизни, предвосхитившей образ «роковых» гениев рока, а сам термин возник в 1970-х гг. Его смерть на дуэли в 1841 году и яркий образ поэта-бунтаря сделали его «предтечей» мифа, наряду с легендарным блюзменом Робертом Джонсоном, погибшим в 1938 году [<https://www.google.com/search>]. В 28 лет погиб и легендарный российский рок-музыкант Виктор Цой. Илья Чашник с его яркой, трагической жизнью-борьбой и ранней смертью в 27 лет также входит в этот печальный и торжественный список.

Б. Эндер, ученик и сотрудник М. Матюшина, узнал о смерти Ильи Чашника из письма В. Ермолаевой: «У нас большое горе — мы хоронили Чашника. Все очень угнетены. <...> Это большой удар по нашей группе» и записал 19 марта 1929 года в дневнике: «Нам многим, и, может быть, очень многим, приходится жить в таком угнетении и развале духовном, какого никак не ожидали в недавние годы полной надежды. Но вот хочется жить, крепиться, чтобы много успеть сделать с своей короткой жизни, если еще случится расцветать, когда узнаешь о смерти своего товарища. Вот не выдержал. Вот не успел поработать. Сделал столько <с>колько мог, не развернулся. Умер молодым. Может быть он и не мог много сделать, но он положил себя на работу с нами. <...> Он мог бы еще много внести в нашу культуру. Мне грустно, но хочется жить еще, иными усилиями, когда я вспоминаю наши годы работы в институте. Ведь вместе с известием о смерти Чашника, я узнаю о том, что по-видимому институтская работа разваливается. <...> Не могу забыть ни об институте, ни о тебе, Чашник, который любил меня в этой нашей работе» [Б. Эндер. Из дневников // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 270-271].

5 марта 1929 года К. Рождественский (ему 21 год, он молод и тогда очень впечатлителен) писал в дневнике:

✓ «Похороны Илюшки. Смерть — момент мистический. Никакие физиологические догадки не дают объяснения всей этой бессмысленной драме. Прикасаясь к ней, чувствуешь ее слепоту для нас и, может быть, какую-то закономерность. Его труп. Одинокий, маленький, с разбросанными ногами на длинном черном столе. Сам худой, костюм кажется больше обычно<го>, этим подчеркивает его малень-

кий трупик, одинокий, почему-то заброшенный. Конечно, он одинок. Нас много, мы все, а он один. Где он, что с ним, мы не знаем. Прав К.С., <когда> говорит, что мы еще не можем победить в себе того что узнали о ничто, а то, что составляло Чашник<а>, нет и неизвестно где. Мы провожаем пустоту — ничто.

Здесь разгово<р> не о душе и боге, а <о> той жизненной энергии, которая убывает в мире со смертью творческих людей, несмотря на все законы сохранения энергии. Там физические энергии, а здесь духовные, творческие.

<... > Одинокий, маленький трупик с разбросанными ножками. Все окаменело, застыло и как-то особо крепко придавило всего к столу, к земле. Мне трудно передать этот образ, но у меня останется на всю жизнь, и если я смогу, то в будущем введу в искусство. <... > Именно его одиночество, маленький он, как ребенок распластаный, а здесь люди, люди, которые совершенно слепы. <... >.

Итак, Ильи нет. Совершенно ничего не понятно. Самые сильные ощущения слились с тем, что сами похороны стали фактом искусства. <... >

Куб белый с черным квадратом и надпись на нем — мир как беспредметность — полностью слились с образом Чашника. И, как говорит К.С., (Казимир Малевич — Т.К) подняли его на какую-то высоту. Как у Сезанна на могиле можно только было ставить монумент Майоля, а у Хлебникова — надпись: председатель Земного Шара, так у Чашника этот куб. К.С. удивительно остро чувствующий человек.

И могила вся из рыхлой глины и на ней чистый строй — белый куб с квадратом. Он врос в нее. Он не спорит ни с природой, ни с лесом, ни с небом, ни <о> снегом.

В этом моменте была победа над какой-то тайной смерти. <... > Здесь же как-то Искусство победило и в этом было торжество нашей формы.

<... > И это кубик одинокий как трупик Ильи стоял на этой большой рыхлой <... > глине как символ статики, покоя. Успокоение. Найдена абсолютная форма, которая больше не может развиваться — двигаться.

И мир как беспредметность. Все это становится значительным, когда сталкиваешься со смертью. Нечто, не предмет, а бытие предмета.

Супрематизм настолько строг, абсолютен, классичен, торжественен, что, пожалуй, только он один может выразить сущность мистических ощущений. Он полностью стоит рядом со смертью и ее побеждает. Ведь в нем много мистики. А мистика в нас есть. Хотите вы или нет.

<... > а Ильюша лежит, один в холодной могиле в черном гробу.

Спи, бедный форвард!

Над землею

Заря упала глубока,

Танцуют девочки с зарею

У голубого ручейка.

Все также вянут на покое  
В лиловом домике обои,  
Стареет мама с каждым днем...  
Спи, бедный форвард!  
Мы живем.

Хотя я и не автор Заболоцкого стихов, но “Футбол” я посвящаю Илье Чашнику» [К. Рождественский. Дневник. 1923-1934 // Константин Рождественский. К 100-летию со дня рождения. М., 2006. С. 304-306].

Исследовательница И. Вакар подчеркивала: «Его ранний уход, по-видимому, стал какой-то вехой в жизни Малевича и его бывших учеников; потрясенные его смертью, они впервые попытались реализовать идею супрематической обрядности. <...> В 1924 году в статье о Ленине Малевич обронил замечание: основой нового обряда должен стать “куб как символ вечности”. <...> Запись Рождественского, сделанная после общения с Малевичем, включала как прямой пересказ его мыслей, так и скрытые цитаты <...>: “смерть настолько величественный акт и мистический, что он сам вызывает в человеке желание делать какие-то непонятные, страшно мистические вещи. Вот откуда вся обрядность”. <...> Утвердить эту тайну, ее величие и непостижимость, ее высокий смысл вопреки житейскому чувству бессмысленности и безысходности, вот в чем, вероятно, виделась ему цель супрематической обрядности. <...> супрематическое чувство космоса связывает воедино совершенную статику куба с неизменным в своей вечной основе реальным ландшафтом — землей и небом» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. Т. 2. С. 617].

Этот обряд стал высшей точкой супрематизма и всего сообщества малевичских учеников, их творчества, их сложных отношений, их судеб. Начинались 1930-е годы, когда все они начнут погибать в репрессиях или творчески, скрывать и терпеть. Так сложилось, что именно эти похороны (а спустя шесть лет и супрематические похороны Малевича) в своей обрядовости обозначили высокий смысл всего того, что малевичские ученики и соратники успели сделать, начиная с витебского периода. И белый куб с черным квадратом словно сопрягался со взлетающим супрематическим крестом Чашника.

10 марта И. Червинко писал Суетину из Витебска: «сам полон какой-то невыразимой горечью за безвременную и так неожиданно свалившуюся смерть на нашего общего друга и товарища Илюшу. Не хочется верить и думать, что я уже большое его не увижу и не услышу. Мы с ним были всегда в хороших отношениях как хорошие друзья, связанные одной общей идеей, одной работой. <...> Передо мной сейчас воскресают все моменты из нашей общей жизни и ученичества в Витебске; незабвенные двадцатые годы. Вся наша спаянная группа — “Уновиса”; горение в работе; недостатки; подчас и нужда; борьба за идею; наши экскурсии и выставки. Кажется и давно было и так недавно. — И все-таки несмотря на все трудности того времени как было легко и хорошо в на-

шей тесной компании; <...> обсуждая разнообразные волнующие нас вопросы и везде с нами был Илья. <...> Передай мой привет и соболезнование Цили в утрате ее жизненного спутника и нашего общего друга; ей бедной сейчас тяжела эта неожиданная утрата тем более в ее настоящем положении. Смерть Илюши у всех нас оставит неизгладимый след» [В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи. В России 1920-1950х. СПб, ГРМ. 2000. С. 147].

Часть архива УНОВИСа хранились у Николая Суетина, а затем у Анны Лепорской, архив Чашника у Цецилии Юрьевны Городневой-Чашник. Они составили целый художественный клан: Николай Суетин (1897-1954), его дочь Нина (1939-2016) и падчерица Анны Лепорской, Илья Чашник (1902-1929) и его сын Илья (1929-1977), в дальнейшем муж Нины Суетиной, и сама Анна Лепорская (1900-1982) как жена Суетина, воспитавшая Нину и опекавшая Илью Ильича.

➤ Илья Ильич закончил Ленинградский инженерно-строительный институт, строил в Тбилиси.

➤ Нина Николаевна — «дочь известного художника Николая Суетина и Сарры Абрамовны Каменецкой, молодой симпатичной переводчицы с английского, она ребенком встретила войну. Они успели во время войны эвакуироваться с мамой в Башкирию (Сарра Абрамовна отправилась в соседнее село за хоть какой-то едой и замерзла насмерть — Т.К.). Как Нина дожила до победы — не знаю, но после войны бабушка и дедушка Нины вернули ее в Ленинград. Там ее забрала семья отца и его жены Анны Лепорской, которая в молодости была одной из лучших учениц Казимира Малевича и его близким сотрудником и секретарем» [<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4573>].

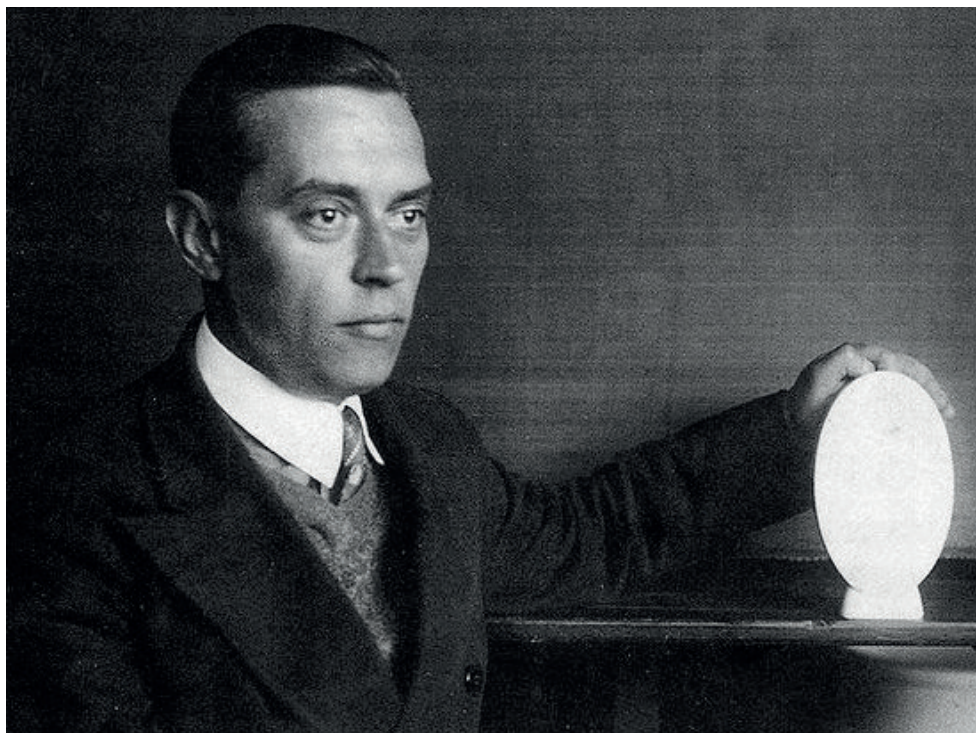
Нина Суетина вспоминала: «Гонения на авангардистов начались в 1935 году после смерти Малевича. Конечно, никакого больше супрематизма! Тогда даже упоминание о Малевиче было подсудным делом! В 1949 году был разгром Музея блокады, все боялись обысков и арестов. Арестовали директора музея Льва Ракова — после этого должны были арестовать Суетина, поэтому Суетин ждал, когда за ним придут. Я потому и сова, что у нас вся жизнь была ночью, а не днем: боялись, что ночью придут, и не спали, боясь попасть врасплох. Все жили ночью. Отец прожил до 1954 года, в Москве у него случился инфаркт. Его положили в Кремлевскую больницу, там он лежал почти год, потом его перевезли в Ленинград, и через два месяца он умер. Это напряжение стало для него чрезмерным испытанием, да и блокада просто так не прошла. Потом Анна Александровна собрала то, что осталось в мастерской, и перевезла к себе. Работы, например, Чашника лежали просто в диване, — конечно, никому это не было нужно. Когда я в первый раз попала в Нью-Йорк с его стеклянными небоскребами, я как будто попала в мир Малевича. У нас, к сожалению, еще не все это не понимают, ведущие петербургские архитекторы говорят: “Малевич? Это же давно устарело!”, — а я отвечаю: “Дорогой, мне тебя очень жалко!”» [<https://artguide.com/posts/952>].

Могила представителей клана (кроме могилы Ильи Григорьевича Чашника, который был похоронен 5 марта 1929 года в районе Рыбацкого, и его захоронение утеряно), целиком ушедшего на другую сторону реальности, находится на Богословском кладбище С.Петербурга: куб и крест — главные символы этого места.

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА



1. Сара Каменецакая с дочерью Ниной Суетиной. 1940. Частная коллекция
2. И.Г. Чашник в ВХУ. 1920 г. 3. И.Г. Чашник. 1920г. Витебск
4. Н. Червинко, Е. Рояк и И. Чашник. 1922 Витебск. 5. И.Г. Чашник. 1920-е гг.
6. И.Г. Чашник. 1920-е гг. 7. И.Г. Чашник. 1928.
8. Ц.Ю. Городнева-Чашник, жена И.Г. Чашника (1907-1973).
9. Ц.Ю. Городнева-Чашник, жена И.Г. Чашника



*Н.М. Суетин*



*Н.Н. Суетина, дочь Н.М. Суетина, жена И.И. Чашника*



*А.А. Лепорская и Н.М. Суетин. 1920-е гг.*

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

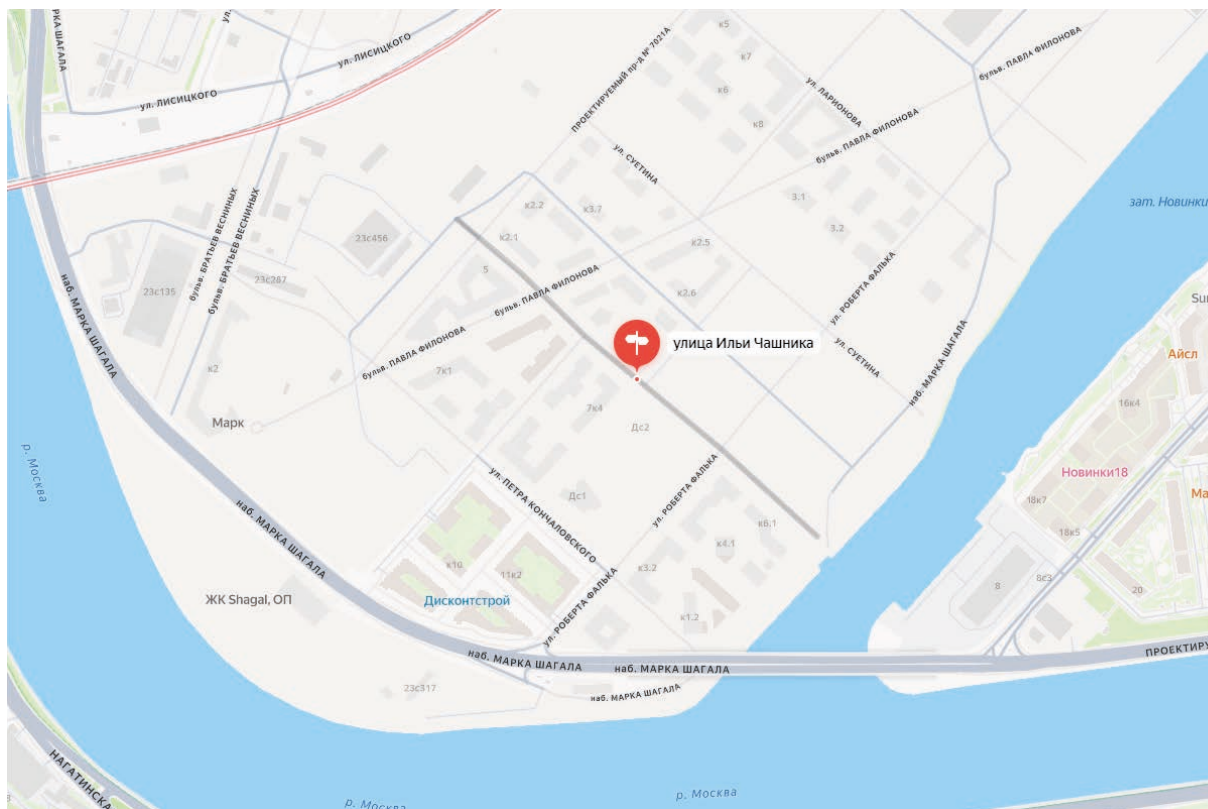


*А. Лепорская, жена Н. Суетина*



*А.А. Лепорская*

# ИЛЬЯ ЧАШНИК: ДВИЖЕНИЕ ЦВЕТА



Улица Ильи Чашника на юге Москвы в Даниловском районе на карте города

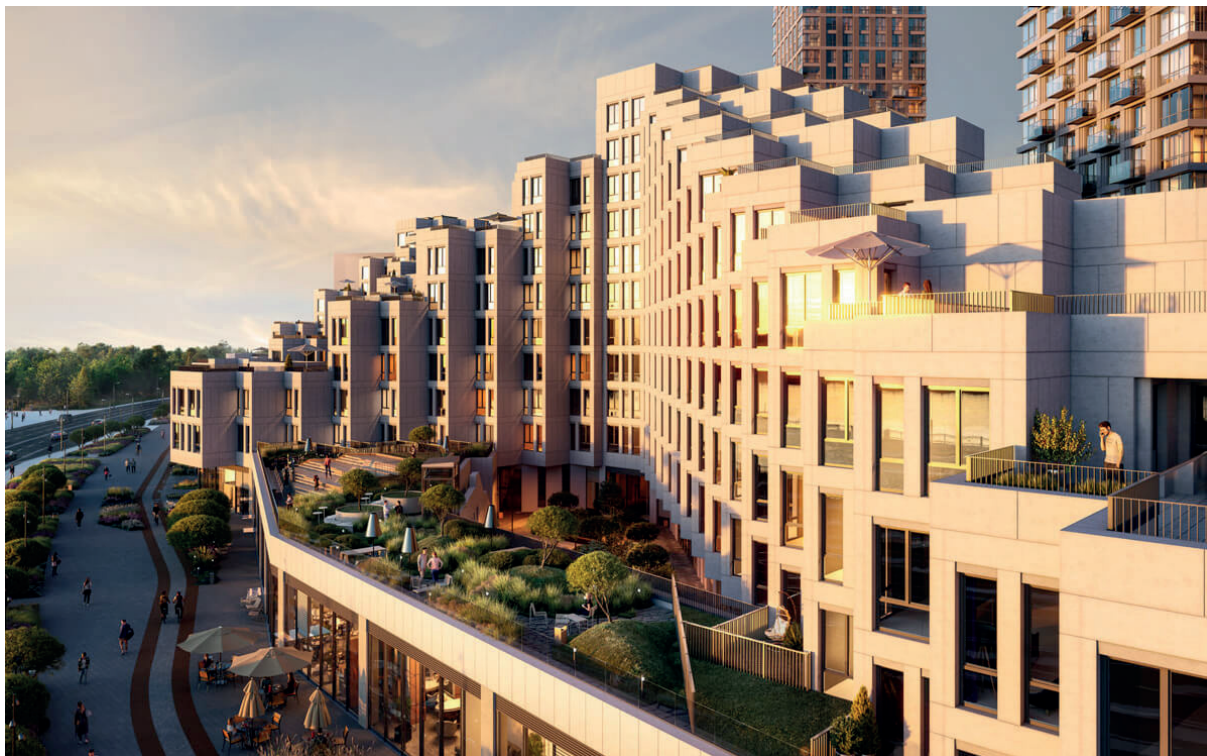
✦ Мэр Москвы Сергей Собянин присвоил наименования 10 улицам и проездам, образуемым в ходе комплексной застройки территории промзоны завода ЗИЛ. «31 июля 2018 г. президиум правительства Москвы принял постановление о присвоении наименований 10 безымянным улицам и проектируемым проездам, образуемым в ходе комплексной застройки территории промзоны ЗИЛ», — говорится в сообщении. «В память об одном из учеников Казимира Малевича — художнике и дизайнере Илье Чашнике (1902-1929 гг.) безымянному проезду, который начинается от Проектируемого проезда №7023 и является 1-м параллельным проездом Проектируемому проезду №7022, присвоено наименование — ул. Ильи Чашника», — говорится в сообщении [<https://www.mskagency.ru/materials/2804262>].

Улица начинается от набережной Марка Шагала, идет параллельно улицам Николая Суетина и Петра Кончаловского, пересекает улицы Роберта Фалька и Павла Филонова. Сокращенный адрес: г. Москва, вн.тер.г. муниципальный округ Даниловский, ул. Ильи Чашника. Дома на улице Чашника в Москве относятся к современному жилому

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

комплексу бизнес-класса «Shagal» (Шагал), расположенному в Даниловском районе, на Нагатинской пойме, рядом с метро «Технопарк» и МЦК «ЗИЛ».



*Жилой комплекс на улице Ильи Чашника*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**И**лья Чашник – ученик Казимира Малевича, его последователь и сподвижник. Короткая судьба: было отпущено десять лет творчества: в 1918 он начинает свой путь в искусстве, в 1928 завершает. Чашник последовательно, поэтапно и быстро решает вопросы развития супрематизма.

1918–1922	Обучение в ВХУ. В лабораториях Эль Лисицкого и Казимира Малевича. Его имя тесно связано с Витебском, с утопией «УНОВИСа», с верой в силу искусства изменить человека и общество
	Собственные проекты: «Супрема», Трибуна оратора
	Изучение супрематизма и подступы к собственному варианту
Конец 1922 – март 1929	Петроградско-ленинградский период: работа в лабораториях Малевича в ГИНХУКе, работа в Декоративном институте, в лабораториях Никольского, в ИЗОРАМе
	Работа с Малевичем над архитектонами
	Выход за супрематические решения Малевича
	Работа с черной плоскостью
	Движение цвета без формы и в «отсутствии плоскости»

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

4 марта 1929 года	Как точка бифуркации как высшая точка системы «Чашник»: похороны как торжество супрематизма вопреки житейскому чувству бессмысленности и безысходности					
	Варианты судьбы, если бы не было 4 марта					
	Движение по кругу в собственных находках	Изыскания в супрематизме, что в условиях великого перелома было бы невозможно	Путь, аналогичный пути Суетина, через всю блокаду	Путь соцреализма, который становился единственным творческим методом	Гибель в репрессиях, как Ермолаева	Гибель на фронте, как Юдин
	Илья Чашник — художник, в творчестве которого с особой остротой проявляется парадокс авангарда: стремление к абсолюту через язык, рождённый на пределе возможного. Его картины – не просто визуальные формы, но своего рода онтологические жесты, попытки зафиксировать миг бытия, когда видимое и смысловое ещё не разделились					