



Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

Т.В. Котович

#UNOVIS100:

**ТРАМВАЙ
В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ
ГОРОДЕ**

Монография

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2022

УДК 7.038.14(476.5)
ББК 85.103(4Бей-4Вит)6-022.9
К73

Серия основана в 2020 году

Одобрено научно-техническим советом учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 4 от 14.03.2022

Автор: профессор кафедры германской филологии ВГУ имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

главный научный сотрудник ГНУ «Центр исследований булорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», доктор искусствоведения, профессор В.И. Жук

Котович, Т.В.

К73 #UNOVIS100: Трамвай в супрематическом городе : монография / Т.В. Котович. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – 172 с. – (Витебские конспекты).

ISBN 978-985-517-905-5.

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

Исследование является седьмой книгой из серии «Витебские конспекты», посвящённой истории и творчеству членов УНОВИСа, творческого объединения, созданного Казимиром Малевичем в Витебске в 1920 году.

В данном издании рассматривается одна из супрематических практик уновистов – оформление Витебска, создание «виртуального супрематического города». В одном из разделов книги осуществлен анализ концепции супрематического трамвая, его оформления, значения этого оформления в пространстве Витебска.

Автор выражает благодарность сотруднику Витебской областной библиотеки имени В.И. Ленина Ольге Дорофеевой, историку и искусствоведу Олегу Вортману.

УДК 7.038.14(476.5)
ББК 85.103(4Бей-4Вит)6-022.9

ISBN 978-985-517-905-5

© Котович Т.В., 2022
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
ГЛАВА 1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПЛОСКОСТЕЙ	11
ГЛАВА 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДВИЖУЩИХСЯ ОБЪЕКТОВ. СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ТРАМВАЙ	55
ГЛАВА 3. СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ГОРОД	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	171

ВВЕДЕНИЕ

«Социальное алиби Уновиса (как до этого для Шагала и его учеников) – агитационное искусство»

Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине. М., 2019. Т. 1. С. 141

В первом выпуске Альманаха УНОВИС был обобщен опыт выхода супрематизма в среду и полугодового пути по этому направлению. Майское 1920-го года украшение города к празднику стало продолжением всех уже созданных подобных проектов и новым этапом в создании огромной метафоры – «виртуального супрематического города».

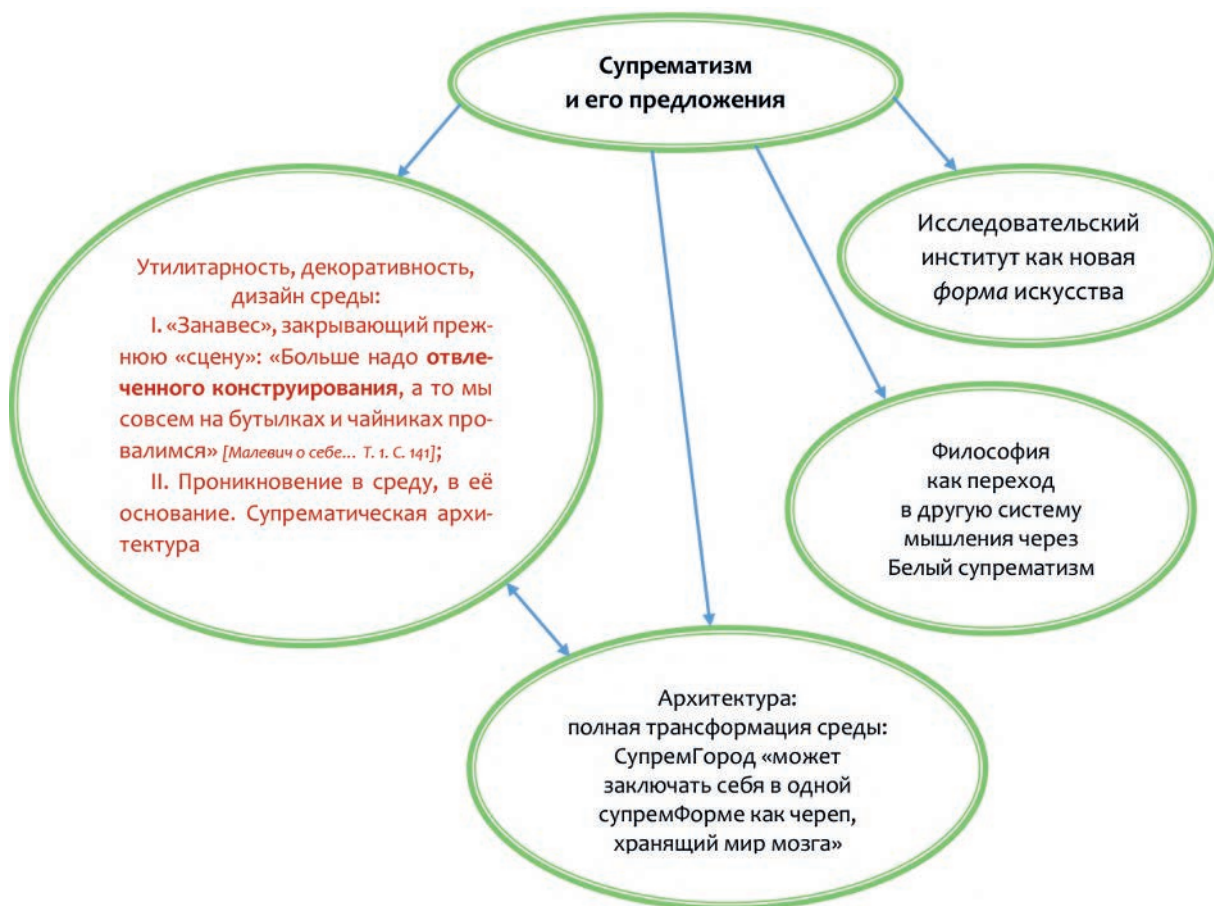
- Оформление белых казарм Комитета по борьбе с безработицей: панно, знамена, сценография, типографика. Декабрь 1919.
- Митинг/перформанс: выступления, футуристическая опера «Победа над Солнцем», Супрематический балет. Доклады, сценография, мизансценирование, хореография. Февраль 1920. «Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников» [Известия Вит.губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1920. № 26. 5 февр. С. 2].
- Создание Альманаха УНОВИС № 1 с эскизами росписей стен, трибун, плакатов, трамваев. Апрель 1920.
- Оформление торжеств. Май 1920.



ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

Проектная деятельность УНОВИСа стала одной из предложенных Малевичем, использованных и многомерно отработанных художественных технологий:

- Метод мастерской Малевич сопрягал с методом творческого объединения.
- Метод проектов рассматривается и сегодня как наиболее актуальный и эффективный в качестве применения знаний, а в практике УНОВИСа он давал высокие результаты коллективного творчества. 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» [Юдин Л. «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 плавучесть, в пространство, в перевоспитание глаза и ощущения (от предмета с его визуализацией к космической бесконечности и невесомости); организация среды.



В марте 1920 года был выработан План работы Совета утверждения новых форм искусства. Комиссия в составе Эль Лисицкого, В. Ермолаевой, Н. Коган под руководством К. Малевича определила программу трансформации среды по сегментам: 1) праздничное оформление; 2) создание орнамента; 3) проекты мебели; 4) строительство книги; 5) проекты новой архитектуры. А также пропаганда нового искусства через: 1) лекции; 2) выставки; 3) музеи; 4) издания УНОВИСа; 5) консультации во время опытного, общественного рисования во вопросам изобразительного искусства в школах города.

Все сегменты Супрематического проекта по организации среды были объединены целостностью канона, с помощью которого элементы городского оформления представляли собой систему модулей, где каждый из них работал как отдельная композиция, а вместе они слагались в единую целостную геометрическую визуальную последовательность. Логика этой последовательности представлена как внутри каждого этапа, так и во всей цепи разворачивающихся этапов.

Супрематический проект городского пространства:



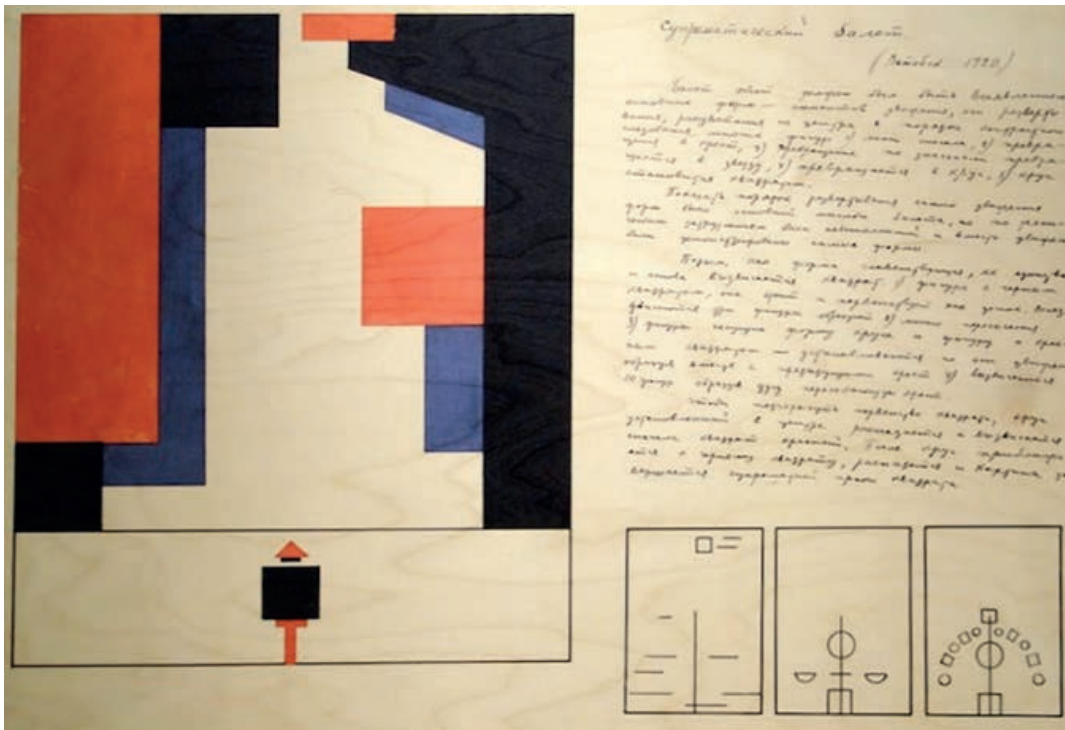
ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

♦ «Скорее, здесь подсознательно действовал принцип матиссовских композиций; “искусство приносит радость”. Работа на контрасте бесцветности города 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 – какая же это агитация? Супрематический фольклор, даже не проекция какой-то иной цивилизации» [Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине. М. 2019. Т. 1, С. 141–142. Далее: Ракитин. Тексты...]

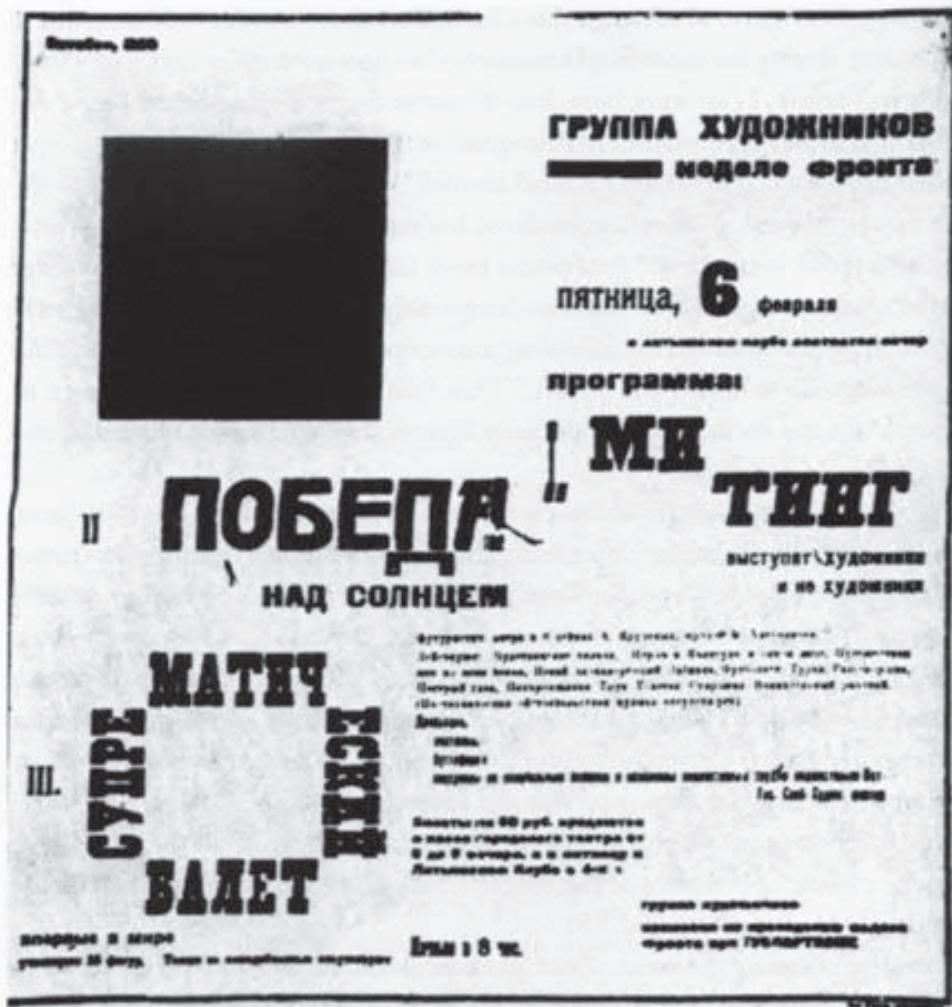
Взаимодействие движущихся объектов:

Супрематический балет и Супрематический трамвай

Супрематический балет Нины Коган, показанный 6 февраля 1920 года на сцене Латышского клуба во время вечера/митинга на Неделе фронта, представлял собой передвижение супрематических фигур/щитов на участниках спектакля.



Фигуры с плоскостями в определенном порядке перемещались по планшету сцены, создавая супрематические композиции из супрематических форм, давая возможность увидеть динамику произведения, ощутить ритм движения, осознать взаимодействие цвета и – главное – вообразить потенциал Черного квадрата, из которого все элементы и варианты супрематизма возникают и в который сходятся в результате. Произведение окказионально, неповторимо и одномоментно.



Супрематический трамвай представлял собой передвижение статичных композиций на плоскостях по рельсам через весь город. Композиции не меняются, но их изменение все-таки существует, от состояния дня: погоды, времени суток, освещения, а также от скорости трамвая, его остановок и – наконец, от привычки горожан воспринимать их. Произведение постоянно, ежедневно воспроизводится, встречи с ним становятся регулярными.

ГЛАВА 1. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПЛОСКОСТЕЙ

Супрематические конфетти

Первоначальный этап Супрематического города, организации дизайна среды – это плоскость, закрывающая имеющуюся реальность, и с помощью этой плоскости 1) замаскировывалась бывшая, отжившая среда и 2) трансформировался верхний пласт самой реальности. В материале «К чистому действию» в Альманахе УНОВИСа № 1 Казимир Малевич декларировал самый важный аспект этой программы:

♦ *«Забота о проведении новых форм искусства лежит на нас, кому суждено дать форму нашей жизни нового смысла. Мы не можем новый смысл запереть в катакомбы прошлых вещей, мы не можем строить ничего на обломках Ярославля или помпейских раскопках, будь они сто раз классичны, прекрасны и священны, это принадлежит прошлой личности старого смысла. Мы не можем так же поступать и во всех искусствах. Образы прошлого – давно угасшие скорлупы идущего существа к своей целостности. Мы не можем <даже> их популяризовать, ибо все их даже сокровенное находится уже в ответ<ах> современного смысла и вопроса. Только новая мысль современности может быть популяризована». Дух чистого действия как метафора и как конкретная цель заложена в этой декларации, и в ней обозначен утилитарный мир вещей как один из сегментов проявления и действия нового духа/нового искусства.*

В «Декларации», следующей за текстом программы, Казимир Малевич подчеркивал «новую симметрию социальных путей», «новую систему вращения жизни», «новую систему вещей». И далее, в следующей статье Альманаха мастер уточнял детали темы города:

♦ *«<...> мы должны <...> преобразовать город по новым соображениям нашего совершенства. Город – действительно высшая точка развития человека. <...> Следовательно, “я” города должно быть приведено в полную согласованность с экономической стороной современности».*

♦ *«<...> бегущий город уже будет выстроен в плане не через раздробленные участки, захваченные в собственность каждым “я”, а в общем экономическом совершенстве».*

Динамический аспект, ритмическое деление пространства, масштаб, визуализация нового живописного элемента и единая система нового движения – всё это из общей перспективной программы, подготовленной Лисицким, представили в Витебске в 1919–1920 гг. в варианте плоскостном. Так, в Альманахе в подписи к иллюстрации «Система построения в трапезной

Св. Марии делла Грации Леонардовой вечери» Лисицкий подчеркивал: «наконец, футуристы разбили ее и осколки множеством разных точек разных перспектив рассыпали по своему холсту. Супрематизм смел все осколки и освободил дорогу к бесконечности».

Свидетельство Марка Шагала о ситуации и настроения в школе:

♦ «Ныне группировки ‘направлений’ достигли своей остроты; это: 1) молодежь кругом Малевича и 2) молодежь кругом меня. Оба мы, устремляясь одинаков<о> к левому кругу искусства, однако, различно смотрим на средства и цели его. Говорить сейчас об этом вопросе, конечно, очень долго сейчас. <...> Училище имеет библиотеку по иск<у>ству (правда, еще небольшую), столярную показательную мастерскую, графическую, печатную мастерскую, декоративную, формовочную помимо нормально живописных и скульптурной, свой склад материалов, свою собственную... баню. Организуется школьный музей из работ, премированных на выставках учащихся и показательных учебных рисунков. При Училище есть артель учащ<ихся> и драматическо-театр<альный> кружок, который недавно, м<ежду> пр<очим>, поставил в гор<оде> “Победу над Солнцем” Крученых в исполнении и декорациях самих учащихся. <...> Готовится сборник У<чили>ща. <...> готовятся к украшению города к 1-му мая» [ОР ГМИИ. Ф. 29. Оп. III. Ед. хр. 4675].

Наблюдение Сергея Эйзенштейна того времени дало внешнее и наиболее общее, мгновенное и, вместе с тем, целокупное представление об этом этапе проекта:

♦ «Станный провинциальный город. Как многие города Западного края, из красного кирпича, закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича. «Площади – наши палитры», – звучит с этих стен. Но наш воинский эшелон стоит в городе Витебске недолго. Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше. Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе... Едем, едем, едем <...> Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города <...>» [Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 432–433].

Супрематические конфетти и – просматриваемый сквозь них унылый кирпич, который отступает и теряется за новой праздничностью, организованностью, новой образностью и сильной претензией на новую визуальность. Эйзенштейну не совсем понравилось это предложение, однако забыть его он долго не мог, и мимолетное впечатление было зафиксировано в его памяти и удерживалось в его представлении десятилетиями. Это произошло оттого, что он увидел и отрефлектировал тотальное произведение, и, несмотря на разбросанность его конфетти, произведение целостное и завершенное.

Спустя год другой наблюдатель, а точнее участник проектов и даже активный вначале прокламатор, М. Кунин дал впечатление внутреннее, свидетельское:

♦ «Супрематизм должен был создать новое живописное тело. Все вещи, весь мир должны одеться в супрематические формы, т.е. ткани, обои, горшки, тарелки, мебель, вывески, словом все должно быть с супрематическими рисунками, как новой формой гармонии. Что же оказалось? Супрематизм начал играть мелкую роль прикладничества (вывески, трибуны, плакаты). Но когда весь город оделся в квадраты, круги и треугольники,

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

стало страшно дико, нелепо и смешно. И ясно, супрематизм в этой области привиться не мог» [Кунин М. Об Уновисе // Искусство (Витебск). 1921. № 2–3. С. 15–16].

Это внутреннее ощущение, только подтверждающее нестойкость ученического увлечения супрематизмом и невозможность твердого понимания формообразования оправдано: Малевич в заметках о своей системе преподавания подробно изложил, как и почему ученик останавливается на определенной стадии обучения, чаще всего на стадии сезаннизма (как например, Кунин и др.) или кубизма (Юдин и др.), или вовсе сходят с дистанции.

По этому поводу еще раньше в статье «УНОВИС и его общественное творчество» в Альманахе УНОВИСа № 1 говорилось: «Староваторы сплачиваются и начинают укреплять древность, но древность искусства можно утвердить в древнем сознании, но не в новом, и они пробуют втиснуть в сундук древнего новый смысл», т.е. суть понимания нового находится в коренном изменении сознания.

Часто Малевич говорил своим ученикам: Вы будете старыми, когда меня поймут... Он как будто просматривал, провидевал наступающий век с его новыми технологиями, новой архитектурой, новым дизайном и – новым визуальным мышлением.

★ ★ ★

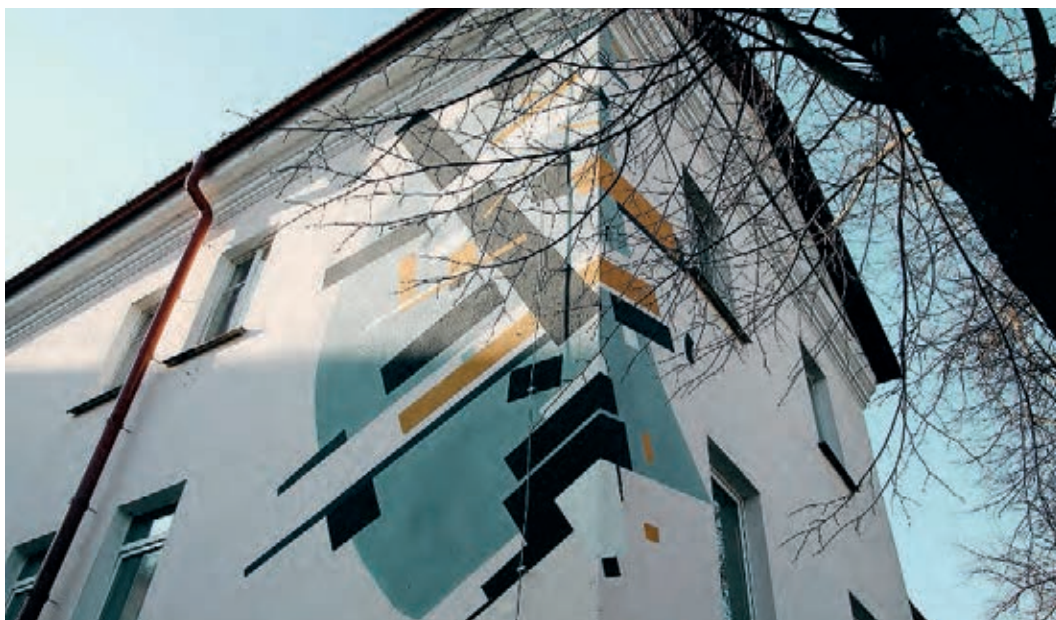
А супрематические конфетти в Витебске «проявились», словно проступили сквозь воображаемый кирпич прошлого через сто лет.



*Роспись по картине К. Малевича «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан. 1915».
Витебск. Улица Марка Шагала, 4*



*Роспись по картине К. Малевича «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан. 1915».
Витебск. Улица Марка Шагала, 4*



*Роспись по картине К. Малевича «Supremus № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916».
Витебск. Улица Марка Шагала, 8*



Роспись по картине К. Малевича «Супрематизм 11. 1917». Витебск. Улица Марка Шагала, 6

Росписи на улице Марка Шагала на домах № 4, 6, 8 были созданы по проекту Т. Котович и А. Духовникова в июне 2016 года в преддверии празднования улицы Марка Шагала в связи с переименованием ее. Над созданием росписей работали художники К. Дёмчев, А. Левадный, П. Балашова, А. Лисьева, Н. Трощенко.



Роспись по эскизу К. Малевича «Принцип росписи стены. Смерть обоям. 1919». Витебск. Улица Марка Шагала, 10. Идея творческого объединения «КВАДРАТ» 1992

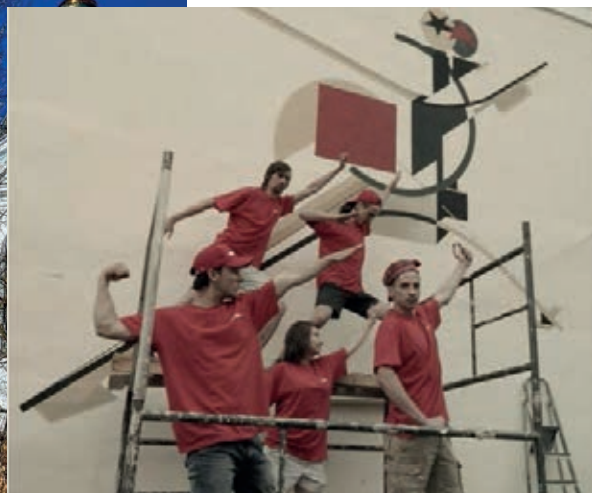
Самую первую в городе супрематическую роспись современности создали 17 июля 1992 года члены творческого объединения «КВАДРАТ» А. Малей, А. Слепов, В. Чукин, В. Шилко, Н. Дундин, А. Досужев, В. Счастный во время творческой акции «Стена Малевича». Летом 1998 года художники предложили новый вариант росписи с дополнительными художественными элементами. В 2004 году была предпринята новая попытка восстановить исчезающее изображение. А в 2010 году художники В. Долгий и Е. Чукова под руководством А. Духовникова и А. Вышки предложили свой проект стены/росписи, с двумя черными квадратами. В марте 2013 года была обнаружена трещина в фундаменте здания, часть его вместе с росписью была снесена, но в том же году угол дома был восстановлен в прежнем виде. В 2014 году по инициативе А. Духовникова при консультировании А. Малей художники К. Дёмчев, С. Дроздов, И. Гурко, А. Левадный, В. Молотникова восстановили роспись.



Роспись на стене гаража во дворе Музея ВНХУ. Молодые художники, исполнители росписи – Глеб Каштанов и Ян Кузьмин

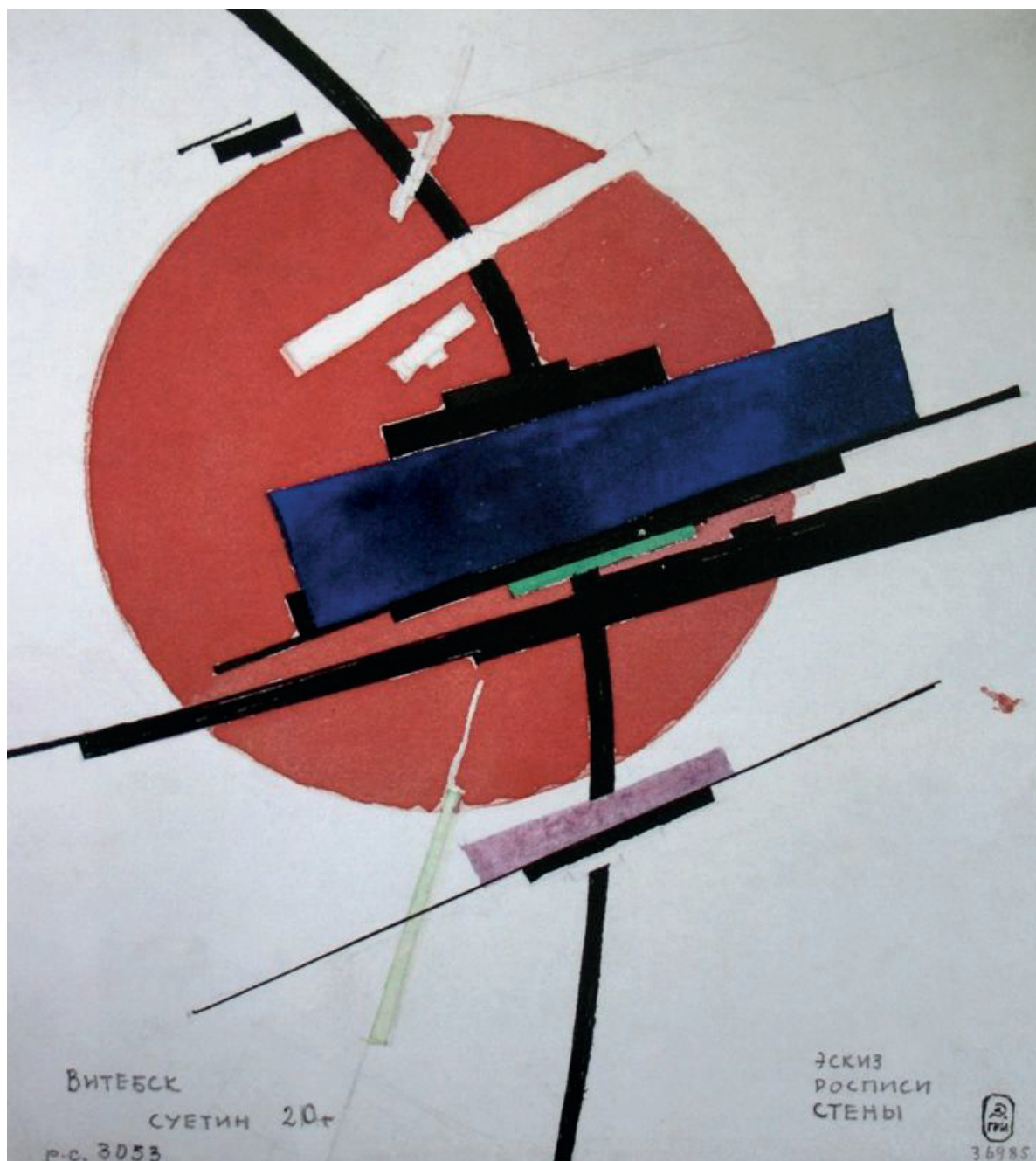
Стена здания Арт-пространства «Толстого, 7», одного из филиалов Витебского Центра современного искусства стала плоскостью для работы группы художников К. Дёмчева, П. Балашовой, А. Левадного, И. Сидорова, С. Дроздова по созданию росписи на основе фигурины Эль Лисицкого «Новый» из папки «Победа над Солнцем». По окончании работы над росписью мастера провели художественный перформанс/инсталляцию «Новый», создавая телесную/цветовую рифму росписи.

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



*Роспись по фигурине
Эль Лисицкого «Новый» на стене
Арт-пространства «Толстого, 7»*

Несколько лет в начале 2000-х одну из центральных площадей Витебска – площадь Свободы украшало огромное панно с изображением по эскизу Н. Суетина



Н. Суетин. Эскиз росписи стены. Витебск. 1920



*Роспись по картине К. Малевича «Черный квадрат и красный квадрат. Живописный реализм. Мальчик с ранцем. Красочные массы в четвертом измерении. 1915». Витебск. Улица «Правды», 64.
Дизайнер А. Вышка*

Проект «Метаморфозы города» предложен М. Жук в 2021 году. Дизайнер А. Вышка создал первый элемент этого целостного многогранного художественного предложения.



Проект росписи квартала на ул. «Правды». Дизайнер А. Вышка

Во дворе одного из домов на улице Толстого сохраняются остатки росписи по эскизам трибун Н. Суетина, сделанной в первой половине 1990-х годов студентами под руководством А. Пушкина. Сейчас вход в этот двор закрыт, изображение почти совсем исчезло с кирпичной, не заштукатуренной стены, едва виден квадрат.



*Роспись по мотивам супрематических работ К. Малевича во дворе на улице Толстого, 1 в Витебске.
Студенты Алеся Пушкина, исполнители росписи в 1990-е гг.*



*Эскиз росписи стены здания механического цеха на территории ОАО "ВитебскТоргСтрой".
Идея Н.В. Акуловича. Разработал художник М.А. Бычковский. Исполнила бригада маляров
ОАО "ВитебскТоргСтрой". г. Витебск, 2020 г.*



*Эскиз раздвижных ворот внутренней проходной завода № 3 цементных и железобетонных
конструкций. г. Витебск, 2019 г.*



*Эскиз. Предложение покраски фасада магазина № 9 "Ганна"
по улице Гагарина, 98а г. Витебска. 2018 г.*

Предприятие ВитебскТоргСтрой принимало активное участие в реставрации особняка Вишняка на улице Марка Шагала, 5а для открытия в нем Музея истории Витебского народного художественного училища. Работа над проектом способствовала большому интересу коллектива к истории художественного пространства Витебска, к именам выдающихся художников и их творчеству. Все это стало стимулом для ряда работ художника М. Бычковского, который по инициативе Н. Акуловича сделал варианты эскизов для плоскости торца корпуса предприятия «Владыкой мира будет Труд», претворенную в 2020 году (исполнители Т. Васильева и Е. Звонкова), а также проектов росписи раздвижных внутренних ворот проходной завода № 3 цементных и железобетонных конструкций 2019 года и оформления фасада магазина № 9 «Ганна» по улице Гагарина, 98а 2018 года.



*Роспись по мотивам супрематизма К. Малевича на торце дома по улице Ленина в Витебске. 1999.
Художник А. Слепов*

Супрематическая роспись А. Слепова «Ангелы над Витебском» на торце дома № 35 по улице Ленина площадью 100 кв.м. была создана в 1999 году и существовала несколько лет. Металлические фигуры из крашеного металла на арматуре были приварены к бокам стены. Ширина фигур – 5 м, их плоскости в глубину 5 см. высота левого ангела – 5 м, правого – 3 м. Плоскости стены – желтые, черные, белые и красные. На большой плоскости стены изображен силуэт фасада храма. Главными формами в росписи стали клинья. Время существования росписи оказалось недолгим, сейчас на этом месте вход в торговый центр, ресторан и прочие развлекательные заведения.



Роспись со стихами Казимира Малевича во дворе дома № 3 по улице Марка Шагала в Витебске

Летом 2019 года по предложению А. Духовникова и идее Т. Котович на торцах домов и во дворах на улице Марка Шагала был создан ряд надписей со словами стихов Марка Шагала и Казимира Малевича. «Я начало всего...» – надпись/роспись является центральной частью концепции и одной из немногих сохранившихся в городе.

Сегодня всё это – остров: как особняк Вишняка/Музей истории ВНХУ является островом сугубо историческим, заповедным, так и росписи – остров исторический и только во-вторых – остров художественный. Или определим это как фрагмент конфетти, как обозначение места, знак места (как, например, роспись на ул. Толстого, 7 – знак Лисицкого). Или это – резервация времени, как предполагаемый проект на Солдатском поле (ул. «Правды») с огромным малевичским панно в качестве введения в это пространство. И всё это сегодня – только напоминание: о том предложении, которое было заявлено в 1920 году как преобразование провинциального города с его провинциальной архитектурой и с его провинциальными представлениями.

★ ★ ★

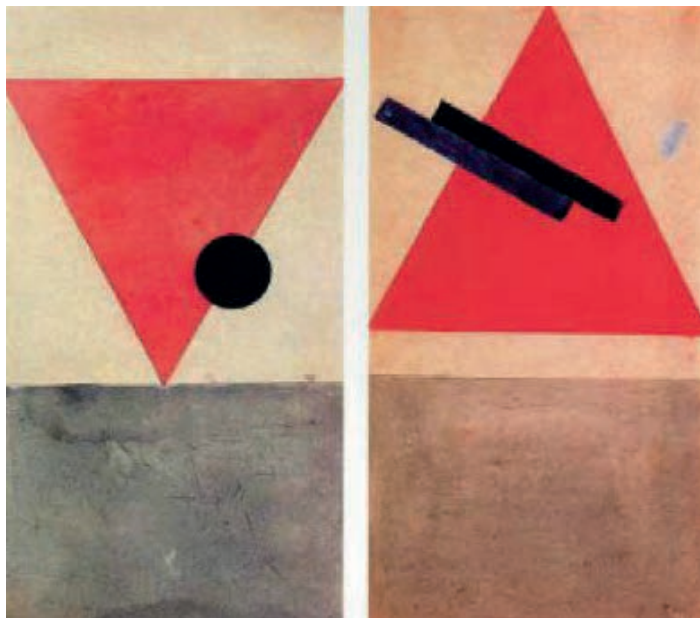
В каталоге 10-й государственной выставки в Москве в апреле 1919 года Казимир Малевич отмечал в своей декларации «Супрематизм», что это художественное направление в одной своей стадии «имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения. Но может появляться на вещах, как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания». Внимание Малевича концентрировалось на супрематическом орнаментировании вещи, где бесконечно белое трансформировалось в пространство, требующее геометрических форм/схем в нём. И в Альманахе УНОВИС № 1. 1920 декларировалось: «Сейчас Уновис занят созданием нового утилитарного мира вещей. И так <если> наши новаторы в холодных лабораториях создали проект<ы>, то Уновис их проведет в жизнь и двинет новые изобретения. Для этого нужно единство молодежи искусств, у которых бы было вычерчено на правой ладони разрушение старого, а на левой создание нового».

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. Ед. хр. 32. л 12].

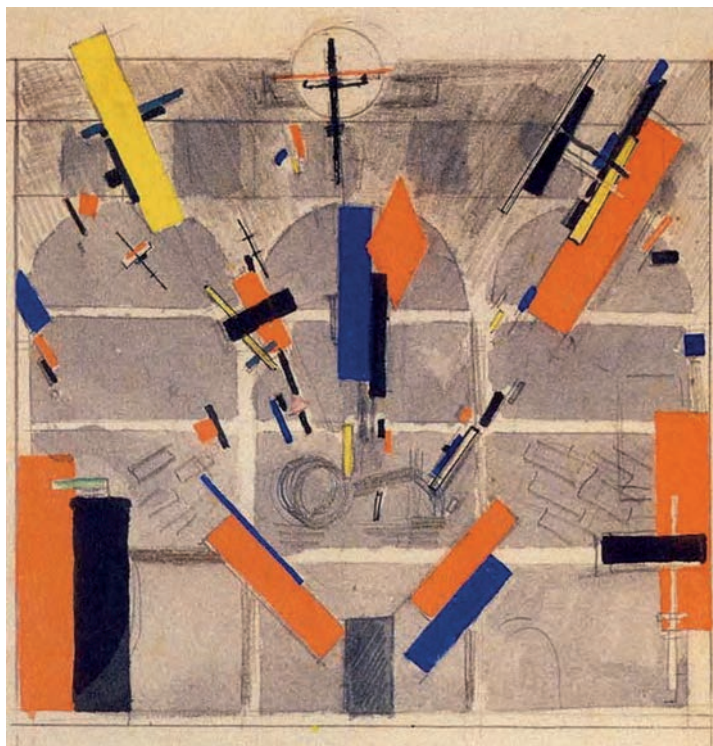
◆ «И вместе с тем улица для Суетина и Чашника оказалась замечательным учителем. Она была лакмусовой бумажкой, по которой проверялась универсальность принципов нового искусства. И оно выдержало проверку улицей» [Ракитин. Тексты ... С. 142].

С эскизами и проектами В. Ермолаевой и Н. Суетина связаны красочные и геометрично сгармонизированные предложения этого оформления. Высказывания В. Ермолаевой представляли собой художественный диапазон от минималистских геометрических композиций с массивными красными треугольниками, динамичными в соотношениях с черными кругами и прямоугольниками, взлетающими над плоскостями, – к диагональным летящим устремлениям со стрелами/линиями – до сложно структурированных супрематических фейерверков.

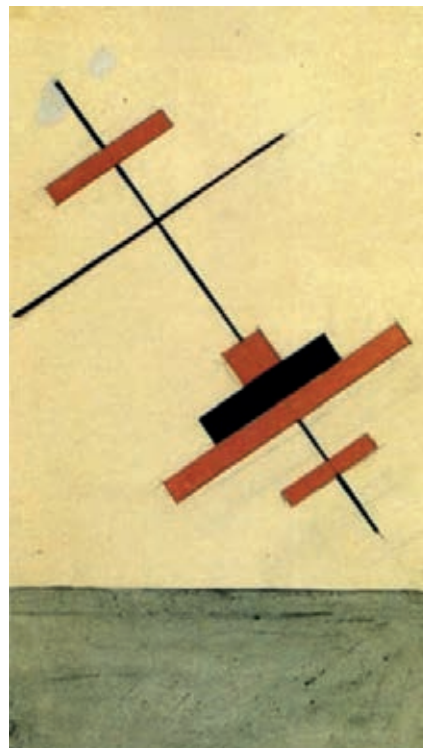
В эскизе росписи стены Н. Суетин использовал иные взаимодействия форм, с огромным красным кругом, пересеченным черной дугой, создающей круговое движение всей композиции, дополненное и усиленное наложением линий и прямоугольников.



В. Ермолаева. Слева: Супрематическая структура. Эскиз праздничного оформления фасада здания в Витебске. 1920. ГРМ. Справа: Супрематическая структура. Эскиз декорации в Витебске. 1920. ГРМ



В. Ермолаева. Эскиз праздничного оформления фасада здания. Витебск. 1920. ГРМ



В. Ермолаева. Супрематическое построение. Эскиз праздничного оформления в Витебске. 1920. ГРМ

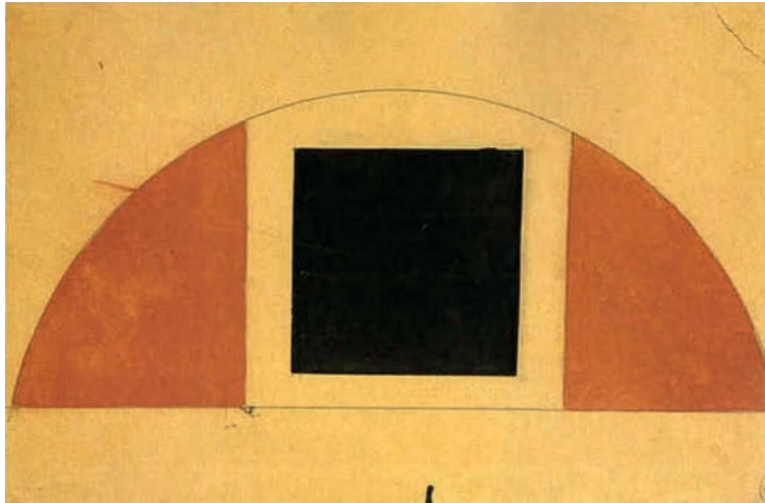


В. Ермолаева. Супрематическая структура. Эскиз праздничного оформления фасада здания в Витебске. 1920 г. Частное собрание



В. Ермолаева. Супрематическое построение. Панно для праздничного оформления фасада здания. 1920

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



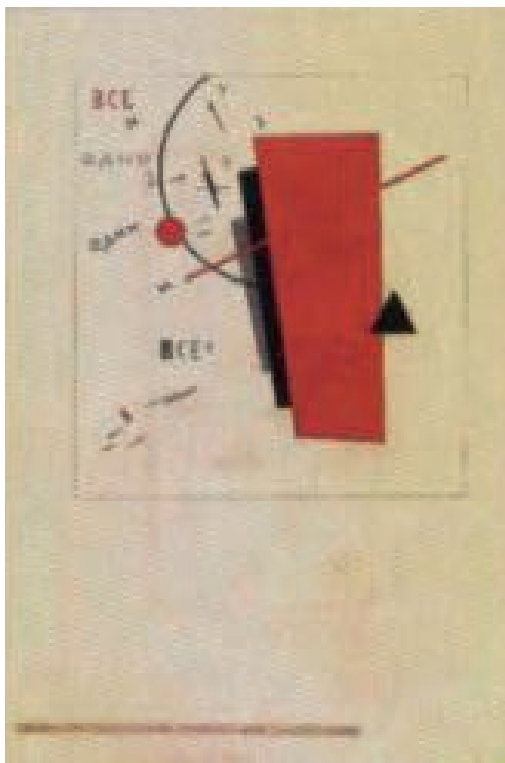
В. Ермолаева. Эскиз декорации в Витебске. 1920 г. ГРМ



Н. Суетин. Эскиз росписи стены. 1920

Плакат И. Червинки отличался особым свойством супрематической композиции, близкой к Пронунам Лисицкого, но не объемной, а с наложением плоскостей: красной, черной за ней и серой, наиболее дальней – динамичными,двигающимися от зрителя. Между плоскостями диагонально располагались красная линия и с другой стороны – черная дуга, по которой как бы двигался небольшой красный круг, стремящийся внутрь плоскостей. Черный небольшой треугольник, ударяющийся одним углом в красную плоскость, визуальнo устремлял всю композицию плаката вверх, в то время, дуга как бы двигала всю композицию по часовой стрелке.

Червинковское предложение исходит из плаката Лисицкого «Клином красным бей белых»: небольшие динамичные, разбросанные на плоскости линии и формы, а также разного масштаба графические знаки/буквы, выстроенные 1) в три параллели горизонтально, 2) в зигзаг, и 3) в три параллели под углом. В то же время композиция Червинки противостоит клину Лисицкого: формы не сталкиваются, не разбивают одна другую, не создают визуального впечатления борьбы, а предлагают иной способ плотного согласованного движения.



И. Червинка. Плакат для центрoсоюза кооперативов. Альманах УНОВИС № 1. 1920

Создание эскизов вывесок и сами вывески стали частью общего супрематического проекта, фрагментом имманентного городского художественного состояния.

√ Декретом Совета Народных Комиссаров о единых рабоче-крестьянских потребительских обществах, изданном 20 марта 1919 г., все дело технического распределения продуктов и предметов первой необходимости было передано кооперации. Однако в области заготовок права потребительской кооперации были ограничены из-за системы государственных разверсток почти всех продуктов сельского хозяйства. 21 марта 1921 г. продовольственная и сырьевая разверстка была заменена натуральным налогом и свободным обменом того, что оставалось у населения после выплаты налога. Отпадали все ограничения, и кооперация получила право заготавливать продукты сельского хозяйства. Совет Народных Комиссаров постановил в Ст. 1: «Все граждане Р.С.Ф.С.Р. объединяются в потребительские общества. Все граждане данной местности включаются в единое потребительское общество. Каждый гражданин приписывается к одному из распределительных пунктов потребительского общества».

√ Потребительские кооперативы были объединены в единые потребительские общества (ЕПО). Вступительные и паевые взносы отменялись, все население обязательно

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

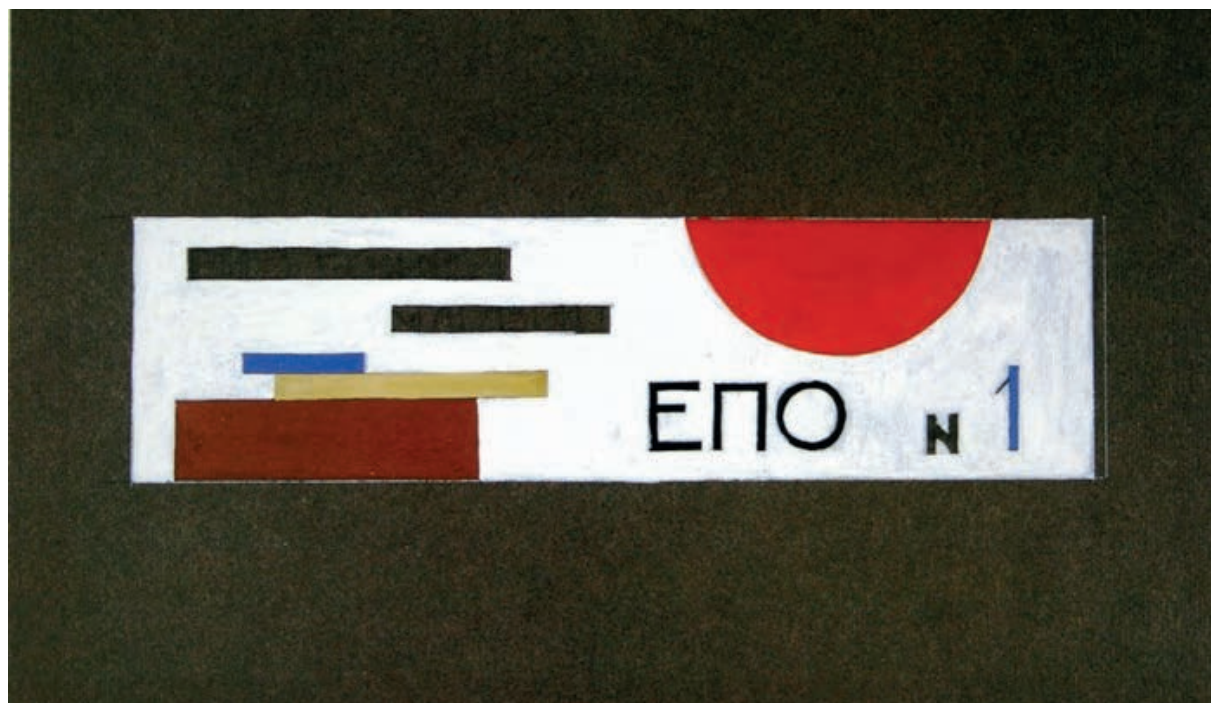
приписывалось к кооперативу. Потребительская кооперация формально оставалась общественной организацией, поскольку органы управления и контроля избирались ее членами, но в своей деятельности она подчинялась Наркомпроду и была переведена на государственное финансирование. На ЕПО возлагалась задача распределения товаров по нормам Наркомпрода.

Н. Суетин предложил четкую, минималистскую и броскую вывеску ЕПО с формами: от красного круга и красного полукружия; черного квадрата, особняком располагавшихся на белом, горизонтально вытянутом фоне – до введения сопряженных нешироких прямоугольников и – до полностью занятой геометрическими фигурами плоскости.

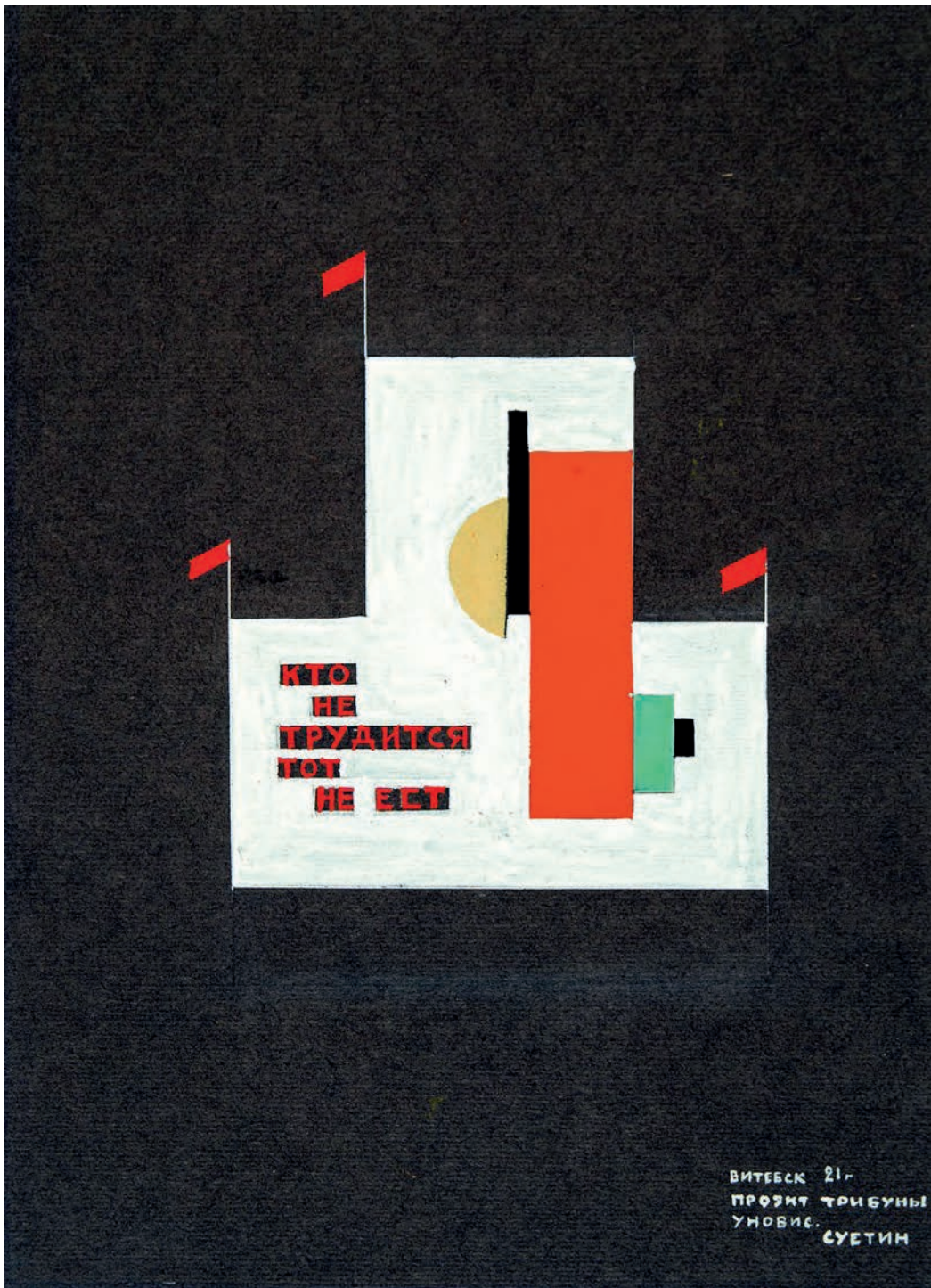
Внутри супрематического витебского цветения одной из задач было создание эскизов и росписи трибун ораторов на площадях города. Как напоминает А. Шатских, обычно на митингах использовали площадки на столбиках и с перилами [Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. М., 2001. С. 78]. Эскизы уновистов продемонстрировали иные предложения – создание структуры из предельно простых объемов, как позднее в конструкции для награждения олимпийцев и призеров чемпионатов.



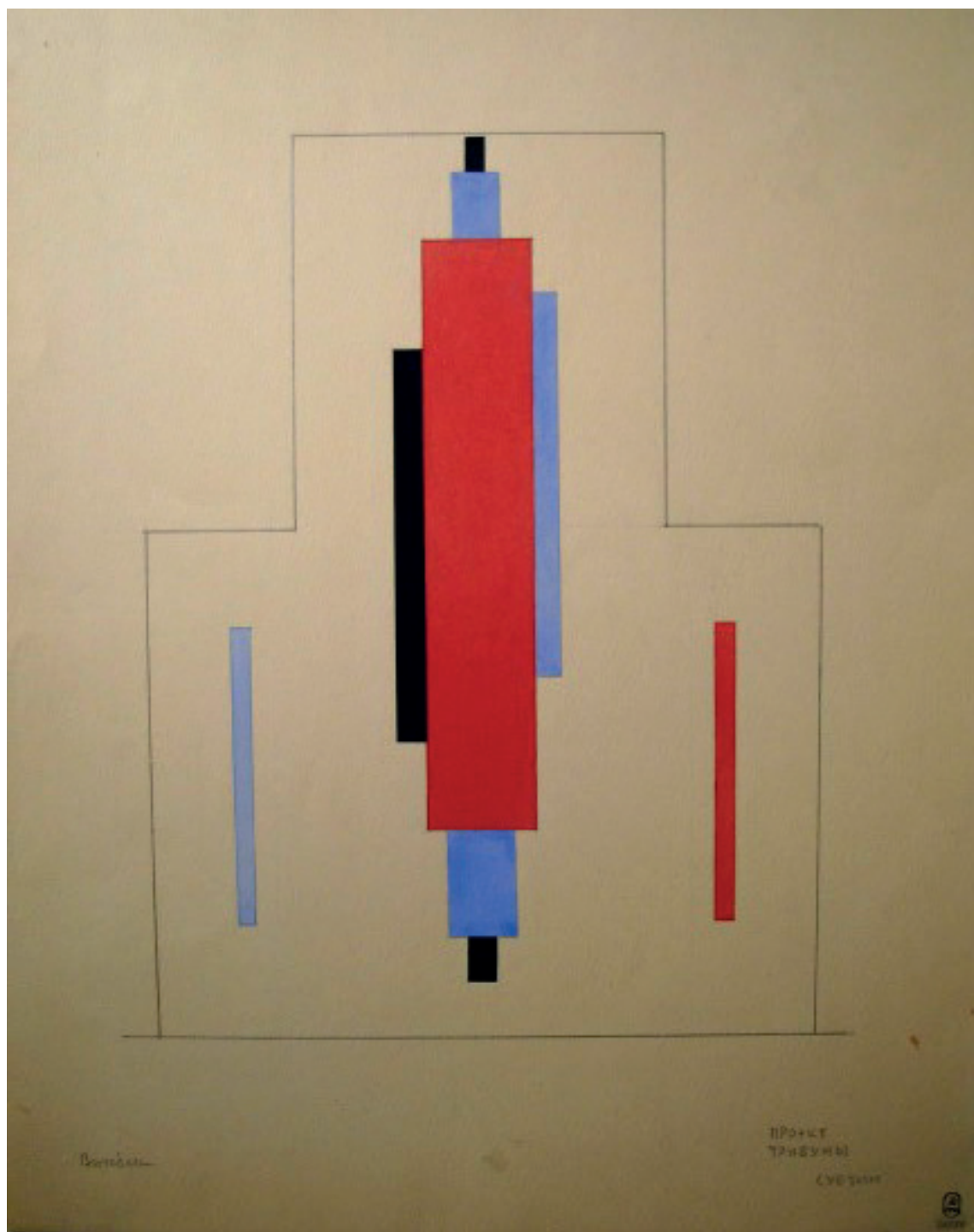
Н. Суетин. Проект вывесок ЕПО



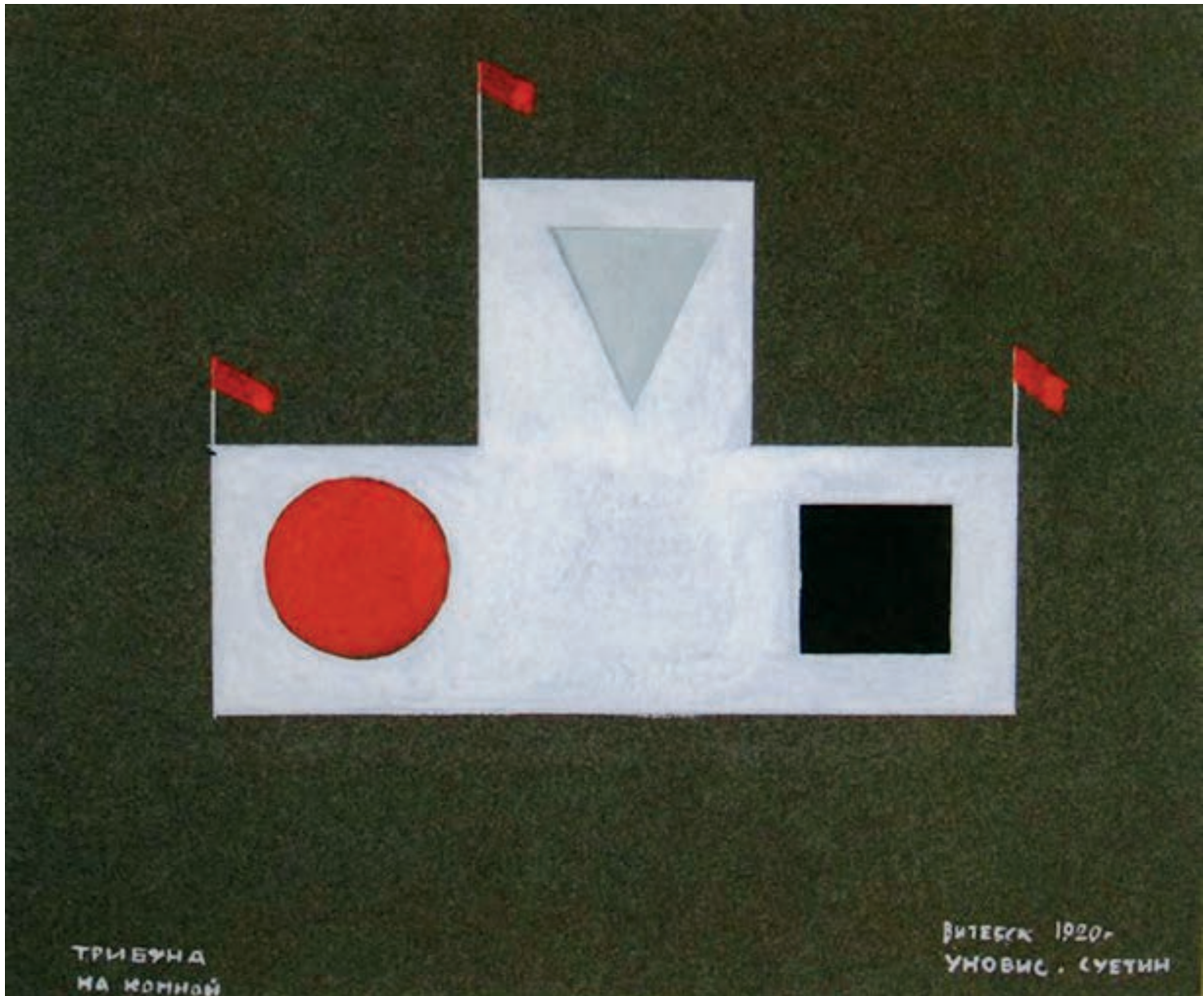
Н. Суетин. Проект вывесок ЕПО



Н. Суетин. Проект трибуны УНОВИС. Витебск. 1921. «Кто не трудится, тот не ест»



Н. Суетин. Проект трибуны. Витебск

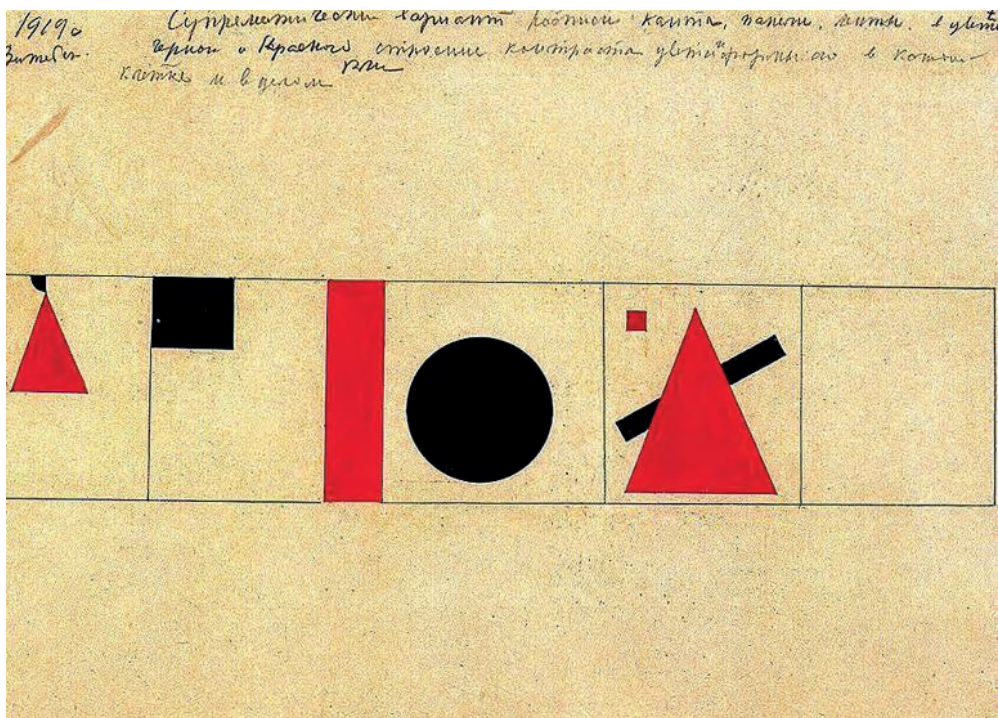


Н. Суетин. Эскиз трибуны на Конной площади. Витебск. 1920

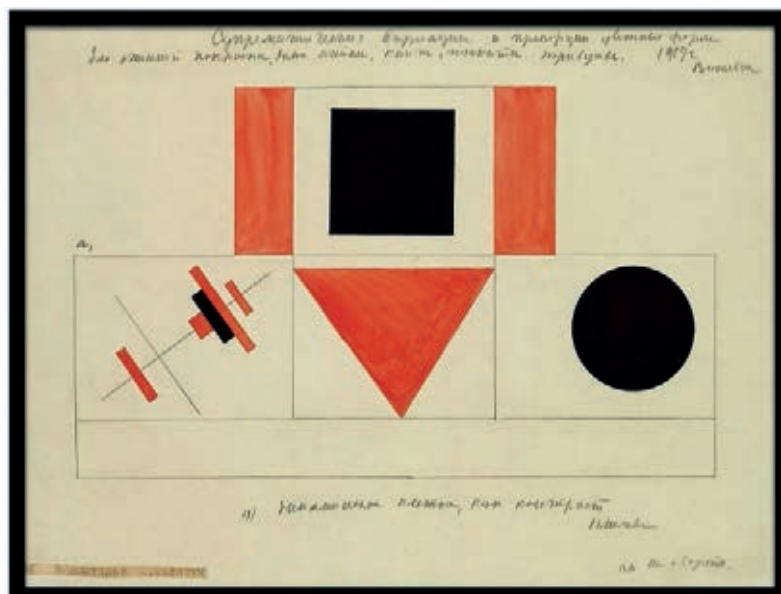
Особенное чувство ритма в композициях Н. Суетина позволило ему в установках его трибун добиться устойчивости и динамики за счет взаимодействия разных объемов, постепенно вытягивая соотношение объемов вверх, удлиняя и удлиняя центральную часть; а также и за счёт оформления трибун фигурами круга и квадрата, треугольника и прямоугольника, иногда в сочетании с текстами, или из сильно удлинённых фигур.

Несколько эскизов трибун принадлежит К. Малевичу.

Супрематический вариант росписи канта, панели или ленты – своеобразный супрематический орнамент, который может быть использован как рисунок передней части трибуны, т.к. пять клеток трансформируются в трибуны разных размеров и вариантов.



К. Малевич. Супрематический вариант росписи канта, панели, ленты в цветах черного и красного или строение контраста цвета и формы его в клетке и в целом. 1919. Витебск



К. Малевич. Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стенной покраски дома ячейки, книги, плаката, трибуны. 1919. Витебск. Динамическая клетка как контраст

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

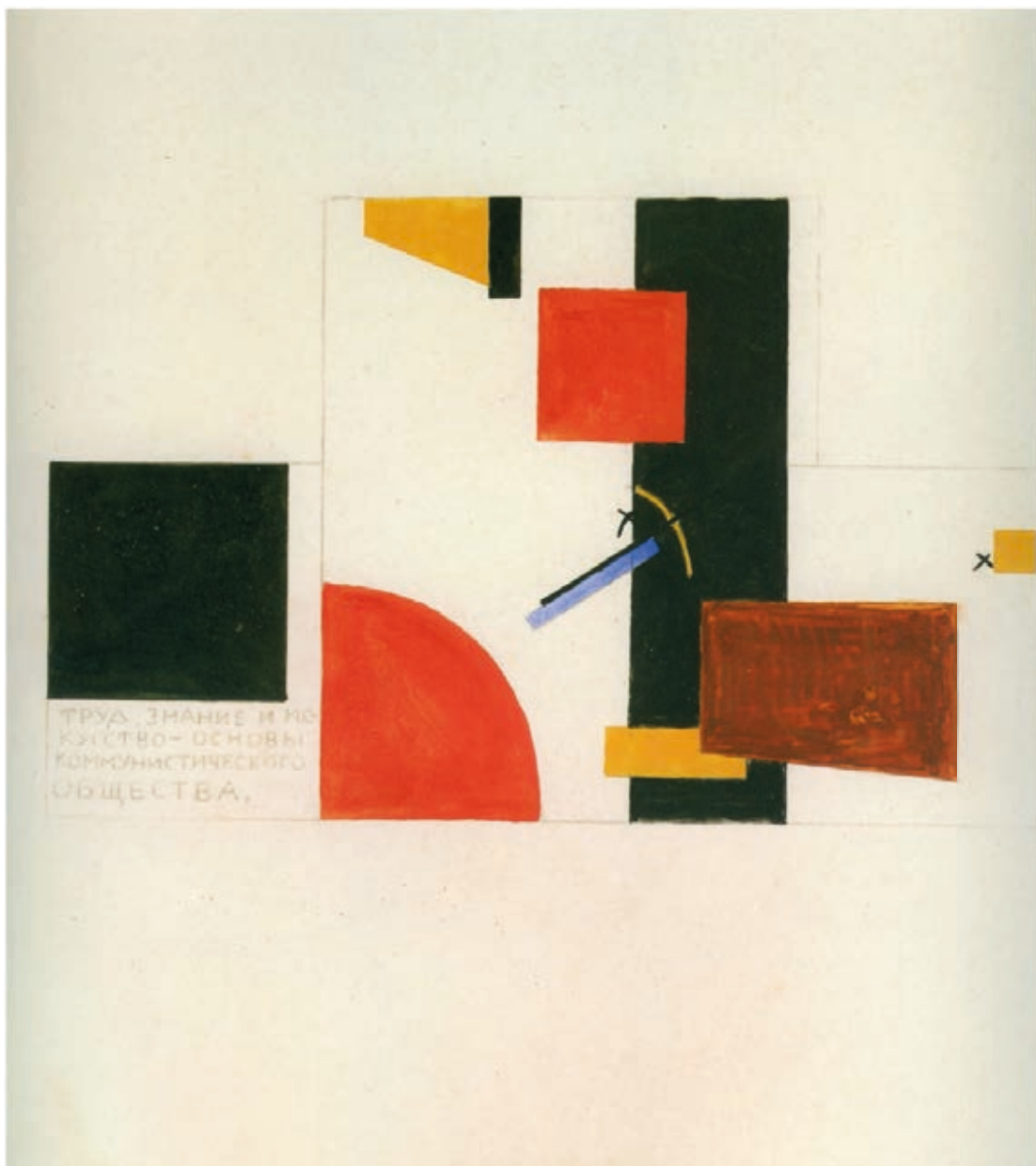
В малевичском варианте супрематической вариации/Трибуны мы наблюдаем соотношение пропорций элементов/кубов трибуны и устойчивость блоков. Динамику создают росписи на блоках Трибуны, в которых Малевич использует фигуры из росписи канта или ленты. Легкая диагональная композиция на левом кубе Трибуны соотносится с проектом росписи праздничного оформления Ермолаевой. Супрематический вариант канта/ленты можно трансформировать в проект Трибуны, а супрематические вариации можно трансформировать в кант/ленту.



*В. Ермолаева.
1920*



К. Малевич. Принцип росписи стены или всей комнаты или целой квартиры. Витебск 1919



В Альманахе УНОВИС № 1 эскиз росписи К. Малевича представлен как Трибуна оратора В. Ермолаевой

Эскиз Малевича «Смерть обоям» является не только принципом росписи стены помещения, но и вариантом эскиза Трибуны.

Роспись «Смерть обоям» строится на взаимодействии белой плоскости с цвето-формами и представляет собой гармонию, цельность и изящество: «Эта цветная таблица изобра-

жающая пропорции цветов и их отношений с ведением элемента динамического в середине. К. Малевич» [ГРМ. Поступление 1930 от автора].

В росписи обнаруживаются два композиционных центра. Один из них – смысловой – это черный квадрат. Он является принципиальным произведением всего малевичского творчества, и помещенный в данный эскиз не может не быть ее основой. Другой центр – форма и цвет подчеркивают это – отождествляется со «стрелой» в середине композиции, обозначающей стремление от красного четверть-круга вправо вверх. Первый центр стабилизирует композицию, второй выявляет ее скрытую динамику. Кроме того, второй центр задает еще и круговое движение по часовой стрелке: правый нижний красный многоугольник «движется», затрагивая наложением и красный четверть-круг и черный квадрат и верхние фигуры, завершая свое путешествие на красном верхнем квадрате.

Проект трибуны В. Ермолаевой создан на основе малевичского эскиза «Принцип росписи стены». Левая часть проекта отъединена от центральной, на ней под фигурой черного квадрата подпись «Труд, Знание и Искусство – основы коммунистического общества». Границы центральной части трибуны обозначена красным четверть/кругом слева и длинным вертикальным черным прямоугольником справа. Правая часть трибуны представляет единство в центральной благодаря охристу неправильному прямоугольнику.

В Альманахе УНОВИС № 1, 1920 помещен эскиз Лисицкого, также соответствующий проекту 3-частной трибуны. В центральной возвышающейся части (для выступающих ораторов) помещены фигуры большого красного круга, под которым следуют справа налево два красных небольших квадрата и крайний черный, располагающийся под углом и задающий движение всей композиции – цветом и формой, как бы сдвигающий её слева направо. Также динамику создает Проун на правой части проекта, напоминающий Трибуну оратора Чашника, которая стрелой устремляется диагонально вверх, цветом вторит движущемуся квадрату, а окончанием – квадратам статичным. В левой части проекта – надпись: «Труд. Знание. Искусство. Основы Коммунистического общества», с заглавной буквицы Инициала красного «К»,

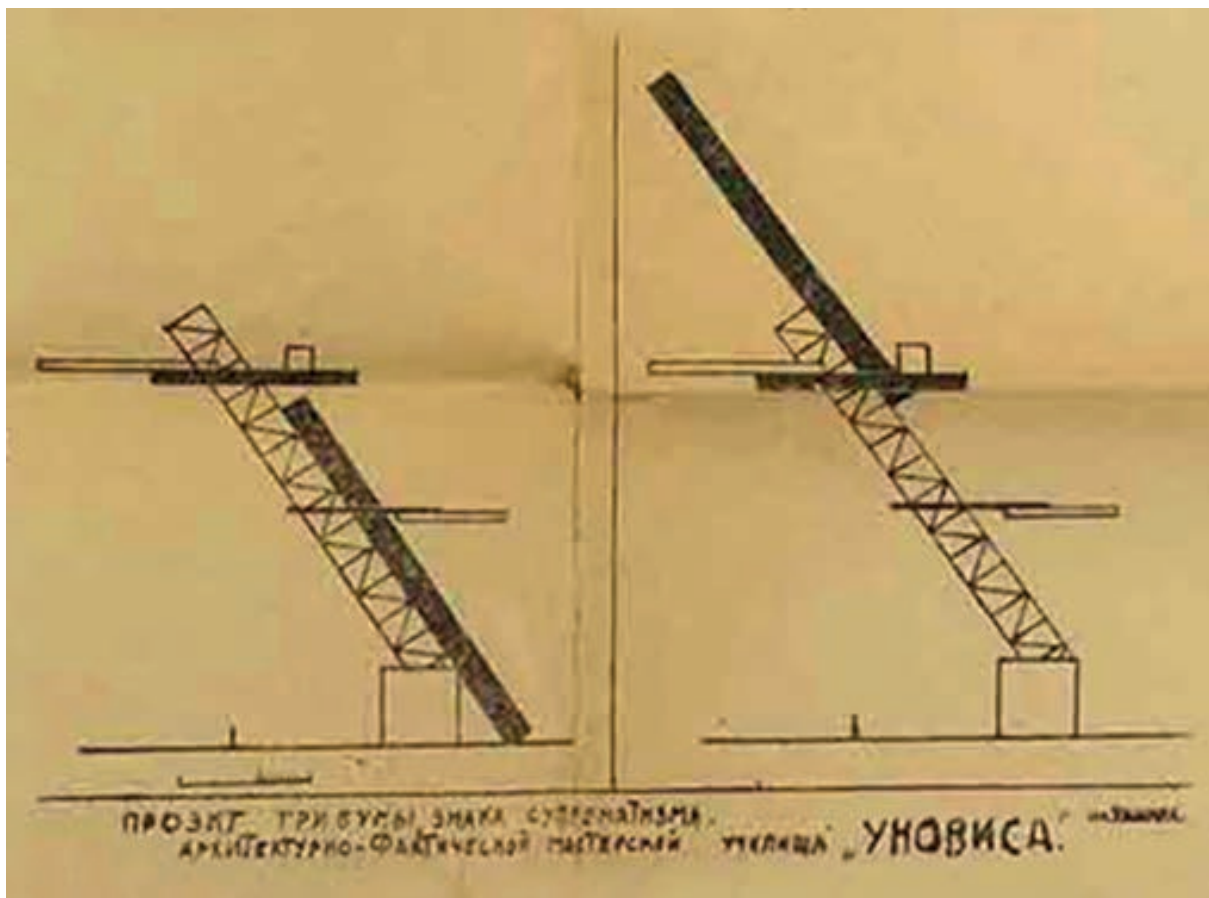


*Эскиз Эл. Лисицкого
в Альманахе УНОВИС № 1. 1920*

напоминающего красный клин, вонзающийся в вертикаль красного узкого прямоугольника. Красный клин визуально сдвигает композицию справа налево, рифмуясь с движением черной стрелы проуна. Черный квадрат создает маятниковое колебание, а красный круг стягивает всю композицию и служит порталом в другую реальность.

Уновисты предложили и новый формат установок для ораторов. Следует подчеркнуть, что И. Чашник определенным образом трансформировал композицию в несколько площадок, перемонтировал ее в образ лестницы и, как окажется позднее, это будет и образ подъемного крана.

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



И. Чашник. Проект трибуны знака супрематизма. 1920

Эскиз Чашника был обозначен как Проект трибуны знака супрематизма. Ее представляли также Трибуной оратора для общественных площадей.



Эль Лисицкий. Трибуна Ленина. 1924

Трибуну Чашника/Лисицкого можно было бы рассмотреть и как трансформацию в виде разворота/раскручивания спирали Башни Татлина и сопоставить два проекта в их элементах/модулях.

Проект В. Татлина представлял собой три больших стеклянных помещения, расположенных друг над другом и возведенных по сложной системе вертикальных стержней и спиралей. Самым нижним был куб, а самым верхним – вращающийся цилиндр с проекционными

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

фонарями для большого экрана и мачт радио. Вся конструкция была связана подъемниками. В 1924 году проект получил золотую медаль на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже.



В. Татлин. Модель Памятника III Интернационала. 1919 года

◆ Н. Пунин в описании Башни подчеркивал «динамический образ, нагруженный мощным напряжением вечно волнующихся и сталкивающихся осей. Вся форма колеблется, как стальная змея, сдержанная и организованная одним общим движением всех частей – подняться над землей. Преодолеть материю, силу притяжения хочет форма: сила сопротивления велика и грузна; напрягая мышцы, форма ищет выхода по самым упругим и бегущим линиям, какие только знает мир – по спиральям. Они полны движения, стремления, бега и они туги, как воля творящая и как мускул, напряженный молотом» [Памятник III Интернационала: Проект худ. В.Е. Татлина / Н. Пунин. Петербург : Издание Отдела изобразительных искусств Н. К. П., 1920. 5 с.]

Спираль конструкции Татлина мы как бы раскручиваем слева направо, и она выстраивается в наклонную конструкцию, в динамичную и стрелообразную единую ось. Колеблущаяся форма Башни трансформируется и делается в Трибуне устремленной прямой. Из ажурных металлических элементов Башни как бы выдвигаются площадки Трибуны, внешнее единство Башни словно раскрывает, проявляет в Трибуне свою внутреннюю модульность.

Все части и все площадки Трибуны, как и модули конструкция Башни, устремлены вверх и объединены общим движением. И Башня, и Трибуна преодолевает материю и силы притяжения. Но если татлиновская форма определена бегущими линиями, то форма Чашника/Лисицкого определена своей упрямой стрелой, отталкиваясь от нижнего, подобного татлиновскому, куба. У Татлина визуализируется тугой бег по волне/дуге гнutoго металла, у Чашника/Лисицкого – указующий взлёт твёрдых прямоугольных металлических сцеплений. А радиомачты в наверхии обеих конструкций – это как современная вышка сотовой связи.

Полемику со спиралевидной конструкцией Татлина в 1919 году начал А. Родченко, противопоставляя ей геометрическую линию и плотные геометрические формы. В трактате «О линии» он настаивал на том, что именно линия есть «первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще».

◆ «Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез» [Александр Родченко Линия // Родченко Александр, Степанова Варвара. Будущее – единственная наша цель. Мюнхен, 1991. С. 134–135]

Линия, господствующая в форме Трибуны оратора, вступает со спиралью Башни в диалог/спор о формообразовании. И эта органическая/природная спираль в сегодняшнем художественном мышлении преодолевает математику линии, и все-таки соотносится с ней как форма лука и форма стрелы.

В 1920 году глава Смоленского УНОВИСа В. Стржеминский после презентации проекта И. Чашника предлагал создать этот реальный знак супрематизма и выставить его на Красной площади в Смоленске.

◆ «Отдел народного образования. Художественный подотдел. 23/X 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).

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

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: Жадова Л. Трибуна Ленина/Техническая эстетика. М. 1977. № 9. С. 20].

Как подчеркивал В. Ракитин, Чашник совершенно оригинален в своем проекте, он создал его ранее Башни, 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].



Фрагмент экспозиции, посвященной 1920-м гг. 2001. Витебск. Художественный музей. Конструкция упирается в потолок и стремится пронзить его и сквозь него выйти к небу над Ратушей

Ссылаясь на замечания С. Дымшиц-Толстой о Витебске 1920 года, А. Шатских подчеркивала феномен соотношения оформления Марка Шагала с оформлением Казимира Малевича: «эта пластическая контаминация в декоративно-праздничном оформлении существовала несколько сезонов» [Шатских А. Жизнь искусства. Витебск. 1917–1922. М., 2000. С. 78]. 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. 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 было пережить» [ОР ГРМ. Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 249. Л. 59].

√ Напомним также изначальное революционное предложение: оформление 7 ноября 1918 и концепцию Марка Шагала.

√ Совместно с Д. Якерсоном, А. Роммом и другими он создавал эскизы панно, протесов, вывесок и транспарантов, помощники переносили их на реальные размеры «клеточным» методом.

√ Для Шагала главной была тема полета, преодоление тяготения, преодоление обыденности.

◆ С. Гершов вспоминал: «Тогда в послереволюционном Витебске появились картины Марка Шагала. Появились в тишине грязных улочек, в шумной толчее базара, буквально на глазах недоумевающих зрителей: торговцев, кустарей, мясников и прочих. Представьте себе – среди этой толпы, увлеченной своим привычным делом, покупкой, продажей, какой-то бездельник рисует “карты” (так называли витебские обыватели картины)». [Цит. по: Русская книга о Марке Шагала: в 2 т. / сост., текстолог.подгот., коммент Я. Брука, Л. Хмельницкой. М., 2021. Т. 2. С. 413].

◆ Из воспоминаний охранника Марка Шагала – Валентина Антощенко-Оленева: «Наиболее ярко в памяти удержались дни, когда мы готовились к первой годовщине Октябрьской революции. Тогда Шагал буквально поднял на ноги весь художественный Витебск: учителей и их учеников, и даже тех, кто едва-едва научился держать карандаш в руках. Ежедневно с прицелом на будущее осматривали с Шагалом город: Соборную площадь, улицы Ветренные (их было две), Задуновскую, Гоголевскую, базарные точки, фасады двухэтажных домов, деревянного театра Тихантовского на Канатной улице, кинотеатров «АРС», «Рекорд», «Иллюзион» – словом, всё, что можно было украсить праздничными панно, знаменами, гирляндами, агитплакатами, настенными росписями.

◆ Лично я по эскизам Шагала (вместе с юной Женей Магарил и Лёвой Циперсоном) создавал плакаты с изображением пылающей погони на фоне развернутой книги-символа народного просвещения.

◆ Также на одном трамвае, который ходил по улицам Смоленской, Замковой и Вокзальной, расписали фигуру рабочего в голубой рубашке, он бешено бил молотом на наковальне.

◆ Под наблюдением Шагала с Эммой Гурович создал панно на фасаде городского театра.

◆ <...> к Шагалу как к художнику витебляне относились очень хорошо. Каждый, кто его видел на улице, хотел с ним лично поздороваться, снять перед ним шляпу, или – еще лучше – поздороваться за руку. Хоть временами они подшучивали над его монументальными образами фантастических животных и людей, летящих в голубых просторах навстречу новой жизни. Правда, кое-кто из обывателей воспринимал шагаловское искусство наподобие землетрясения, никак не менее» [Крэпак Б. «Тут мая душа. Тут і шукайце мяне...» // Культура. 2011. № 30. 23.07.2011–29.07.2011. С. 10] (перевод автора – Т.К.).

В воспоминаниях В. Антощенко-Оленева подчеркнута, как будущие ученики Шагала в ВХУ – те, что вскоре стали учениками и последователями Казимира Малевича в УНОВИСе, начинали свой творческий путь в Витебске от большой шагаловской акции по созданию «нового города» – к супрематическим малевичским конфетти/манифестам.

Как замечала А. Шатских, К. Малевичу еще никогда «не доводилось видеть столь всеохватного проникновения своей художественной системы в действительность <...>» [Шатских... с. 61].

Праздничное оформление готовилось заранее 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<ся> конкурс эскизов на следующие вывески: 1) Единого потребительского общества (7 эскизов), 2) Милиции (1 эскиз). <...> Эскизы будут приниматься в секции до 20-го с<его> м<есяца>» [Известия Вит. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1920. № 32. 12 февр. С. 4]. Выполнялись заказы в Государственной художественной декоративной мастерской. На Неделе Трудового фронта были предложены эскизы оформления общественных помещений. Трудовой фронт для художников оказался трудным: нелегко добывались краски, приходилось росписи делать фрагментами и ограничиваться всего лишь побелкой.

Продолжение подобных разработок имело место и в следующем 1921 году, не только в связи с оформлением праздников, но – и это главное – в повседневности и для повседневности. За январь и февраль 1921 г. секцией ИЗО было выпущено 12 печатных плакатов (гравюра на линолеуме) по заказу губполитпросвета для «Недели проф. движения, посевной кампании и 3-й годовщины Красной Армии» [Искусство (Витебск). 1921. № 1. С. 18]. Программа ГХДМ на три месяца предполагала исполнение 45 портретов, 3 тысяч агитплакатов, росписи и украшения трех клубов.

Сакральное – а в супрематизме имеет значение именно сакральное, и он вообще насквозь сакрален – переводится в профанное, чтобы обыденное, профанное сделалось более высоким и поднялось в иные сферы. «Город зацвел новым супрематическим цветом».

◆ «"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?

◆ Это – опыт новой стенописи, опыт супрематического дизайна, но слова и тексты в этой агитации – нечто случайное и бездейственное.

◆ Почему красивая композиция цветowych плоскостей на панно Николая Суетина сопровождается лозунгом "Религия – опиум для народа"? Какая религия? Что за опиум? И что за народ – наркоманы, что ли?

◆ Прохожему на улице было не до этого. Одних останавливала яркость красок. Другие шарахались в сторону от странного, из учебника геометрии, сочетания форм.

◆ Или, увидев плакат Эль Лисицкого "Клином красным – бей белых", стояли и расшифровывали символику? Действовала просто динамика композиции.

◆ Рассмотреть на таком обывательском, потребительском уровне работ агитационного искусства помогает понять "эстетические ножницы" – интерес художника к работе в пространстве города и очевидное (во многих случаях) его безразличие к задачам абстрактной агитации» [Ракитин. Тексты ... С. 173].



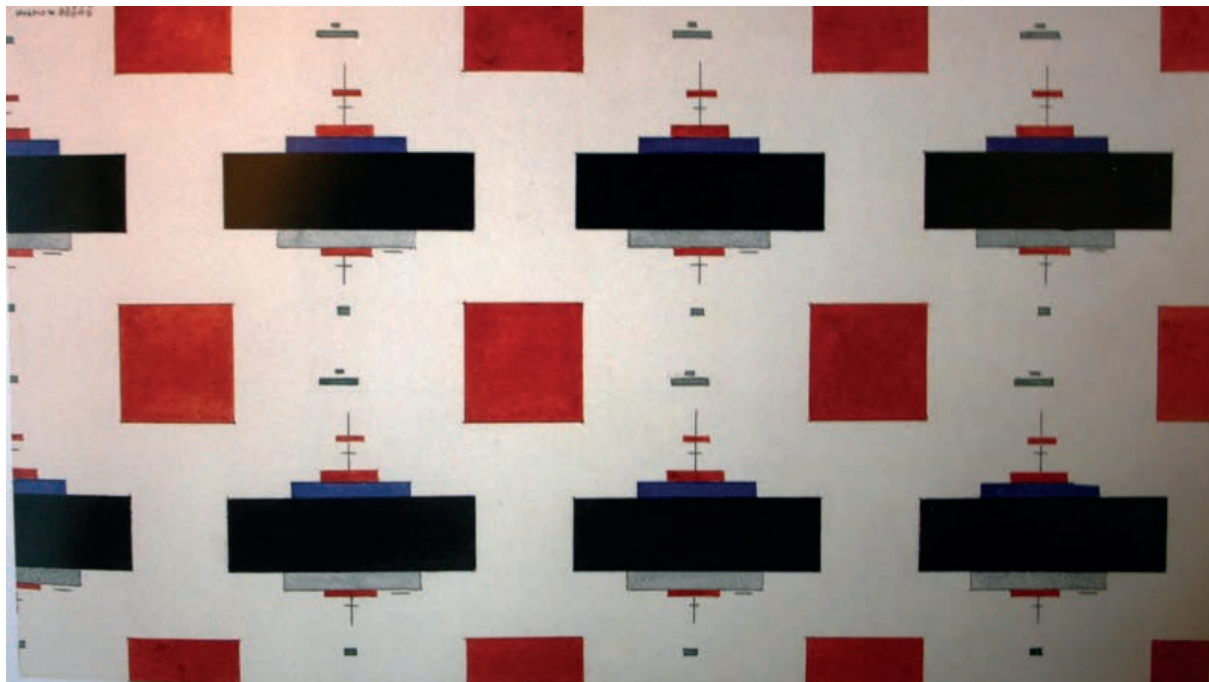
Н. Суетин. Проект росписи стены столовой губпродкома. 1921

В художественных предложениях Н. Суетина для настенных росписей и для росписей тканей выявляются несколько геометрических фигур, которые создают особую динамику: это – наложенные на один центральный и главный прямоугольники. Отчасти они напоминают некий движущийся объект, расположенный диагонально или многократно повторяясь горизонтально в четком ритме.

♦ А. Шатских настаивает на том, что участие в изготовлении панно для Комитета по борьбе с безработицей и участие в печати малевичского труда «О новых системах в искусстве» в Витебске «подспудно определили силовые линии художественной биографии Николая Суетина – стремление к трансформированию окружающей среды посредством новаторского творчества и сосредоточенный анализ собственного художественного мировоззрения» [Шатских А. Николай Михайлович Суетин в коллекции SEPHEROT Foundation: живопись, супрематические композиции и декоративные проекты: каталог собрания. Вадуц, 2012. С. 11].

Другой вариант суетинской росписи для ткани – наличие повторяющегося красного треугольника, ритм которого изменяется в сравнении с ритмами квадратов/прямоугольников, – представляет иной, разреженный рисунок, не менее динамичный и имеющий иллюзию объема/проуна.

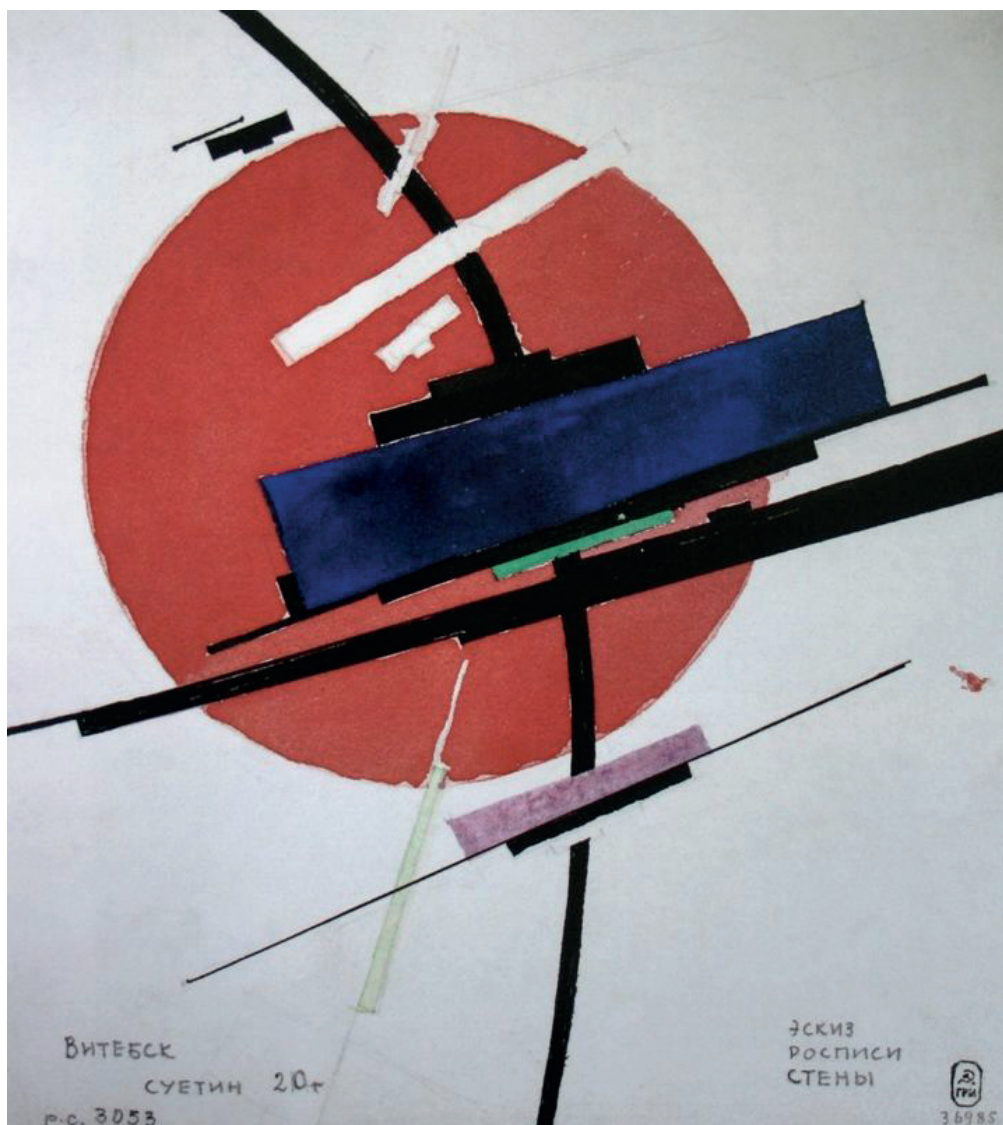
Линия текстиля была особенно актуальной для уновистов: малевичские легкие, почти летящие предложения рисунков тканей в работах его учеников трансформировались в четкие супрематические формы. Сопоставимы проекты Суетина с набойкой И. Червинки из Альманаха УНОВИС № 1. 1920, (она же Первая ткань супрематической орнаментировки К. Малевича.



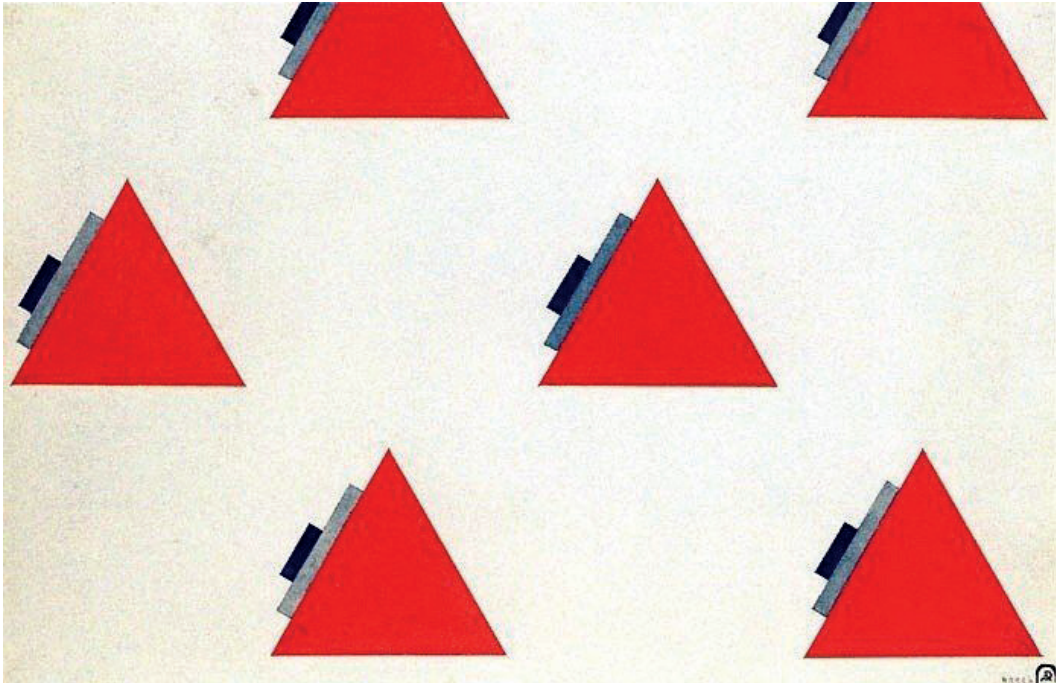
Н. Суетин. Рисунок для ткани. 1920-е гг.

1919. ГРМ) где использованы черные треугольники, отличные от красных суетинских, расположенные на ткани в ином размере, но в таком же ритме, с привлечением круга к небольшому прямоугольнику и квадрату. При определенном крае супрематический орнамент превращался и в динамическую вьющуюся композицию или в сталкивающиеся ритмы форм.

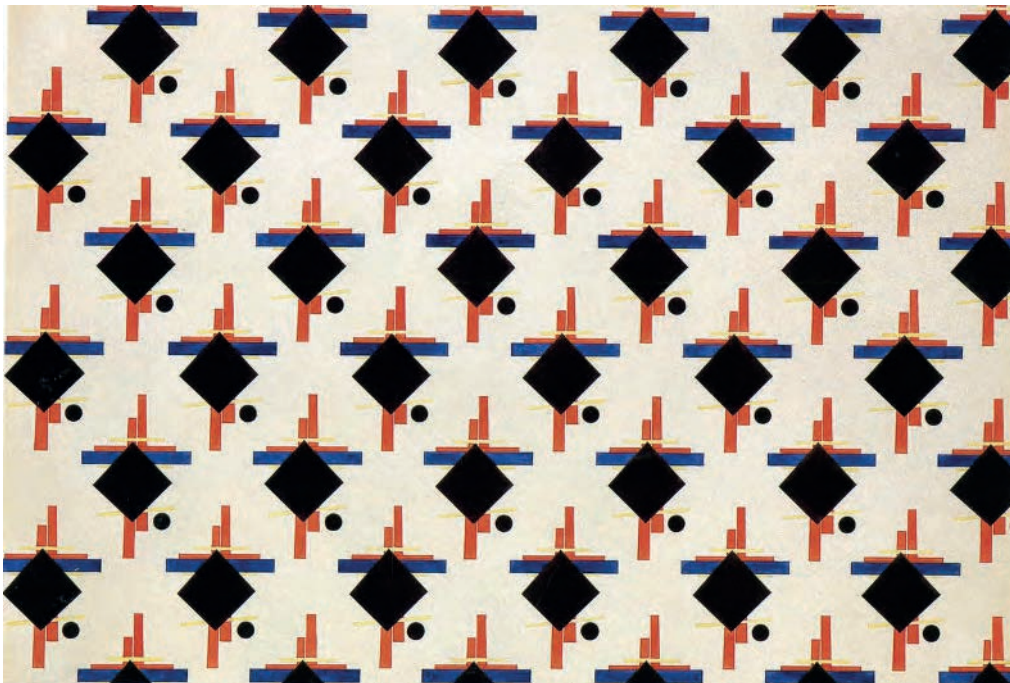
♦ «... супрематизм владел выходами во все “соседние” искусства. Неслучайно художники на основе супрематизма изобрели новый прикладной стиль, и заказы делались, например, художникам Вербовки на Украине именно по эскизам Малевича, Поповой, Удальцовой – то есть самых актуальных тогда художников» [Ракитин. Тексты ... С. 101].



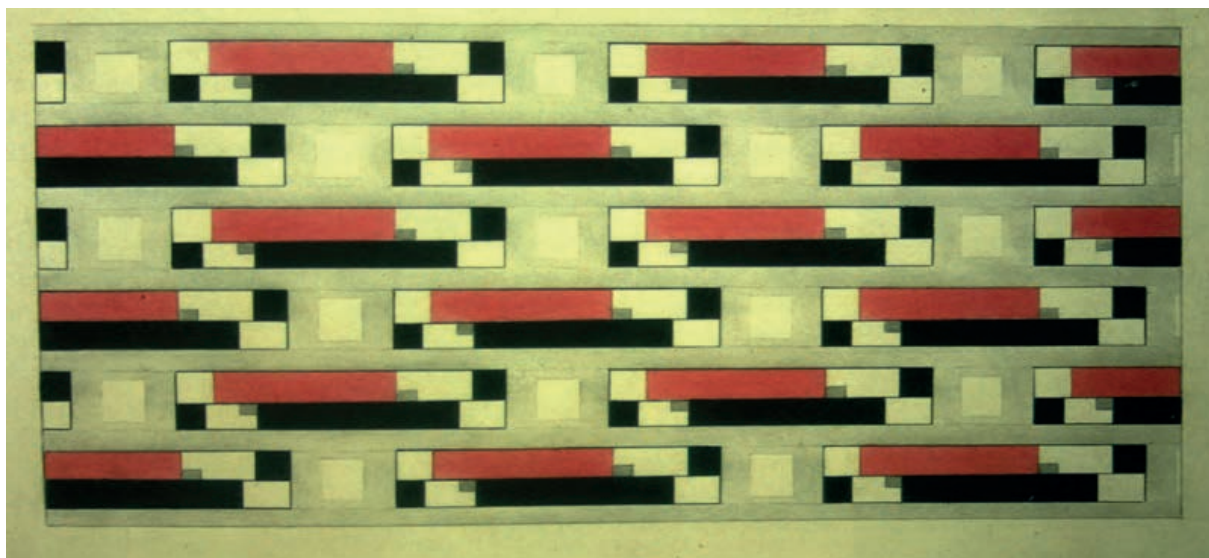
Н. Суетин. Эскиз росписи стены с центральными фигурами, повторяющимися в эскизах тканей



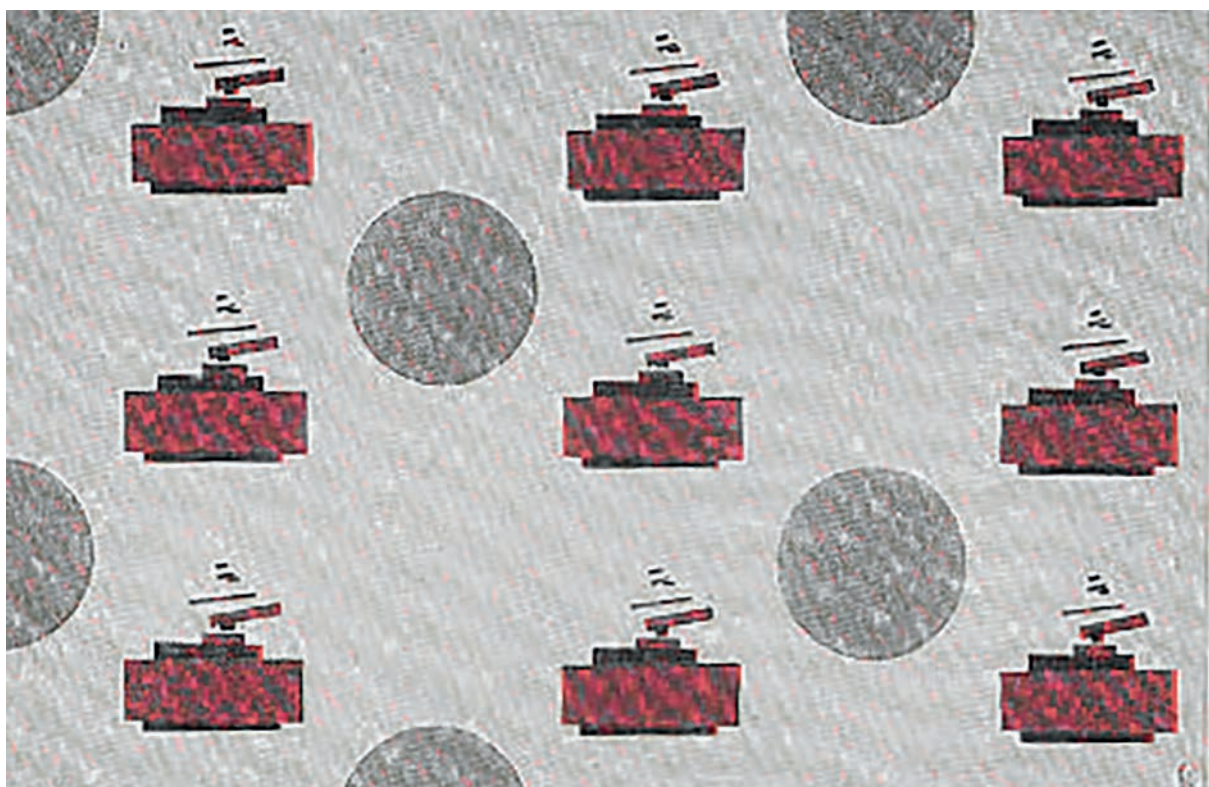
Н. Суетин. Рисунок для ткани. 1921-1922



И. Чашник. Супрематический орнамент. 1926-1927



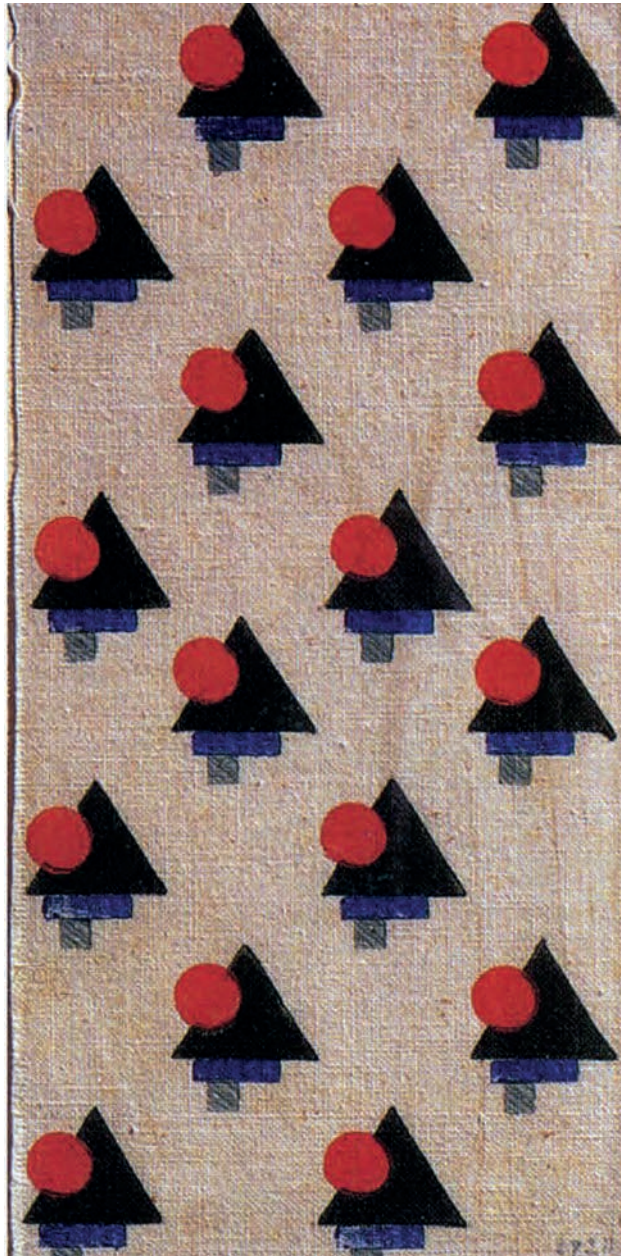
И. Чашник. Супрематический орнамент. 1926–1927



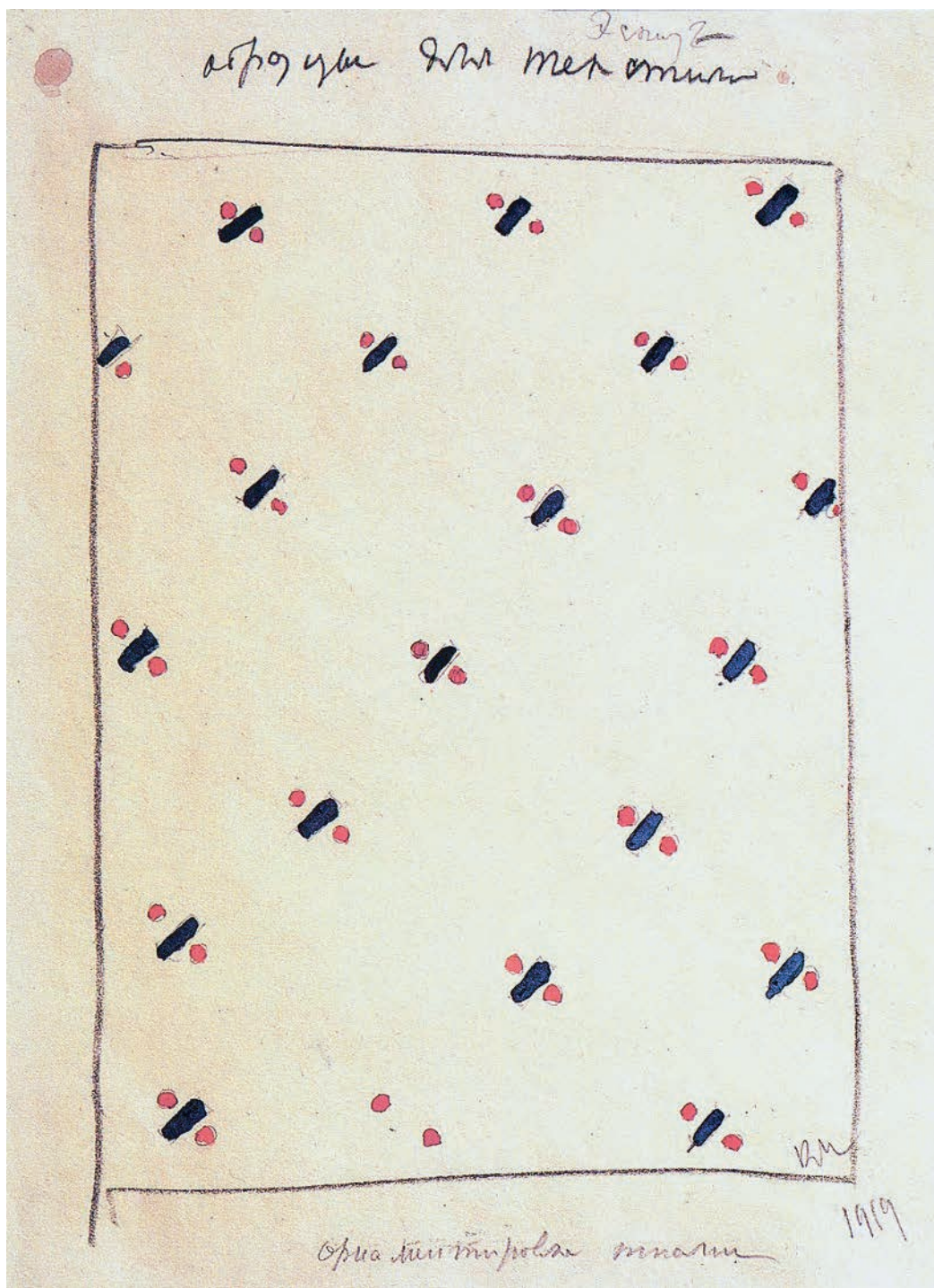
И. Чашник. Супрематический орнамент. 1925–1926

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

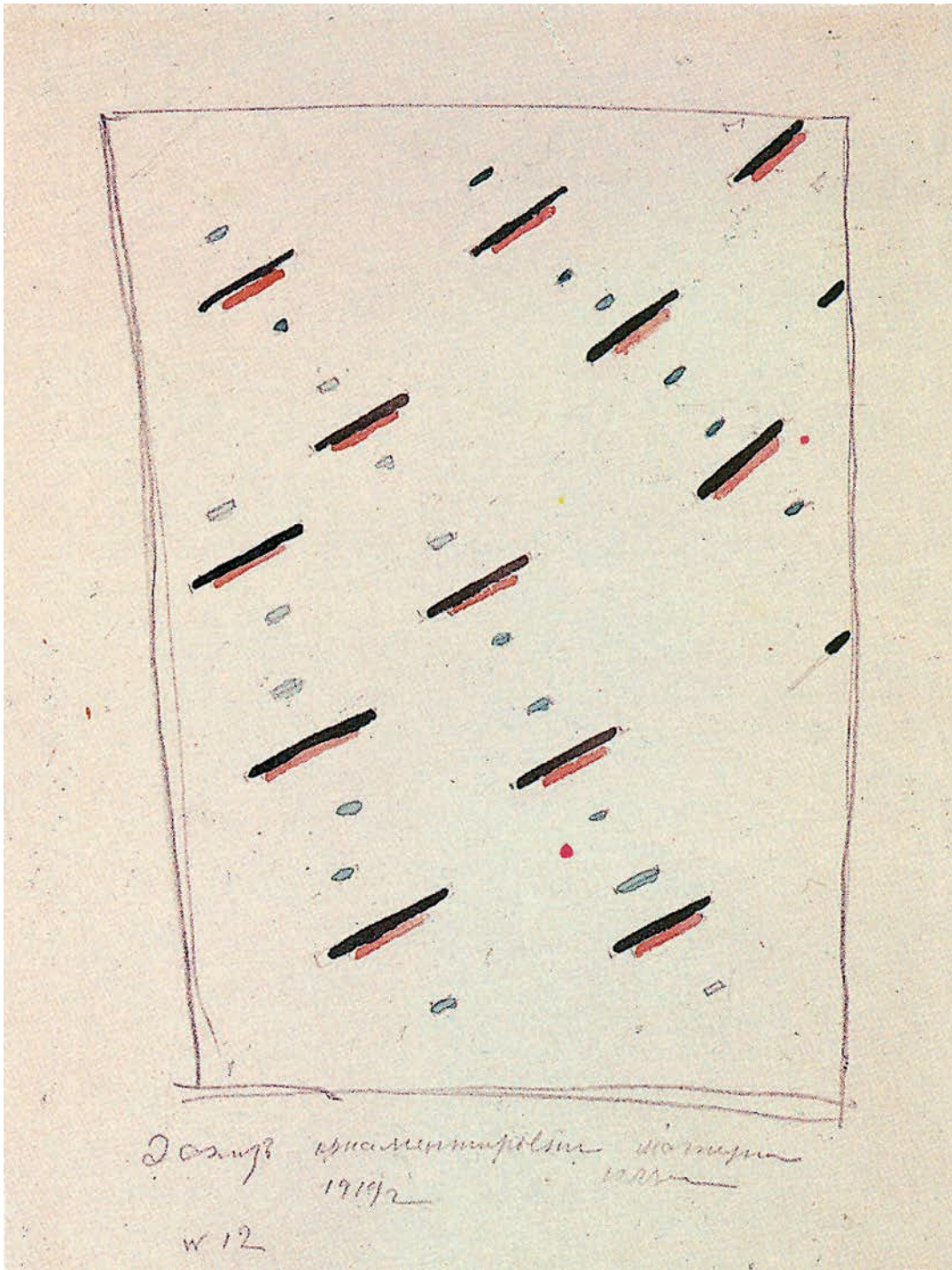
Супрематические орнаменты И. Чашника, созданные во второй половине 1920-х гг. близко примыкают к эскизам для тканей других уновистов. Ритм фигур и форм, горизонтальное расположение и членение плоскости, основные супрематические элементы вторят ритмическим приемам произведений для текстиля, сделанных в Витебске.



Набойка И. Черкивки. Альманах УНОВИС № 1. 1920. К. Малевич. Первая ткань супрематической орнаментировки. 1919. Холст, наклеенный на бумагу, тушь, гуашь. ГРМ



К. Малевич. Орнаментировка ткани № 10. Ситец. Образец для текстиля. 1919. ГРМ



К. Малевич. Эскиз орнаментации материи № 12. Образец для текстиля. 1919. ГРМ

Эскизы и фрагменты орнаментов тканей довитебского, витебского и послевитебского периодов соотносятся друг с другом по состоянию форм и цвета на белом холсте, представляя единую концепцию ритмического повторения форм на воображаемых горизонтальных или реже на диагональных линиях слева направо по ткани. В основе целостной концепции находятся похожие фигуры и/или их вариации – определенный модуль превращается в основной знак.

◆ В. Ракитин подчеркивал: *«Молодые подмастерья работали по-супрематически, а большинство – под супрематизмом. Они не успели научиться работать иначе и не понимали, зачем писать портреты живых революционных деятелей. Лучше на трибуне нарисовать круг, треугольник и, конечно, квадрат. Красный. Ведь на улице красный день календаря. Вот Казимир Северинович – настоящий вождь. Вождь нового всемирного искусства. Да здравствует мировая революция искусства! И, наверное, социалистическая революция случилась только для того, чтобы победила революция искусства»* [Ракитин. Тексты... С. 352].

7 ноября 1920 года власти отказались от уновисских проектов оформления города. Так же, как в мае 1919 отказывались от шагаловского художественного предложения. Однако повторим: следует заметить – и это подчеркивает В. Ракитин – участие уновистов в агитационных художественных акциях стало проверкой универсальности принципов нового искусства, и эту проверку оно выдержало [В. Ракитин. Тексты ... С. 142].

ГЛАВА 2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ДВИЖУЩИХСЯ ОБЪЕКТОВ. СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ТРАМВАЙ

С декабря 1919 года в Витебске, когда отмечался юбилей Комитета по борьбе с безработицей (17 декабря 1919 года для юбилея Комитета К. Малевич с Л. Лисицким создали эскизы панно, сцены и здания) началось формирование проекта выхода искусства в среду, сегментирование среды и объединение фрагментов в целостность по законам современного искусства.

√ Проект начинал формироваться в закрытом, замкнутом пространстве, в кубе помещения, т.е. в ближайшей среде, в которую помещен человек. Одновременно и оформление пространства наружного, открытого вовне (росписи, знамена).



Оформление здания Комитета по борьбе с безработицей на Канатной улице. Декабрь 1919 Витебск



К. Малевич, Л. Лисицкой. Супрематизм. Эскиз оформления занавеса. Витебск. 1919. ГТГ

• Следующий шаг – сугубо сценический: представление «Победы над Солнцем» и Супрематического балета. Это уже не просто закрытое помещение вокруг человека, а закрытое помещение с действующим в нем человеком и сквозь человека. Пространство закрытое, внутреннее – в «колбе».

- К этому проекту примыкает оформление трамваев, вывесок и пр. Здесь действует тот же принцип «колбы», однако внутреннее, сценическое оформление выносится вовне – на щиты, это – сценография трамваев и пр., а «статисты» располагаются внутри «колбы».
- Далее – свернутый, внутренний объем. Это – ПРОУНЫ Эль Лисицкого и скульптура Д. Якерсона (позже появятся архитекторы К. Малевича). Человек находил здесь в позиции наблюдателя, он располагался за границами объекта.
- Оформление города к праздникам. Наблюдатель был расположен внутри фейерверка, внутри Супрематизма, в свободе выбора.
- Далее – выход в утилитарную среду, в повседневность (обои, одежда, посуда и пр.), в собственно дизайн среды, где формировались ее отдельные участки, сегменты, организующие не только самую ближайшую среду вокруг человека, но и самого человека, его взгляды, вкусы, представления.

Всё то, что осуществил К. Малевич в Витебске через свой проект-школу УНОВИС, соотносится с характеристикой Э. Тоффлера Второй волны, для которой принципиальным является опыт организации пространства, что связано «с процессом его линеаризации, происходившем одновременно с линеаризацией времени. <... > архитектурная организация пространства, со-

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

ставление подробных карт, использование единых, точных единиц измерения и прежде всего прямая линия стали культурной константой, составившей основу новой индуст-реальности» [Тоффлер Э. Третья волна. М., 2002. С 191].

При этом, главным остаётся понимание того, что отнюдь не декоративные решения являются принципом супрематизма, что супрематизм – это прежде всего сложная художественно-философская система. И это отнюдь не составление эстетических плоскостей, фигур и форм, это – истинно философское проникновение в суть искусства, в суть мысли и с помощью философского проникновения – движение в суть миростроения.

В сегментах супрематического проекта мая 1920 года располагались: росписи на стенах, вывески, эскизы росписей интерьеров столовых, матрицы продовольственных карточек, трибун ораторов, скульптурные памятники, **росписи щитов на бортах трамваев.**

♦ *Е. Школьник: «Вне института художественная жизнь города также была ключом. Я уже писал, что все заборы, трамваи и частично фасады многих домов были расписаны разными фигурами и лозунгами вроде: “Владыкой мира будет труд!”, “Мы наш, мы новый мир построим!”, “Искусство принадлежит народу!”, “Ученье – свет, неученье – тьма” и др.*

Росписи на трамваях напоминали супрематические картины, изображающие геометрические фигуры и в беспорядке написанные буквы лозунга (выделено нами – Т.К.).

На заборах чаще всего изображались до предела обобщенные рисунки фигур рабочих в синих блузах, несущие бревно или размахивающих большим молотом и бьющих по наковальне; или фигуры широко шагающего художника с палитрой и кистями в руках на фоне неба и условно изображенного, где-то вдаль, города с фабричными трубами. Символом просвещения был горящий факел на фоне раскрытой книги. Плакаты с такими символами и лозунгами были вывешены на многих домах» [Наше наследие. 2005. № 75–76. С. 185].





Оформление трамвая в Витебске по эскизам УНОВИСа. 1920

В начале 20 в. Витебск был главным культурным и экономическим центром региона.

- В 1866 году он сделался крупным железнодорожным узлом.
- Самым крупным предприятием была табачно-махорочная фабрика А. Колбановского,
- действовали три крупных пивоваренных завода, мукомольные предприятия,
- изготавливали искусственные минеральные воды на заводах аптекарей, производили лечебный кефир,
- было открыто отделение по производству колбасы, высоко ценилась продукция маслوبيчного предприятия,
- первичная обработка сырья производилась на войлочном заводе Б. Апирьяна, центром текстильного производства стала льнопрядильная фабрика «Двина», работало канатно-прядильное заведение П. Пархаля,
- действовало несколько предприятий по выпуску сельскохозяйственного инвентаря, а также кафельно-изразцовый и изразцово-гончарный заводы, картонно-бумажная фабрика Л. Киммеля.

Витебск находился в ряду крупнейших городов империи по уровню доходов.

♦ «Что общего между одним из старейших в России витебским трамваем и картинами Марка Шагала? Витебск расположен на холмах. И когда в конце XIX века конка, то есть лошади, уже не были в состоянии тянуть вагончики с горки на горку, французский инженер Фернан Гильон предложил пустить в Витебске трамвай. И Марк Шагал, вспоминая витебский рельеф, говорил, в детстве ему казалось, что с одной горки на другую легче перелететь, чем пройти пешком.

<...> в июне 1973 года, выступая на открытии своей выставки в Государственной Третьяковской галерее, Марк Шагал сказал: “Вы не видите на моих глазах слёз, ибо, как это ни странно – я, вдали душевно жил с моей родиной и с родиной моих предков. Я был душевно здесь всегда. Но я, как дерево с родины, висел как бы в воздухе. Но всё же рос...

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

Можно обо мне сказать всё, что угодно – большой я или маленький художник, но я оставаюсь верным моим родителям из Витебска»» [Шульман А. Почему человек летает / http://mishpokha.org/o-zhurnale/zhurnal-mishpokha-37-2017/342-pochemu-chelovek-letaet?fbclid=IwAR1OM4csGzodqojlthuc03nE_-44DPocfoSbyOHe8tIGl332w7jC2WVaA].



М. Шагал. Витебск с Задуновской горы. 1917

До конца 19 в. городским средством коммуникации, сообщения между районами были извозчики. Трамвайное дело началось в 1896 и открылось в 1898 году.

♦ «Существует ряд версий о происхождении данного слова. Слово “трамвай” многие ученые-лингвисты связывают со словом “вагон”. <...> Наиболее логично утверждение, что название “трамвай” связано со скандинавскими словами, перешедшими в английский язык: “tram” – столб, брус и “way” – дорога. И тогда видно, что трамвай – это столбовая дорога, т.е. дорога, состоящая из столбов, деревянных брусьев, шпал» [Павлючков В. Витебский трамвай: исторический очерк. Мн., 2010. С. 33].

Центральная станция Витебского трамвая, в которой действовали три паровые машины, располагалась по Задуновской, 13 в доме, принадлежавшем И. Вишняку. Станция производила ток с помощью паровой машины, ток посылался по воздушному проводу, питавшему всю сеть. Ток попадал через специальные происхождения каждого вагона на рельсы. Замыкателем тока служил сам вагон, под днищем которого располагался мотор.

♦ «Значительное, если не основное, количество работ было неквалифицированное, связанное с земляными, погрузочно-разгрузочными и прочими физическими работами, где нужны здоровые и сильные люди без особых навыков, не требующие определенных условий труда и заработной платы. <... > Вызывает восхищение организация и темпы работ. Уже к концу года было закончено строительство основных объектов, кроме павильонов для пассажиров и деревянных домиков. <... > Трамвайные пути были построены под руководством инженера И. Розенталя по особой технологии. <... > трамвайные пути, уложенные по такой технологии, верой и правдой прослужили Витебскому трамваю до середины 20-х гг. XX в.» [Павлючков В. Витебский трамвай: люди, события, факты. Мн., 2014. С. 128–129].

18 июня 1898 года состоялось празднование по случаю освящения и открытия витебского электрического трамвая.

♦ «На площадке перед депо устроен был помост с балдахином, обитым красной материей, для духовенства. Сами помещения депо убраны были флагами и зеленью, причем одно из них обращено было в огромный зал-столовую; на передней стене этого помещения эффектно выделялся роскошно убраный портрет Государя Императора с гербами губернии по сторонам, все остальные стены утопали во флагах и зелени; в этом же помещении устроена была эстрада для музыки.

Вагоны, число 22, находились в помещении рядом, те, которые предназначались для почетных гостей и открытия движения, красиво были убраны флагами, цветами и зеленью.

Перед помостом для руководства были выстроены в два ряда служащие трамвая: контролеры, кондукторы и так называемые ватманы (служители, управляющие движением вагона) в новеньких с иголки костюмах.

И кругом все было убрано по-праздничному, блестело новизной и чистотой под ослепительно яркими лучами солнца. <... >

По окончании богослужения состоялось само открытие. <... > затем присутствующие на освящении вошли в поданные вагоны, и они двинулись по направлению к Соборной площади. <... >

Проехали по Замковой улице до Двинского моста и возвратились обратно в депо <... > .

Его Превосходительство выразил мысль, что настоящим учреждением наш город становится в ряд с другими культурными городами, пользующимися благами цивилизации, так как далеко не везде, не только в России, но даже и в Западной Европе, применяют электричество как способ передвижения <... >» [Витебские губернские ведомости. 1898. № 73. 20 июня. С. 1].

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

√ Исполнили «Трамвайный марш» О. Крамера, ставший традиционным в Витебске при открытии движения.



√ Линии трамвая: от тюрьмы до вокзала, от вокзала до лазарета на Задуновской, от лазарета до почтовой станции, от станции до тюрьмы. Первая линия от Окопной площади по Богодельной улице через Смоленскую торговую площадь на Смоленскую улицу и через Каменный мост до Соборной площади, затем от Соборной площади – по Большой Могилевской улице до Окопной площади у городских казарм. Вторая линия от Задуновской окопной площади к дамбе до Соборной площади и по Замковой через Двинский мост по Вокзальной и Ковальской до площади при еврейской больнице.

√ В документе от 3 марта 1900 акционерное общество «Витебский трамвай» докладывало городской думе, что за 1898/99 перевезено почти полтора миллиона пассажиров.

√ Имущество поддерживалось в хорошем состоянии, своевременно производился ремонт, обновлялось оборудование, совершенствовались трамвайные пути.

√ В начале Первой мировой войны вагоны переоборудовали для перевозки раненых и проложили пути к больницам и госпиталям.

√ К 1919/1920 гг. оборудование серьезно изнашивалось, топлива не хватало, подвижного состава было недостаточно, однако в городе делалось всё, чтобы трамвай не остановился и не исчез.



Экспозиция Музея Витебского трамвая. В. Павлючков: «Вагон стоит на въезде в трамвайный парк. Он открыт и доступен любому прохожему: здесь часто играют дети, в прицепном вагоне проводит время молодежь и отдыхают прохожие. Но немногие знают, что это – точная копия машины, которая в XIX веке ходила по улицам Витебска»

Первые 34 трамвая это – 18 моторных с 20 сидячими, 12 стоячими местами и 28 местами в прицепных вагонах, а также 16 летних вагонов. Вагоны были закрытыми + две открытые (со стальными листами понизу) площадки спереди и сзади вагона с козырьками и двусторонним управлением.

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



В. Павлючков: «Прицепной вагон – тоже копия машины 120-летней давности. Его изготавливали в бельгийском Левене. Сейчас завода уже нет, но чертежами смогли поделиться музейщики: в Брюсселе создан богатейший музей городского транспорта. Правда, в реконструкции есть один недостаток – почти полностью отсутствуют подлинные комплектующие. Но это могут заметить только профессионалы».



√ Заметки на полях: фрагменты Книжки О. Мандельштама в оформлении Б. Эндера
«2 трамвая» 1925 года:

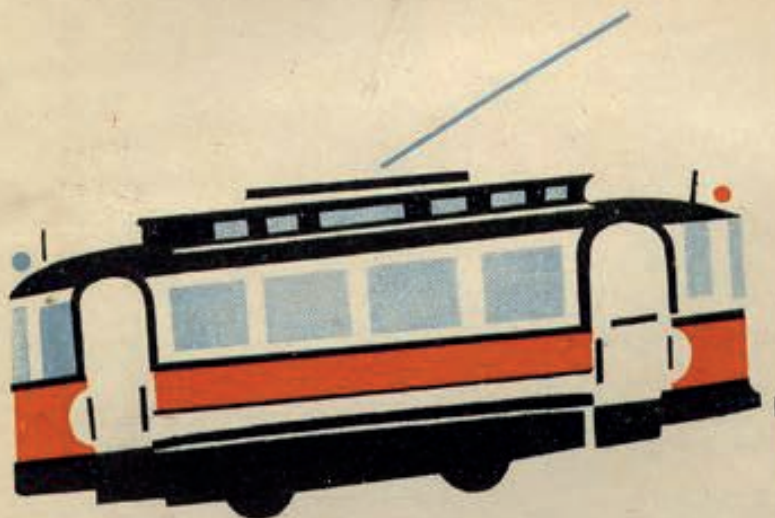




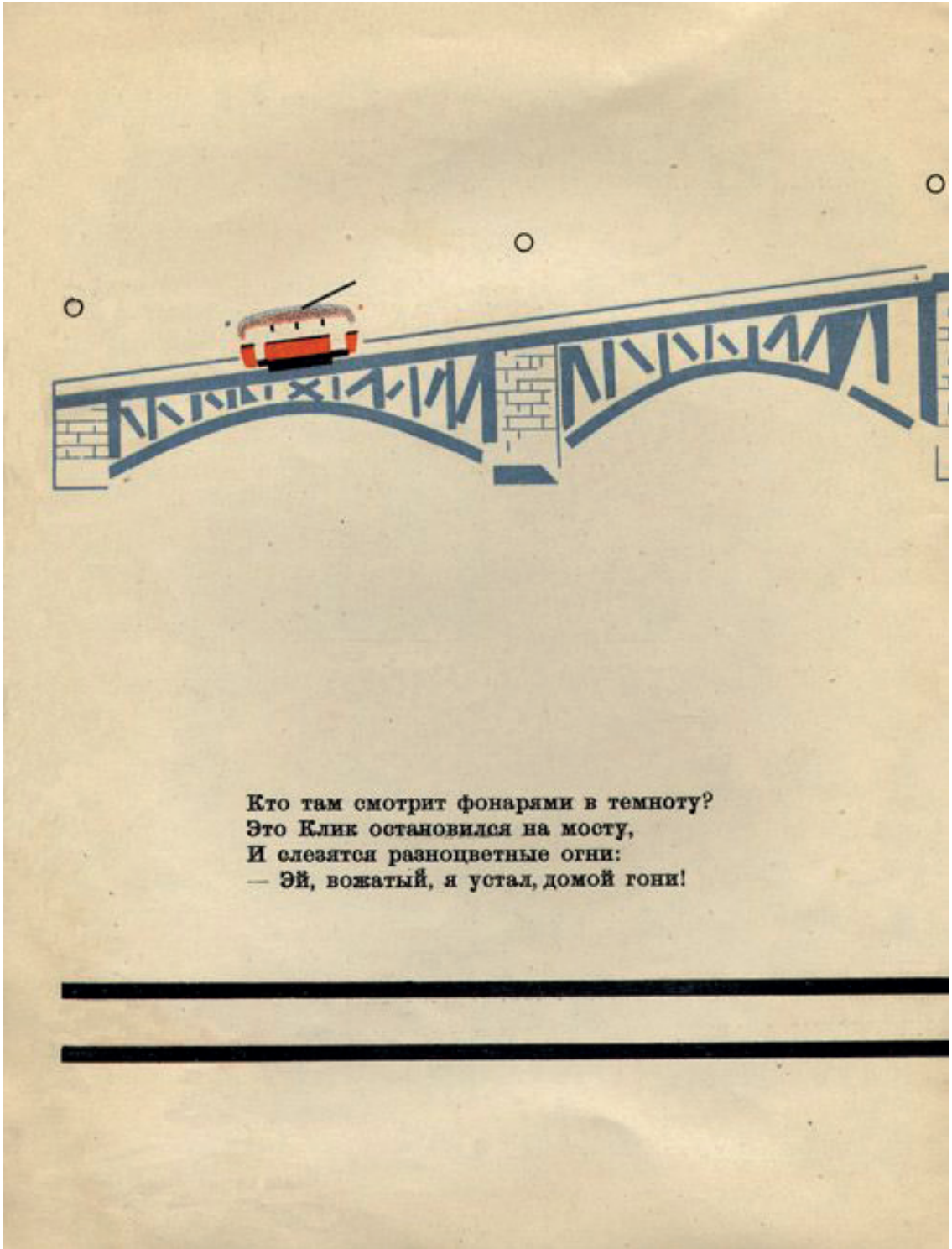
КЛИК И ТРАМ

Жили в парке два трамвая:
Клик и Трам.
Выходили они вместе
По утрам.

„Скажи мне, кондуктор, скажи мне, вожатый,
Где брат мой двоюродный Трам?
Его я всегда узнаю по глазам,
По красной площадке и спинке горбатой“.



Начиналась улица у пяти углов,
А кончалась улица у больших садов.
Вся она истоптана крепко лошадьми,
Вся она исхожена до-черна людьми.
Рельсы серебристые выслала вперед.
Клика долго не было: что он не идет?





А Трам швырк-шварк —
Рассыпает фейерверк;
А Трам не хочет в парк,
Громыкает громче всех.

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



— Возьми мою руку, вожатый, возьми,
Поедем к нему поскорее;
С чужими он там говорит лошадыми,
Моложе он всех и глупее.
— Поедем к нему и найдем его там.



И Клика находит на площади Трам.



И сказал трамвай трамваю,
По тебе я, Клик, скучаю,
Я услышать очень рад,
Как звонки твои звенят
Где же розовый твой глаз? Он ослеп
Я возьму тебя сейчас на прицеп:
Ты моложе — так ступай на прицеп!

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Трамвай на Соборной площади. Начало 20 в.



Трамвай у Окружного суда на Смоленской улице. Начало 20 в.



Муляж из Музея Витебского трамвая

На фото Витебска начала 20 в. и на муляжах из Музея Витебского трамвая мы видим внешний вид вагонов, закрытую часть которых украсили щиты с плакатами, выполненными уновистами. Это был Тип 2: с защищенной крышей, с 5 окнами (3+2), открытой платформой, под боковыми окнами были расположены узкие деревянные таблички с нарисованным маршрутом; общая длина 8, 2 м, пассажирский салон – 5, 2 м, длина платформы – 1, 5 м, ширина – 1, 9 м, высота – 3, 25 м, вес – 6, 5 т, диаметр колеса – 80 см, два мотора. Два цилиндрических выключателя, ручной тормоз со встроенным сигналом-звонком, фара. В 1906–1908 гг. на крышах стали устанавливать рекламные щиты, таблички с маршрутом заменялись указателями и было встроено отопление. С 1912 года тип 2 был трансформирован в Тип 2А.

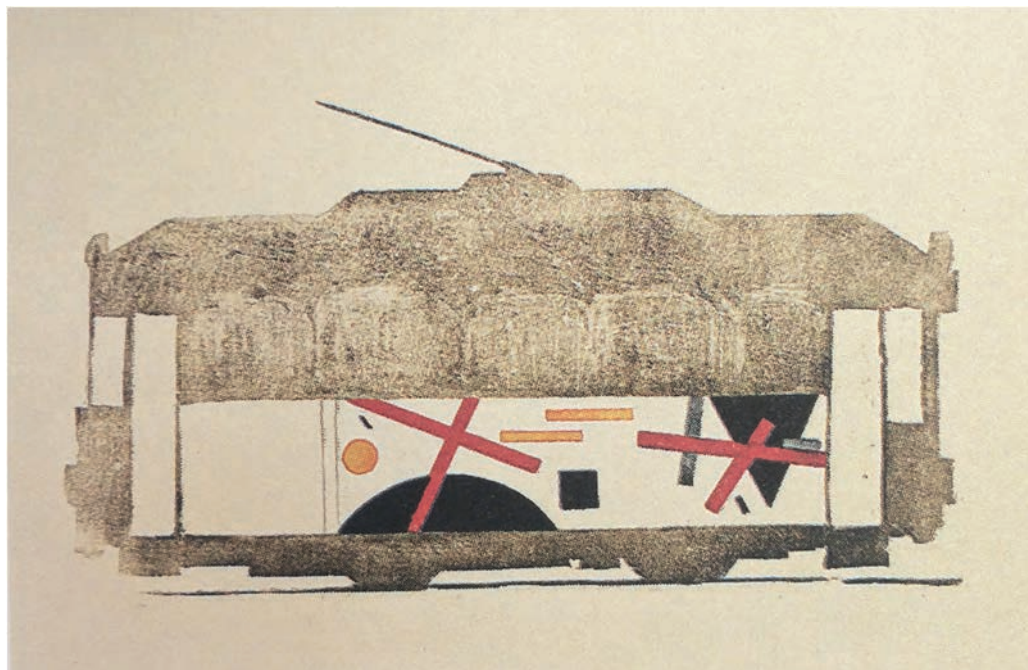
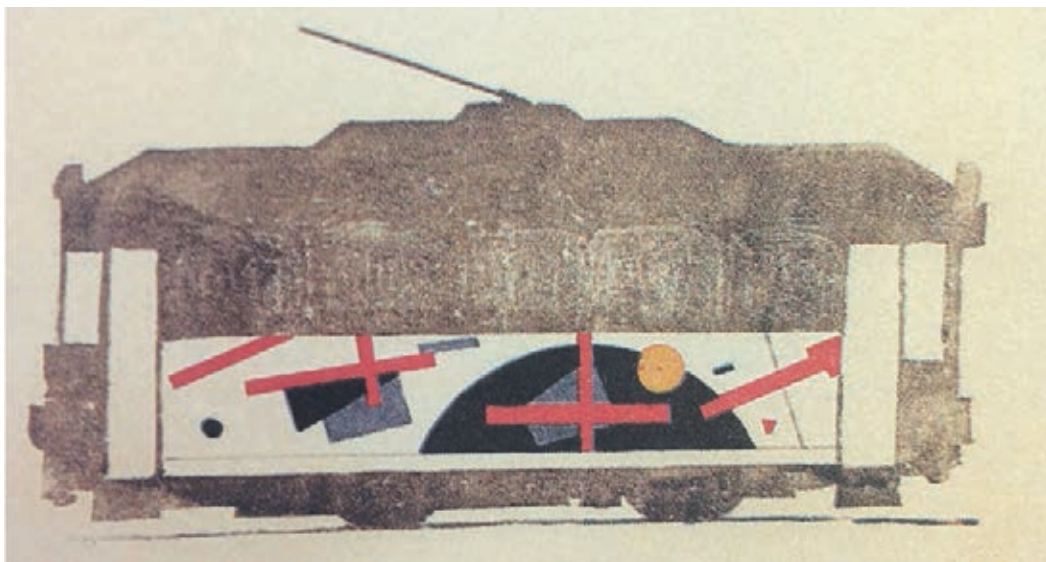
♦ «<...> трамваи были изготовлены в Германии, упоминались два города – Гота и Нюрнберг, и, вполне возможно, что одна часть трамваев была изготовлена на одном заводе, а вторая – на другом, или это было совместное производство» [Павлючков В. Витебский трамвай: исторический очерк. Мн., 2010. С. 189].

Эскизы оформления Супрематического трамвая были помещены в Альманахе УНОВИС № 1. 1920 эскизы Н. Коган на С. 39-40 и эскиз Цетлина на С. 41.

На эскизах Коган яркие, многосоставные композиции: на одной стороне с черным квадратом в центре и равновесием полукружия в левой части и черного треугольника в правой. Динамику всей структуры задают наклонные красные кресты. Небольшой желтый круг слегка

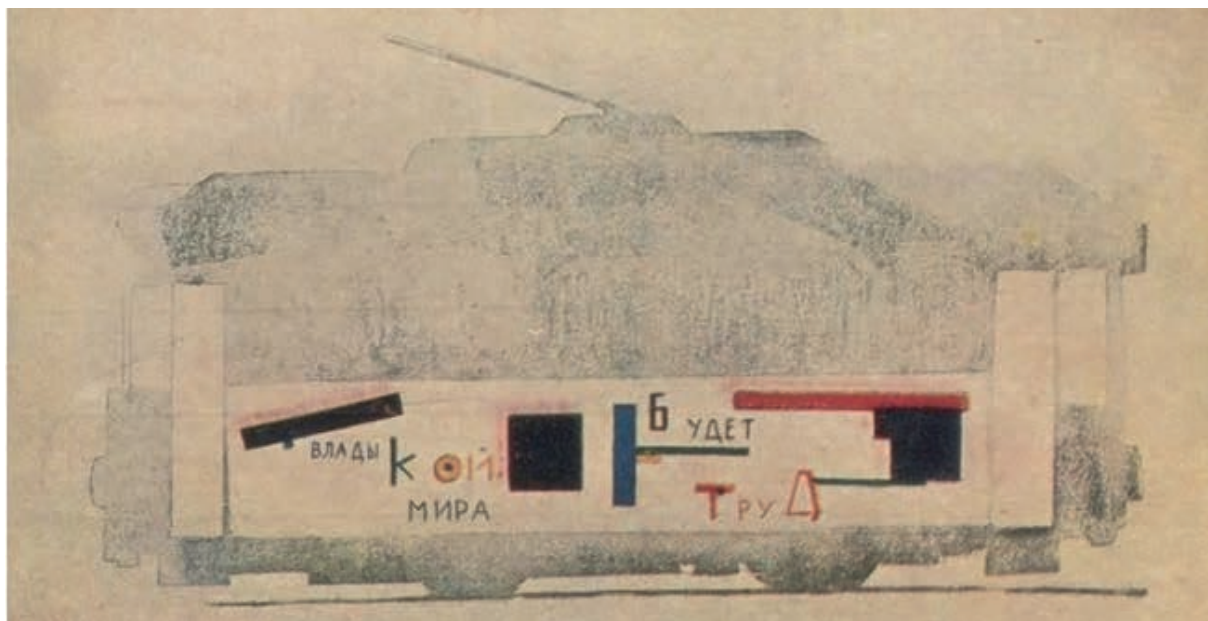
ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

увеличивается на другой стороне/боку трамвая. И здесь динамика задается красными крестами, один из которых трансформируется в стрелу, указующую вместе с черным треугольником динамическое направление. Обе композиции отличаются яркостью, сочетанием крупных форм и мелких деталей, игрой масштабов, сильным акцентированием линий и линейного движения.



Эскизы Н. Коган

Эскиз Цетлина основывается на статике супрематических форм, на их взаимодействии и согласовании. В композицию введены буквы разной величины, задающие легкость всей композиции и особую типографику «Владыкой мира будет труд».



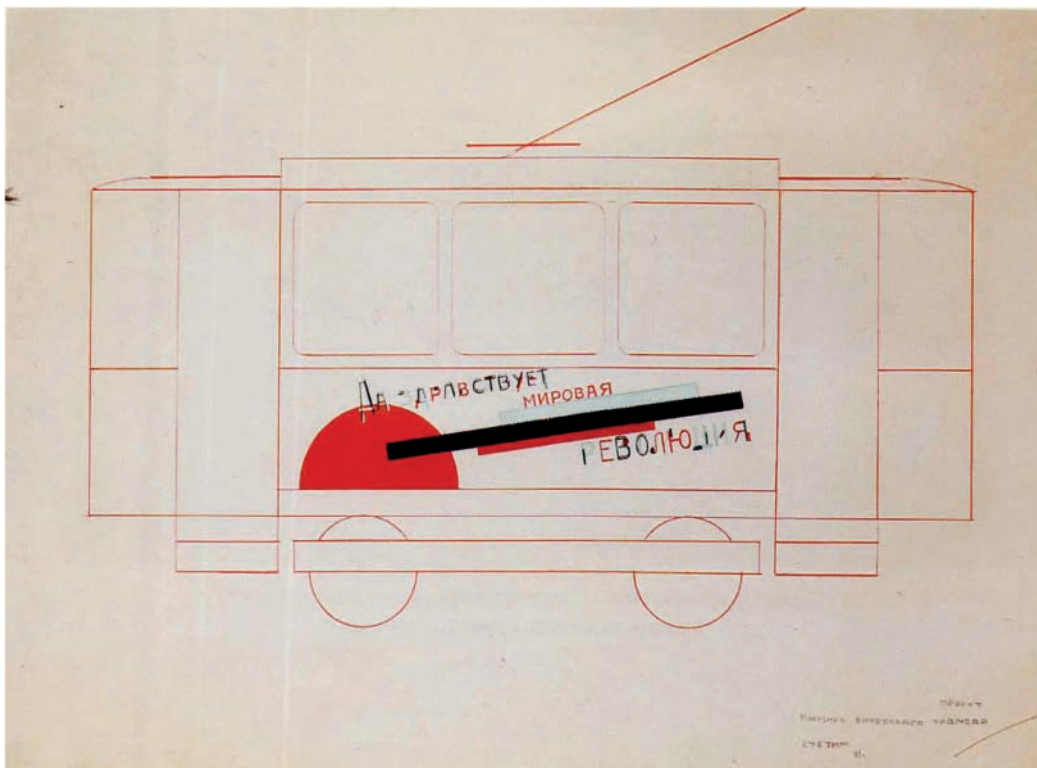
Эскиз Цетлина



Витебский трамвай с оформлением по эскизу Малевича. 1920

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

И на фото 1920 года мы видим воплощение малевического эскиза из двух крупных фигур – круга и треугольника с такой же крупной надписью из треугольником расположенных длинных узких букв «Всю жизнь превратим в субботник».

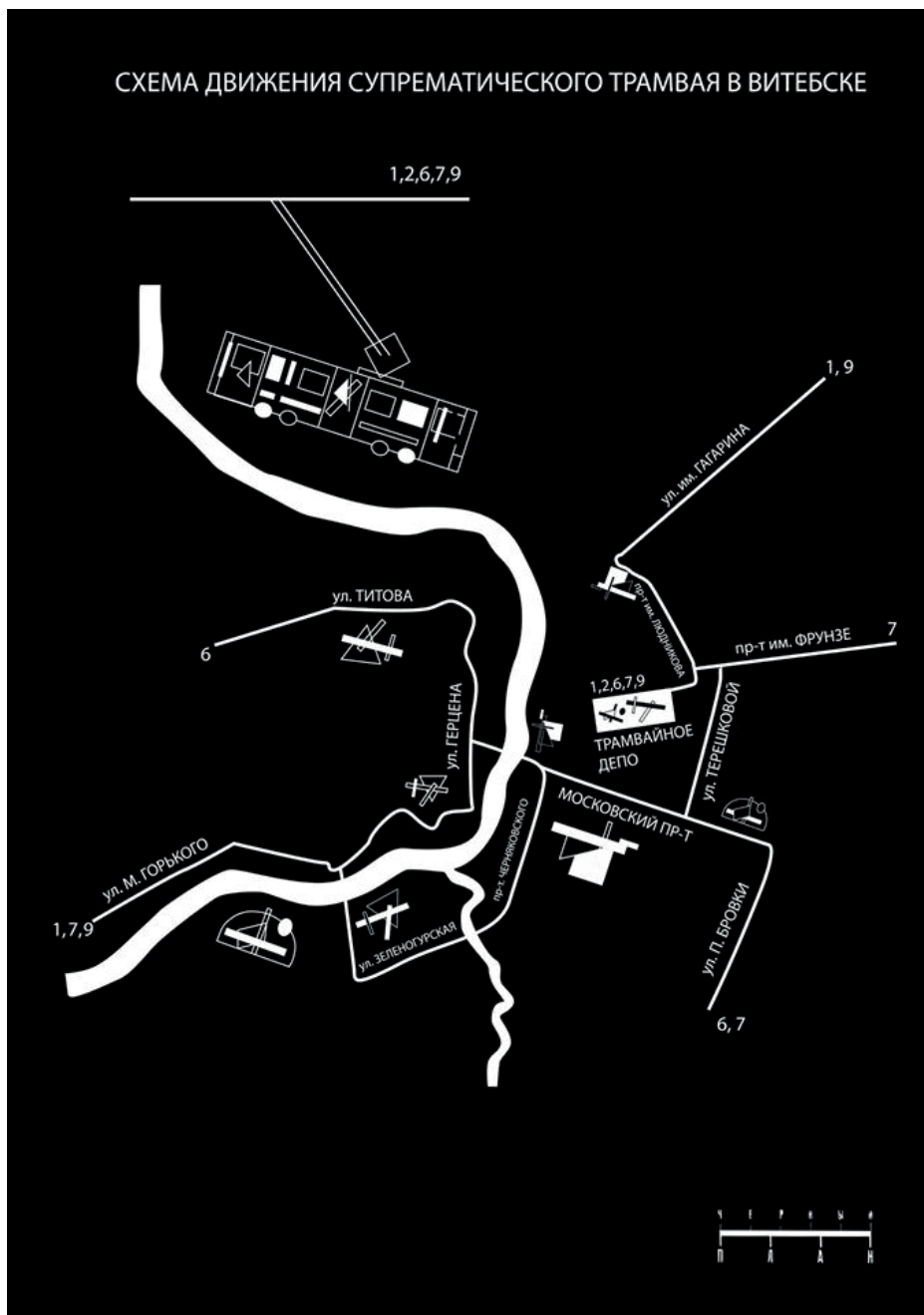


Эскиз Н. Суетина Трамвай. 1921

Художественное предложение Н. Суетина 1921 года более мобильное, скупое, лаконичностью своей увеличивающее воздействие всей композиции, основано на красном полукруге, из которого вырывается или наслаивается на него/ударяется о него черный прямоугольник, расположенный диагонально, и на который налагаются/примыкают еще два небольших прямоугольника – серо-голубой и красный. Буквы, черные и красные, «Да здравствует мировая революция» создают рифму диагоналям формы и усиливают динамику композиции.

Супрематический трамвай связывал все районы Витебска, сделавшись своеобразным передвижным супрематическим музеем/галереей. Он связывал воедино весь запас витебского пространства в одну целостную идею супрематизма, прокламировал ее, постоянно напоминал о ней, воздействуя как эхо конфетти. Он стал подвижной границей внешнего и внутреннего: человек входил внутрь супрематического проекта и двигался в нем и вместе с ним, его глаз впитывал супрематическую форму, привыкал, воспитывался – во время ожидания на остановке, во время пребывания внутри, во время наблюдения за движением со стороны улицы.

Супрематический трамвай «передвигал» и другие элементы оформления города (стационарные). Трамвай с росписями уновистов эксплуатировался в Витебске, по воспоминаниям (студент художественного техникума В. Атуфьев) витеблян еще и в 1925-1926 гг., и оформление производило на них впечатление яркости, свежести, живости [<https://vkkurier.by/155314>].





Рекламные планшеты использовали на трамваях в Витебске с конца 19 в., это стало технологией художественной пропаганды и для уновистов, его как сценическую площадку приспособил для своей деятельности и Теревсат.

◆ *«Сегодня, 20 июня, будет в первый раз пущен оборудованный губкомом РКП и политпросветом губвоенкома – агиттрамвай. С 1 ч. дня агиттрамвай дает несколько спектаклей-митингов на базарах. С 8 ч. будет дан спектакль-митинг на пл. Свободы и в других людных местах» [Известия Витгубревкома и губкома РКП. 1920. № 135. 20 июня. С. 4].*

Теревсат – Театр революционной сатиры был создан в Витебске 6 февраля 1920 года (первые спектакли). Сценическое пространство, т.е. планшет, портал, коробка сцены или сценическое здание – всё это обустройство и оборудование отсутствовало: всё это может быть (как в Доме Просвещения или в к/театре «Рекорд»), а может и не быть (как на площади), но аргумент в нём нет нужды. У Теревсата это – разомкнутое пространство, с законами самой улицы, свободное, подвижное, динамичное, открытое для зрителей, впускающее зрителей в свою плоть, сколочное/витражное, отказавшееся от высокого ритуала во имя революционной улицы. У Теревсата сжатое, спрессованное время, сиюминутность вспышки импровизации, здесь и сейчас, мгновенная зарисовка. Это – время, замкнутое в актёре, в его голосе и телесности.

◆ *«<...> вместо «приличных» пьес, предназначенных для наших прабабушек, стали репетироваться написанные «под горячую руку» номера, пропитанные ядом революционной сатиры, и из пыльного театрального архива стали выволакиваться на свет божий и треуголка Колчака и пышные эпoletы Деникина, и нарядный мундир Юденича и бандура Петлюры» – писал в газетной заметке Михаил Пустынин [ГАВМ. Ф. 2289. Оп. 2. Д. 80а. Л. 16–16об.]*

Всё представлялось лёгким в театре без кулис и декораций, с простой площадкой для незатейливой актёрской игры. Это искусство устремлялось в жизнь, в самую гущу повседневности, в городскую среду. Отказавшись от классической композиции с завязкой, кульминацией и развязкой, теревсатовцы стали использовать темпо/ритмическую основу для композиционного построения постановки с мельканием, быстрой сменой картинок, с комиксами, скетчами – для клиповой структуры 30-минутного зрелища. Революционная сатира была подобна метле, сметающей прежнюю социальную матрицу. Этот образ – образ метлы воплощал предельную простоту действия, простоту до примитива, упругую его настойчивость, скорость, повторение действия и его плакатность.

Теревсат – это и продолжение традиции площадного театра, балагана с его безграничностью, грубостью, экспрессивностью, скоморошеством, шутовством и карнавалом.

В апреле 1920 года группа актеров гастролировала в Москве, и с новой труппой Теревсат стал московским коллективом. С майских праздников 1920 года этот Теревсат стал выступать в московском трамвае:

◆ *«Решиться играть на площадке трамвайного вагона, под знойным июльским солнцем, с запекшимися от жары губами, передвигаясь с площади на площадь с 4 часов*

дня до позднего вечера – это подвиг» [цит по: Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 391].

Так же и в Витебске, на площадке трамвая, спектакль ездил по городу, останавливался на короткое время и отправлялся на другую площадь. Летом 1920 года агиттрамвай с его спектаклями дополнила агитповозка. По Витебскому уезду и по Витебску на ней возили агитаторов и артистов.

♦ *«На улицу, в гущу жизни, в Полоцкий рынок, в площадь Свободы врывается сорабисный автомобиль, сорабисный (Сорабис – Союз работников искусств) агиттрамвай или сорабисная агитповозка, и удивленные “народы” слушают “серьезную” музыку, песенки о черном и красном, стихи о дерзком Трубадуре – с корзинками, наполненными петрушкой, морковью и прочей убогой снедью в руках» [ГАВт. Ф. 2289. Оп. 2. Д. 59. Л. 10б].*

Теревсат стал и передвижной устной газетой, живой, наглядной, с инсценировкой фелетонов.

А Супрематический трамвай не был сугубо агитационным проектом и не был сугубой рекламой нового искусства.

В определенной точке они сходились: в понятии заявления, декларации нового, современного искусства и современного диалога художника и зрителя. Но их технологии были различными: передвижной театральный показ VS передвижная выставка. Передвижной театральный показ внятно расшифровывал смыслы политической ситуации, при том, что была найдена специфическая актуальная сценическая форма действия. Передвижная выставка ничего не расшифровывала, супрематические композиции с их формальными ребусами увлекали в новый визуальный мир.

★ ★ ★

Трамвай вошёл в городскую повседневную жизнь в конце 19 века. Как праздник, а потом как обыденность. В России: 1892 год – Киев, 1896 – Нижний Новгород, 1897 – Екатеринослав (Днепропетровск/Днепр) и Елисаветград (Кировоград/Кропивницкий), 1898 – Курск, Витебск, Севастополь и Орёл, 1899 – Москва, Лиепая, Житомир, Казань и Кременчуг.

И почти везде он сразу стал элементом пейзажа в живописи.

Одна из станций 5 линии Парижского метро и остановка трамвая линии Иль-де-Франс названы именем великого художника «Бобиньи-Пабло Пикассо» (Bobigny–Pablo Picasso)

✓ Заметки на полях: рассмотрим этот образ в искусстве разных художников разного времени, где самым главным оказывается настроение. Именно настроение в подобных работах было главным способом воздействия на зрителя. Настроение автора, радостное, веселое или ностальгическое состояние позднего вечера становится центральным понятием такого искусства. Для художников авангарда трамвай был футуристическим элементом, фактором движения, металлического города, грохота улицы и нового времени.



Ю Пэн. Портрет Иосифа Туржанского. 1910-е

На картине Юрия Пэна «Портрет Иосифа Туржанского», созданной в мастерской художника на Гоголевской улице в Витебске, мы видим здание Мариинской гимназии и идущий по улице к Соборной площади Витебский трамвай. На фотографии 1925 года запечатлена Гоголевская улица: на трамвайных путях выстроились военные, у стен домов теснятся горожане; в левой части фото на балконе стоит человек. Именно этот балкон – в мастерской Ю. Пэна.



Витебск. Гоголевская улица. 1925

В произведениях изобразительного искусства разных направлений, стилей, настроений трамвай проявляется не просто красочным ярким пятном, ощущением движения в картине, но это – образ самого города, его металлического звука, его электрической энергии, а кроме того, еще и образ места, небольшого пространства, где человек закрывается от одиночества в ночи или, наоборот, веселится в компании товарищей, или ждет, или торопится. Трамвай становится и символом связи в пространстве города.



Вл. Подковинский. Улица Новая Свят в Варшаве летним днем, 1892 г. Национальный музей в Варшаве



А. Патраков. Осенний трамвай



Ю. Шевчук. Прага. Трамвай

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



С. Волков. Старый трамвай



И. Сидоров. Трамвай желаний



А. Юзбасян. Зима на Кинг-Стрит-Вест



Э. Хохловкина. В Сокольниках

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



И. Медведев. Трамвайчик



А. Щепалин. Вечерний трамвай зимний дивный



А. Стародубов. Аннушка



С. Каплан. Большая зима на Соломянке. 1988



А. Бутырский. Трамвай



А. Громов. Дубки. Трамвай

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Ю. Копачевский. Красный трамвай



И. Пашко. Зима 1942



Ю. Непринцев. Трамвай идет на фронт



А. Лабас. Улица



Ё. Судек Улица в Праге. 1924



Ю. Таврин. Трамвай. 2009



Т. Наги. Трамвайная остановка. Утро



С. Боев. Последний трамвай



С. Степанов. Питерский трамвай

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Г.И. Худы. Из серии «Воздушные трамваи»



Карло Карра. То, что мне рассказал трамвай. 1910-1911



Карло Карра, Соборная площадь в Милане. 1909



Л. Кирхнер. Рельсы на Лейпцигштрассе из серии «Сцены улиц Берлина» 1914

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



С. Адливанкин. Трамвай Б. 1928



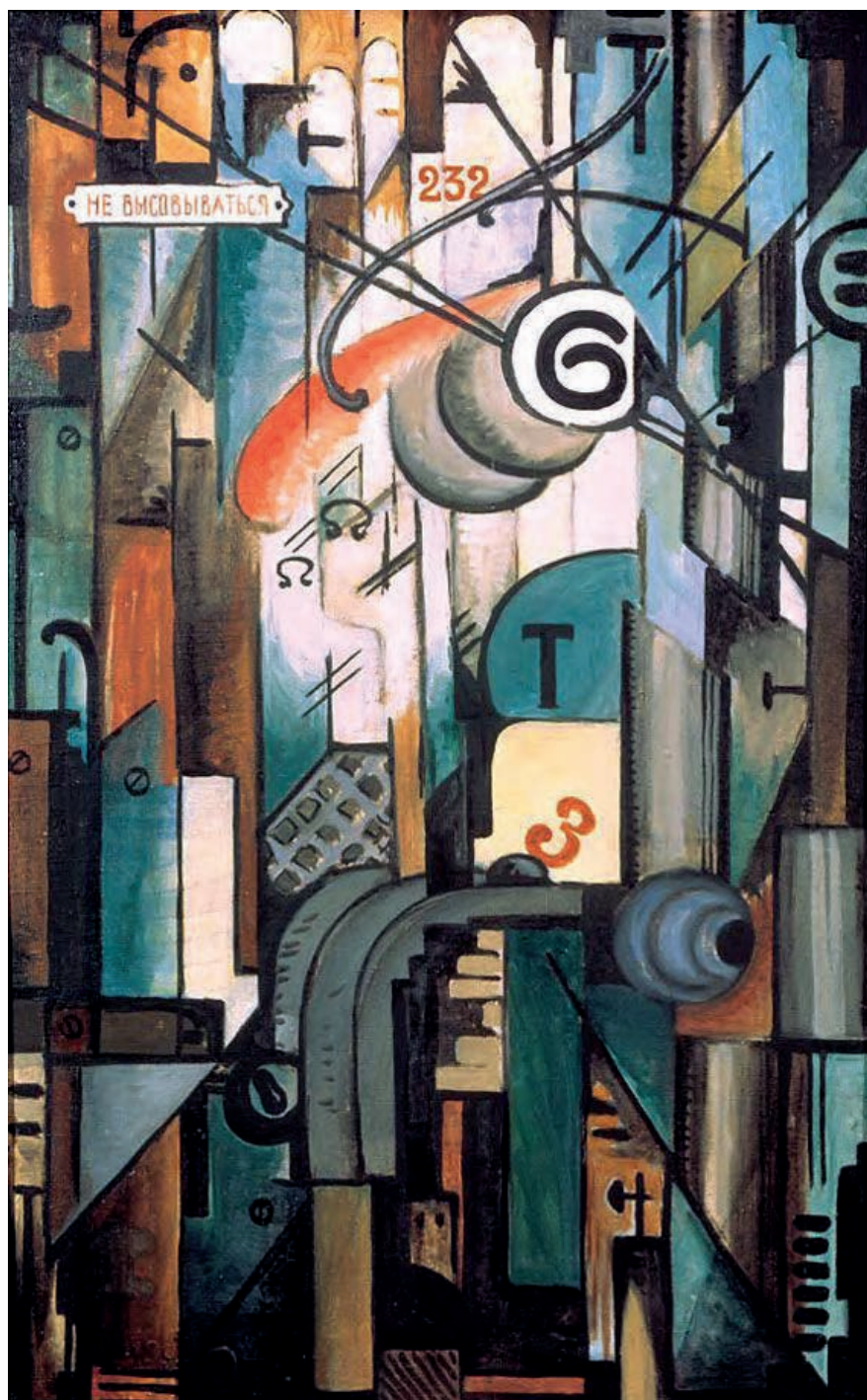
И. Пуни. Трамвай



А. Экстер. Москва. Синтетический город 1914. Собрание И. и Т. Манашеровых



А. Богомазов. Трамвай. 1914



М. Менков. Трамвай № 6. 1914

Трамвай как механизм, как фрагмент городского пространства 20 в. выражает настроение гремящего города, его нового времени, выражает настроение утреннего города, в котором все спешат по делам, и в котором трамвай связывает локальные пространства, выражает настроение вечернего одиночества, света центрального трамвайного луча, выхватывающего из темноты небольшой островок погружающегося в темноту ночи города. Трамвай в искусстве авангардистов – всегда часть движения города, его грохота и металла, его ритма и взаимодействия его времени и пространства.

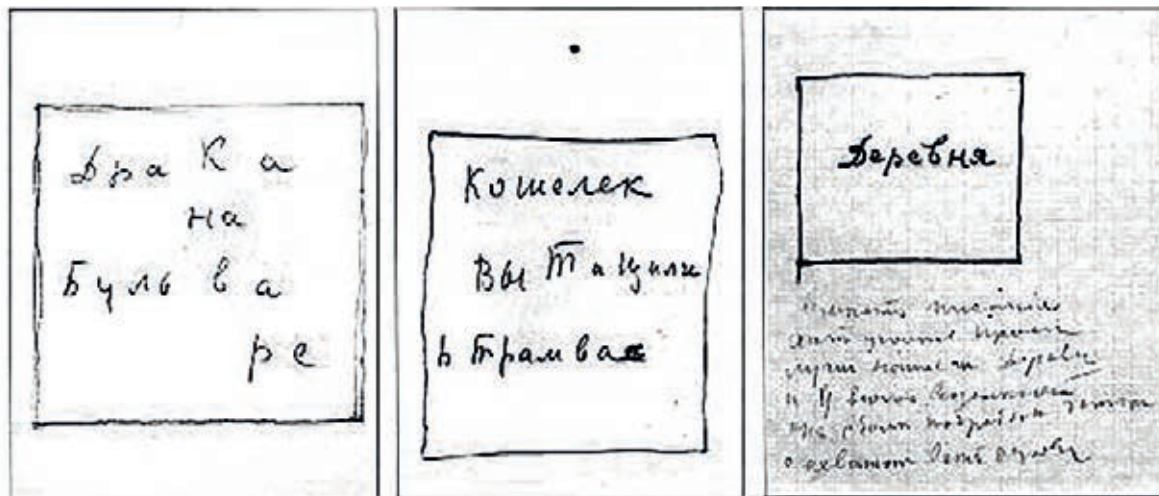
Беглая «трамвайная» запись как отдельная картинка представлена у Малевича в записках – минималистских заметках, как бы случайных набросках. Среди «Драка на бульваре», «Деревня» с пометкой: «вместо писания хат уголков приро... лучше написать Деревня и у всякого возникнет она с более подробны... деталями с охватом всей деревни», «Полеты Перу» и пр. – «Кошелек вытащили в трамвае».

В 1914 году у Малевича появляются произведения особого свойства, это – небольшие тексты, состоящие из одного предложения, представляющее некую букво-картинку, обрамленную линией/квадратом. Эти тексты внешне – просто дневниковые заметки, случайно написанные, случайно сохранившиеся среди прочих заметок. В действительности это – тексты/знаки, обладающие концептуальным потенциалом, это – точки/произведения/остановки, это – триггеры, возбуждающие воображение, врывающиеся в мышление. И это – новое для того времени направление в изобразительном искусстве. Как подчеркивает А. Шатских, «на подобном жесте – волевом акте возведения в ранг художественного творения любого произвольного объекта – сделают карьеру многие знаменитости XX века, правда, не знакомые подробно с работами русского авангардиста. <...> Спустя много десятилетий “мусорные бумажки” станут также излюбленным жанром советских концептуалистов» [Малевич Казимир. Поэзия. Публикация, вступит.статья, коммент и примеч. А. Шатских. М., 2000. С. 18].

Следует отметить, по крайней мере, два момента: 1) выявление особых параметров рукописного шрифта с пропорциями букв и всего текста, расстояния между буквами и строками, с концепцией оформления всего текста, т.е. – особая типографика и дизайн-предложение; +2) концепция (уже в 1914 году, когда еще не представлен Супрематизм, тем более в его крайнем Белом варианте) исчезновения изображения: «лучше написать Деревня», достаточно поставить в рамку холста слово, и тут же возникает ощущение от этого слова, а воображение само создает в мозгу картинку: кошелек вытащили в трамвае, именно в трамвае. На плоскости



нет предмета: частичная беспредметность (частичная, т.к. сохраняется буква), далее прочерчен путь – исчезнет и само слово, и буква, и сама рамка, т.е. наступит в белом Супрематизме совершенная беспредметность.



И трамвай как одно из ключевых слов русского авангарда – название выставки «Трамвай В» в Петрограде весной 1915 года, данное К. Малевичем (с. 101).

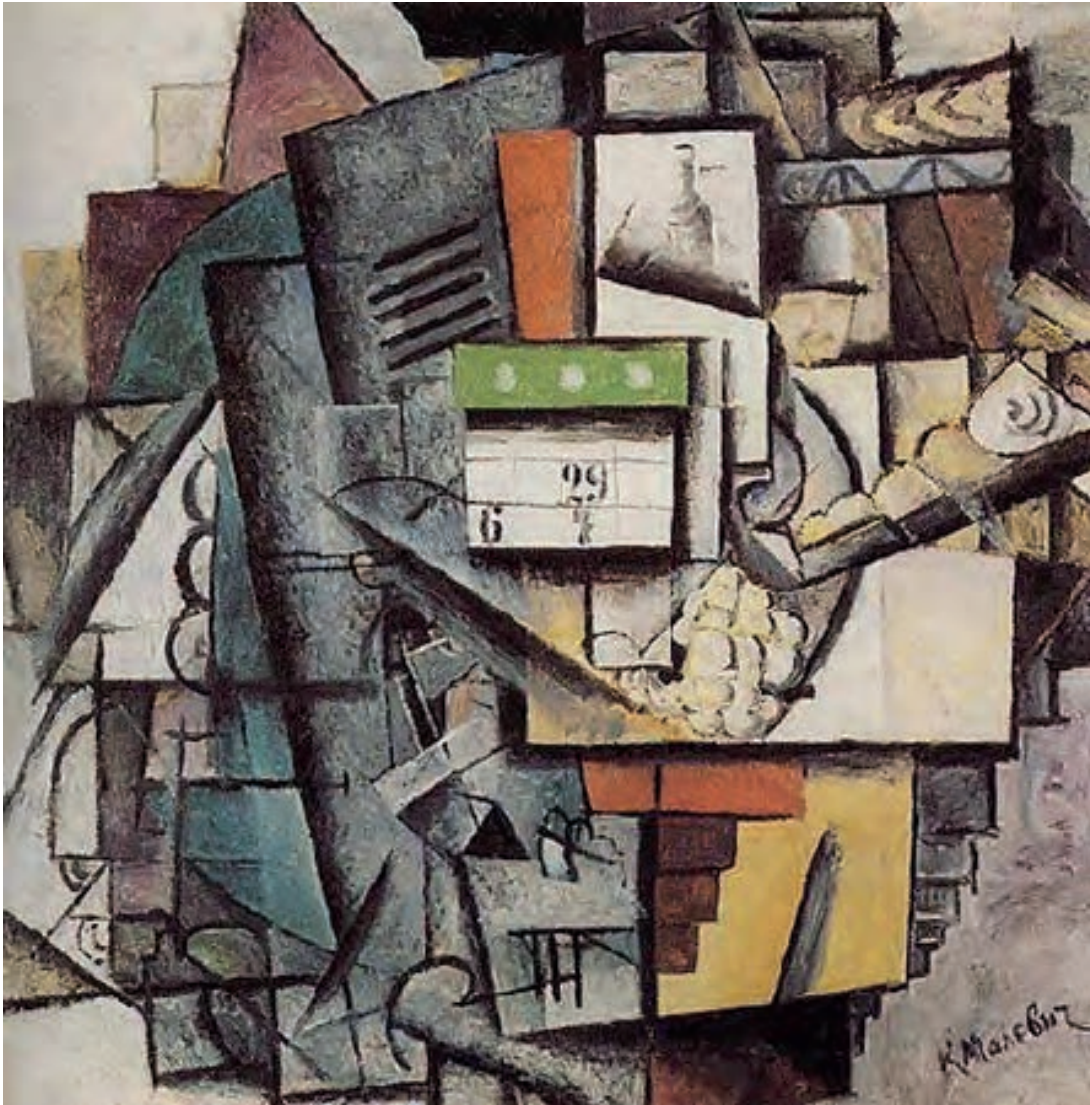
Организаторами выступили И. Пуни и К. Богуславская, отбор участников производил К. Малевич как куратор выставки. В экспозиции принимали участие И. Клюн, А. Моргунов, О. Розанова, В. Татлин, Н. Удальцова, А. Экстер, Л. Попова, В. Каменский. Всего было представлено 92 произведения.

✓ Зимой 1914 года была опубликована заметка о лекции Г. Чулкова, внимание к которой было привлечено объявлениями на трамваях.

✓ У каждого маршрута были свои цветные огни. Образ трамвая вызывал ассоциации с городом, прогрессом, скоростью, металлом, толпой. В этом общедоступном транспорте воплощалась еще и демократичность города.

✓ Слушатели «до неприличия оживлялись», когда оратор или оппоненты произносили слово «футурист». Присутствовавшие на лекции русские футуристы вступили в полемику по поводу первородства футуристов итальянских. «И им, конечно, можно тоже предсказать такой же полный “трамвайный” успех» [Вечернее время. 1914. № 664. 17 января. С.3].

Картина Малевича «Дама на трамвайной остановке», представленная на выставке «Трамвай В», является произведением из кубофутуристического периода художника: с заумью, алогизмом, иррациональностью как технологией разгармонизации традиционного искусства во имя выхода в энергетическую сущность новой гармонии. Работа соотносилась со сценографией футуристической оперы «Победа над Солнцем» того же времени в выражении «люциферической», по выражению Б. Лившица, суеты мира и неспособности разума постигнуть логику наступающих событий Первой мировой войны, революции и новой политической системы.



К. Малевич. Дама на трамвайной остановке. 1913

Подбор В. Татлина «Трамвай В» на этой выставке представлял собой композицию деревянной доски с металлическими фрагментами, кожаными пластинами и картоном. Детали композиции не просто указывали на элементы реального трамвая, но и были своеобразным собранием пазлов для воображения зрителя. Для художника принципиальным стал мотив движения, мотив стремительного бега. Момент покоя/остановки преодолевался здесь линиями/указателями направления движения и динамичным полукругом, оставляющим белый след во время бега. Зеленый, красный, коричневый, немного белил и сажи, и натуральная фактура деревянной основы, на которой помещены материалы с плавными и резкими изгибами,

размещенные под острыми углами, – материальный подбор является особым следом трамвая, его постмодернистским напоминанием, деконструкцией. И все его элементы собиралась в новую данность, обладающую новой гармонией, вступающую в непосредственный диалог со зрителем, требующую такого диалога, без диалога и воображения зрителя не существующую.



В. Татлин. Трамвай В

* * *

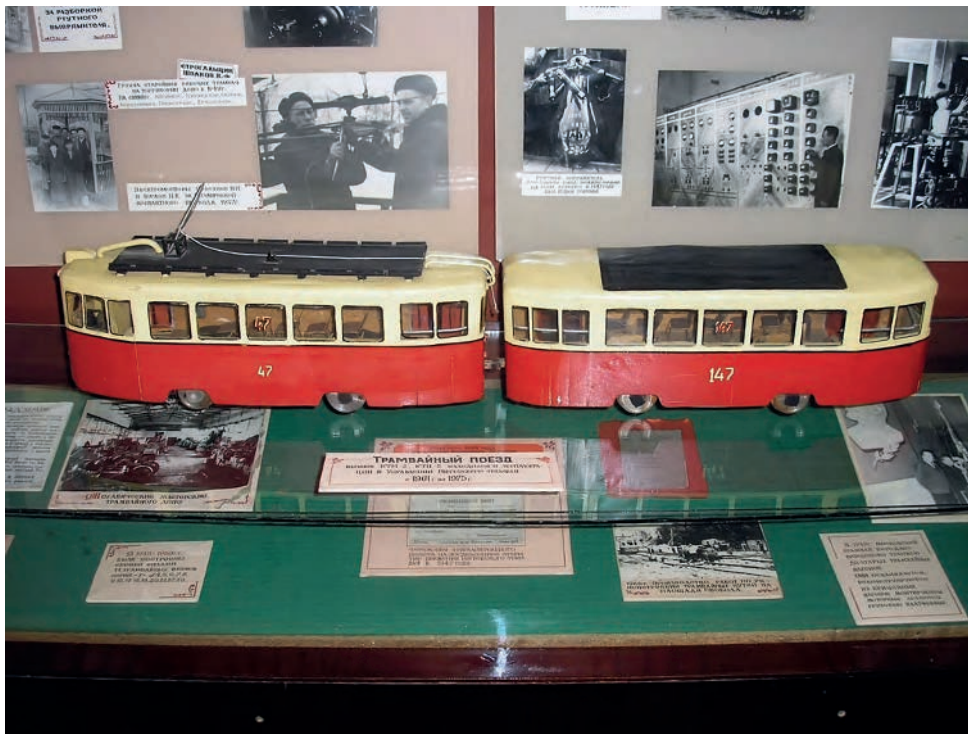
Музей истории Витебского трамвая открыт в 1966 году.

✓ Создатель и первый директор музея Л. Забелло, собравший вместе с советом музея (В. Орлов, Н. Липский, С. Сакович, В. Шашков) огромный материал об истории Витебского трамвая за 120 лет его существования, фотографии, картины, подлинные документы, макеты и диаграммы.

Первый раздел посвящен развитию городского электротранспорта в России, строительству и пуску трамвая в Витебске и особенностям работы витебских трамвайщиков. Всего секций музея пять, каждая с рассказом об определенном периоде истории трамвая в городе.

Директор Василий Павлючков (с ноября 2018 по апрель 2020), в прошлом начальник Трамвайно-троллейбусного управления, нынешний директор Музея частного коллекционирования, автор замечательно полных монографий об истории трамвая в Витебске, всегда, проводя экскурсии, принимая посетителей, посвящая студентов-музеевцев в тайны профессии, обращал внимание на особые детали трамвайных проектов и показывал документы, достойные особого разговора.

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Трамвайный рельс 1898 года в Музее витебского трамвая

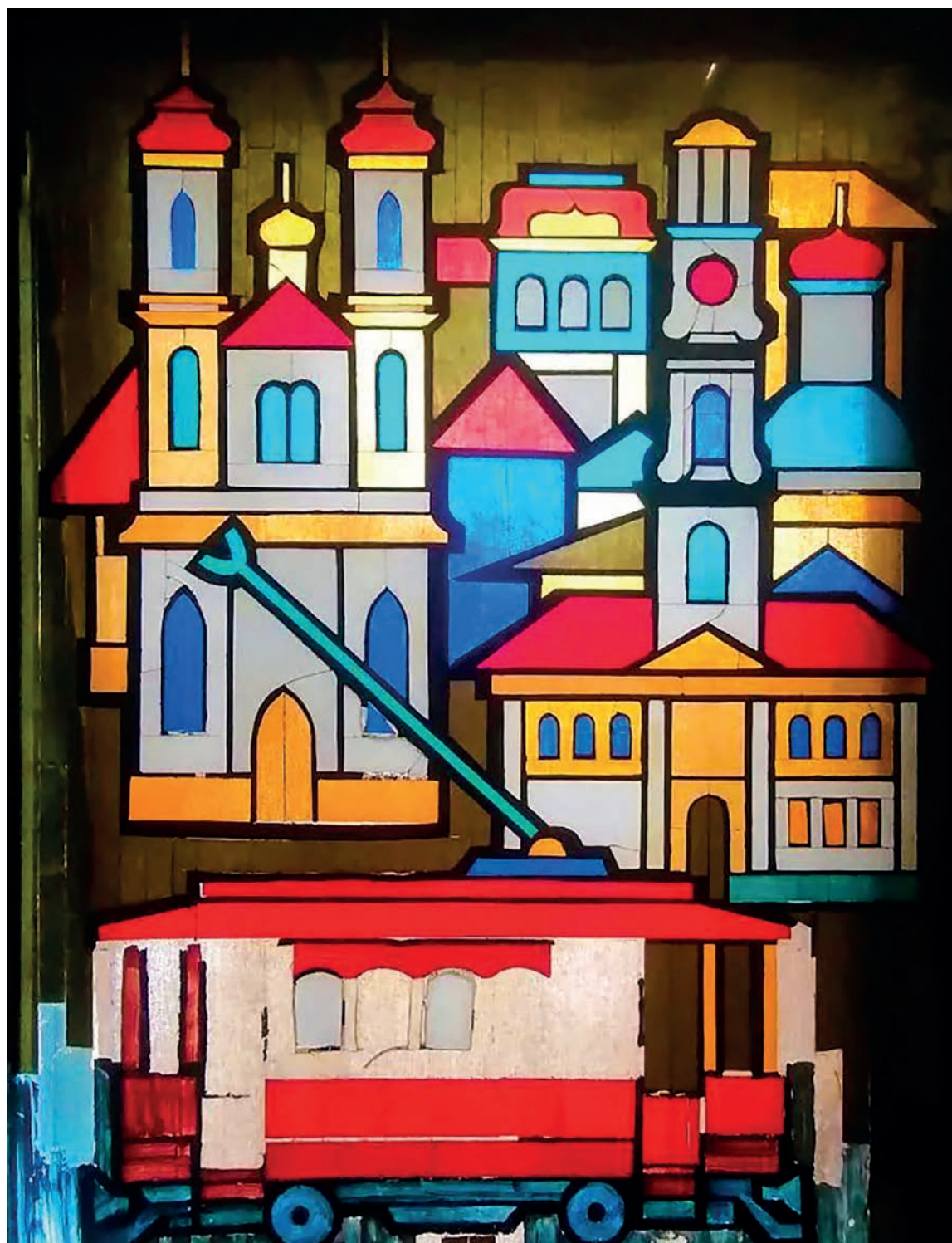
◆ «Интересен не только возраст (1898) этого фрагмента трамвайного пути, произведенного фирмой “Бохум”. В Витебске в 1898 году трамвайные вагоны были пущены по узкой европейской колее в 1 000 мм. В 30-е годы 20 века в СССР все трамвайные системы перешли на широкую колею. Такой она остается и сейчас – 1, 524 м. Не исключено, что одной из причин этого было желание придать устойчивости подвижному составу, который увеличился по габаритам и вместимости».



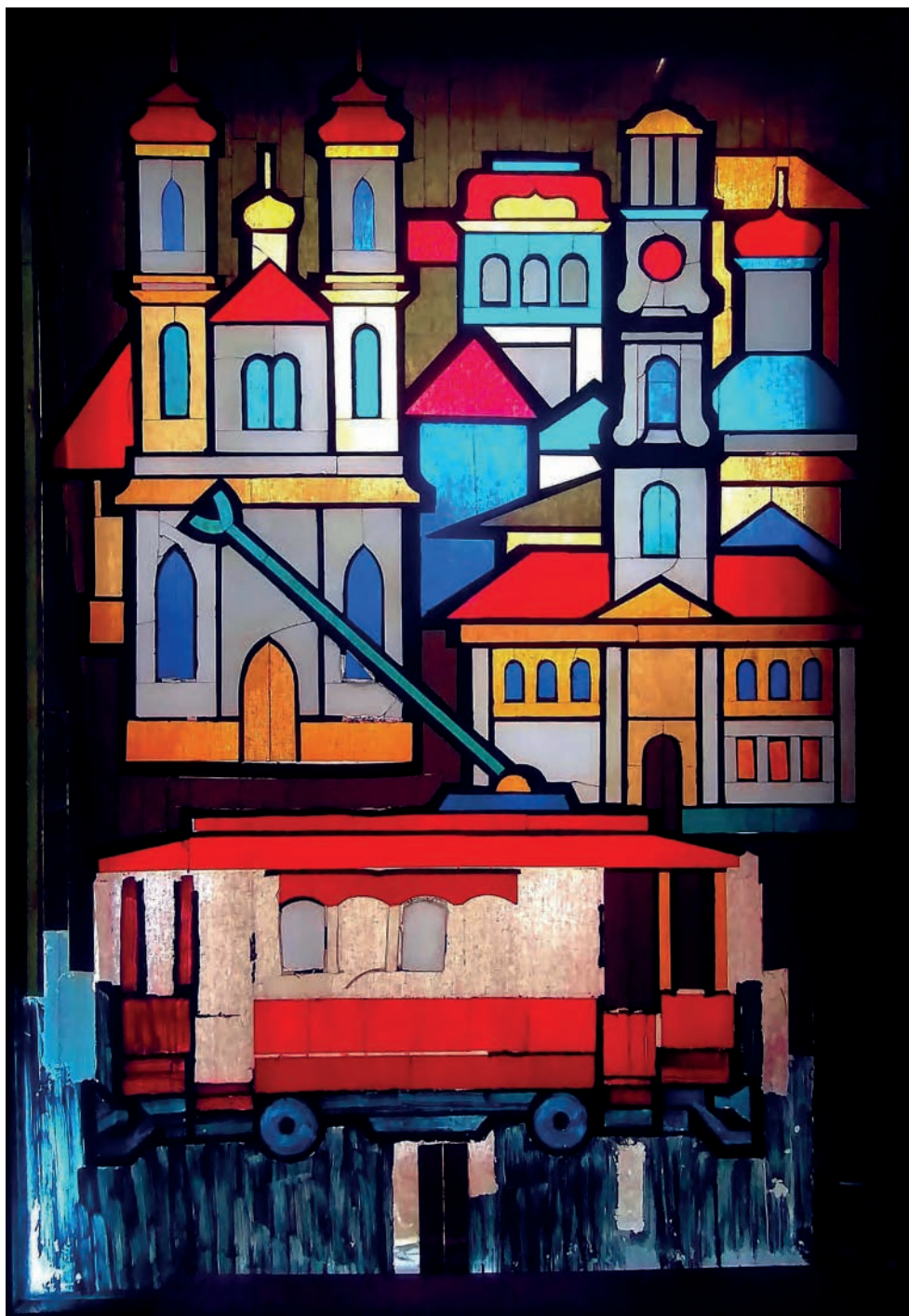
Акция витебского трамвая

◆ «Этот экспонат был приобретен на аукционе в Брюсселе. В экспозиции музея можно увидеть копию акции – оригинал хранится отдельно. На аукционе было выставлено 4 акции Витебского трамвая. Наша землячка в Бельгии смогла выкупить этот исторический документ. Здесь подлинная подпись Ф. Гильона, обязующегося «на свой счет и риск устроить в городе Витебске электрическую железную дорогу (трамвай) с подвижным составом и всеми к ней принадлежностями, причем им должны быть приняты меры к обеспечению безопасности публики» (из договора 4 февраля 1896 года. Городская дума постановила предоставить концессию на устройство и эксплуатацию электрической железной дороги г-ну Гильону) [Павлючков В. Витебский трамвай: Исторический очерк. Мн., 2010. С.68].









Витражи в музее истории трамвая. Витебск

Современный супрематический трамвай в Витебске

Современные супрематические трамвайные проекты напоминают созданное уновистами в 1920 году, воспроизводят известные плакаты на бортах транспорта, зафиксированные в Альманахе УНОВИС № 1. 1920, в определенной мере с некоторыми изменениями в соответствии с задачами современных авторов.

В конце 1967 года галерея Клуба международной книги и печати в здании Варшавского оперного театра организовала громкую и уникальную выставку.



Вход на выставку искусства революционной эпохи. В Варшаве. «Польша», №5, 1968 г.

На площадке перед входом был установлен стенд с красными флагами, транспарантами и плакатами – напоминание об агитационной композиции, установленной в 1928 году перед советским павильоном на Международной выставке прессы в Кельне.

✓ Эль Лисицкий был главным художником советского павильона на Международной выставке печати «Пресса», которая проходила в Кельне в период с мая по октябрь 1928 года.

✓ Работавший в Кельне под руководством Эль Лисицкого Владимир Роскин вспоминал: «Стенды этой выставки были не только остроумными и простыми конструкциями. Они получили образный характер, стали содержательными <...> Когда мы эту выставку сделали, она произвела впечатление разорвавшейся бомбы <...> Лисицкий впервые применил здесь движущиеся установки. <...> Замечательный мастер фотографии и фотомонтажа, он вместе с художником Сенькиным создал на этой выставке грандиозный фотомонтажный фриз, сами размеры которого были для того времени необычными <...> Лисицкий экспериментировал, используя приемы супрематизма <...>» [О Лисицком. К 75-летию со дня рождения // Декоративное искусство СССР. 1966. № 3. С. 28, 30]. Павильон на выставке «Пресса» – первый в истории выставочного дизайна пример концептуального решения целостной агитационной экспозиции и пространственного обобщения/синтезирования разделов выставки. Эль Лисицкий первым предложил подобный вид экспонирования.

✓ Оформление фасадов было неожиданным и оригинальным. Вход имел ложноклассическую кирпичную аркаду, в проемах которой Лисицкий установил круглую эмблему с серпом и молотом и светящиеся буквы, которые просматривались с разных ракурсов, а эмблема была видна только фронтально.

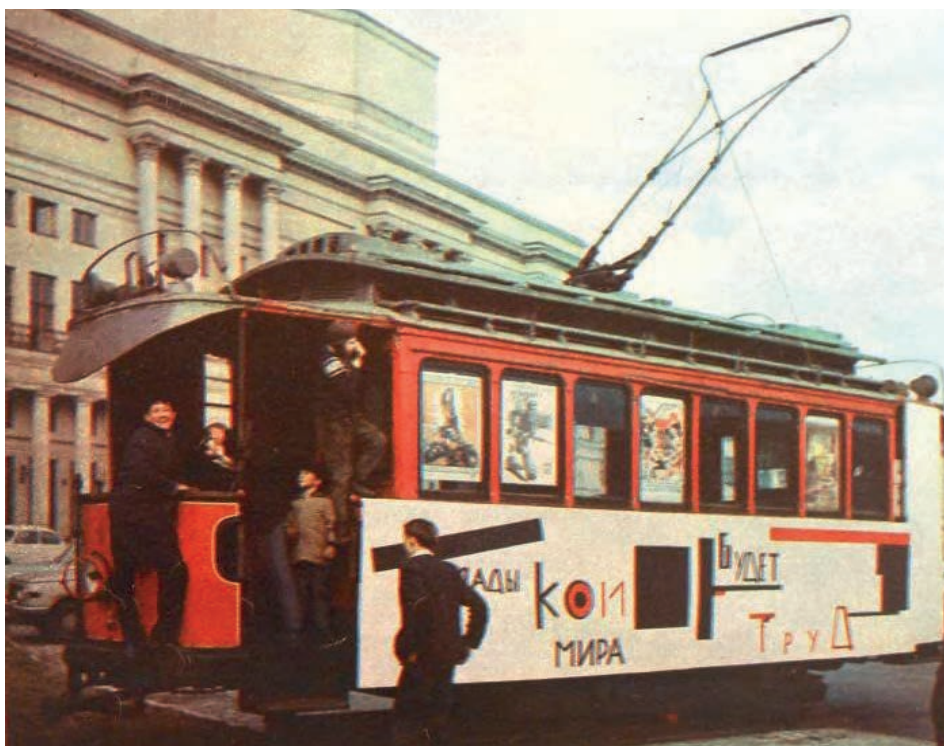


Вход в павильон на выставке «Пресса» в Кельне. 1928

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

В июльском номере журнала «Miesięcznik Literacki» за 1967 год была опубликована статья Шимона Бойко «Искусство, которое опередило эпоху», что открывало польским зрителям целый пласт идей, концепций и высказываний художников русского авангарда. С этого материала начиналось освоение этого пласта, этих концепций и этих произведений.

А спустя почти год, в пятом номере журнала «Польша» за 1968 г. Я. Богуцкий предложил читателям материал «Искусство эпохи революции» со снимками Я. Михлевского, среди которых была представлена фотография макета Супрематического трамвая с надписью «Владыкой мира будет труд». Макет, бывший элементом большого выставочного проекта, инсталляцией на улице, давал зрителям возможность оказаться внутри проекта и ощутить себя присутствующим одновременно и в Витебске 1920 года и на экспозиции в Кельне 1928 года, он отсылал к историческим художественным событиям: «Современная галерея Клуба международной книги и печати, находящаяся в здании варшавского оперного театра, организовала выставку, посвященную непосредственному участию людей искусства в революционном движении. <...> стеллажи с радиорупорами или “радиоораторами”, воссозданные по эскизам Густава Клуциса <...> К этой же категории относятся такие произведения Эль Лисицкого, как “Трибуна оратора”». Рядом с установкой перед входом на выставку «стоит макет другого объекта, характерного для городского пейзажа первых послереволюционных лет: старинный трамвай, украшенный плакатами и транспарантами того времени» [Польша. 1968. № 5. С. 36].



*Восстановленный витебский трамвай на выставке революционного искусства в Варшаве.
«Польша», № 5, 1968 г.*

✓ Януш Богущкий, художник и историк искусства, куратор выставочных проектов. С 1965 до 1974 года руководил галереей Współczesna, где и была организована выставка «Новое искусство периода Октябрьской революции». Среди экспонатов были представлены работы из частных коллекций, а на Театральной площади расположилась огромная реконструкция стеллажа Эль Лисицкого.



Е. Кутаева. Плакат. 1988

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

В 1988 году художник Елена Китаева создала для Фестиваля польской песни в Витебске первый плакат, на котором изображен супрематический трамвай по мотивам эскиза Нины Коган. Мотивами изображения стали и авангардный Витебск 1920-х, и теревсатовские передвижные проекты 1920-х, и музыкальный Витебск 1980-х, и связь времен/пространств/искусства.

✓ Елена Китаева создает визуальный образ телеканала «Культура», оригинальную концепцию его оформления, что было отмечено национальной телевизионной премией ТЭФИ (в 2002, 2004 и 2005 гг.). В 2004 году Елена Китаева избрана академиком ТЭФИ.

Осенью 2004 года состоялся новый, уже российский проект с Супрематическим трамваем. 2 сентября 2004 г. РИА «Новости» Москва сообщали:

♦ «В День города москвичи и гости столицы смогут бесплатно прокатиться на трамваях, украшенных супрематическими композициями, в основе которых – работы учеников Казимира Малевича. В субботу, 4 сентября, все желающие смогут проехать на одном из оформленных трамваев и прослушать культурологическую экскурсию “Азбука Чистых прудов”, посвященную памятникам и истории этого района Москвы. Посадка будет происходить каждые 30 минут у станции метро “Чистые пруды”».

✓ В 2004 году исполнилось 125 лет со дня рождения Казимира Малевича, и Третьяковская галерея провела цикл мероприятий «Посвящение Казимиру Малевичу». Заключительной акцией программы стал пуск двух московских трамваев по маршруту № 39, оформленных супрематическими композициями.

♦ «Их пассажиры могут получить информацию об акции, читая тексты, размещенные на стикерах внутри вагонов, а прохожие – полюбоваться внешним видом. Задумывая художественно-просветительскую акцию, ее устроители обратились к наследию русского авангарда как к истокам современного дизайна, напоминая о первых и, несомненно, образцовых опытах эстетической организации предметно-пространственной среды. Стремление к эстетизации городского пространства и преодоления барьера между “музейным” искусством и массовой культурой созвучно идеям самого авангарда. Для Третьяковской галереи также ценна возможность “открыть” произведения из своего собрания для самой широкой публики. Организаторы художественной-просветительской акции «Супрематический трамвай»: Государственная Третьяковская галерея. Международное рекламное агентство TBWA|Russia, ГУП «Мосгортранс» [<https://yavarda.ru/suprematisttram2004.html>].



Московский трамвай № 39 с надписью «Всю жизнь превратим в субботу». 2014

В 2014 году вышел в прокат фильм А. Митты «Шагал-Малевич», снимавшийся под рабочим названием «Мираклъ о Шагале». Большая часть съемок проходила в Витебске с начала сентября 2012 года, в них приняли участие актеры Национального академического драматиче-

ского театра имени Якуба Коласа, Белорусского театра «Лялька» и театра-студии «Колесо», а также витебляне в массовых сценах и эпизодах. Копии полотен Шагала и Малевича, вывески и копии эскизов оформления Витебска к Октябрьской годовщине 1918 года были выполнены Э. Галкиным, а также витебскими художниками А. Малеем и А. Вышкой. В фильме привлекают внимание кадры с супрематическим трамваем и фрагментами его оформления.



Кадры из фильма А. Митты «Шагал-Малевич» с Супрематическим трамваем

Премьера фильма состоялась в Витебске в Доме кино, бывшем кинотеатре «Спартак», куда были приглашены участники съемочной группы и участники съемок – жители Витебска.

✓ *Заметки на полях: Во время октябрьских праздников в 1920 году возобновились свободные дискуссии по вопросам искусства, и в декабре в серии таких дискуссий приняла участие В. Ермолаева, читавшая лекцию в театре «Рекорд» (первоначальное название кинотеатра «Спартак») на тему «Искусство и современность». В кинотеатре «Рекорд» долгое время располагался витебский Теревсат.*

23 сентября 2016 года в Витебске в рамках проекта «Историко-культурное наследие УНОВИС» (инициатива В. Кирилловой) состоялся пуск двух супрематических трамваев и супрематического троллейбуса.

Работу над оформлением супрематического транспорта осуществили старший преподаватель кафедры дизайна и моды Витебского государственного технологического университета И. Гурко и преподаватель Витебского колледжа культуры и искусств С. Дроздов.

◆ *«Самой сложной была именно эскизная часть: работали по оригинальным чертежам. Мы лишь слегка переработали авторские рисунки, добавили немного своей графики, поменяли композицию, учитывая технические характеристики современного транспорта, но не видоизменяли оригинальные пропорции, основные элементы» [Камлёва Н. Супрематические трамваи и троллейбус выехали на улицы Витебска // Витебские вести. 2016, 26 сентября. С 3].*

Во время акции пуска трамваев начальник Витебского трамвайно-троллейбусного управления В. Павлючков (с июня 1996 по ноябрь 2018) поддержал художественную акцию, неоднократно подчеркивая, что супрематические трамваи и супрематический троллейбус специально к какому-либо маршруту не привязаны, а курсируют по всем районам города.

◆ *Илья Гурко: «Мы сидели как-то в пабе и обсуждали проект музея истории ВНХУ... За наш столик сел незнакомый человек. Он молча передал нам странную записку, залпом выпил стакан зубровки и поспешил выйти. Я расправил клочок потрепанной бумажки и прочитал номер телефона и строчку: “А давайте пустим трамвай, и трамвай будет оформлен, как 100 лет назад, в стиле Уновис!!!”».*

На тот период времени нам впервые удалось собрать воедино все варианты эскизов оформления витебского трамвая творческой группировкой “Уновис” к годовщине октябрьской революции 1920 года. Это послужило основой для зарождения нового концептуального проекта, который неофициально был назван “Трамвай времени”. Этот проект вызвал интерес своей уникальностью, не только с культурно-исторической точки зрения, но и с позиции дизайнерской интерпретации новаторских решений прошлого в современности.

Мы не последователи. Это точка зрения людей со стороны. Не было попытки развить их идеи. И не было желания сделать из этого памятник им. Появилась возможность воплотить идею 100-летней давности и посмотреть на реакцию людей, получить удовлетворение от содеянного, привлечь внимание к себе и к нашему городу, создать настроение того большого строящегося, революционного будущего. Того дня, когда перед

людьми открылось будущее... Но, как люди тогда ничего не поняли, но удивились новому, потом тут же всё забыли, так и сейчас, та же история...

Было принято решение создать макет для полноцветной печати на самоклеящейся плёнке, которую планировалось нанести на корпус трамвая. Пришлось разделить... Троллейбус стоял в ангаре в троллейбусном парке, а трамвай – в трамвайном. Работать с троллейбусом оказалось сложнее ввиду того, что транспортное средство было не новым. Когда второй трамвай был закончен, наши группы вновь объединились. Работа над троллейбусом растянулась на весь вечер и перешла в ночь. Пришлось брать дополнительное освещение и применять нитрокраску для реставрации некоторых проблемных зон. За три с половиной дня работ было напечатано и наклеено 82 погонных метра плёнки. Мы были удовлетворены результатом такой работы.

День 6 – Торжественный запуск трамваев в ТТУ» (из интервью И. Гурко автору монографии. Фото – из личного архива И. Гурко).

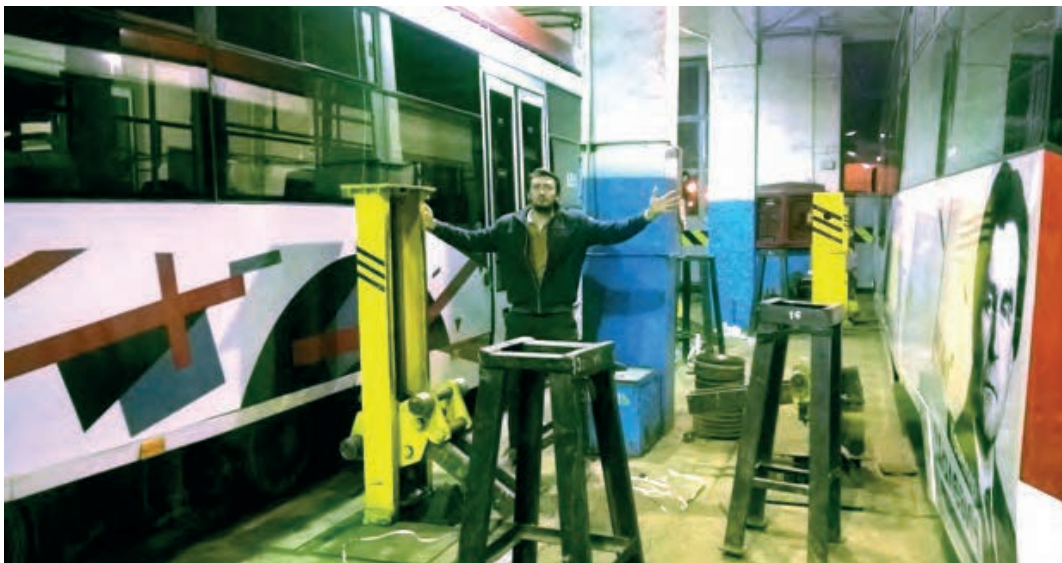
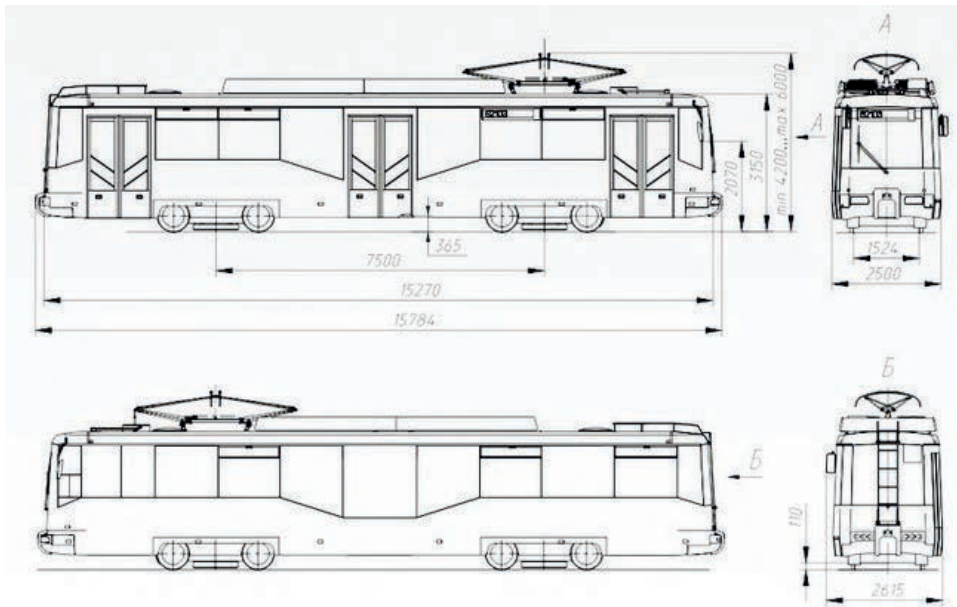


√ АКМ-62103 – усовершенствованная модель трамвая типа 60102 с транзисторной системой управления, тяговыми двигателями переменного тока, позволяющие экономить до 50 % потребления электроэнергии, по сравнению с реостатно-контакторной системой управления, с измененной светотехникой, бамперами и остеклением около центральной двери. Представляет собой односекционный вагон, с двумя моторными тележками производства Белкоммунмаш, трёхдверный, с переменным уровнем пола (в середине салона

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

пол низкий) и асинхронными тяговыми электродвигателями. Предназначен для эксплуатации на трамвайных линиях с шириной колеи 1524 мм.

✓ Трамвай модели 62103 обладает улучшенным как внешним дизайном, так и дизайном салона. Уровень низкого пола составляет не менее 30%. Вагоны предназначены для эксплуатации при температурных режимах от -40 до $+40$ С.



Илья Гурко во время работы над оформлением супрематического трамвая

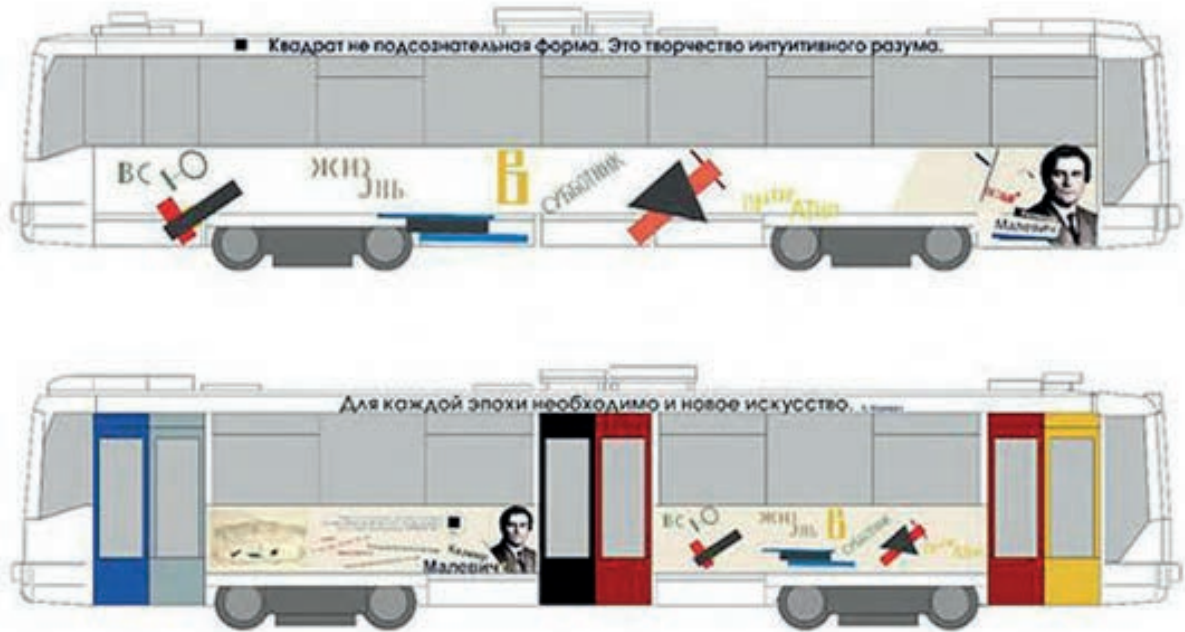


Степан Дроздов во время работы над оформлением супрематического трамвая



Супрематические трамваи готовятся к пуску

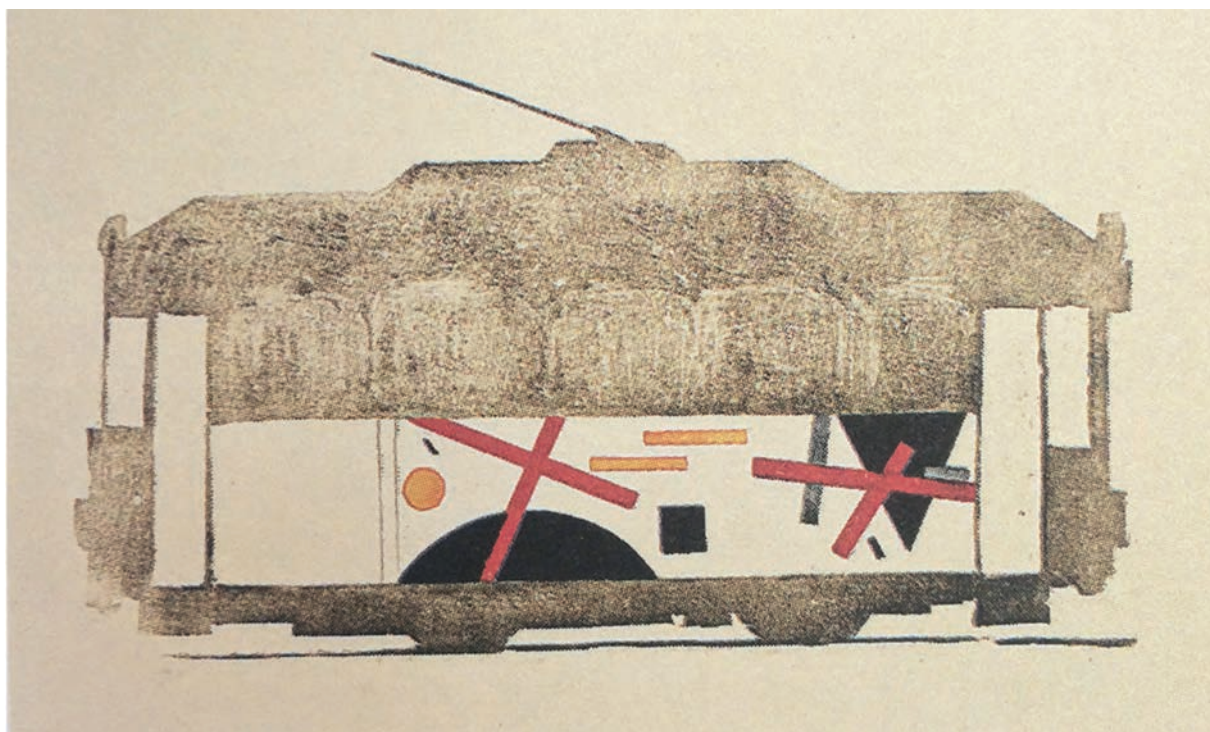
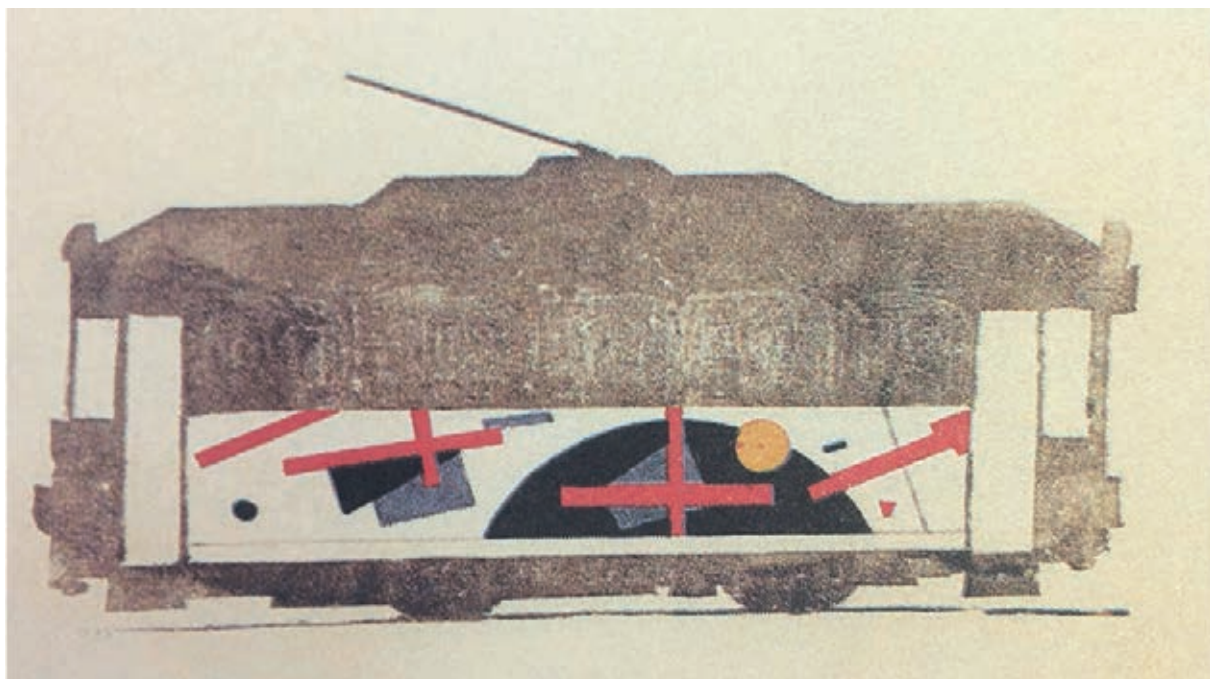
ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Разработка витебских дизайнеров

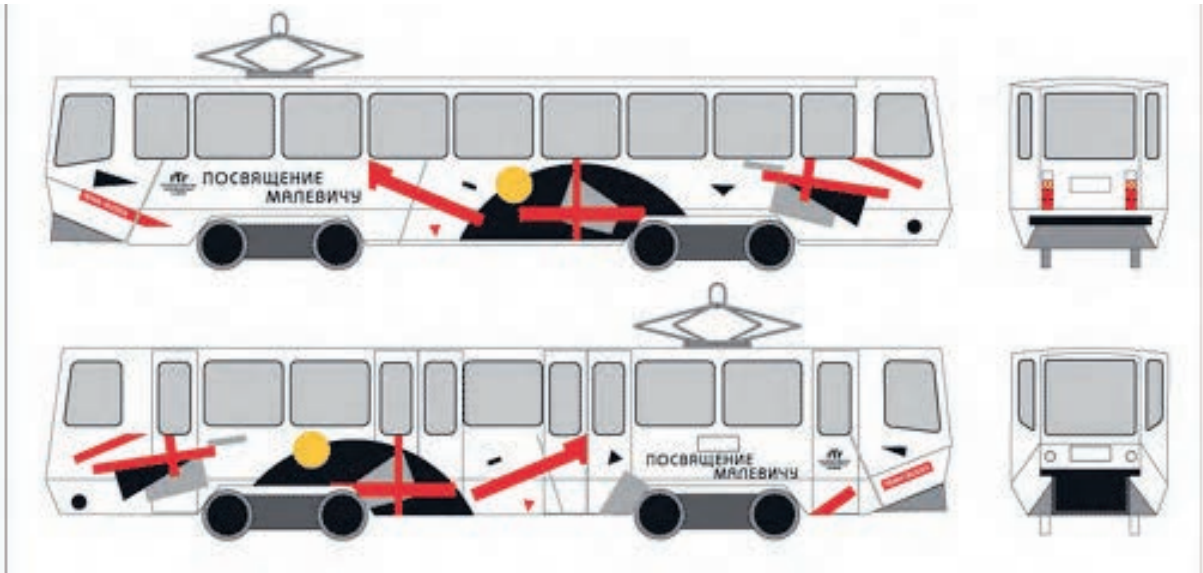


Трамвай по эскизам Малевича в современном Витебске



Эскизы Коган. 1920

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



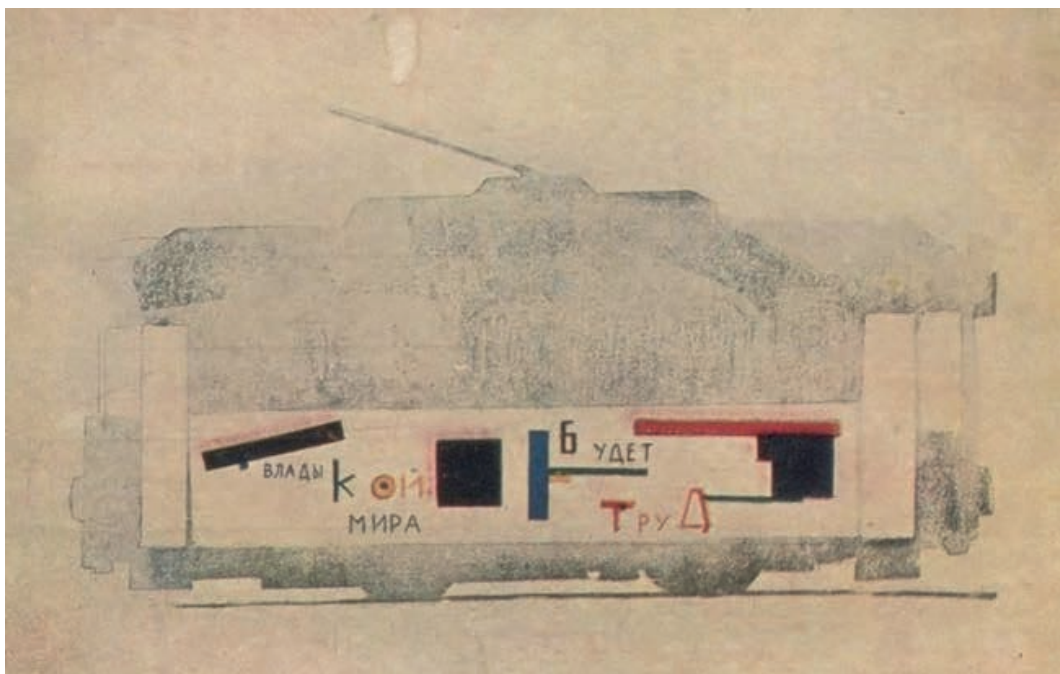
Современное воплощение идеи супрематического трамвая. Разработка проекта



Витебский трамвай. Оформление по эскизам Н. Коган



Витебский трамвай



Эскиз М. Цетлина. 1920

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Витебский супрематический троллейбус с надписью на борту «Владыкой мира будет труд»



Фрагмент оформления витебского трамвая с портретом К. Малевича, печатью УНОВИСа и надписью: «Эскиз супрематического оформления трамвая Казимира Малевича. Витебск. 1920. Воспроизведено по машинописному Альманеху «УНОВИС» № 1. Я иду У - эл - эль - уп - эл - те - ка Новый мой путь КАЖДАЯ ФОРМА ЕСТЬ МИР Казимир Малевич»

В 2016 году публицист Л. Парфёнов начал свой проект «Русские евреи», во втором фильме которого речь идет и о Шагаловско-Малевичском Витебске. Маршруты супрематических трамваев и собственно парфёновская попытка «воссоздать» работу над супрематическим трамваем представлены в этой серии фильма.



ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ





ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Кадры из второго фильма проекта «Русские евреи» Леонида Парфёнова

В 2020 состоялся крайний проект о Витебском трамвае – работы графика Владимира Шаркова. Это была серия работ, комплект открыток на основе старых фото фрагментов Витебска.



ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ





Малюнак Уладзіміра Шаркова

Віцебск

Літографія В. Шаркова (ісполнитель – мастер-літограф Д. Молотков)

В 2019/2020 году накануне празднования 100-летия УНОВИСа в Витебске состоялся Международный конкурс плаката «УНОВИС. XXI век», в рамках которого была объявлена номинация Плакат-концепт оформления Витебского трамвая УНОВИС. XXI век, где были представлены работы профессиональных дизайнеров и особо студенческие работы.

Конкурс проходил по трем номинация:

- Плакаты УНОВИС. 100. Плакаты, посвящённые юбилею УНОВИСа в 2020 году.
- Плакаты #УНОВИС +. #УНОВИС -. Плакаты, посвящённые влиянию УНОВИСа на культуру XX и XI вв.
- **Плакат-концепт оформления Витебского трамвая УНОВИС. XXI век. Проект визуального оформления трамвая как продолжение традиций УНОВИС, ВНХУ, Витебск.**

Организаторами конкурса стали: Управление культуры Витебского областного исполнительного комитета, Отдел культуры Витебского городского исполнительного комитета, Витебский государственный технологический университет, Музей «Витебский центр современного искусства».

Всего во всех номинациях участвовало 150 дизайнеров, студентов и опытных дизайнеров. Жюри возглавлял известный дизайнер, плакатист, куратор международных проектов Петер Банков (Чехия).

В номинации «**Плакат-концепт оформления Витебского трамвая УНОВИС. XXI век. Проект визуального оформления трамвая как продолжение традиций УНОВИС, ВНХУ, Витебск**», Супрематический трамвай первое место среди студенческих работ занял проект Г. Венцеля.

Разработано три варианта цветографического решения экстерьера трамвая для Витебска:

- 1 вариант. Основой цветовой гаммы фирменного стиля фестиваля «Славянский базар» стал синий – цвет василька, с добавлением оттенков лилового, фиолетового, голубого и серебристого, что отражает сам дух фестиваля, его атмосферу творчества, единения и дружбы. У многих народов мира синий символизирует небо, вечность, постоянство, верность. Его считают цветом стабильности, умиротворенности, он создает атмосферу безопасности. В геральдике синий цвет используется для обозначения честности, доброй славы и верности. Фиолетовый (лиловый) цвет подсознательно ассоциируется с благородством. Так же все оттенки фиолетового отражают творческую составляющую.

Ломаные линии ассоциируются с волнами западной Двины и Витьбы, на берегах которых стоит Витебск.

- 2 вариант. В Витебске традиционно трамваи красного цвета, уже много лет. Красный цвет трамваев часто применяется в данном виде транспорта. Это связано с безопасностью, с четким обозначением данного участника транспортного процесса. Представляется интересным поработать с этой цветовой гаммой, сделать более современный экстерьер, используя городскую транспортную традицию. Красный цвет олицетворяет могущество, прорыв, волю к победе, он всегда добивается того, чего хочет (в зависимости от оттенка – способ достижения). Он всегда в движении, всегда источник энергии. Красный цвет любит быть первым, но не всегда может им быть – это зависит от разрушительных качеств. Красный цвет заставляет насторожиться при опасности, символизирует страсть. Этот цвет заставляет быть активным во всем, воодушевляет и дает силы для продолжения начатого; олицетворяет победу.



Проект Венцеля Германа Витальевича (1995 г.р.), Беларусь

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

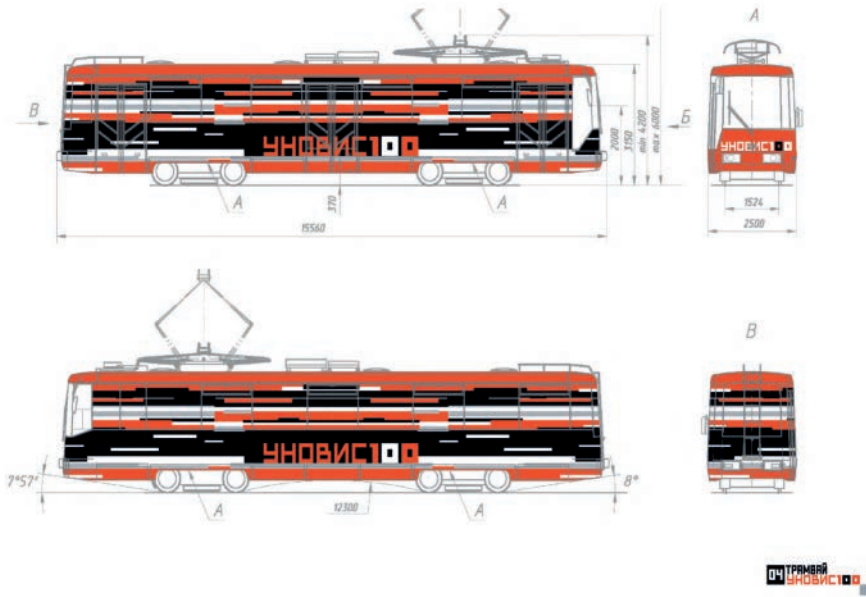
• 3 вариант. Данный вариант возник из истории и гордости Витебска. До того, как трамвай в Витебске в 1920-е годы стал красным, он был лазоревым, как выглядит памятник трамваю, который установлен в Витебске. Символизирует великодушие, честность, верность, безупречность, небо. Эти символы присущи творчеству великого художника, уроженца Витебска, Марка Шагала. Это гордость города, его творчество отражает во многом дух горожан, философию современного Витебска, который стал творческой столицей Беларуси.

Второе место завоевал Денис Стасюк.

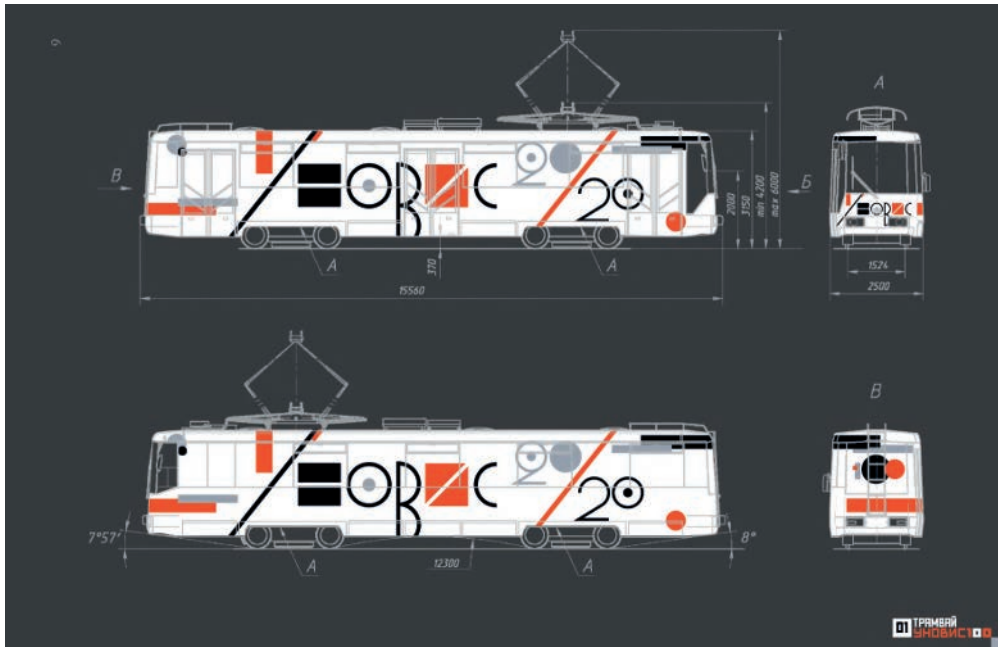


Проект Стасюка Дениса (2001 г.р.). Беларусь

Среди профессионалов места распределились так :
1 место – Иван Силантьев (1961 г.р.) США, предложивший несколько проектов Супрематического трамвая.

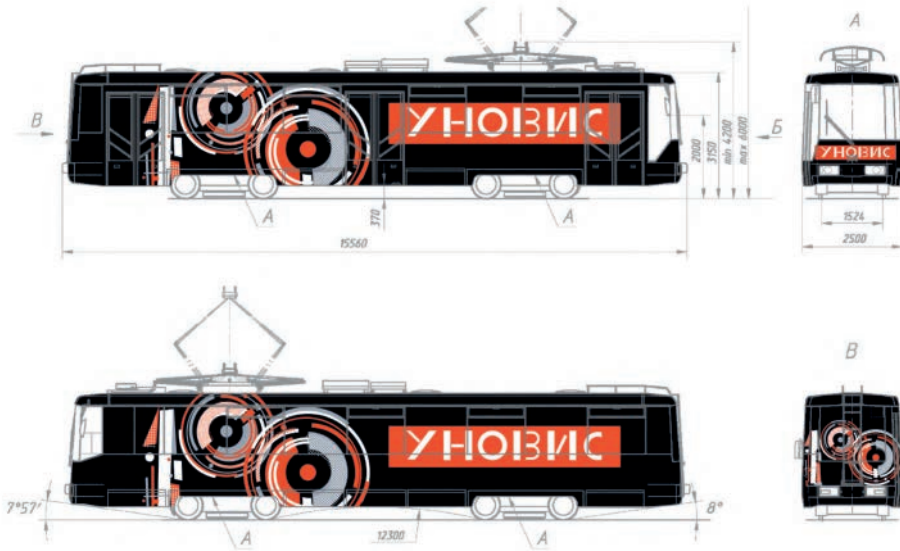


Проект И. Силантьева, ставший лидером конкурса в номинации



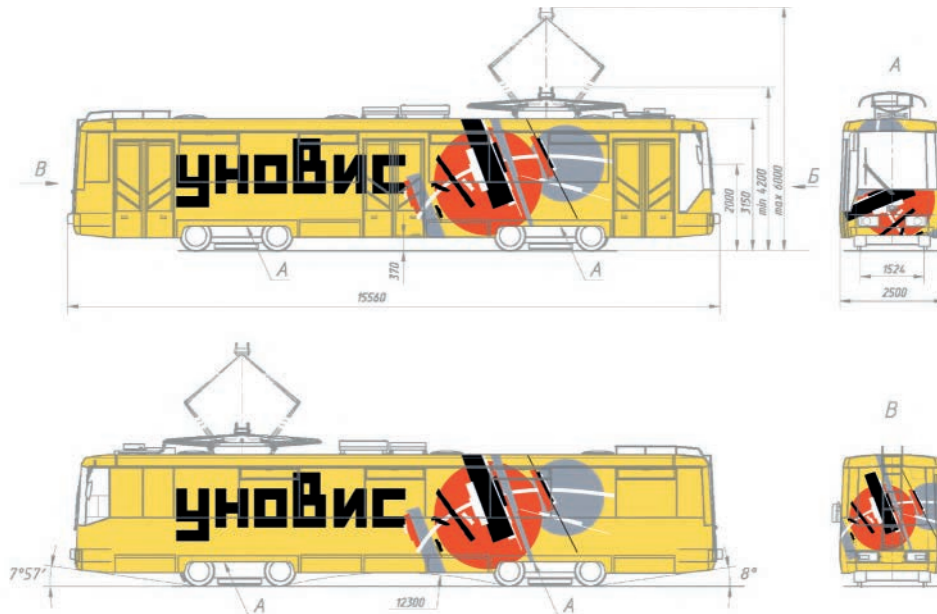
Проект И. Силантьева (2)

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



ТРАМВАЙ
УНОВИС

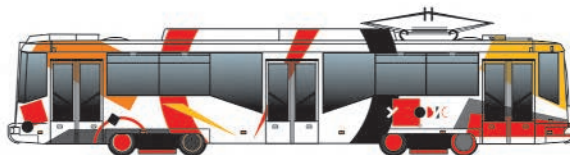
Проект И. Силантьева (3)



ТРАМВАЙ
УНОВИС

Проект И. Силантьева (4)

2 место – Владимир Руцкий, (1984 г.р.) Беларусь



UNOVIS Light



СУПРЕМАТИЗМА



UNOVIS Normal



В ОБЩЕСТВЕННУЮ



UNOVIS Black



РЕАЛЬНОСТЬ

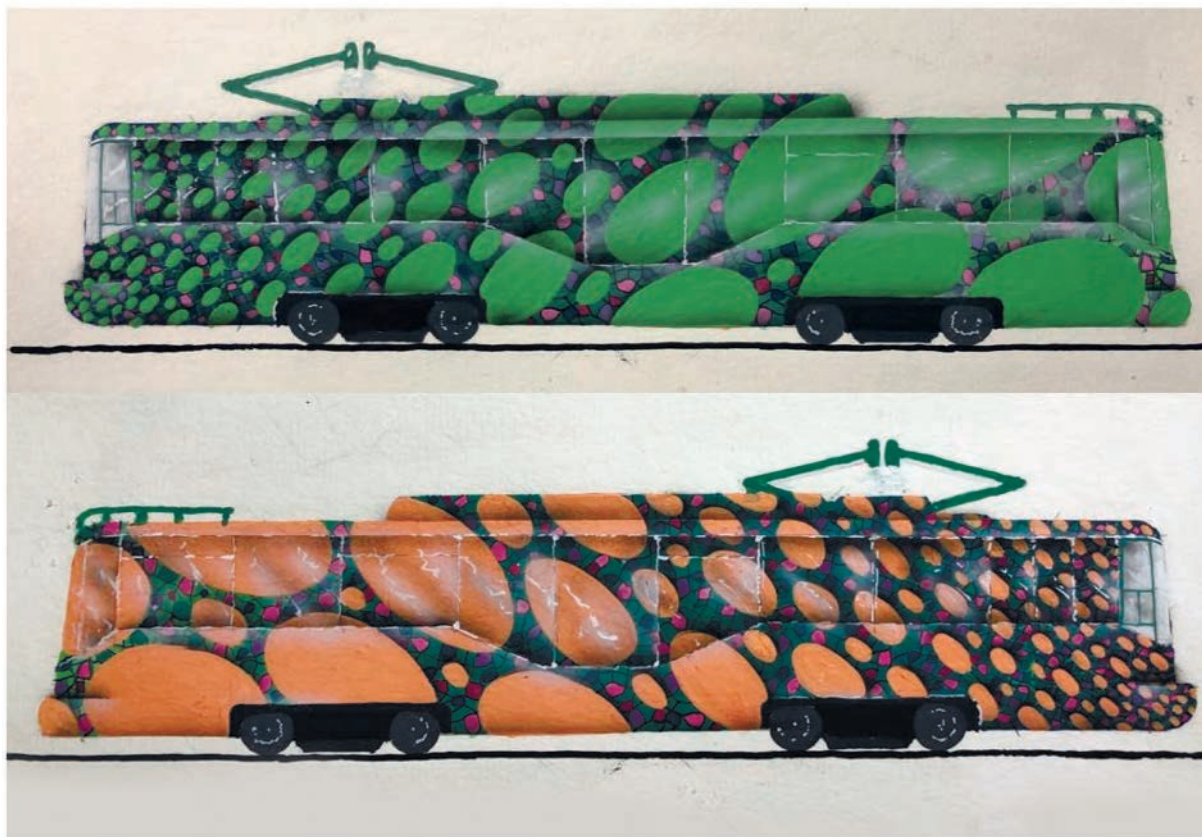


Плакаты-концепты оформления Витебского трамвая «УНОВИС. XXI век»
Вагон АКМ-62103

Проект В. Руцкого

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

3 место – Руслан Сергеев, Израиль



Проект Р. Сергеева

Работы победителей предоставлены доцентом М. Тарабука

18 сентября 2020 года в арт-галерее Ельцин-Центра (Екатеринбург) открылась выставка «Авангард. На телеге в XXI век». Ельцин-Центр совместно с командой «Энциклопедии русского авангарда» представил историю показа авангарда в провинциальных городах России. Состоялась реконструкция передвижной выставки авангарда 1921 года, которая проходила в двух городах Вятской губернии. В экспозиции было собрано около 150 произведений из собраний трех музеев – Вятского художественного, Яранского краеведческого и Слободского краеведческого. На новой выставке в Ельцин-Центре экспонировались работы: Кандинского, Родченко, Степановой, Поповой, Удальцовой, Розановой, Экстер, Древина, Чекрыгина, Фешина. В пространстве экспозиции находилось несколько инсталляций. Среди них – борт Супрематического трамвая с окнами/глазницами в пространство залов выставки.

В городе, супрематически оформленном, трамвай становится передвижной супремфигурой, связующей весь калейдоскоп воедино – со стороны внешнего наблюдателя. И с точки



Инсталляция супрематического трамвая в экспозиции выставки в Ельцин-Центре. 2020

зрения «внутреннего» наблюдателя, находящегося в движущемся объекте, – город раскрывает свой супрематический вид так же, как движущаяся/мелькающая модель. Происходит движение в движении, то есть движение супремоформления благодаря движению трамвая. Это супрематическое решение охватывает и выявляет весь запас витебского пространства и позволяет увидеть:

- ансамбль движущихся геометрических композиций;
- виртуализацию архитектурной среды как предвидение/приближение будущих цифровых технологий;
- взаимодействие фигур/элементов;
- диапазон локальных геометрических пространств;
- расширение/раздвижение цветовых и фактурных геометрических сочетаний в оформлении фасадов и стен городского пространства;
- введение супремгеометрии в профанную среду;
- взаимораскрытие/взаимопревращение статичных и динамических компонентов целостного художественного предложения.

ГЛАВА 3. СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ГОРОД

Необходимо подчеркнуть, что следующий этап на самом деле начинался за год до проекта Супрематического города, еще осенью 1919 года в мастерской Лазаря Лисицкого с изучения проекционного черчения и архитектуры. Об этом писал С. Хан-Магомедов и отмечал, что с появлением Малевича «за ним и большинство учащих в кратчайшие сроки перешли на позиции супрематизма» [Хан-Магомедов С. Лазарь Хидекель. М., 2008. С. 37]. По мнению С. Хан-Магомедова, супрематизм «покрыл» все предыдущие идеи, и ученики Лисицкого стали на позиции Малевича. Следует добавить и высказывание искусствоведа относительно того, что «ученики стали видеть в своих живописных и графических композициях не летающие в пространстве “конфетти”, а некие планы лежащих на земле структур» [С. 45]. В 1920-22 гг. супрематизм выходил в пространство.

Одним из вариантов движения в пространство супрематическое являются ПРОУНЫ Эль Лисицкого как Проекты УНОВИСа, или Проекты Утверждения Нового. Один из тех, что представляется плоскостным, но потенциальным движением – это проун «Роза Люксембург», или Проун вращения.

Эскиз плаката К. Малевича «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» и Проун вращения Лисицкого соотносятся в своей идее центрального вращающегося круга, в оппозиции черного и красного, в движении и частичном наложении геометрических фигур/форм, а динамике сопоставления круга, прямоугольников и клина. И зрителю очевидно отличие подходов к похожему предложению: 1) Малевич выдвигает белый круг из красного и желтого прямоугольников, а Лисицкий сопоставляет красный круг и серо/черный квадрат, выдвигая квадрат вперед; 2) малые фигуры/формы у Лисицкого подчиняются единому круговому ритму, а малые фигуры/формы у Малевича движутся разнонаправленно; 3) Малевич использует графику текста, а Лисицкий исключает его в своем проекте; 4) Лисицкий занимает формами всё пространство картины, а Малевич оставляет белую плоскость; 5) главной формой, формой всего произведения является круг, организующий дуги, треугольники и прямоугольники, у Малевича же это – прямоугольники, организующие линии, небольшие соположенные прямоугольники.

♦ «Проун вращения», как и остальные проуны, нарисован и видим только в плоскости бумаги. Но он существует в трехмерной виртуальной реальности. В 1920-х годах с помощью метода проунов Лисицкий разработал временные объекты и навильоны, которые сооружались в разных городах Европы на площадках международных выставок. впервые пространство-аттракцион показали на Большой Художественной выставке 1923-го года в Берлине.



Эль Лисицкий оформляет ВХУ к годовщине убийства К. Либкнехта и Р. Люксембург. Январь 1920



Эль Лисицкий (1890-1941). Памятник Розе Люксембург. 1921 гг. Государственный музей современного искусства – Коллекция Георгия Костаки, Салоники



Эскиз плаката Казимира Малевича "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" (1918). Собрание Пушкинского дома в составе архива Михаила Матюшина

♦ «Комната проунов» была самообновляемым механизмом с двигающимися стенами и оптическими и световыми спецэффектами. Совокупность ощущений настраивала зрителей на восприятие конкретных экспонатов, и всей выставки как единой сущности. До этого момента считалось, что пространство экспозиции не влияет на эффект от помещённых в него произведений искусства.

♦ Перед нами система, имеющая массу, скорость вращения и прочие физические характеристики трёхмерного материального объекта, но в воображаемом измерении.

♦ При этом проун и есть само вращение. Части проуна отражают свойства целого.

[http://platona.net/board/filosofskij_slovar/celoe_i_chast/1-1-0-50]

Каждая часть Проуна имеет собственное направление движения. Три треугольника в нижней правой части как стрелки указывают на то, как внешние дуги – красные, черные и серые – сдвигаются со своих орбит к центральному красному кругу и серо-сине-черному квадрату внутри него. Два прямоугольника за красным кругом – серый и черный над ним – дают эффект вращения по часовой стрелке или против. Одновременно внутри композиции движется вокруг своей центральной точки и сам серо-сине-черный квадрат и главная фигура – красный круг.

Нам позволено вообразить также и вращение двух белых окружностей, на которых размещены менее и более тонкие дуги. Два верхних красных угла и нижний левый белый угол пульсируют и тоже вращаются, на что намекают красный и черные прямоугольники, дулами торчащие из правого нижнего угла и задающие пульс и ритм всему движению и имеющие вместе со стрелками/треугольниками возможность диагонального смещения всей композиции снизу вверх, как смещается серо-сине-черный квадрат внутри красного круга.

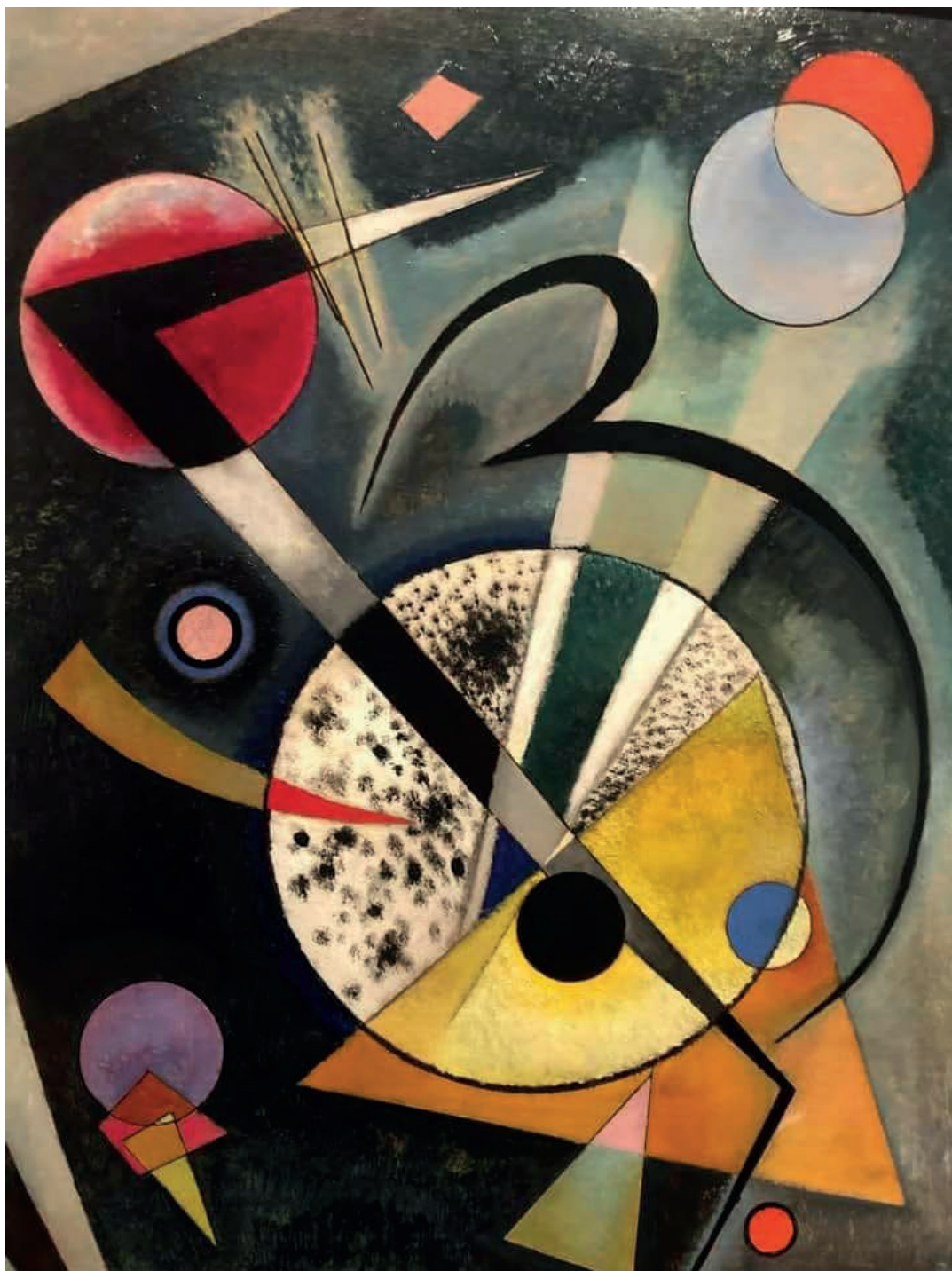
Кроме того, Проун вращения/Роза Люксембург можно рассмотреть с точки зрения вы- движения его фигур/форм вперед на зрителя поэтапно.

√ Проун вращения/Роза Люксембург отсылает и к Розе большого круглого окна в храмовой готической архитектуре, расчлененной на части в виде звезды или цветка и в форме нескольких концентрированных цветковых кругов.

Рассмотрим несколько подобных проектов художников авангарда, где вращение форм скрыто или выявлено, где формы сталкиваются или наслаиваются, трансформируются.

«Зеленый звук» В. Кандинского создан несколькими разлетающимися кругами разного масштаба и цвета, слагающимися в композицию звука: для Кандинского цвет и звук всегда имели особое согласование. Звук возникает из резкого зигзагообразного движения/очерчивания вокруг центрального круга; от черно-серого, красного и синего клинков, пронзающих центральный круг; от нескольких прозрачных лучей/треугольников. Фигуры наслаиваются, просвечиваются, закрывают одна другую, создают симфоническое настроение.

П. Клее соотносил глаз художника с земным шаром, и голова в картине превращена в движущиеся шары, круги и дуги. Оптическое восприятие мира происходит по всем этим линиям, отсылая к теоретическим построениям Клее о «не-оптическом пути космического едине-

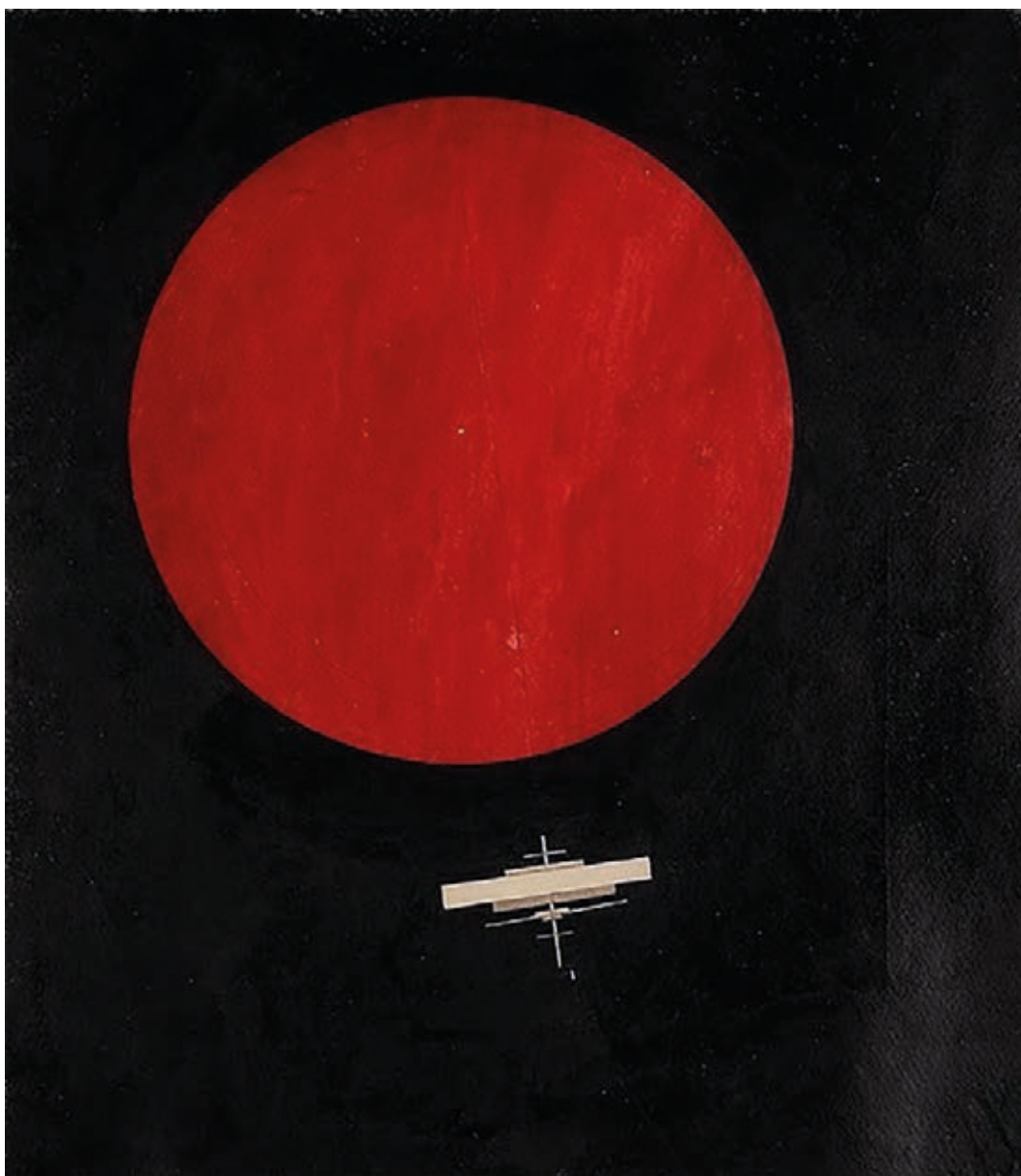


Василий Кандинский. Зеленый звук, ноябрь 1924. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Пауль Клее. Динамика головы, 1934 год. Фонд В&Е Гуландрис, Афины

ния». И нижние круги композиции, и верхние полукружия определяют направление движения/ поворота слева направо с видимыми фрагментами динамического. Слагаясь в каждом отдельном движении, они выдвигают вперед самый центр композиции и в центр центра. В двух кругах/глазах совокупляется весь динамический порыв, выражая синтез внешнего движения мира с внутренним восприятием этого движения.



И. Чашник. Супрематическая композиция. 1925

Супрематическая композиция И. Чашника предполагает движение небольшого супрематического построения, которое направлено к статическому красному кругу. Динамика композиции обозначена в нижней части произведения, статика в центре и в верхней части. Всё изображение отсылает к полёту космической станции к планете в космосе. Мы обозначим форму круга и небольшую плоскость (с наложением нескольких малых плоскостей) рядом в качестве «ключа» движения.



Л. Попова. Пространственно-силовое построение. Ок. 1915 г.

Работа Л. Поповой представляет сочетание/наслоение кругов, полукружий и дуг разного размера и цвета с ощутимым вращательным движением и одновременно с движением по диагоналям, что подчеркнуто несколькими клиньями, черными и прозрачными белыми. Диагонали пересекаются, их ритмы сталкиваются в своей разнонаправленности, отчего напряжение всего построения усиливается. Кроме того, наложенные друг на друга фигуры словно исчезают/убывают, оставляя на плоскости полупрозрачный след/фрагмент, который также стремится раствориться, также убывает, как бы растягивая движение.

Супрематический рисунок И. Клуна состоит из наложения нескольких плоскостей на круг и друг на друга с их выдвиганием на зрителя. Сам круг состоит из шести сегментов разной величины. Вращательное движение круга скрыто.



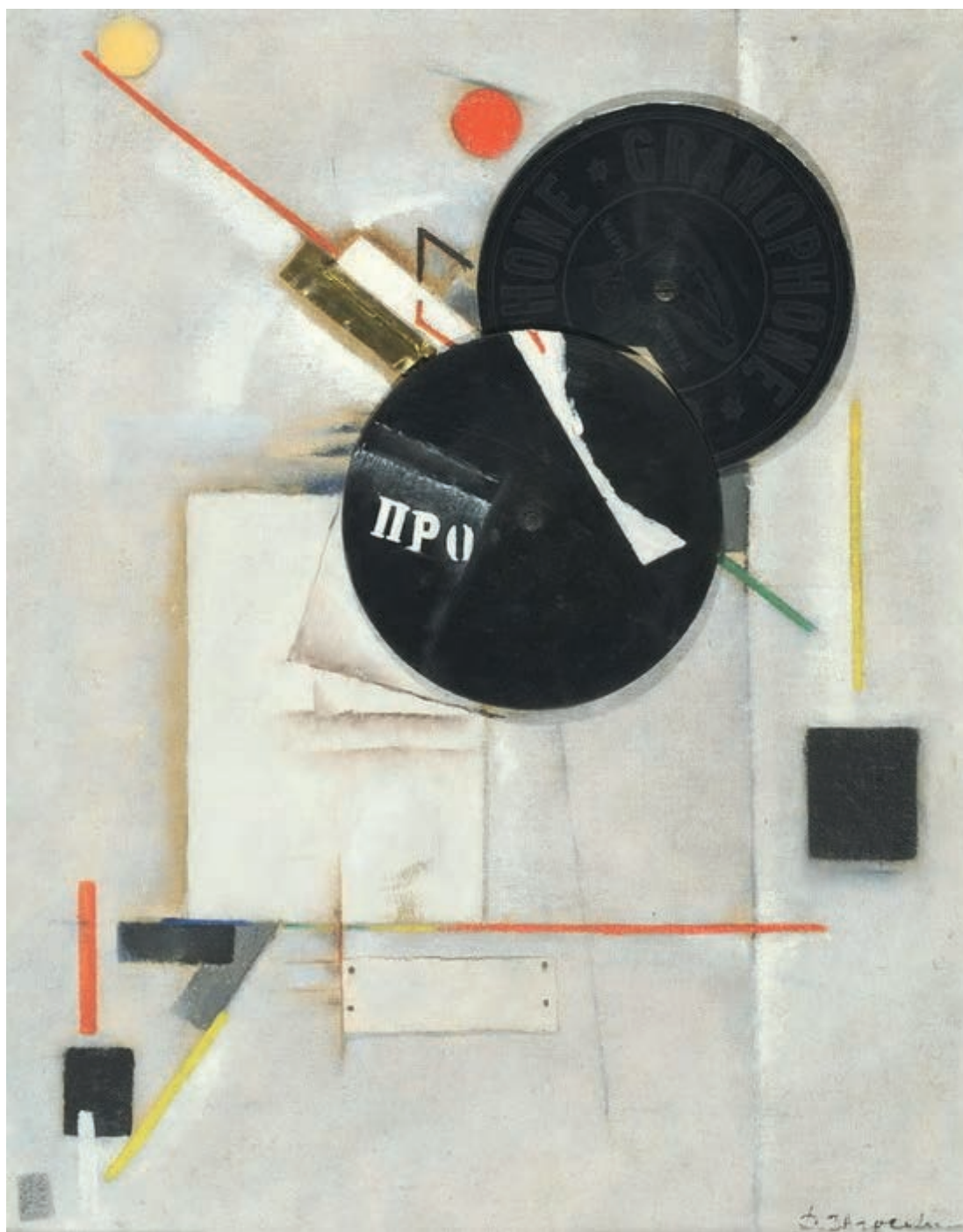
И. Кюн. Супрематический рисунок. 1920-е гг.

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

Две работы Д. Загоскина акцентируют движущиеся круги как главные формы композиций. Одна из них – Большой квадратный палец – предполагает многомерное и многосоставное движение пяти кругов, разнонаправленное и центробежное. Две пересекающиеся диагонали придают четкий ритм всему движению, круговому и линейному; указывают на направление этого движения, отчего вся композиция приобретает подобие арбалета. Две граммофонные пластинки/круги пронизаны диагональной линейной конструкцией, их вращательное движение зафиксировано, конструкция их никуда не сдвигает, их положение удерживается загнутым листом бумаги и черным квадратом с другой стороны. В каждой работе присутствует деталь/«ручка», указывающая на поворот движения, на усилие по его запуску, являющаяся метафорой поворотного механизма.



Давид Загоскин. Большой квадратный палец, или Гвозди. Этюд. 1920-е гг.
Собрание Рона и Роджера Поллардов



*Давид Загоскин. Конструкция с граммофонными пластинками. 1921–1922 гг.
Саратовский художественный музей им. А.Н. Радищева*

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

Яркие цветовые формы кругов, полукружий и дуг Александры Экстер вращаются с разными интервалами, по разным траекториям, сталкиваются и сопрягают элементы. Мастер использует черный клин как: 1) разбивающий композицию кругов; или 2) нанизывающий на себя все круги; или 3) подобный ручке/ключу движения; 4) острием фиксирующий точку/центр вращательного движения; или 5) своим противоположным концом обозначающий главное направление движения всей композиции.



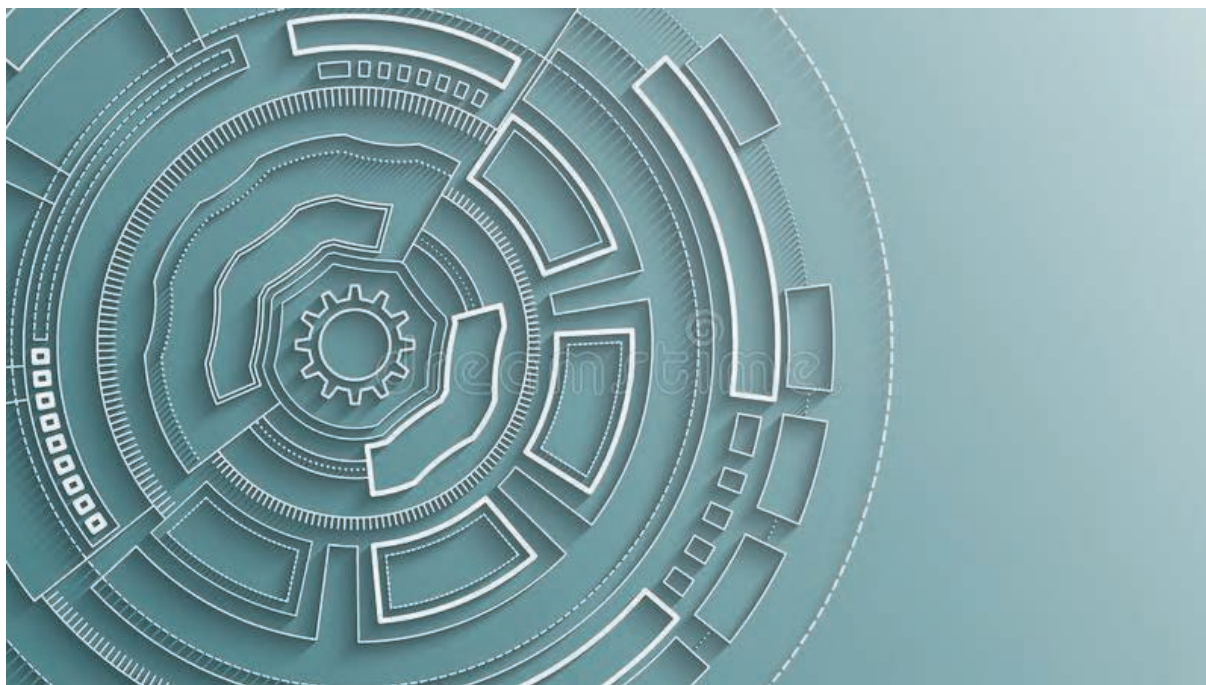
А. Экстер, Вращение



Е. Китаева. Плакат «Мастерская будущего». 1988

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

Плакат Е. Китаевой «Мастерская будущего» 1988 был основан на формуле Эль Лисицкого «Проун вращения» с его движущимися дугами, цветовой формой, с ритмикой и с динамикой диагонали, а также на формуле К. Малевича с ритмом кругового движения. В вращающийся круг вписаны буквы: «Проект развивают дети Беларуси и Германии, Вестфалия. Бранденбург. Белорусский Дом». Слово «Мастерская» решено диагонально к кругу разными шрифтами, размер и форма букв рифмуются с вращающимися дугами, часть шрифта решена красными буквами/ мольбертами «КАЯ», которые пересечены красными диагональными строками «Проект Дети Мира – детям Чернобыля» на двух языках. И слово «Будущего» – длинным узким вытянутых черных букв, составляющее клин с маленькими черными буквами «для детей Чернобыля». Е. Китаева находит еще один вращательный момент: элементы ее проуна/плаката действуют как штурвал-маховик, длинная ручка которого («Мастерская будущего») закручивает круг штурвала от верхнего правого угла вниз, отщелкивает все сектора круга, сдвигая их или проходя по ним.



Доска с кругом. Разработка будущего механизма для презентации бизнеса. Векторная технология, работающая сразу с несколькими направлениями

И еще одна возможность: мы можем увидеть, как фигуры/формы вращения и движения Проуна вращения у Лисицкого соотносятся с фигурами/формами Плаката «Клином красным бей белых», где красный треугольник/клин выдвигается, увеличивается, врезается в большой белый круг, черный прямоугольник всё более расширяется, остальные фигуры взрываются фейерверком и появляются фигуры/буквы. Принцип вращения трансформируется в принципы удара и

взрыва. Казалось бы, белый круг имеет возможность движения вокруг центральной точки, однако – нет, черная плоскость не позволяет ему сдвинуться с места, ограничивает его, удерживает. Белый круг статичен абсолютно, его можно только разгромить и высечь из него искры.



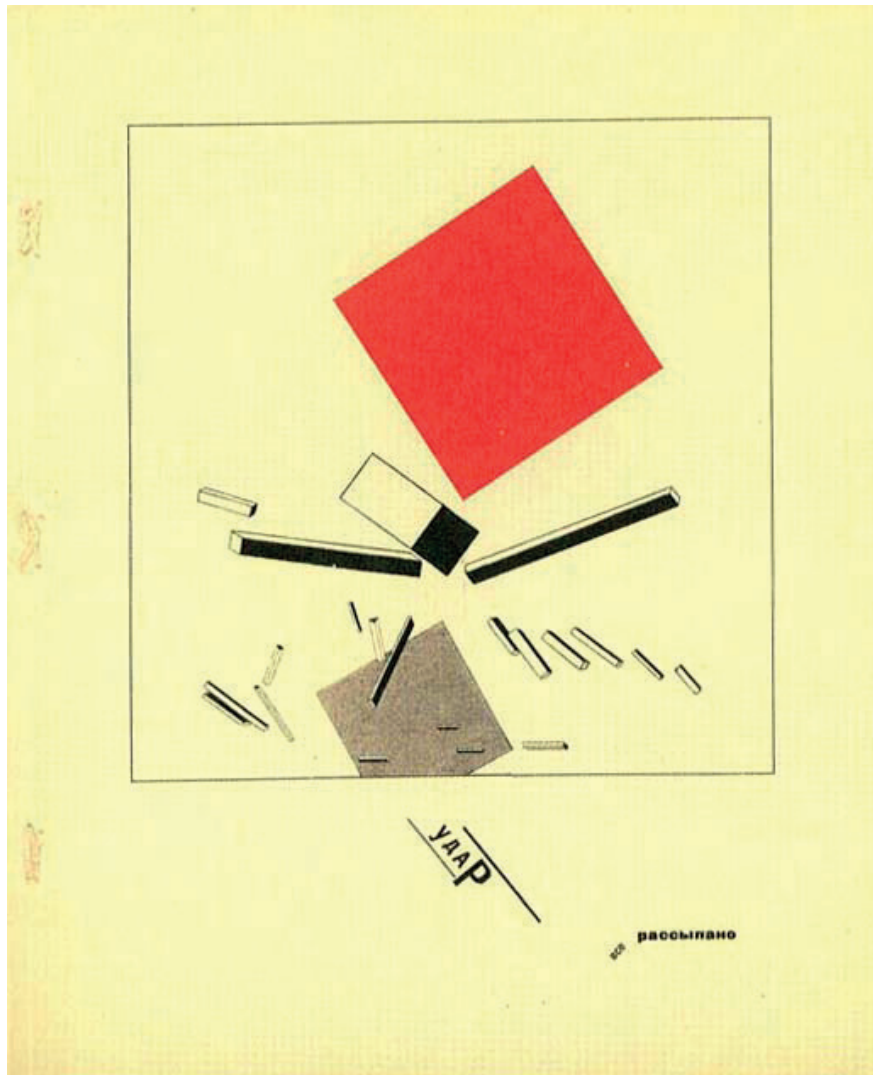
Эль Лисицкий. Клином красным бей белых. 1920

Проун вращения/Роза Люксембург и плакат «Клином красным бей белых» соотносятся также и с фрагментом книги «Супрематический сказ про два квадрата» под названием «Удар. Всё рассыпано». В большей мере сходным является резкое движение удара в Плакате и удара в листе из книги. Проун вращения удален от Удара в листе, однако цепь трансформаций от вращения до удара прослеживается. Форма круга/розы исчезает, она трансформируется в квадраты. Красный клин превращается в красный квадрат, его сила увеличивается за счет массы фигуры, которая углом встречается/отражается с нижним серым/черным квадратом, с его

ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

углом. Встречаясь/сталкиваясь два квадрата разбивают конструкцию между ними. Мы видим, как преломляется сам лист, на котором нижний серый/черный квадрат отступает вглубь от ближнего плана, разбитая часть конструкции разлетается по его поверхности. Текст улетает за рамку композиции и: 1) продолжает линию направления удара; 2) продолжает/подчеркивает линию направления рассыпающейся конструкции и вместе с тем создает окончательную нижнюю рамку всей картины.

Две плоскостные фигуры/формы задают разнонаправленное движение разбитой объемной конструкции, как бы предполагая варианты ее новой сборки: расположение слова УДАР и линия букв «всё рассыпано» указывают на то, как объемные рассыпанные фигуры упадут вниз вокруг серого/черного квадрата и соберут в новый формат на нем и в новое расположение букв под ним.





Объемные проекты Лисицкого, его витебские Проуны определены как пересадочные станции, промежуточные этапы от плоскости к пространству. В Папке Проунов уновисского времени 1921 года собрано 11 автолитографий разного размера.



*Эль Лисицкий в мастерской ВХУ. 1920. На стене мастерской расположено несколько ПРОУНов.
Каталог выставки/ Государственный музей В.В. Маяковского. Москва: ГММ, 2013. С.57*



Эль Лисицкий. Плакат/Проун «Станки депо, фабрик, заводов ждут вас. Двинем производство». 1919–1920. Витебск

Один из витебских плакатов/Проунов – «Станки депо, фабрик, заводов ждут вас. Двинем производство».

В плакате/Проуне Лисицкий акцентировал вращающееся движение по направлению, обозначенному как движение фигуры/лопасти пропеллера слева направо через диагональный текст в правом нижнем углу. Диагональная линия фигуры и диагональ текста усиливают/указывают это направление (именно этот приём использовала Е. Китаева в своем плакате «Мастерская будущего»). Черный круг акцентирует устойчивость всей композиции и одновременно движение вокруг своей центральной точки. Графика текста в левом верхнем углу с помощью дугообразных С, Ж, О подчеркивает и устойчивость черного круга и его круговое движение. Как помечал Лисицкий, «оптика вместо фонетики», «следует оформлять понятия посредством букв», «печатный лист преодолевает пространство и время».

Тексты в плакате зеркально расположены по отношению к конструкции/фигуре/форме, диагональ которой преломляет всю композицию, складывает ее пополам. Формы букв верхнего текста и нижнего противоположны и по шрифтам, и по настроению: верхний шрифт легкий, округлый, свободно расположенный, дуги, окружности и треугольник – линейны. Нижний шрифт твердый, более тяжелый, рубленый, устойчивый, засечки буквы Д рифмуются с плотным, рубленным П.

В статье «ПРОУНЫ» Лисицкий отмечал, что это – не просто и не только видение мира, а новая реальность; «Проун есть творческое образование (покорение пространства) посредством экономических конструкций из подвергнувшихся переоценке материалов» [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. – М., 2016. С. 49]. И далее:

♦ «<...> поверхность Проуна перестает существовать в качестве живописной картины, она становится построением, которое необходимо обозреть со всех сторон, – сверху рассматривать, снизу исследовать. Следом за этим разрушаются отдельные оси картины, стоящие отвесно по отношению к горизонту. Мы просто, кружась, ввинчиваемся в пространство. Мы привели в движение Проун и таким образом получаем множество отражений проекций: мы стоим между ними и расталкиваем их друг прочь от друга. Стоя в пространстве на этих подмостках, мы должны будем начинать маркировать его (пространство).

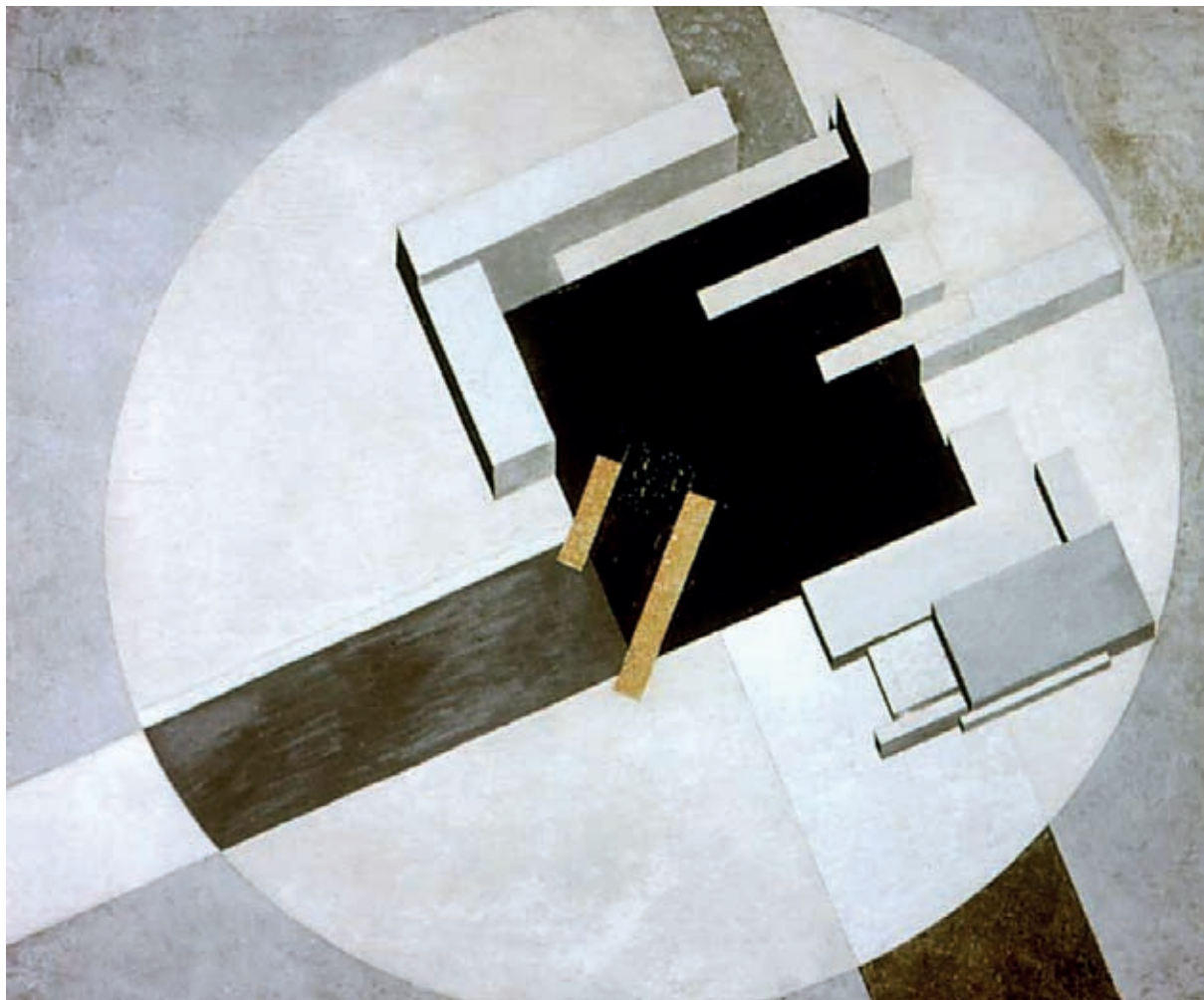
♦ <...> Формы, с помощью которых Проун совершает атаки на пространство, воплощены в материале, а не в эстетике. Этот материал, в первой фазе – краска. Ее следует признать чистой формой состояния материи, ибо это состояние суть энергия. <...> Цвет становится барометром материала и дает совершенно новую обработку.

♦ <...> Материальная форма движется в пространстве по определенным осям: по диагоналям и спиралям лестниц, по отвесным подъемам, по горизонталям полей, по прямой или кривой траектории полетов аэропланов, то есть материальная форма должна быть приспособлена к характеру своего движения, – это и есть Конструкция» [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. М., 2016. С. 49–51].

Кроме того, этот плакат соотносится с Проуном 1Е Город. Движение одной и той же формы/конструкции идет по направлению от плаката станков и заводов к архитектурному плану целого динамичного города.

♦ «Город станет единым целым, а не суммой отдельных собственных квартир, домов, лавок, трактиров и тому подобного. Он перестает быть закованным и прикованным базаром. Он станет станцией. <...>

♦ Мы видим, как жизнь вырабатывает свой новый тип жилья – динамический. Разве современный экспресс со стальными вагонами, с вагонами-ресторанами, вагонами-салонами, связанный радио во время движения со всем миром, – разве это не движущееся жилье? Разве трансатлантический пароход – не движущийся город? И разве Цепелин и новые огромные аэропланы – не снявшиеся с фундаментов дома?» [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. М., 2016. С. 64–66].



Эль Лисицкий ПРОУН 1Е Город

Разрабатывая собственные проекты архитектуры нового, Лисицкий настаивал на том, что в основу «должно лечь сочетание самого широкого интеллектуального подхода с непоколебимой уверенностью в будущем» [С. 162]. Также в основе соединены соответствие условий жизни в городе нового типа с технологическим уровнем достижения таких условий. Новый город – это принципиально новый тип структуры, соотносящийся с социальной новой природой.

В. Ракитин подчеркивал установку архитектурной мастерской в Витебске как принципиальное устремление в архитектуру, опираясь на формулировки И. Червинки в его уновисской анкете: «Новые системы искусства современного открыли художнику новую широкую дорогу к истинному действию чистого творчества. Холст для него есть теперь выразитель его планов и проектов новых форм утилитарного порядка, от холста к модели, от модели к обширному строительству – вот его путь» [Ракитин В. Илья Чашник... С. 23].

Лисицкий в статье «Супрематизм миростроительства» утверждал:

♦ *«Мы оставили старому миру понятие собственного дома, собственного дворца, собственной казармы и собственного храма. Мы ставим себе задачей город – единое творческое депо, центр коллективного усилия, мачту радио, посылающую взрывы творческих действий в мир. Мы преодолеваем в нем сковывающий фундамент земли и поднимаемся над ней»* [Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. Технологии. М., 2016. С. 45].

Эль Лисицкий сосредотачивал внимание на архитектуре как на программном действии супрематистов. Дело шло о новой, динамической архитектуре и задачах ритмического деления пространства: «Выращенный нами в живописи новый элемент – фактуру мы разольем на весь строимый нами мир, и шершавость бетона, гладь металла, блеск стекла сделаем кожей новой жизни. Новый свет даст нам новый цвет, и в старых учебниках физики останется память о солнечном спектре». Эта проблема представляла собой проект, будущее, следующий этап после плоскостного преобразования провинциального города.

Движение шло от планиметрического пространства физической плоской двумерной поверхности к иррациональному пространству города с интенсивностью и строго ограниченными цветными плоскостями (в Витебске они вертикально-горизонтальные или диагональные при оформлении города):

♦ *«Мы видим, что супрематизм убрал с плоскости иллюзии двумерного планиметрического пространства, иллюзии трехмерного перспективного пространства и создал последнюю иллюзию иррационального пространства с бесконечной протяженностью в глубину и вперед»* [С. 96].

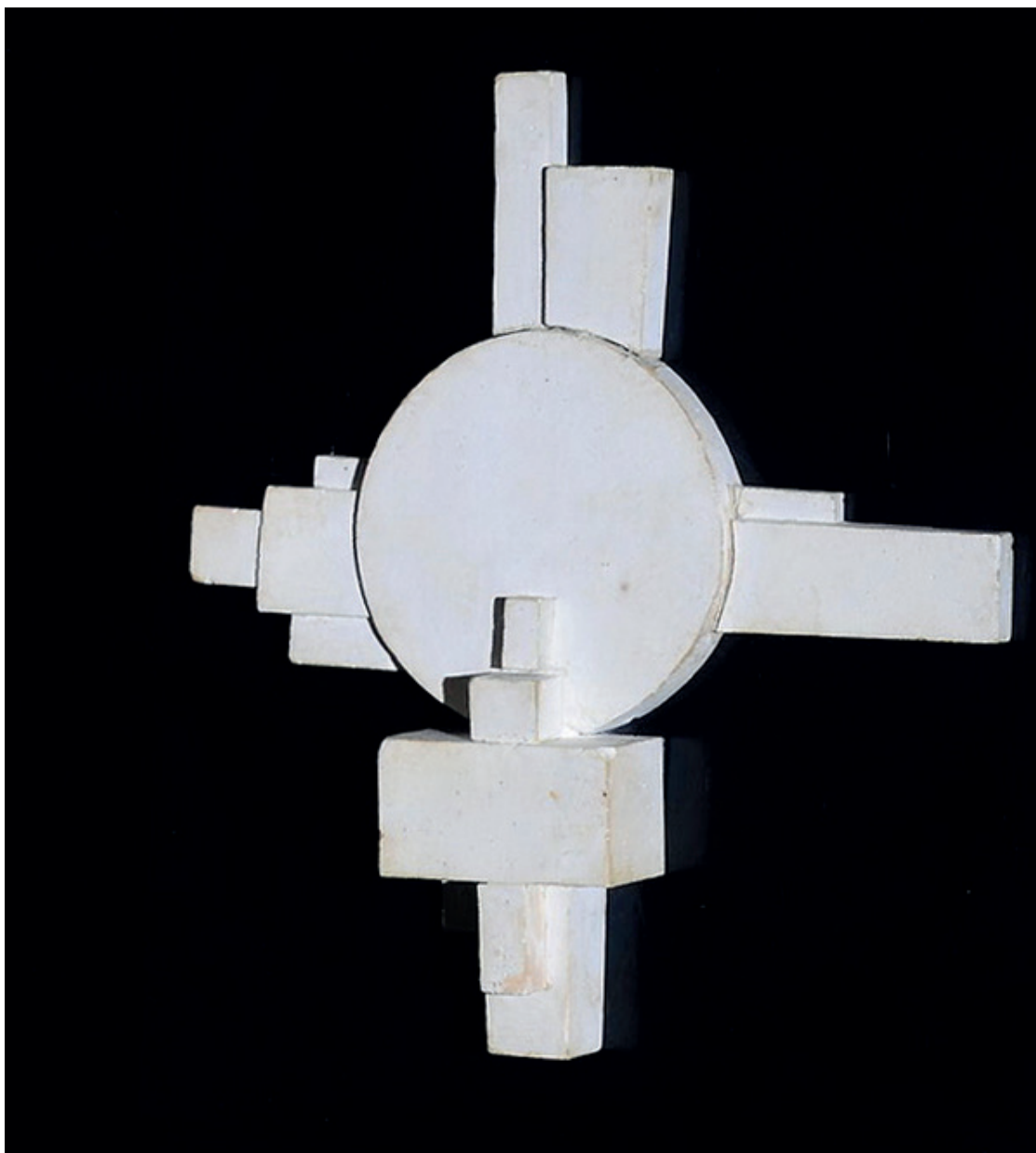
И – в воображаемое пространство как в непрерывное горизонтальное движение. Новый город, по Лисицкому, преодолевает понятие индивидуального дома и растет не вверх, а горизонтально: «мы поднимаем требующуюся полезную площадь на стойки, и они служат коммуникацией между горизонтальным тротуаром и горизонтальным коридором» [С. 125].

В. Ракитин отмечал, что после отъезда Лисицкого из Витебска в ноябре 1920 года его мастерская трансформировалась в лабораторию [Ракитин В. Илья Чашник... С. 295], где экспериментировали с динамическим контрастом и разными вариантами соединений формообразований во имя движения к объемному супрематизму.

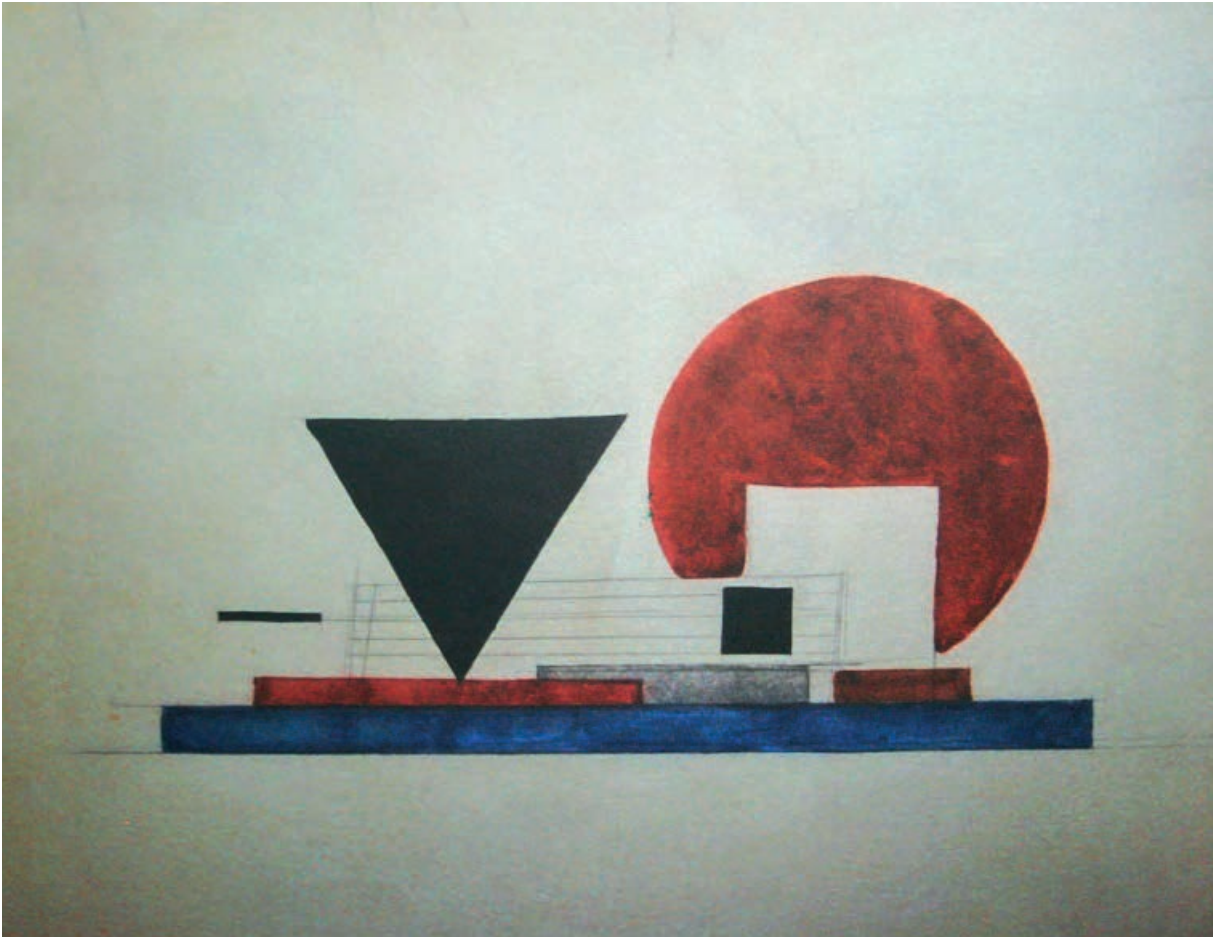
Сам Лисицкий определял возможности УНОВИСа как разделение создания новых форм от непосредственного потребления. Это принципиальная позиция, т.к. речь шла о новой форме о рычаге, «с помощью которого можно привести жизнь в движение, опираясь на целесообразность материала и экономию» [С. 81]. Лисицкий подчеркивал действие этой новой формы как действие стимула: форма порождает другие формы, которые оказывают обратное влияние на начальную, что обогащает ее и развивает.

В «Известиях Витебского губисполкома и губкома РКП» за 7 июля 1921 г. на С. 2. С. Миндлин с иронией писал о том, что в своих докладах Н. Коган и В. Ермолаева подчеркивали, что они стремятся к познанию сущности вещей и единства мировой энергии, что даст перестроить всю жизнь на новых началах.

Они действительно увлекались, ошибались, уходили с этого пути, искали другие системы, спорили, платили за свои проекты трагическую цену, и всё же устремлялись – к единству мировой энергии. Это было вектором устремления в самое ядро среды, устремления к ее полной трансформации в новую матрицу.



И. Чашник. Супрематическая архитектурная модель. Крест и круг. 1926



И. Чашник. Проект книжного киоска. 1925

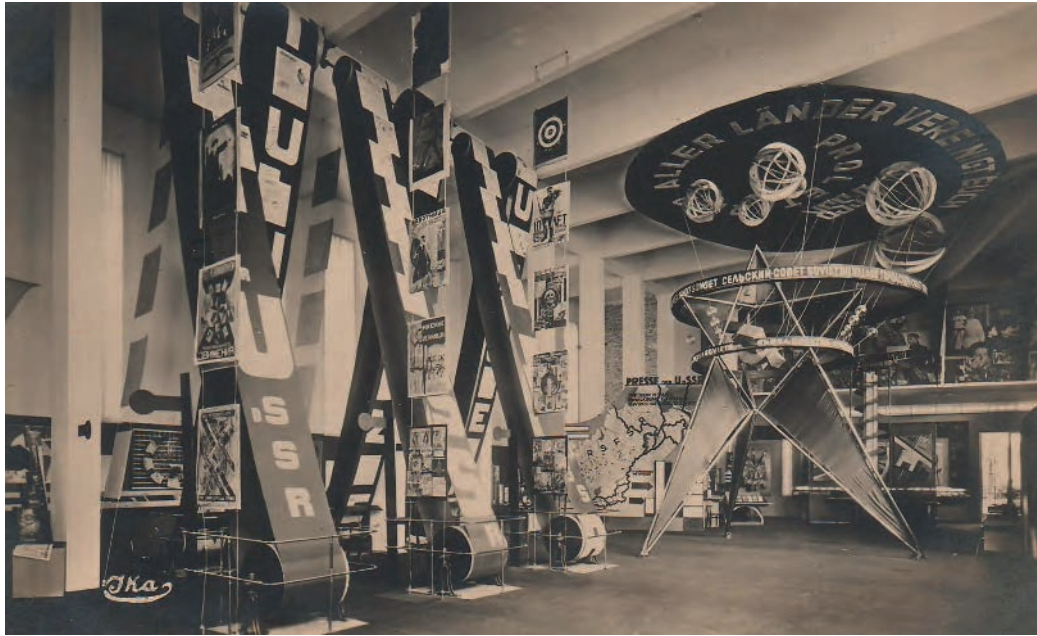
Проекты И. Чашника второй половины 1920-х гг продолжали и развивали начавшиеся в Витебске предложения, развивали идеи геометрических структур в пространственной среде – идеи нарастания объемов с особым движением под воздействием цвета. Его проекты дизайна городской среды – уличного дизайна с рекламами, киосками, трибунами – представляли собой трансформацию и новую реализацию прежних витебских общеуниверсальных находок. В. Ракитин подчеркивает универсализм их формы: «Она может жить и на листе бумаги, и на поверхности стены, ткани, в суеде улицы» [В. Ракитин. Илья Чашник... С. 354]. Стилеобразующими элементами Чашника являются плоскость+куб в создании закрытой архитектурной формы.

И уже с самым близким будущим эти проекты реализовались на следующем после плоскостного оформления городской среды и проунов этапе: в организации выставочных пространств, в архитектуре супрематизма; в глобальных проектах Л. Хидекеля по организации архитектурных комплексов парящих городов, в супрематических архитектурах К. Малевича.

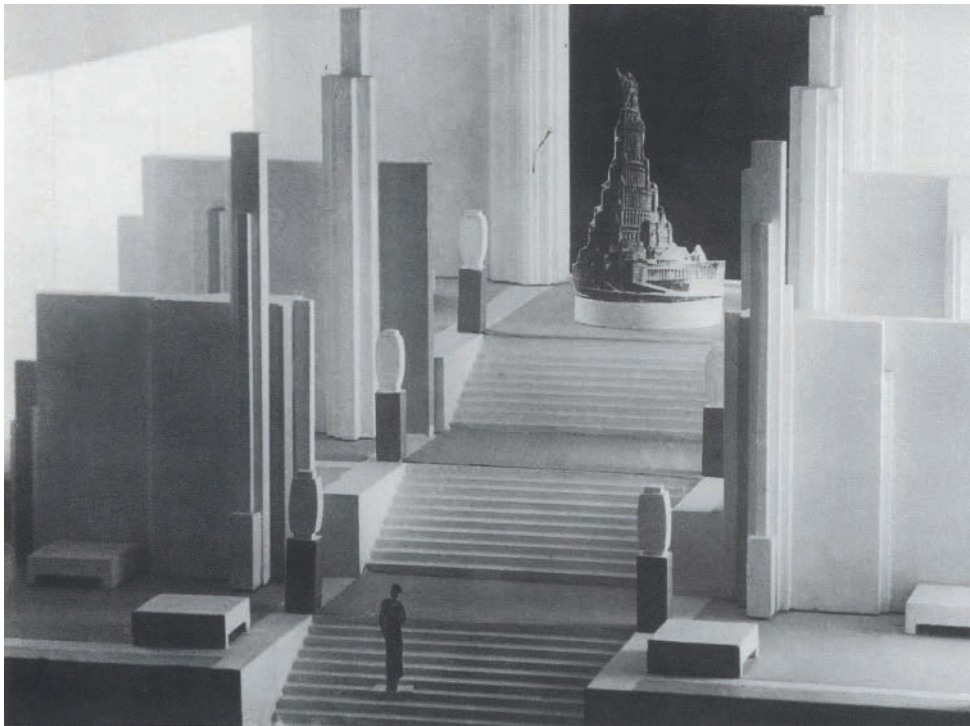


К. Малевич в архитектурной мастерской в ГИНХУКе

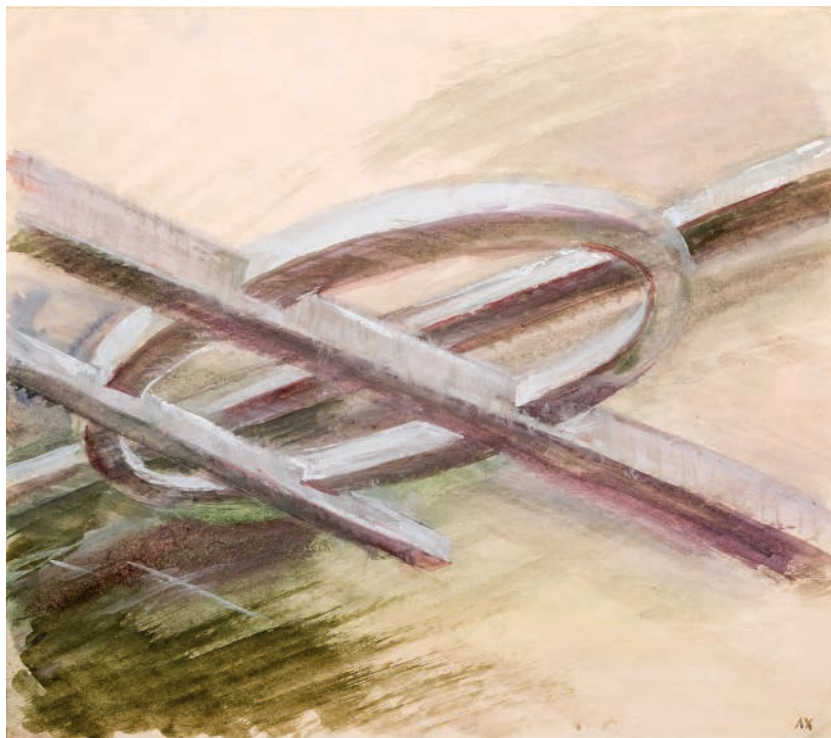
ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ



Эль Лисицкий. Выставочное оформление павильонов в Кельне. 1928



Н. Суетин. Модель парадной лестницы павильона СССР, выполненная по проекту Н. Суетина. 1936-1937. Всемирная выставка. Париж



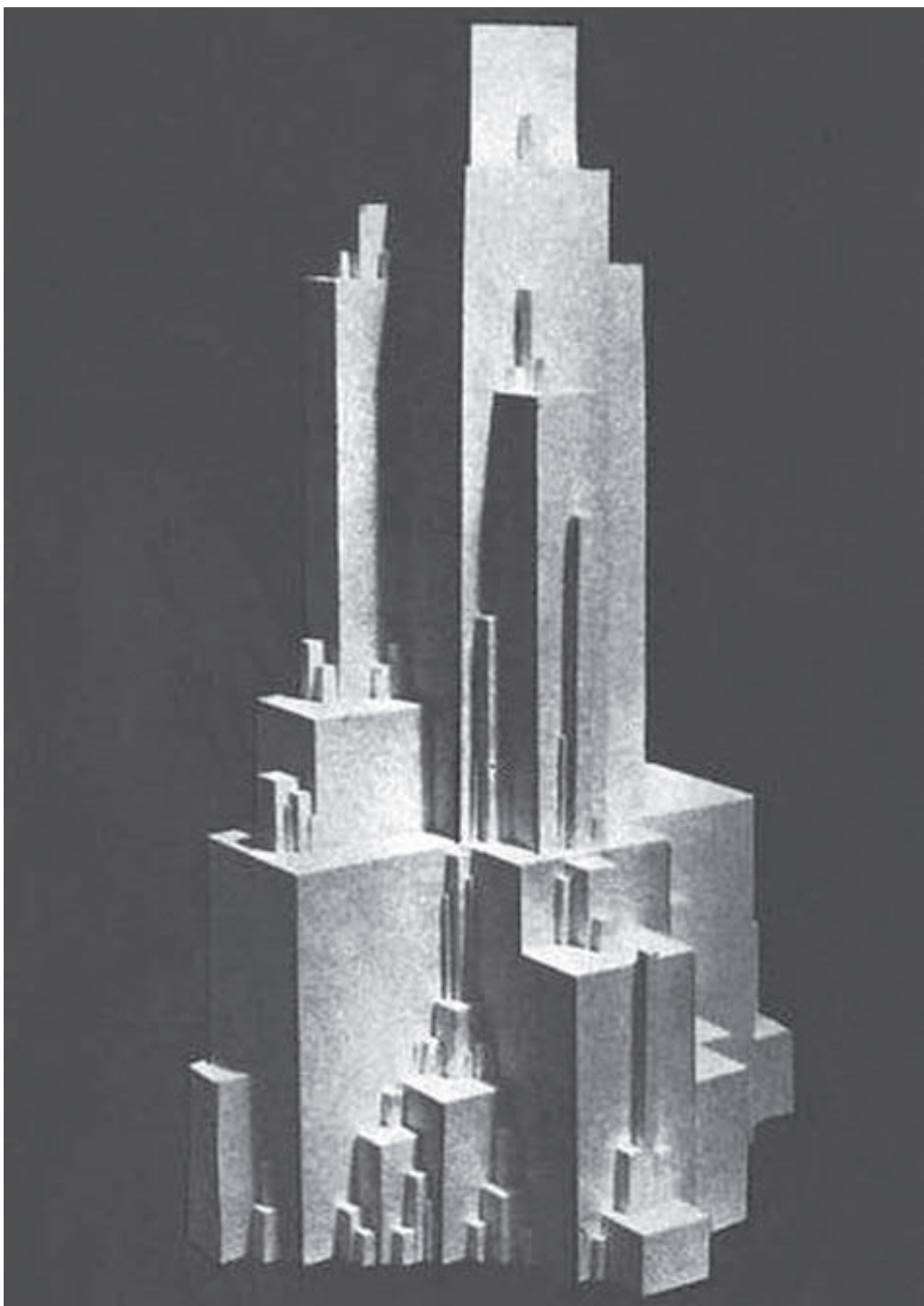
Л. Хидекель. Проект жилища в космосе. 1924



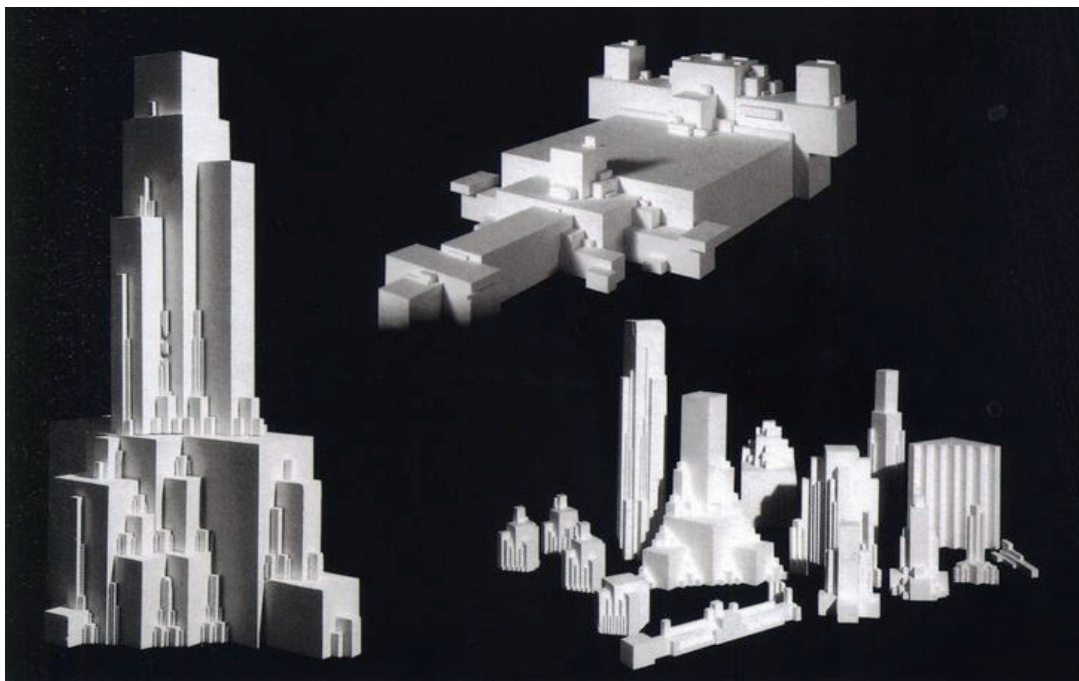
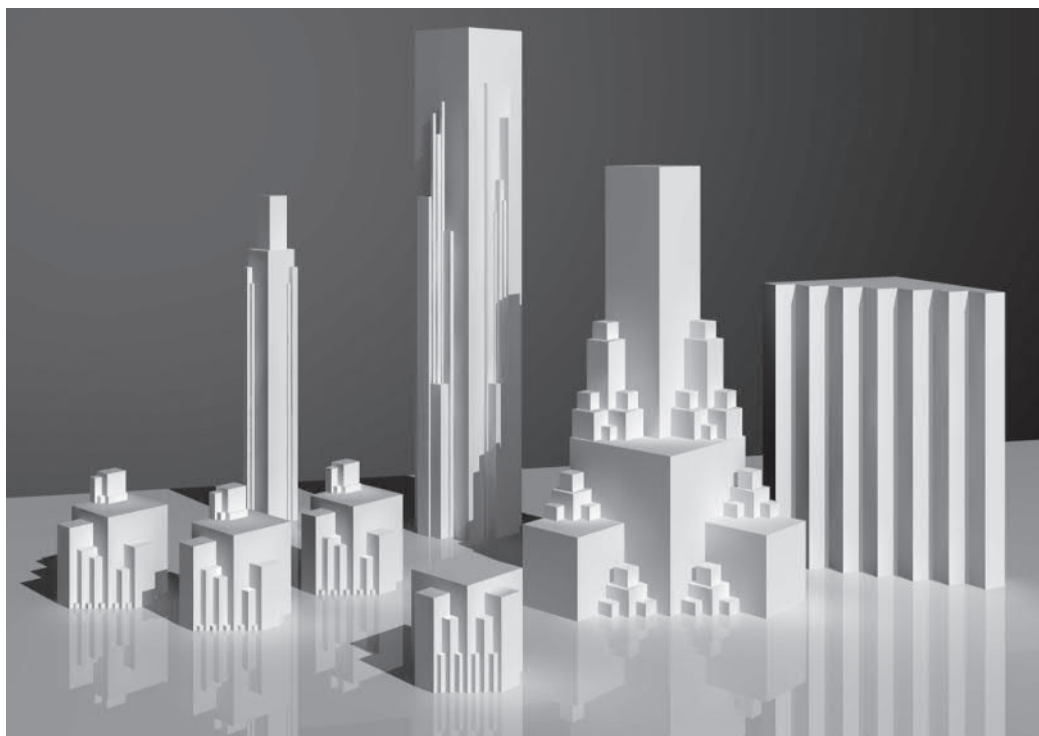
Л. Хидекель. Летучий город. 1960-е гг.



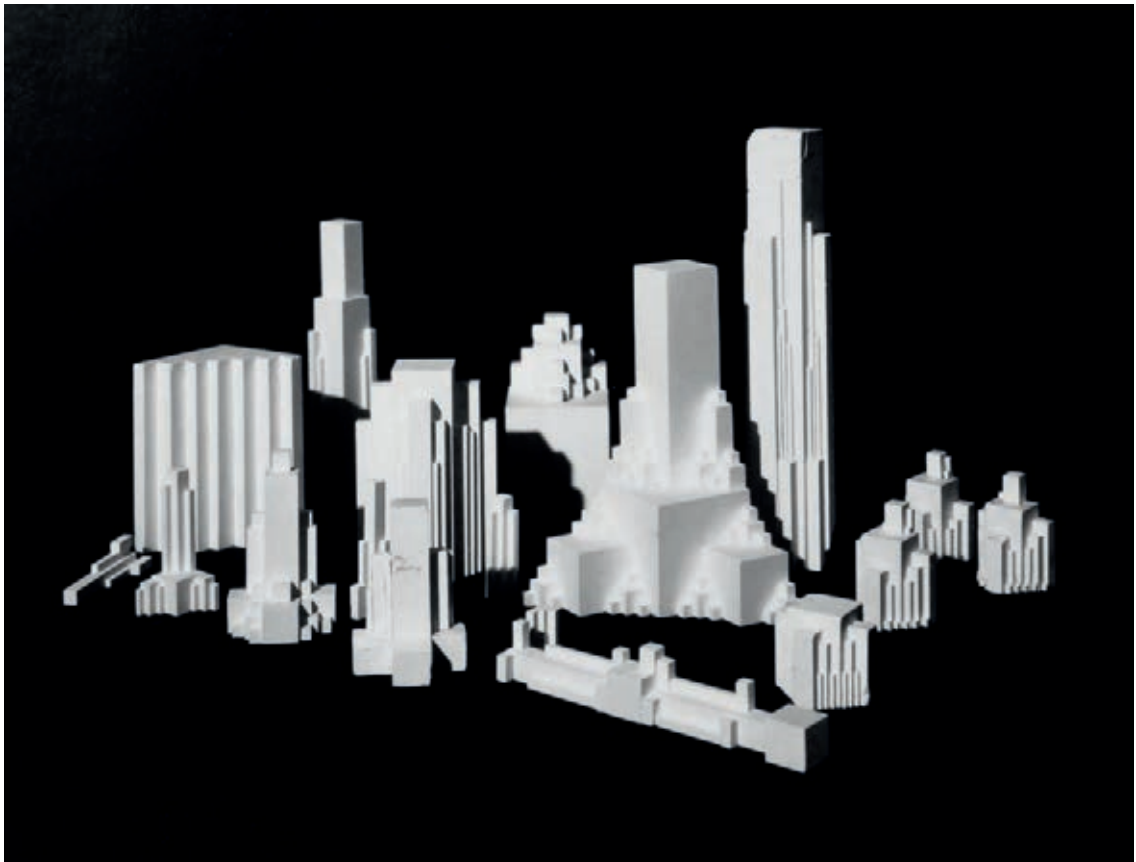
Л. Хидекель. Город на опорах. 1929–1930 гг.



Архитектоны К. Малевича



Архитектонические модели К. Малевича



Архитектонические модели К. Малевича

Идеи Л. Хидекеля предполагали возведение супрематического города, поднятого над землей, в виде вертикальной слоистости объемно-пространственной конструкции, где комплексы расположены на разных уровнях и пронизывают друг друга.

Архитектоны К. Малевича казались объектами, по мнению, например, Л. Лисицкого, неясными и непотенциальными новыми архитектурными идеями, однако сегодня стало очевидным, как эта взаимотрансформация скульптуры/архитектуры способна расширить возможности современной архитектуры и современного объемного/пространственного мышления вообще. Эти белые айсберги/донжоны/сталагмиты позволяют наблюдать визуальный вертикальный рост математической структуры/образования, следить за горизонтальными разрастаниями фракталов, исследовать создание/нарастание целых крупных комплексов, в которых один фрагмент умножается, бесконечно повторяясь до целого гигантского поселения.

Малевич с их помощью выводил супрематизм за пределы конкретного социального проекта, в рамках эксперимента с космическим пространством, с его преобразованием, и в конечном итоге – экспериментом с сакральным пространством – с вечностью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Совершенно справедливы сентенции В. Ракитина о том, что нельзя свести «весь комплекс авангарда к практике и психологии агитационного творчества» [Ракитин В. Тексты... С. 384]. Авангардное искусство и особенно супрематизм не укладываются в схемы социального заказа и социального оформления послереволюционной жизни, несмотря на то, что в этом искусствоведы видят его социальное «оправдание». Это – видимость, наглядность, очевидность, хотя эта очевидность и является неочевидной, сложной, многослойной, требующей проникновения, осмысления, искусство это устремлено в будущее, в изменение социальной реальности, в ее свободу: «Супрематический проект, конечно, проект особого рода. Это код энергии и магическое ритуальное заклинание. Нуль форм, как любил говорить сам художник. Полная свобода возможностей, формула чуда и нового канона. Супрематизм ощутил динамику пространства» [Ракитин В. Тексты ... С. 387].

Так, малевичская петля его витебского периода, как лента Мёбиуса, схватывала и объединяла две расходящиеся технологические установки: 1) с помощью Супрематизма – в профанный мир и локализацию объектов в нем; 2) и с помощью супрематизма же – в непознаваемый, но через возбуждение прозреваемый мир беспредметности абсолютной, холодной и спокойной только на поверхности, однако полной непрерывного движения/колебания/возбуждения/вздутия.

P.S. «Кажется, что по инерции супрематические композиции пытаются сохранить видимость картины. В реальности они просто проекты нового восприятия мира, диалог о новой гармонии» [Ракитин В. Тексты ... С. 387].

Научное издание

КОТОВИЧ Татьяна Викторовна

#UNOVIS100: ТРАМВАЙ В СУПРЕМАТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

Монография

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.И. Ячменёва

Подписано в печать 01.06.2022. Формат 60x84 1/8. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 20,00. Уч.-изд. л. 14,68. Тираж 25 экз. Заказ 79.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,

изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано в учреждении образования

«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.