

Эскиз проекта *Mario Fuentes Ecuador*, участника международного конкурса плаката «УНОВИС. XXI век», посвящённого 100-летию УНОВИС

100  
УНОВИС



Казимир Малевич



**Т.В. Котович**

---

**КАЗИМИР МАЛЕВИЧ  
ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110**

*Монография*

---

*Витебск  
2025*

УДК 75/76.071(470+571):7.38.14  
ББК 85.143(2Рос=Рус)  
К73

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

Р е ц е н з е н т :

главный сотрудник отдела изобразительного и декоративно-прикладного искусства  
ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии  
наук Беларуси», лауреат Государственной премии Республики Беларусь (1996),  
доктор искусствоведения, профессор *В.И. Жук*

**К73** **Котович, Т.В.** Казимир Малевич. Черный квадрат: 110 : монография / Т.В. Котович. – Витебск, 2025. – 205 с. (Витебские конспекты).

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

Исследование является одиннадцатой книгой из серии «Витебские конспекты»: «Направление движения», «Пангеометрия города», «Бог не скинут», «УНОВИС = Школа Малевича», «Комитет по борьбе с безработицей», «Педагогическая система Малевича», «Трамвай в супрематическом городе», «“Победа над Солнцем”: 1913–2023», «Витебск. Эль Лисицкий», «Витебская школа: парижский контекст/Парижская школа: витебский контекст».

Данное издание представляет собой исследование культовой картины Казимира Малевича «Черный квадрат» с точки зрения его хронотопа.

УДК 75/76.071(470+571):7.38.14  
ББК 85.143(2Рос=Рус)

© Котович Т.В., 2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

ВВЕДЕНИЕ .....	6
РАЗДЕЛ 1. МАЛЕВИЧ И КОНЕЦ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА. ХРОНОТОП МОДЕРНИСТСКОГО ИСКУССТВА .....	13
РАЗДЕЛ 2. 1912–1914. ОТ КУБОФУТУРИЗМА К АБСОЛЮТНОЙ ФОРМЕ. ТОЧКИ РОСТА .....	85
РАЗДЕЛ 3. 1915. СЖАТИЕ ИСКУССТВА. СИНГУЛЯРНОСТЬ .....	120
РАЗДЕЛ 4. 1919. БЕЛЫЙ КВАДРАТ. МЕТАФИЗИКА МАЛЕВИЧА .....	144
РАЗДЕЛ 5. ПРИБАВОЧНЫЙ ЭЛЕМЕНТ. 22 ТАБЛИЦЫ .....	167
РАЗДЕЛ 6. ВАРИАЦИИ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА» В ВИТЕБСКЕ .....	176
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	202

## ВВЕДЕНИЕ

---

Идея «Черного квадрата» появилась в постановке футуристической оперы «Победа над Солнцем», на одной из завес. Даже на первом, знаменитом «Черном квадрате», ныне находящемся в Государственной Третьяковской галерее, он помечал дату 1913 год, год создания оперы, а не самой картины. Из множества геометрических фигур, так или иначе связанных с понятием архетипа, К. Малевич выделил именно квадрат как главный принцип новой гармонии, на чем мастер настаивал в новом искусстве, о чем писал в письмах и замечаниях, а также на занятиях с учениками.

Историю создания футуристической оперы, ее смыслы, истоки персонажей подробно исследовали Ш. Дуглас, А. Шатских, Е. Ковтун, Г. Губанова, А. Шумов, тексты которых легли в основу нашего изучения контекстов, реплик и современных постановок оперы в монографии «“Победа над Солнцем”: 1913–2023». Педагогическая система Малевича рассматривалась нами на базе статей Татьяны Горячевой и разделов книги А. Шатских «Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922».

Самым маститым аналитиком корпуса текстов и произведений Казимира Малевича является Александра Шатских, историк искусства, чьи изыскания и выводы находятся в основании всего современно понимаемого художественно/философского явления «Казимир Малевич». Кроме ее исследований, фундаментом наших построений послужили тексты и размышления Д. Сарабьянова, Б. Гройса, А. Сарабьянова, Ж.-К. Маркаде, Д. Горбачева, А. Накова, И. Вакар и Т. Михиенко, Н. Гурьяновой, Х. Гюнтера, Дж. Боулта, а также Н. Смолянкой, К. Ичин, В. Павлак, М. Тупициной, Е. Толстихиной, В. Грыгора. Статьи, материалы, выступления и высказывания данных авторов являются исходными пунктами для любого исследователя о «Черном квадрате» Казимира Малевича.

«Черный квадрат» — одно из ключевых произведений 20 века. Исследователи современного искусства, модернистских направлений в искусстве первой четверти 20 века, исследователи «точек роста» мирового и русского авангарда не могли пройти мимо этой знаменитой концептуальной работы. «Черному квадрату» посвящен огромный блок аналитических работ, и снова критики и историки искусства обращаются к этому произведению. Меняется и трансформируется контент современного искусства, искусства 21 века, и, логично, что в этой связи меняются взгляд на «Черный квадрат» и ракурсы исследований, а также новые аргументы для уже доказанного.

Существует точка зрения, что произведения искусства в своем художественном хронотопе зависят от социальной среды, социального хронотопа, провоцируются социальными событиями и именно с социальными событиями пребывают в со-бытии. Прямой

зависимости у этих параллельных векторов очевидно нет. Андрей Сарабьянов утверждает: «Социальные теории, которые идут от Бориса Гройса и других исследователей его круга, относятся к искусству как к некой иллюстрации социально-политических явлений. На мой взгляд, это очень грубый подход. Я придерживаюсь другой точки зрения, для меня важно само произведение искусства, жизнь художника и эволюция его творчества. Социальные изменения — лишь фон, на котором все это происходит. Согласно социальной точке зрения, популярной сегодня как у нас в стране, так и за рубежом, авангард выводят из революции вообще. Но мне не кажется это правильным, поскольку революция в искусстве и революция в социально-политической сфере — это совершенно разные вещи. Революции в искусстве были всегда, но не всегда они совпадали с социальными взрывами» [Сарабьянов А. «Подделки Малевича выглядят даже лучше, чем оригинальный Малевич» / <https://artguide.com/posts/1007>]. «Черный квадрат» создан на фоне Первой мировой войны, и есть искреннее желание совместить эти два взрыва, эти два смещения пластов, эти два тороса — социального и художественного. И тем не менее, «Черный квадрат» больше своего фона по своим смыслам, задачам, открытиям и художественным последствиям.

В статье «Видимость и действительность “Черного квадрата” (к столетию создания картины)» автор Г. Кавтарадзе задается вопросом: «Занял ли «Чёрный квадрат» Малевича какое-либо место в искусстве? Это было в искусстве событие, эхо которого не затихло по сей день. Художественный импульс в любом случае направлен на преодоление и, значит, преобразование того, что человеку просто дано. Проблема лишь в том, что “Чёрный квадрат” у его автора преодолевал всякую данность. Энергия преодоления и выведение творчества на новые рубежи делала “Чёрный квадрат” событием в искусстве, содержательный смысл которого в нём таился, но ещё требовал раскрытия. Почему же всё-таки “икона”? Очевидно, Малевич чувствовал значимость своего “Чёрного квадрата”, сопоставимую с иконой, но всё же он, наверное, не стал бы утверждать, что его картина будет служить предметом почитания. Он знал только, что ему было дано довести до сознания современников, что во тьме, которая встречает современного человека у Порога, всё же таится что-то святое, к которому можно выйти. Он этого святого в минусовом пространстве определённо коснулся» [<http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Books&go=page&pid=13311>].

Всякий раз с исследованием «Черного квадрата» Малевича возникает ситуация как при рассмотрении математической проблемы: что интереснее — самому найти главный смысл или перепроверить смыслы, уже найденные другими. Подобный процесс видится как бесконечность самого «Черного квадрата».

Часть авторов склонна заявлять, что «Черный квадрат» это не картина в традиционном смысле этого понятия и подчеркивают, что это в большей мере манифест: «Для Малевича это был прежде всего манифест — символ его идеи о новом беспредметном искусстве, в котором первостепенен смысл и идея. Это искусство, в котором главный инструмент не кисти и краски, а мысль автора. Всего Малевич изобразил свое детище три раза и еще одну копию картины сделал с его учениками. У автора так же есть черный

круг, черный крест и вообще супрематизм его главный вклад в искусство» [Даудова Ф. Черный квадрат. Символ искусства // Энигма. 2020. № 21-3. С. 22]. Такой же позиции придерживается и белорусский исследователь Л. Миронова.

Базовой работой среди трудов о «Черном квадрате» является анализ картины у академика Д. Сарабьянова:

✦ «“Черный квадрат” <...> оказался на пограничной полосе искусства и не-искусства, логики и алогизма, бытия и небытия, крайней простоты и беспредельной сложности. Он оказался пластической формулой той супрематической единицы, которая, осталась неделимой, конечной, может усложняться, преобразовываться, будучи точкой отсчета, основной частицей мира и бытия. Мысля эту супрематическую формулу в двухмерности, нигде не давая повода для наглядного представления об объеме или пространстве, художник переводит наши представления в чистое умозрение: наглядное не исчерпывает смысла, а оказывается знаком иного бытия — беспредметного, полностью освобожденного от реалий земного мира и ставящего зрителя в ситуацию встречи с новой системой мирового устройства».

И добавляет:

✦ «В этом отношении показательны некоторые особенности композиционного и цветового построения “Черного квадрата”. Картина не имеет верха и низа. Приблизительно одинаковые расстояния отделяют края квадрата от горизонтальных и вертикальных линий рамы. Немногие отклонения от чистой геометрии не есть намеренный прием, хотя они и возвращают живописный образ к рукотворному началу, напоминая зрителю о том, что картина написана кистью («Черный квадрат» написал фактурной укладкой, импасто трехслойно — Т.К.), что художник не прибегал к линейке и циркулю, рисовал элементарную форму “на глазок” и приобщался к ее смыслу внутренней интуицией, а не научно-техническими — пусть самыми простыми — способами. <... > В своих писаниях, касающихся супрематизма, Малевич неоднократно упоминает о принципе членения своих работ на основе параметров — динамика-статика» [Сарабьянов Д. Казимир Малевич Живопись // Д. Сарабьянов. А. Шатских. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 99].

В исследовании Ленины Мироновой, белорусского дизайнера и педагога делается акцент на сопоставлении статики и динамики:

✦ «Квадраты Малевича могли быть восприняты образованным зрителем как некое отражение натурной формы, широко распространенной в реальной жизни. Кроме того, каждый зритель, останавливающийся перед картиной хотя бы на одну-две минуты, неосознанно поддавался психологическому воздействию цвета» (перевод с белорусского наш. — Т.К.) [Міронава Л. Казімір Малевіч. Вялікі мастак з тутэйшых. Мн., 2015. С. 26].

И. Вакар о воздействии «Черного квадрата» пишет так: «Даже если слова Малевича были переданы неточно или он сам преувеличил степень своего потрясения (имеется в виду фраза Малевича о том, что он неделю не мог спать, есть в состоянии инсайта (Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 384. — Т.К.), сомневаться в том, что такое потрясение действительно было, нет оснований. Чувство недоумения, которое мгновенно испытывает каждый, кто сталкивается с “Квадратом”, вероятно, первым должен был испытать его автор» [Вакар И. Казимир Малевич. «Черный квадрат». М., 2015. С. 24].

Л. Миронова продолжает: «Кто же не чувствует в черном цвете тяжести и темноты, в красном — энергии и движения, в белом — легкости и радости? На таком элементарном уровне некоторые современники Малевича могли понять смысл “статичного супрематизма”. Через сто лет все человечество доросло до понимания такого рода живописи. ‘Динамическим супрематизмом’ Малевич назвал сложные композиции из разнообразных форм, не имеющих аналогий в привычном человеческом мире. Время его признания еще впереди» (перевод с белорусского наш. — Т.К.) [Міронава Л. Казімір Малевіч. Вялікі мастак з тутэйшых. Мн., 2015. С. 26–27].

Д. Сарабьянов уточняет:

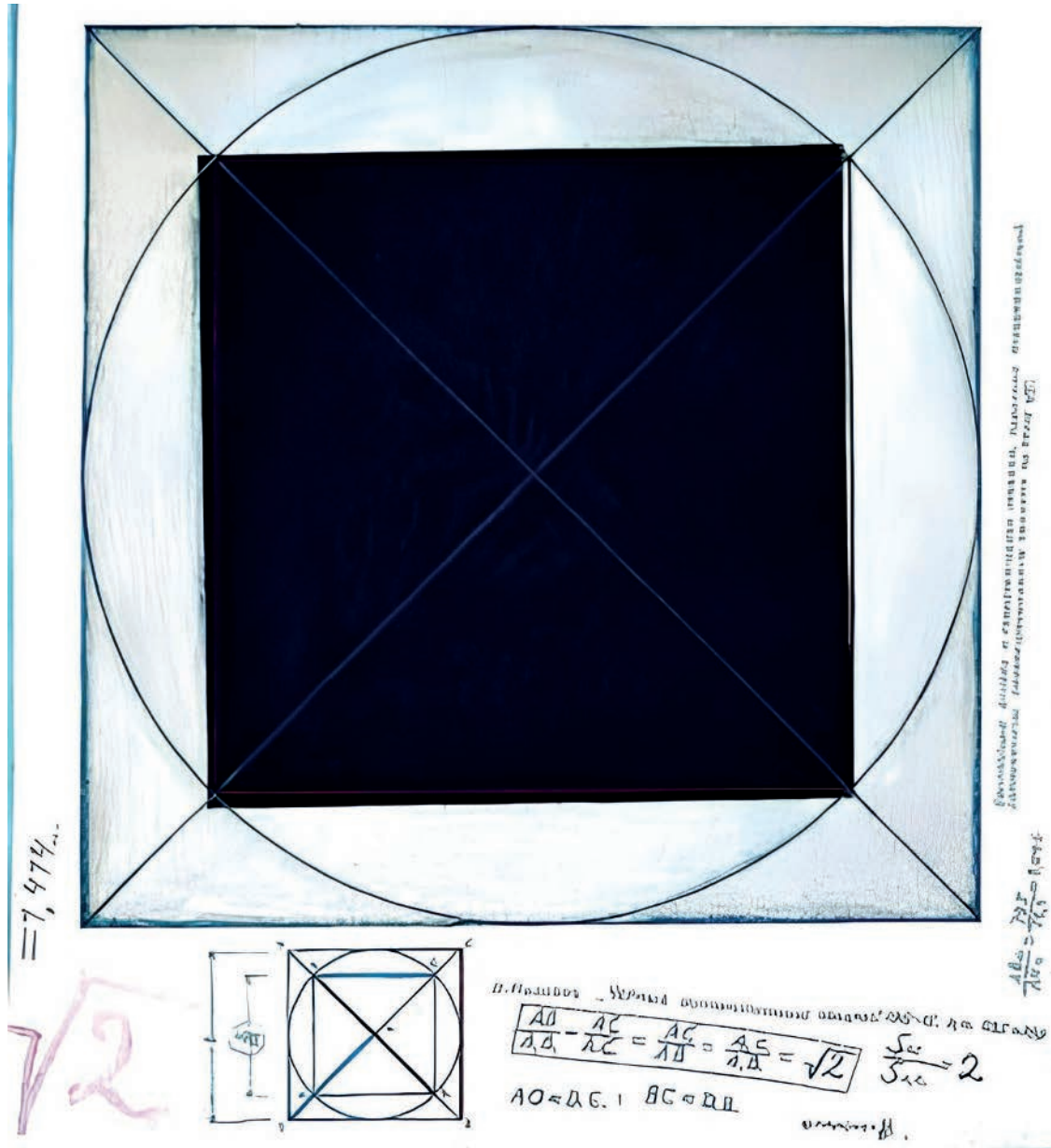
✦ *«Статический супрематизм является первичной точкой отсчета. Правда, в статическом супрематизме Малевича всегда есть элементы динамики. Точнее было бы сказать: статика в них чревата динамическими возможностями. “Черного квадрата” это касается в полной мере. <...> Перед глазами зрителя готовая формула крайнего контраста: <...> “мировой мрак” и “знание”. <...> Но в “Круге” мы имеем дело уже не с возможностью статики перейти в динамику, а с начавшимся движением, уже совершающимся на наших глазах» [Сарабьянов Д. Казимир Малевич Живопись // Д. Сарабьянов. А. Шатских. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 99, 103].*

Известный художник и математик Александр Панкин выстроил математическую модель «Черного квадрата»:

➤ Если произвести математический и геометрический анализ этого произведения, можно получить неожиданные результаты. Прежде всего, внимания заслуживает равенство площадей черного и белого. Это важное обстоятельство вытекает из пропорциональной системы композиции. Отношение стороны картинной плоскости к стороне черного квадрата равно иррациональному модулю «корень квадратный из двух» ( $\sqrt{2} = 1,414\dots$ ). Таким образом, композиция является идеально гармоничной системой: диагональ черного квадрата равна стороне картины, половина диагонали картины равна стороне черного квадрата, а его площадь в два раза меньше площади картинной плоскости, и, как указано выше, площади черного квадрата и белого поля равны. Согласно умозаключению художника, одна из важнейших сущностей “Черного квадрата” — его бинарность, и он может быть обозначен через двоичную систему счисления двоично-числовым символом “0–1”. В результате можно сформулировать идеальную умозрительную модель знаменитого творения Малевича

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

ча: это неевклидова плоскость, ограниченная квадратом и имеющая две стороны-плоскости — черную, действительную (видимую), и белую, мнимую (невидимую) [<https://garagemca.org/event/alexander-pankin-the-black-square-and-the-number>].



А. Панкин. «Черный квадрат 1915 года» 1993 год, холст, масло, 100 × 90

С помощью математических расчетов А. Панкин обосновывает несколько важных позиций: квадрат Малевича построен по принципу золотого сечения, и площади черного и белого цветов равны. Такое равенство создает сложную оптическую игру, благодаря которой квадрат то выступает на первый план, то, напротив, словно оседает плоскостью на фоне белого. Этот эффект наглядно показывает основную идею произведения Малевича – первооснова цвета и первооснова формы [<https://zateevo.info/chyornyj-kvadrat-malevicha>].

Основателен труд И. Вакар «Казимир Малевич. “Черный квадрат”» (М., 2015), в котором исследовательница один из разделов посвящает датировке произведения, начиная от авторской даты 1913 года к дате Н. Харджиева — май-июнь 1915, и к уточнению от А. Шатских — 8 июня 1915 года. Подытоживая результаты последних на момент издания книги технологических исследований, автор отмечает:

✦ *«Живопись “Черного квадрата” состоит не из двух, а из трех слоев. Первоначальный представляет собой, судя по всему, законченную кубофутуристическую картину, поверх нее в центральной части начата, но не закончена квадратная композиция из сближенных цветных плоскостей (условно назовем ее протосупрематической), художник покрыл ее лаком, а затем перекрыл черной краской»* [Вакар И. Казимир Малевич. «Черный квадрат». М., 2015. С. 23].

➤ Сначала на холст был нанесен тонкий грунт, композиция была создана на нем по всей поверхности холста, затем по кракелюру Малевич нанес белую краску, по которой была начата новая цветовая композиция. Следом по краям белого он проложил полосу черной глянцевой краской в 3-4 см шириной и узкую полоску свинцовых белил по границе полей. На центральную часть Малевич нанес слой лака или клея, а затем покрыл слоем «бархатистой» краски особого состава, которая не блестела и не жухла (черный органический пигмент, некоторое количество железосодержащего пигмента, значительное количество темно-зеленой краски (арсенид меди) и мел как наполнитель для матовости поверхности), цинковые белила на поля [Вакар И. Казимир Малевич. «Черный квадрат». М., 2015. С. 57, 62].

Исследования картины Малевича «Черный квадрат» продолжают. Наша цель — определить хронотоп «Черного квадрата» с помощью структурного и компаративного анализа. Задачи: выявить точки роста в других художественных системах; выяснить направление линейного движения в искусстве начала 20 в. и его потенциал; выявить этапы трансформации пространства/времени в модернистском искусстве.

*Автор приносит благодарность за помощь в работе искусствоведу Юрию Абдурахманову, историку Олегу Вортману, дизайнеру Елене Барышевой, дизайнеру Наталье Тарабуко.*



К. Малевич. Черный квадрат. 1915. Х., м., 79,5 × 79,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва

## РАЗДЕЛ 1. МАЛЕВИЧ И КОНЕЦ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА. ХРОНОТОП МОДЕРНИСТСКОГО ИСКУССТВА

---

Классическое искусство понимают как образцовое по качеству и приёму и как период кратковременный. И в этом смысле исследователю предстоит сделать конкретную выборку из всего корпуса произведений, учитывая трансформации стилей и направлений и опираясь на математически выделенный канон в обнаружении художественно совершенного образца, который демонстрирует идею гармонии и красоты.

Художественная реальность всегда является адекватным отражением представлений о гармонии на момент времени.

Вместе с тем, термин «классическое искусство» употребляется как художественный хронотоп с гигантской областью представлений до границы современного искусства, проложенной импрессионистами: от эстетического идеала Ренессанса с линейной перспективой до середины 19 века. «Век веры и меры» с рассчитанностью, измеренностью, оптическими закономерностями (при всех нарушениях, каковые так же были математически рассчитаны). Поиск художественных универсалий представляется не только как поиск совершенства, но в границах этого поиска — устремленность к покою, уравновешенности эмоций и владению формой, пространством и цветом. Математика формы и пространства, а также физика цвета и определяли основание художественных универсалий.

Несмотря на то, что «геометрия картины» считается понятием условным, мы понимаем, что именно математические модели находятся в основе передачи пространства и понимания пространства, а вся история искусства представляет собой трансформацию приемов передачи трехмерности на плоскости. Эталоном перспективных построений считается научно обоснованная ренессансная перспектива, основанная на математических соотношениях. Несмотря на другие способы изображения и несмотря на то, что задача полной и совершенной передачи пространства на плоскости не имеет решения в принципе.

На основе так называемой прогрессирующей традиции принципом нашего анализа является *трансформация классической перспективы*, что позволит проследить движение изображения от дальнего плана картины к переднему, к «горизонту событий» — к плоскости рамы, к «Черному квадрату».

### I.

Трансформации современной живописи начинается в **импрессионизме** с момента, когда рефлексы, тональности, блики, свет становятся не просто выразительными средствами в живописи, а способом выявить новый хронотоп.

- **ВРЕМЯ.** Импрессионист улавливает мгновение с целью запечатлеть состояние момента. Время в импрессионизме фрагментировано, сиюминутно, «корпускулярно» и отграничено (так, Клод Моне вспоминал, что у него было десять минут, чтобы успеть изобразить увиденное, быстро взял кисти и краски и нанес размашистые мазки на холст, ибо каждая секунд восхода солнца необычна).

- **ПРОСТРАНСТВО.** В импрессионизме пространство фрагментируется, квантуется в зависимости от времени. Время в импрессионизме еще и множит пространство, акцентируя его в каждом сегменте: каждый топос в произведении имеет собственное время и собственный художественный смысл наподобие (воспользуемся метафорой) фрактала,



Клод Моне. Бульвар Капуцинок. 1873. Х., м., 79,4 × 59. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва

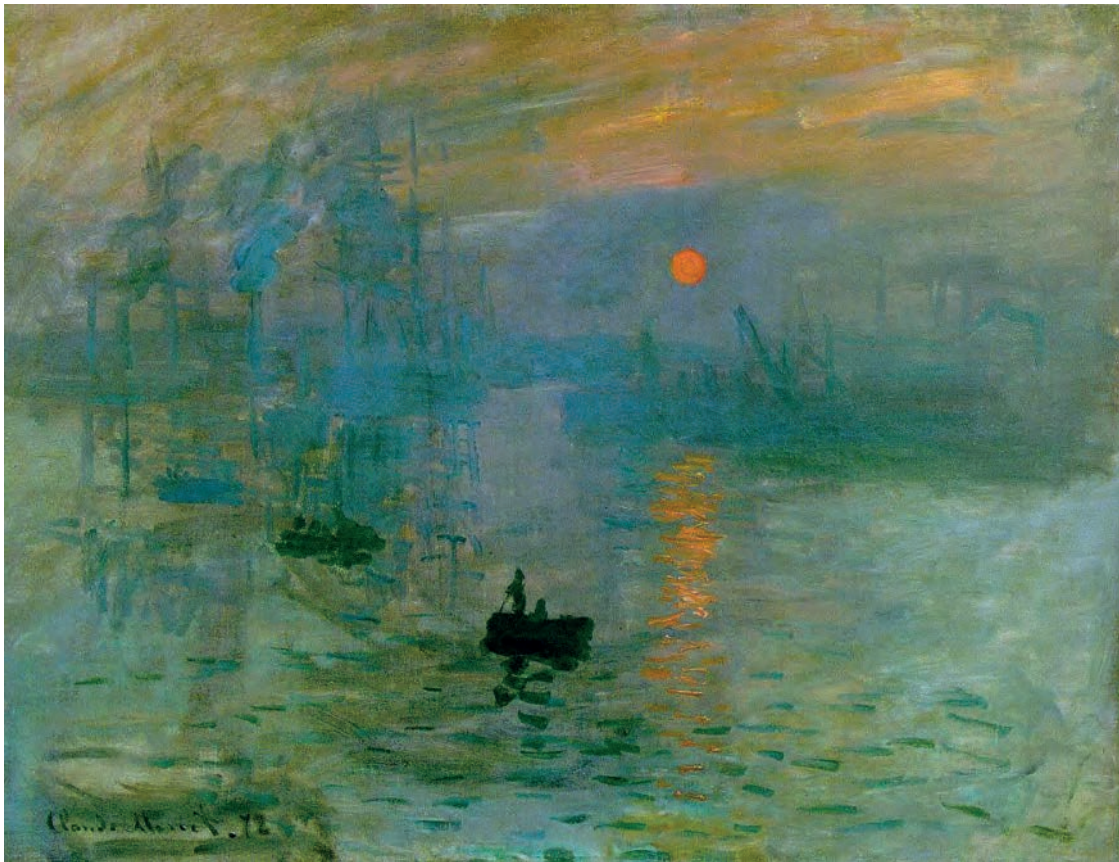
## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

у которого фрагменты не строго подобны исходному множеству, но при многократном увеличении определенные части все больше похожи друг на друга.

- Линейная перспектива еще сохраняется, но при взгляде на картину из-за плоскости рамы, из-за стекла рамы/окна воспринимаем изображение, как бы растворяемое в каплях дождя, отчего задний план плавно смешивается со средним и постепенно исчезает. Пространство выдвигается к первому плану, к плоскости.

Передать свет с помощью цвета, акцентировать свет — это становится средством мастера и тут же целью его искусства. То есть состояние природы, чувство и впечатление — всё это по-прежнему только нарратив, рассказ, повествование — и всё это еще остается важным для импрессионистов. Однако внимание уже переносится на цвет/свет, и делается шаг в новый хронотоп, цвет/свет делается средством нового хронотопа, где пространство и время станут уже центром художественного мышления и кодом новой гармонии.



Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 13 ноября 1872, 7, 35 час. Х., м., 48 × 63.  
Музей Мармоттан-Моне, Париж



Камиль Жакоб Писсарро. Бульвар Монмартр. 1897. Х., м., 74 × 92,8. Государственный Эрмитаж. СПб.



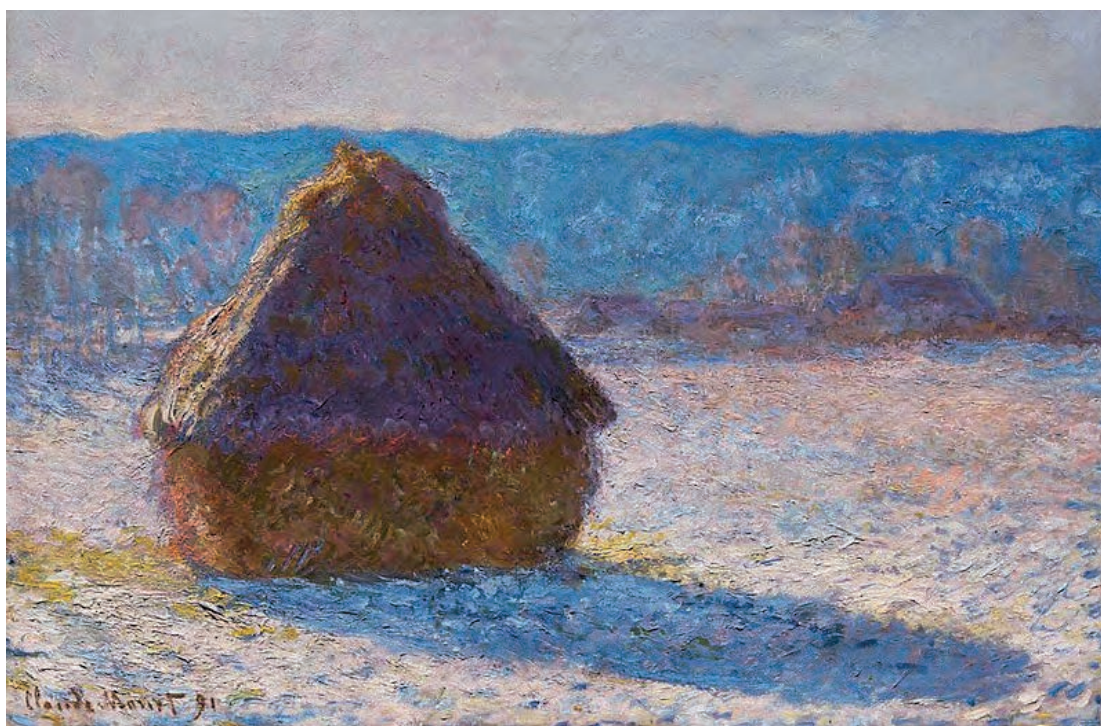
Камиль Жакоб Писсарро. Бульвар Монмартр ночью. 1897. Х., м., 53,3 × 64,8.  
Лондонская национальная галерея. Лондон



Клод Моне. Руанский собор вечером. 1894. Х., м., 100,2 × 65,3. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва



Клод Моне. Стог сена. Зимний эффект. 1891. Х., м., 65,4 × 92,1. Метрополитен-музей. Нью-Йорк



Клод Моне. Стог сена. Утро. Эффект снега. 1891. Х., м., 65,4 × 92,4.  
Бостонский музей изящных искусств. Бостон. Массачусетс



Эдгар Дега. Голубые танцовщицы. 1898. Бумага, пастель, 65 × 65. ГИИМ им. А.С. Пушкина. Москва



Пьер Огюст Ренуар. Лягушатник. 1869. Х., м., 81 × 66,5. Национальный музей Швеции



Пьер Огюст Ренуар. Собираение цветов. 1875. Х., м., 54,3 × 65,2. Национальная галерея искусств. Вашингтон



Альфред Сислей. Иней. Бабье лето. Св. Мартин. 1874. Х., м., 46,99 × 68,58. Частное собрание

### II.

**Следующий шаг в движении к плоскости — постимпрессионизм с его хронотопом.**

Сам термин, сложный и неоднозначный, обозначает противоположные иногда художественные явления от мейнстрима во французской живописи до совокупности разнообразных творческих методов, техник и программ.

Исповедующие импрессионистское художественное предложение В. Ван Гог, Поль Гоген, Поль Сезанн, Анри Тулуз-Лотрек, группа Наби, пуантилисты и др. заявили новую концепцию построения полотна, иначе его структурировали, основываясь на контрасте, но сохраняя объем.

**Винсент Ван Гог** подчеркнул контур, фиксировал мазок при разнообразной его плотности, интенсивности и отрывистости (импасто), брал яркий тон, не используя светотень и акцентируя плоскостность, работал в изнурительном ритме и создавал изнурительный ритм в работе, а также настаивал на первичности цвета, делающего работу рельефной. Поверхность холста, плоскость холста, «двигающаяся», с бегущими линиями становится смыслом изображения.



В. Ван Гог. Арльские дамы (Воспоминания о саде в Эттене). 1888. Х., м., 73 × 92.  
Государственный Эрмитаж. СПб.

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

• У К. Малевича в выработанной осенью 1919 года программе, которую он смог осуществить в ВНХУ в Витебске, изучение творчества Ван Гога шло по 3-му отделению «Футуризм», где группа учеников вникала в мировоззрение Ван Гога и — главное — его динамику как в предтечи футуризма: «Футуризм и природа, город и деревня, элементы города и деревни как вещи, влияющие на ход построения динамического момента» [Малевич К.С. Программа занятий в мастерской. 15 сентября 1919 года // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И.А. Вакар и Т.Н. Михиенко. М. 2004. Т. 1. С. 433].

**ВРЕМЯ.** Длительность в отличие от сиюминутности импрессионизма, тягучесть, вязкость и плотность, осязаемая материальность времени как субстанции.

**ПРОСТРАНСТВО.** Вогнутое на линии второго плана и с увеличенным первым планом. Энергия кисти, мастихина и пальцев создает насыщенность изображения. При сохранении прямой перспективы художественный смысл переносится на самую насыщенность, приоритетной делается сама плоскость холста, оживающая и вибрирующая.



В. Ван Гог. Хижины. 1890. Х., м., 60 × 73. Государственный Эрмитаж. СПб.



В. Ван Гог. Пейзаж с домом и пахарем. 1889. Х., м., 33 × 41,4. Государственный Эрмитаж. СПб.



В. Ван Гог. Арена в Арле. 1888. Х., м., 73 × 92. Государственный Эрмитаж. СПб.



В. Ван Гог. Сант-Мари. 1888. Х., м., 44 × 53 Государственный Музей  
изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва



В. Ван Гог. Морской пейзаж в Сант-Мари. 1888. Х., м., 51 × 64 Музей Ван Гога. Амстердам

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

А **Поль Гоген** устремлялся к фресковости и декоративности. Визуальный ряд любого его полотна выстроен контрастными сочетаниями желтого, зеленого, голубого, красного, лилового в сложных сочетаниях. Цвет для мастера стал эмоциональным понятием. О работах Гогена писали, что они перегружены формами, деталями и цветовыми пятнами. Часто это только первое ощущение, сменяющееся затем пониманием:

- сплава форм,
- техник переплетения и вплетения,
- при подчеркнутости рисунка границы форм смещены.

Гоген настаивал на предельной статике изображения, когда все объекты лишены динамики, когда отсутствует даже намек на движение, даже на заднем плане, более зыбком. Часто используемый мотив ствола дерева, диагонального или вертикально расположенного сверху, сбоку или на заднем плане, удерживает всю композицию и делает ее еще более устойчивой, декоративной и сценографичной. Так же работает в произведении и контраст между световым и темным пятном.



П. Гоген. День божества. 1894. Х.м., 68 × 92. Художественный институт Чикаго

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

**ВРЕМЯ.** Сам Гоген понимал время как библейскую изначальность и остановкой мгновения отображал вечность. Статичность как прием остановки времени позволила ему проникнуть в иное состояние мира и сделать попытку понять/расшифровать иные смыслы существования. Технически Гоген это создает с помощью растекания изображения по поверхности, отчего и время как бы растекается и останавливается в границах формы объектов. Важно осознать, что подобное действие имело обратную сторону: как и Ван Гог, Гоген не просто экспериментирует с временем как с выразительным средством, он уже подчеркивает роль времени как одного из смыслов произведения.

**ПРОСТРАНСТВО.** Гоген работает с плоскостью, в плоскостным/уплощенным изображением путем усиления декоративности, усиления пятна, локального цвета, усиления роли замкнутого контура, методом клуазонизма. Перспектива почти разрушена, горизонт поднят, изображение приближено к раме картины.



П. Гоген. Натюрморт с японской гравюрой. 1889. Х., м., 72 × 93.  
Тегеранский музей современного искусства. Иран

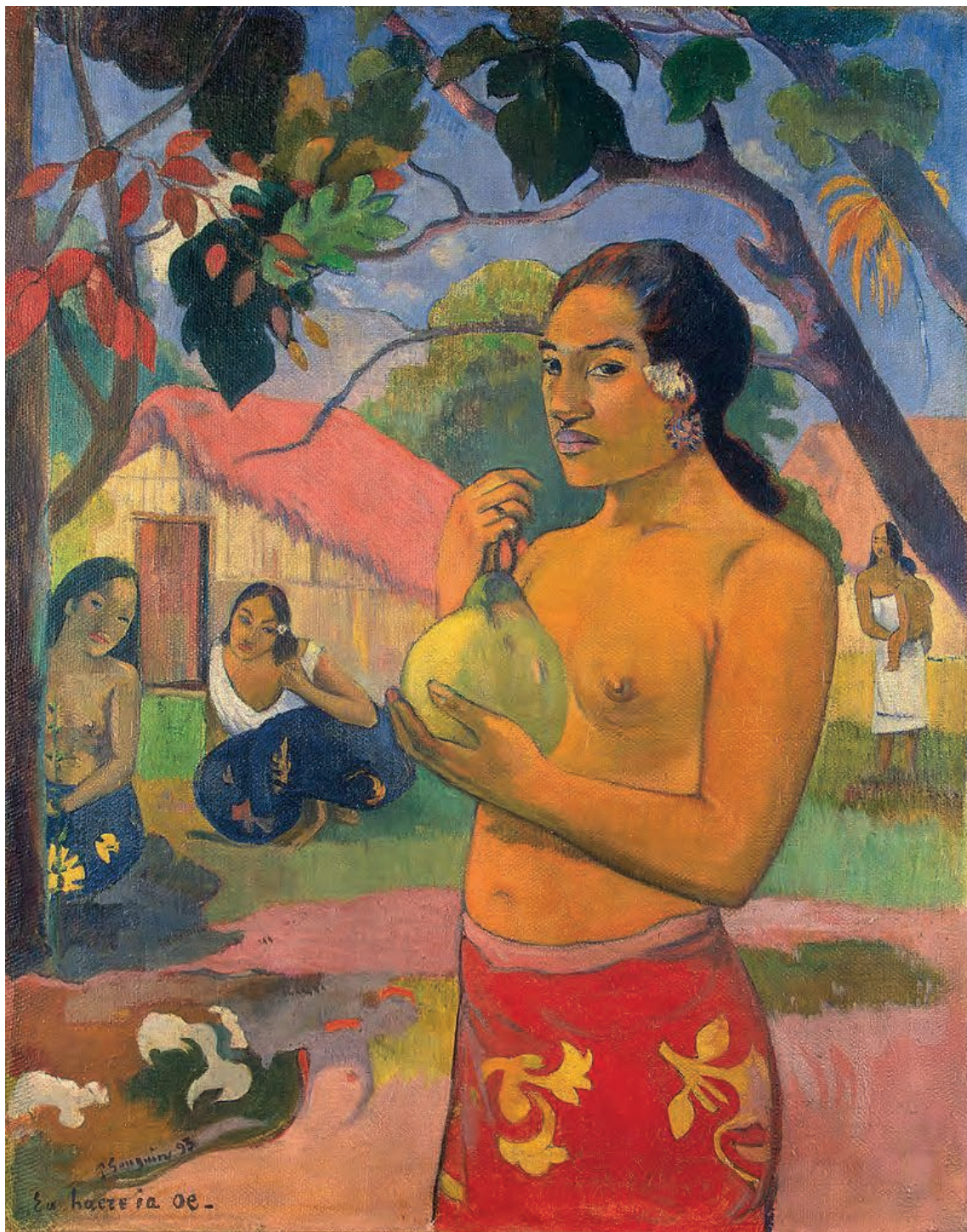
## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

Несмотря на то, что в работах Гогена существует сюжет, как в программном «Сборе плодов» или в творческом завещании «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?», Гоген считал, что его картины обладают абстрактными качествами, которые нельзя выразить литературными терминами.



П. Гоген. Мы молимся тебе, Мария. 1891 X., м., 113,7 × 87,6. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



П. Гоген. Женщина, держащая плод. 1893. Х., м., 92,5 × 73,5. Государственный Эрмитаж. СПб.



П. Гоген. Пейзаж с павлинами. 1892. Х., м., 115 × 86. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва



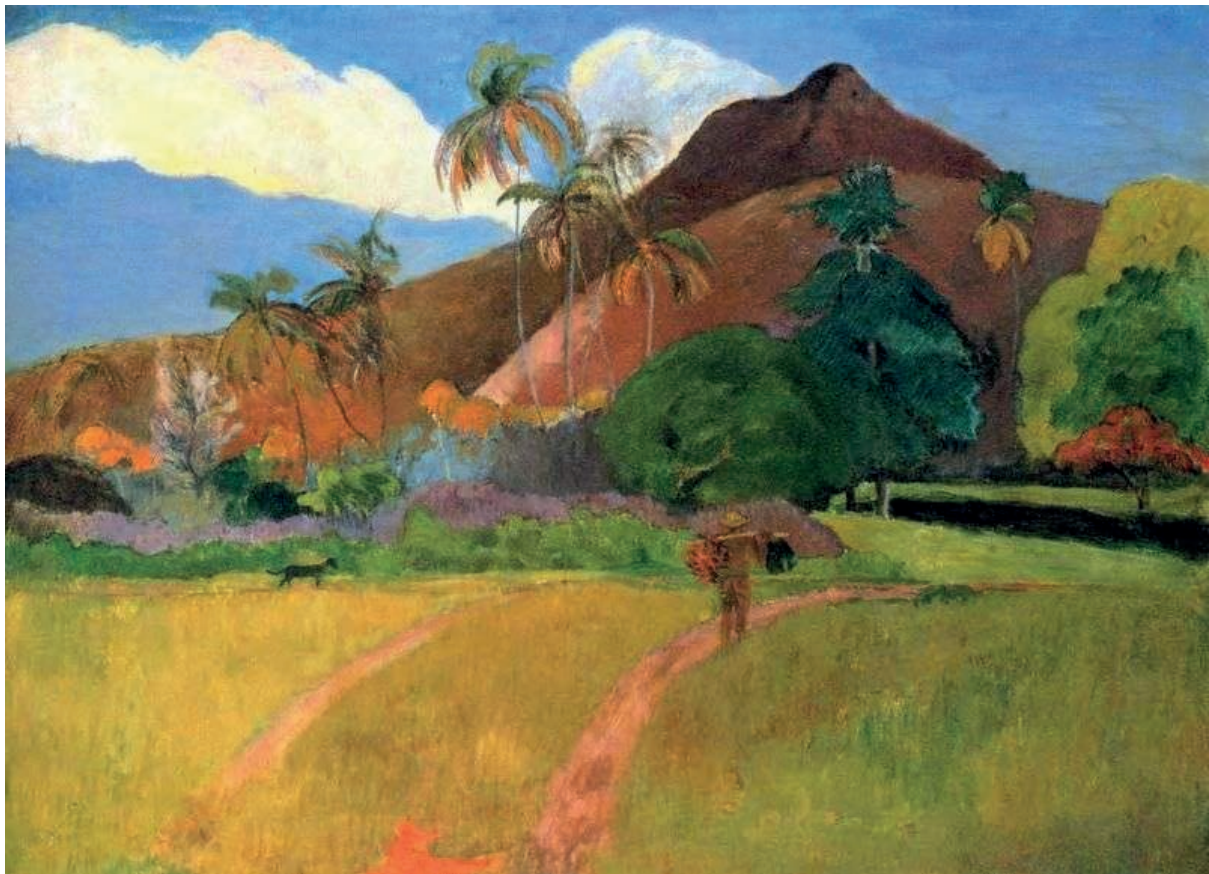
П. Гоген. Сбор плодов. 1899. Х., м., 128 × 190. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва



П. Гоген. Видение после проповеди (Борьба Иакова с ангелом). 1888. Х., м., 73 × 92. Национальная галерея Шотландии. Эдинбург



П. Гоген. Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?. 1897–1898. Х., м., 139,1 × 374,6.  
Музей изящных искусств. Бостон



П. Гоген. Таитянские горы. 1893. Х., м., 73 × 93. Институт искусств. Миннеаполис, Штат Миннесота. США



Поль Гоген. Забава злого духа. 1894. Х., м., 60 × 98. Новая глиптоотека Карлсберга. Копенгаген. Дания

**Поль Сезанн**, следуя собственному зрительному восприятию, увеличивал дальний план картины, повышал горизонт, преувеличивал вертикали, комбинировал геометрические формы (куб, шар, конус, цилиндр, сфера и пр.), добиваясь равновесия и упорядочения. Сезанн — исследователь по натуре:

- он разлагает форму и пространство и тут же синтезирует их (шаг к кубизму),
- совмещает трехмерность с двухмерностью,
- работает очерченными мазками с пигментом по краям,
- использует округлые кисти,
- покрывает холст пигментно,
- использует метод цветовых сдвигов, а также
- метод пластических сдвигов,
- выделяет особые элементы,
- обращает каждую сторону объекта к центру.

Его интересовали не импрессионистская изменчивость, а устойчивость сочетаний цветов и форм. Он придал цвету материальность. Если импрессионисты растворяли объём в свето-воздушной среде, то Сезанн устремился к живописному синтезу цвета, формы и пространства.

Он был занят экспериментом с пространством и с перспективой — он вгибал и выгибал пространство. Особенно это наблюдается в цикле «Гора Святая Виктория» (44 работы маслом), где пространство: 1) разламывается, 2) вытягивается, 3) выпячивается, 4) удаляется вглубь или 5) предельно приближается к раме картины.

При этом геометрическая выверенность работы приближала ее к скульптуре или к архитектуре, не за счет форм, а:

- с помощью цветowych локальных областей разного масштаба, выстроенных в четком ритме;
- с помощью ритма.

Картина *вырастает*, надвигая одну форму на другую или вдвигая их друг в друга — а точнее, нанизывая их, местами делая это изображение тягучим и вязким, но с четкими контурами.

Кроме того, при всей внешней статичности изображения, у Сезанна очевидной является *динамика* в картине. И общая динамика от изображения вязкого — к кристаллической поверхности холста, к настоящему доминированию геометрии.

Для Казимира Малевича Поль Сезанн представлялся началом нового искусства, и он начинал обучение в своей школе в Витебске с сезаннизма. В уновисской программе 1919 года, где главными направлениями были выработаны кубизм, футуризм, супрематизм как новый реализм живописного мировоззрения, а началом начал обозначен сезаннизм:

«1-е отделение:

1-я группа: абстракция вещей, познание живописных и скульптурных объемов, плоскости, прямой, кривой (подготовительный путь к кубизму).

2-е отделение: Кубизм

2-я группа:

1. Сезанн и его живописное мировоззрение» [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 433–434].

С творчества Поля Сезанна Малевич начинал классификацию нового искусства и описание всех его направлений. В новом искусстве над сюжетом, бытом и предметом доминирует сама живопись как таковая; Малевич обозначал эту особенность — «как таковость». Это понимание сезанновской методики согласуется с иногда используемым у философов определением «чтойность», когда из массы возможных определений выделяется сущностное, основное, позволяющее вычленить ядро явления.



П. Сезанн. Гора Сент-Виктуар с большой сосной. 1886-87. Х., м., 59 × 72. Собрание Филлиппа. Вашингтон



П. Сезанн. Гора Сент-Виктуар с большой сосной. 1887. Х., м., 67 × 92. Институт искусств Курто. Лондон



П. Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1887. Х., м., 55 × 65. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург



П. Сезанн. Дорога перед горой Сент-Виктуар. 1902 г. Х., м., 81 × 99. Государственный Эрмитаж, СПб.



П. Сезанн. Гора Сент Виктоар. 1904–1906. Х., м., 65 × 81. Собрание Фонда Эмиля Бюрле. Цюрих



П. Сезанн. Гора Святой Виктории. 1906. Х., м., 65 × 81. Собрание Кэррол С. Тайсон. Филадельфия. Нью-Йорк



П. Сезанн. Пейзаж в Эксе (Гора Святой Виктории, вид со стороны Лов). 1905–1906. Х., м., 60 × 73.  
Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва



П. Сезанн. Вид на гору Сент-Виктуар со стороны карьера Бибему. 1898–1900. Х., м., 65 × 81.  
Художественный музей Балтимора



П. Сезанн. Гора Сент-Виктуар и Чёрный замок. 1904–1906. Х., м., 65 × 81.  
Художественный музей Филадельфии

Преподавание начинается с сезаннизма потому, что, по определению Малевича, это Сезанн — первый живописец, у которого «как таковость» живописи превалирует: «Сезанн впервые нам дал определенные границы живописной материи, которые до него были весьма смутными» [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 278].

✦ *«Едва ли не все работы Сезанна есть не что иное, как покрытые живописной массой полотна, которые мы должны воспринимать не как передачу иллюзии каких бы то ни было деревьев, домов, людей, а как новое реальное живописное содержание, представленное на полотне. Таким образом, подобная живопись – это не выражение живописи какого-то дерева, но самостоятельное новое реальное тело, которое воздействует на нас непосредственно. Такое содержание полотна мы можем назвать постоянной, неизменной реальностью» [там же. С. 149].*

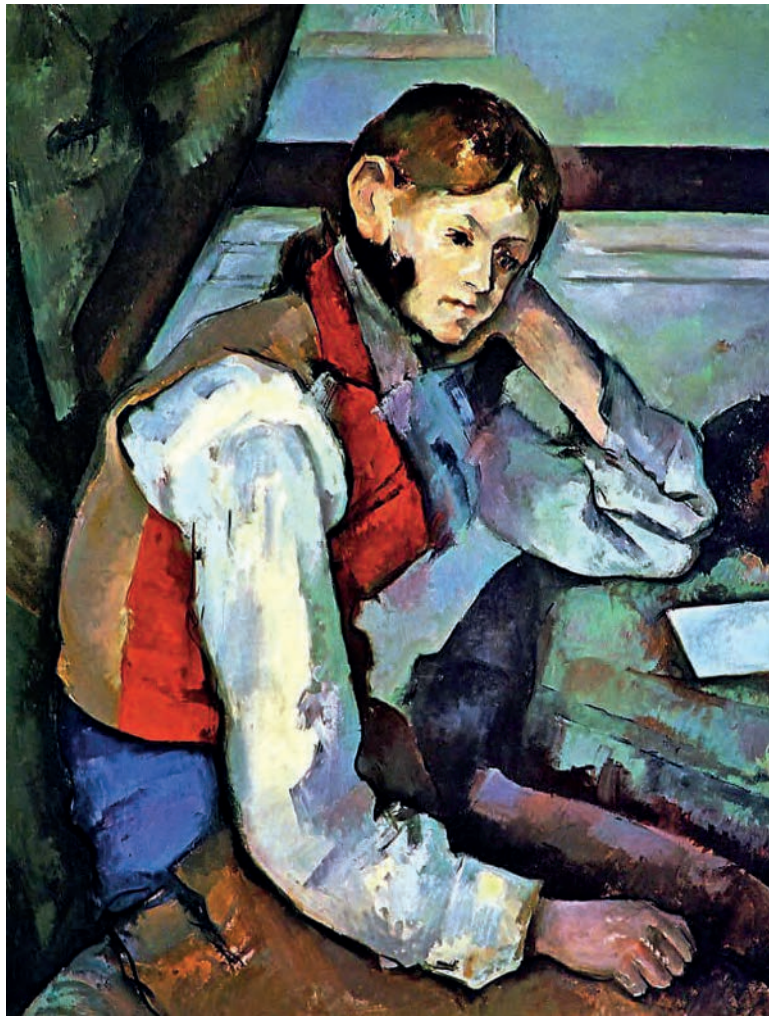
Под именем Прибавочного элемента Малевич определял целостную культуру художнического действия, т.е. взаимоотношение прямых и кривых в картине. **Кривая волокнисто-образная Сезанна** определяет его поведение как живописца: «<...> нарисованный строй кривых и прямых и окраска поверхности их <...> преобразовалась бы в пятна, а прямые линии исчезали бы совсем; они обратились бы в неопределенные по очертанию волокна расплывчатой формы. <...> наступает новый реализм вещей, но вещей живописных, форма и цвет которых диктуются волокнообразным прибавочным элементом» [там же. С. 66-67].

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

В сезаннизме всё живописное тело образовано и проявлено с помощью пятен и волокнистых линий. Сравнивая искусство Сезанна с творческим подходом импрессионистов, Малевич подчеркивал, что:

- световые ощущения у него минимальны;
- сине-голубовато-изумрудный оттенок только напоминает воздушную градацию, а на самом деле, является сугубо живописным элементом, связующим живописность всех других элементов;
- воздушное значение импрессионистов для Сезанна уже значения не имеет;
- не световая перспектива, а исключительно живописный элемент; представлял интерес для Сезанна, из чего и следует его «структурная плоскость живописной ткани».



П. Сезанн Мальчик в красном жилете. 1888–1890. Х., м., 80 × 64,5.  
Собрание фонда Эмиля Бюрле, Цюрих. Швейцария



П. Сезанн. Большие купальщицы. 1906. Х., м., 210,5 × 250,8. Художественный музей Филадельфии



П. Сезанн. Игроки в карты. 1892–1893. Х., м., 97 × 130. Собрание эмира Катара

ПРОСТРАНСТВО. Поль Сезанн производит манипуляции с пространством картины: 1) линейную перспективу он заменяет перцептивной, 2) совмещает пространство с плоскостью, 3) объем показывает с разных точек зрения, и 4) в результате, постепенно уходит от пространственности и воздушной перспективы: его предметы лежат в одной плоскости и воздействуют только силой самой живописи.

ВРЕМЯ. Поль Сезанн производит манипуляции с временем: 1) при всей внешней статичности сохраняет динамику в картине, 2) создает динамику от изображения вязкого – к кристаллической поверхности холста, к настоящему доминированию геометрии, 3) показывает объекты с разных точек зрения, что создает многомерность времени.

Воспользовавшись понятием «точки роста» как пути развития, вызова и нового художественного опыта, обнаружим следующее:

- Ван Гог дает точки роста: экспрессионизм с энергией гнутых линий, штрихов; футуризм с предельной динамикой линий;

- В точке схода Ван Гона и сезаннизма: абстракционизм энергичных композиций Кандинского и лучизм Ларионова с энергией прямых и пересекающихся линий на сияющей и почти разрезанной плоскости;

- Сезаннизм (до созревания кубизма внутри него) дает точки роста: развивающиеся геометрические формы Кандинского;

- Гоген дает в точках роста: фовизм с энергией цветowych пятен.

Итак, постимпрессионисты, сосредоточившись на «чтойности» живописи, на живописи как таковой, лишая наблюдателя всякой иллюзии реальности, экспериментируют с линейной перспективой и, в итоге, предельно приближают изображение к раме картины, выдвигая его с дальнего плана к нашему «окну в пространство».

### III.

Возвращаясь к преподавательской программе Малевича, снова фиксируем начальный пункт в обучении **футуризму**:

«3-е отделение. Футуризм

3-я группа:

1. Ван-Гог как динамик и его мировоззрение.
2. Футуризм и природа, город и деревня, элементы города и деревни как вещи, влияющие на ход построения динамического момента.
3. Теория футуризма.
4. Академизм и футуризм.
5. Живописная и динамическая фактура.
6. Построение формальных элементов вещи по системе футуризма»

[Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 433–434].

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Так, из логики Малевича возникает предположение, что:

- Сезанн развивал тяжесть слоистых поверхностей, а Ван Гог устремлял фактуру за предмет в динамизм;

- сезаннизм развился в кубизм, а Ван Гог – в футуристический динамизм.

Если кубизм зависит от строения тела, то футуризм – от динамики. Малевич называет его высшей динамической станцией.

Казимир Малевич подчеркивал, что живописец сезанновской культуры стремится за город, в провинцию: «Но огромное преимущество сезаннист оказывает пригородным, уездным городам и губернским» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 97]. Сезаннисты, по мнению Малевича, окрестьянивают город, останавливают его динамику, превращают его в парк, «а массы покойные, рыхлые, но не упругие» [там же. С. 98].

В труде «О новых системах в искусстве» Малевич подчеркивал, что путь к динамическому футуризму обозначил и определил Ван Гог, который увидел:

- живые движущиеся элементы;
- устремленность каждой формы и ее динамическую силу;
- единое общее движение;
- преодоление пространства и его глубины: «он спешил в расстрепанных иглообразных живописных фактурах выразить движение динамизма; в каждом ростке проходил ток, и его форма соприкасалась с мировым единством» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 176].



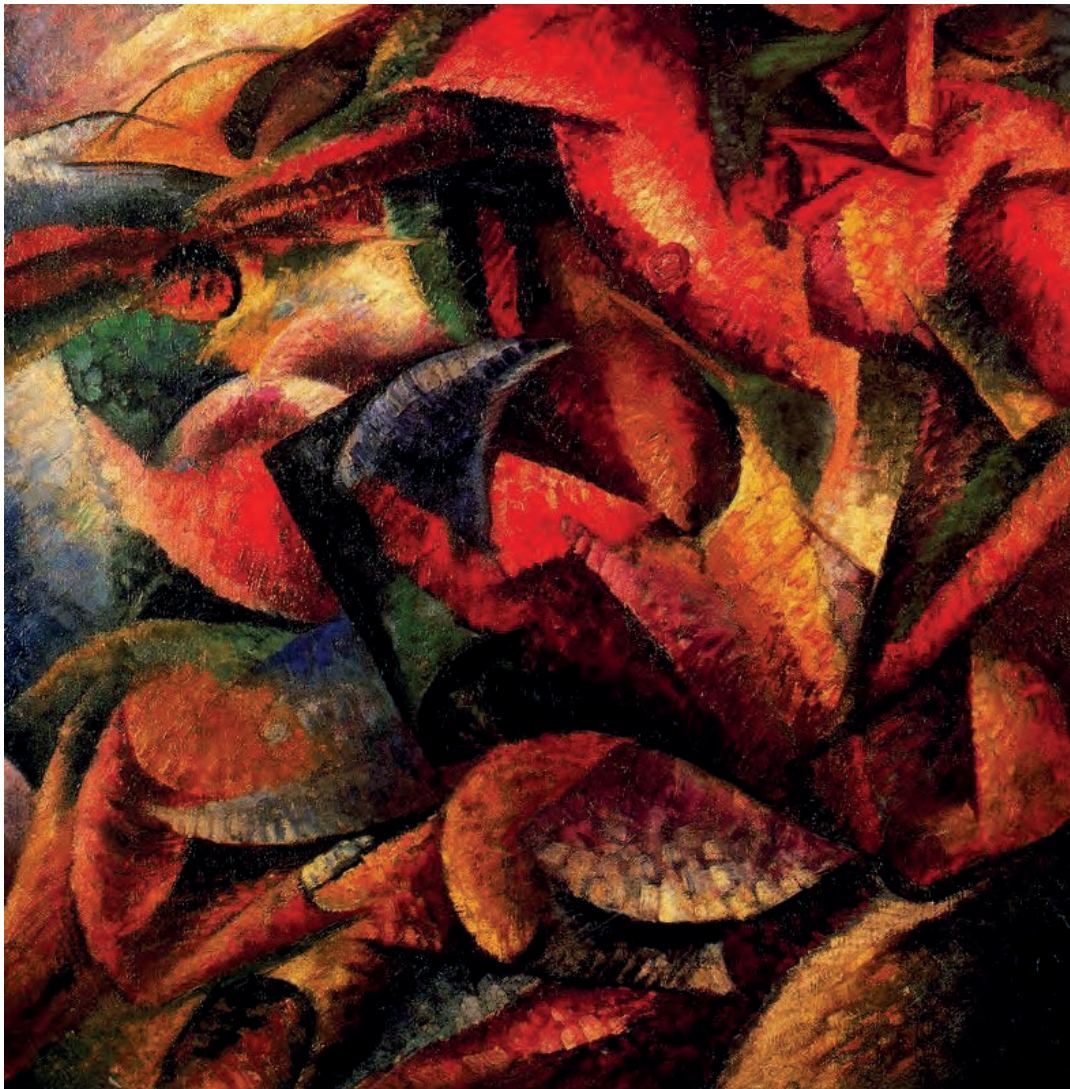
Умберто Боччони. Город встает. 1910. Х., м., 199,3 × 301 Музей современного искусства. Нью-Йорк

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

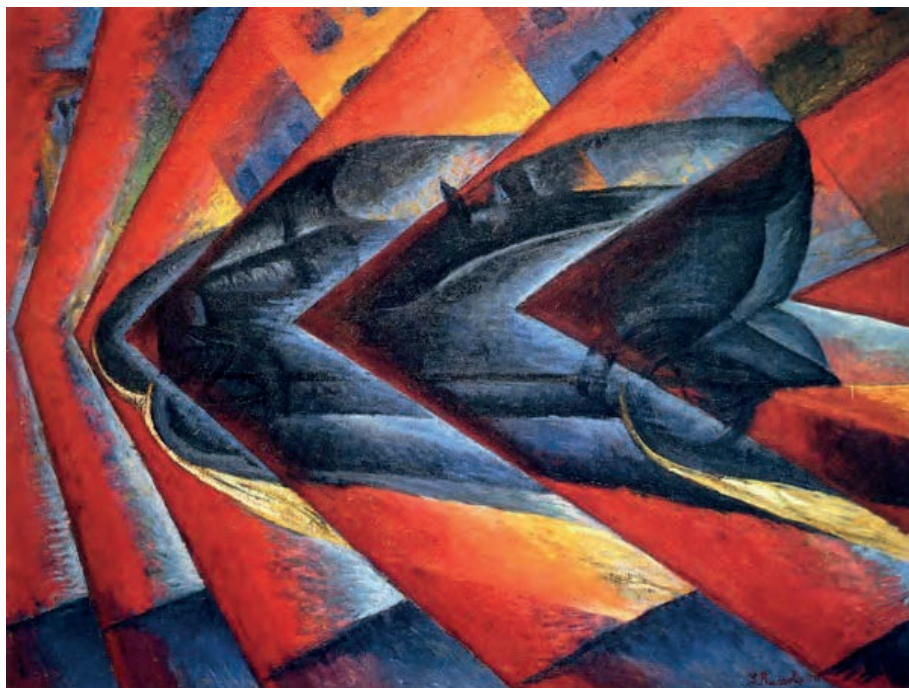
---

✦ «Вокзалы, паровозы, моторы, пароходы, заводские трубы, фабрики, заводы, электричество, рекорды спорта бои, войны революций – все это естественно для футуриста, но он выявляет не вид вещей, а их функцию, их динамику» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 216].

✦ «Футуризм выяснил положение места изобретателя движущегося мира. Человек образует собой центр, кругом которого происходит движение <...> происходит и спереди и сзади, с боков, сверху, снизу» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 180].



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



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



Джакомо Балла. Динамика собаки на поводке. 1912. Х., м., 110 × 91. Художественная галерея Альбрайт-Нокс. Баффало. Нью-Йорк



Джино Северини. Голубая танцовщица (Танцовщица в синем). 1912. Х., м., 61 × 46. Частная коллекция



*Карло Карра. Красный всадник. 1913. Х., м., 58 × 80. Музей дель Новиченто. Милан*

Одним из методов построения в системе футуризма является метод «вихревой структуры». Другие способы это: 1) «кипящая» масса форм и цвета; 2) сопротивление еще более сильному встречному движению, в результате чего силы сталкиваются в центре картины; 3) растянутое движение в природе ли, движение автомобиля ли, движение света ли; 4) силовые линейные, угловые, диагональные проникновения — кинетический метод; 5) чередование исчезающих и возникающих форм; 6) работа энергичными и широкими мазками; 7) элементы хронофотографии; 8) смещение частей и диспропорции форм; 9) размывание границ объектов; 10) дробление формы; 11) угловые ракурсы; 12) интенсивный, почти фовистский цвет; 13) наложение фаз и фрагментов объекта — кинематографический прием; 14) принцип одновременности; 15) подчеркнутые линии силы; 16) свечение или контур вокруг фрагментов объекта.

Из всех характеристик футуризма Малевич выделял как главное именно динамизм, определяя его в качестве прибавочного элемента футуризма, который позволяет трансформировать статику в динамическое восприятие, т.е. движение форм и развертывание явлений во времени. Футуризм, по мнению Малевича, является последним этапом предметного выражения, и главное в нем – динамическое содержание, но уже не предмет.

**ПРОСТРАНСТВО.** Футуризм отказывается от пространства, его глубины и перспективы любого вида и приводит всю целостность к плоскости. Структура плоскости картины представляет собой структуру из фрагментов времени. В футуризме выявлен не объект сам по себе, а только его функция и динамика. Наблюдатель поставлен в центр события, в самый центр движения — на положение участвующего в событии. Все части объекта находятся в движении, и вся целостность находится в движении. И по аналогии с третьей апорией Зенона Элейского «Стрела» время становится пространством.

**ВРЕМЯ.** Футуризм разлагает время и представляет все его составляющие в виде трансформации всех частей одного и того же объекта в каждом моменте (визуализация принципа одновременности). Время как бы раздавлено на плоскости и тянет свой след/»вихрь» до бесконечности, именно тянет, так как у него нет остановки.

#### IV.

**Фовисты** отказываются от трехмерности, от дальнего плана, от линейной перспективы, «вытаскивают» изображение из пространства на плоскость — «с той стороны рамы» к плоскости рамы. В конфликте формы и цвета в изобразительном искусстве фовисты отдают предпочтение цвету: 1) абсолютно свободному; 2) главному в картине; 3) с отсутствием деталей; 4) в контрастных сочетаниях без валёров; 4) без светотеней и тональной моделировки; 5) как способу структурирования произведения; 6) в плоскостных фрагментах.

**ПРОСТРАНСТВО.** Отказ от нарратива, смещение сюжета в сторону чистой изобразительности. Приоритет плоскости. Цвет как сущность. Последовательное развитие гогенсовской работы с замкнутыми элементами цветовых областей и новый этап разработки взаимодействия и баланса цветовых областей на плоскости (в том смысле, что цвет сам формирует композицию). Изображение не втягивает зрителя внутрь, не растягивает его внимание по поверхности плоскости, а своим цветовым напором готово наброситься на зрителя из плоскости картины и едва удерживается на этой плоскости.

**ВРЕМЯ.** Фовисты отказываются от времени как такового, время как философская и как художественная категория отсутствует в их работах. Они замещают его как составляющую своего хронотопа состоянием, статикой, настроением, эмоцией.



А. Матисс. Посуда и фрукты на красно-черном ковре. 1906. Х., м., 65,5 × 73,3. Государственный Эрмитаж. СПб.



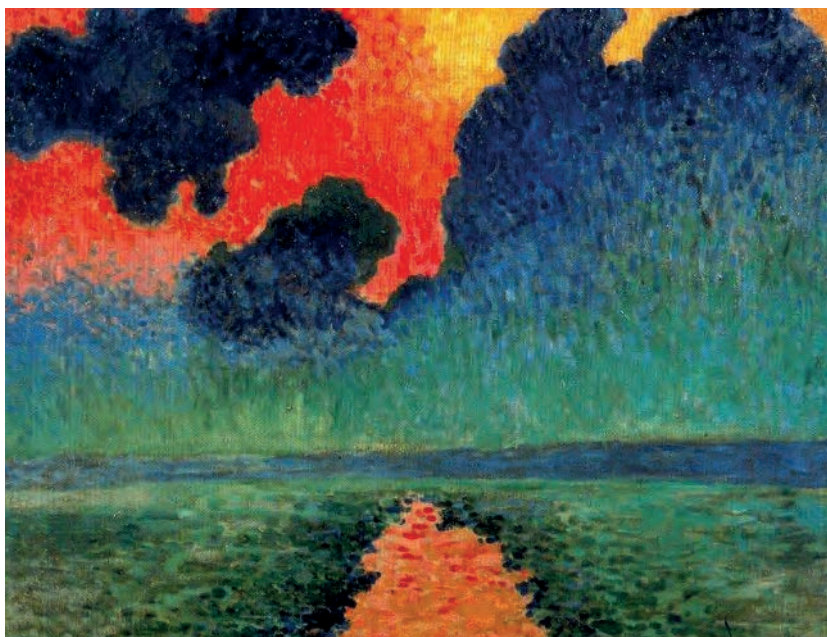
А. Матисс. Музыка. 1910. Х., м., 260 × 389. Государственный Эрмитаж. СПб.



А. Матисс. Девушка с тюльпанами. 1910. Х., м., 92 × 73,5. Государственный Эрмитаж. СПб.



А. Дерен. Горы в Коллиуре. 1905. Х., м., 81,5 × 100,3. Национальная галерея искусств. Вашингтон



А. Дерен. Солнечные эффект на воде. Лондон. 1905. Х., м., 80,5 × 100. Национальный центр искусства и культуры Центра Жоржа Помпиду. Париж



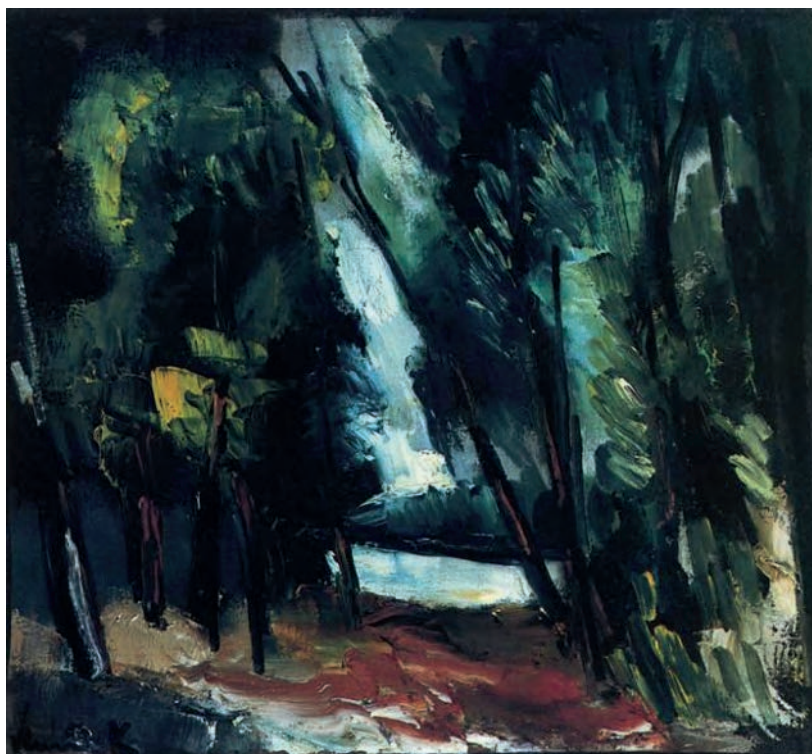
А. Дерен. Лодки в Колливура. 1995. Х., м., 72 × 91. Частная коллекция



А. Дерен. Сосновый бор в Кассисе. 1907. Х., м., 54 × 65. Частная коллекция Рене Гимпеля



А. Дерен. Извилистая дорога, Эстак. 1906. Х., м., 129,5 × 194. Музей изящных искусств, Хьюстон



М. де Вламник. The Clearing at Valmondois. 1912. Х., м., 44 × 49. Частное собрание



М. де Вламинк. Ресторан «Ля Машин» в Буживале. 1905. Х., м., 60 × 81,5. Музей Орсе. Париж



Р. Дюфи. Лодки в Мартиге. 1908. Х., м., 65 × 54. Институт искусств в Курто. Лондон



А. Марке. Праздник 14 июля в Гавре. 1906. Х., м., 84 × 64. Частное собрание. Париж

### V.

В рамках программы обучения в ВХУ в Витебске Казимир Малевич организовал мастерскую **кубизма**.

2-е отделение: Кубизм

2-я группа:

1. Сезанн и его живописное мировоззрение.
2. Теория кубизма и система построения форм.
3. Фактурное живописное построение.
4. Пространство и форма.
5. Построение природы по системе кубизма.
6. Построение элементов – объема, плоскости, прямой, кривой по живописному и начертательному движению по системе кубизма.
7. Кубизм и природа, статика и движение.
8. Симметрия живописная цветовых элементов, вес формы и конструкции. [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 433–434].

Предмет для кубиста всегда оставался базой, именно в предмете для кубиста сосредоточены все материалы для выражения ощущения художника: «Кубисты первыми должны поставить памятник предмету за то, что в нем заключены великие сокровища, за то, что в нем лежит великое содержание разнообразных материалов, которых еще никто и никогда не видел» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 172]. Чувство художника, создающего картину в системе кубизма, вызваны предметом, явлением и т.д. Но тут же Малевич подчеркивал, что он имеет ввиду предмет как пластическую и живописную реальность, ибо никакой другой реальности предмета в картине нет.

Принято различать стадии кубизма в следующем порядке: 1) сезанновидный; 2) аналитический; 3) синтетический. Первая стадия сохраняет связь с композиционно-пространственной структурой Сезанна. Вторая – это дробление предмета на грани. Третья – соединение частей в единое целое как в организм.

От Сезанна, заложившего геометризм форм, начинается движение к кубизму Брака, Пикассо, Леже, Глеза:

- Контраст;
- Прямые горизонтальные стремятся к центру вертикал;
- Кривые контрастируют с плоскостью или объемом;
- Объем контрастирует с плоскостью;
- Небольшие сдвиги форм;
- Указание на геометрические фигуры как на организационные живописные построения.

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

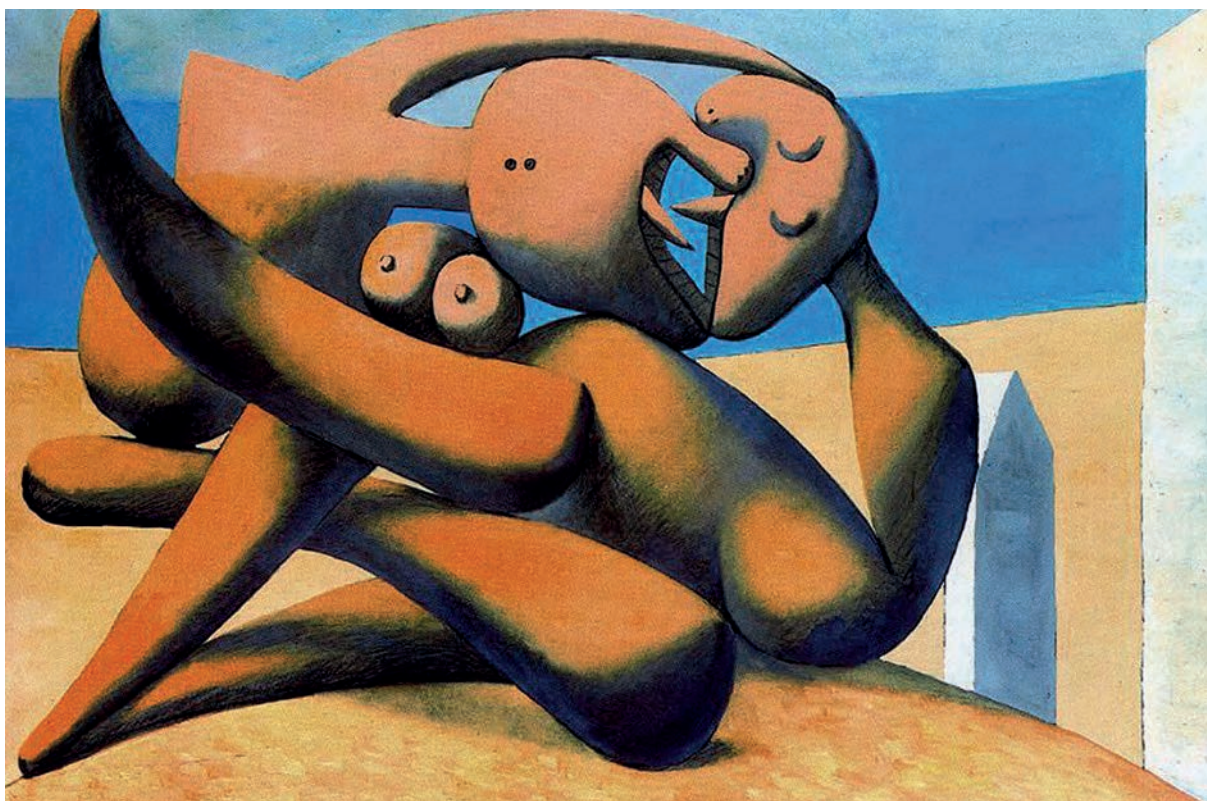
Кубисты перенимают сезанновскую схему, но начинают свой путь от другого – от трактовки предмета с разных ракурсов: шестимерность, десятимерность и N-мерность. Малевич приравнивает этот метод к чертежу с планами, разрезами и проекциями.



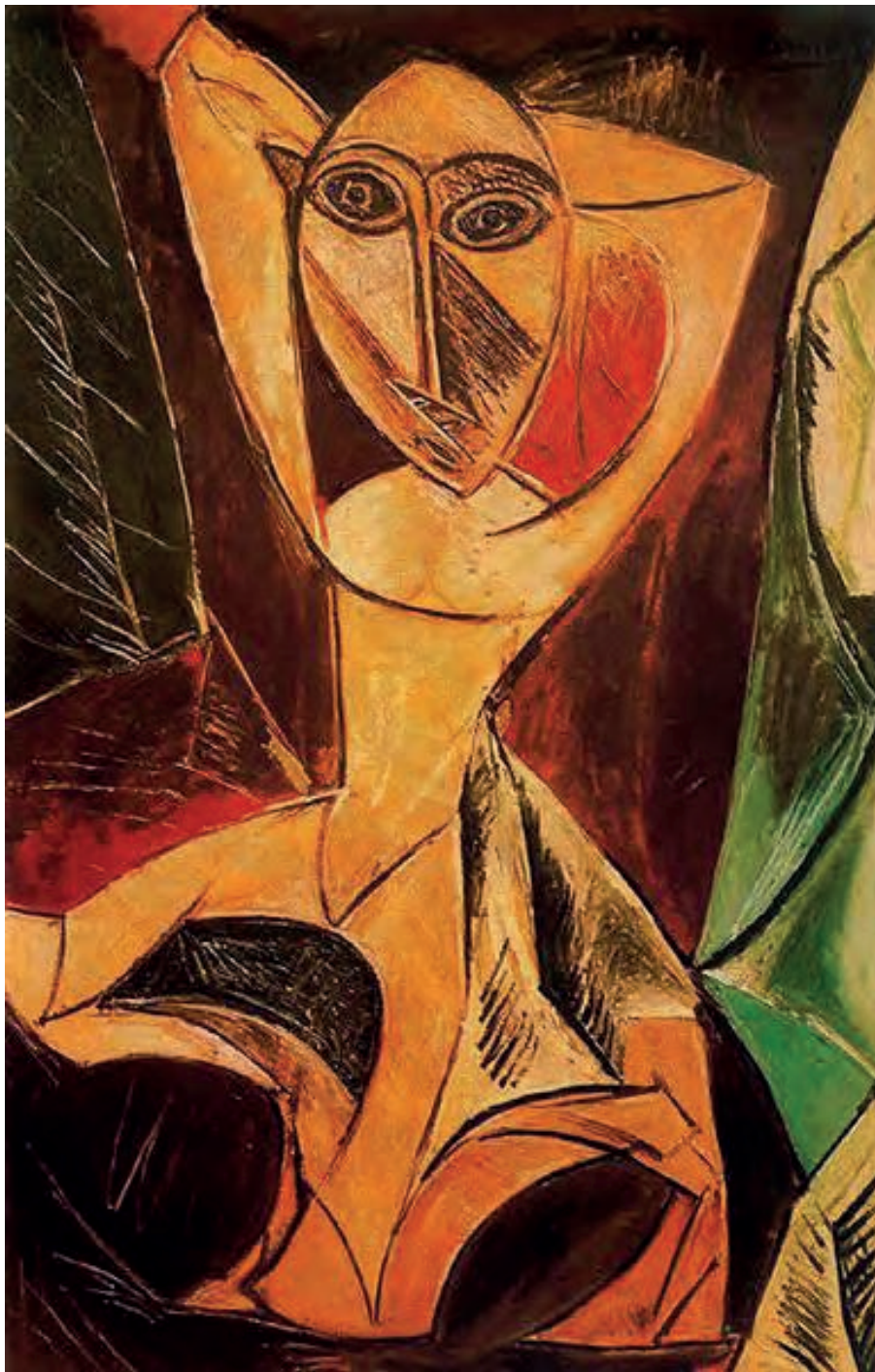
П. Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара. 1910. Х., м., 93 × 65.  
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва



П. Пикассо. Герника. 1937. Х., м., 343,3 × 776,6. Центр искусств королевы Софии. Мадрид



П. Пикассо. Фигуры на берегу моря. 1931. Х., м., 130 × 195. Музей Пикассо. Париж



П. Пикассо. Обнаженная с поднятыми руками (Авиньонская танцовщица).  
1907. Х., м., 150 × 100. Частная коллекция



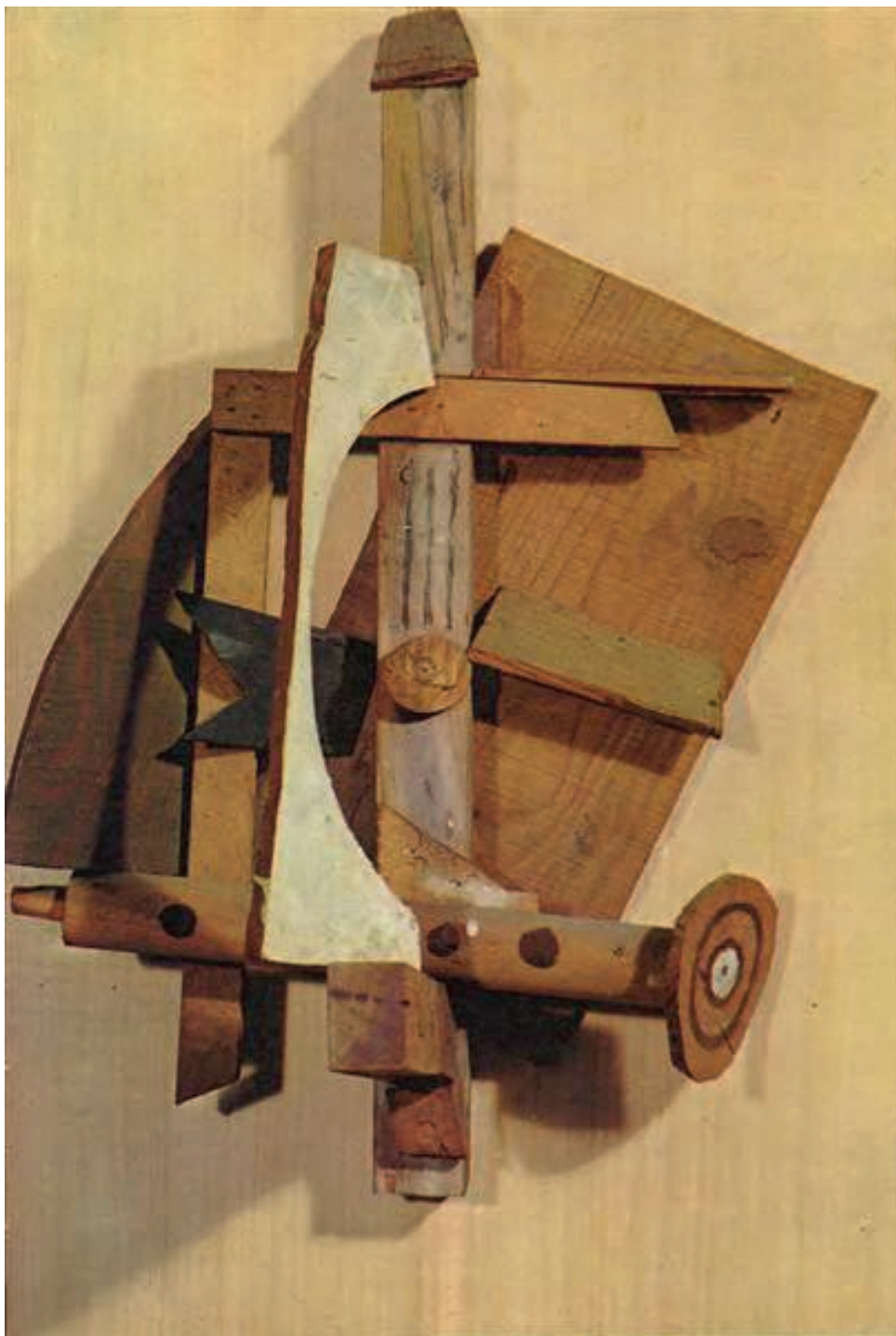
П. Пикассо. Обнаженная с полотенцем. 1907. Картон, масло, 115,9 × 89. Частная коллекция



П. Пикассо. Женщина и груши (Фернанда). 1909. Х., м., 92 × 70.  
Музей современного искусства (МоМА). Нью-Йорк



П. Пикассо. Гитара и скрипка. 1912. Х., м., 65,5 × 54,3. Государственный Эрмитаж. СПб.



П. Пикассо. Мандолина. 1914. Окрашенная древесина, карандаш. Музей Пикассо. Париж



П. Пикассо. Сон. 1932. Х., м., 130 × 97. Частная коллекция Стивена Коэна



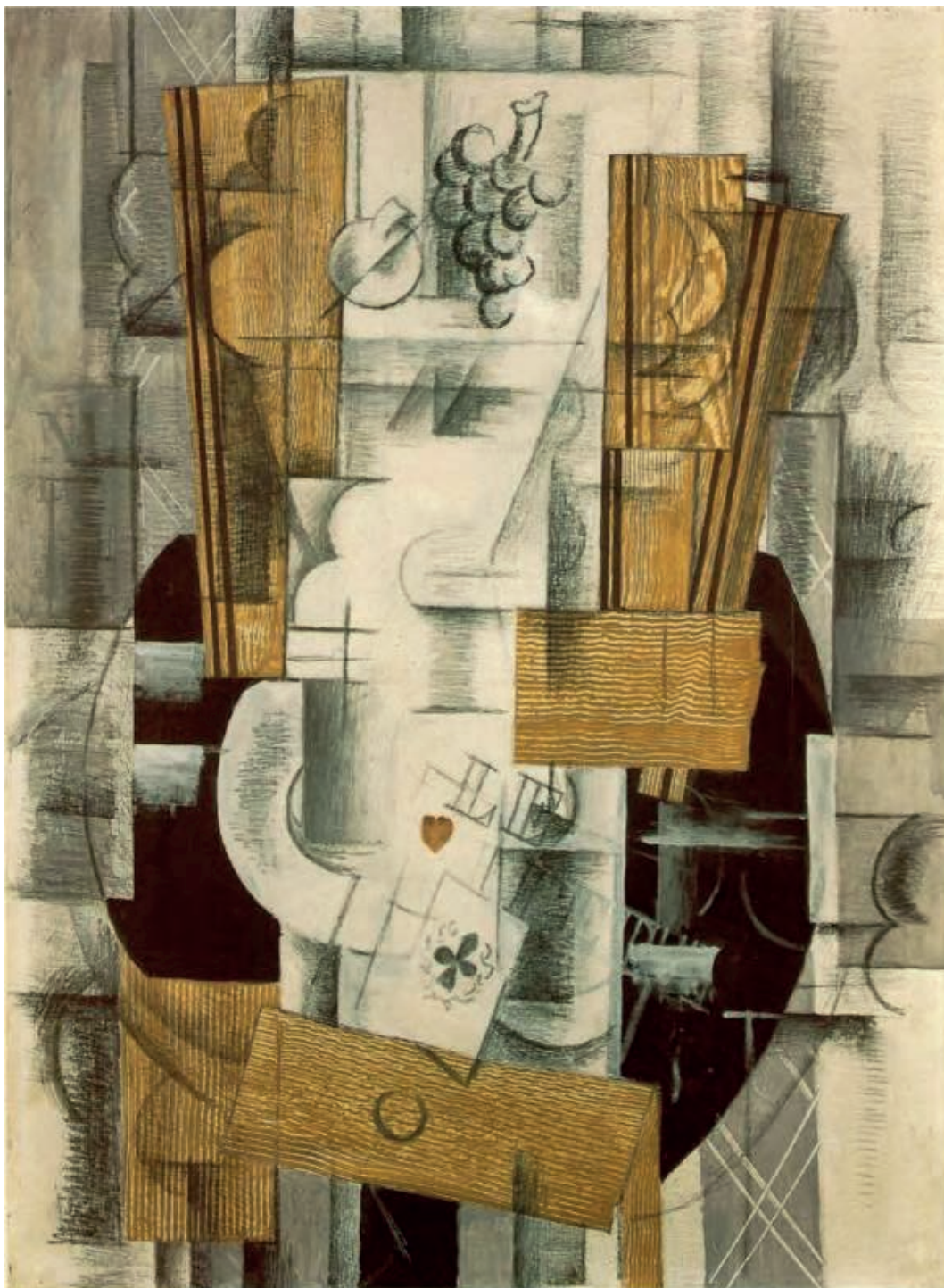
Ж. Брак. Скрипка и палитра. 1909. Х., м., 92 × 43. Музей Соломона Гуггенхайма. Нью-Йорк



Ж. Брак. стакан на столе. 1909. Х., м., 34,9 × 38,7. Современная галерея Тейт



Ж. Брак. Гитара, фрукты и кувшин. 1927. Х., м., 73,7 × 91,5. Частная коллекция



Ж. Брак. Блюдо с фруктами. 1913. Уголь, гуашь, м., х., 81 × 60. Цент Жоржа Помпиду. Париж



Х. Грис. Пейзаж с домом в Сере. 1913. Х., м., 100 × 65. Частная коллекция



Х. Грис. Цветы. 1914. Масло, карандаш, холст, бумага. 55 × 46. Частная коллекция

Изображение строится с помощью: 1) сдвига, 2) столкновения плоскостей, 3) диссонанса объемов, прямых линий под углом, что создает напряжение, движение всей плоскости сверху набросом на зрителя.

➤ Малевич и его коллеги по кубистической мастерской в Витебске настаивали на иной системе и различали пять стадий кубизма: «Нужно припомнить какую-нибудь работу кубистической системы, чтобы сразу увидеть разницу между первой, второй и пятой стадиями кубизма, но если мы вспомним третью стадию, то слишком уж большой разницы не увидим. Впрочем, нас поражает пятая стадия кубизма своей неожиданностью» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1998. Т.2. С. 171].

➤ Именно серповидная формирует кубистическую работу: <...> эта линия идет от первой стадии, которую мы назвали из-за ее формирования “геометровидной”, и включает пятую стадию» [там же. С. 176].

➤ Итак, серповидная работает как магистральный прибавочный элемент на всех стадиях кубизма. Но на каждой следующей стадии вводятся всё новые формирующие элементы: плоскость, наклейки, изменение цвета на тонопись. Малевич подчеркивал, что формула кубизма после второй стадии делается бессильной в формировании живописного ощущения [там же. С. 201]. Из подробного исследования действия этой формулы он сделал вывод и о границах живописных ощущений.

Далее движение в кубизме приводит к:

- отказу от предмета как такового. Малевич подчеркивает метод распыления, разложения предмета на составные части и контраст частей. Элементы становятся материалом для новой постройки произведения в первой стадии кубизма: абстракция и простота объемов;
- на второй стадии – конструирование одновременных элементов в новое единство;
- на третьей стадии – построение тела из синтеза прямых, кривых рельефа, цвета, фактуры, плоскости и материалов. И главное в синтезе – видимая статика + динамическое нарастание форм.

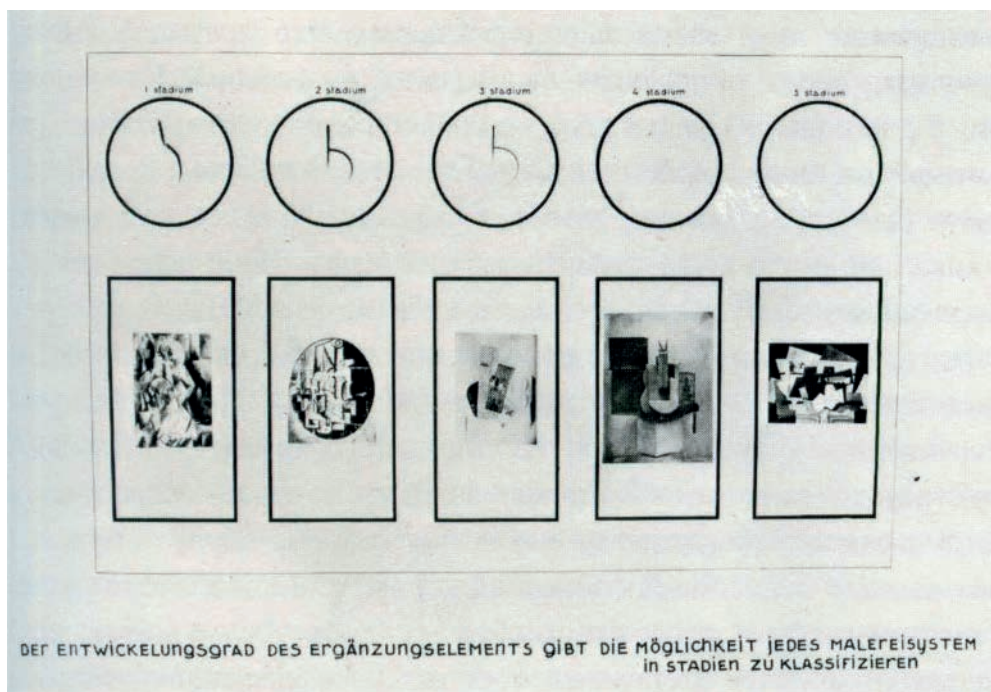
**ПРОСТРАНСТВО.** Кубизм «вынимает» объект из линейной перспективы, разворачивает его всеми его частями и как будто «раздавливает» его на плоскости рамы. Объект становится суммой элементов, сопряженных по контрасту. Если допустить, что в раме картины находится стекло, то кубизм «разбивает» перспективу, дальний и средний планы, а также и объект с той стороны об это стекло.

**ВРЕМЯ.** Сдвиг формы позволяет увидеть то, что при линейно перспективе было невидимым. Время останавливается, становится видимым, его можно проследить по фрагментам формы. Благодаря этому изображение из фактур и материала статично.

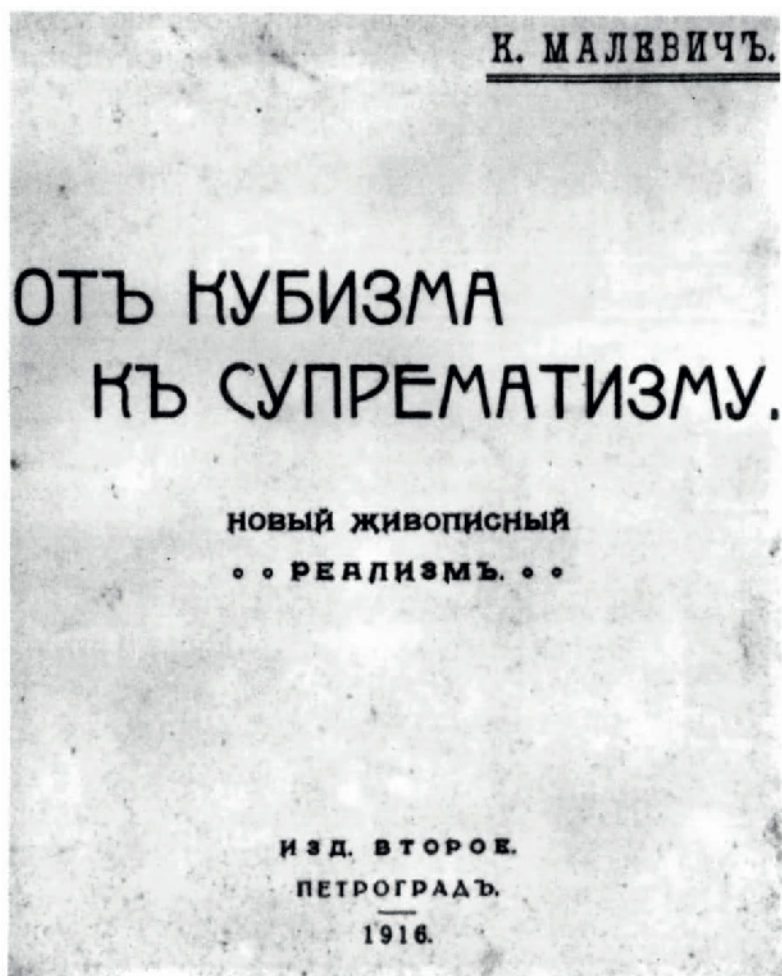
Серповидная кубизма образуется, на 2-й и 3-й стадиях становится ярко выраженной, а затем постепенно выравнивается, теряя контраст прямой и кривой, и, наконец, переходит в прямую супрематизма.



Прибавочный элемент кубизма. Серповидная

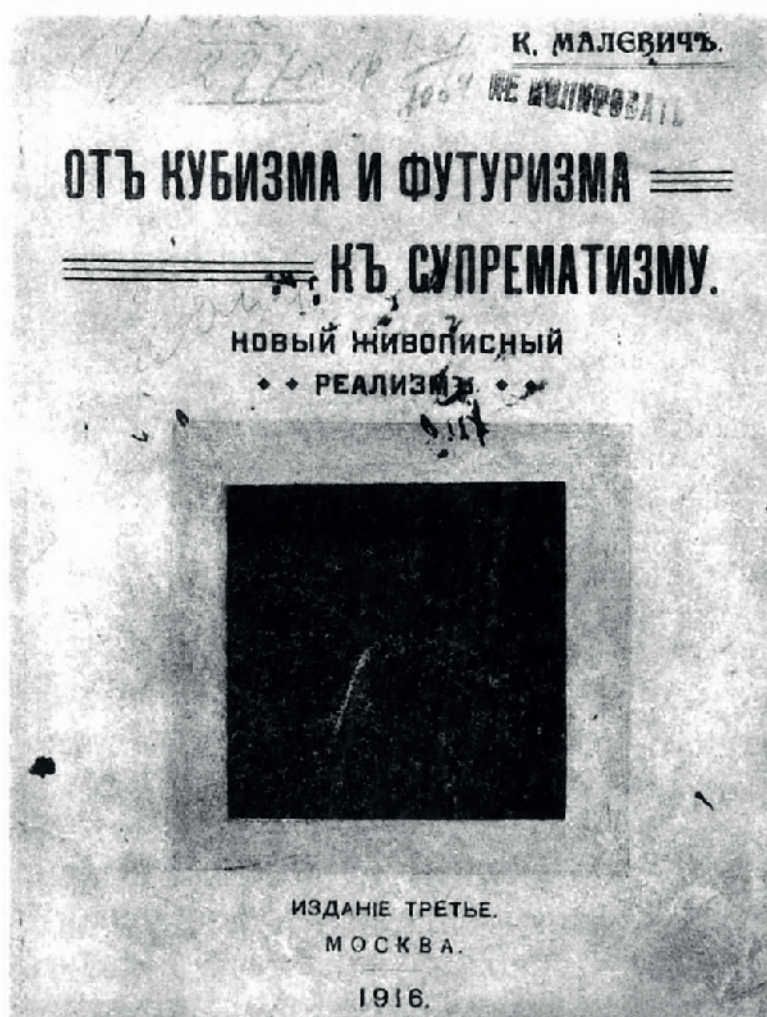


В таблицах Малевича. Таблица № 5. отображает 5 стадий кубизма. От первой, не выраженной ярко — переход от сезаннизма. К пятой, когда серповидная почти исчезает



Обложка брошюры К. Малевича «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Изд. 2. 1916. Петроград

Манифест «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» с названием нового направления в живописи был выпущен к «Последней футуристической выставке картин “0,10”», открывшейся в Петрограде 15 декабря 1915 года (на обложке 1-го издания проставлен 1916 год). Малевич подчеркивал, что в футуризме все формы реальности помещены в состояние хаоса, а в кубизме иная задача — «не передавать предметы, а сделать картину» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 32], оба направления «создали картину из обломков и усечения предметов за счет диссонансов и движения» [там же. С. 33]. Футуризм уничтожил перспективу, а кубизм стал работать живописными плоскостями ради диссонанса.

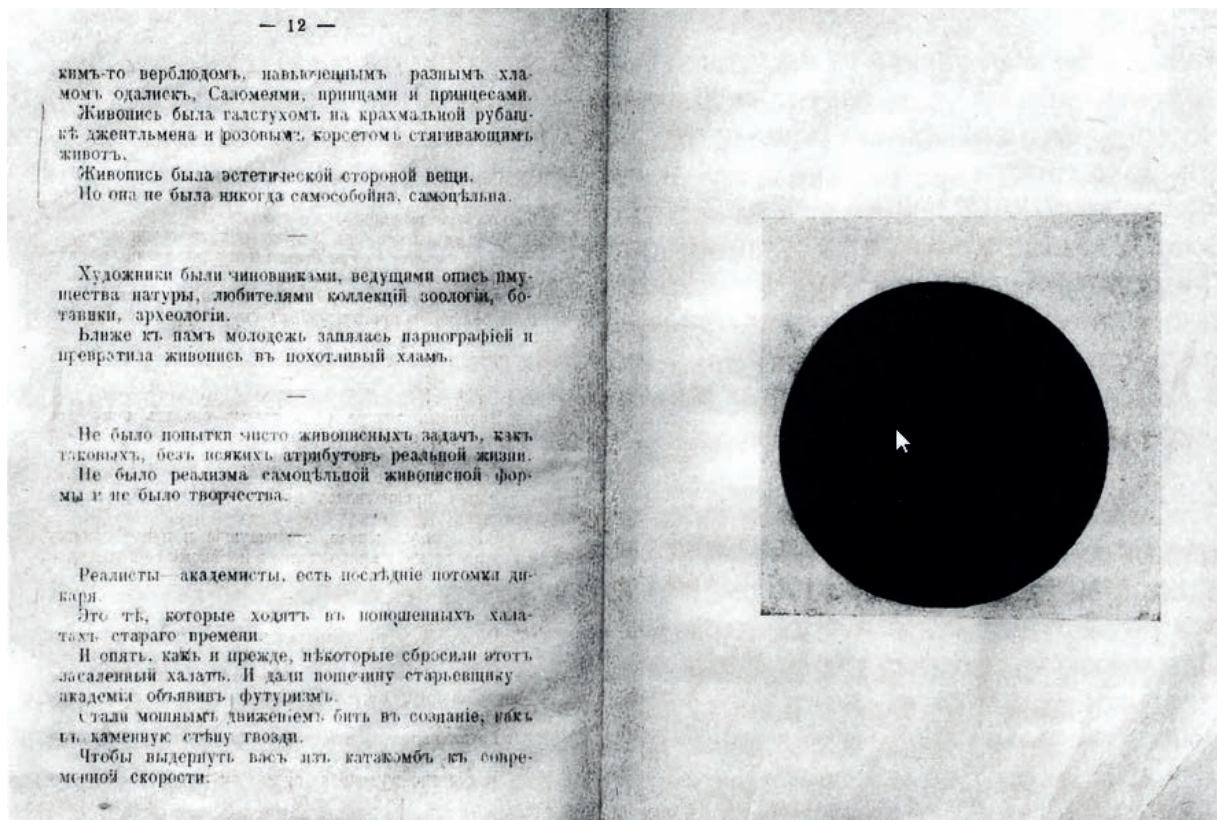


Обложка брошюры К. Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм». Изд. 3. 1916. Москва

В третьем издании брошюры Малевич уточнял не только название своей теоретической работы, но и характеристики этих новых направлений: конструкции, взаимодействие форм и цвета, не на «основании эстетического вкуса красоты композиции построения, — а на основании веса, скорости и направления движения» [Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. С. 32].

Предложив новое направление, логически проистекающее из футуризма и кубизма, Малевич обосновал появление супрематизма с «Черным квадратом» как с точкой схода всего нового художественного предложения, утверждая, что «Квадрат живой, царственный младенец. <...> я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т.е.

к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству. <...> Новый живописный реализм именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды... До сей поры был реализм вещей, но не живописных, красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависеть ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой. <...> Каждая форма есть мир. Всякая живописная плоскость живет всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка. <...> Плоскость же живая, она родилась» [там же. С. 53].



Разворот брошюры Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму» 1916

Подводя промежуточный итог собственных размышлений о движение направлений в искусстве и опыт собственного творчества, Малевич в очерке «От Сезанна до Супрематизма» в 1920 году подчеркивал значение всей совокупности этих направлений, общего достижения художественного мышления первой четверти 20 века, это касалось сезаннизма и кубизма:



Брошюра К. Малевича «От Сезанна до Супрематизма. Критический очерк».  
Издание Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. 1920

✦ «Сезанн — выпуклый и сознательный индивидуум осознал причину геометризации и не подсознательно указал нам на конус, куб и шар, как на характерные разновидности, на принципах коих нужно было строить природу, т.е. привадить предмет к геометрическим простым выражениям. <...> Итак Сезанн положил значительные выпуклые основы кубистического направления, расцветшего в лице Брака, Пикассо, Леже, Метценже и Глеза во Франции <...> Сезанн дал толчок к новой фактурной живописной поверхности, как таковой, выводя живописную фактуру из импрессионистического состояния; формой дал ощущение движения форм к контрасту, что можно наблюдать в произведениях Сезанна, где все прямые горизонтальные идут почти к центру вертикальной линии или живописной плоскости, что все мятые кривые группируются в контрасте с плоскостью или объемом, и что сам объем контрастен плоскости» [Художника Казимира Малевича. От Сезанна до Супрематизма. Издание Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса. 17-я Государственная типография, 7-я редакция. С. 3].

✦ «Кубисты интуитивно в глубине своего сознания восприняли эту схему контрастов. Оставив как будто в стороне Сезанна, они приступили к трактовке предмета со всех сторон. Они рассуждали, что до сих пор художники передавали предмет только с трех сторон, пользуясь трехмерным измерением, тогда как мы знаем, что предмет имеет шесть, пять, десять сторон, и чтобы полнее его передать, как в действительности он есть, необходимо изобразить все его стороны» [там же. С. 4].

✦ «Кубисты, благодаря распылению предмета вышли за предметное поле, и с этого момента началась чисто живописная культура. Живописная фактура начинает расцветать, как таковая, выходит на сцену не предмет а цвет и живопись» [там же. С. 7].

✦ «Два последних движения живописного искусства огромное указание дали Сезанн — кубизму и Ван Гог — динамическому футуризму, <...> который использовал живые движущиеся элементы, он увидел движение и устремленность каждой формы. <...> Футуризм обнаружил формы динамического выражения в новом железном мире, новый знак — символ скорости машины, которая в миллионах видов готовится бежать в новые пляжи будущего <...>» [там же. С. 10-11].

Цикл лекций «От Сезанна до супрематизма» Малевич прочел в рамках своей персональной выставки (второй из шести его персональных выставок), открывшейся в январе 1923 года в Москве в Музее живописной культуры, где экспонировалось 100 его работ, в том числе и «Черный квадрат».

### VI.

**«Черный квадрат»** как квинтэссенция супрематизма Малевича представляет собой логическую границу движения художественной мысли от импрессионизма, трансформации пространства/времени как главного смысла современного искусства, к постимпрессионизму, фовизму, футуризму и кубизму. И вместе с тем, «Черный квадрат» — сингулярность как изменение направления движения. Логическое движение к плоскости, исчезновения объекта в плоскости. И одновременно, утверждение смысла самой плоскости, плоскости как таковой.

Предварительное изображение под «Черным квадратом» — «протосупрематическая» композиция, и это также подтверждает направление поиска художника и его результат.

**ПРОСТРАНСТВО.** Отсутствие пространства, его полная трансформация в плоскость. Перспектива «вытянута» с дальнего, среднего и переднего планов к плоскости рамы и ее (перспективы) больше нет. Плоскость черного квадрата становится границей всего художественного мышления до него. Плоскость черного квадрата становится границей между художественным миром за «стеклом» рамы и реальным миром наблюдателя. И это — «живая» плоскость: все представленные 39 супрематических работ выходят из концепции «Черного квадрата», они — порождение черного квадрата. «Черный квадрат» — это и граница «виртуального» пространства: мы представляем все прежние художественные предложения, как если бы это была компьютерная реальность, и мы можем ее открыть, как экран интерфейса, монитор, отображающий машинный код (в нашем случае, код доступа к предыдущим хронотопам), «Черный квадрат» как подобие цифрового табло, призванного отображать информацию от видеокарт.

**ВРЕМЯ.** Время в черном квадрате остановлено, оно исчезает. По словам Малевича, в «Черном квадрате» бесконечность сопрягается с вечностью, в чем и состоит сущность его хронотопа.

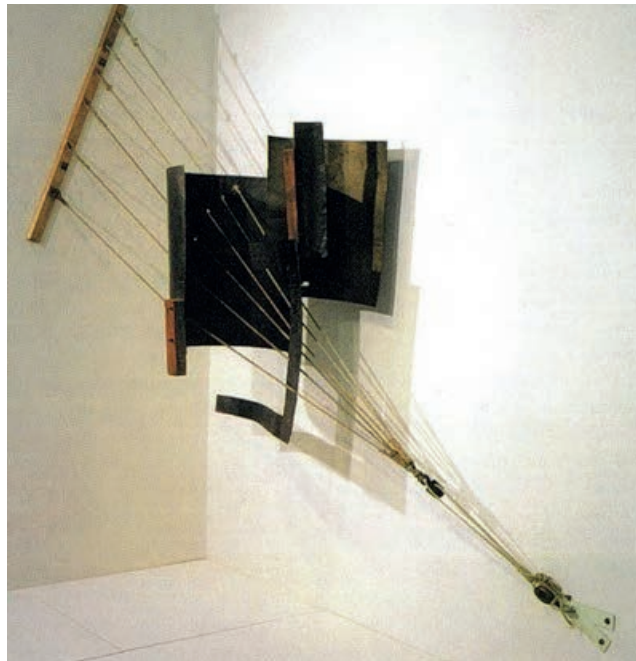
Следующий шаг по линии движения — из картины с той стороны рамы через/сквозь плоскость «Черного квадрата» в пространство зрителя, т.е. по сю сторону рамы. Изображение из созданного в линейной или любой другой перспективе или совсем лишнее перспективы через плоскость черного квадрата как бы «вываливается» в трехмерную реальность. В проекте Владимира Татлина этот замысел на Последней футуристической выставке «0, 10» предстален в материальных объемных подборках («контррельефах»), беспредметных конструкциях под номерами 132–143 (работы 1915 года) и 144 (1913–1914). Произведения из железа, дерева, стекла выделены из плоскости и переведены с статус объектов. Идеи В. Татлина далее развивают А. Родченко и мастера ВХУТЕМАСа, конструктивисты, а затем дизайнеры и архитекторы, и, наконец, у самого Малевича планины и архитектонны.

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---



К. Малевич. Черный квадрат. 1915. Х., м., 79,5 × 79,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва



В. Татлин. Угловой контррельеф (с тросами). 1914. Железо листовое вороненое, медь, дерево, тросы, крепежные детали. 71 × 118. Государственный Русский музей. СПб.



Подбор В. Татлина «Трамвай В» представлял собой композицию деревянной доски с металлическими фрагментами, кожаными пластинами и картоном. 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.



В. Татлин. Подбор. 1916. лакированное красное дерево, железо листовое, железо оцинкованное, ель. 100 × 64 × 27



В. Татлин. Живописный рельеф. 1914. Дерево, металл, кожа. 62 × 53.  
Государственная Третьяковская галерея



В. Татлин. Голубой контррельеф (живописный рельеф или синтостатическая композиция). 1914.  
Дерево, металл, кожа., синий подмалевок, мел и темпера. 79,5 × 44 × 7,3. Частная коллекция

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

Над архитектонами Малевич начал работать в 1923–1924 гг. 25 архитектонов были показаны на Отчетной выставке ГИНХУКа в 1926 г. (работы лаборатории супрематической архитектуры Н. Суетина), Малевичские архитектоны появились на международной архитектурной выставке в Варшаве (1926) и на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1932). Это была разработка проблемы чистого объема, и каждая архитектона (архитектон) представляла собой формулу соотношения плоскости и объема в пространстве, а также собственный малевичский вариант на основе разработок Проунов Лисицкого. Архитектона (архитектон) «Альфа» был реконструирован в Государственном Русском музее.



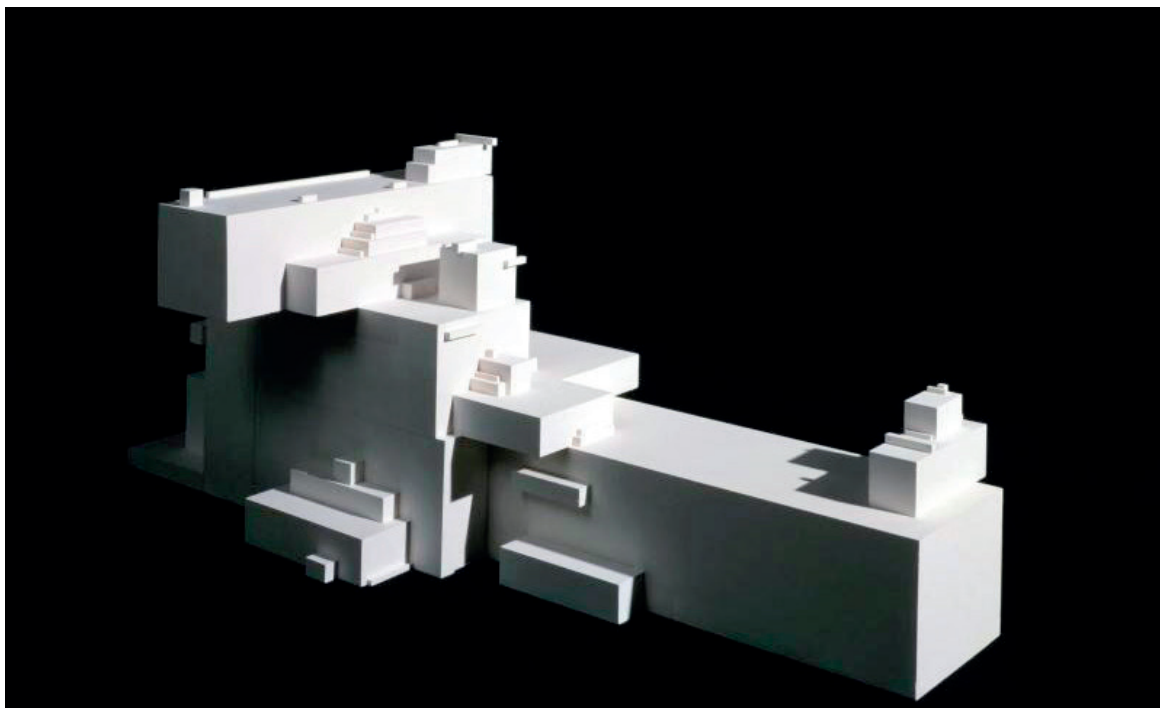
*К. Малевич и его архитектоны*



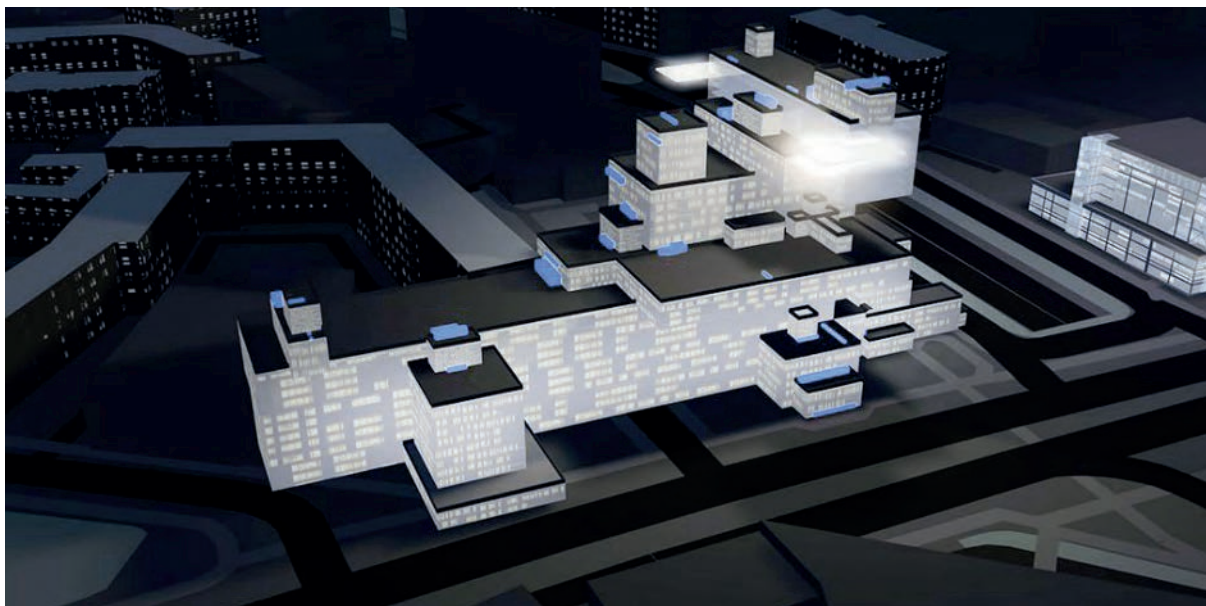
*Казимир Малевич в ГИНХУКе*

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

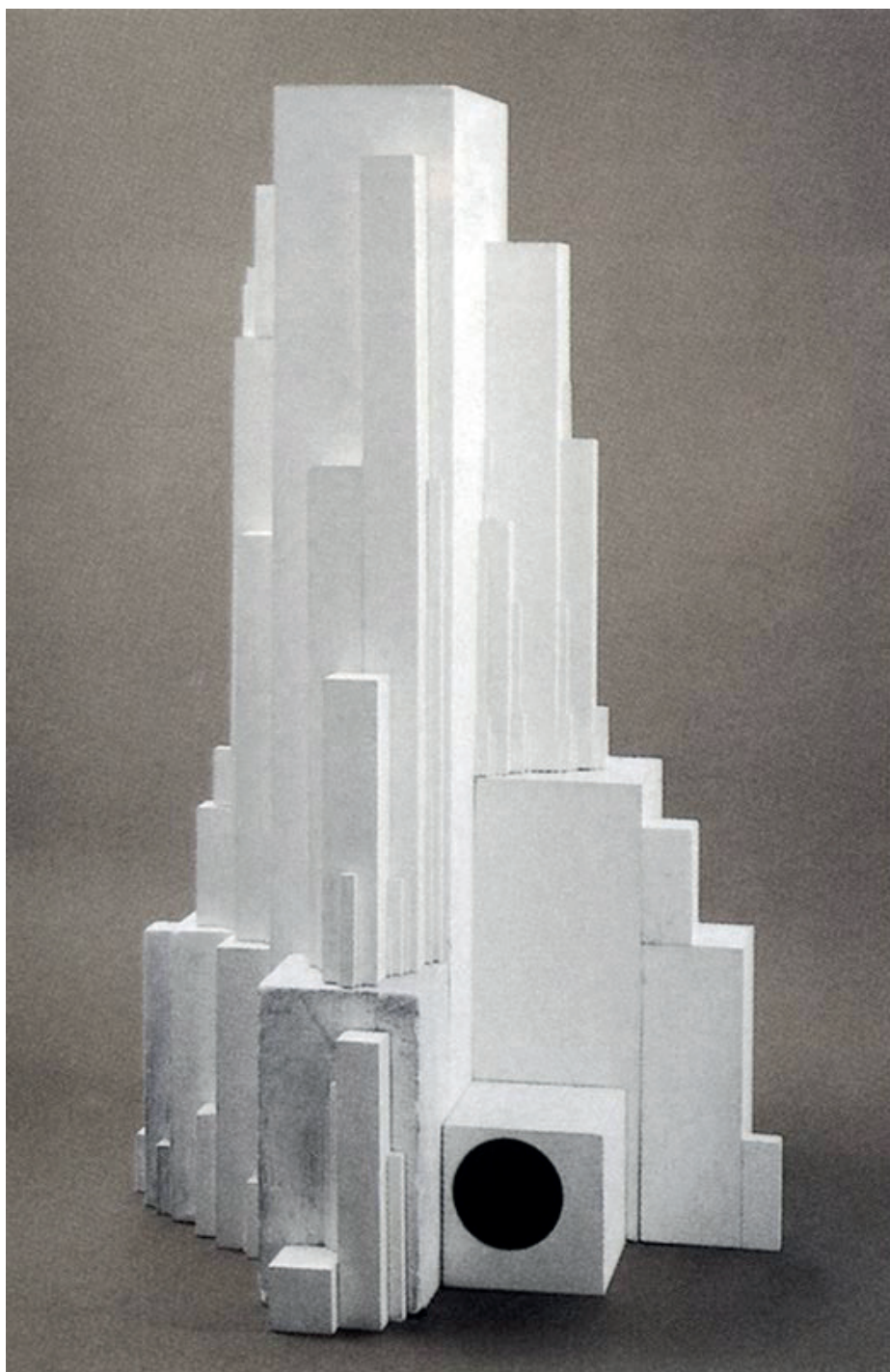
---



*К. Малевич. Архитектон (архитектон) «Альфа». 1923. Гипс. 31,3 × 80,5 × 34.  
Государственная Третьяковская галерея, Москва*



*Архитектон Альфа Казимира Малевича — в 4 серии мини-сериала «Москва, которой не было».  
Нереализованные проекты в Москве с 1920-х по 1970-е. [g.moskva.kotoroy.net/about/](http://g.moskva.kotoroy.net/about/)*



К. Малевич. Архитектонна (архитектон) «Гота». 1923. Гипс. 85,3 × 56 × 52,5.  
Государственный Русский музей. СПб.



Архитектон Гота Казимира Малевича — в 3 серии мини-сериала «Москва, которой не было»

Итак, мы обнаруживаем трансформации хронотопа (пространства/времени) от импрессионизма к супрематизму. Наблюдаем изменение отношения от:

- пространства в картине как иллюзии трехмерности и времени как иллюзии движения по трехмерности — пространства/времени как вместимости сюжета, нарратива и вместимости самого изображения к:

- выдвиганию пространства/времени в ранг свойств самой картины. Как в своем Реалистическом манифесте в 1920 году отмечали и на чем настаивали Наум Габо, Антуан Певзнер и Густав Клуцис, «Пространство и Время — единственные формы, в которых строится жизнь, и стало быть должно строиться искусство» [<http://xn--32-6kedaytbth8aoc.xn--p1ai/files/2020/prez20/gabo20.pdf>]. Это больше не вместимости, а главные характеристики произведения, его смысл и самооценочность.

И далее:

- к движению с дальнего плана к переднему, и, наконец, к плоскости картины «с той стороны» и «раздавливанию» изображения в пространстве и времени на плоскости «с той стороны».

И далее:

- к акцентированию самой плоскости в «Черном квадрате», к остановке времени и исчезновению пространства. И, вместе с тем к черной плоскости как вместимости и пространства и времени по аналогии в виртуальном пространстве/временем. Плоскость «живая» не только по причине запаса ее «виртуальности», но и по причине ее проходимости: изображение мигрирует из «той стороны» рамы на «эту сторону», из трехмерного или двухмерного изображения объекта в реальный трехмерный и N-мерный объект.

## РАЗДЕЛ 2. 1912-1914. ОТ КУБОФУТУРИЗМА К АБСОЛЮТНОЙ ФОРМЕ. ТОЧКИ РОСТА

---

1912, 1913, 1914 годы стали точкой бифуркации в творчестве Малевича, временем перехода. Кроме того, концентрация поиска здесь столь велика, что мы вправе рассматривать отправную точку в качестве начала координат, точкой приложения векторной системы этих трех лет.

Он перекраивает мир не потому, что мир сдвинулся, и художественный прием сдвига аналогичен внешнему сдвигу (хотя в этом присутствует точная адекватность), а исходя из логики движения самого искусства, движения к упору, к финальной точке.

➤ «От кубизма к супрематизму в искусстве, к новому реализму живописи как к абсолютно-му творчеству. Пространство есть вместительница без измерения, в котором разум ставит свое творчество. Пусть же и я поставлю свою творческую форму».

Обобщая свои опыты, К. Малевич классифицирует свою живопись 1913/1914 гг.: 1) «заумный реализм» и 2) «кубофутуристический реализм».

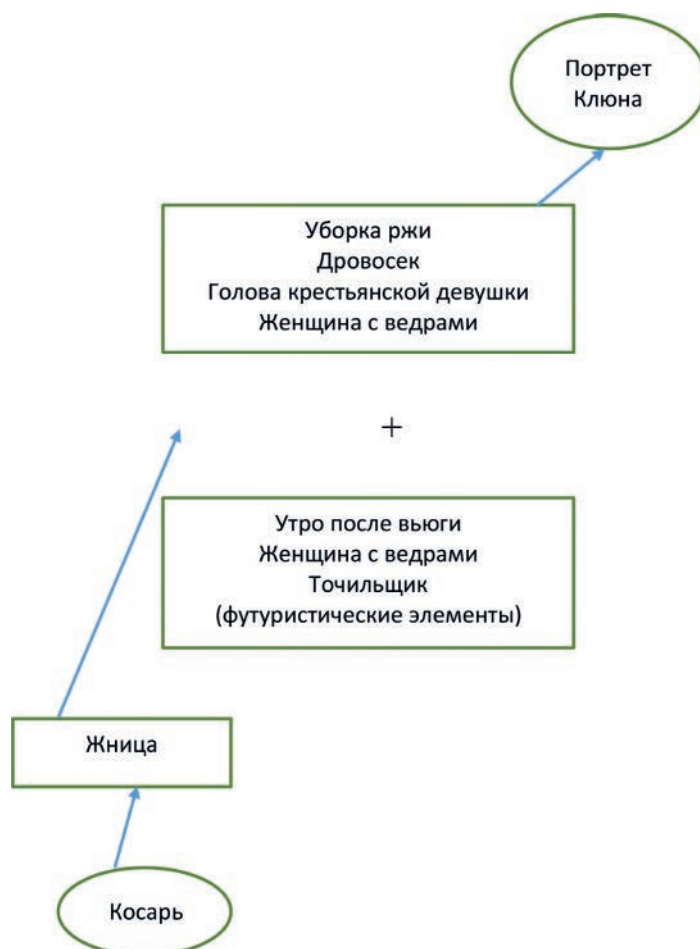
24 марта 1913 года открылась выставка «Мишень» в Москве, на которой для полотен К. Малевича был выделен отдельный зал. Он представил: «Утро после вьюги в деревне», «Улица в деревне», «Портрет Ивана Васильевича Ключкова», «Женщина с ведрами/Динамическое разложение», «Точильщик (принцип мелькания)», «Косарь», «Бабы в поле (русский новый стиль)».

На выставке «Союза молодежи», открывшейся в ноябре 1913 года в Петербурге, он объединил представленные работы в две группы: Заумный реализм и Кубофутуристический реализм. Разделение было условным: в первой группе «Женщина с ведрами», «Утро после вьюги в деревне», «Точильщик», «Портрет И.В. Ключна», во второй — «Керосинка», «Портрет помещицы», «Самовар» и другие.

Попытаемся изложить матрицы движения малевичского поиска по векторам: Кубофутуризм<sup>1</sup>, Кубофутуризм<sup>2</sup>, Алогизм. И определим реперные точки как показатели отсчета, исходные поинты/произведения в качестве источников, значимых самих по себе, и в качестве ориентиров (и потенци) движения на следующий уровень.

## I.

### Кубофутуризм1:



«Косарь» относится к раннему «крестьянскому циклу» (вместе с картинами «Жница», «Крестьянка с ведрами и ребенком», «Уборка ржи»). Особую роль в произведении играет колористический конфликт, противостояние плоскости фона и гнутых/трубных форм фигуры, взаимодействие линий фона и фигуры, а также общее композиционное единство, несколькими повторяющимися дугами заключенное.

✦ Академик Д. Сарабьянов датирует эту работу 1911-м годом: «"Косарь" и "Жница" <...> условно могут быть обозначены как некий переход от первой стадии ко второй (автор имеет в виду, что в первой стадии кубизма сохраняется связь с сезанновской структурой, а аналитическая вторая "знаменует дробление на грани" — Т.К.). В этих картинах сохраняется сюжетное начало, реальность трансфор-

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

мируется, но остается незыблемой и неразложимой пространственной средой, в которой живут фигуры и предметы. <...> “Косарь” и “Жница” не дают повода для разговора о каком-либо присутствии футуристического начала» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом // Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Витебск, 1998. С. 10].

- Искусствоведы соотносят изображение не только с кубизмом, но и русской иконописью, особенно это касается фона и монументальности самого образа.



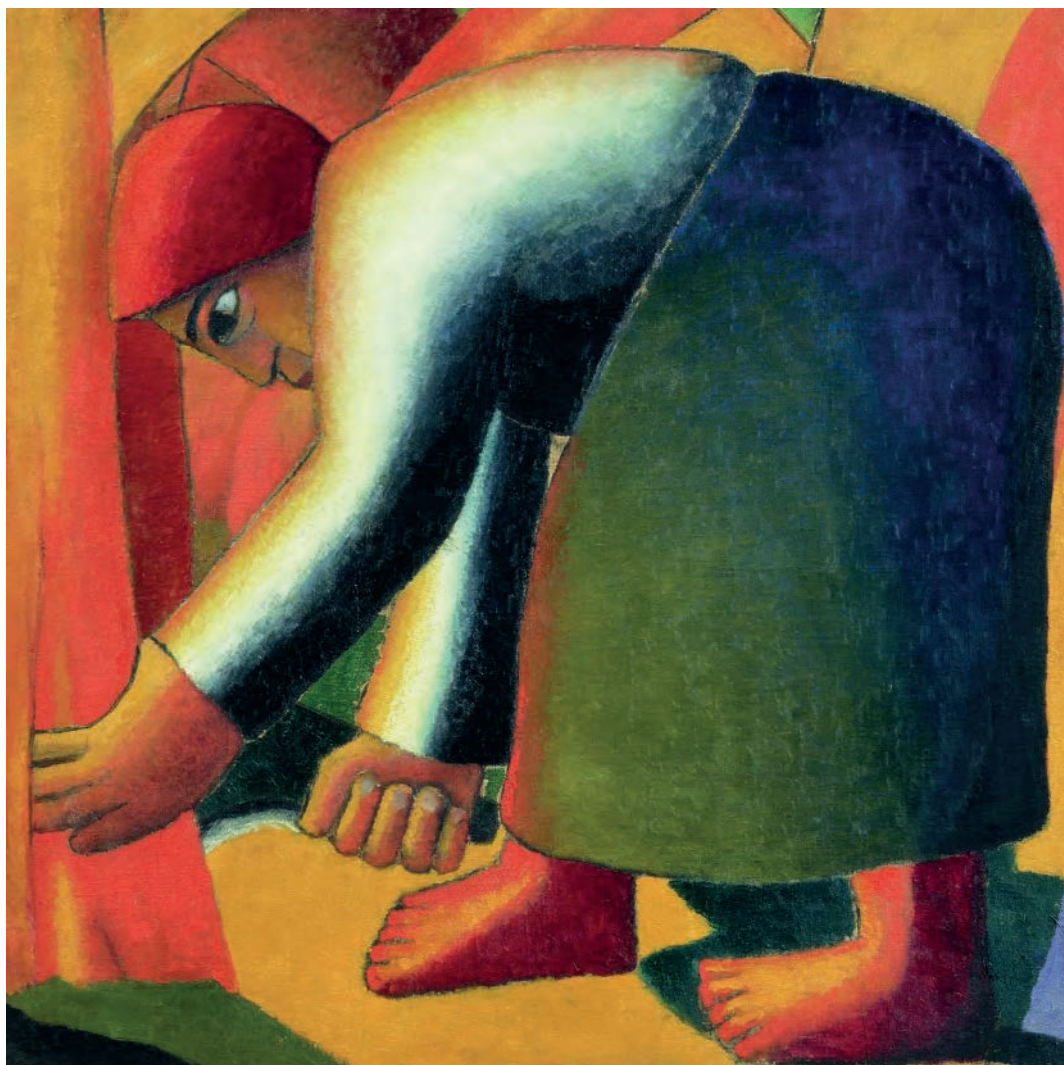
Косарь. 1912. Х., м., 113 × 66 см. Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

«Жница» также статична и акцентировано статична, однако в ее композиции уже очевидна внутренняя динамика. Объекты вписаны в круг, скрытое движение задается сегментом серпа в правой руке жницы. Контраст создают «трубы» фигуры (ноги, руки, голова, спина, юбка, платок) и фон (причем фон как бы складывается в нижней части картины по линии серпа и подола юбки), а также светящаяся полоса кофты по отношению к глубокому сине-зеленому цвету юбки.

- Д. Сарабьянов отмечает, что только в «Уборке ржи» появляются элементы, а, точнее, предчувствие кубофутуризма, однако полагаем, что именно предчувствие, только предчувствие есть именно в «Жнице».



Жница. 1912. Х., м., 68×60 см. Дом-музей Б.М. Кустодиева, Астрахань

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

Нижняя правая фигура в «Уборке ржи» соотносится с фигурой «Жницы» и полна латентного движения, которое усилено диагональю (из нижнего правого угла в верхний левый, развивается в мужской фигуре вверху картины и, наконец, круглится в трубы/снопы, занимаю всю верхнюю часть работы, утяжеляя ее плотной непрерывной формой и ослабляя тут же это утяжеление непрерывным круглением. Золото с отблеском как основной цвет контрастирует с красным, синим и зеленым, сопряженными в композиционный треугольник.



Уборка ржи. 1912. Х., м., 72×74,5 см. Городской музей Стеделек, Амстердам

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

В «Дровосеке» мы наблюдаем главный композиционный угол, образованный горизонтальной «трубой» ствола и слегка согнутой справа налево мужской фигурой. Руки, согнутые в локтях, создают еще один, малый угол. Все остальные углы сформированы лежащими бревнами, занимающими всю верхнюю часть картины. В этой работе движение усилено, определенно направлено, четко организовано в предельно ограниченном пространстве. Благодаря множеству углов композиция делается особенно подвижной (движение рук, топора, брёвен, готовых сдвинуться с места).



*Дровосек 1913. Х., м., 94×71,5 см. Городской музей Стеделек, Амстердам*

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

«Голова крестьянской девушки» — сочленение гнутых форм, похожих на паруса, и геометрических выгнутых в обратном виде плоскостей (лепестки). В почти квадрат картины вписан ромб (платок), в который вписан еще один ромб (лицо). Центральная ось делит композицию практически симметрично. Формы сдвинуты в центр, сцеплены в некое неразрывное целое, композиция центростремительна, и, вместе с тем, внутреннее ее напряжение потенциально движением и возможностью разрыва целого: выгнутые плоскости в правой части, контрастирующие с центром, указывают на то, что это центральное целое способно разлететься на такие же фрагменты.



Голова крестьянской девушки. 1913. 72×74,5. Городской музей Стеделек, Амстердам

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Примером нагнетания форм с движением футуристических элементов является работа «Женщина с ведрами».



*Женщина с ведрами, 1912. Х., м., 80,3 × 80,3. Музей современного искусства. Нью-Йорк (МоМА)*

Еще одно название картины – «Динамическое разложение крестьянки с ведрами», обозначенное на обороте полотна. Динамическое разложение представлено по линии движения из нижнего левого угла в правый верхний. Структурообразующим элементом работы является конус (как трансформация трубы, характерной для «Дровосека», «Уборки ржи», «Жницы»), подвижный, данный в разных проявлениях и разворотах/свёртываниях, определяющих две женские фигуры, рукав, ноги, вёдра и головы. Одни конусы встроены в плоскость холста, другие (как, например, правый рукав в центре) готовы из

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

холста вырваться/выломиться и превратить его в подобие рельефа. Именно разворачивание конусов позволяет проследить самую динамику и скорость движения.

Обозначим сложную схему малевичского динамического разложения по нескольким параметрам: 1) по диагоналям; 2) на нагруженности диагоналей; 3) по контрасту объемов и плоскостей; 4) по контрасту линейных ритмов.

Исходя из позднейшей формулы К. Малевича, финальным смыслом движения является «динамика живописной пластики» [Малевич К. *От кубизма и футуризма к супрематизму* // Казимир Малевич. *Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 44*].

Примером движения форм и футуристических элементов является работа **«Утро после вьюги в деревне»**.



*Утро после вьюги в деревне, 1912. Х., м., 80 × 80 см. Музей Соломона Гуггенхайма. Нью-Йорк*

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Вся композиция состоит из острых углов и полукружий. Излюбленные малевичские конусы уже утрачивают свои выгибания, оставаясь кое-где на юбках, шапочках, крышах и корнях и уже разглаживаясь в плоские листы.

Цвета работы: белый, красный, синий с акцентами желтого и охристого, плотные и контрастно переходящие в прозрачные, создающие визуальное и тактильное ощущение хрупкого и холодного наста, сверкающего на восходящем солнце. И, вместе с тем, из просто ощущения контраст цветов превращается уже в абстрактный контраст цвета как такового.

И в этом же 1912 году создан «Точильщик» как концентрация футуристических элементов при сохранении кубистической статики. Академик Д. Сарабьянов называет К. Малевича первым художником «в хронологической и в качественной “табели о рангах”» по выявлению идей кубофутуризма [Сарабьянов А. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Искусствознание. 1999. № 1. С. 226] как диалектики двух противоположностей.

✦ *«В равной мере и в “Точильщике” кубистическая дробность одномерна по отношению к фигуре и окружающему пространству, подчеркивая однородность материи, что сдерживает “конструкторский” пафос кубизма» [там же, С. 228].*



Точильщик, 1912. Х., м., 79 × 79. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

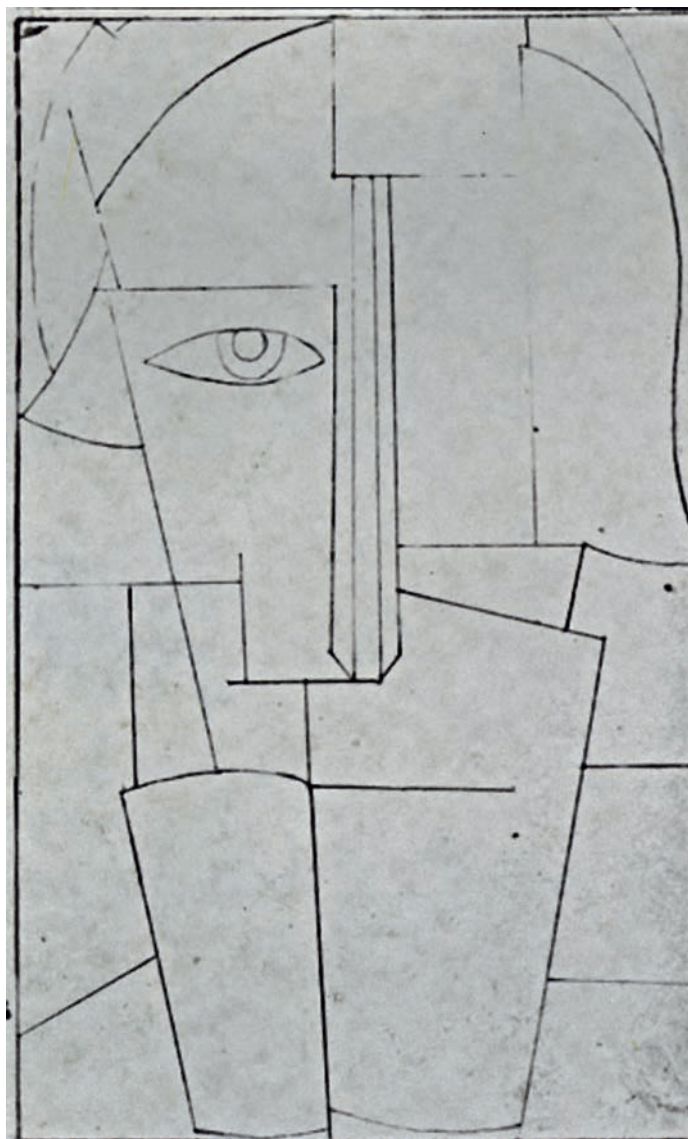
---

✦ «“Точильщик (принцип мелькания)” стал хрестоматийным примером футуризма русского мастера: здесь веером разлетаются дробные, многократно умноженные “осколки” работающих рук-ног усатого ремесленника в картузе. Обозначение главного импульса картины было закреплено как в отдельной фразе на обороте (“принцип мелькания”), так и во включении этих слов в общее название работы» [Шатских А. Кубофутуристическая «Керосинка» Казимира Малевича. М., 2021. С. 47].

И переход от одной стадии кубофутуризма к другой — «**Портрет Ивана Васильевича Ключа. Усовершенствованный портрет строителя**» 1913 года.



Портрет Ивана Васильевича Ключа. Усовершенствованный портрет строителя, 1913. Х., м., 112 × 70.  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Эскиз к портрету Ивана Ключа. Около 1911. Бумага, карандаш. 15,2×9,2 см. Собрание Льва Нуссберга, США

При сравнении Эскиза к портрету и самого Портрета мы наблюдаем, как линейный ритм рисунка, его построение трансформируется в контраст цилиндрических форм с формами плоскостными, и к этому типу контраста добавляются фрагменты пил, бревен, трубы с дымом и геометрических осколков. Композиция строго вертикальна, в ней правая и левая части вторят друг другу, друг друга уравновешивают и, вместе с тем, кон-

трастны. Портрет продолжает предыдущее малевичское художественное предложение и уже знаменует переход к кубофутуризму<sup>2</sup>.

Итак, поинты на линии движения по вектору Кубофутуризм<sup>1</sup> — эксперименты с пространством:

**«Косарь»:** изображение набухает локальными объемами, плоскость — фон за фигурой.

**«Жница»:** плоскость — не просто фон, а своеобразный сценографический объем, вмещающий локальные объемы фигуры.

**«Уборка ржи», «Дровосек», «Голова крестьянской девушки», «Женщина с ведрами»:** плоскость вся целиком набухает объемами, которые вздыбливают ее.

**«Утро после вьюги в деревне»:** сама плоскость разложена на элементы, которые пришли в движение/столкновение. Локальные объемы становятся частью плоскости, как бы «проваливаясь» в нее.

**«Точильщик»:** дробление плоскости. Акцент на все элементы/дробь, на их звучание.

**«Портрет Ивана Васильевича Клуна. Усовершенствованный портрет строителя»:** плоскость фона разлагается на элементы и выталкивает объем вперед; и он разлагается на отдельные элементы, врезающиеся друг в друга. Начинается движение локальных форм и плоскостей, всех отдельных элементов относительно друг друга. Финальный поинт вектора.

Эксперимент с временем состоит в том, что при отсутствии ярко выраженной линейной перспективы в «Косаре», «Жнице», «Уборке ржи», «Дровосеке», «Женщине с ведрами», «Утро после вьюге» и даже в «Усовершенствованном портрете строителя» — наличествует зазор между фигурами и фигурой и фоном, что позволяет нам определить время, заключенное в этот зазор. Т.е. действие происходит в некоем подобии объема, где находятся плоскости, объекты, «гнутые» элементы, прорывы и выгибы. Всё это сочетается друг с другом и гармонирует в целостности благодаря времени как связующего фактора.

В «Точильщике» сохраняются остатки объемов, но они уже сдвинуты в правый верхний угол и почти исчезают, время в картине мелькает, скачет, множится, во всех частях пространства картины время существует только в моменте. Смысл работы — исследование времени как такового, реального времени, времени определенного действия.

А в «Усовершенствованном портрете строителя» уже начинается эксперимент с временем как с художественным фактором. Здесь сопрягаются разные элементы разорванного пространства в единое целое.

✦ *«Искусство — это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, — а на основании веса, скорости и направления движения»*  
[Казимир Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 40].

Первый вектор — кубофутуризм<sup>1</sup>, второй — кубофутуризм<sup>2</sup>.

### II.

#### Кубофутуризм 2

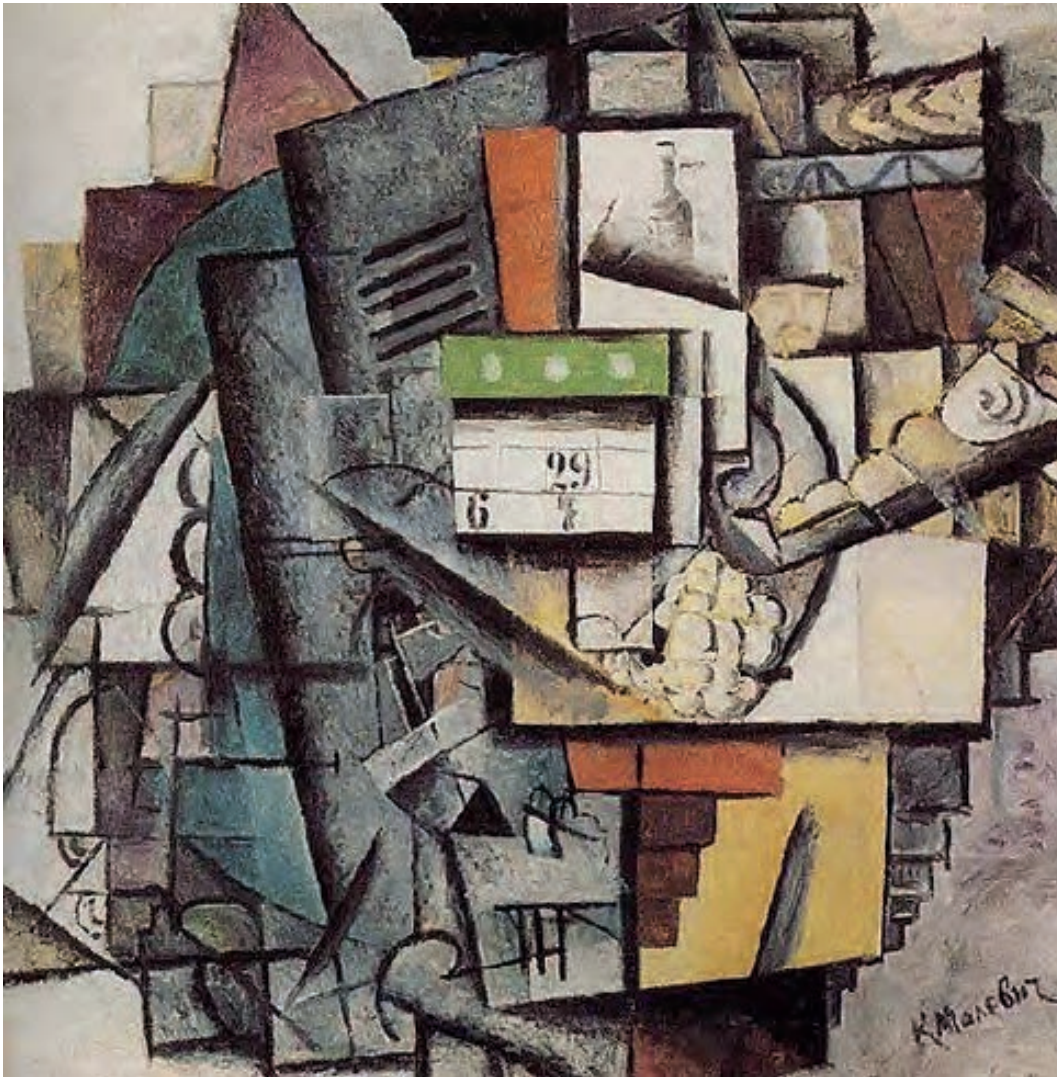
К. Малевич расширяет диапазон поиска в одной точке. И мы возвращаемся в точку приложения векторной системы. У него возникает интерес к иному варианту соположения/контраста гнутых и плоскостных форм на холсте, и он преодолевает этот контраст.

Иной вариант кубофутуризма, новый, параллельный уже Малевичем найденному и проверенному, является наиболее значимым на пути к супрематизму. Он обнажает структуру объекта, расщепляет ее, сдвигает, налагая один элемент на другой, сопрягая их в новой последовательности, отчего возникает контраст. Визуальные возможности этого контраста, его энергию, его варианты он исследует достаточно подробно и настойчиво, вводя всё новые элементы и гармонизируя их по определенному принципу. Через несколько лет этот поиск станет для него инструментарием педагогической системы в школе УНОВИСа в Витебске.

✦ *«Предметы в этих картинах разделены, а потом вновь собраны. Как строительный материал использованы не только фрагменты наличных предметов, но и другие элементы, произвольно взятые из реальности видимого мира и переосмысленные в зависимости от конкретной конструктивной задачи» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом // Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Витебск, 1998. С. 14].*

Дама у остановки трамвая  
Портрет Матюшина  
Музыкальный инструмент  
Лампа  
Канторка и комната  
Туалетная шкатулка  
Дама у рояля  
Станция без остановки

«Дама у остановки трамвая» представляет собой смещение объектов и столкновение; их коллажность на плоскости, к которой они как бы прикреплены. Сталкиваются, смещаются и спорят расписание, фрагменты вагонов и колес, пустые плоскости, мужское лицо в окне. Смысл картины в том, что реальность бесконечно множится, рифмуя грани объектов, повторяя линии, предвосхищая дадаизм, доводя видимое до абсурда.



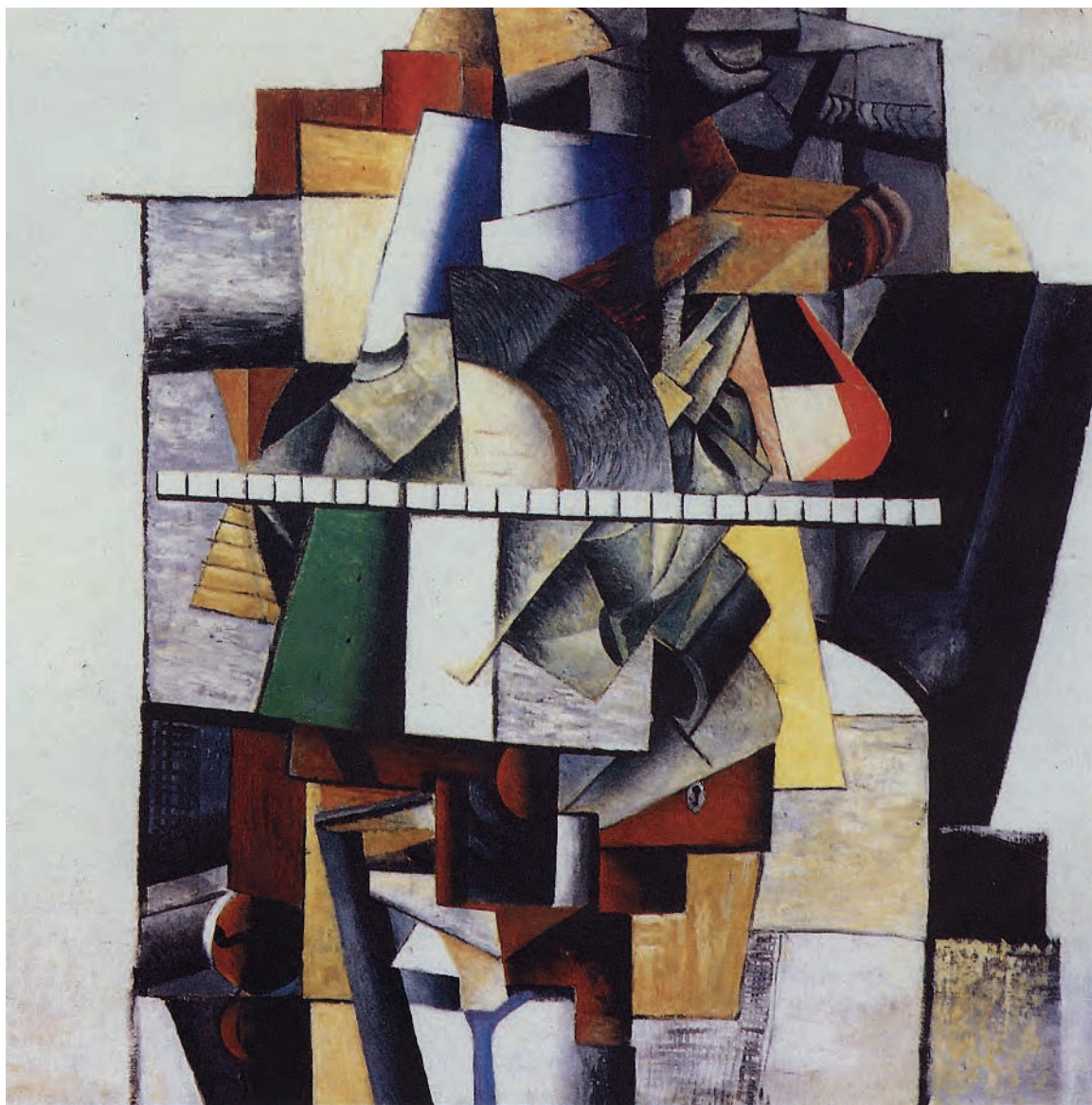
*Дама у остановки трамвая, 1913. Х., м., 88 × 88. Городской музей Стеделек, Амстердам*

Д. Сарабьянов отмечает важнейшую особенность этого малевического метода, который характерен и для создания «Дамы у остановки трамвая», и для всех других работ этого этапа: контакт смотрения «будто сам воплощен в этих формах живописи и одновременно превращен в самостоятельный объект, живущий по собственным законам и уже отделившийся и от окружающей реальности, и от личности творца» [Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом // Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Витебск, 1998. С. 16].

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

В «**Портрете Матюшина**» исчезли узнаваемые фрагменты (домов, водосточных труб и пр., наличествующих в «**Даме у остановки трамвая**» или в «**Портрете Клюна**»), исчезли гнутые формы; наклонные плоскости переместились в правую часть (по сравнению с левой в «**Даме...**»); появились едва определяемые намеки на музыкальные инструменты, прячущиеся за плоскостями и возникающие из-за плоскостей; в центре возник фрагмент лица; а всю композицию алогично перерезала диагональ клавиатуры.



*Дама у остановки трамвая, 1913. Х., м., 88 × 88. Городской музей Стеделек, Амстердам*

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

Целиком статичная работа «Музыкальный инструмент. Лампа» представляет оркестр из фрагментов инструментов, труб, разворотов плоскостей вокруг центральной оси композиции, что создает ощущение рельефа из материальных объемов, наложенных друг на друга и друг с другом контрастирующих.



*Музыкальный инструмент. Лампа, 1913. Дерево, масло. Городской музей Стеделек, Амстердам*

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

В работе «**Конторка и комната**» («“Портрет помещицы” <...> сам автор переименовал его в “Конторку и комнату”. И в качестве “Портрета помещицы” исследователи картину не рассматривали» [Шатских А. Кубофутуристическая «Керосинка» Казимира Малевича. М., 2021. С. 75] использован тот же принцип построения, что и в «Портрете Матюшина». Сталкивающиеся плоскости частично прозрачны, частично абсолютно белые, частично напоминающие фактуру дерева. Композиция восходит от центральной фигуры треугольника вверх и вниз, а также расходится в стороны, вписана в воображаемый круг и практически лишена иллюзии пространства, хотя и имеет на заднем плане некое подобие стены, к которой как бы прикреплена.



Конторка и комната (Портрет помещицы), 1913. Х., м., 79,5 × 79,5. Городской музей Стеделек, Амстердам (до 2008 г., с 2013 г. местонахождение неизвестно)

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

В «Туалетной шкатулке» в строго вертикальной (почти 2 к одному в пропорции) композиции плоскости, фактурные элементы, винт ручки, винт механизма, фрагмент этажерки, изогнутая боковая сторона шкатулки выдвигаются из черного фона и сталкиваются.

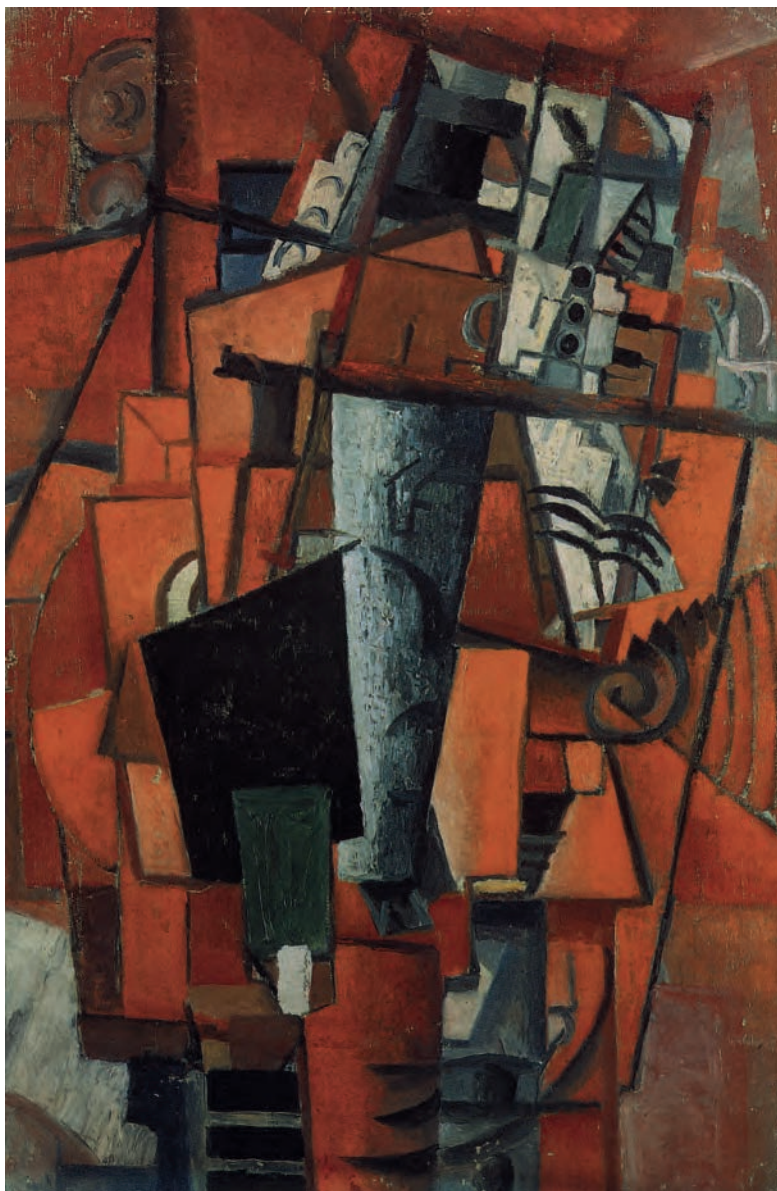


*Туалетная шкатулка. дерево, масло, 49 × 25,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

Как напряжена и заряжена внутренним движением, визуальным и музыкальным, «**Дама у рояля**». В работе все фрагменты равноправны по отношению друг к другу, они не выделены из плоскости, у них нет общего фона, они занимают всю картину и составляют ее общее тело. Картина втягивает зрителя внутрь, заставляет его двигаться внутри визуального контраста/лабиринта, анализировать контраст/звук.



Дама у рояля (надпись на обороте: «Заумная картина “Дама иг. на рояле”»), 1913. Х., м., 66 × 44.  
Музей-усадьба В. И. Сурикова, Красноярск

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

Малевичские композиции этого периода представляют собой вытянутые формы, хотя движутся от центра и по вертикали, и по горизонтали. Некоторые из фрагментов сворачиваются и как бы вырываются из общей плоскости самой картины, как будто наклеены на нее («Станция без остановки. Кунцево»). В картине «Станция без остановки. Кунцево» возникает ощущение фактурности, как ни в какой другой работе этого времени. «Дерево» прорывается сквозь и поверх живописи. Плоскости из живописных трансформируются в рельефы, сгибаются и выгибаются.



*Станция без остановки, 1913. Масло, дерево, 49 × 25,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

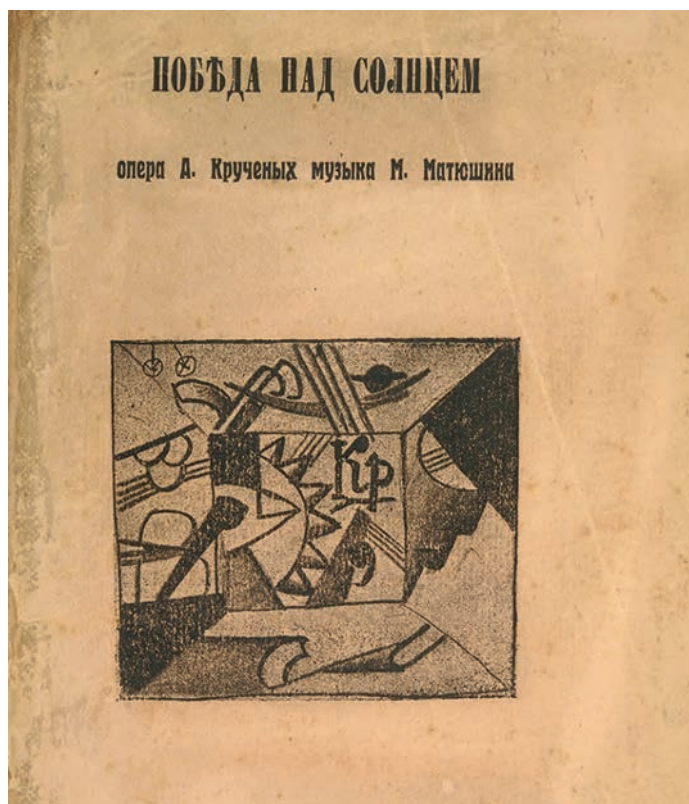
«Самовар» имеет иное построение: его композиционный центр обозначен квадратом и прямоугольником, от которых по диагоналям расходятся полупрозрачные треугольники, проглядывают лестницы, вертятся диски, выгибаются раковины. Композиция сохраняет выраженную вертикаль, по которой взгляд движется с уровня на уровень предполагаемого действия/сюжета, однако именно расхождение форм от центра и организация их у центра в виде ромба очевидна.



Самовар, 1913. Х., м., 88 × 62. Нью-Йоркский музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк

«Дама у остановки трамвая», «Портрет Матюшина», «Музыкальный инструмент. Лампа», «Конторка и комната (Портрет помещицы)», «Туалетная шкатулка», «Дама у рояля», «Станция без остановки», «Самовар»: возможности плоскости в столкновении элементов/«фактур», возможности соположения элементов и их соотносительности, количество элементов в одной композиции, конструктивные закономерности построения и выделение «несущих» элементов, полное отсутствие линейной перспективы, «коллагность» как прием — переходящая в «витражность», что очевидно в картине «Самовар». Время в этих работах визуально подобно исчезающей, таящей паутине между элементами, а в «Самоваре» оно почти полностью растворяется в элементах. Оно не уничтожается совсем, оно существует как одно из измерений пространства, как сопряжение его осколков.

1913 год становится: 1) не только определением художественной позиции Казимира Малевича в зоне неравновесности системы, 2) не только его находками в кубофутуризме и следования принципам современного европейского искусства, а 3) также новыми разработками и — прорывом («Победа над Солнцем» как триггер, как провокация) к супрематизму и его метафизике.



Победа над солнцем. Опера А. Крученых, музыка М. Матюшина, декорации К. Малевича. СПб.: Тип. «Свет», [1913]

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

«Заумная» опера с либретто А. Кручёных и музыкой М. Матюшина, с прологом Велимира Хлебникова и в сценографии/костюмах К. Малевича была представлена 3 и 5 декабря 1913 художественным объединением «Союз художников» в театре «Луна-парк» на Офицерской, 39 в Петербурге.

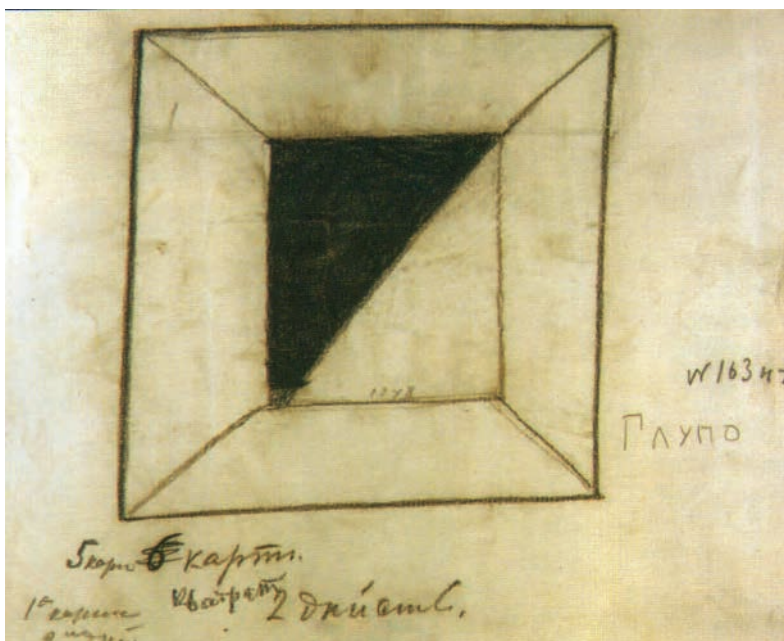
Идея постановки и учреждаемый этой постановкой футуристический театр были заявлены на Первом Всероссийском съезде баячей будущего (Первый съезд футуристов) в Усикирко в июле 1913. Победа над Солнцем утвердила победу над старой гармонией и старым миром художественных идей, а также акцентировала победу техники над органическим миром. Задники для каждой из шести картин представляли собой большие плоскости из треугольников, кругов, частей машин. А изображение чёрного квадрата было создано для «завесы в акте, где состоялась победа».



М. Матюшин, А. Крученых и К. Малевич. Санкт-Петербург, 11 декабря 1913. Альбуминовый отпечаток, фиолетовая штемпельная краска. 17,8 × 23,8. На обороте оттиск штампа: «Право собственности фотографа К. Булла. 11 дек. 1913 С.П.Б. Невский пр. 54». В ГММ (Государственный музей В.В. Маяковского) с 1949 от Н.И. Харджијева. № И-708. Инв. № ф-605



М. Матюшин, А. Крученых и К. Малевич. Санкт-Петербург, 11 декабря 1913. Альбуминовый отпечаток, фиолетовая штампельная краска. 17,8×23,8. На обороте оттиск штампа: «Право собственности фотографа К. Булла. 11 дек. 1913 С.П.Б. Невский пр. 54». В ГММ (Государственный музей В.В. Маяковского) с 1949 от Н.И. Харджиева. № И-707/ Инв. № ф-604

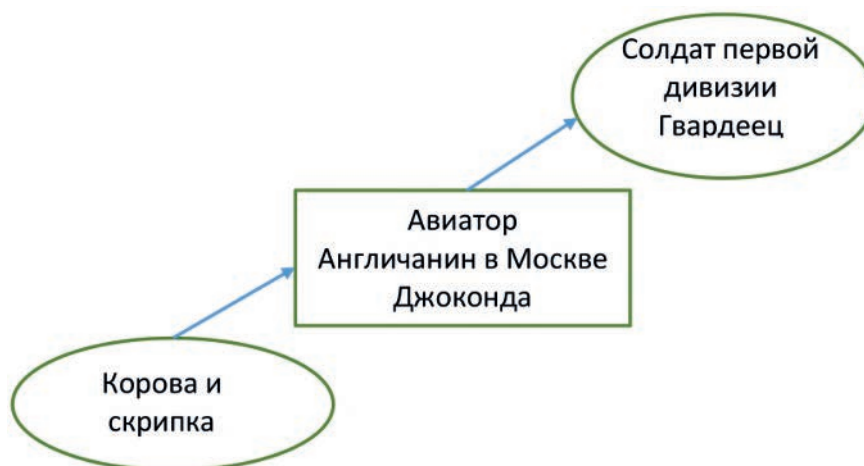


К. Малевич. Эскиз декорации к опере «Победа над Солнцем». 1913. 2-е деймо, 1-я картина. Бумага, карандаш. 21 × 27. СПб. Государственный музей театрального и музыкального искусства

1914 год — год эксперимента другого рода: Малевич обращается к алогизму. Это третий вектор развития.

### III.

#### Алогизм:



Обозначим особенности работ алогизма 1914 г.

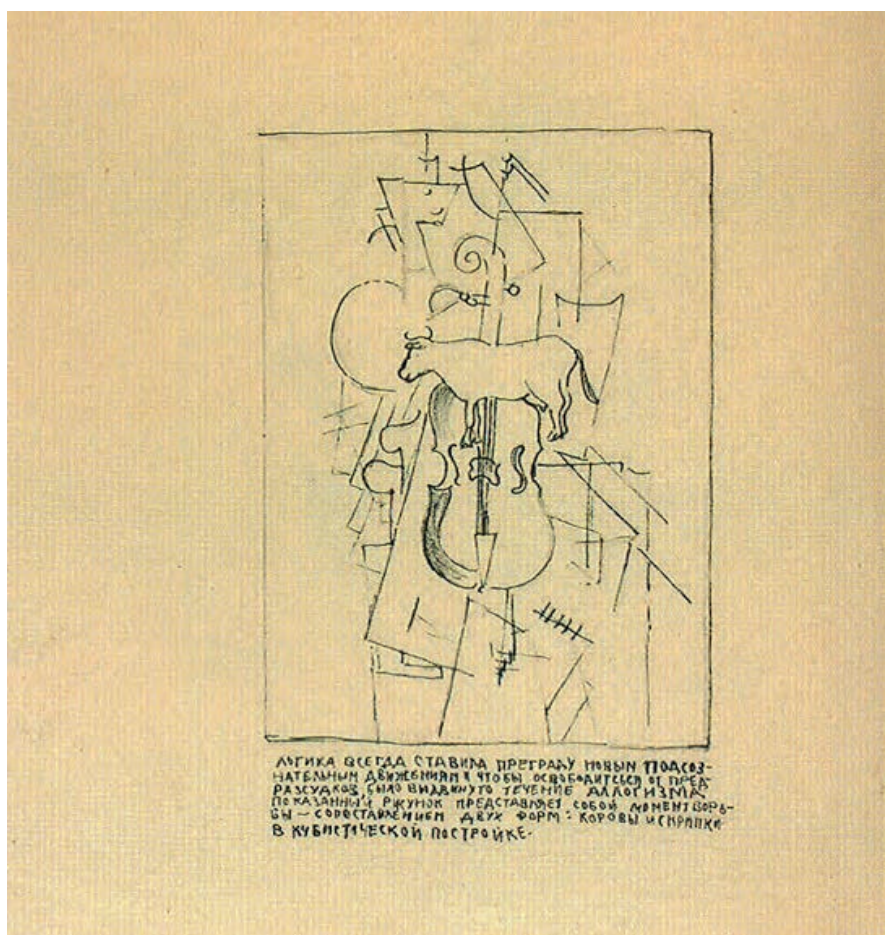


К. Малевич. Корова и скрипка. 1913. Дерево, масло, 48,8 × 25,8. Государственный Русский музей. СПб.

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

«Корова и скрипка» имеет надпись на обороте «Алогическое сопоставление двух форм — “корова и скрипка” как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. К. Малевич». Алогизм опровергает последовательность рассуждений и связей, акцентирует момент борьбы форм (элитарного объекта в искусстве, визуализированной музыки и объекта утилитарного, функционального из области примитивизма) и при этом следует собственной кубистической системе. «Корова и скрипка» положила начало алогичным, заумным полотнам Малевича.

Позднее, в теоретической работе «О новых системах в искусстве» К. Малевич подписывает рисунок так: «Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма. Показанный рисунок представляет собой момент борьбы — сопоставлением двух форма: коровы и скрипки в кубистической постройке»



Из разворота книги К. Малевича «О новых системах в искусстве». Витебск, 1919

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

«Авиатор» — с вертикальной композицией гнутых объемов фигуры (серо/белой, как листы трубы) на фоне наложенных друг на друга плоских форм, заполняющих весь холст целиком. Фигура как бы подвешена и выдвинута вперед. Пила, вилка и рыба рифмуются, контрастируют и заключают фигуру в плоскость между собой. Колорит картины составляют цвета: красный, синий, голубой, оранжевый, тёмно-зелёный, светло-зелёный, коричневый, бордовый, серый.



К. Малевич. Авиатор. 1914. Х., м., 65 × 125 Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

«Англичанин в Москве», крестообразная (шея/плечи) композиция с торсом в центре, и круговоротом объектов. Рыба, пила, ножницы, сабля, свеча, лестница, «частичное затмение» в разорванных в духе А. Крученых буквах.



К. Малевич. Англичанин в Москве. 1914. Х., м., 57 × 88. Стеделик музеум (Городской музей), Амстердам

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

«Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве)» — крестообразная композиция с ярко выраженной диагональю, с красными крестами, перечеркивающими репродукцию Джоконды, с отчетливым акцентом на больших плоскостях, наложенных друг на друга.

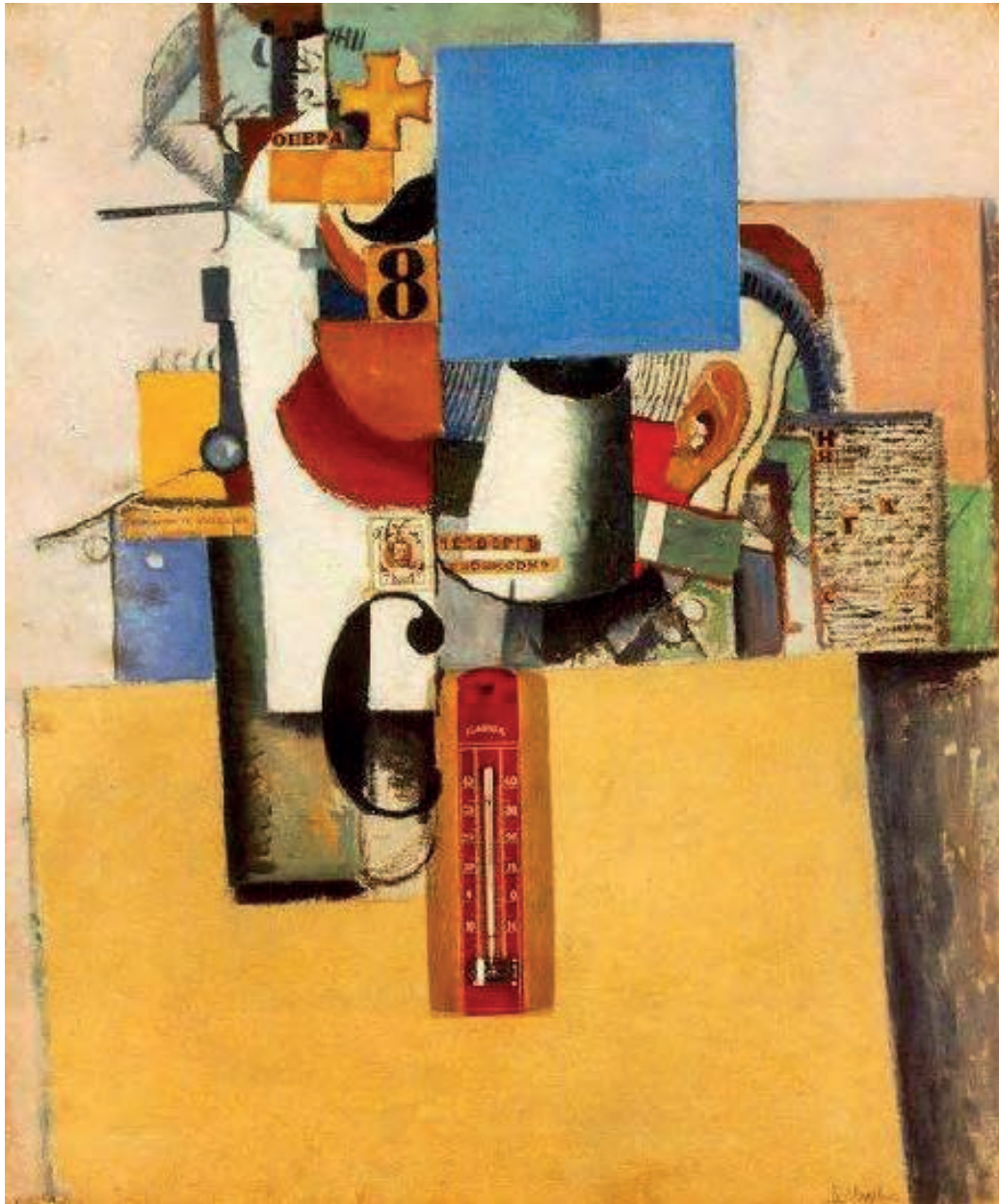


К. Малевич. Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве). 1914.  
Холст, масло, графит, 62 × 49,5. Коллаж. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

«Солдат первой дивизии» — крестообразная композиция, в которой объекты (ухо, наклейки, охристый верхний крест, градусник, буквы и цифры) уходя вглубь и частично выдвигаются в центр, уступая первенство синему квадрату и большой желтой плоскости.



К. Малевич. Солдат первой дивизии. 1914. Холст, масло, коллаж, 44,8 × 53,6. МоМА.  
Музей современного искусства. Нью-Йорк

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

«Гвардеец» — диагональная с дугой композиция, с акцентом на вытянутом, скошенном желтым ромбом, перерезающим холст еще и по вертикали и занимающим всю правую часть работы. Все объекты левой части картины, сталкивающиеся, наложенные друг на друга по контрасту уравновешены желтым ромбом, который готов развернуться и полностью закрыть собой всю левую часть.



К. Малевич. Гвардеец. 1913–1914. Х., м., 66,5 × 57. Стеделик музеум (Городской музей), Амстердам

«Корова и скрипка»: алогизм соположенных объектов, разномасштабность, статика, уравновешенность. Изображение как бы подвешено. Акцент на контрасте разнословных объектов.

**«Авиатор»:** алогизм соположенных объектов и их фрагментов. Изображение как бы подвешено. Акцент на контрасте фрагментов. Приближено к форме коллажа.

**«Англичанин в Москве»:** алогизм соположенных объектов и их фрагментов. Изображение словно движется по кругу. Акцент на контрасте движущихся/мелькающих фрагментов.

**«Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве):** алогизм соположенных фрагментов. Приближено к коллажу.

**«Солдат первой дивизии», «Гвардеец»:** алогизм фрагментов и локальных плоскостей. Акцент на локальных плоскостях, их выдвигание.

Только фигуры и только некоторые объекты определяют верх и низ композиции. Тот же коллажно-витражный принцип, что и в Кубофутуризме<sup>2</sup>, является организатором всего пространства работ. При этом в каждой работе возникает эффект зависания элементов, свободного парения их, и при том, что они плотно сцеплены, есть ощущение, что они могут в любой момент разлететься.

Любое подобие сюжета и неких семантических отсылок исчезает, и постепенно на главное место выдвигаются чистые плоскости, сначала большие их фрагменты и, наконец, целиком. Время все еще связывает тонкой нитью разномасштабные элементы, но постепенно оно исчезает в геометрических плоскостях.



### Супрематизм

К. Малевич усиленно работает в пространстве кубофутуризма, разрабатывая всё новые варианты контраста объекта и плоскости, объекта и чистых геометрических форм, коллажа и раздробленности предметов. И из соотношения этих вариантов, из их суммы, их совокупности появляется принципиально новое качество – чистая геометрическая форма на холсте, ее напряжение, ее статика и латентная динамика.

Задачей супрематизма становится разработка «физико-математических» принципов и свойств новой системы и ее возможностей. «Выхожу из футуризма и хочу в каталоге написать несколько слов и назвать свои вещи Супрематизмом» — финальная точка движения от кубофутуризма, «кубо-футуризма 2» и алогизма.

22 ноября 1915 в письме к М. Матюшину он сообщает:

✦ *«Завертелось все. Вся группа нашего выставочного кружка заявила протест против того, что выхожу из футуризма и хочу в каталоге написать несколько слов и назвать свои вещи Супрематизмом. Надели узду, но не знаю удасться ли им меня зануздать. Причина такая, “что мы все тоже уже не футуристы, но еще не знаем, как себя определить и у нас было мало времени думать над этим”. <...> Я не могу даже назвать своих работ в каталоге ради того, что они не под-*

*готовле <ны>» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 74].*

Вслед за исследователем Е. Ковтуном Д. Сарабьянов констатирует значение алогизма в «расчищении» пути к «Черному квадрату». Логика движения от кубофутуризма и алогизма, с продвижением, остановками, возвращением/дугой к найденному позволяет проследить и констатировать закономерность выхода к супрематизму, и, вместе с тем, для нас очевидна и спонтанность возникшего нового решения летом 1915 г. Таким образом, мы снова возвращаемся в точку приложения системы координат. Каждый из векторов самоценен, и, вместе с тем, занимает определенное место на пути движения к «Черному квадрату», и каждый исходит из начала координат. Так и «Черный квадрат» логически происходит из линии движения и, вместе с тем, начинает самоценный вектор.

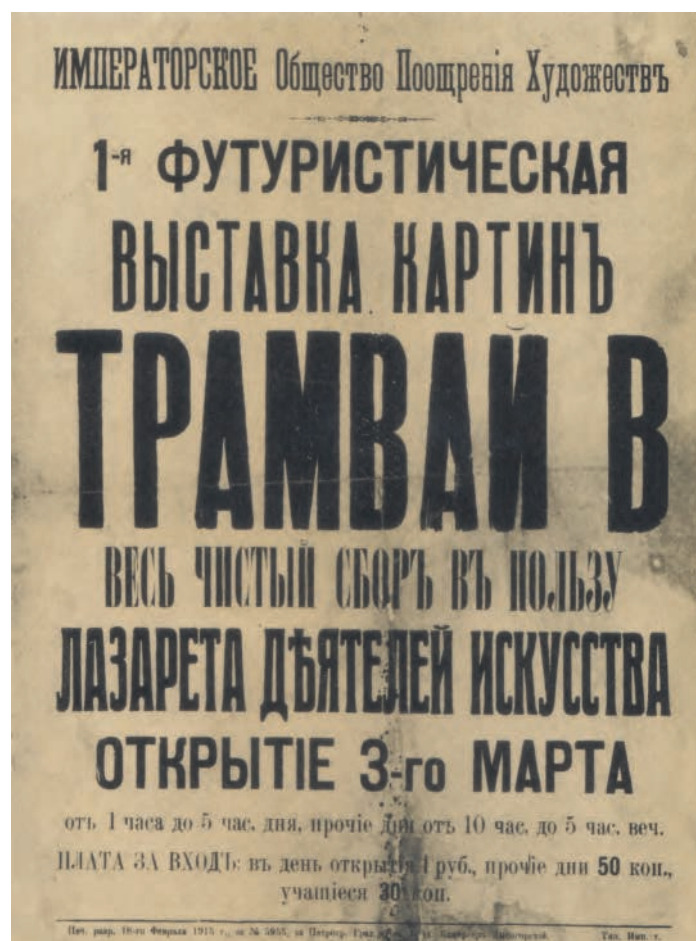


К. Малевич. Черный квадрат. 1915. Х., м., 79,5 × 79,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва

# РАЗДЕЛ 3. 1915. СЖАТИЕ ИСКУССТВА. СИНГУЛЯРНОСТЬ

---

1 марта 1915 года в малом зале Общества поощрения художеств в Петрограде на Большой Морской, 38 открылась «Первая футуристическая выставка картин “Трамвай В”», в которой приняли участие одиннадцать художников-авангардистов.



Афиша 1-й футуристической выставки картин «Трамвай В». 1915 г.

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110



Здание Императорского Общества поощрения художеств в Петрограде на Большой Морской, 38

Организатором и официальным устройтелем выставки был Иван Пуни, куратором и художественным модератором — Казимир Малевич, который представил на ней 18 своих работ — кубофутуристические картины, и среди них «Авиатор», «Дама у афишного столба», «Лакей с самоваром», «Аргентинская полька», «Швейная машина», «Дама в трамвае», «Музыкант», «Англичанин в Москве», «Портрет Матюшина», «Балкон», а некоторые были обозначены провокационно: «Содержание картин автору неизвестно». Малевич подводил итог своим напряженным поискам в области кубофутуризма-алогизма-заумного реализма.

Н. Удальцова, участница выставки, говорила о выставке так: «публика из любопытства заходила на нашу <выставку>, ее возмущению не было предела, она громко ругалась, рвала каталоги. Так же ругалась и пресса. <..> Выставка эта производила очень цельное впечатление, участвовали на ней москвичи: Татлин, Попова, Экстер, Малевич, Клюн, петроградцы — Иван Пуни, его жена (Ксения Богуславская — Т.К.) и Ольга Розанова» [Удальцова Н. Мои воспоминания. Моя художественная жизнь // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 132–133].

В апреле 1915 года свои алогические картины Малевич выставлял и в экспозиции «Выставка картин левых течений» среди «пластического лучизма» Ларионова с вентилятором в одной из композиций, «живописных рельефов» Татлина, беспредметных работ Кандинского; куска мыла на холсте Бурлюка с булкой, мочалкой и старой туфлей. Футуризм и кубофутуризм еще отвечали моменту, но уже исчерпывали свой художественный ресурс.

Весной 1915 Малевич начал путь по новому вектору. А летом, когда М. Матюшин запланировал второе издание текста и партитуры оперы «Победа над Солнцем», Малевич сделал для него три новых эскиза — Будетлянского силача, рисунок победы и третий — «завеса 1-го действия, завеса изображает черный квадрат зародыш всех возможностей», подчеркнув, что этот черный квадрат «принимает при своем развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи, в опере он обозначал начало победы» [Малевич К. Письмо Матюшину // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 67].

В нескольких письмах к М. Матюшину конца мая-начала июня 1915 года вновь и вновь он обращает внимание друга на идею черного квадрата: «То, что было сделано бессознательно, теперь даёт необычайные плоды». [К. Малевич. Письмо к М. Матюшину от 27 мая 1915 г. // там же. С. 66] и сожалеет, что Матюшину изображение квадрата не показалось интересным и новой идеи тот в нем не увидел.

➤ В одном из этих писем указывается, что затеваемый Малевичем журнал (который впоследствии станет «Супремусом») хотели назвать «Нуль». И тут же добавляет: «сами же после перейдем за нуль» [Малевич К. Письмо к М. Матюшину от 29 мая 1915 г. // там же. С. 66].

В конце сентября он сообщал Матюшину о новой выставке, которая будет открыта в декабре в Петрограде, и просил Матюшина о помощи: «Нужно было бы приготовить брошюру о Супрематизме, дело так обстоит, что нужно обязательно. И я хотел бы обработать ее с Вами, отпеча<та>ть и продавать на выставке. В Москве начинают со мной соглашаться, что нужно выступить под новым флагом. Но только интересно дадут ли они новую форму. Мне думается, что Супрематизм наиболее подходяще, так как означает господство» [Малевич К. Письмо к М. Матюшину от 24 сентября 1915 г. / там же. С. 69].

На следующий же день Малевич признается Матюшину о своих открытиях в связи с тем, что к нему в Москве зашел Иван Пуни, увидел новые работы, и теперь обязательно нужна брошюра, чтобы было подтверждено авторское право Малевича.

➤ Дача № 7 Барिश в подмосковном Кунцеве, «цитадель “диких”», где в то время жили Казимир Малевич, Алексей Моргунов и Алексей Кручёных и куда к ним приезжали Иван Ключ и Иван Пуни, сыграла роль в создании Супрематизма, подобную даче Михаила Матюшина в Усукиррко — в Первом Всероссийский съезде футуристов и в создании футуристической оперы «Победа над Солнцем».

В октябре он выслал Матюшину изложение своих мыслей по поводу Супрематизма и затем постоянно спрашивал его мнение: «Мне бы только хотелось, чтобы была напечатана моя статья потому, что я там делаю некоторый разбор и выхожу к верстовому столбу Супрематизма и фиксирую свои работы, чтобы уж не вырвал никто у меня моей правды. Если будет напечатано, то тогда уже бери и неси куда хочешь» [Малевич К. Письмо к М. Матюшину в конце октября 1915 г. // там же. С. 72]. Потом он постоянно обращался к образу квадрата из «Победы над Солнцем» и подчеркивал: **«Основной супрематический элемент. Квадрат. 1913».**

В конце ноября 1915 г. Малевич признался Матюшину в том, что его товарищи по выставке заявили протест в связи с его отказом от футуризма и выступили против термина Супрематизм, но, хоть они и лишили его этого права, он все-таки вывернулся, потому что издана брошюра, и теперь название будут знать все [Малевич К. Письма к М. Матюшину от 22 и от 25 ноября 1915 г. // там же. С. 74].

Брошюра «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» была издана с пометкой «Москва, июнь, 1915». Также была готова листовка с манифестом Малевича и высказываниями И. Ключа и М. Менькова.

**19 декабря (вернисаж, а с 20 декабря открытие) 1915 года до 19 января 1916 проходила Последняя футуристическая выставка картин «0, 10» в Художественном бюро Надежды Евсеевны Добычиной в Петрограде.**

➤ В конце 1911 года Надежда Добычина открыла собственное Художественное бюро, первую коммерческую галерею в Петербурге. Александр Бенуа называл Надежду Добычину «частицей души» Петербурга, а ее бюро — центром художественной жизни города.

➤ Осенью 1914 года бюро переехало на Марсово поле в дом № 7.

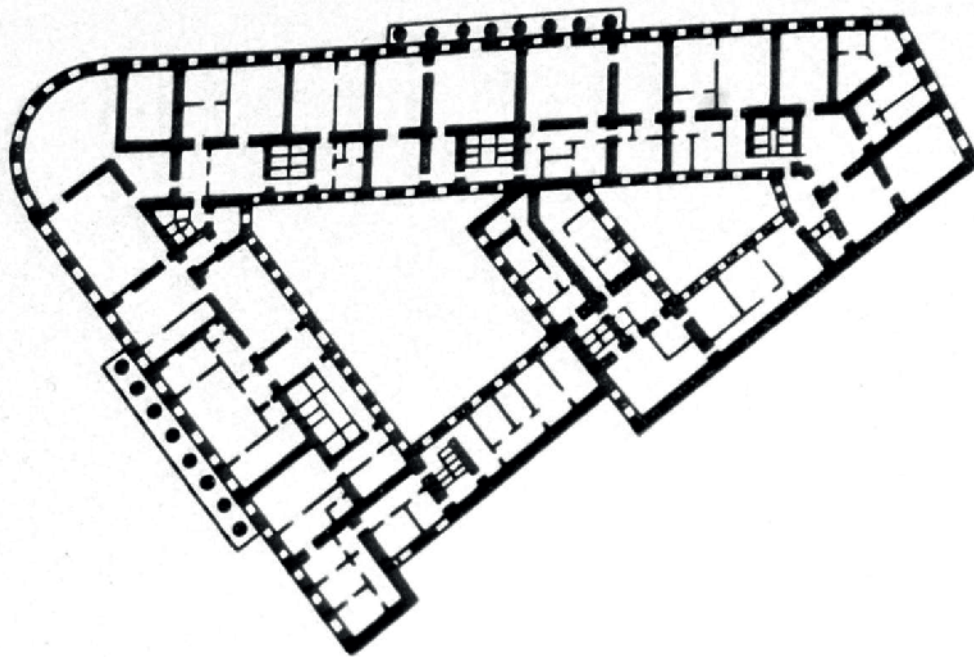
## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

- Общеизвестное название дом Адамини получил от имени его архитектора Доменико Адамини, это здание спроектировавшего. В 1921–1922 годах в этом доме у своей подруги актрисы О. Глебовой-Судейкиной жила Анна Ахматова., в так называемой «китайской комнате», где в первой половине 19 в. располагался кабинет русского изобретателя электромагнитного телеграфа П. Л. Шиллинга. В четвертой главе «Поэмы без героя» Ахматова пишет: «Угол Марсова поля. Дом, построенный в начале XIX века братьями Адамини. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 году. Горит высокий костер. Слышны удары колокольного звона от Спаса на Крови. На поле за метелью призрак дворцового бала. В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина...»
- Весной 1916 года в подвале дома открылось знаменитое кабаре «Привал комендантов».
- Семья Добычиных разместилась во втором этаже: Петроград, Марсово поле, 7 (дом Адамини), кв. 6.



*Петроград. Дом Адамини*



*Дом Адамини в плане*



*Дом Адамини*

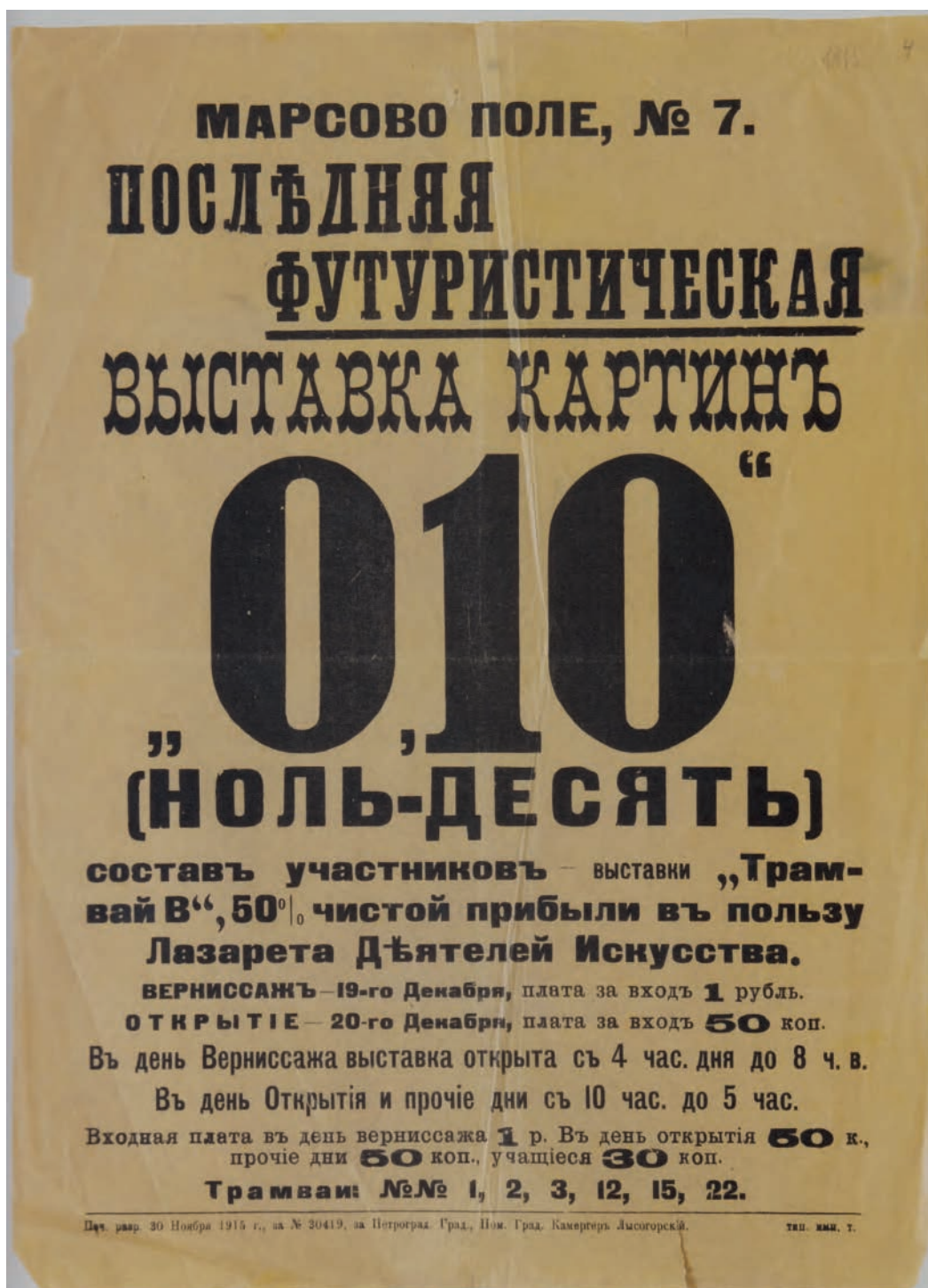
В экспозиции участвовали художники Натан Альтман, Ксения Богуславская, Мария Васильева, Василий Каменский, Анна Кириллова, Иван Клюн, Казимир Малевич, Михаил Меньков, Вера Пестель, Любовь Попова, Иван Пуни, Ольга Розанова, Владимир Татлин, Надежда Удальцова. По каталогу – 154 номера (включая «коллективную картину»).

И уже после выставки вокруг Малевича начала формироваться группа супрематистов. В январе 1916 года в статье «О выставке “Последних футуристов”» М. Матюшин приветствовал Новый живописный реализм, хотя и не понимал, почему он назван Супрематизмом [Матюшин М. О выставке «Последних футуристов» // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 123], но поддерживал Малевича в прокламации его идей.

А. Крусанов подчеркивал: «Временная и весьма условная стабильность идейно-художественных группировок русского авангарда, характерная для сезонов 1910–1914 гг. была окончательно сломана. Причем, главную роль, здесь, по-видимому, сыграли отнюдь не внешние факторы, а внутренняя эволюция авангардной живописи. Неопримитивизма, кубизм, кубофутуризм, лучизм уступали место новым, более крайним художественным исканиям; вокруг новых лидеров постепенно спланивались последователи, а наиболее консервативные художники отходили на второй план» [Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. СПб., 1996. Т. 1. Боевое десятилетие. С. 259–260].

И М. Матюшин утверждал, что футуристы уходят в прошлое, а самые интересные работы у Малевича и Татлина: «Малевич — большая аккумулятивная сила, заряжающая себя и других на “Новое”», «Татлин безусловно большой художник, сильно чувствующий пространство». Характеризуя произведения других участников, он писал, что Пуни «дал лишь нудную борьбу с обрыдлой предметностью своего быта», Розанова — «повторение пройденного с прекрасной техникой», вежливо кланялся Ксении Богуславской, Попова, по его мнению, безрадостно повторяла «великолепие разбитого заграничного хлама» и пластично скучна, а Удальцова и Пестель еще скучнее [Матюшин М. О выставке «Последних футуристов»/ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 124].

Супрематический проект Казимира Малевича состоял из 39 работ, занимал отдельный зал, в «красном углу» которого помещался «Черный супрематический квадрат», созданный 8 (21) июня 1915 года и указанный в каталоге как «Четырёхугольник» (Малевич – 39 живописных супрематических работ: №№ 39–77. Первым под порядковым № 39 значился «Четырёхугольник», он же «Чёрный квадрат» (1915. ГТГ) – пластическая форма № 1 супрематизма).



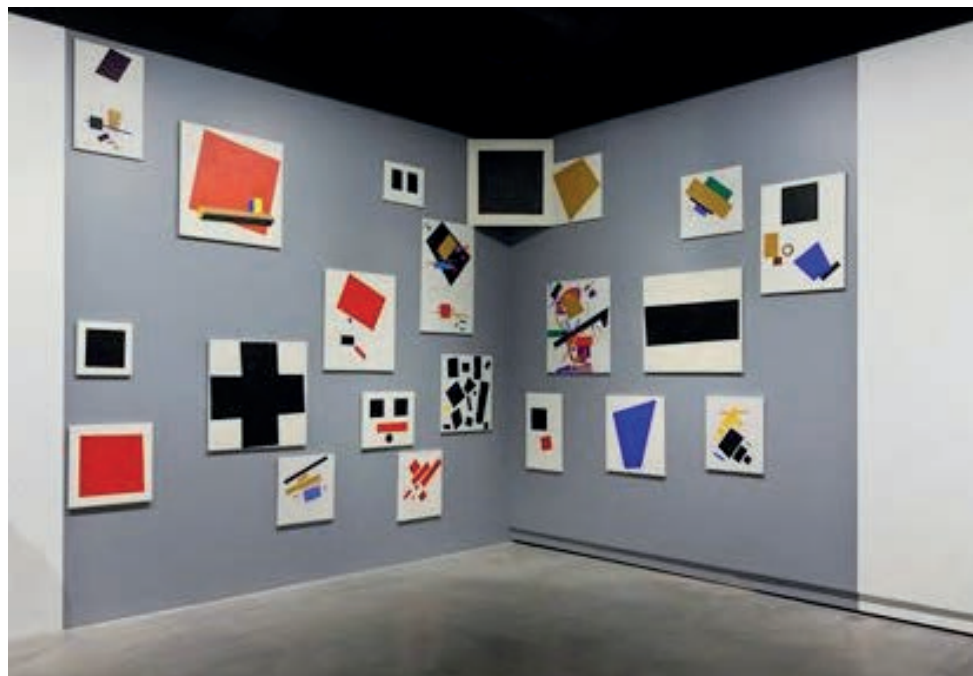
Последняя футуристическая выставка картин 0, 10. Афиша. Государственная Третьяковская галерея

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

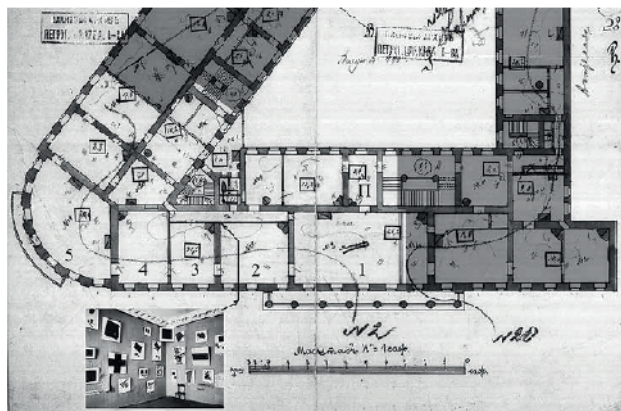
---



Раздел произведений К. Малевича на Последней футуристической выставке картин 0, 10.  
Фото. 1915. Петроград



Раздел произведений К. Малевича на Последней футуристической выставке картин 0, 10. 1915.  
Колорированное фото. Петроград



3. Фрагмент плана второго этажа дома по адресу Ларидинская ул., 7 (бывше Мерсазово поле) на б. р. Мойки, 1 (дом Адамини) [25].  
Квартира №2 снятая Н.Е. Добычиной, выделена светлым цветом. Под выставку 6, 10 были отданы помещения:  
П-передняя;  
комната 1 — работы В. Васильевой, И. Пуни, К. Ногуславский (?);  
комната 2 — работы К. Малевича,  
комната 3 — работы О. Розановой и Л. Кирилловой (?);  
комната 4 — работы Л. Клона и М. Менькова (?);  
комната 5 — работы Э. Пестель, Л. Поповой, Э. Тетлина, Н. Удальцовой.

Комната № 2 — зал Казимира Малевича. Высота потолка 4,35 м, площадь зала 48 кв. м.  
Высокая плотность развески. [https://artstudies.sias.ru/upload/isk/isk\\_2020\\_1-2\\_230-271\\_rodionov.pdf](https://artstudies.sias.ru/upload/isk/isk_2020_1-2_230-271_rodionov.pdf)

В каталоге выставки, отпечатанном в Петрограде в типографии на Невском, 136 и подписанным организатором выставки И. Пуни, были обозначены следующие произведения Казимира Малевича:

39. Четырехугольник
40. Живописный реализм футболиста — красочные массы в 4-м измерении
41. Живописный реализм мальчика с ранцем в 4-м измерении
42. Движение живописных масс в 4-м измерении
43. Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях
44. Автопортрет в 2-х измерениях
45. Автомобиль и дама — красочные массы в 4-м измерении
46. Дама — красочные массы в 4-м и 2-м измерениях
47. Живописный реализм красочных масс в 2-х измерениях
48. 65. Живописные массы в движении
- 66-67. Живописные массы в 2-х измерениях в состоянии покоя
- 68-77. Называя некоторые картины — я не хочу показать, что должно в них искать их форм, а хочу указать что реальные формы рассматривались много как груды безформенных живописных масс из которых была создана живописная картина ничего общего не имеющая с натурой» (сохранена орфография 1915 года).

Последняя  
футуристическая  
выставка картин

1307

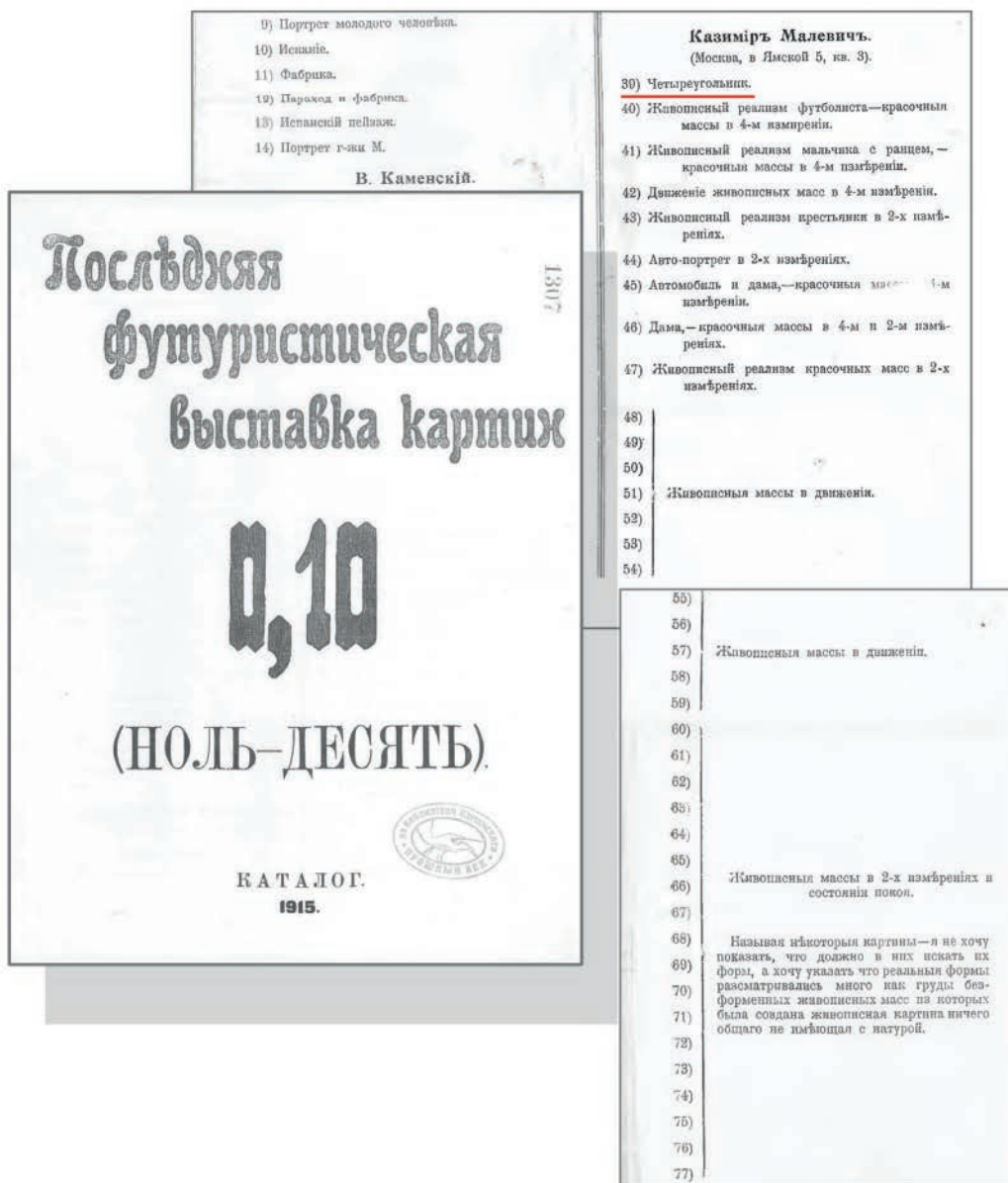
0,10

(НОЛЬ—ДЕСЯТЬ).

КАТАЛОГ.  
1915.



Обложка Каталога Последней футуристической выставки картин 0, 10. 1915. Петроград



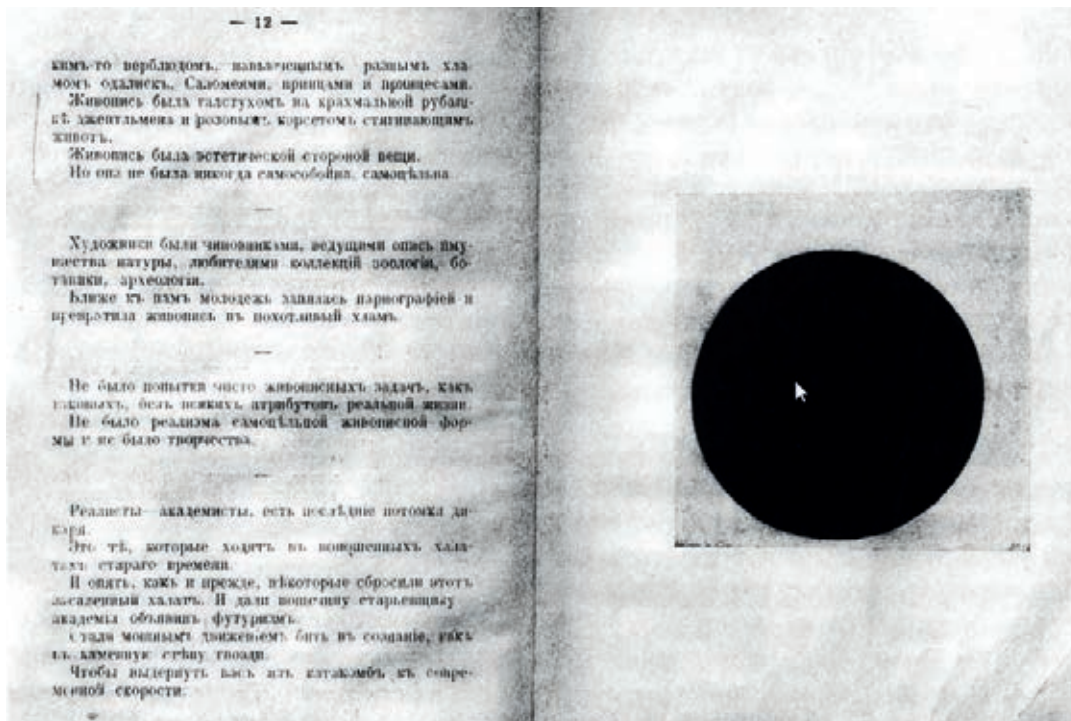
В Каталоге Последней футуристической выставки картин 0, 10 и страница Казимира Малевича. 1915. Петроград

Н. Удальцова вспоминала: «Вот он выдумал тогда свой квадрат. Наверное, это был момент какой-то гениальности. Он был просто одержим этим квадратом на белом, кругом — красным, и тоже на белом. А все-таки было какое-то величие в этом квадрате, и в круге. Когда Малевич приходит, он всегда приходит с новой идеей. <...> На этой выставке Малевич выступил со своим супрематизмом, он имел успех» [Удальцова Н. Мои воспоминания. Моя художественная жизнь // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михуенко. М., 2004. — Т. 2. С. 133].

В дневниках В. Степановой замечалось, что эту выставку сам Малевич назвал последней, потому что победил и футуризм, и кубизм своим супрематизмом: «“0, 10” же имеет отношение к супрематизму, исходя из слов Малевича: ... “дошел до 0 формы”» [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 176]. Степанова вспоминает, что, когда в ноябре 1918 г. собрались компанией художников у Н. Удальцовой, Малевич договорился «до точки», что запахло мистикой. Это она связывает с малевической пропагандой супрематизма, с тем, что Малевич призывал отказаться от живописи, звал «проповедовать». Это были ранние малевические лекционные наброски будущего философско/теоретического труда. В январе 1919 г. Степанова записала в дневнике: «Мысли Анти (А. Родченко — Т.К.): “У Малевича – не живопись, а философия живописи <...>”» [там же. С. 181].

На малевической экспозиции в «0,10» 1915 г. вместе с работами было размещено несколько рукописных плакатов «Супрематизм живописи» и представлен манифест «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Тогда же Малевич прокламировал тезис о том, что супрематизм – ключ к неосознанному: «Новая живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара земли». Это был его первый шаг сквозь видимую реальность.

В манифесте «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» Малевич провозглашал: «Пространство есть вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество. Пусть же и я поставлю свою творческую форму» [Казимир Малевич. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 27]. Та живопись, что была «галстуком на крахмальном рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивающим разбухший живот ожиревшей дамы», была им отвергнута и подчеркнута, что творчество существует только там, «где в картинах является форма», вытекающая из живописных масс и не повторяющая форм природы. А увидеть чисто живописное произведение можно только, отбросив привычку «сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер», писал Малевич в новом варианте брошюры [Казимир Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 36].



Разворот брошюры Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму». М., 1916

Доктрина Малевича состояла в том, что он «преобразовался в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т.е. к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству.<...> Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства. Квадрат живой, царственный младенец. Первый шаг чистого творчества в искусстве [Казимир Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 53]. В конце брошюры прозвучал призыв: «Снимайте же скорее с себя огрубевшую кожу столетий, чтобы вам легче было догнать нас. <...> Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу. Спешите! Ибо завтра не узнаете нас» [там же. С. 55].

На выставке распространяли Листовку Малевича, Клуна и Менькова, а также книгу Крученых. Клуна и Малевича «Тайные пороки академиков» с их радикальными художественными высказываниями. На последней неделе провели лекцию, на которой Малевич выступал с докладом.

А. Бенуа отреагировал следующим образом:

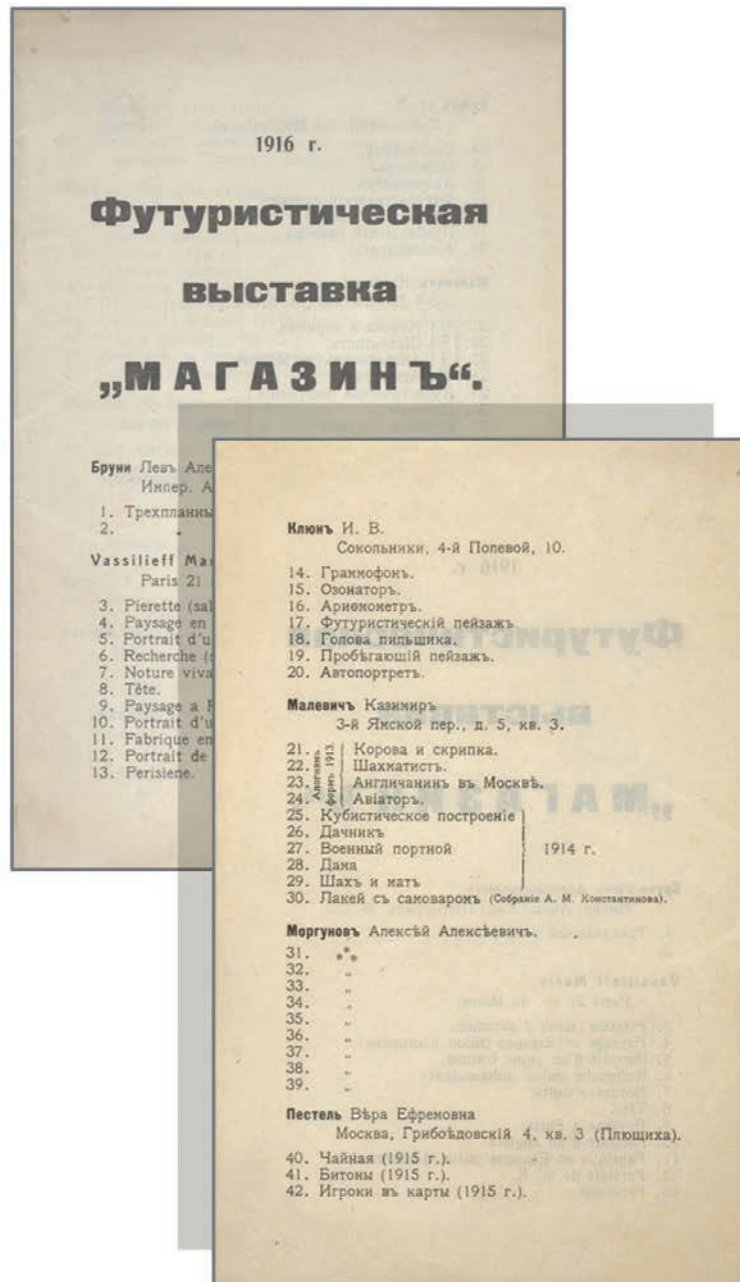
✦ «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на месте святом, повешено “произведение”... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом об-

рамлении. Несомненно, это и есть та “икона”, которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер, это и есть то “господство над формами природы”, к которому с полной логикой ведет не одно только футуристическое творчество, с его крошками и ломом “вещей”, с его лукавыми бесчисленными рассудочными опытами, но и вся наша “новая культура” с ее средствами разрушения и еще более жуткими средствами “восстановления”, с ее машинностью, с ее “американизмом”, с ее царством уже не грядущего, а пришедшего Хама. Черный квадрат в белом окладе – это не просто шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и короткое кичится тем, что оно через гордыню. Через заносчивость. Через попрание всего любовного и нежного, приведет всех к гибели. Это уже не сиплый голос зазывальщика, а самый главный “фокус” в балаганчике самоновейшей культуры» [Речь. 1916. № 8, 9 января. С. 3].

В ответном письме к А. Бенуа в мае 1916 года Малевич объяснял свое движение в кубофутуризме и по направлению к «Черному квадрату» так:

✦ «Футуризм дал пощечину его вкусу и поставил на пьедестал машину, как скорость, новую красоту современности. <...> И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Я не слушаю отцов и я не похож на них. И я ступень. Я понимаю вас; вы отцы и хотите, чтобы дети ваши были похожи на вас. И гоняете их на кладбище старого, и клеймите их молодую душу штемпелями (благонадежности), как в участке паспорта. <...> У меня – одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени, и трудно бороться. Но счастье быть не похожим на вас дает силы идти все дальше и дальше в пустоту пустынь. Ибо там только преображение. <...> В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того люблю я их, или нет. Нравится, или не нравится – искусство об этом вас не спрашивает, как не спросило, когда создавало звезды на небе. <...> И на моем квадрате никогда не увидите улыбки милой психеи. И никогда не будет матрацем любви» [Малевич К. Письмо к А.Н. Бенуа от мая 1916 // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. Т. 1. С. 83–86].

В марте на Петровке, 17 в Москве в пустующем магазине В. Татлин организовал и курировал «Футуристическую выставку “Магазин”», где Малевич устраивал перформанс с раскрашенным лицом и плакатами и где с ним у Татлина произошел конфликт, супрематические работы Малевича были отклонены, и он экспонировал «Алогизм форм» своих кубофутуристических картин, а потом и их снял. В каталоге выставки его работы обозначены «» 21–30, из них № 21–24 помечены под заглавием «Алогизм форм. 1913», 25–29 помечены 1914 годом.



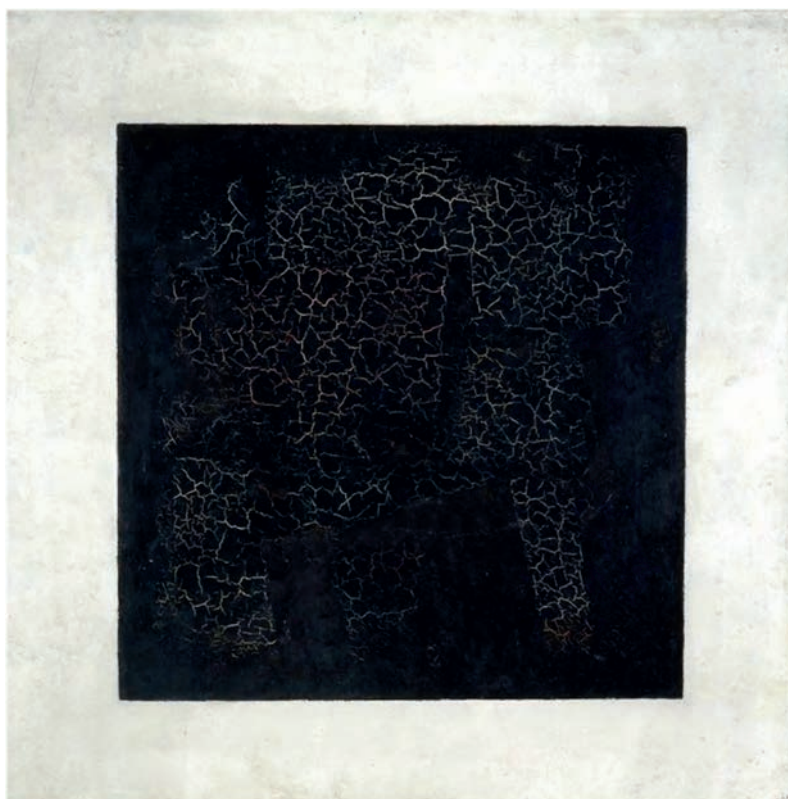
Фрагмент каталога выставки «Магазин»

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



Москва, Петровка, 17. Бывший доходный дом Смирновых. Современное фото



Черный квадрат, 1915. Х., м., 79,5 × 79,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва

4 апреля 1916 г. К. Малевич писал М. Матюшину:

✦ *«Был у меня Хлебников, взял несколько рисунков для измерения их отношений, и нашел число 317 и кажется 365, кажется это те числа, на которых он основывает законы разных причин <...> Найденные числа Хлеба могут говорить за то, что в “Supremus’e” лежит нечто большее, имеющее непосредственный закон, или даже тот самый мирового творчества. Что через меня проходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем, и все, что было до сих пор, не дело. Квадрат свой считаю дверью, открывшей для меня много нового <...>»* [Малевич К. Письмо к Матюшину // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / сост.: И. Вакар. Т. Михуенко. М., 2004. Т. 1. С. 80].

В июньском письме 1916 года к М. Матюшину Малевич подчеркивал:

✦ *«Распределение живописных масс в пространстве, что дает сознания возможность проникать дальше от земли: «ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара земли”»;*

✦ *В футуризме и кубизме пространство — это только пространство между объектами на земле;*

✦ *Когда исчезает опора, возникает ощущение пространства как бездонной пустыни:*

✦ *Удастся получить ток движения [Малевич К. Письмо к Матюшину // там же. С. 89–90].*

«Черный квадрат» — **первоначальный в культуре символ вечности**, путешествующий во времени и пространстве через всё цивилизационное мышление, не художественное, внеэстетическое, однако с содержанием экономии формы и цвета, на чем будет настаивать, но уже с художественной точки зрения, и Малевич.

• «Черный квадрат» — элементарная единица, но, вернее, **бозон**, содержащий в определенном квантовом состоянии неограниченное количество одинаковых частиц. Прежде всего, **содержащий весь супрематизм**. Но на первоначальном уровне содержащий **черный круг и черный крест**, являющие с черным квадратом единство и взаимобращенность формы: квадрат, вращающийся вокруг центральной точки пересечения диагонали, дает круг, крест содержит в себе четыре (пять) квадрата.

В экспозиции «Последней футуристической выставки картин “0, 10”» находились также «Черный круг» и «Черный крест». Все три концептуальные работы представляли собой единую архетипическую модель и единство изначальных элементов всей супрематической системы художественного мышления.



К. Малевич. Черный квадрат. Около 1923. Х., м., 106 × 106. Черный круг. Около 1923. Х., м., 105,5 × 106. Черный крест. Около 1923. Х., м., 106 × 106,5. Государственный Русский музей. СПб.

- «Черный квадрат» — **контраст черного и белого как проявление двоичной классификации в культуре**, как противостояние левое-правое, верх-низ, земля-небо и пр., но и как дуальность одновременно (одновременность и взаимодополнительность, взаимоподдержание), но и как контрапункт (столкновение двух энергетических сил, вызывающее превосходящее состояние, нечто принципиально новое).

- «Черный квадрат» — **отсутствие и одновременно присутствие цвета**. Вместе с энергией, он испускает весь спектр супрематических колеров. И тут же готов вобрать их в себя. Черный есть отрицание цвета, но и одновременно наличие окрашенной в черное плоскости.

- «Черный квадрат» — **эмбрион не только всех форм, но и цвета**.

- «Черный квадрат» **заключает в себе статику и движение** в пространстве и времени. Он статичен, потому что потенциален. И благодаря этой потенциальности содержит движение.

- «Черный квадрат» открывает энергию отношений в супрематизме. Супрематизм в этом смысле представляет собой исследование **притяжение-отталкивание взвешенных в плоскости форм-идей**.

- «Черный квадрат» **сродни черной дыре как предполагаемому выходу-входу в другую вселенную**. Пройдя сквозь него, художники ощущают и понимают не только свойства абсолютной беспредметности, но и возможности трансформаций беспредметности.

- «Черный квадрат» — это духовное путешествие, Путь. К. Малевич сам осознавал свою жизнь как инициацию, по этапам, сходным с архаическим ритуалом, к жертвоприношению (принятие мучительной смерти) и пиру-признанию. «Черный квадрат» в этом смысле есть **момент перехода**, отрицание традиции, традиционного мышления, традиционного сообщества и традиционного поведения – через одиночество к выходу **в свободное, насквозь интеллектуальное пространство-время**.

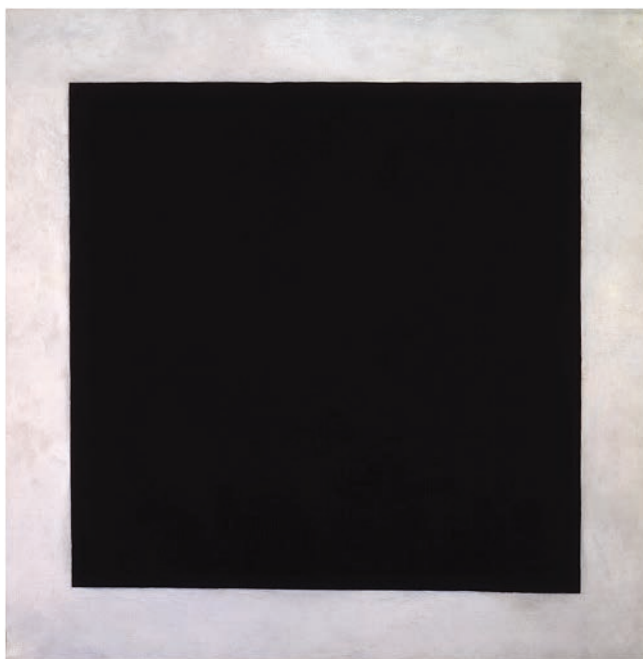
- «Черный квадрат» — произведение, представляющее собой перпендикуляр по отношению к линейному развитию искусства. Согласно Мерабу Мамардашвили, мы имеем дело с некими объектами, которые можно назвать вечно длящимися объектами или актами. Это — другой срез, отличный от длительности и времени. Это то, что не случилось, а случается вечно. В нашей духовной жизни такого рода события не случившиеся, а вечно случающиеся. Это — события, которые вечно событийствуют. Это — говоримая, но не сказанная до конца фраза. И мы внутри нее. Вечность — не после этой жизни, не после времени, это — вертикальный разрез по отношению к последовательной горизонтали нашей жизни. Мы все время движемся вперед, и нам кажется, что вечность где-то после или параллельно. Но это не так. Обретенное время — это время внутри вечно длящего. И в этом вертикальном срезе — живая и полная жизнь, более реальная, чем наша обыденная жизнь. И это — точка некоего абсолютного Я. «Черный квадрат» является именно такого рода вертикалью, по отношению к длящемуся. И свойства этого произведения определяются **не просто радикальностью художественного высказывания, а духовностью вечного бытия.**

- «Черный квадрат» — это предел, за которым начинается другое искусство, неклассическое, исключаящее деление на объект изображения и субъект художника, разрывающее плоскость, уничтожающее предметные и причинные связи, отрицающее пространство и останавливающее время. Искусство с такими новыми установлениями больше не обращено к чувству, к эмоциям и не оперирует образами. **Оно адресуется к интеллекту, разуму. Оно инспирирует движение разума. Более того, «Черный квадрат» побуждает человека к рефлексии.**

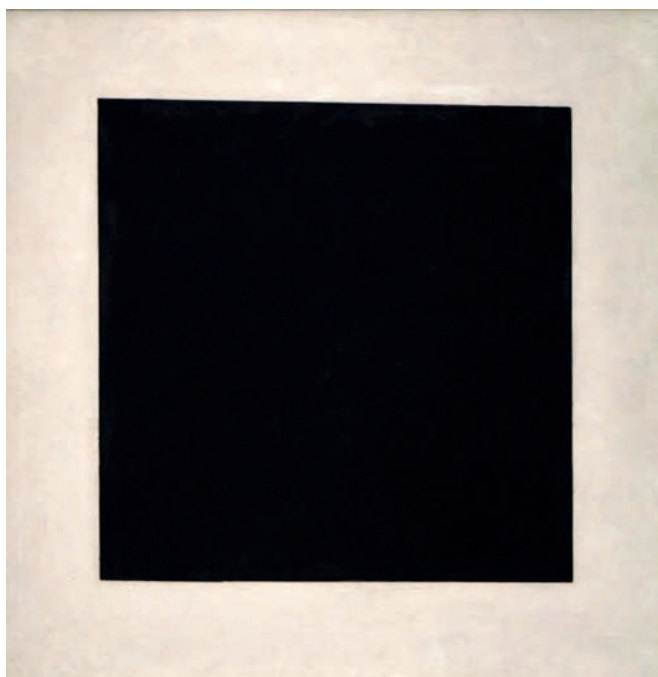
- «Черный квадрат» — живая, прозрачная плоскость, сквозь которую традиционное изображение, всегда находящееся за ней, в воображаемом объеме картины, или распластанное на другой стороне этой плоскости, может вывалиться на эту сторону, на сторону наблюдателя, зрителя (в виде контррельефов, материальных подборов, инсталляций, перформансов и т.д.). **Он есть граница двух миров в искусстве.**

Четыре варианта «Черного квадрата», созданные К. Малевичем, отличаются друг от друга, так же, как и композиции, в которых присутствует изображение этого концепта супрематизма.

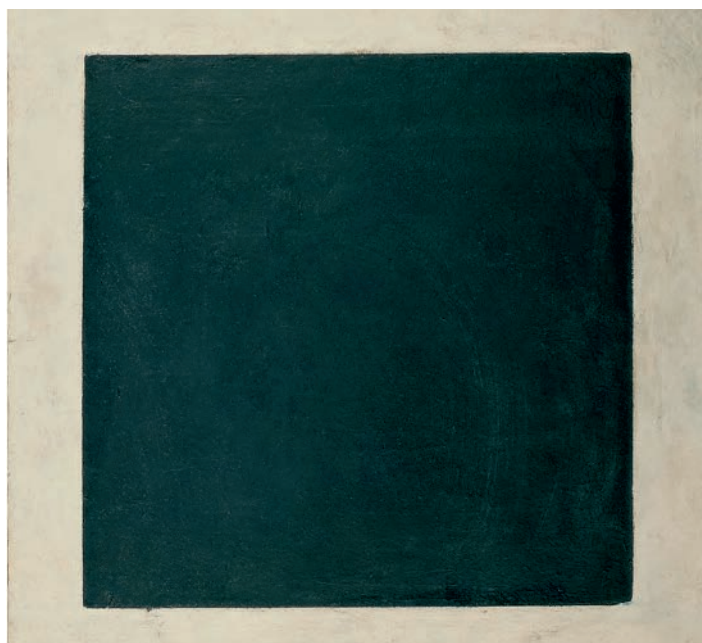
Второй «Чёрный квадрат» (Х., м., 106 × 106. Государственный Русский музей) написан одновременно с «Чёрным кругом» и «Чёрным крестом» в 1923 для Международной выставки в Венеции (1924). В работе над картиной участвовали Н. Суетин, А. Лепорская и К. Рождественский. Третий «Чёрный квадрат» — авторская копия первого квадрата (Х., м., 79,5 × 79,5, Государственная Третьяковская галерея), созданная к персональной выставке Малевича в Третьяковской галерее в 1929. Четвёртый «Чёрный квадрат» (Х., м., 53,6 × 53,6. Государственный Эрмитаж), хранившийся у родственников Малевича в Самаре, а затем в коллекции Инкомбанка, был написан в 1931–1932 для выставки «Художники РСФСР за 15 лет» в Ленинграде.



Чёрный квадрат. Около 1923. Работа выполнена совместно с А. Лепорской, К. Рождественским, Н. Суетиным, (106 × 106 см), Государственный Русский музей. СПб.



Чёрный квадрат. 1929 год. Х., м., 80 × 80. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Чёрный квадрат. Начало 1930-х гг. Х., м., 53,5 × 53,4. Государственный Эрмитаж. СПб.

На научной дискуссии в Нью-Йорке, где сотрудники Государственной Третьяковской галереи представляли книгу И. Вакар «Казимир Малевич. “Черный квадрат”», А. Шатских высказалась против выводов о подписи на картине, по мнению ГТГ, принадлежащей Малевичу: «В случае сенсации с фразой “Битва негров...” на “Черном квадрате”, прогремевшей в 2015 году, имеет место совсем уникальная ситуация: исследователи Государственной Третьяковской галереи, поддержав давнишнего неведомого изготовителя издевательской надписи, вынесли официальное постановление о ее принадлежности руке Малевича, то есть авторитетно внедрили ее в “Черный квадрат”. С моей точки зрения, этим актом была совершена повторная вандализация главной картины русского авангардиста, на этот раз “государственниками” Государственной Третьяковской галереи». [Шатских А. Откровения и сенсации в год столетия «Черного квадрата» Казимира Малевича // [https://artstudies.sias.ru/upload/isk\\_2016\\_3\\_10-25\\_shatskih.pdf](https://artstudies.sias.ru/upload/isk_2016_3_10-25_shatskih.pdf)]. А. Сарабьянов в одном из интервью подчеркивал: «И может быть окажется, что ее сделал не Малевич, а кто-нибудь другой. Новые данные о “Черном квадрате” всего лишь подводят нас к последующей исследовательской работе, а не ставят в ней точку. Последнее слово еще не сказано [Сарабьянов А. Подделки Малевича выглядят даже лучше, чем оригинальный Малевич // <https://artguide.com/posts/1007>].

К. Малевич считал это произведение лучшим своим произведением. Вариант 1923-го года висел на стене у саркофага Малевича.

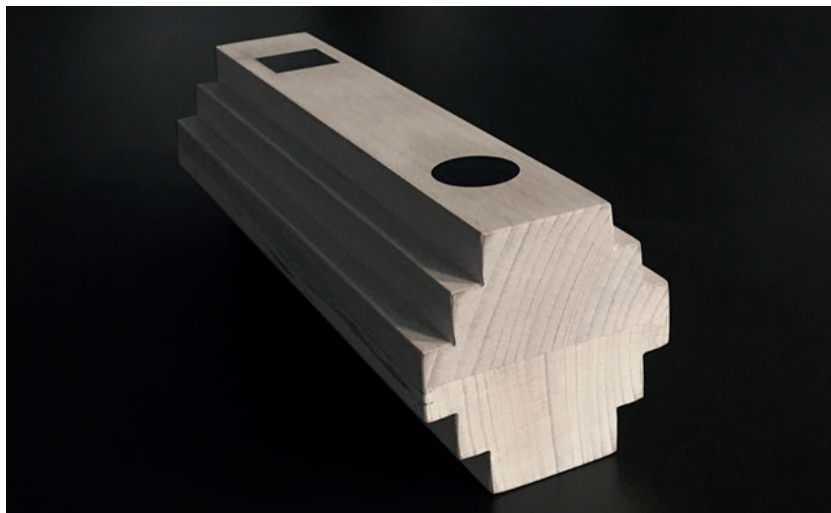
## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



*К. Малевич. День гражданской панихиды. Май 1935. Ленинград*

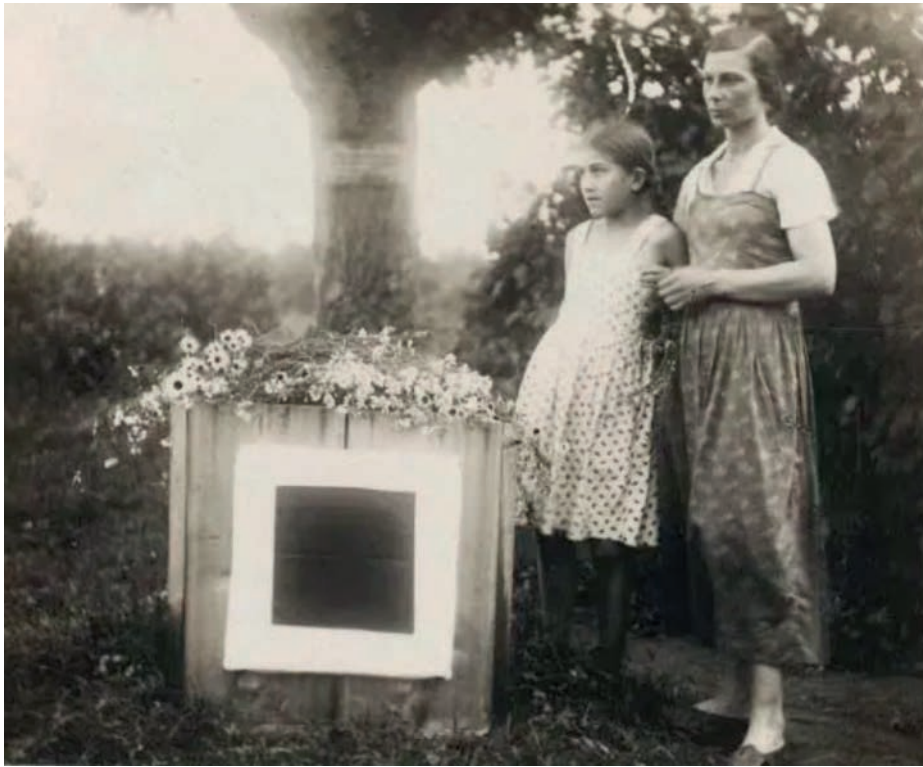
На холсте, покрывающем его тело, был нашит черный квадрат. На капоте грузовика, везущего гроб с телом художника, был прикреплен черный квадрат, так же, как на вагоне поезда, везущего покойного в Москву. Над захороненным прахом был возведен белый куб с черным квадратом.



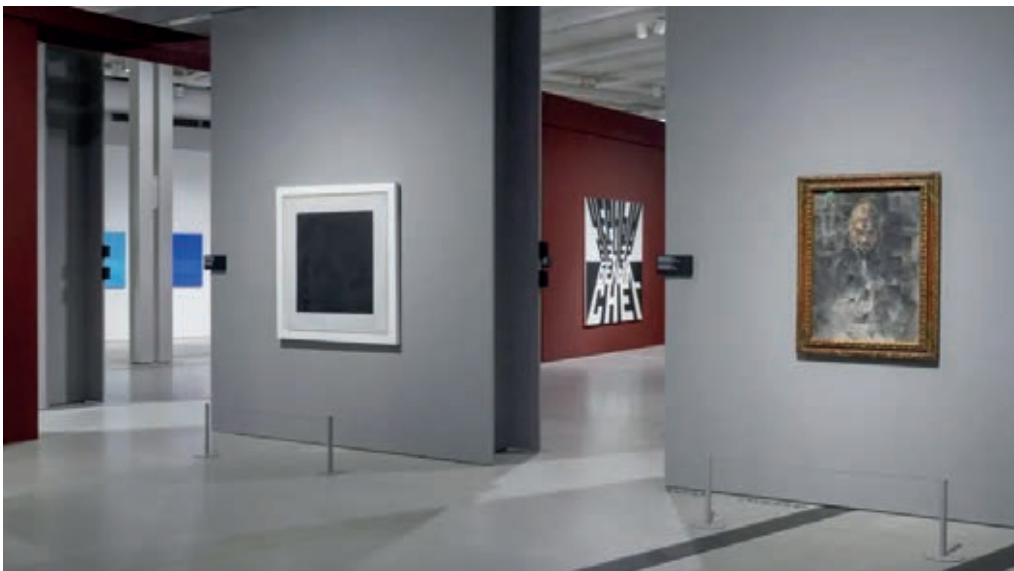
*Саркофаг К. Малевича с Черным квадратом. Выполнен Н. Суетиным. 1935. Ленинград*

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---



*Белый куб с черным квадратом в Немчиновке на месте захоронения К. Малевича 1935 г. Жена Малевича Наталья Андреевна Малевич и дочь Малевича Уна*



*«Черный квадрат» Казимира Малевича в экспозиции Третьяковской галереи на Крымском валу. Москва*

# РАЗДЕЛ 4. 1919. БЕЛЫЙ КВАДРАТ. МЕТАФИЗИКА МАЛЕВИЧА

---

Малевич создал четыре «Черных квадрата».

- Первый летом 1920 года был куплен у Малевича для Музея Живописной культуры, и с 1922 года после закрытия Музейного бюро при Отделе Изо Наркомпроса находился в Государственной Третьяковской галерее, а в 1929 году принят на хранение.

- Вторым является частью «триптиха» («Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест»), созданного (при помощи Н. Суетина, А. Лепорской, К. Рождественского) в 1923 году для Международной выставки в Венеции, через был выставлен через год.

- Третий создан Малевичем в 1929 году для его персональной выставки в Государственной Третьяковской галерее и поступивший в галерею в 1934 году.

- Четвертый написан в 1931–1932 гг. для выставки «Художники РСФСР за 15 лет» в Ленинграде.

Написал два «Красных квадрата»:

- В Государственном Русском музее. 1915. Х., м., 53 × 53.

- Находившийся в коллекции Н. Харджиева «Красный квадрат на белом фоне». 1915. Х., м., 40,2 × 30,1.

Написал «Белый квадрат» («Супрематическая композиция» «Белое на белом». 1918. Х., м., 78,7×78,7 в МоМА, Нью-Йорк).

В витебском труде «Супрематизм. 34 рисунка» в декабре 1920 года Малевич подчеркивал:

✦ *«Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов, — черного, красного и белого, черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые на белом. Все три периода развития шли с 1913 по 1918 год. Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя. <...> Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна — синее не дает реального представления бесконечного»* [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 185, 187].

Именно с цветом в культуре связывают троичную классификацию [Тэрнер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствоведение / под ред. Ю. Лотмана. М., 1972. С. 79].

➤ Любого рода классификации возникают на основе психофизиологического опыта человека, и в этом смысле человек находится в центре и определяет систему координат мира, т.е. человек является мерой всех вещей этого мира. В основе любой классификации находятся обозначения больших областей психофизиологического опыта, в которых смыкается осмысление мира, система чувств и социальные отношения. На ранних стадиях развития культура тесно связана с телом человека. Его положение в пространстве и времени, его возможности выхода за существующее пространство-время определяют весь ход его деятельности, мышления, поведения и построения картины мира.

Главными цветами культуры выступают чёрный, белый и красный. У многих племён, как подмечает В. Тёрнер, все другие цвета являются производными. Каждый из трёх цветов имеет в разных культурах множество значений, но определяющие всегда совпадают, т.к. связаны с человеческим телом, с осознанием сильных физиологических переживаний. Поскольку эти переживания во много раз превосходят обыденные, то и воспринимаются они как состояния с избыточной энергией, и им приписывается космическое происхождение и социальное бытие. Наиболее сильные эмоции и переживания, словно нити, пронизывают весь человеческий мир от его биологической природы до восприятия, а дальше – до социальных структур и космических глубин.

И, действительно, «мы имеем дело с древнейшими, лучше сказать, изначальными типами, т.е. испокон веку наличными всеобщими образами», т.е. **архетипами** [Юнг К.Г. *Архетип и символ*. М., 1991. С. 98]. К.Г. Юнг определял их как основу коллективного бессознательного, а значит, мы вправе определить их как начало нити, связующей все уровни мироздания. Платон же рассматривал архетипы как основание вселенной, как суть мира и его начало, т.е. начало нити, в его представлениях, располагалось на другом уровне бытия мира. Мы в своих рассуждениях базируемся на точке зрения Р. Тарнаса о том, что «природа действительно не просто феноменальна, не является она независимой и объективной: скорее, это нечто такое, что выявляется к жизни самим актом человеческого познания». Тогда, природа и человеческое бессознательное пронизаны друг другом, и человеческое воображение находится в прямой связи с внутренними процессами природы, а «образная интуиция – не субъективное искажение, а завершение человеком сущностной целостности этой реальности, которую дуалистическое восприятие раскололо пополам» [Тарнас Р. *История западного мышления*. М., 1995. С. 368]. Архетипы Платона и архетипы Юнга объединены в опытах С. Грофа [Гроф С. *Неистовый поиск себя: Руководство по личностному росту через кризис трансформации*. М., 2003. С. 150–200], которые выявили процессы, происходящие на биологическом уровне, но с отчётливым отпечатком архетипического ряда, потрясающего своей глубиной и значимостью. Таким образом, нить, пронизывающая и связующая человеческое существо с миром, не имеет начала и конца. Всё связано со всем, мир и человек взаимно отзеркаливают и пересекают друг друга.

И коль скоро человек по аналогии с физическим опытом в состоянии описать природу, он классифицирует её явления через те чувства, которые превосходят по силе все

прочие переживания. Он приписывает природе символику цвета, так же, как и воспринимает социальные отношения по тем же цветовым обозначениям.

Архаическое сознание выражает пространственные зависимости с помощью бинарных связей типа: восток-запад, правый-левый, верх-низ. Оно придаёт им выражение «чёрный – белый». Такая оппозиция не является абстракцией, она даёт человеку возможность конкретно представить взаимоотношение элементов картины мира. У двоичности всегда есть скрытый третий элемент и троичная классификация мира, как мы отмечали выше, в архаических культурах всегда связана с цветом. Белое представляется как неограниченное Безмерное пространство, нечто нематериальное. «Белое есть нечто активное, постоянно меняющееся; расширяясь или сокращаясь поочередно или одновременно, оно едва поддается разделению. Никогда не кончаясь, белое, распространяясь, создает пространство, бесконечное пространство» [Миронова Л. *Цвет в изобразительном искусстве*. Мн., 2002. С. 57].

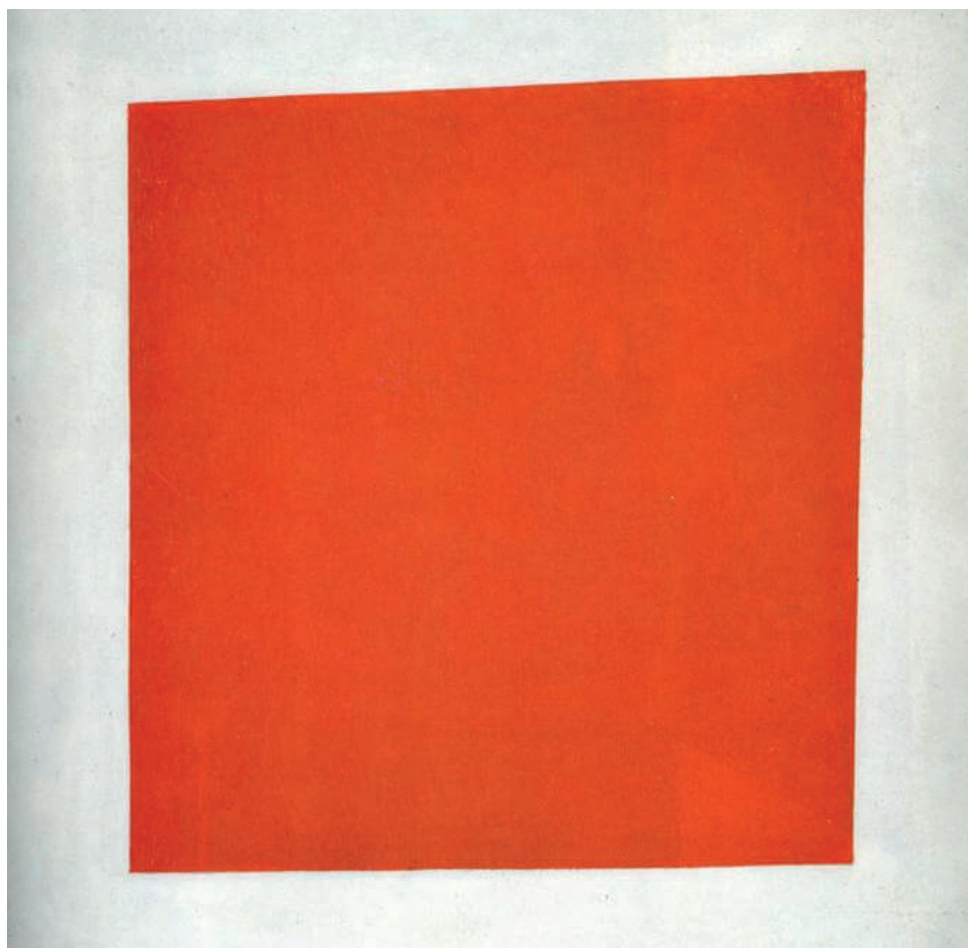
Белый и чёрный вызывают чувства, образуемые парами: благо – зло, чистота – нечистота, счастье – несчастье, жизнь – смерть, свет – тьма. В этом случае белый и чёрный выступают как выражение высшего уровня в модели мира. В ритуалах же тесная связь присутствует между белым и красным, а чёрный выражен неявно. Тогда триада представляет собой следующее: белое – позитивное, красное – двойственное, чёрное – негативное. Как свидетельствуют различные словари символов [Тресиддер Дж. *Словарь символов*. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001], **быть белым** – значит, быть в правильных отношениях с живым и мёртвым. Значит, быть здоровым и невредимым. Белое является символом радости, еды, зачатия, вскармливания. Белые знаки символизируют и гармонию с мёртвыми. Белый – это всё явное, очевидное и открытое. Это – дневной свет. И это – источник всего сущего. Белое означает и неосквернённость, в моральном и ритуальном смыслах: белизна и чистота во всех отношениях идентична признанию определённого социального статуса. **Красное** обладает, как мы отмечали выше, двумя качествами и значениями. Оно связано с агрессией и плотскими желаниями. Красный обозначает и функцию жизни, в том смысле, что красный цвет – мужчина, отнимающий жизнь; и женщина, дающая жизнь. Оба обозначения напрямую связаны с кровью. Большинство охотничьих ритуалов сочетает красное с белым. Сочетания «белое – красное» связано с активными состояниями. Красный в этой паре – сила, белый – жизнь. Красный в этом единстве представляет собой антитезу белому: мир – война, молоко – мясо, семя – кровь. А вместе красное и белое символизируют жизнь, и вместе они противостоят черному как отрицанию и смерти.

**Чёрный** как противоположность белому символизирует темные силы, однако также он означает плодородие и зрелость. Более того, он связан еще и с тайным миром и со всем тем, что присутствует за пределами явного. В некоторых культурах чёрный является символом мужества, величия и роскоши.

**Квадрат**, одна из главных архетипических фигур, является знаком предельной устойчивости. В разных культурах мира он олицетворяет землю, материю, строго отграниченное и вместе с тем содержит в себе символику первоэлемента, первопричины, отражая

архетип божественного младенца. Ромб (поставленный вместо головы у витебского Бурдетлянского силача) как вариация квадрата превращает его тяжесть в энергию. Обычно квадрату соответствует красный цвет: «Тяжесть и непрозрачность красного цвета согласуется со статикой и тяжелой формой квадрата» [Иттен И. *Искусство цвета*. М., 2004. С. 75].

Число три (в нашем случае три Квадрата) символизирует синтез, обновление, решение, творческий потенциал, многосторонность, рождение и рост. Число три – одно из чисел-эмблем не только в символике, но и в мифологии, легендах и сказках, где примета «третий раз – удачный» имеет древние корни. Пифагор считал «три» числом гармонии, а Аристотель – числом законченности: оно означает начало, середину и конец.



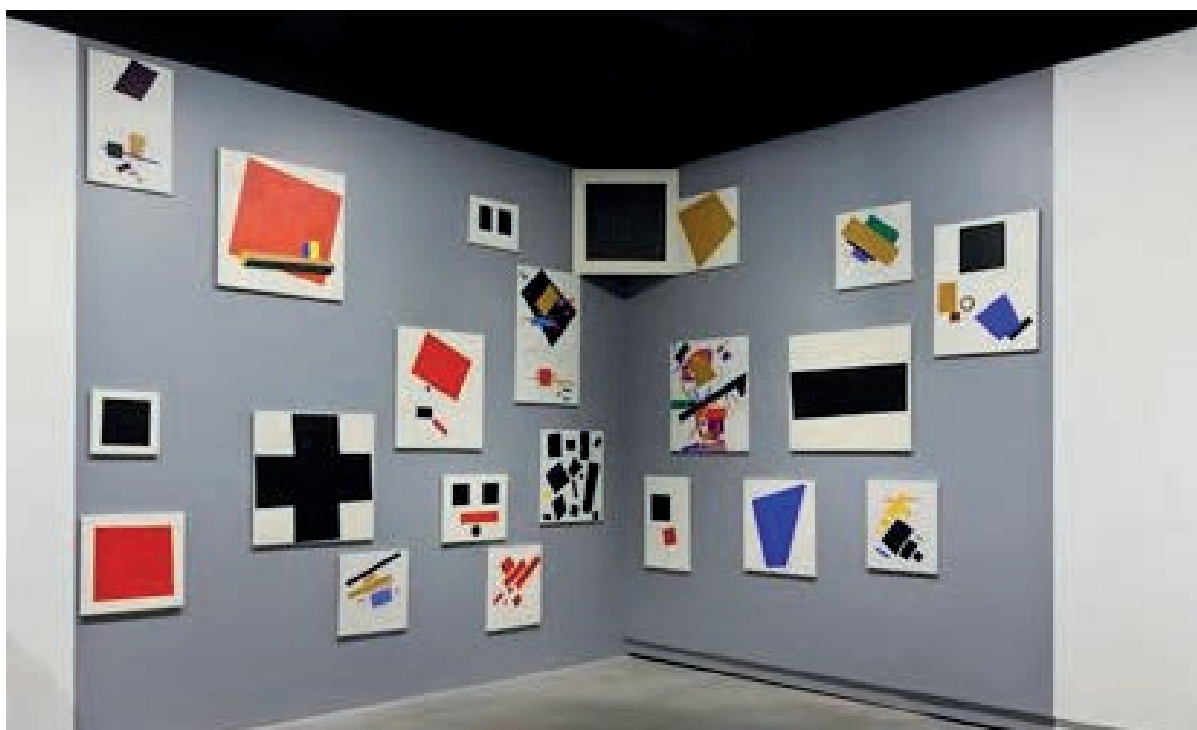
К. Малевич. Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях. Х., м., 53 × 53.  
Государственный Русский музей. СПб.

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

Казимир Малевич смыкает «вольтову дугу», сводя символы архаического сознания с главными цветами супрематизма как высшего этапа развития актуального искусства начала 20 века:

✦ *«Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета так формы или фигуры; тоже черный период и белый. Самое главное в супрематизме — два основания — энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия, имею в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, поэтому цветовое отпадает. В творениях цветовое выявление или тональное не зависит от эстетического явления, а от самого родового происхождения материала, сложения элементов, образующих комки или форму энергии» [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 187].*

Среди супрематических работ, презентованных на «Последней футуристической выставке картин “0,10”», кроме «Черного квадрата» как концепции всего супрематизма был представлен и «Красный квадрат», за номером 43 с названием «Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях».



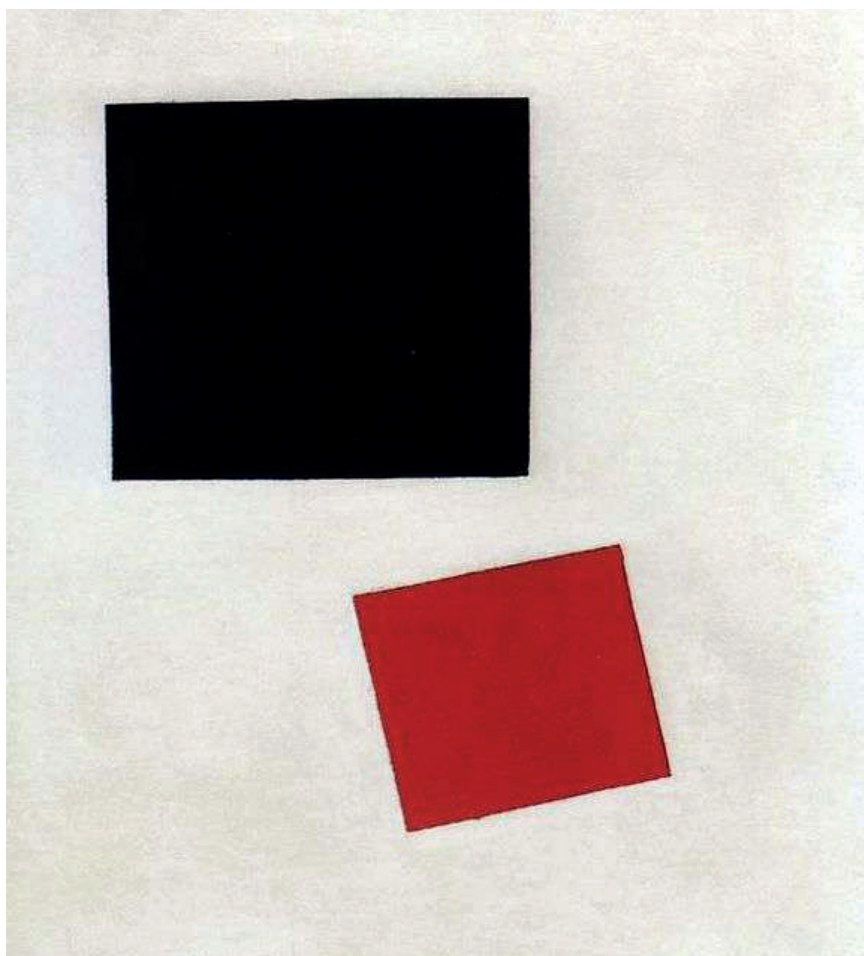
Зал Казимира Малевича на «Последней футуристической выставке “0, 10”». 1915. Петроград.  
Колористическое фото. Внизу слева «Красный квадрат»

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

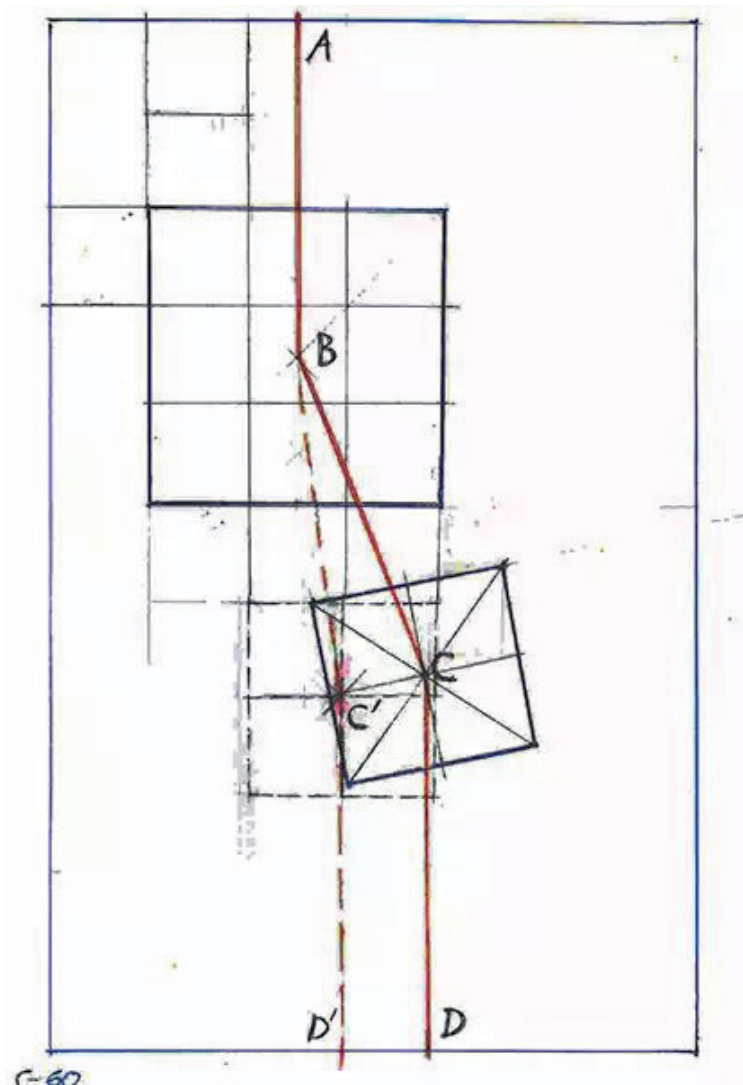
Как и «Черный квадрат», он не связан напрямую ни с какими образами, несмотря на отсылку в наименовании, и не является символом. Благодаря асимметрии и легкому развороту «Красный квадрат» так же динамичен, как и «Черный квадрат» с его легкой неправильностью.

Обратим внимание на вариант/соотношение Черного и Красного квадратов. Имеется в виду работа Малевича «Черный квадрат и красный квадрат. Живописный реализм. Мальчик с ранцем. Красочные массы в четвертом измерении», представляющая собой цветовую триаду в строгих пропорциях форм. «Через точки А В С D проходит изгибающаяся линия, отрезки которой почти равны (80:80:87). Именно поэтому при взгляде на композицию возникает образ часов с маятником. И к обильной символике этой работы прибавляется ещё один символ — часы. Часы — это Время, а Время — это само Бытие»



К. Малевич. Черный квадрат и красный квадрат (Живописный реализм. Мальчик с ранцем. — Красочные массы в четвертом измерении). 1915. Х., м., 71,4 × 44,4. МоМА (Музей современного искусства). Нью-Йорк

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ



[https://vk.com/wall-117917737\\_1679](https://vk.com/wall-117917737_1679)

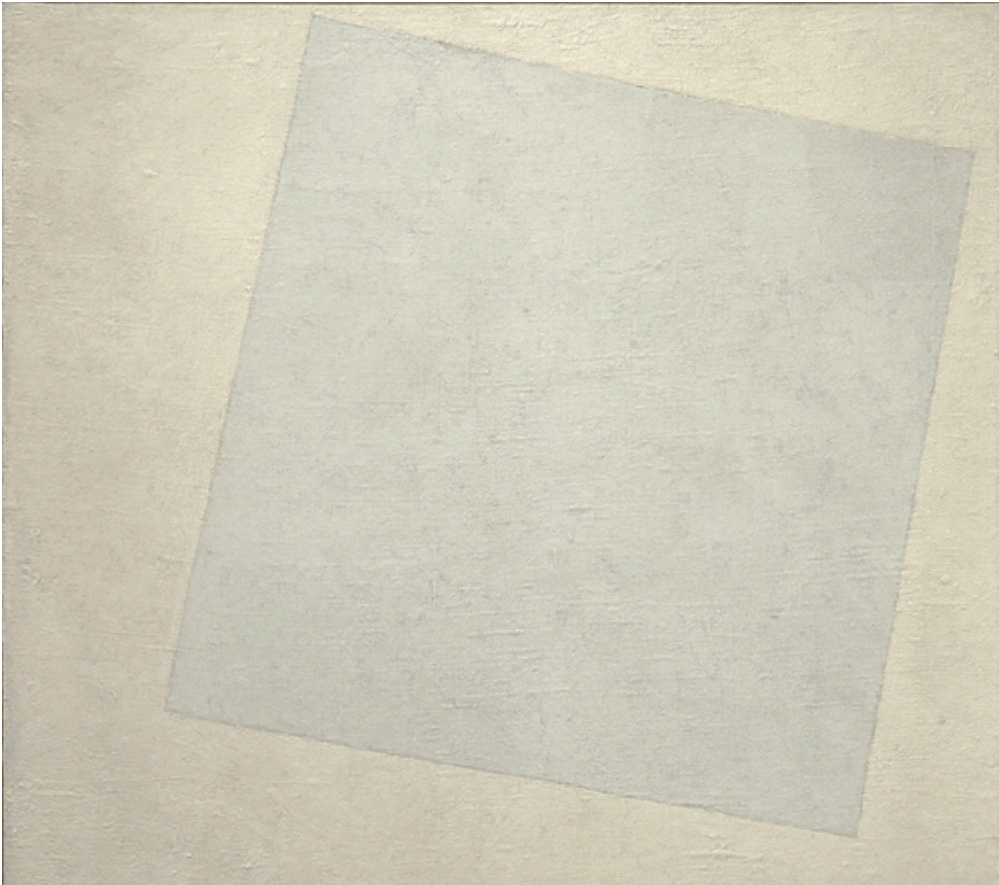
В Витебске Малевич уточнял:

✦ *«Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. <...> О цветах и о белом и черном еще возникнет масса толков, кот<орые> увенчаются через путь красного в белом совершенстве. <...> В чисто цветовом движении — три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он исчезает» [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 188–189].*

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

Исчезновение цвета в белом квадрате оборачивается созданием в 1918 году произведения «Белое на белом».



К. Малевич. Белое на белом. 1918. Х., м., 79,4 × 79,4.  
Нью-Йоркский музей современного искусства МоМА, Нью-Йорк

«Белое на белом» («Белый квадрат», «Белый квадрат на белом фоне») — о Белом квадрате Малевич писал:

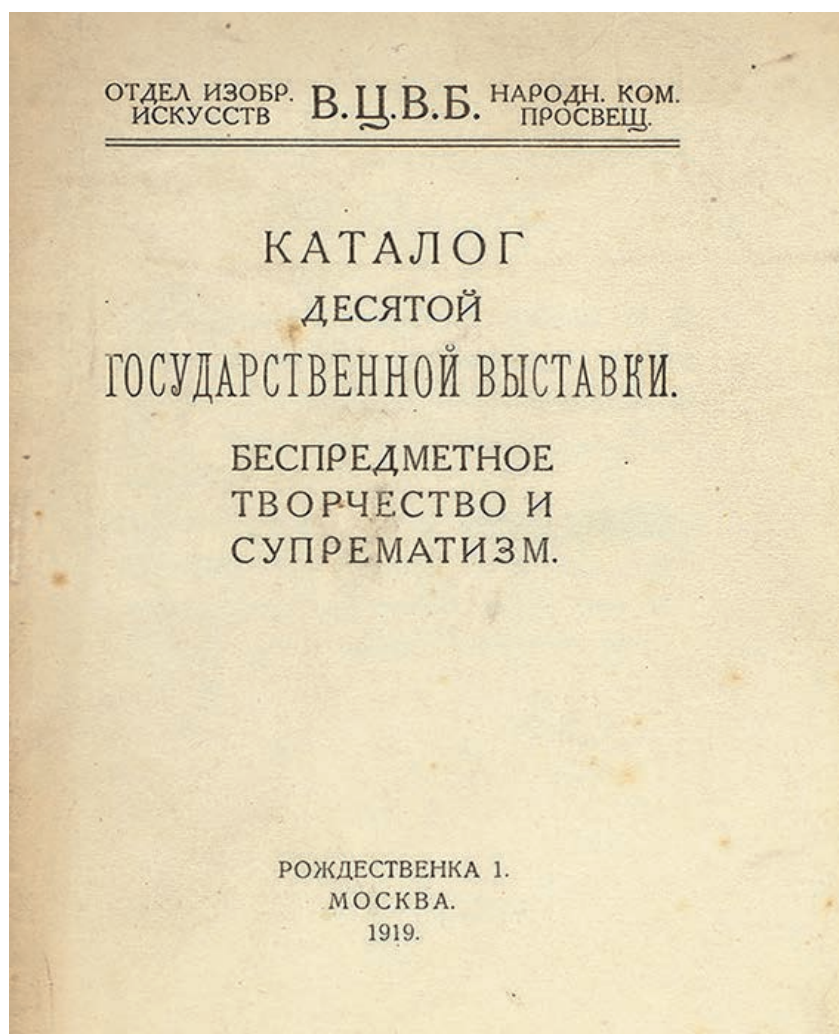
✦ *«Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “всечеловека”. В общежитии он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие»* [Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 188].

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

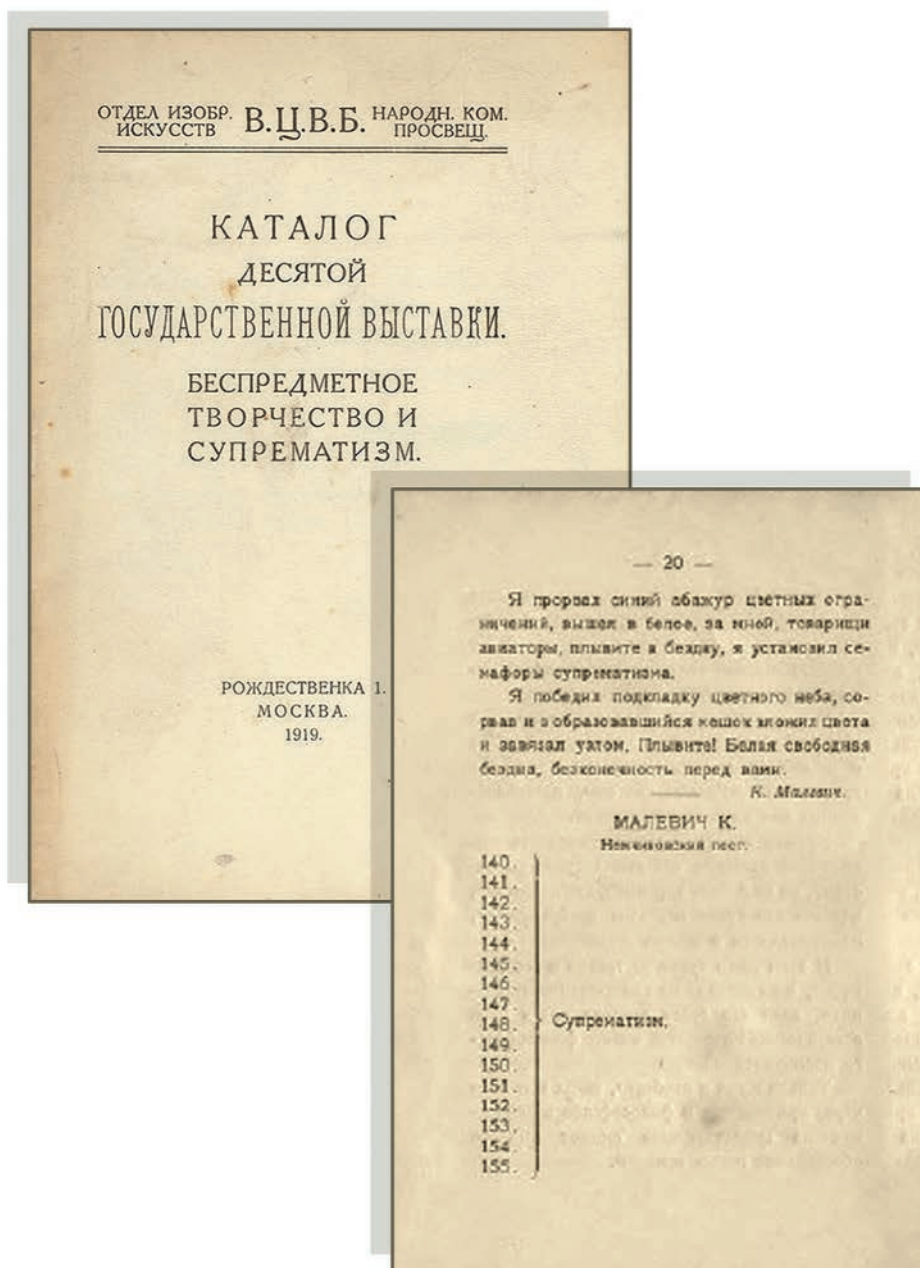
---

Малевич писал оттенками белого цвета: тёплым с охрой, и холодным с голубым. Квадрат как бы взлетает по диагонали из нижнего левого угла картины к верхнему правому, он слегка наклонен слева направо, и, благодаря такому композиционному построению латентное движение, заявленное в Черном и Красном квадратах в Белом делается очевидным.

Так называемый Белый супрематизм был представлен на 10-й Государственной выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» в апреле 1919 года (Москва, Рождественка, 1). В каталоге выставки список произведений Казимира Малевича представлен под №№ 140–155 — Супрематизм.



Каталог десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм.  
М.: Типография Т-ва Кушнерева, 1919. 30 с. 15,5×11,5 см.



Страница каталога Десятой государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» со списком произведений Казимира Малевича (№№ 140–155 — Супрематизм)

Выставка начала готовиться в начале 1919 года в спорах, ссорах, примирениях и резком выявлении и противостоянии позиций. Участие в ней приняли В. Степанова (В. Агарых), А. Веснин, Н. Давыдова, И. Ключ, К. Малевич, М. Меньков, Л. Попова, А. Родченко. Экспонировалось 220 работ (в том числе и работы покойной О. Розановой).

В дневниках Варвары Степановой, супруги Александра Родченко подчеркнута значимость этой экспозиции как противостояния Родченко и Малевича: «Выставка “беспредметность и супрематизм” должна быть решающей для Анти (А. Родченко — Т.К.) и Малевича. Малевич сперва писал белые, а Анти в это время сделал свои черные (8), но теперь, по последним догадкам (как то в статье для каталога, где он говорит, что идет в черный туннель, и в своем заявлении на краски написал себе 6 белых и 6 черных красок и больше никаких)» [Степанова Варвара. Дневник № 1 / В. Степанова. «Человек не может жить без чуда». М., 1994. С. 77].

Это был принципиальный спор, а не просто соперничество художников, и прежде всего в связи с терминологией, когда «беспредметное искусство»/«беспредметное творчество» стало предметом разделения на группировки супрематистов и сторонников Родченко.

16 апреля 1919 года Степанова записала в дневнике: «Наконец, наша выставка “беспредметников и супрематистов” почти готова <...>. Действительно, эта выставка — состязание Анти и Малевича, остальные — ерунда. Малевич выставил 5 белых холстов, у Анти — черные. <...> Написан белый квадрат на белом, даже не написан, а просто закрашен. <...> Он сделал белый квадрат, белый колокол, вроде, — только фон написал “досекиным” (продукция фабрики художественных красок В. Досекина и И. Веселова с невысокой светостойкостью и нестабильностью цвета. — Т.К.), а квадрат — “лефраном” (известный бренд масляных красок высокого качества, с насыщенностью и чистотой цвета, с использованием высококачественных пигментов и льняного масла, с широким выбором цветов, включая и самые редкие. — Т.К.). <...> Анти объяснил Малевичу, что у него лучшие вещи — натолкнул его опять на философию» [там же. С. 88, 90].

27 апреля 1919 года Степанова назвала историческим днем из-за открытия «первой во всем мире» выставки «Беспредметное творчество» и «супрематизм», отмечая при этом, что супрематизм — это компромисс, и лучше бы они выставлялись без всякого супрематизма, и вообще была уверена, что «Малевич погиб перед Родченко».

Иван Ключ тоже отошел от супрематизма, и в статье «Искусство цвета», помещенной в Каталоге выставки, заявил, что в супрематизме искусство вообще кончилось, и именно «Черный квадрат» запечатал гроб искусства. Ключ всегда подчеркивал малевичское устремление к мистике и малевичский творческо-мистический подход к искусству [Ключ И. Казимир Северинович Малевич. Воспоминания // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 71, 75, 78]. Н. Удальцова также отошла от идей Малевича: «Освободилась наконец-то от глупого путанья с супрематизмом» [Удальцова Н. Дневники. 1916–1919 // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 138]. А ранее, после открытия выставки Н. Удальцова была недовольна проти-

воположным лагерем и записывала в дневнике: «Потом — тяжелое и странное <чувство, что> левого искусства нет. Ведь Попова, Веснин и Родченко это — не искусство, за которое я могла отдать свою собственную силу, мещанство узость партийная это» [Удальцова Н. Дневники. 1916–1919 // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. М., 2004. Т. 2. С. 138].

Русский конструктивизм вырастает из беспредметного творчества, как и супрематизм. Однако общеизвестно, что это разные пути и разные концепции. Как подчеркивает исследователь Е. Сидорина, «супрематизм как определенная пластическая система совершенно не устраивал Родченко. Он не собирался ограничивать себя такого рода рамками. А философский горизонт супрематизма, его метафизическая окрашенность не могли вызвать ничего, кроме активного отталкивания у Родченко, Степановой, да и всей группы конструктивистов. Малевич — “мистик”, у него и “Бог не скинут”, Квадрат — “зародыш всех возможностей”, и прочее. Метафизику “беспредметности”, столь важную для создателя супрематизма, рационал-материалистическое сознание конструктивистов и теоретиков “производственного искусства” отвергало. <...> Конструктивисты устремлялись к реальности материальной, открытой, живой и однозначной, здесь-лежащей, а не отнесенной к “высям” и “далям”» [Сидорина Елена. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1990. С. 55–56]. Понятие целесообразности, организации, профессионализма, действия — всё это находится вне концепций супрематизма.

В одном случае (дневники) мы сталкиваемся с предвзятым мнением любящей женщины, готовой защищать своего избранника в его убеждениях и набрасываться на его оппонента. В другом (исследование) — с размышлениями «в моменте»: на долгое время конструктивизм побеждает в практике, однако в длительной перспективе художественные решения Малевича оказываются не менее востребованными и вдохновляющими.

В каталоге выставки Малевич подытожил свои поиски в супрематизме и обобщил свой пятилетний супрематический опыт, обосновал теоретически Белую стадию супрематизма:

- «Супрематизм возник в 1913 году в Москве <...> в супрематизме не трактуются вещи, предметы и т. д., и только, — беспредметность вообще ни при чем.

- Супрематизм — определенная система, по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры. <...> Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание.

- В данный момент путь человека лежит через пространство; супрематизм, семафор цвета — в его бесконечной бездне. Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности и потому свободен от цветового фона неба.

- Система твердая, холодная, без улыбки приводится в движение философской мыслью, или в системе движется уже ее реальная сила. Все раскраски утилитарных намерений незначительны, малопространственны, имеют чисто прикладной совершившийся момент

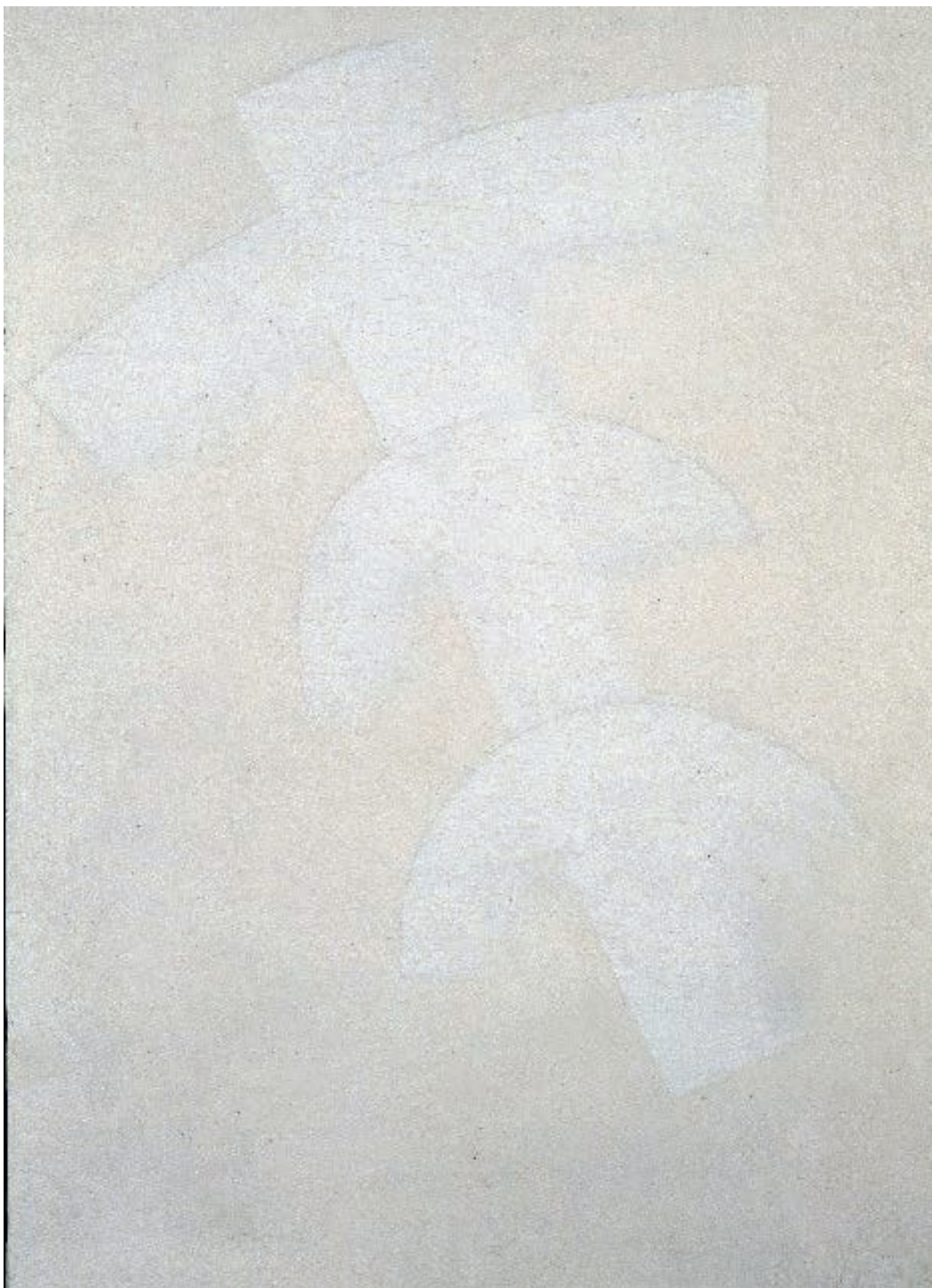
того, что было найдено познанием и выводом философской мысли, в горизонте нашего зрения уголков, обслуживающих обывательский вкус или создающих новый.

- Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй — как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического прикладная. <...> Через супрематическое философское цветовое мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую систему, когда в художнике будет аннулирована вещь как осто́в живописный, как средство, и пока вещи будут остовом и средством, воля его будет вращаться среди композиционного круга вещевых форм.

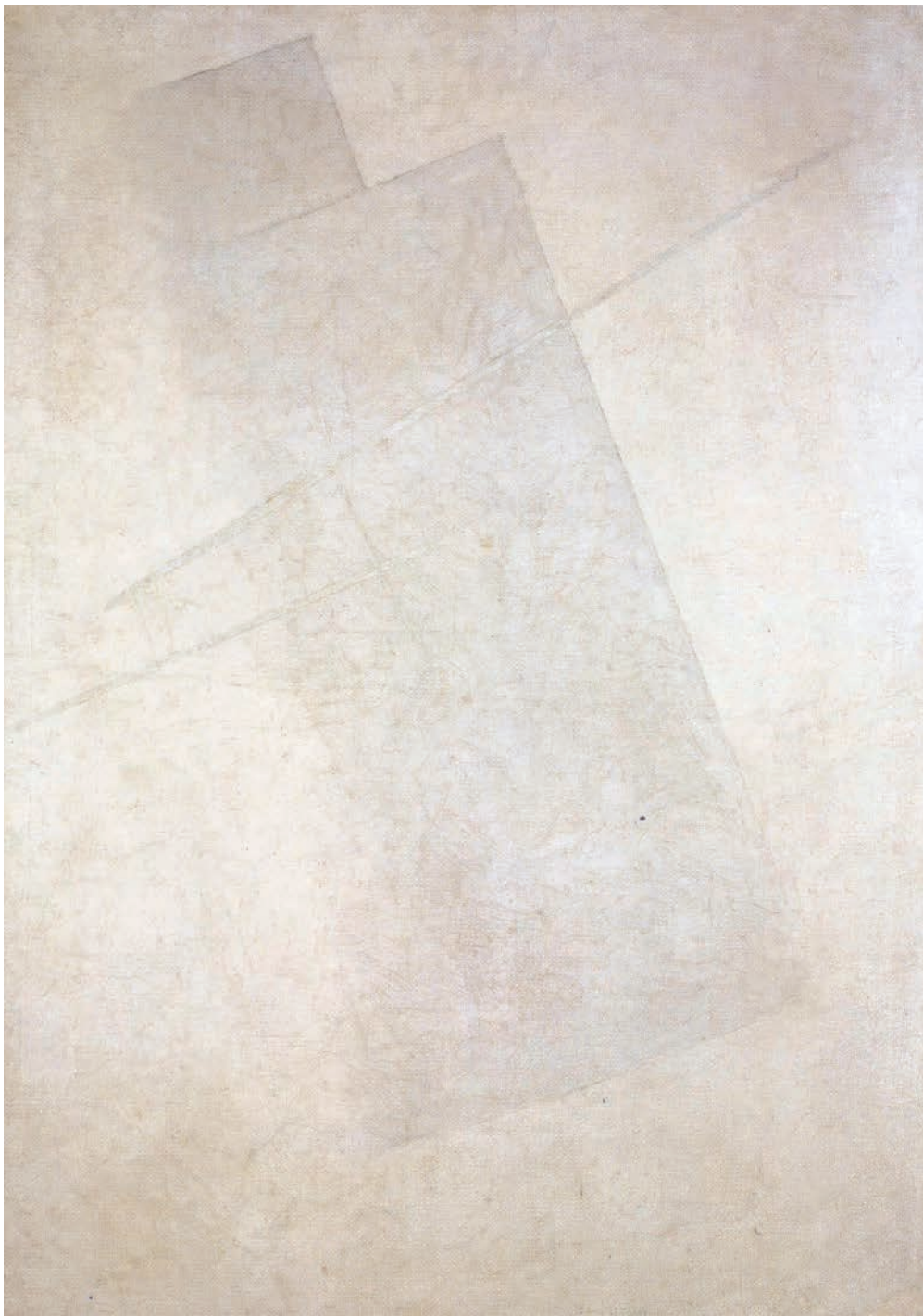
- <...> Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами. К. Малевич» [Малевич К. Супрематизм. Из «Каталога Десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм» // Казимир Малевич. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. С. 150–151].



К. Малевич. Белый крест. Датируют 1920–1927 гг. Х., м., 88 × 68,5. Городской музей Стеделек. Амстердам



*К. Малевич. Супрематизм. 1918. Х., м., 97 × 70. Городской музей Стеделек. Амстердам*



*К. Малевич. Исчезающие белые поверхности. 1917–1918. Х., м., 97 × 70.  
Городской музей Стеделек. Амстердам*

В представлении Малевича область абстрактных форм – это область первых двух видов его Супрематизма как завершённых в себе геометрических структур и область цвета (чёрного и красного): «В силу этих отношений в произведениях нового искусства начали исчезать образы, исчез признак изображения предметов, иллюстрация идеологий, отражение быта, — словом, изображения „как таковости“ явлений жизни, и выдвинулась новая задача — выражения ощущения сил, развивающихся в психо-физиологических областях человеческого существования» [Малевич К. Форма, цвет и ощущение» // Современная архитектура. 1928. № 5. С. 157]. Предмет исчезает, остаётся его идея, а это, у Малевича, уже категории рассудка. Т.е. Супрематизм – область метафизической конструкции. И в то же самое время это – область эйдосов – все ступени Супрематизма вплоть до белого.

✦ *«Движение Супрематизма направлено к этому – направлено к новой белой беспредметной природе белых возбуждений как высшей точки или покоя, или движения белого сознания, белой чистоты»* [Малевич К. Собр. соч в 5 т. Т. 3. М., 2000. С. 235].



М. Гершензону из Витебска в самом начале 1921 г. Малевич писал: «да еще мерещатся какие-то “Белые проблемы”, исходят из белого супрем<атического> квадрата» [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 1995. Т. 1. С. 134]. «Белые проблемы» соотносятся с названием «Белая мысль», первоначальным вариантом названий основного витебского философского трактата.

На высшем уровне нашей схемы через белый квадрат движение идёт в Супрематический белый мир: «Все различия и вся сутолока цветного возбуждения, а также черного поглотиться белым. Возникнет большой спор между цветными возбуждениями, но исследования движений по центрам развития человека докажет, что все его усилия идут к белому» [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 243]. Белый мир – главное состояние возбуждения, это связано с безграничностью: «Белый супрематизм потому белый, что он происходит из вывода естественного развития движения цветного сознания (чёрный и цветной Супрематизм как формулы мира — Т.К.) через центры культуры человека, которые состоят из движения» [там же, С. 179]. Живописная философия белого Супрематизма освобождает и растворяет всё, даёт абсолют, «ничто».

✦ *«Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела. <...> В чисто цветовом движении – три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он и исчезает»* [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 34].

✦ *«Таким образом, в белой системе Супрематизма достигается только форма единства. К какому пределу оно придет – остается закрытым; но возможно предположить, что белый квадрат будет началом и заключением, т.е. полосы движения белого будут иметь по обоим концам кубы белые»* [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. С. 245].

✦ *«Мир движется к чистоте и в белом Супрематизме начнется его новое бытие»* [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 128].

✦ *Из записей В. Стерлигова, одного из ленинградских учеников К. Малевича: «Белое в белом – нравственность современности. Белый квадрат на белом квадрате. Где-то, когда-то, в каком-то уголке Вселенной один маленький человечек правильно подумал о куске всеобщей Истины и воплотил ее. Он написал белое на белом. Белый квадрат на белом квадрате. Это ли не пример чистейшего прикосновения к Истине и не пример ли это прекрасной фантазии, освобожденной от всяких излишеств, когда это так, то имя сотворившего исчезает и сотворенное становится безымянным...»* [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 403].

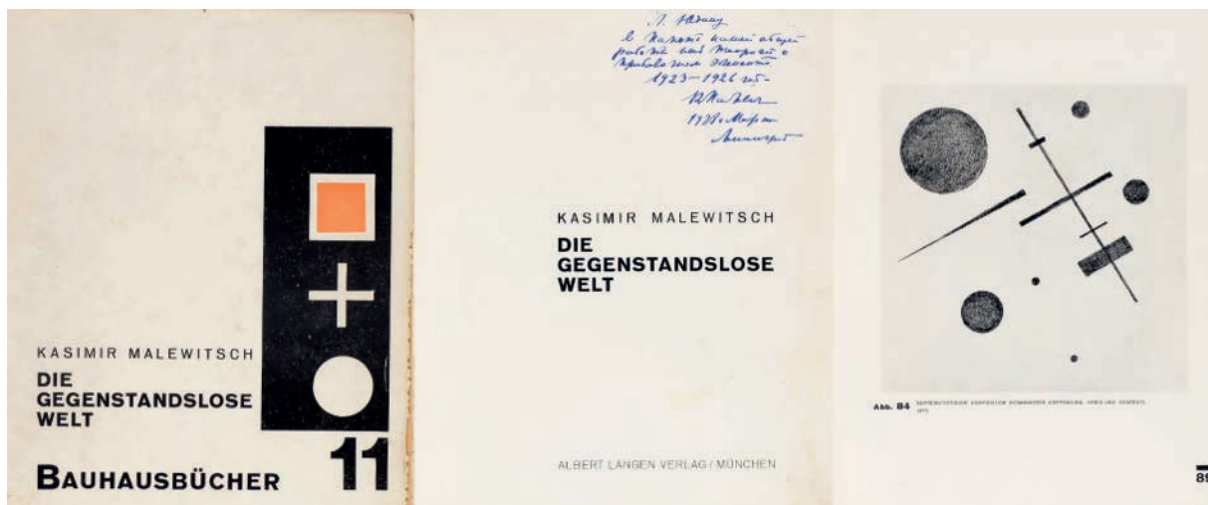
В 1927 году «Белый квадрат» показывали в Берлине вместе с рисунками, архитектурными моделями Малевича на его персональной выставке в рамках «Большой берлинской художественной выставки», которая проходила с 14 мая по 30 сентября в выставочных залах на улице Альт-Моабит, неподалеку от вокзала «Лертер Банхоф».

- Лертер Банхоф (вокзал Лерте) был открыт в 1871 году как конечная станция железной дороги, связывающей Берлин с Лерте, недалеко от Ганновера. Впоследствии она стала важнейшей магистралью Германии с востока на запад.
- Большая берлинская художественная выставка — Grosse Berliner Kunstausstellung, GroBeKa или GBK, ежегодная художественная выставка с 1893 по 1969 год (с небольшими перерывами). В 1917 и в 1918 годах, во время Первой мировой войны проходила в Дюссельдорфе. В 1919 и 1920 годах ее проводили под названием Kunstausstellung Berlin. С 1970 по 1995 год это — Свободная берлинская художественная выставка.
- Среди художников-экспонентов 1927 года были: Лу Альберт-Ласард, Рудольф Ауслегер, Вилли Баумайстер, Вальтер Бонди, Карл Буххейстер, Эрих Буххольц, Эрих Бюттнер, Эрих Фейерабанд, Джордж Гросс, Густав Гильберт, Вилли Йекель, Хедвиг Йенихен-Верманн, Сезар Кляйн, Вильгельм Кольхофф, Кете Кольвиц (коллектив. выставка), Макс Либерман (коллективная выставка), Казимир Северинович Малевич (специальная выставка), Эвальд Матаре, Алиса Михаэлис, Отто Мёллер, Отто Мюллер, Пауль Плонтке, Генрих Рихтер, Лотар Шрейер, Клара Зиверт, Мария Славона, Макс Слефогт, Юджин Спиро, Касия фон Шадурска, Лессер Ури, Генрих Фогелер, Эрих Васке, Уильям Вауэр, Хедвиг Вайс, Джули Вольфторн, Жак Артур Нестле и Герт Генрих Вольхейм.
- Помимо традиционных участников — объединений берлинских художников — в ее состав были включены несколько отдельных приглашенных выставок: Die Abstrakten («Абстрактные»: Леон Файнингер, Алексей Явленский, Василий Кандинский и Пауль Клее); шлезвиг-гольштейнских художников; молодого датского искусства; объединения прогрессивных немецких архитекторов «Круг» (Der Ring).

Персональная выставка Малевича (четвертая из шести его персональных выставок) была представлена в отдельном зале (№ 14). Его работы, в основном с московской выставки 1920 года и расположенные по хронологическому принципу, были включены в общий каталог выставки, что указано под № 308 Sonderausstellung (специальная выставка), и аннотация без подписи на С. 107 [Andersen T. Malevich. Catalogue raisonne of the Berlin Exhibition 1927; [https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe\\_Berliner\\_Kunstausstellung](https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe_Berliner_Kunstausstellung)].

Свои работы Малевич тогда оставил Гуго Херингу, и они хранились в берлинском агентстве по перевозке произведений искусства Gustav Knauer, а затем к 1930 году были перевезены в Ганновер, в Provinzialmuseum (ныне Landesmuseum) и переданы его директору Александру Дорнеру. Несколько картин показывали в «Кабинете абстракций» Эль Лисицкого, а потом они были снова спрятаны, часть работ Дорнер забрал в США во время эмиграции в 1938 году. Часть работ попала в МоМА (Музей современного искусства в Нью-Йорке). Остальные Дорнер вернул Херингу, и тот вывез их в 1943 году из Берлина на юг Германии. В 1957 году выставка этих работ Малевича состоялась в Амстердаме. Оставленные Малевичем Густаву фон Розену с правом публикации теоретические труды в 1971 году попали в Стеделек музей. По мнению специалистов, из 70 картин, привезенных Малевичем на Запад, 36 находились в Стеделек, 7 — в МоМА, 5 — в других музеях. Не менее 15 пропали.

Философский труд «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» Малевич оставил Густаву фон Розену.



Немецкий перевод полного текста, который вышел в конце 1927 года в мюнхенском издательстве Albert Langen Verlag как № 11 серии 'Bauhausbücher' под названием "Gegenstandslose Welt", подаренный Малевичем в марте 1928 года Льву Юдину, ученику Малевича в Ленинграде с подписью: «в память нашей общей работы над Теорией прибавочного элемента 1923–1926»

Трактат «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» — ключевое философское произведение Казимира Малевича, написанное в Витебске в феврале 1922 года. В нём Малевич развивает свои теоретические концепции супрематизма, рассматривая его как философскую систему, где мир представлен в виде абстрактных форм, свободных от иллюзий и страстей.

Осмысление малевического текста началось ещё при жизни мастера во время поездки Малевича в Европу и переводов текста: «На выставке в застекленных витринах лежали еще два экспоната – рукопись трактата Малевича на русском языке – "Мир как беспредметность" и журнал "Praesens" № 1 с выбранными автором фрагментами этой работы, переведенными на польский и французский языки (французский текст был напечатан на первых страницах) <...>. Немецкий перевод полного текста, который вышел в конце 1927 года в мюнхенском издательстве Albert Langen Verlag как № 11 серии 'Bauhausbücher', назывался иначе – "Gegenstandslose Welt"» [Сыркус Хелена. Казимир Малевич // Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 367], «в 1946 году Гропиус подарил нам свой экземпляр "Мир как беспредметность" на немецком языке. Благодаря этому мы смогли передавать уроки Малевича молодому поколению архитекторов» [там же. С. 369].

В конце 1950-х Ганс фон Розен начал готовить материалы с собственным введением и с исторической аналитикой Вернера Хафтмана к изданию «Супрематизм — беспредметный мир» 1962 года, переизданной в 1980 и в 1989 гг. Максимально соответствующий ма-

левичской рукописи текст был издан в Собрании сочинений Казимира Малевича в 5 т. — в 3-м томе в 2000 г. со вступительной статьей и аналитическим разбором А. Шатских.

Главными вопросами, рассматриваемыми Малевичем, являются:

- проблема реальности, которую он решает как проблему целостности, пронизанной сознанием с такими его свойствами как беспредметность и непространственность;
- онтологический статус сознания в проблеме дух-тело, где сознание – исток и проходит сквозь всю реальность.

Каждый новый малевичский круг (а трактат написан именно кругами и по спирали, когда автор постоянно возвращается и возвращается к начальной точке изложения) осмысления проблем в его философском труде поднимает тему на новую высоту, приближая мысль к точному пониманию высшего уровня познания: практика устремлена к цели, а беспредметное находится вне цели, это – уже уровень стихийного возбуждения. Искусство разделилось: одно пошло по пути обслуживания практики, стало «живописной литературой» или пропагандой-агитацией, и было использовано для нужд практической жизни; а другое – к беспредметному и вышло к Белому Супрематизму как к сути.

Мысль Малевича устремлена в точку схождения пространства, времени, материи, в точку абсолютной свободы.

✦ *«<...> дошел до Квадрата, круга, крестообразной формы двух плоскостей; вот главные формы, знаки моего строительства; дальше к ним добавились квадрат красный и белый, весь Супрематизм в них, цвет, черное, белое, вот три окраски. Таким образом, я вышел из всего живописного к черному, цветному, белому, оставив весь предметный мир <...> я вынес Квадрат черный, цветной и белый, дал Супрематизм цветной и не цветной и вот беру смелось сказать, что эти три начала станут новым Миростроением; старый мир стал <некогда> перед ничто и построил себя; теперь я стал перед ничто, чтобы существо построило новое <Миростроение>» (из письма к М.О. Гершензону из Витебска от 11 апреля 1920 года) [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 340].*

Для Малевича белый супрематизм – новое беспредметное действие. Сквозь предмет, через цвет – в чёрное/белое – и, наконец, в исключительно белое как чистое единство. Логично для него то, что, если в мире нет ничего подлинного и всё – только непрочность, единственным прочным может быть только единая беспредметная плоскость.

Если человек не в состоянии двигаться в будущее по линейному времени, по горизонтали, из-за того, что это – всегдашняя иллюзия, то единственно возможное средство достижения целостности – это движение по вертикали вниз и в глубину – в область бессознательного, или вверх – в область возбуждения вселенной. Это – ядро философской концепции Малевича.

Малевич проявляет картину мира. Для него это – обретение целостности, нахождение того, что до..., нахождение пред-суждения (по терминологии Х. Гадамера, Vor-Urteil, т.е. выявлении древнего, первичного). Малевич выявляет это первичное и проясняет связи/соединения/пересечения/узлы, стыкует их, находит соотношения между ними для прояснения скрытого в реальности:

## ТРИ СТУПЕНИ:

**1. ВОЗБУЖДЕНИЕ.** «Началом и причиной жизни считаю возбуждение как чистое неосознанное, без числа точности, времени пространства, абсолютного и относительно-го состояние» [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 218].

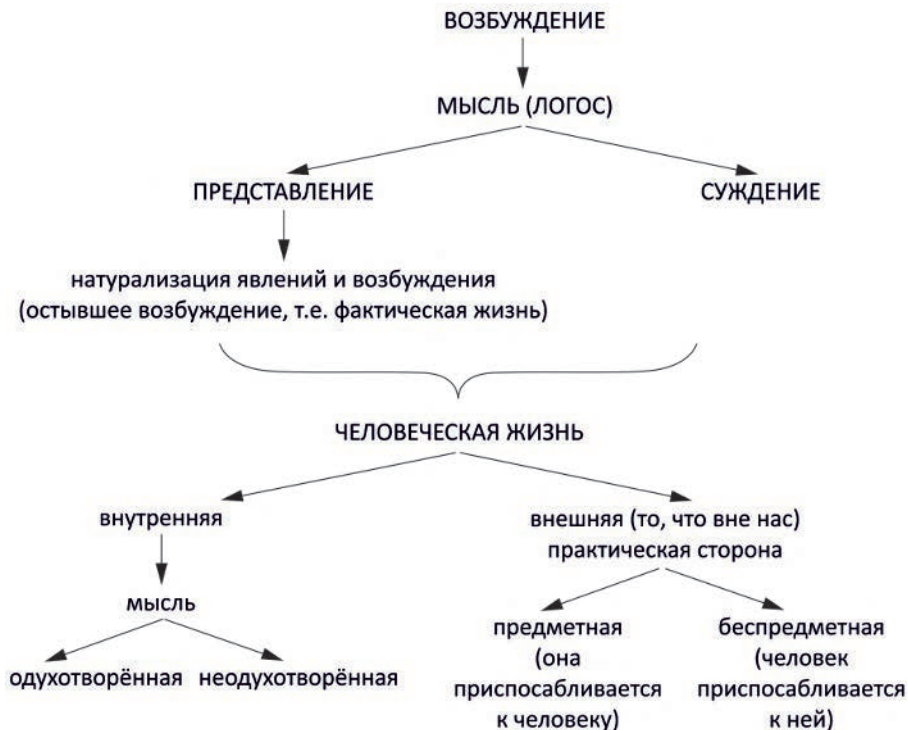
**2. МЫСЛЬ (ЛОГОС).** «Второй ступенью считаю мысль, в которой возбуждение принимает состояние представления и развивается в форму суждения – реализации мира явлений в сознании».

«Таковые два состояния считаю наиглавнейшими и высшими в человеке, а равно и во всем, что возбуждено и мысли о себе» [там же. С. 218].

**3. НАТУРАЛИЗМ (натурализация явлений и возбуждений).** «Под натурализмом разумею то, что считаем фактической жизнью, а также и научную познаваемость и организованность».

В первой главе трактата «Супрематизм как беспредметность», во второй его главе, а также в брошюре «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» Казимир Малевич с самого начала своей Теории реальности определяет фундаментальный уровень реальности, эти/ступени базовые принципы: 1. – Возбуждение. 2. – Мысль. 3. – Осуществление реальности в натуральном (наука, нализ, опыт).

Онтологический статус каждой из категорий и их взаимодействие позволяет понять следующую, созданную нами на основе малевичского текста схема.



Первая философская категория у Малевича – **Возбуждение**.

- Возбуждением называют переход частицы на вышележащий неустойчивый энергетический уровень, переход системы из основного энергетического состояния в состояние с большей энергией.

- Одно из толкований возбуждения связано с состоянием экстаза. И соединение с предметом познания, самый этот момент/процесс античными философами и Дионисием Ареопагитом, к примеру, обозначается как экстатический (экстасис, ἔκ-στασις), как особое состояние сознания с утратой границ познающего, как высшее экстатическое интеллектуальное чувство причастности к всеобщности, к тому, что вне познающего.

Малевич настаивает на том, что за всякой формой стоит энергия, и именно её преобразования меняют форму: «черное и белое в супрематизме служат как энергии, раскрывающие форму».

Возбуждение, или сознание не знает преград, оно действует как основание всего и всегда, это – энергия, которая проходит через каждого из нас, и Мысль – осознание этого. По Малевичу, мысль – один из процессов действия непознаваемого возбуждения.

✦ *«я вынул бесконечность пространства из своего мозга, из такого маленького помещения, и показал, что в нем существует эта бесконечность, живет и двигается, умирает и опять живет; в черепе нарисованы все пути и установлены цифры колоссальных расстояний, или всё видимое помещается в нем <...>» (из письма М.О. Гершензону от 24 ноября 1920 года) [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 343–344].*

Возбуждение, по Малевичу, это – взаимосообщение мира и человека: «Только через возбуждаемость я ощущаю нечто». При этом очевидно, что это понимание не относится к простым ощущениям и только к чувствованию, даже, когда Малевич говорит о чувственном восприятии мира. Момент встречи потока сознания (возбуждения) с личностью – это творческий акт, момент самосоздания, точка самосоздания.

Второй философской категорией у Малевича является **Мысль**. В ней возбуждение принимает видимое состояние реального в себе, не выходя за пределы внутреннего. В мысли возбуждение принимает состояние представления и развивается в форму суждения – реализации мира в сознании [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 218]. Мысль объективизирует возбуждение в собственном внутреннем мире, осознает его, проявляет возбуждение в самом возбуждении, воплощая его в суждение, создает ментальную матрицу мира. Это – внутреннее состояние, в котором процесс возбуждения реализует сам себя, это – действие непознаваемого возбуждения. Это – проекция и действие вместе взятые: «Ничто <...> на меня не влияет и “ничто” как бытие не определяет моего сознания, ибо всё – возбуждение как единое состояние без всяких атрибутов, называемых общежитским языком» [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 236]. Термином «мысль» Малевич определяет не бытовое размышление и даже не научный уровень доказательств

о действительности мира, а – подчеркнем – только проявление возбуждения в сознании индивида. Мысль, проявляющая себя во внутреннем, не поддается натуральному, но мысль и стремится оформить суждение, т.е. она амбивалентна: и к возбуждению, и к практической жизни.

Третья философская категория у Малевича – **«реальность в натуральном**, другими словами сказать – действительный факт как натуральное» [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 237].

Все три категории взаимодействуют и создают жизнь в двух ее состояниях: **внутреннем и внешнем**.

Во внешней жизни возбуждения/сознания мало, а внутреннее состояние – это одухотворенные факты, это – чистое проявление возбуждения.

Внутреннее – это мысль в бесконечном представлении: если материя – это уже остывшее возбуждение, то мысль всё дальше уносится в пространстве внутреннего [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 219].

Возбуждение кипит, а в черепе охлаждается мыслью и реализует вещи. Остывшая мысль в момент встречи, в момент вспышки сознания в человеке («возбуждение – горение – наивысшая белая сила, приводящая в волнение мысль») творит вещи в природе.

В своих дневниках ученик Малевича Б. Эндер подчёркивал: «Малевич переходит прямым путем от предметного к беспредметному в точке своего белого квадрата» [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 268].

«В белом наступает момент, когда сознание человека во всех своих движениях через использование всех средств или сил в природе придет к белому, это форма, которая установилась в супрематизме в виде белого квадрата» [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. М., 2000. Т. 3. С. 245].

## РАЗДЕЛ 5. ПРИБАВОЧНЫЙ ЭЛЕМЕНТ. 22 ТАБЛИЦЫ

---

В 22 таблицах, созданных Малевичем, его коллегами и учениками в ГИНХУКе, были изложены основные выводы работы Малевича в ВНХУ и новые гинхуковские изыскания в Теории прибавочного элемента. Прибавочный элемент, отработанный в витебской школе на рецептурных натюрмортах и в ходе студийных занятий, дополненный и уточненный теоретическими изысканиями в Гинхуке, полностью отображен в таблицах, графиках, картограммах.

В создании Теории прибавочного элемента (ТПЭ) и иллюстрации ее в таблицах Малевич основывался на принципе объективности — основной базе для компаративного исследования фактов во избежание субъективных оценок и на принципе многосторонности во имя учета разных аспектов сравниваемых объектов.

Малевичские разработки «Исследование живописной культуры как формы поведения художника» в таблицах представляют целые группировки произведений, отграниченные определенной формулой, кодом от иных. Графики и иллюстрации отображают итоги исследований в трансформациях формы, структуры, фактуры и цвета в искусстве живописи. Объективный, научный подход характеризовал сам процесс анализа картины.

25 марта 1927 года Малевич в Польше прочел лекцию «Анализ современных направлений в искусстве», на которой были продемонстрированы Таблицы, созданные под его руководством командой ассистентов (В. Ермолаева, Л. Юдин, А. Лепорская, К. Рождественский), и повторил ее в Германии.

Малевич рисует схему развески 22 таблиц по определенным группам: 8; 8; 6, указывая номера внутри групп и снабжая каждую подписью: I. — поведение художника выражается в том или ином формо- и цвето образовании. Через анализ цвета и формы в произведении мы познаем форму поведения живописца, находящегося в том или ином настроении душевного переживания.

Первую часть составляют 8 таблиц (1–8) с анализом произведений искусства на основе изменения прибавочного элемента и восприятия цвета.

Первая таблица демонстрирует анализ формы на уровне линий и выявляет актуализацию прибавочного элемента кубизма — нарастание серповидной. Вторая

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

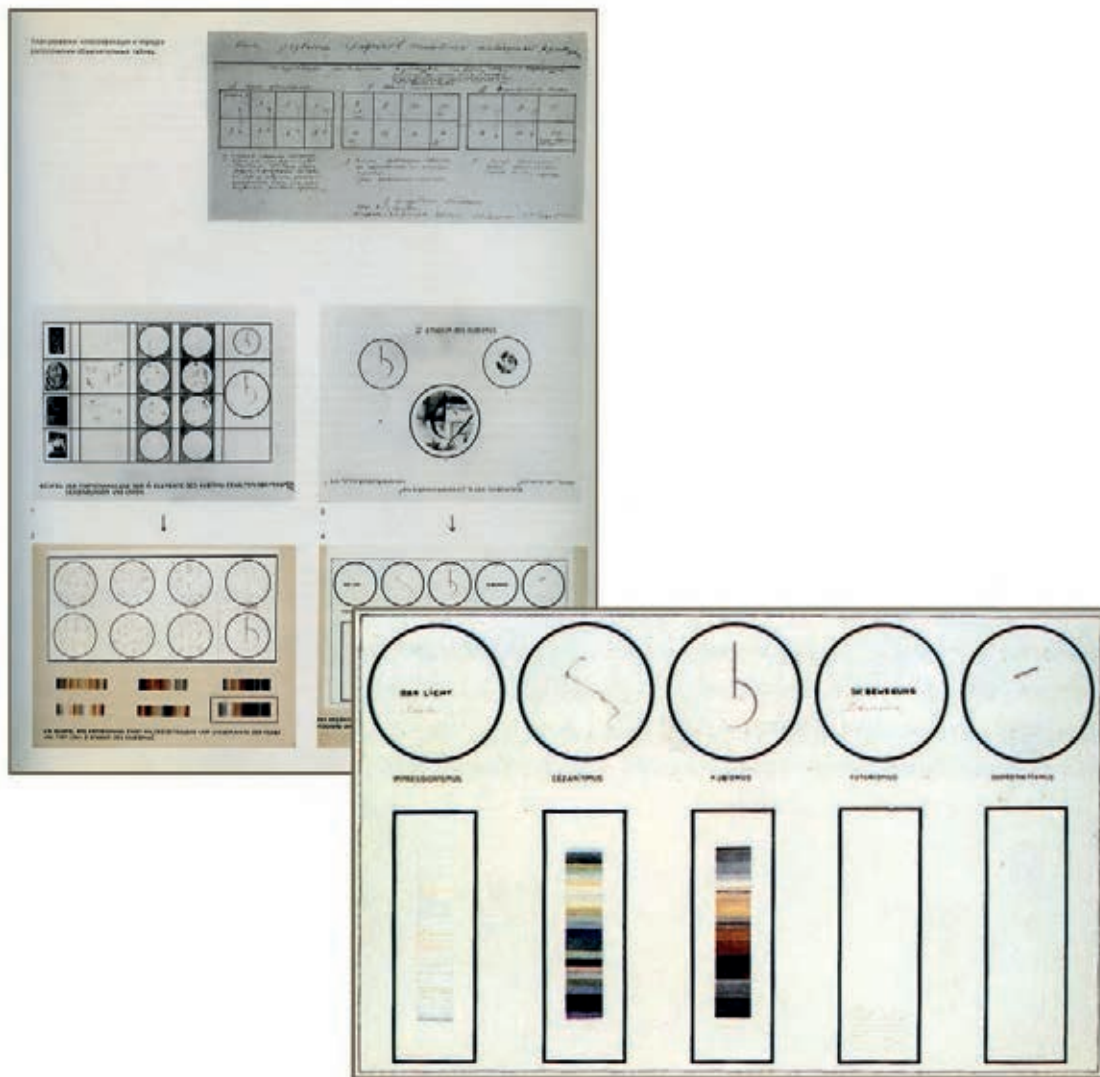
---

уточняет эту разработку на примерах творчества Метценже, Брака, Пикассо, Глеза, Поповой, Удальцовой, Малевича. При этом Малевич определяет и цветовую партитуру кубизма, вариации цвета и тона от белого/серого к раскладке охры и к черному. Третья таблица представляет собой уточнение главного элемента кубизма, структурирующего все кубистическое произведение на 2-й стадии развития кубизма. Малевич расшифровывает действие ПЭ, увеличивая фрагмент кубистической картины и выделяя из нее графический значок ПЭ.



*Обсуждение таблиц в ГИНХУКе. Видна последовательность движения доказательств*

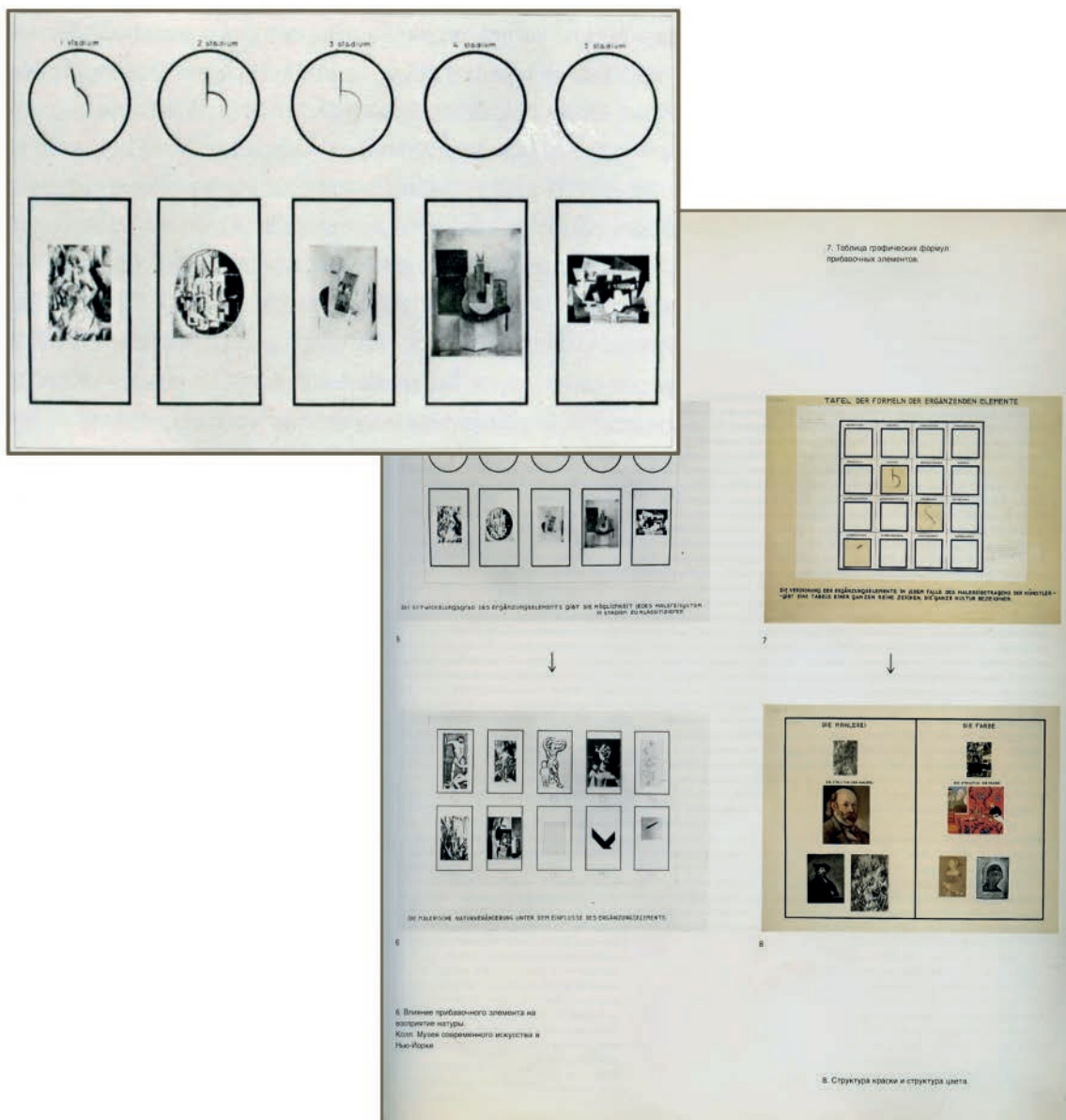
И, наконец, 4-я таблица из этого блока, где прослежена эволюция прибавочного элемента от импрессионизма, у которого ПЭ не обозначен графически, а определен понятием «свет», к сезаннизму с его волокнистой, далее — к кубизму с серповидной, и к футуризму, у которого ПЭ так же не графичен, а главным является движение/динамика, и — к супрематизму с его прямой.



Первый блок Таблиц с выделенной нами четвертой таблицей в этом блоке

Благодаря этой 4-й таблице к логике изменения линейной перспективы в картине и приближения изображения к плоскости рамы мы прибавляем малевичскую логику трансформации самой внутренней структуры произведения. Это позволяет понять методику, благодаря которой и происходит операция с линейной перспективой и движение к плоскости. 5-я таблица представляет собой уточнение развития серповидной на пяти выделенных Малевичем стадиях кубизма.

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ



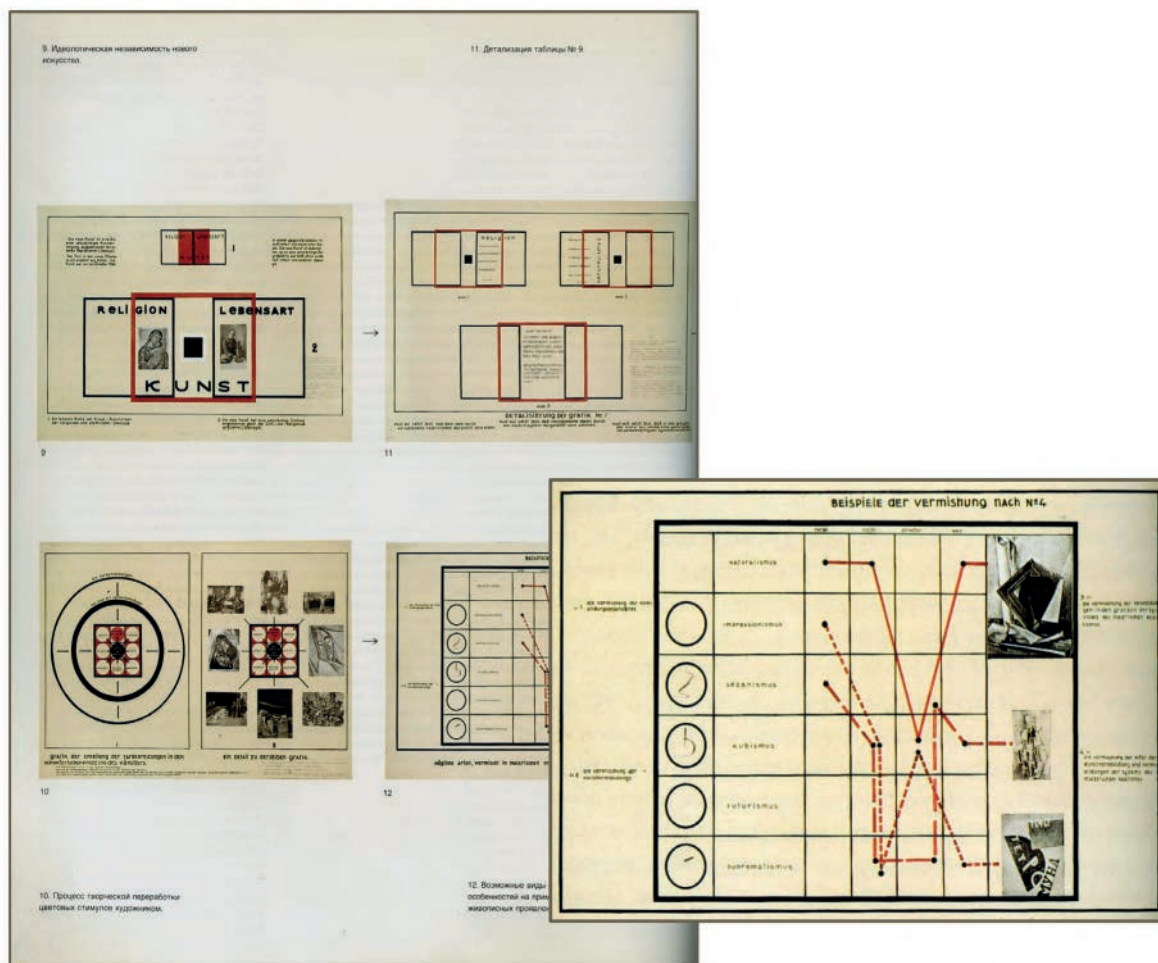
Первый блок (вторая часть) Таблиц с выделенной нами пятой таблицей в этом блоке

II блок таблиц (9–16) представляет собой восемь схем под общим названием «Анализ ощущений»: «Членение живописного поведения на составляющие его элементы-ощущения. Среда живописных ощущений».

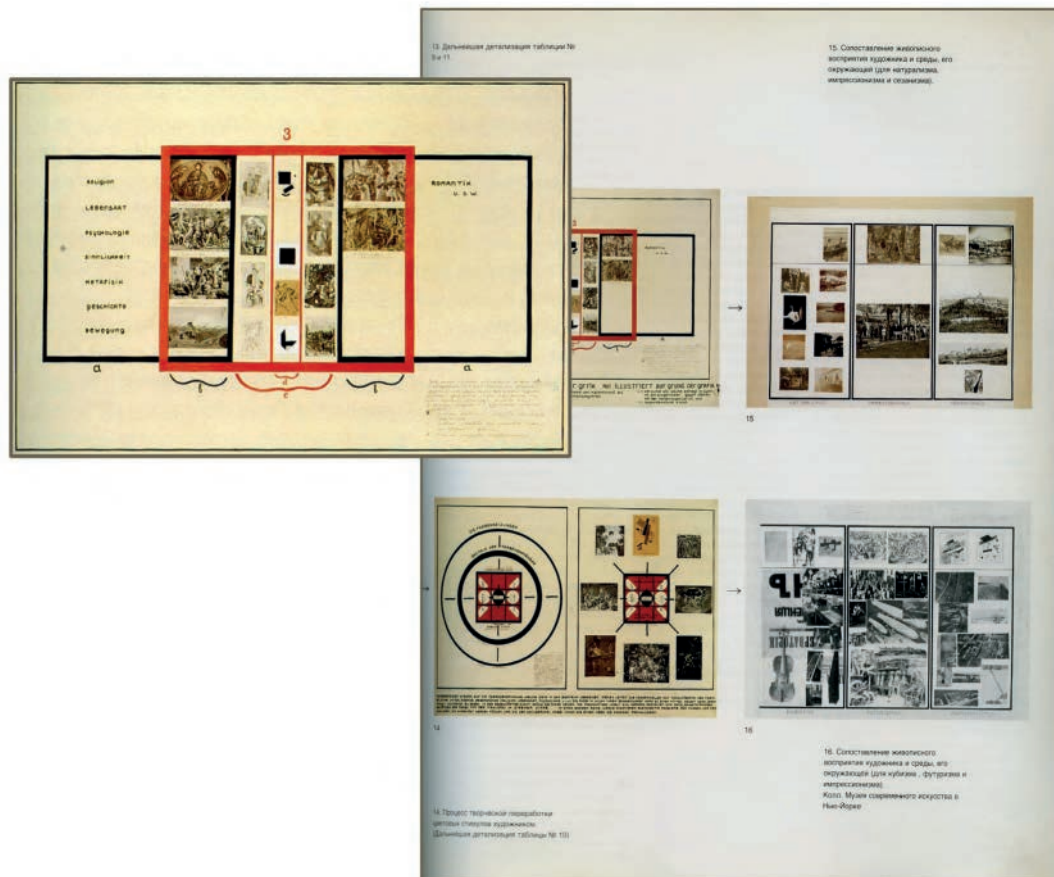


# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

В таблице № 12 (нижняя справа), обозначенной как варианты смешений стилевых приемов, наблюдаем точки роста: в импрессионизме акцентирован цвет, и из этой точки пунктиром цвет проявляется в кубизме, а в сезаннизме акцентированы цвет и структура, что будет затем ярко выражено в кубизме (особенно структура, и в меньшей степени цвет), футуризм вообще не работает с этими элементами, а в супрематизме сходятся и актуализируются все элементы живописного ощущения.



Второй блок (первая часть) Таблиц с выделенной нами 12-й таблицей в этом блоке

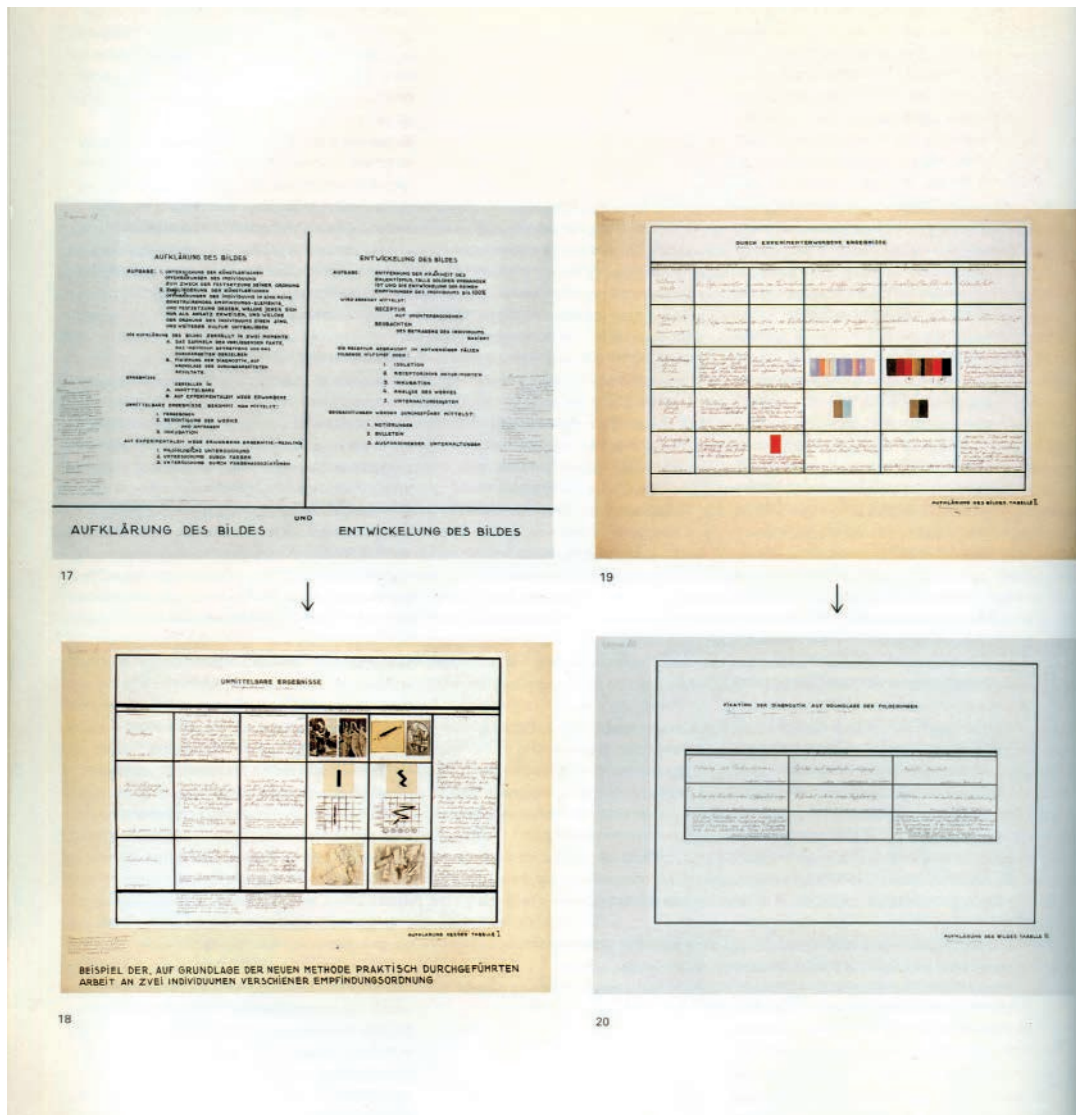


Второй блок (вторая часть) Таблиц с выделенной нами тринадцатой таблицей в этом блоке

III блок таблиц демонстрирует примеры применения нового педагогического метода на 2-х индивидах.

Таблицы 17–21 из третьего блока дают пример применения нового педагогического метода, который дает возможность воспользоваться анализом, предоставленным в первых двух блоках. Как и в витебской программе, здесь Малевич настаивает на способах диагностики учащихся – опросе, рецептурном натюрморте, выявлении уровня и стадии его художественного развития. В этом блоке определяется, каким образом осуществляется «диета» в обучении во имя освобождения от эклектики в произведении. Как и в Витебске, Малевич экспериментировал над группами и индивидами в лаборатории отдела Органической культуры у М. Матюшина, выясняя границы возможностей учеников.

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ



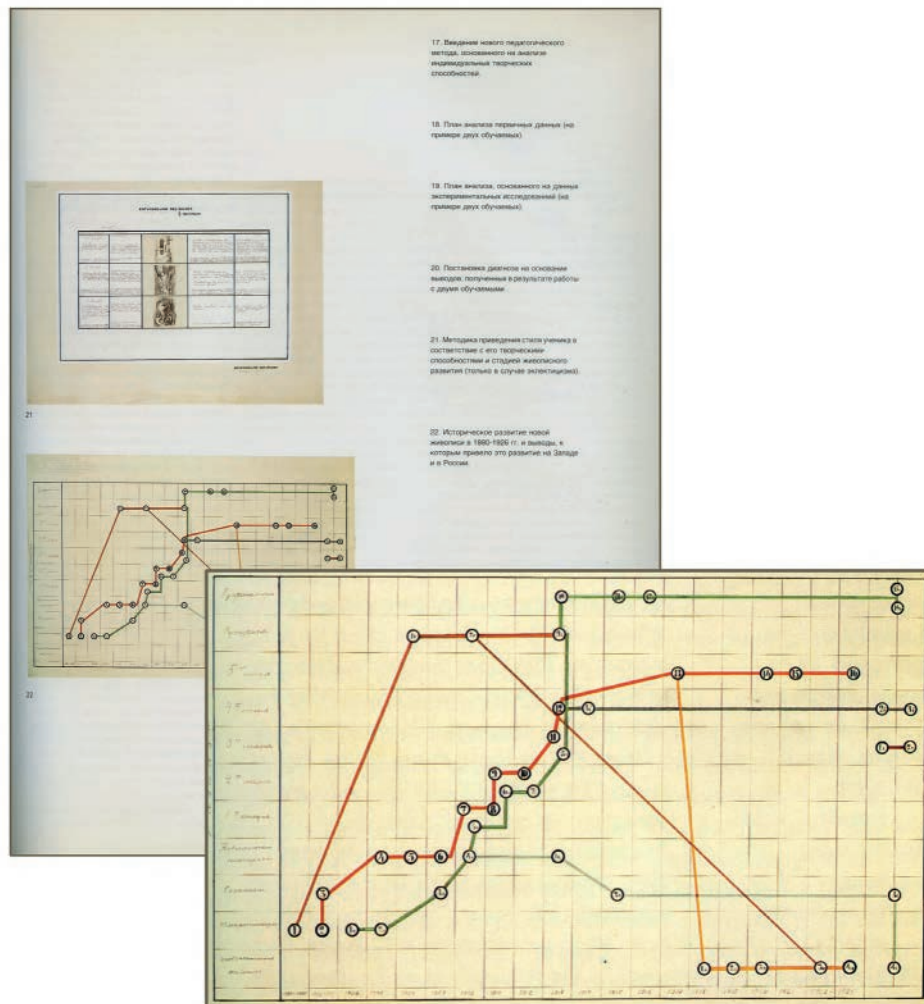
Таблицы 17-20

Вся деятельность в ГИНХУКе была основана на глубоком понимании рациональности исследования, на обнаружении синтеза сознания и подсознания художника во имя обоснования универсальных законов развития искусства. Своих первоначальных учеников в Витебске он учил не проявлению ощущения как интуитивного выплеска на холсте, а прагматическому пониманию действия, дисциплинированию действия и проникновению

# КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

в суть изобразительной семиотики. Малевич часто употреблял дефиницию «знак» в отношении произведения, и вся его теория представляется объемной знаковой системой, в которой его самого волновали законы её семиотических вариантов.

В 22-й таблице подводится итог всего корпуса малевической аналитики движения искусства, трансформации формы и структуры, работы с формой в разных художественных направлениях, начиная с натурализма в искусстве.



Третий блок (вторая часть) Таблиц с выделенной нами 22-й таблицей в этом блоке

# РАЗДЕЛ Б. ВАРИАЦИИ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА» В ВИТЕБСКЕ

---

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» [Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. С. 151].

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».

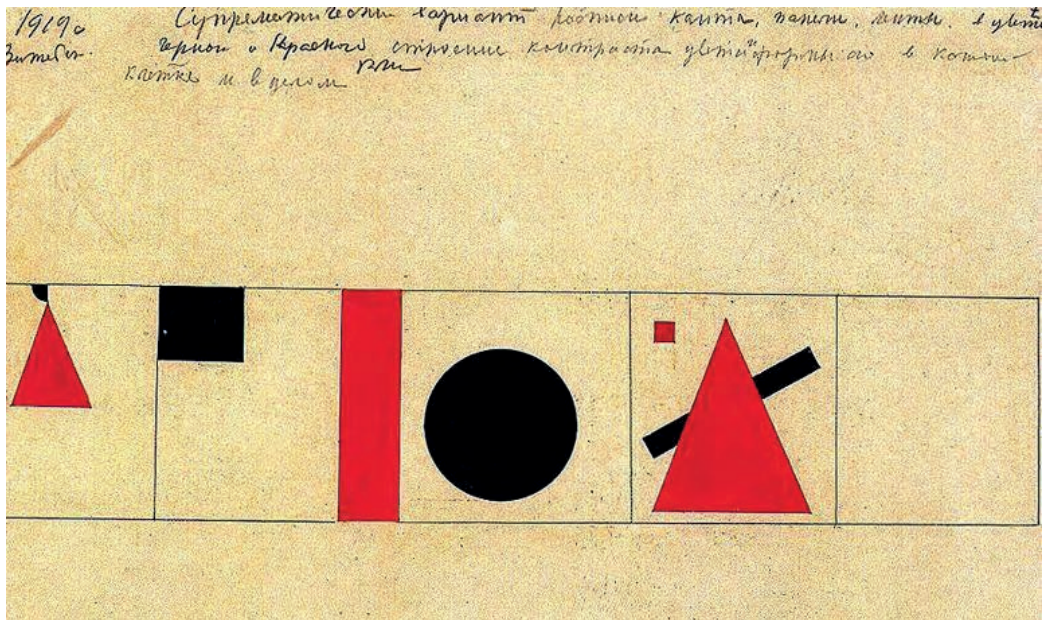
В мае 1920-го года супрематические конфетти/композиции украсили весь центр города: «все вагоны трамвая, три трибуны <...>, около 15 заборов, изготовлены плакаты, знамена» [ЦГАОР. Ф. 1565. Оп. 9. Ед. хр. 32. Л. 12].

Несколько эскизов трибун принадлежит К. Малевичу.

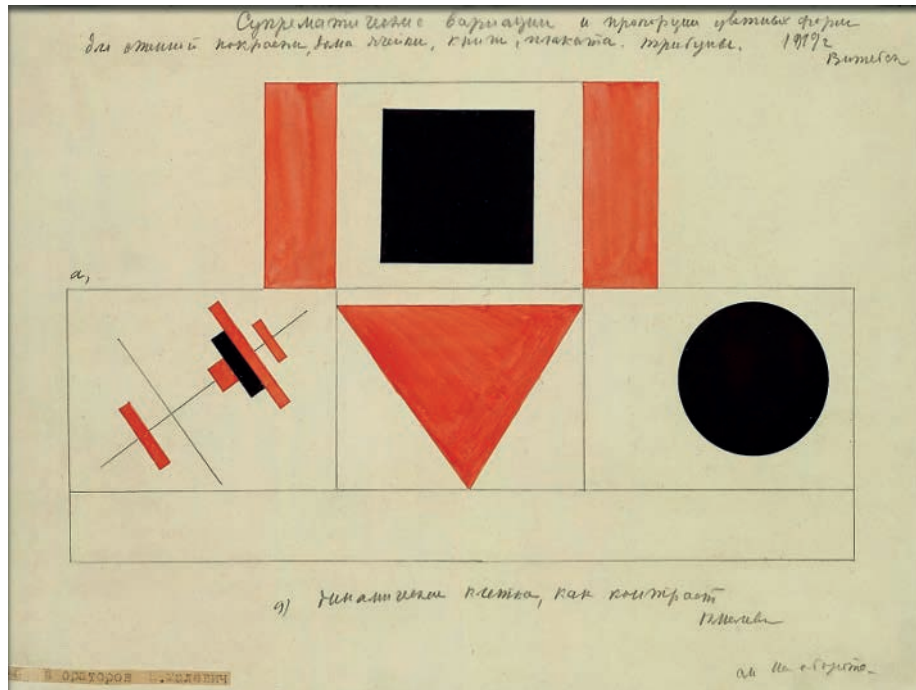
Супрематический вариант росписи канта, панели или ленты – своеобразный супрематический орнамент, который может быть использован как рисунок передней части трибуны, т.к. пять клеток трансформируются в трибуны разных размеров и вариантов.

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.

# КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110



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

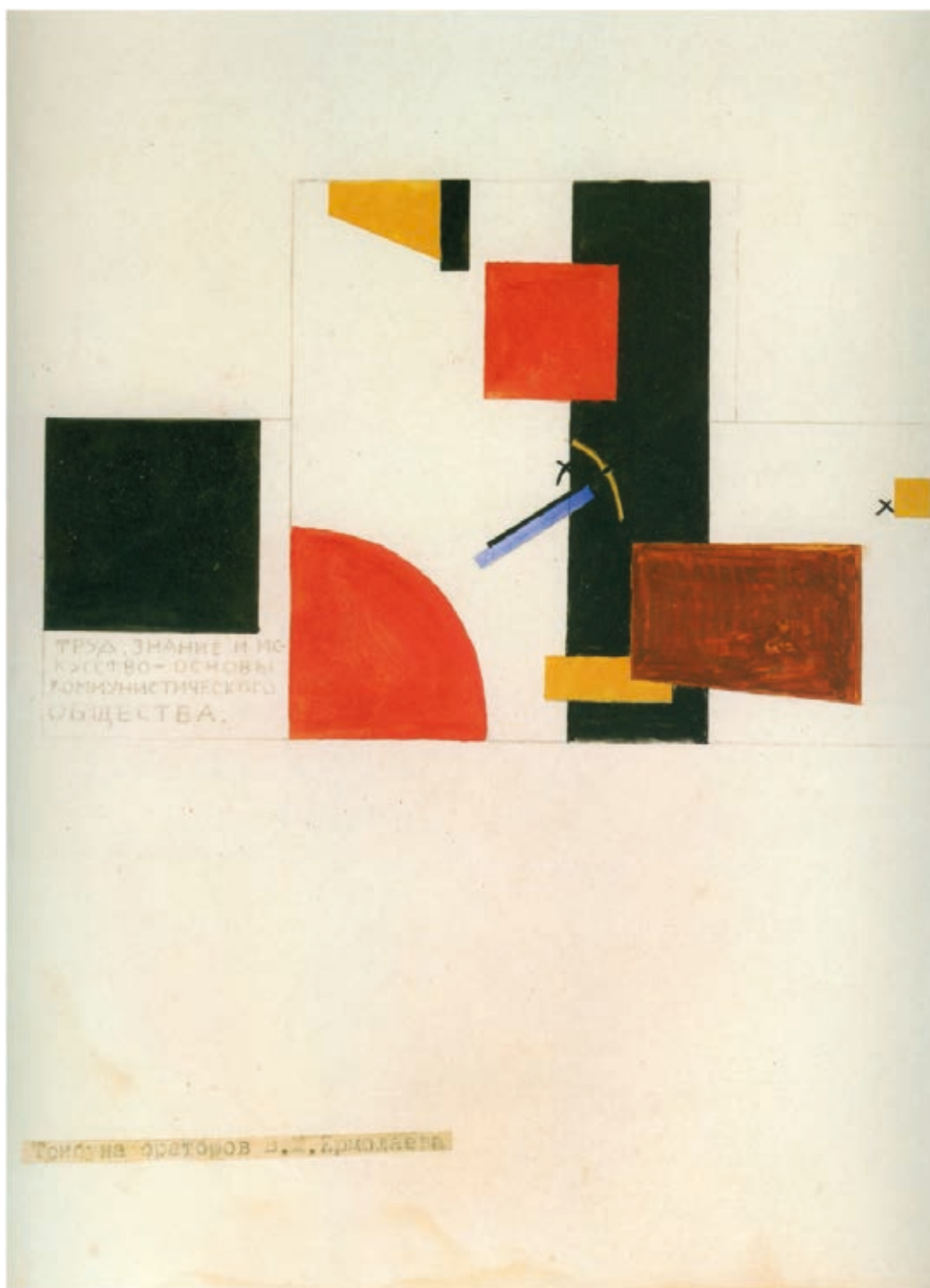


К. Малевич. Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стеной покраски дома ячейки, книги, плаката, трибуны. 1919. Витебск. Динамическая клетка как контраст

# ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ



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

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

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

В росписи обнаруживаются два композиционных центра. Один из них – смысловой – это черный квадрат. Он является принципиальным произведением всего малевического 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 малевического эскиза «Принцип росписи стены».

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 их творческой акции «Стена Малевича».



Во время акции «Стена Малевича». 1992

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

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 консультации А. Малеев художники К. Дёмчев, С. Дроздов, И. Гурко, А. Левадный, В. Молотникова восстановили роспись.



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

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

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. Левадний, П. Балашова, А. Лисьева, Н. Трощенко.



*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 «Супретив № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916».  
Витебск. Улица Марка Шагала, 8

## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---



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



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

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

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.*

Память о «Черном квадрате» не исчезает в Витебске. В 2020 году усилиями отдела культуры Витебского городского исполнительного комитета, Витебского государственного технологического университета, Музея «Витебский центр современного искусства», Белорусского союза дизайнеров начался международный конкурс плаката «УНОВИС».

XXI век», посвящённый 100-летию УНОВИС, затем международный конкурс плаката к 130-летию Эль Лисицкого «УНОВИС. XXI век. #ЭЛЬ130 / #EL130» и международный конкурс плаката к 145-летию Казимира Малевича «УНОВИС. XXI век. #Малевич Чёрный / #Малевич Белый». Финальный проходил с 25 января 2024 года.

Автор идеи конкурса, инициатор, модератор (администратор сайта) – член Союза дизайнеров Беларуси, доцент Наталья Тарабуко.

Целью конкурса является:

- популяризация творчества Казимира Малевича;
- популяризация наследия Витебской художественной школы;
- выявление творческих идей и визуализации с помощью формально-семантических средств супрематизма в современном дизайне плаката, граффити, видео.
- активизация творческого потенциала дизайнеров.

Участниками III Международного конкурса плаката к 145-летию Казимира Малевича «УНОВИС. XXI век. #Малевич Чёрный / #Малевич Белый» стали студенты художественных и дизайнерских вузов, преподаватели, профессионалы. Конкурс собрал и объединил 16 стран мира, включая Беларусь, Россию, Великобританию, Иран, Италию, Китай, Польшу, Сербию, Словакию, США, Тайвань, Узбекистан, Украину, Чехию, Швейцарию, Южную Корею. Всего в конкурсе приняли участие 385 участников с 677 проектами.

Членами жюри III Международного конкурса плаката к 145-летию Казимира Малевича «УНОВИС. XXI век. #Малевич Чёрный / #Малевич Белый» выступили:

- Юрий Тореев — дизайнер-график, Член жюри международных конкурсов плаката. (Беларусь, Минск).
- Виктор Коваленко — графический дизайнер, член жюри выставок дизайна. (Россия, Москва).
- Сергей Саркисов — графический дизайнер. Куратор выставок графического дизайна (Беларусь, Минск).
- Xuwei Zhang — визуальный дизайнер. Основатель Zhejiang Zhongtian Culture Co. (Китай, Чжэцзян).
- Keith Kitz — художник, графический дизайнер. Основатель компании Keith Kitz Design. Член жюри международных конкурсов плаката и других мероприятий по дизайну. (США, Бостон).
- Jaakko Tikkanen — актуальный художник. Гран-при. II Международный конкурс плаката, посвященный 130-летию Эль Лисицкого. Витебск, Беларусь. 2022. (Финляндия).
- Глеб Каштанов — стрит-арт художник, дизайнер. Участник: Граффити коллектив «АВС», граффити коллектив «wend crew», стрит-арт проект «hood graff» и др. (Беларусь, Витебск).

Музейная экспозиция победителей конкурса была организована в двух филиалах Витебского центра современного искусства — в Выставочном зале на ул. Белобородова, 5 и в Музее истории ВНХУ (ул. Марка Шагала, 5а).

**УНОВИС. XXI век** **М** МАЛЕВИЧ ЧЕРНЫЙ / МАЛЕВИЧ БЕЛЫЙ

## WINNERS

A1 poster professionals

MICHAEL BRALEY, USA  
**1 МЕСТО**

ВАРДЕВАНЯН СОФИЯ, БЕЛАРУСЬ  
**2 МЕСТО**

ПИСКЛАКОВ ПАВЕЛ, РОССИЯ  
**3 МЕСТО**

ZHANG ZHENBO, CHINA  
**3 МЕСТО**



Победители в номинации ПЛАКАТ (профессионалы)

**УНОВИС. XXI век** **М** МАЛЕВИЧ ЧЕРНЫЙ / МАЛЕВИЧ БЕЛЫЙ

## WINNERS

A1 poster students

ДАНА ИГНАТЕНКО, БЕЛАРУСЬ  
**1 МЕСТО**

ВЛАДИСЛАВ БЕЛЫЙ, БЕЛАРУСЬ  
**2 МЕСТО**

КАРИНА ГАВРОН, БЕЛАРУСЬ  
**3 МЕСТО**



Победители в номинации ПЛАКАТ (студенты)

**УНОВИС.**  
XXI век

**М** | МАЛЕВИЧ  
ЧЕРНЫЙ /  
МАЛЕВИЧ  
БЕЛЫЙ

**WINNERS** В street art  
professionals

**АНАСТАСИЯ ГРИБАНОВА,  
БЕЛАРУСЬ  
1 МЕСТО**

**АЛЕКСАНДР ВЫШКА, БЕЛАРУСЬ  
2 МЕСТО**

**GAO XINDI, КИТАЙ  
2 МЕСТО**



Победители в номинации СТРИТ АРТ (профессионалы)

**УНОВИС.**  
XXI век

**М** | МАЛЕВИЧ  
ЧЕРНЫЙ /  
МАЛЕВИЧ  
БЕЛЫЙ

**WINNERS** В street art  
students

**ОЛЬГА КОБРИНСКАЯ, БЕЛАРУСЬ  
1 МЕСТО**

**КРАСОЦКАЯ АННА, БЕЛАРУСЬ  
2 МЕСТО**

**КОРШИКОВА МАРИЯ, БЕЛАРУСЬ  
2 МЕСТО**

**ТАТЬЯНА АХМЕРОВА, БЕЛАРУСЬ  
3 МЕСТО**

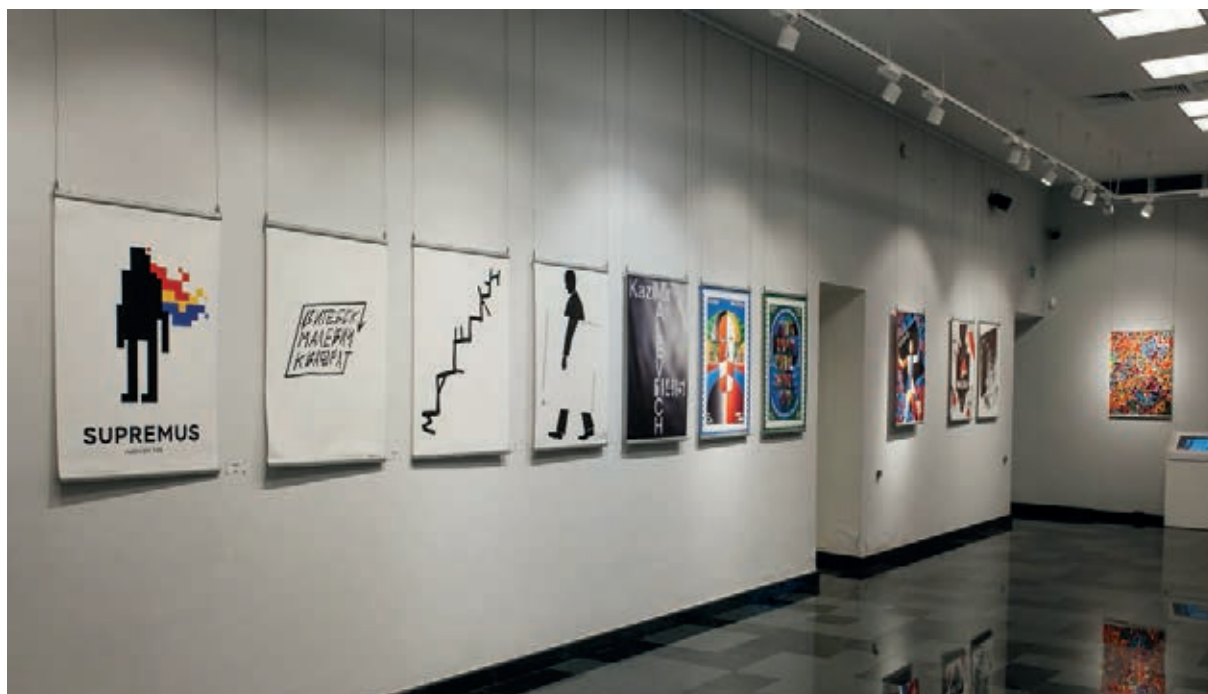
**УЛЬЯНА ИЛЬИНА, МАРИЯ РОСТОМАШВИЛИ, БЕЛАРУСЬ  
3 МЕСТО**

**GULSHAT KHURAMSHINA, РОССИЯ  
3 МЕСТО**



Победители в номинации СТРИТ АРТ (студенты)

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110



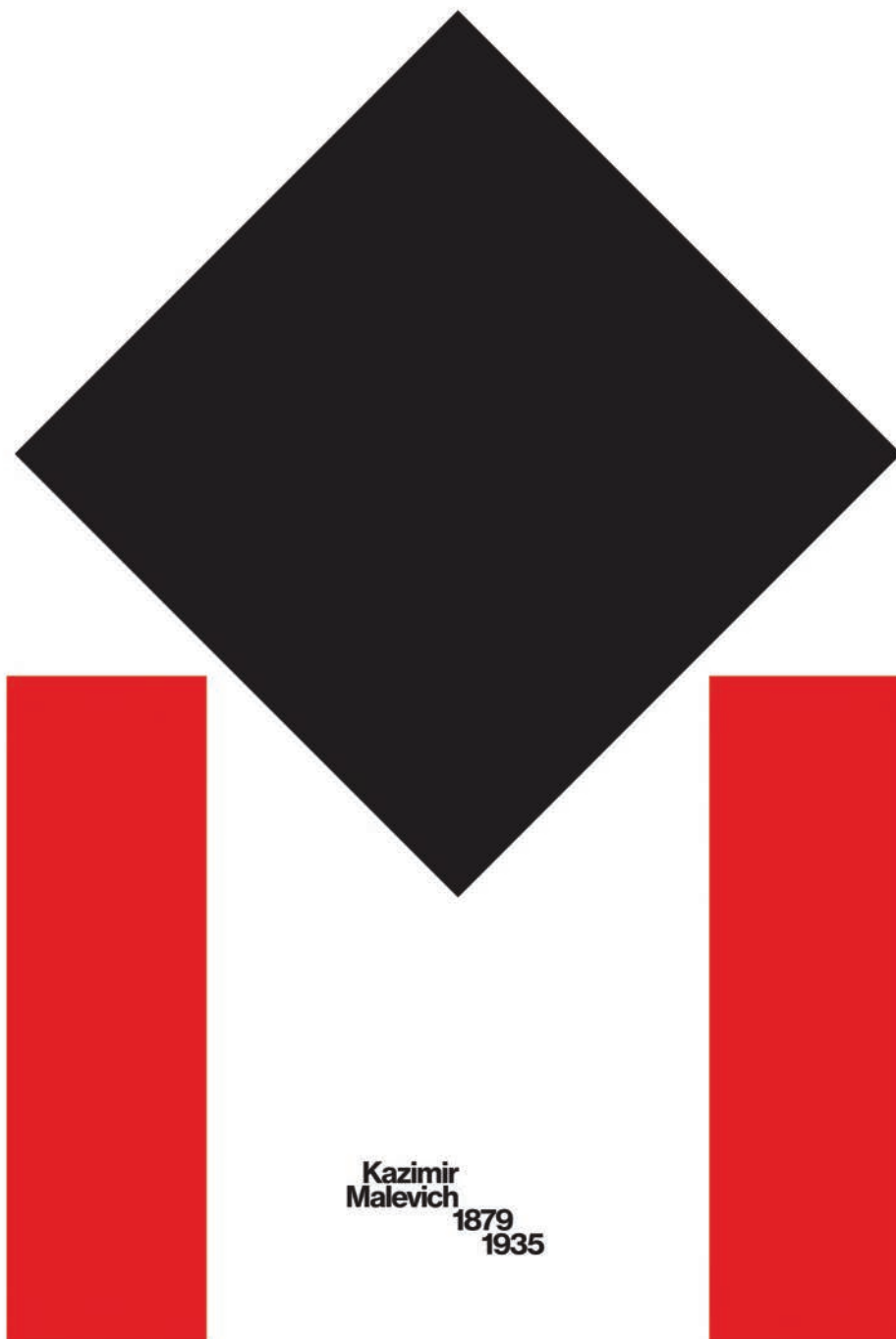
Фрагменты экспозиции плакатов в Музее истории ВХУ в Витебске.



1 место Michael\_Braley

# КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---



Kazimir  
Malevich  
1879  
1935

1 место Michael\_Braley



145 К.М.

3 место Karina\_Gavron\_



1 место Anastasiya\_Hrybanova\_



1 место Olga\_Kobrynskaya

# КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

Из работ лауреатов Специальных премий конкурса:



*Shmoylov\_Vladimir\_*

145



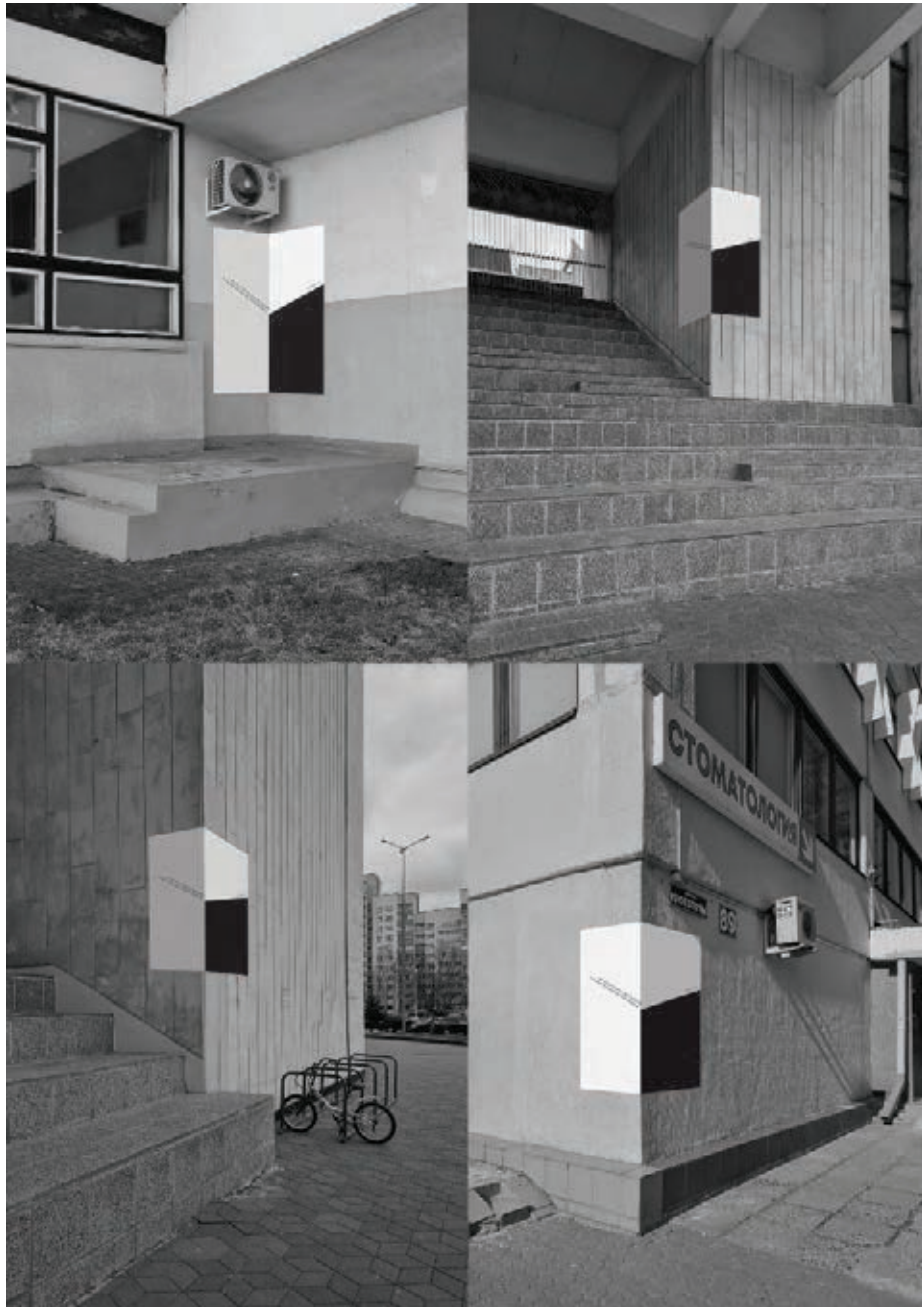
#МАЛЕВИЧ  
#ЧЁРНЫЙ

Чёрный супрематический квадрат — картина Казимира Малевича, созданная в 1915 году. Её можно считать opus magnum художника. Это его наиболее значительное произведение в концептуальном смысле, одна из самых обсуждаемых и самых известных картин в мировом искусстве.

*Darya\_Hulkina\_*

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---



Nastasia\_Chuprik

Работы участников Конкурса выставлены на сайте Витебского центра современного искусства <https://www.vitebskavangard.by/>, а также на страницах социальных сетей: <https://vk.com/public186742293>, <https://www.facebook.com/groups/412626369445056>, [https://www.instagram.com/malevich\\_145/](https://www.instagram.com/malevich_145/)

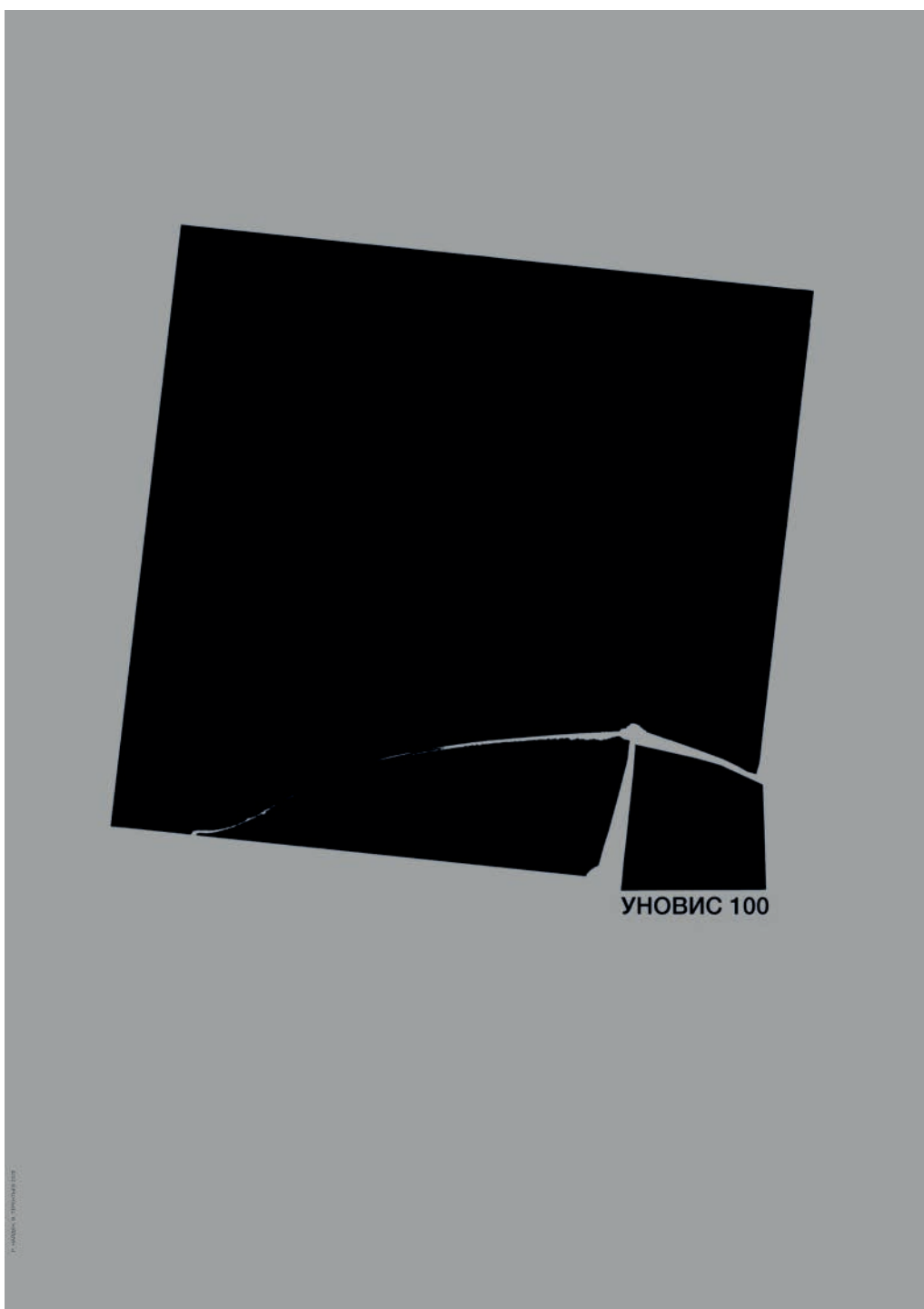
## ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

---

И, наконец, воспоминания и «Черном квадрате», интерпретированном в работах из лонгЛиста первого конкурса, посвященного 100-летию УНОВИСа.



*Mario Fuentes Ecuador*



Терентьев Владимир, Найден Руслан Беларусь

100th YEARS OF UNOVIS

*Anya Selivanova*



# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

Витебская история конца 1910 — начала 1920 гг. связывает педагогическую и художественную деятельность Казимира Малевича и Михаила Бахтина, понятия Супрематизма и Хронотопа. Пространство и время как художественные константы определяют смыслы произведения: как «ворота» вхождения, по Бахтину, в произведение и как структурная сеть произведения. Это послужило установлению на подобной основе реперных точек направлений в искусстве и точек роста как потенциала развития направления движения в модернистском искусстве начала 20 в. , параллельной идее Малевича о движении от Сезаннизма к Супрематизму.

«Черный квадрат» —

- культовое произведение 20 в.: сам Малевич называл его иконой, и в этом видим предмет культа;

- философское произведение: философия — тот вид культуры, который выводит безъязыкое бессознательное на уровень рациона, безмыслия и безформия — на уровень мысли и формы; философия — пограничье, предельный слой менталитета, где непреходящее соединяется с конкретным. В этом смысле «Черный квадрат» расположен на грани соприкосновения глубинного уровня внутреннего пространства и высших уровней внешнего пространства;

- культовое произведение изобразительного искусства, так как завершает, закрывает один блок художественного мышления и восприятия, а также открывает возможности иных способов художественного освоения мира, создает новый культурный контекст. Культовое в смысле и ярко выраженного художественного пограничья.

«Черный квадрат» — произведение, представляющее собой логический вывод в движении от сезаннизма, кубизма к супрематизму. И, вместе с тем, перпендикуляр по отношению к линейному развитию искусства. Согласно Мерабу Мамардашвили, мы имеем дело с некими объектами, которые можно назвать вечно длящимися объектами или актами. Это — другой срез, отличный от длительности и времени. Это то, что не случилось, но случается вечно.

В нашей духовной жизни такого рода события не случившиеся, а вечно случающиеся.

Это — события, которые вечно событийствуют. Это — говоримая, но не сказанная до конца фраза. И мы внутри нее. Вечность — не после этой жизни, не после вре-

мени, это – вертикальный разрез по отношению к последовательной горизонтали нашей жизни.

Мы все время движемся вперед по горизонтали, и нам кажется, что вечность где-то после или параллельно. Однако это время внутри длящего и это вертикаль. И в этом вертикальном срезе – жизнь, более реальная, чем обыденная жизнь.

«Черный квадрат» является именно такого рода вертикалью, по отношению к длящемуся. И свойства этого произведения определяются **не просто радикальностью художественного высказывания, а духовностью вечного бытия.**

«Первые персональные выставки Малевича в Европе вызвали широкий резонанс. Его искусство, практически неизвестное на Западе, было воспринято в контексте европейских стилевых тенденций. В сравнении с геометрической абстракцией Мондриана, группы «Де Стайл», мастеров Баухауза, Эль Лисицкого супрематизм казался предшествующим этапом современных исканий; теория и философия русского художника не нашли понимания у западной аудитории», — замечают некоторые исследователи [<https://lavrus.tretyakov.ru/publications/shest-vystavok-kazimira-malevicha/>]. История уравнила значение работ перечисленных художников. При этом положение «Черного квадрата» оказалось особенным. Сам Малевич писал о нескольких путях развития искусства от «Черного квадрата»: 1) ДПИ/дизайн, 2) архитектура, 3) философия, 4) исследовательский институт (т.е. теория и аналитические исследования искусства). Прибавим, что «Черный квадрат» еще и движение в постмодернизм и его цитированиями, игрой и иронией, философским детерминизмом, многозначностью и свернутостью/сжатостью смыслов.

В недавнем интервью «Сергей Бугаев-Африка — о квантовом Малевиче, воскрешении на Марсе и чашно-купольной живописи будущего» в связи с открывшей в VS Gallery выставкой Symbiosis. Vol. 1, в которой участвуют вместе с ним скульптор Данил Карамушкин, цифровой художник Rinatto I'bank, поговорил о том, почему «Черный квадрат» — это не просто картина, а, с его точки зрения, космический портал.

✦ *«В какой-то момент в моем воображении вдруг вспыхнули две до этого, как это ни странно, не соприкасавшихся идеи: идея “Черного квадрата” Казимира Малевича как универсального элемента Вселенной и идея постоянной Планка – фундаментальной константы для всего космоса (в основе этого явления Макс Планк использовал теоретическую основу под названием “Абсолютно черное тело”). Меня удивляет, что до сих пор никто не провел параллели между творчеством Казимира Малевича и трудами Макса Планка — двумя выдающимися явлениями, каждое из которых принадлежит своей сфере: искусству и науке. Особенно поразительно это потому, что открытия Планка стали основой квантовой механики — науки, определяющей передовые рубежи современной цивилизации»* [<https://snob.ru/art/sergei-bugaev-afrika-o-kvantovom-maleviche-voskreshenii-na-marse-i-chashno-kupolnoi-zhivopisi-budushchego/>].

Однако, исследователи уже обращались к этим соотношениям, что и сообщает ИИ:

- С точки зрения квантовой физики, черный квадрат – это не просто визуальный объект, а сложная структура, которая может быть описана как совокупность квантовых состояний, где каждый квантовый элемент находится в нулевом состоянии, или, говоря иначе, это состояние без каких-либо выраженных свойств, подобное вакууму.

- Каждый пиксель черного квадрата можно рассматривать как множество квантовых частиц (фотонов), которые могут находиться в различных квантовых состояниях. В черном цвете эти частицы отсутствуют или находятся в состоянии полной декорреляции, что соответствует «нулю» в квантовой механике.

- «Черный квадрат» может быть интерпретирован как состояние “нуля” в физическом смысле, так как он не отражает и не излучает свет, что соответствует отсутствию или полной декорреляции квантовых состояний.

- «Черный квадрата» может быть сопоставлен с понятием квантового вакуума, который, согласно квантовой физике, не является абсолютной пустотой, а, скорее, обладает энергией и содержит виртуальные частицы.

- «Черный квадрат» как и «белый квадрат» с точки зрения квантовой физики, является «нулем». Как «белый» квадрат является порогом нулевого состояния, так и «черный» квадрат является пределом абсолютной пустоты.

Сергей Бугаев продолжает:

- ✦ *«Именно благодаря этому опыту большая часть работ, представленных на выставке, была создана с помощью ИИ. Мы “накормили” его не только сведениями о Малевиче, но и всем тем, что встречалось нам на пути — идеями, контекстами, фактами, связанными с устройством мира».*

- ✦ *«В отличие от ученых, художники — это, в каком-то смысле, поэты, которым позволено больше. У них нет строгих формул, но в случае с Хлебниковым и Малевичем мы сталкиваемся с удивительной точностью, почти математикой предвидения».*

- ✦ *«Сегодня идеи Федорова — в новых, технологических формах — вдохновляют таких людей, как Илон Маск и Рэй Курцвейл. Маск, стремящийся заселить Марс, отчасти следует той же логике. Только если у Федорова воскрешение было религиозной мечтой, то у представителей цифровой эпохи — это уже проект, связанный с технологиями продления жизни, клонирования и переноса сознания».*

- ✦ *«На сегодняшний момент меняются не только отношение к искусству, творчеству, поведению человека, но и объекты, при помощи которых мы воспринимаем мир. Смотрение — это не только различные инфракрасные, ультрафиолетовые датчики. Какие-то более глубокие системы появятся в ближайшее время. Ввиду интернациональности этого подхода я назвал их DDT — Direct Delivery Technologies, то есть доставка информации об объекте непосредственно в те части мозга, которые в них нуждаются».*

## КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ: 110

---

В определенных контекстах четверку рассматривают как метаформу/символ, связанный с бесконечностью, пусть не очевидно и не прямо, как у символа  $\infty$ , однако бесконечность/восьмерка является удвоением четверки, и им часто приписывают сходные значения. Если четверка/квадрат это знак равновесия, устойчивости и завершенности, то восьмерка усиливает эти значения.

Таким образом, мы наблюдаем расширение хронотопа «Черного квадрата» как художественной плоскости/сингулярности, в которой схлопывается и традиционное материальное пространство и время. Хронотоп «остановки» трансформируется в хронотоп квантовой частицы, поля, потока, где пространство нематериально, вечно и бесконечно, не имеет границ и измерений, является нематериальной средой, состоящей из бесконечного числа двумерных элементов; где движение отсутствует и отсутствует время как физическая сущность.



К. Малевич. Черный квадрат. 1915. Х.м. 79, 5 x 79, 5. Государственная Третьяковская галерея. Москва