

**EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR**

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

SZAVISZKÓ NATÁLIA

**ВЗАИМОСВЯЗЬ РАЗЛИЧНЫХ ИСКУССТВ
В ТЕКСТАХ И ТВОРЧЕСТВЕ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА**

**/A KÜLÖNBÖZŐ MŰVÉSZETI ÁGAK KAPCSOLATRENDSZERE
KAZIMIR MALEVICS ELMÉLETI ÍRÁSAIBAN ÉS ALKOTÁSAIBAN/**

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE: DR. LUKÁCS ISTVÁN DSC, EGYETEMI TANÁR

**„AZ OROSZ IRODALOM ÉS KULTÚRA KELET ÉS NYUGAT VONZÁSÁBAN”
DOKTORI PROGRAM**

A DOKTORI PROGRAM VEZETŐJE: DR. HETÉNYI ZSUZSA DSC, EGYETEMI TANÁR

A BIZOTTSÁG ELNÖKE: DR. DUKKON ÁGNES DSC, PROFESSOR EMERITUS

**BÍRÁLÓK: DR. GYIMESI ZSUZSANNA PHD, TUD. MUNKATÁRS
DR. BAGI IBOLYA CSc, EGYETEMI DOCENS**

A BIZOTTSÁG TITKÁRA: DR. BUZÁS MÁRIA PHD

**A BIZOTTSÁG TOVÁBBI TAGJAI: DR. RUZSA GYÖRGY DSC, PROFESSOR EMERITUS
DR. SARNYAI CSABA PHD, EGYETEMI ADJUNKTUS (PÓTTAG)
DR. NYAKAS TÜNDE PHD (PÓTTAG)**

TÉMAVEZETŐ: DR. KALAFATICS ZSUZSANNA PHD, EGYETEMI ADJUNKTUS

BUDAPEST, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

I. ВСТУПЛЕНИЕ.....	4
1). Цели, задачи и методы исследования.....	4
2). Об источниках, специальной литературе и новизне подхода.....	7
II. МАЛЕВИЧ В ТЕАТРЕ	13
1). Символистский театр как подготовительный этап к театру русского авангарда..	14
2). Воссоздание античного театра на современной сцене и вопрос синтеза искусств. Полемика Вяч. Иванова с А. Белым, В. Брюсовым и Вс. Мейерхольдом	17
3). Минимализация декораций, как одна из черт театра символизма, которая служит предпосылкой к авангардному театру.....	23
4). Театр экспрессионизма как переход от символизма к авангарду.....	26
5). Победа над солнцем.....	33
6). Костюмы и декорации Малевича к ПНС. Начало интереса художника к синтезу искусств.....	38
III. ВЫХОД ИСКУССТВА ЗА ПРЕДЕЛЫ СЦЕНЫ. ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО.....	43
1). Театр как переход искусства в жизнь. Теории Евреинова	45
2). Некоторые особенности феномена жизнетворчества в русском символизме. Маски и текст жизни.....	46
3). Богемная жизнь, девиантное поведение, футуристический антураж (жест, костюм, гримм) как воплощение идей жизнетворчества	52
4). Авангард: сходства и различия с символизмом, радикализация идей жизнетворчества.....	63
5). Новый человек в авангарде	67
6). Переосмысление антиномий природа-культура	71
IV. УТОПИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ	75
1). Определение понятия утопии и предпосылки ее возникновения.....	76
2). Две концепции утопии в русской философии – С. Франк и Г. Фроловский.....	80

а). Понимание утопии, как греха, ереси, языческого соблазна. Идея правомерна, пока не претендует на реализацию	80
б). Цель утопии - создание Небесного града	82
в). Институализация жизни	82
г). Путь от институализации к деспотизму: требование «тысячи голов»	85
V. ВЗГЛЯДЫ МАЛЕВИЧА НА СИНТЕЗ ИСКУССТВ И УТОПИЯ СУПРЕМАТИЗМА	91
1). Уновис как утопия жизнестроения. Витебский период	92
2). Малевич о новом человеке и партийности в искусстве	96
3). Беспредметность как посткоммунизм.....	100
4). Супрематизм как система: опыт применения стиля в других искусствах и интерес к синтезу зрелого Малевича. Театр, оформительское искусство, кино	103
5). Малевич и поэты заумники, стихи, иллюстрация книг. Интерес к синтезу раннего Малевича.....	108
6). Синтез искусств в понимании Малевича. Живопись, «интуитивная» поэзия, тексты	111
7). Жизнетворчество Малевича	131
VI. ВЫВОДЫ.....	139
VII. БИБЛИОГРАФИЯ.....	153
Приложения	174

I. ВСТУПЛЕНИЕ

1). Цели, задачи и методы исследования

В моей диссертации я предпринимаю попытку рассмотреть творчество Казимира Малевича в разных областях - в живописи, театре, поэзии, а также в сфере литературы с точки зрения его понимания синтеза искусств. Я стремлюсь показать, что Малевич, создавший супрематизм, рассматривал его как единую культурологическую систему, пронизывающую и объединяющую все виды искусства. Поэтому у Малевича сложно разделить эти области, они стремятся к синтезу, тесно связаны между собой и взаимопереводимы. В работе также исследованы некоторые утопические черты в мировоззрении художника, жизнь и творчество которого стали одним из самых ярких примеров утопического мышления в русском авангарде.

Диссертация начинается с изучения работы Малевича в области театра, на сцене которого возникали и воплощались многие теории и замыслы художника. В создании декораций к футуристической опере «Победа над Солнцем» (ПНС) впервые проявляется интерес Малевича к синтезу, ставшего важнейшим элементом в его взглядах на искусство и всего творчества художника в целом. Постановка «Победы», приблизившая Малевича к созданию первых супрематических форм, рассматривается в свете различных театральных концепций начала XX века. Не последнее место в них занимают вопросы синтеза искусств, в котором виделся выход из кризиса культуры, постигшего Европу. Прослеживая во второй части диссертации развитие русского театра от исканий эпохи символизма до возникновения театра авангарда, сопоставляя эти концепции, я предпринимаю попытку выявить основные точки соприкосновения и различия между ними. В фокус исследований попадают работы о реформировании театра Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Александра Блока, Валерия Брюсова, Максимилиана Волошина, их литературная полемика о будущем театра и искусства. Рассматриваются взгляды символистов на возрождение античного театра, их понимание вагнеровских идей синтеза искусств, попытки их реализации на русской театральной сцене начала века. Много внимания в работе уделяется театральным теориям Всеволода Мейерхольда, которые отражают движение театральной мысли от символизма к авангарду, а также идеям Николая Евреинова, одним из первых заговорившим о театрализации жизни. Исследованные материалы позволяют рассмотреть не только специфические проблемы

театра, но и выявить общие закономерности авангардных процессов, а также проследить развитие искусства, которое под их воздействием претерпело принципиальные изменения.

Из новых театральных концепций рождаются идеи выхода искусства за пределы сценической коробки, диктующие потребность разрушить существующие границы. Эти идеи, сформировавшиеся под влиянием немецкого романтизма, фактически представляют собой новый вариант синтеза – слияния жизни и искусства. Подобные стремления становятся характерны уже для театральных взглядов символистов, и с новой силой проявляются в авангарде, где экспансия эстетической сферы в жизнь становится более радикальной и агрессивной, а искусству настойчиво приписывается функция пересоздания мира. Футуристы театрализируют поведение, повседневный быт, социальные отношения, стремясь уничтожить границы, разделяющие жизнь и творчество. Родившийся за театральными кулисами феномен жизнетворчества, развиваясь и входя в культуру начала века, в корне изменяет представления об искусстве и его границах. Исследованию различных тенденций жизнетворчества, их возникновению и развитию в русской культуре посвящена третья часть диссертации. Они захватывают русских символистов, а затем, приобретая крайнюю радикальность, переходят в авангард.

Сравнение взглядов символизма и авангарда на эту проблему позволяет лучше понять эволюцию тенденций жизнетворчества, которые оказали влияние не только на культуру, но и на общественную жизнь эпохи. Я исследую художественные концепции, изложенные в работах русских символистов и футуристов, а также философские предпосылки для их возникновения – идеи Фридриха Ницше, Рихарда Вагнера, теории русских философов, существенно повлиявшие на взгляды русских модернистов. Отдельная глава исследования посвящена бытовому проявлению жизнетворчества, приметы которого можно обнаружить практически во всех областях жизни богемы той эпохи. Во внешнем облике художников, в эстетских костюмах символистов, в вызывающей одежде футуристов, их поведении и жестах. В эпатажных акциях и скандалах художников-радикалов, шокировавших обывателя, в многочисленных салонах и кабаре, где проходила богемная жизнь двух столиц. Я исследую изменение понимания функции искусства, произошедшего в авангарде под нажимом жизнетворческих идей, а также взгляды футуристов на нового человека. Интерес к возможности совершенствования человека, изменению его внешнего образа, психики, социального поведения в попытке достигнуть идеала становится отличительной чертой авангардного искусства и занимает одно из центральных мест в мировоззрении Малевича.

Идеи жизнотворчества становились одной из главных примет утопического мышления, исследованию которого посвящена четвертая часть диссертации. Проводимый мной анализ восстанавливает культурно-философский контекст эпохи и позволяет определить место Малевича в утопической культуре. Подробно рассматриваются предпосылки возникновения утопического мышления, характеризуется понятие утопии и прослеживаются ее проявления в литературе и искусстве, а также попытки реализации утопии в России начала XX века. На фоне утопического вектора русской философской мысли выделяется отдельное философское и богословское направление, предупреждающее об опасности воплощения утопии. К нему принадлежат мыслители Георгий Фроловский и Семен Франк, чьи относительно малоисследованные статьи я рассматриваю в диссертации. Путем сопоставления взглядов философов выявляются основные характеристики утопического мышления, что необходимо для осмысления теории супрематизма как утопической системы и Казимира Малевича как утопического мыслителя.

Приметы этого типа мышления проявились не только в его живописи, творческих концепциях и теоретических текстах, но и в бытовом поведении, социальных и политических взглядах художника. Наиболее ярко утопические черты в мироззрении Малевича прослеживаются в витебский период его творчества (1919-1921 годы), когда он создает партию Уновис и, практически полностью отойдя от живописи, занимается построением теории супрематизма. Именно в этот период Малевичу удалось воплотить свои идеи в области синтеза искусств, существенно расширив возможности супрематизма. Задуманный как живописная система, супрематизм превратился в понимании художника в универсальную теорию беспредметности, которую можно применить не только к любой области творчества, но и ко всем сферам жизни. Называя супрематизм «новым живописным реализмом», Малевич провозглашает принцип господства чистого живописного начала над предметным миром и примат цвета. Пытаясь применить супрематический стиль в сферах других искусств, Малевич переносит эти характеристики из области живописи в архитектуру, балет, плакат, кино, искусство уличного оформления и даже поэзию и музыку, подвергая их тотальной «супрематизации». В трактатах художника того времени начинают формироваться принципы, представляющие супрематизм философской теорией. Предпринимаемый в пятой части диссертации анализ некоторых теоретических работ художника, затрагивающих вопросы других искусств, помогает лучше понять систему его творческих взглядов в целом. Кроме того здесь анализируются статьи, где Малевич обозначает свое понимание проблемы построения

нового человека, отношение к коммунизму, который видится ему лишь первой ступенью супрематизма. В этой части диссертации также исследуется деятельность витебских учеников Малевича, членов группы Уновис, которые стали разработчиками супрематического стиля и активно внедряли его в разные области, анализируются конкретные шаги молодых новаторов по созданию целостной системы супрематизма.

Начиная с витебского периода, Малевич, по сути, не делает различия между искусствами, свободно перемещая свои творческие эксперименты из одной области творчества в другую. Испытывая потребность нащупать возможность «переводимости» языков искусства, художник работает в нескольких его сферах, а полученные выводы излагает в объемных теоретических работах. Анализ текстов Малевича служит основой для изучения его взглядов на синтез искусств, которые превращаются в его представлении в законченную теорию, объясняющую принципы их сочетания и взаимопроникновения. Исследуются работы художника, в которых он последовательно высказывает свои мысли о синтезе, обнаруживая глубинную схожесть между разными видами искусств с точки зрения ощущения художника и самого процесса творчества. Заумные стихотворения Малевича, а также циклы «интуитивных» стихов, в которых он на языке поэзии излагает идеи, высказанные им ранее в статьях. На стремление художника к сочетаемости искусств указывает наличие общих тем и образов, обнаруживающихся в его поэтическом наследии, теоретических работах, живописной практике. Поэзию Малевича можно также рассматривать как поэтическую иллюстрацию к циклам его картин.

В моей диссертации я не ставила задачи охватить эту проблему во всем творчестве художника, а скорее попыталась интерпретировать некоторые теоретические работы и стихотворения Малевича с точки зрения его взглядов на возможность сочетаемости искусств. Размышления об этой проблеме не оставляли Малевича до самого конца его творческой жизни, которая стала беспрецедентным примером попытки воплощения идей жизнотворчества и реализации утопических идей. Выводы, к которым я пришла в ходе работы над диссертацией, собраны в шестой части диссертации.

2). Об источниках, специальной литературе и новизне подхода

Творчеству Казимира Малевича посвящены многочисленные исследования крупных искусствоведов и филологов, и в последнее десятилетие интерес ученых к наследию художника постоянно возрастает. Однако с точки зрения поставленных в диссертации проблем творчество художника исследовали не так много.

Некоторые аспекты взгляды Малевича на синтез искусств рассмотрены в работах крупного российского искусствоведа, составителя первого собрания сочинений художника Александры Шатских (ШАТСКИХ 2000, ШАТКИХ 2003). А также в статьях чешского исследователя авангарда Томаша Гланц (ГЛАНЦ 1996), российского специалиста, художника Максима Черницова (ЧЕРНИЦОВ 2002). Я предпринимаю попытку анализа работы Малевича в разных областях искусства, рассматривая на конкретных примерах его стремление применить язык супрематизма в других искусствах. Основным материалом служат его теоретические тексты, в которых он излагает свои взгляды на театр, поэзию, литературу, кино, искусство плаката и другие сферы. А также воспоминания его современников и учеников, переписка с коллегами и друзьями, опубликованные в разные годы и в различных изданиях. Наиболее значимым из них является двухтомник, изданный искусствоведами Ириной Вакар и Татьяна Михиенко, где собраны документы, воспоминания родственников, учеников и современников. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004А, 2004Б) А также материалы журнала «Наше наследие», где опубликована переписка художника с Михаилом Матюшиным (МАЛЕВИЧ 1989), письма Малевича к Михаилу Гершензону, опубликованные в 3 томе Собрания сочинений (МАЛЕВИЧ 2000) и другие документы.

Моим исследованиям работы Малевича в театре, где впервые проявился его интерес к синтезу, помогли статьи известного искусствоведа, директора Госархива Татьяны Горячевой, (ГОРЯЧЕВА 2000А, ГОРЯЧЕВА 2004) уже упомянутой исследовательницы А. Шатских (ШАТСКИХ 1998, 2000), искусствоведа Евгения Ковтуна (КОВТУН 1998) и Л. Толкачевой (ТОЛКАЧЕВА 2005). А также статьи одного из крупнейших специалистов по этой проблематике, театроведа, современного режиссера Галины Губановой, реконструировавшей в 1988 году оперу «Победа над Солнцем» в декорациях Малевича.¹ (ГУБАНОВА 1997,1998, 2000).

Обширный материал о театральных идеях авангарда (в том числе и Малевича) и их сценическому воплощению можно найти в сборниках статей «Русский авангард 1910-1920-х годов и театр» (КОВАЛЕНКО 2000) и «Русский авангард 1910-1920-х и проблемы экспрессионизма» (КОВАЛЕНКО 2003), а также в «Терентьевских сборниках» (КУДРЯВЦЕВ 1998; КУДРЯВЦЕВ 1997).

Русскому театру начала века посвящены многочисленные статьи и монографии русских и зарубежных ученых, в том числе Зинаиды Минц (МИНЦ 2003), Галины Белой

¹ Г. Губанова стала наиболее последовательным реконструктором оперы, создав труппу «Чёрный Квадрат», которая с 1988 ставит оперу, а также постоянно проводит перформансы на таких крупных площадках, как Русский Музей, Третьяковская галерея, Манеж

(БЕЛАЯ 1996). Об утопических чертах в театре символизма писала польская исследовательница Мария Цимборска-Лебода (ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 1984). Театр экспрессионизма и его связи с другими направлениями, изучали российские исследовательницы Л. Швецова (ШВЕЦОВА 1975), В. Терехина (ТЕРЕХИНА 2003), а также зарубежные ученые Х. Бжоза (БЖОЗА 2002) и Магдалена Медарич (MEDARIĆ 2004). Музыкальные взгляды авангарда (в том числе в искусстве оперы) рассмотрены в работах Тамары Лево́й (ЛЕВАЯ 1991).

Анализу заумных стихотворений Малевича и его работе над иллюстрацией книг футуристов посвящены исследования Евгения Ковтуна (КОВТУН 1989), А. Шатских (ШАТСКИХ 2004, ШАТКИХ 2000), Ксении Букшты (БУКШТА 2013), Екатерины Деготь (ДЕГОТЬ 2000) и других ученых.

Изучением витебского периода Малевича, в котором с наибольшей силой проявился его интерес к вопросам сочетаемости искусств, посвящены работы крупных российских и зарубежных ученых. О деятельности партии Уновис много пишут уже отмеченные крупные ученые А. Шатских (ШАТСКИХ 1988; ШАТСКИХ 2011) и Т. Горячева, реконструировавшая Альманах Уновис № 1, и выпустившая в 2003 году его факсимильное издание (ГОРЯЧЕВА 2003). Деятельность художников круга Малевича, его учеников, помогавших ему в разработке супрематизма - Эль Лисицкого, Нины Коган, Николая Суетина, Ильи Чашника, Лазаря Хиндекеля, Веры Ермолаевой продолжает вызывать интерес крупных ученых (ГОРЯЧЕВА 2000б; КАРАСИК 2000; БОБРИНСКАЯ 2003). Новые материалы о работе художника и партии Уновис публикуются в регулярно выходящем сборнике под редакцией Татьяны Котович «Малевич. Классический авангард. Витебск» (КОТОВИЧ 2000, КОТОВИЧ 2002).

Тема жизнетворчества в контексте культуры начала века рассматривается в обширной монографии и статьях Анны Висловой «Серебряный век как театр» (ВИСЛОВА 1997, ВИСЛОВА 2000), где анализируется роль театральности в русском модернизме. А также исследована в работах крупных ученых в области символизма и авангарда, в частности в публикациях ученого Дениса Йоффе (ЙОФФЕ 20005) и Зинаиды Минц (МИНЦ 2004А, 2004Б), Шахамы Шахадат (ШАХАДАТ 2017), Т. Ерохиной (ЕРОХИНА 2011) и других. Эстетические взгляды начала века подробно анализируют в своих статьях и монографиях профессора, современного философа Виктора Быкова (БЫЧКОВ 2007А, 2007Б), исследователя Сергея Юркова (ЮРКОВ 2003), а также Андрея Крусанова, издавшего двухтомник исторических обзоров авангардного движения, основанных на газетном и архивном материале. (КРУСАНОВ 1996, 2000).

Вопрос о новом человеке в русском авангарде (идеальном результате синтеза искусства и жизни) исследован в работах известных специалистов по авангарду Екатерины Бобринской (БОБРИНСКАЯ 1994, 1995, 2003, 2006), теоретика и критика современного искусства Бориса Гройса (ГРОЙС 2003), исследователя ранее-советской детской книги Евгения Штейнера (ШТЕЙНЕР 2002). Понимание Малевичем образа нового человека подробно анализируется в статьях Т. Горячевой (ГОРЯЧЕВА 1997), Моймира Григара (ГРИГАР 1989, ГРИГАР 2000) и других ученых.

Проблемам утопии, а также влиянию русской философской мысли на развитие авангардного искусства, в том числе и на Малевича, посвящена обширная научная литература. Об авангарде как об утопической культуре пишет хорватская исследовательница Дубравка Ораич (ОРАИЧ 2001), искусствовед и философ Борис Гройс (ГРОЙС 1987, 1990, 1993, 2003), Т. Горячева (ГОРЯЧЕВА 1993, ГОРЯЧЕВА 1997), также профессор Гэри Морсон (МОРСОН 1991), ученый Ганс Гюнтер (Гюнтер 1995) и другие. Утопическое мышление в философии начала века изучает современный философ Григорий Тульчинский (ТУЛЬЧИНСКИЙ 1995), профессор Михаил Геллер (ГЕЛЛЕР 2000), В. Хализев (ХАЛИЗЕВ 1995), исследовательница Рената Гальцева (ГАЛЬЦЕВА 1992). Об утопии в философии XIX века пишет ученый Борис Егоров (ЕГОРОВ 1996), анализу социально-утопических взглядов русского народа посвящена монография «Русская народная утопия» фольклориста, этнографа Кирилла Чистова (ЧИСТОВ 2003).

И все же нагляднее всего реализацию утопических идей и ее последствия можно проследить на материале, оставленном очевидцами тех событий. Поэтому для работы я использую большое количество мемуарной литературы, в частности воспоминания Бенедикта Лившица (ЛИВШИЦ 1991), Владислава Ходасевича (ХОДАСЕВИЧ 2011), его жены Нины Берберовой (БЕРБЕРОВА 1999, 2011), Надежды Мандельштам (МАНДЕЛЬШТАМ 1999), мемуары Виктора Сержа (СЕРЖ 2011), Любви Блок (БЛОК 1979), писательницы Надежды Теффи (ТЕФФИ 1991).

Супрематизм, как явление утопической культуры подробно рассматривается в работах Т. Горячевой, посвятившей этой теме диссертацию и многочисленные статьи (ГОРЯЧЕВА 1993, ГОРЯЧЕВА 2003), в исследованиях Марины Чистяковой (ЧИСТЯКОВА 1999, 2006), М. Григара (ГРИГАР 2000, ГРИГАР 1989), Б. Гройса (ГРОЙС 2003), Александра Рапопорта (РАПОПОРТ 1991), Михаила Эпштейна (ЭПШТЕЙН 1989).

Философские источники в творчестве Малевича, влияние философии Ф. Ницше, Владимира Соловьева, Петра Успенского, Михаила Гершензона на художника исследуют Т. Горячева (ГОРЯЧЕВА 1997), Дмитрий Сарабьянов (САРАБЬЯНОВ 1993), А. Шатских

(ШАТСКИХ 1996; ШАТСКИХ 2001; САРАБЬЯНОВ; ШАТСКИХ 1993), Ирина Вакар (ВАКАР 2004), Т. Гланц (ГЛАНЦ 1996). Президент Фонда Малевича, американская исследовательница Шарлотта Дуглас изучает влияние на художника идей физика Эрнста Маха (ДУГЛАС 2013). Влияние теории философско-математического синтеза Павла Флоренского на становление супрематизма рассматривает Светлана Казакова (КАЗАКОВА 1993), а идей русских космистов (Николая Федорова, Константина Циолковского) - Тамары Мадьяроди (МАДЬЯРОДИ 1990).

Литературное творчество Малевича долгое время оставалось не систематизированным и публиковалось частями в различных изданиях. Хотелось бы особенно выделить работу А. Шатских, начавшую в 1995 году в издательстве «Гилея» публикацию пятитомного Собрания сочинений Малевича, снабженного подробными комментариями, издававшегося по 2004 год включительно (МАЛЕВИЧ 1995, МАЛЕВИЧ 1998, МАЛЕВИЧ 2000, МАЛЕВИЧ 2003, МАЛЕВИЧ 2004). В него вошли манифесты и декларации художника, философские сочинения, статьи и переписка художника разных лет, которые стали бесценным материалом для исследователей творчества художника. А. Шатских также одной из первых начала заниматься поэзией Малевича, выпустив в 2000 году сборник стихов (ШАТСКИХ 2000), известных ранее лишь узкому кругу специалистов (позже они вошли в пятый том упомянутого Собрания сочинений).

Интересу к литературным трудам Малевича, усиливавшегося с середины 1990-х годов, способствовали архивные материалы и работы историка искусства, коллекционера Николая Харджиева. А также исследования крупных искусствоведов Дмитрия Сарабьянова (САРАБЬЯНОВ 1993), Михаила Мейлаха, под редакцией которых в 2000 году выходит сборник трудов памяти Н. Харджиева «Поэзия и живопись». Книга, включавшая работы по истории и теории художественного авангарда, вновь пробудила внимание ученых к творчеству Малевича и его учеников. (МЕЙЛАХ, САРАБЬЯНОВ 2000).

Прекрасными исследованиями наследия Малевича в области живописи и архитектуры мы обязаны работам крупных ученых Анатолия Стригалева (СТРИГАЛЕВ 1963; СТРИГАЛЕВ 1978), Селима Хан-Магомедова (ХАН-МАГОМЕДОВ 1990), Глеба Поспелова (ПОСПЕЛОВ 1990), которые одними из первых начали изучать его. Не менее важны статьи и монографии ученых Валерия Турчина (ТУРЧИН 1993; ТУРЧИН 2005; ТУРЧИН 2003), Аллы Повелихиной (ПОВЕЛИХИНА 2000, ПОВЕЛИХИНА 2006), Ирины Баснер (БАСНЕР 2000). О творчестве Малевича в области слова пишет Моймир Григгара (ГРИГГАР 2000), Г. Демосфенова (ДЕМОСФЕНОВА 2000), Т. Гланц (ГЛАНЦ 1996), Г. Гюнтер (ГЮНТЕР 1996).

Среди зарубежных исследователей творчества Малевича нужно также выделить работы Троэльсон Андерсена, ставшего одним из первых каталогизаторов его текстов, вклад Шарлоты Дуглас, привлечшей внимание к проблеме неправильных датировок полотен художника. (ДУГЛАС 1991, 2015) Исследования ученого Нильса Нильсона изучавшего рождение абстракции (НИЛЬСОН 1985), Джона Боулта (БОУЛТ 1991, 2000), О. Хансена Леве (ХАНСЕН-ЛЕВЕ 2001), французского профессора Жан-Клода Маркадэ (МАРКАДЭ 2000А, МАККАДЭ 2000Б) и многих других.

Большой вклад в изучение русского авангарда внесли венгерские ученые. Статьи доцента, преподавателя русской кафедры Будапештского государственного университета Анна Хан, посвященные поэтике авангарда (НАН 1987), проблеме симультанизма в поэзии и в живописи (НАН 2004) способствовали увеличению интереса научного сообщества к этим вопросам. Исследованием русского авангарда занимается профессор Жужанна Хетени, (НЕТЭНЫИ 1995, НЕТЭНЫИ 2005), профессор эстетики Акош Силади (SZILÁGYI 1992), ученый Лена Силард (SZILARD LÉNA 1983), а также прекрасные исследовательницы авангарда Жужанна Калафатич (KALAFATICS 2010), Мария Бузаш (БУЗАШ 2000), Ибоя Баги (BAGI 2010).

II. МАЛЕВИЧ В ТЕАТРЕ

Русская культура начала XX века ознаменовалась небывалой интенсивностью поиска новых театральных форм, в котором были задействованы не только режиссеры и актеры, но и поэты, писатели, художники. На площадке театра оттачивались на практике идеи синтеза искусств, ставшей одной из центральных в эпоху символизма, позже активно дискутируемая в авангарде. В возможности синтеза виделся способ выхода из кризиса культуры, которым отмечена эта эпоха, надежда на преодоление разобщенности процессов творчества.

В тесном содружестве мастеров разных областей искусства создавался новый русский театр, повлиявший не только на творческие искания в России, но и далеко за пределами. Как и многих художников начала века, Малевича привлекает работа в театре. Сценическое оформление футуристической оперы «Победа над Солнцем», поставленной в 1913 году – особая веха в творчестве художника, поскольку именно в процессе этой работы художник постепенно движется к созданию первых супрематических форм.² Работа над этими декорациями является одним из ключевых моментов понимания проблемы синтеза Малевичем, в творчестве которого все виды искусств соотнесены, находятся в постоянной плотной связи между собой и взаимопереводимы.

Чтобы полнее охарактеризовать авангардный театр, в этой части работы рассматриваются предпосылки к его возникновению, анализируются многочисленные театральные теории «серебряного века». Сопоставляя их я прослеживаю линию преемственности между символистским и авангардным театральным искусством, выявляю основные точки соприкосновения и различия между ними. Большое место в работе уделяется театральной теории Всеволода Мейерхольда, поскольку именно в его сценических реформах, хорошо виден переход от символизма к авангарду. Зарождаясь внутри натуралистического театра, они развиваются в студии при МХТе, где вырабатываются основы условного театра. Творчество «позднего» Мейерхольда (20-ые гг.) можно отнести к авангардному театру.

Восстановление театральных концепций эпохи, постоянно поднимающих вопрос синтеза искусств, помогает полнее охарактеризовать взгляды Малевича на эту проблему. Однако подробная характеристика театра авангарда и обзор авангардных театральных

² Здесь же, на сцене, впервые появляется центральный символ будущего супрематизма – Черный квадрат

течений в широком контексте выходит за рамки данной работы, ограничивающейся лишь исследованием отдельных черт, характерных для футуристического театра.

1). Символистский театр как подготовительный этап к театру русского авангарда

В 1910-х годах XX века начинается активный поиск преодоления традиций Московского художественного театра (МХТ). Характеризуя этот отрезок русской культуры, драматург, режиссер, теоретик и историк театра Николай Евреинов напишет: «Живя в эпоху какого-то невероятно напряженного искания театральной истины, мы слышим такую разногласицу в понимании существенных задач сценического творчества, какой, насколько я знаю историю театра, никогда до сих пор не существовало». (ЕВРЕИНОВ 2002: 25)

Основным лейтмотивом театральной критики той эпохи постепенно становится «гонение против натурализма». В критических статьях символистов наблюдается противопоставление «старого театра» с его «ненужной правдой», вступившего в период яркого кризиса и нового театра исканий, которому приписывалась особая историческая задача. Теоретик условного театра Вс. Мейерхольд в своей книге «О Театре» отмечает, что к натурализму причисляется все, что стремится к бытовому подобию. (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:123)

Мысль об обновлении театрального искусства получает едва ли не всеобщее признание, дискуссии о старом и новом театре, ведутся уже не только на страницах литературных журналов, но и непосредственно на сцене, создавая театральную рефлексию внутри самой пьесы³. В этой эпохе театру отводится особое место, как искусству действенному и динамическому. В символизме через категорию театра или форм театроподобных начинает осмысливаться сама жизнь человека и созданная им в течение веков культура. Как отмечает польская исследовательница русского театра символизма М. Цимборска-Лебода, Вяч. Иванов, Г. Чулков, А. Белый приписывают театру-мифу роль преобразующей силы, способной организовать жизнь человека от духовной до политической. (ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 1984: 358)

Художественная трансформация театра проявляется в переосмыслении его функции по отношению к человеку. Под давлением символистских концепций меняются понятия о роли актера в театре, о назначении сценической живописи и функциях других

³ Пример авторефлексивности театра – пьеса «Чайка». Рефлексия жанра на самого себя (театр в театре) требует новой культуры восприятия

составляющих театрального искусства. Можно сказать, что меняется сам тип театральной коммуникации.

По определению В. Брюсова, важнейшее назначение театра - «помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями», ведь воплощая то, что «есть у него *своего* в понимании», он может сделать «великое создание из совершенно ничтожной пьесы» (БРЮСОВ 1987:60). С этим утверждением позже соглашается и Вс. Мейерхольд: «Всеми средствами нужно помочь актеру раскрыть свою душу, слившуюся с душой драматурга через душу режиссера». (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:127) Актер нового театра выдвигается на первый план, приравнивается к творцу, а режиссер только направляет актера, а не управляет им. Режиссер служит лишь мостом, связующим душу автора с душой актера, вместе с тем, он свободен от автора.

Новый театр пытается изменить отношения между сценой и зрителем, к которому предъявляются иные требования: он должен стать соучастником драмы. «Условный метод предполагает четвертого творца, после автора, режиссера и актера – это зритель, создает такую инсценировку, при которой зрителю своим воображением приходится творчески дорисовывать данные сценой намеки», - пишет Вс. Мейерхольд вслед за символистами, стремящимися уничтожить **границу между актером и зрителем**. (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:141)

Предполагается, что участие зрителя в сценическом действии сотрет рампу, разделившую актера и зрителя в процессе эволюции античного театра. Появляются приемы вовлечения зрителя в действие пьесы, среди которых, к примеру, диалог с публикой, рассматриваемый как совместный творческий акт. Можно сказать, что театр становится открытой художественной структурой. Если старый, натуралистический театр хочет заставить зрителя переживать то, что происходит на сцене, где создается иллюзия жизни живых людей (это театр переживания), то новый театр требует от зрителя, чтобы он сам **переродился**, стал полноправным участником действия: автор и зритель становятся равноправными единицами. Тема необходимости **перерождения самого человека** для восприятия нового искусства, созвучная концепции выхода искусства из чисто эстетической сферы в жизнь будет подробно рассмотрена в III части.

Период интенсивного переосмысления театральных традиций совпадает с началом расцвета новой русской драматургии. Нужно отметить, что сам **жанр драмы** существует в двух ипостасях – с одной стороны как жанр, литературный текст, с другой – как зрелище в своем сценическом воплощении. Поэтому неслучайно многие критики утверждали, что импульсы к обновлению театра идут от литературы (драмы как литературного текста).

Переживая свою эпоху как эпоху глубоко трагическую, русские символисты считают, что драма должна выразить именно этот глубинный трагизм экзистенциальных основ человеческой жизни. Драматическое действие должно повествовать не о внешних коллизиях и интригах, а уходить вглубь человеческой души. Известный театральный критик того времени Н. Эфрос пишет: «В театре объявились новые задачи, не поддававшиеся старым методам и отменявшие все привычные формулы. Возникла и вдруг двинулась на сцену новая драматическая литература и потребовала небывалого сценического воплощения». (ЭФРОС 1914: 22-46).

Как отмечают в своих статьях многие исследователи, стремление нового театра к раскрытию глубинных аспектов бытия, где проявляется глубочайший трагизм человеческой жизни, требует трансформации драматического действия. Переосмыляется функция диалога, меняется его характер, общение между людьми происходит не на внешнем, а на глубинном уровне, все чаще диалог человека с человеком уступает место диалогу человека с бытием, поэтому особую роль приобретают **паузы, молчание**. По мере того, как ослабевает роль словесной коммуникации, диалогов, повышается роль зрительных и музыкальных эффектов на сцене. При этом, декорации упрощаются – из воспроизводящих действительность, они становятся более условными, символическими, а театральная сцена уже не стремится создать эффект правдоподобия. Живописи дается установка стать «духовной силой спектакля». Эта тема требует более подробного рассмотрения **при исследовании перехода театра символизма к футуристическому театру, в котором вместо декораций появляются произведения с символическим значением**.

Первые побуждения к обновлению театральных концепций приходят со стороны литературы, по выражению Вс. Мейерхольда «**новый театр вырастает из литературы**». «Литература подсказывает театр. Подсказывают не только драматурги, которые дают образцы новой формы, требующей иной техники, но и критика, которая отвергает старые формы», – пишет он (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:123-124), отмечая, что почву для новой драмы подготовили поэты В. Брюсов и Вяч. Иванов и пьесы М. Метерлинка. Поскольку требования реформы театра идут от самих авторов, почти все символисты становятся авторами драм или критических статей о театре. К театру обращаются самые заметные писатели того времени – В. Брюсов, Федор Сологуб, Максим Горький, Леонид Андреев. Среди литераторов-символистов практически не было тех, кто не писал бы пьесы в новом духе и теоретические статьи, так же как и среди известных художников-живописцев не

было ни одного, кто не работал бы в театре. Поэтому неслучайно, что позже **импульсы к обновлению театра начинают исходить со стороны живописи.**

2). Воссоздание античного театра на современной сцене и вопрос синтеза искусств. Полемика Вяч. Иванова с А. Белым, В. Брюсовым и Вс. Мейерхольдом

Одной из наиболее обсуждаемых тем в театральной критике начала XX века становится возможность возрождения **античного театра** на сцене, путем возврата к древним формам синтеза. **Этот вопрос тесно связан с проблемой синтеза искусств в символизме, которая позже привлечет внимание деятелей авангарда. Тема также становится одной из основополагающих в творчестве Малевича, учитывая настойчивое стремление супрематизма к экспансии в разные области искусства (рассматривается в V части).**

В своих работах о театре символисты приводят совершенно различные мнения по этому вопросу, что вызывает многочисленные споры и дискуссии между авторами. Наиболее последовательно мысль о воссоздании театра античности проводится в статьях Вяч. Иванова, к работам которого, как и к статьям В. Брюсова, позже постоянно возвращается Вс. Мейерхольд. **Концепция, предложенная Вяч. Ивановым, ставит проблему синтеза искусств и базируется на его вагнеровском понимании, а путь к созданию нового театра автор видит в воссоздании античного театра, где зритель ощущает катарсис, в возрождении хорового действия.**

Целью эстетической программы символистского «нового театра», созданной Вяч. Ивановым, обогащенной Ф. Сологубом и Г. Чулковым, было воссоздание первичных жанрообразующих элементов театра – то есть изначальной целостности театра. Наиболее важные положения этой концепции можно обобщить следующим образом. Вяч. Иванов считает, что по происхождению и культуре театр есть «соборное действие» - искусство динамическое, диониссийское⁴, говорит, что драма родилась «из духа музыки, из хорового дифирамба» (ИВАНОВ 1974: 93-94). Размышляя об эволюции античного театра – то есть его становлении как зрелища – Вяч. Иванов отмечает постепенное обособление элементов первоначального действия: обособление зрителей, отобщение хора от героя, сгущенные маски. В начале, как самостоятельный элемент лирики выделяется дифирамб, а в центре театрального действия становится герой протагонист, зритель из прежнего сообщника

⁴ Это не искусство в современном понимании, а действие, возникшее из обрядового культа в честь бога Диониса

действия становится зрителем праздничного зрелища, а хор обособляется. Так возникает театр как зрелище, а зритель лишь пассивно переживает то, что воспринимает со сцены, действенный элемент уступает место зрительному. Вяч. Иванов считает, что именно в это время проводится *грань между актером и зрителем*, которая существует до сих пор, разделяя театр на два мира – только действующий и только воспринимающий. Театр «оргийной общины» (театр маски) превращается «в театр характеров – в театр раздробленной воли». (ИВАНОВ 1974А).

Для Вяч. Иванова идеалом является театр действия, ритуал, в котором зритель становится его участником. Обновленный театр чаемой символистами органической эпохи, должен воскресить свою динамическую природу, «дионисову стихию», раскрыть ее посредством восстановленного мифа и хора. Истинный театр есть «синтетическое действие»: синтез действия и соборности, вырастающий на основе «общинного», «оргийного» сознания. Новый театр должен перестать быть театром в смысле только «зрелища», Вяч. Иванов призывает «собираться, чтобы творить, делать, соборно, а не созерцать только». По его мысли, путем воссоздания древнего ритуала можно **восстановить античный театр**, античную драму, которая сохранила связь с ритуалом жертвоприношения. Эта эстетическая программа символистского театра «вряд ли может быть определена как призыв к архаизации жанра, ее правильнее считать «архаизирующей инновацией». (ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 1984: 361)

Полемизируя с Вяч. Ивановым А. Белый ставит под сомнение возможность возрождения античного театра на современной сцене. В своей статье «*Театр и современная драма*» он критикует концепцию театра как священнодействия, в котором актер является жрецом, считая, что все заявления о театре как о новом храме остаются лишь фигуральными заявлениями. По мысли А. Белого, **современная драма не может вернуться к античной**, а воссоздавать античный театр, дионисово действие в современных условиях невозможно: «В высшей степени нелеп этот демократический соборно-мифотворческий храм-театр» (БЕЛЫЙ 1969:27-31). **Позже и Вс. Мейерхольд, который вслед за А. Белым считает невозможным воссоздание дионисова действия в условиях высокоразвитой современной цивилизации, и будет полемизировать с концепцией Вяч. Иванова, что станет общим моментом их взглядов на новый театр.**

А. Белый считает, что символистскую драму лучше не смотреть со сцены, а читать. Театр не есть место символической драмы, пишет он, отмечая что символистский уровень значений теряется на сцене: «Все яснее и яснее нам то, что современная драма не может

существовать в пределах театра. В символизме реальная связь за пределами видимости». (БЕЛЫЙ 1969:37)

Считая мистерию отдельным от театра действием, он называет стремление к ней кощунственным. Продолжая дискутировать с Вяч. Ивановым, он отрицает понятие театра как храма, критикуя ивановские мечты о коллективном творчестве в пределах сцены с превращением зрителя в хоровое начало. «Лучше откровенно и честно признать в принципе бессилие символистского театра на сцене <...> Человечество подходит к мистерии, которая никогда не снилась древним грекам. Возвращение к прошлому – отказ от этой мистерии». По мысли А. Белого «реформа нового театра должна проводиться в другом направлении – в сторону героического театра Шекспира». (БЕЛЫЙ 1969:42)

Тезис о необходимости возврата к античному театру как прообразу театра современного выдвигает и В. Брюсов, однако этот процесс понимается им как возврат к «сознательной условности», присущей античному театру, а не к прямому его возрождению на современной сцене. «От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра» - пишет В. Брюсов в статье «Ненужная правда». (БРЮСОВ 1987:67) Она явилась одной из важнейших критических статей для театральных исканий начала XIX века и становления условного театра. По его мысли, не только театральное, но и никакое другое искусство не может избежать условности формы, не может превратиться в воссоздание действительности. «Так не лучше ли оставить бесцельную и бесплодную борьбу с непобедимыми, вечно восстающими в новой сценической силе условностями». (БРЮСОВ 1987: 65)

Вслед за символистами исследует возможность возрождения античного театра также Вс. Мейерхольд. Сожалея о неспособности МХТ, как театра натуралистического, принять разнообразный античный репертуар (по его мнению, МХТ сумел воплотить лишь театр Чехова, и остался лишь «интимным театром») режиссер подчеркивает, что античный театр был Единым Театром и именно «раздробленность на «интимные театры» мешает возрождению Театра – действия, Театра – праздника». (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:140) Подробно разбирая и анализируя эти статьи В. Брюсова и Вяч. Иванова, которые он считал «предвестниками совершающегося переворота» в искусстве и театре, Вс. Мейерхольд говорит о том, что условный театр ведет к возрождению театра античного, атрибутами которого является уничтожение декораций, отказ от рампы, подчинение игры актера ритму пластических движений, ожидание возрождения пляски. Режиссер считает, что именно в античном театре «есть все, что нужно нашему сегодняшнему театру». (МЕЙЕРХОЛЬД 1913: 142)

Символистские стремления к обновлению театра, питало идущее от Р. Вагнера стремление к синтезу и реинтеграции культурных сил, мечта о большом, «всенародном», «мифотворческом» искусстве, которое заменит «малое», «интимное», «камерное». Тоска по синтетическому театру, театру-действию – волевому акту, преображающему случайное множество зрителей в необходимое единство «волящего» и «действующего». Осуществление этой утопии считалось символистами – в первую очередь Вяч. Ивановым – финальной целью стихийной эволюции культуры, третьим и совершенным этапом ее развития. (ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 1984: 359)

Р. Вагнер опирается на идеи романтиков о первозданном единстве искусства, о мифотворчестве как основе искусства, воссоединяющем жизненную и образную реальности, о «панмузыке». Существенную роль в его построениях играли и социально-утопические мотивы, близкие к революционному радикализму. В молодости он испытывал влияние литературно-политической группы «Молодая Германия», Л. Фейербаха, восхищался русским анархистом М. Бакуниным. Он ставил цель обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства, установить, что искусство – продукт социальной жизни. В своих работах он рисовал утопическую картину взаимодействия искусства, общества и революции, где человек становится центром и целью творчества. Считая, что греческая трагедия выросла из мифа, Р. Вагнер поставил проблему синтеза искусств в прямую связь с изначально мифологической природой искусства. В его музыкальных драмах, которые были задуманы как массовые действия, воссоединяющие исторические эпохи и людей, именно миф становится основой возрождения синтеза искусств. Первым опытом реализации «искусства будущего» стала постановка оперы «Золото Рейна» (первая из цикла «Кольцо Нибелунга»).

Хотя законченная теория о синтезе искусств, как и сам термин, впервые встречается в работах Р. Вагнера, интерес к этой проблеме возникает уже в эпоху Возрождения, где формируется идея о необходимости объединения искусств для совершенствования мира. Предшественники Вагнера – немецкие романтики, создают утопическое учение о «всекультуре», где сочетаются искусство, наука, философия, язык, естествознание и пр. Синтез, как принцип всеобщего взаимодействия и взаиморастворения, представляется универсальной формой объединения и связи.

Разделить сферы «живописного», «музыкального» или «пластического» невозможно, поскольку одно искусство потенциально присутствует в другом, а единый язык искусства представляется как общее художественное мышление. Рассматривая природу в единстве

звуков, форм и красок, романтики считают, что у каждой картины есть родственные ей поэтические и музыкальные произведения. Эта концепция определяется как панмузыкальная, поскольку в ней все виды искусств определяются через музыку. «Видимой» музыкой считались орнаменты, арабески, узоры, а поэзия воспринималась почти как звено между живописью и музыкой. Явления, постигаемые зрением воспринимались как родственные слуховым, и наоборот. «У романтиков мечта о синтезе искусств основывалась на синестезии, уничтожающей границы между разными искусствами в процессе восприятия». (ШОРОВ 2010:9) Рождается концепция универсального художественного произведения – «Gesamtkunstwerk», которая предполагала совместное воздействие различных искусств и добивалась всеохватывающего содержания. «Изначально целостное» искусство должно было вывести общество из кризиса, и, объединив противоположности, стать высшим синтезом всех элементов и методов, моделью универсальной «идеологической культуры», призванной помочь человеку найти свое место в мире.

Признавая вагнеровскую концепцию синтеза, (основанную на том, что музыкальная драма (опера) – это синтез всех искусств). Вяч. Иванов называет Р. Вагнера одним из зачинателем «диониссийского творчества», «первым предтечей мифотворчества» которому, однако, «не дано быть завершителем». Символист считает, что Вагнер лишь начал этот процесс, проложил первые вехи на пути, однако остался только «зачинателем», в творчестве которого одержало верх «аполлоново начало». По мысли Вяч. Иванова, то, что Вагнер, уяснил значение античного хора и сделал хором своей музыкальной драмы оркестр, является одним из важнейших шагов в воскрешении древней трагедии. Из вагнеровской оркестровой симфонии выступает драматическое действие. Процесс возврата к театру античности, к мистерии должен быть продолжен. (ИВАНОВ Вяч. 1974А: 83-84)

Вновь вступая в полемику Вяч. Ивановым, А. Белый говорит о невозможности создания нового синтеза путем возврата к архаическим началам. Он также отвергает концепцию синтеза Вагнера, мотивируя это тем, что музыка не действенная, а содержательная форма творчества, однако признает тезис о том, что в драме заключено начало синтеза. По его мысли для осуществления синтеза искусств человек должен пересоздать себя, т.е. стать актером в ницшеанском смысле. Для реформы нужно пересоздание нравственного устройства человека. Белый говорит, что в своих последних целях искусство далеко уходит за пределы эстетики, оно стремится пересоздать человечество. (БЕЛЫЙ 2010А: 331) В статье «Будущее искусство» 1907 г. А. Белый

выделяет два основных процесса, происходящих в культуре. С одной стороны, происходит дифференциация всех видов искусства, все отдельные области творчества превращаются в знания, а результате чего происходит распад искусств. А с другой - проявляется **стремление к синтезу различных художественных сфер. Вопрос заключается в том, на каких основаниях должен и может быть осуществлен этот синтез.** (БЕЛЫЙ 2010б: 324-326)

С Вяч. Ивановым полемизирует и Вс. Мейерхольд, который тоже отрицает возможность синтеза искусств в духе Вагнера и утверждает: «Автор, режиссер, актер, декоратор, музыкант, бутафор никогда идеально не сливаются в коллективном своем творчестве. И не кажется мне поэтому возможным вагнеровский синтез искусств». (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:128). По его мысли, в театре живописец и музыкант должны «отмежевываться» друг от друга. Однако, при этом Мейерхольд отмечает возможность «слияния» автора, актера и режиссера. **Здесь режиссер говорит «о каком-то новом положении живописи в театре», что превосходит функцию художника в работе над оперой «Победа над Солнцем»: «В условном театре живописец ставит себя в той плоскости, куда не пускает ни актера, ни предметы, так как требования актера и не театрального живописца различны»** (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:120).

С вопросом синтеза искусств тесно связана поднимавшаяся ранее тема влияния различных видов искусства (литературы, живописи, языка пластики и жеста) на формирование новой сценической культуры. Важно отметить, что в процессе эволюции театра, **взаимодополняемость различных искусств продолжает непрерывно меняться.** Перед режиссером встают многочисленные вопросы: чем должна быть декорация, какова роль пластики, языка жестов, который приобретает все большее влияние в театре. Возникают разные концепции взаимоотношения слова, языка, зрелищности и жестов, которым в поэзии этих лет придается все большая роль.

Язык пластики и жеста выдвигается на первый план, появляются призывы концентрировать внимание зрителя на движениях, которые выражают чувства актера, озвучивается необходимость минимизации театральных декораций. Вс. Мейерхольд пишет: «Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движениям» (МЕЙЕРХОЛЬД 1913: 135). Пластика помогает зрителю не только слушать слова актера, но и проникать во внутренний, скрытый диалог. «В театре, где главную основу составляет актер надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи», - считает режиссер. (МЕЙЕРХОЛЬД 1913:137).

Исследование **связи живописи и театра, которая переосмысливается на каждом этапе развития театрального искусства**, особенно интересно становится в разрезе изучения проблемы синтеза искусств у Малевича.

3). Минимализация декораций, как одна из черт театра символизма, которая служит предпосылкой к авангардному театру

К 1910-ым годам происходит расцвет театрально-декорационного искусства - живопись прочно утверждается на русской сцене, как главенствующая сила, поднявшись на вершину драматургии, и полностью подчиняет себе театр. О ситуации в театре начала века, А. Эфрос пишет: «Сценическая живопись <...> выросла в явление исключительной красочности и силы <... > Живопись заявила себя властелином, и у театра хватило мудрости не прекословить и не бороться, – в смирении таилось его спасение. Он покорно выполнял все, что возлагал на него новый сюзерен. Ближайшая эволюция театра определилась: наступало господство живописи на сцене» (ЭФРОС 1914:35).

Постепенно живопись вытесняет из театра слово, зрительные эффекты затмевают содержание. «Живопись театра вступила в новую для себя эпоху неореализма, который выдвинул требование, чтобы внешние пестрые события драмы шли на поводу у стоящих за этими событиями духовных сил: действие, видимое на сцене, только скупое и краткое отражение того, что происходит в духовных глубинах современности». (ЭФРОС 1914:38)

Именно в этот период полностью переосмысливается принцип оформления театральных декораций, который обсуждается практически во всех критических статьях того времени (В.Брюсова, Вяч. Иванова, М. Волошина, Вс. Мейерхольда, А. Эфроса, А. Левинсона). Ведущую роль в оформлении сцены играют мастера «Мира искусства» практически все художники этого объединения оформляют театральные постановки. Их работы стали новым этапом развития декорационной живописи, которая повлияла не только на русский театр, но и на все мировое театральное искусство. Константин Коровин, например, создает выдающиеся декорации к балету «Конек Горбунок» (1912 г.), Михаил Врубель – к «Сказке о царе Салтане» (1900), Александр Головин – к «Псковитянке» (1896), Александр Бенуа - к опере Вагнера «Гибель Богов» (1902), Лев Бакст делает декорации к античным трагедиям. При всем многообразии в подходе к оформительскому искусству, критики отмечают стилевое единство в их работах, часто называя этот стиль «декоративно-плоскостным» и несмотря на интенсивность цвета – более графическим, чем живописный, критикуют за излишний реализм. Начинается

тесное творческое сближение живописцев «Мира искусства» с МХТ. С 1909 по 1915 годы А. Бенуа, Борис Кустодиев, Мстислав Добужинский оформили большое количество спектаклей во МХТе. Немного позже появляется выдающаяся дягилевская антреприза, сыгравшая огромную роль в европейской художественной жизни, звездами которой были те же Л. Бакст, А. Бенуа, М. Добужинский, А. Головин. Появляется интерес к стилям ушедших эпох, увлечение стилизацией и тяга к традиционализму. Н. Евреинов открывает «Старинный театр», который реконструировал старинные театральные представления от средневекового моралите до испанской драма XVI-XVII веков. Стиль спектакля создавали прежде всего художники – декорации делались по эскизам И. Бибибина, В. Щуко, М. Добужинского, Е. Ланселе. В Старинном театре художники выступали сплоченной группой и их работы сыграли существенную роль в формировании театально-декоративной живописи мастеров «Мира искусства», прекрасно выполнив реставрационную и стилизаторскую задачу.

Однако, несмотря на то, что живопись принесла театру великолепные образцы сценических декораций, усилив зрелищность постановок, она играла и негативную роль, уводя внимание зрителя от содержания пьесы и игры актера. Критика отмечала, что фон съедал действие», что методы, которыми живопись овладела сценой, опустошили драматургию. «Декоративность поглотила театральный облик зрелища, утвердив себя центром сценического действия». (ЭФРОС 1914:35)

Подобные тенденции еще больше усилили отторжения реализма в сценическом искусстве и тягу к условности на сцене. В. Брюсов одним из первых заговорил о необходимости упрощения декораций в уже упоминавшейся статье «Ненужная правда» (1902 год). С этого начался процесс медленного низвержения живописи с властвующих позиций на сцене. Призывы Брюсова отказаться от ненужной правды современных сцен в пользу сознательной условности, относятся и к сценическим декорациям, отвлекающих зрителя от пьесы своей пестротой. «Театру пора перестать подделывать действительность. <...> Сцена должна делать все что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы», – пишет символист (БРЮСОВ 1987:65-66). Развивая свой тезис о «ненужности» и невозможности воспроизведения жизни на сцене В. Брюсов, призывает в обстановке стремиться не к правдивости, а только к правдоподобию. «Воспроизвести правдиво жизнь на сцене - невозможно. Сцена по самому своему существу – условна. Можно одни условности заменить другими и только <...> Декорация – только указание воображению, в каком направлении ему работать». (БРЮСОВ 1987: 63-64). **Тенденция к упрощению декораций, необходимости сведение**

их к минимуму, обозначенная критиком, в дальнейшем приводит к появлению новой сценической живописи и полной условности в декорациях – Черному квадрату.

Необходимость минимализации сценической живописи вслед за В. Брюсовым признает Вс. Мейерхольд. Подробно цитируя эту статью символиста в своей книге «**О театре**», он говорит о «намеренной условности» уже как художественном методе. Тенденция к минимизации в концепции режиссера затрагивает не только декорации, но и действия, производимые на сцене. Постановка трагедий бельгийского драматурга М. Метерлинка, считает он, требует крайней неподвижности, почти «марионеточности». Ему грезится «Новый театр с иной техникой», так называемый условный театр. Режиссер считает, что «нужен неподвижный театр», который предпочитает скованность жеста и экономию движений жесту общего места», замечая при этом, что трагедия выявляется «не в душу раздирающих криках, а наоборот, в наиболее спокойной, неподвижной форме и в слове, тихо сказанном». (МЕЙЕРХОЛЬД Вс. 1913:125). В условном театре делается акцент на внутреннем диалоге в противопоставлении с внешним, говорится о необходимости поиска **новых средств для его выражения**. Противопоставляя два подхода к театральному искусству, В. Мейерхольд, говорит о том, что живописи а театре нужно отойти на второй план.

В своих размышлениях о сценической живописи Максимилиан Волошин отмечает, что театр управляется «законами сновидения или игры», которые наиболее наглядно выявляются в простейшем элементе сцены – декорациях. (Волошин 1988:354) Поскольку логика реальной действительности и логика театра не совпадают, на сцене становится правдоподобен **знак**, а предмет из жизни не убедителен. Театральные декорации, считает он, должны быть не изображениями, а **знаками** действительности, но упрощения декораций быть не должно, так как они не вызывают иллюзий, в них нет убедительности. Убедительными их делает только одна игра актера. «Декорации на сцене – игрушки в детской – они мертвы, пока ребенок не начинает в них играть. Важно не то, как зрители будут глядеть на декорации, а насколько актеры будут им верить <...> как дети играть в них». (Волошин 1988:354) Признавая, что принцип упрощения верен по существу М. Волошин все же отрицает «логически осмысленные упрощения»: «Применение его не может быть достигнуто логическим путем. Законы сценической иллюзии нужно искать в логике детских игр».⁵ (Волошин 1988:354)

⁵ Пример: живой пудель на сцене – не убедительно, убедительнее всего, когда Фауст обращался к пустоте

Под напором критических статей, требующих упростить декорации и новых символистских концепций о театре, сценическая живопись начинает постепенно сдавать свои позиции, в результате чего из «владельца» театра превращается в его «раба». Описывая постепенное отступление живописи с театральной сцены, А. Эфрос выделяет несколько этапов этой «демобилизации».

Впервые после долгого периода расцвета «живописная стихия отступила перед стихией театральной» в постановке «Мнимого больного» с декорациями А. Бенуа, где театр оказался в превосходстве, а декоративность казалась случайной и ненужной.

Затем начался этап неореализма, требовавшего вынести «современность на сцену». Современная жизнь двинулась на сцену не как былая «натуралистическая имитация» действительности, а как внутренняя драма, созданная столкновением и борьбой духовных сил современности. Неореализм потребовал, чтобы своими красками и контурами она пользовалась, как *духовными силами*, чтобы она ставила их «психические свойства» во главу инсценировки. (ЭФРОС 1914:22-46). Между тем никогда раньше в живописи театра **не придавалось такое значение внутренней выразительности линии, психическому действию краски, перед ней не ставилась задача стать «духовной силой спектакля».** В предшествовавшем опыте она оставалась «декорацией» в буквальном смысле слова, что в современном театре уже не требовалось. Художник начинает по новому относиться к сцене, театральной живопись изменяется. «Теперь художник не только не диктует театру условия работы, но как бы сам ждет от театра приказаний; из творца он становится простым исполнителем чужих решений; он идет на поводу у режиссера, у актера, у техника, не имея сил и опыта соединить все зрительные впечатления в одно художественное целое». (ЭФРОС 1914)

Таково положение дел в русском театре к 1913 году - времени постановки оперы «Победа над Солнцем». **Живописец, стоявший только что впереди всех, отступает на скромное и далекое место, позади режиссера и актеров, – в ряды технического персонала театра.**

4). Театр экспрессионизма как переход от символизма к авангарду

Предтечей русского театра авангарда, во многом предвосхитившим его открытия, можно считать появление театра экспрессионизма, берущего свое начало с постановки Вс. Мейерхольдом пьесы Леонида Андреева «Жизнь человека» в петербургском театре В. Комиссаржевской. **Для настоящего исследования особенно важно рассмотреть**

стилевые признаки самой пьесы и ее воплощения, поскольку они совпадают со многими приметами условного театра в эстетике символизма и предвосхищают авангардный театр.

Поставленная в 1907 году сразу двумя наиболее яркими выразителями режиссерских исканий начала века – В. Мейерхольдом и К. Станиславским пьеса Л. Андреева становится своеобразной лабораторией, в которой вызревали новые приемы театрального искусства XX века. Как отмечает крупная исследовательница русского символизма и авангарда Л. Силард, для Станиславского «Жизнь человека» стала ярким примером взаимодействия МХТа с новыми течениями искусства. Она тем более подходила театру, что находилась на перепутье: сам Андреев считал себя продолжателем традиции А. Чехова, лишь в большей степени отвлекшимся от быта и в большей степени тяготеющим к обобщенности. Желание Л. Андреева занять среднюю позицию между реализмом и символизмом, отвечало линии театра, сохраняющего верность реализму, но готового использовать результаты «юных брожений». (SZILÁRD 1983:31) Автор одной из первых основополагающих статей о русском экспрессионизме Л. Швецова считает, что в творчестве Андреева, начавшего свой путь в русле критического реализма и не порывавшего связей с ним, сосуществовали различные тенденции, стили, в частности экспрессионизм, которому присуще острейшее переживание катастрофичности эпохи и драматизма существования отчужденного человеческого «я». (ШВЕЦОВА 1975: 260)

Пьеса явилась этапным событием и в работе Вс. Мейерхольда, **во многом предвосхитившей приемы условного театра**, который подобно другим искусствам начала века боролся с натурализмом. Постановка пьесы Андреева дала ему возможность для компромисса – на сцене появились бытовые детали, выполняющие вместе с тем условное задание. Созвучна режиссеру была и установка на преувеличенную пантомимичность жестов, которую Андреев предлагал в своих замечаниях для постановщиков пьесы. Черный бархат, использованный в декорациях мейерхольдовской постановки и воплотившийся в авангардном театре в более сложных приемах («сукон» и «кадрирования» сцены) лишал исполнителя бытового окружения, переводил его в условное сценическое измерение и побуждал, пренебрегая мелкими бытовыми подробностями, стремиться к внебытовой обобщенности. (SZILÁRD 1983:31). Театр постепенно отказывается от «бытовизма», тяготевшего над ним много лет. **Эта проявилось в редукции театральных декораций, которая лежала в русле размышлений символистов и полнее воплотилась потом в авангардном театре.** Замедленное, «условное» чтение текста создавало дистанцию между актером и образом.

Уже в постановках «Жизни человека» особое значение приобретает поза, жест, которое позже усиливается в условном театре.

Большинство из приемов, находящихся в арсенале театра экспрессионизма, как в этом убеждает нас пьеса Л. Андреева, такие как стремление к обобщению, минимализации декораций, уничтожению театральной рампы, приходят из символизма и усиливаясь, приобретая другие акценты и трансформируясь (абстракция, схематизация) переходят в авангардный театр. **В этом смысле пьеса Андреева служит промежуточным звеном между концепциями символистского и авангардного театра.**

Постановка «Жизни человека» стала следующим шагом Вс. Мейерхольда к условному театру с его отрешенностью «от внешнего ради внутреннего». Исследовательница М. Цимборска-Лебода отмечает, что одной из примет, обозначающих этот переход, является **персонификация самых общих человеческих отношений**: вместо конкретных психологических характеристик персонажей драмы, действующие лица обозначаются общими категориями (ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА 1984:363). Анатолий Луначарский писал, что экспрессионисты страшно любят не называть действующих лиц по именам, а обозначать их просто: солдат, актер, дама в сером, придавая этим им некую безликость. (ЛУНАЧАРСКИЙ 1965:21) Позже эта же тенденция прослеживается в трагедии «Владимир Маяковский», а далее у А. Крученых, в либретто к опере «Победа над Солнцем» (ПНС), которая подробно рассматривается в следующей главе. Уже у Л. Андреева, который предвосхитил немецкий экспрессионизм, главный персонаж драмы из некой конкретной, индивидуальной личности, становится **человеком вообще**, а все остальные персонажи определяются путем соотнесения с ним, о чем говорят и сами названия (обозначения) персонажей пьесы – Жена Человека, гости, наследники и прочие общие названия. В прологе автор указывает на то, что в драме речь идет о человеческой жизни вообще – жизни каждого из нас: «вот далеким и призрачным эхом пройдет перед вами, с ее скорбями и радостями, быстротечная жизнь Человека». (АНДРЕЕВ 1990)

Вся драма построена на противопоставлении: Человек – Некто в сером (рок, судьба). Современная Андрееву критика замечает, что с одной стороны, автор стремится абстрагироваться от действительности, дать сокращенные схемы, какую то геометрию конкретной действительности, вместо живого человека нарисовать человека вообще <...> с другой стороны, у него заметно желание рассмотреть <...> эмпирическое значение того или иного жизненного отношения. (ШВЕЦОВА 1975:261). То есть происходит деперсонализация самого человека, но персонализируются общие абстрактные состояния. **Это предвещает формирование принципов абстрактной живописи, где реальные,**

конкретные предметы разлагаются, а некоторые отвлеченные сущности персонализируются.

Таким образом, **вслед за символистскими исканиями, происходит дальнейшее переосмысление категорий человеческой жизни, что влечет за собой трансформацию самого сценического действия в театре экспрессионизма.** Л. Андреев активно пользуется приемом обобщения – в его пьесе уже нет конкретных ситуаций, а есть вехи, самые общие категории человеческого существования. Все картины драмы рисуют лишь основные этапы жизни человека - рождение, жизнь, смерть; основные чувства и состояния – муки родов, любовь, бедность, богатство, горе, немощность старости, зависть, жадность. В прологе Некто в сером говорит зрителям: «Вот пройдет перед вами вся жизнь человека, с ее темным началом и темным концом» (АНДРЕЕВ 1990). Главные конфликты вынесены за пределы сцены человек в конфликте не с другим человеком, а с глобальными силами судьбы. При инсценировке все бóльшую роль **играют визуальные воплощения драматических принципов, цветовые символы** (например, серый, желтый цвета). **Это созвучно с живописной техникой абстрактной живописи, где отдельные состояния символизируются цветовыми оттенками.**

Стилистика сцены в спектакле «Жизнь Человека» проявилась в редукции ее оформления, т. е. сведения всякой сценической материи и даже цветовой гаммы к минимуму - вплоть до черно-белого колорита, игры световых эффектов на темном фоне целого пространства, этого зрелища жизни и кончины Человека. (БЖОЗА 2002: 420) **Этот принцип перекликается со стремлением зарождающейся абстрактной живописи к редукции, разложением многообразной красочности на основные локальные цвета, что в дальнейшем приводит к появлению Черного квадрата как театральной декорации.**

Реализуя чаяния символистов, стремившихся разрушить рампу между актером и зрительным залом, Л. Андреев делает **зрителя соучастником театрального действия**, и трагической закономерности бытия. В отличии от старого «театра переживания», новый театр можно назвать «театром представления», в котором зритель становится активным соучастником сцены. Как отмечает Л. Швецова, на первый план Андреев выдвигает не отражение событий, а эмоциональное, субъективное отношение художника к ним. (ШВЕЦОВА 1975: 262-265). **Склонность Андреева к отвлеченному художественному мышлению предвосхищает более позднее стремление живописи авангарда отразить чистую эмоцию, ощущение, а не реальные формы предметов.**

Еще одной приметой экспрессионизма, ставшей важной вехой на пути к условному театру авангарда, является тяготение к **схематизации**, проявившейся в **исчезновении внешнего драматического действия и реальных индивидуальных характеров**, которые заменяются образами судьбы, компенсируются визуальными эффектами и зрелищностью. Однако, герои Л. Андреева все же не безлики, хотя нарочито однолинейны и схематичны. Стремление режиссера к тому, чтобы зритель все воспринимал в чистом, обнаженном виде приводит к **появлению в пьесе резких контрастов, гипербол и преувеличений**. Театр пробует добиться чистых ощущений, снимая «все скорлупы»: человек изымается из взаимоотношений с другим человеком, и ставится во взаимоотношения с бытием, лишается имени, его образ становится схематичным. В этом движении театра в сторону условности прослеживается **параллель с уходящей от реализма супрематической живописью К. Малевича, построенной на живописных ощущениях и стремящейся выразить их «тайную силу»**.

Говоря о творчестве Л. Андреева, как о представителе экспрессионизма, следует отметить, что он стал предвестником немецкого экспрессионизма, который был более поздним явлением. Кроме того, некоторые исследователи считают, что экспрессионизм как литературное и живописное течение в чистом виде на русской почве не существовал, а выражался отдельными стилевыми проявлениями в различных произведениях.⁶ К этим стилевым приметам, крупнейший исследователь русской живописи эпохи символизма и авангарда Д. Сарабьянов относит «повышенное ощущение кризиса жизни, краха привычных устоев, эсхатологические предчувствия, стремление раскрыть за внешними проявлениями внутренний смысл мира, желание говорить громким голосом, а то и кричать». (САРАБЬЯНОВ 2003:27). Определяя экспрессионизм как тип мировоззрения, ученый отмечает, что его возникновение в 1910-х годах XX века можно считать следствием кризисного сознания в Германии, где «моральные и экзистенциальные сомнения индивида приводят к распаду и отрицанию традиционных форм в искусстве».

В русской литературе выразителем глобального отрицания всего предшествующего опыта стал **футуризм**, который возник одновременно с появлением немецкого экспрессионизма. Наличие экспрессионистской поэтики явственно прослеживается внутри всего русского футуризма (ТЕРЕХИНА 2003: 150). Между этими двумя течениями существует «стилевая родственность», некоторые художественные приемы роднят с экспрессионистами и русских неопрIMITивистов тесно связанных с группой

⁶ И. Вакар считает, что несмотря на то, что о русском экспрессионизме трудно говорить как о художественном направлении, количественно произведения, соотносимые с ним, могут превзойти весь русский кубизм, не говоря уже о футуризме, хотя они не выстраиваются в единую даже пунктирную линию, оставаясь одиночными, разрозненными фактами искусства. (ВАКАР 2003)

кубофутуристов «Бубновый валет». (САРАБЬЯНОВ 2003:29) Они близки с молодым В. Маяковским, в творчестве которого также явственно проявились экспрессионистические тенденции. А. Луначарский называл его «родным братом экспрессионистов». (ЛУНАЧАРСКИЙ 1965)

Несмотря на то, что постановку «Жизнь человека» и трагедии «Владимир Маяковский» разделяет временной интервал в шесть лет, обе пьесы можно отнести к явлению экспрессионистического театра. Некоторые интуитивные экспрессионистические черты, проявившиеся уже у А. Андреева, проявляются в творчестве раннего Маяковского и наиболее четко прослеживаются в его трагедии, поставленной одновременно с «первой футуристической оперой «Победа над солнцем».

В трагедии «Владимир Маяковский» доминирует субъективно-эмоциональный аспект, характерный для экспрессионизма, поскольку поэт утверждает свое право на индивидуальное видение жизни, свободу художественной воли, творческого произвола.⁷ В некоторых из многочисленных рецензий на трагедию прямо отмечается ее сходство с творчеством Л. Андреева: «Ведь это подражание Леониду Андрееву: те же Бум-бум, те же вздутые, распухшие образы – крики, взвизги, симуляция безумия...»⁸

С экспрессионизмом пьесу сближают также приемы обобщения, схематизации проявившиеся, как и у Л. Андреева, в названиях персонажей, ставшими не конкретными, а общими, условными фигурами. **Обозначение героев также говорят о тяготении автора к эстетике футуризма – они не только схематичны, но и выражают какое-то внутреннее и внешнее ущербное состояние человека (Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы, Человек с растянутым лицом). Здесь можно провести параллель с картинами кубистов и кубофутуристов, с ассиметричными фигурами, раздробленными лицами, которые повлияли на формирование взглядов представителей русского авангарда.** Немаловажно также отметить, что экспрессионистское стремление к схематизации, в авангардном искусстве выражается в тяготении абстрактной живописи к беспредметности.

К экспрессионизму трагедию «Владимир Маяковский» также позволяют отнести некоторые черты, которые приводит исследовательница М. Бузаш в своем исследовании: образ одинокого героя, выявление внутреннего субъективного сознания героя, крайний субъективизм изображения, который перекликается с непосредственной эмоциональностью. (Бузаш 2000) **Применение гротескных элементов, тяготение к**

⁷А. Луначарский считал, что в рамках экспрессионизма осмысляется целый период творчества В. Маяковского, часто интерпретируемого в рамках конструктивизма. После поэмы «Про это» завершается экспрессионистический период Маяковского, и он переходит к выполнению социального заказа. (ЛУНАЧАРСКИЙ 1923)

⁸К. Чуковский Футуристическое действо, «Русское слово», 4 декабря 1913 г. (цитируется по Бузаш 2000)

искусству примитивных культур созвучны также зарождающейся авангардной эстетике. «Принцип абсолютизации художественной воли и принцип субъективно-эмоционального изображения, которые явились основой эстетической теории экспрессионизма, служили одной цели: выявлению внутренней сущности, стоящей за явлениями видимого, предметного мира». (Бузаш 2000: 265-266) **Эти принципы лежат в русле исканий беспредметной живописи, и в частности супрематических теорий Малевича, стремившихся изображать внутреннее содержание вещи.**

В этой монодраме (жанр характерный для экспрессионизма) все группируется вокруг главного персонажа – поэта Владимира Маяковского, реплики остальных героев безличны. По сути, эти фигуры условны, но они являются разными гранями, воплощениями центрального персонажа. Таким образом, можно сказать, что происходит «овнешвление» его внутреннего мира. Это также экспрессионистическая черта, еще один шаг от Андреева в сторону абстракции. Новизна пьесы заключается и в том, что образ центрального героя совпадает с автором, одинаковы даже их фамилии.

Однако в постановке В. Маяковского уже проявляются черты, характерные для театра футуризма. «Футуристичность» спектакля, по мнению Бенедикта Лившица, заключается в том, что Маяковский стирал грань между двумя жанрами – между лирикой и драмой. «Маяковский перебрасывал незримый мост от одного вида искусств к другому и делал это в единственно мыслимой форме, на глазах у публики, не догадывавшейся ни о чем». (Лившиц 1991:143) Вот как описывал Б.Лившиц этот спектакль, оставивший далеко позади новаторство «Балаганчика» и «Незнакомки» Александра Блока, который тоже присутствовал на премьере: «На сцене танцевал, декламировал только сам Маяковский, не желавший поступиться ни одним выигрышным жестом, затушевать хотя бы одну ноту в своем роскошном голосе». (Лившиц 1991:141) Выступал в желтой кофте и с папиросой в зубах.

Художественное оформление принадлежало И. Школьнику и П. Филонову, оно представляло собой куски сукна и огромный плакат, на которых представлен город с улицами, экипажами, трамваями, людьми, что должно было изображать переполох, произведенный в современном мире появлением в нем футуристов.

5). *Победа над солнцем*

Несмотря на стремление авангарда к отказу и отрицанию предшествующих этапов культуры, все же **основы русского футуризма, помимо влияния итальянских футуристов, французских кубистов и немецких экспрессионистов, намечались его главными предшественниками и оппонентами – русскими символистами.** «Поколение футуристов не только выросло в атмосфере символизма, но и получило в наследие от него плодотворные связи с европейской культурой». (ТЕРЕХИНА 2003:153)

Темы города, машинной цивилизации, хаоса жизни, воплотившиеся в сложные ритмы и отступления от традиционной поэтики в творчестве **В. Брюсова, А. Белого, А. Блока в авангарде становятся центральными мотивами.** Воспевание прогресса, любовь к изображению мегаполиса как фона жизни нового человека, «одухотворение» вещей материального мира, сближает рассмотренную в предыдущей главе постановку трагедии «Владимир Маяковский» с оперой «Победа над солнцем», которая стала одним из важнейших примеров футуристического театра. Мечты молодых бунтарей-кубофутуристов о создании Нового мира, их любовь к технике реализуются на фоне урбанистического ландшафта. При этом, если в опере воспевается машинная цивилизация, то в трагедии происходит бунт вещей, человек испытывает и любовь к ним и страх перед ними.

Постановка оперы «Победа над Солнцем» является **футуристическим вариантом реализации идеи синтеза искусств, идущей от символистов.** В поисках обновления тематики, и, главным образом, средств выражения, в слиянии живописных, скульптурных, музыкальных, литературных средств футуризм упорно стремился к синтезу искусств, в то время как предшествовавший ему кубизм оставался лишь на холсте и в скульптуре. Работа футуристов над оперой прекрасно реализовывало это стремление. Она была не просто соавторством художника, музыканта и поэта, а как определяет Евгений Ковтун «синтезирующим взаимообогащением слова, музыки и формы». (КОВТУН 1989:2).

«Победу» можно рассматривать как «некий единый Текст, включающий пьесу, музыку, эскизы, спектакль», а создателей оперы - Малевича, Хлебникова, Матюшина и Крученых, как авторскую группу, стремящихся к коллективному творчеству на пути зарождения синтетического искусства что, «явилось специфически авангардным стремлением». (ГУБАНОВА 2000) **Таким образом, в футуризме идея синтеза, зародившаяся в недрах символизма, получает неожиданное развитие в сторону**

коллективизации творческого процесса. Эта тенденция стала одной из основных характерных черт Витебского периода Малевича, когда активисты группы Уновис, возглавляемой художником, работают над проектами вместе, почти как коммуна (рассматривается в V части диссертации). Важно отметить, что стремление к коллективности проявляется в самой работе по созданию основной творческой концепции Малевича – теории супрематизма, которая была органически была связана с А. Крученых и М. Матюшиным. Можно сказать, что супрематическая теория разрабатывалась художником в сотрудничестве с поэтом и музыкантом, что хорошо видно из переписки Малевича и воспоминаний современников.

Опера построена по принципу «театра в театре», что позволяет концентрировать синтетическую природу этого вида искусства – все составляющие театральных постановок (текст, декорации, костюмы, музыка и актерская игра) сливаются в единое целое. «Гротескно-супрематические костюмы и декорации, четвертитоновая музыка и балаганный стиль либретто соединились в неразрывное действие», - замечает Г. Губанова. (ГУБАНОВА 2000:158) Непривычность диссонансных аккордов усиливалась расстроенным роялем и непрофессиональным исполнением студентов, иногда специально поющих не в ноты⁹. Между тем, об интересе новаторов к синтезу искусств говорит не только работа над оперой, но планы одного из ключевых деятелей авангарда, теоретика направления, активно участвовавшего в постановке ПНС Николая Кульбина.¹⁰ Вместе с Н. Евреиновым он намеревался создать «Общество единого искусства», целью которого было объединение всех его форм и проведение в жизнь начал красоты. Для популяризации этой идеи планировались различные мероприятия, в том числе лекции, спектакли, чтения, концерты, выставки.

В постановке «Победы» соавторы хотят продемонстрировать и закрепить близкие футуризму закономерности, проявившиеся в разных видах искусства начала века. «В живописи - разлом старого академического рисунка - надоевший классицизм, в музыке разлом старого звука – надоевший диатонизм, в литературе разлом старого, затертого, захламленного слова, надоевший слово-смысл», - пишет Матюшин в статье-рецензии на прошедшие в Петербурге спектакли. (МАТЮШИН 1914: 154) По воспоминаниям

⁹ Театр «Будетлянин» был создан при помощи «Союза молодежи» и финансировался Л.Жевержеевым. Всякая работа членов «Союза» и приглашенных лиц должна была оплачиваться. Известно, что Малевичу выплатили за эскизы к опере сто рублей, а Крученых скандалил в связи с низкой оплатой и тем как мало было выделено денег на постановки. (ТУРЧИН 2005: 231-233).

¹⁰ Н. Кульбин активно участвует в деятельности футуристов, организует выставки, публичные выступления, инициирует издания альманахов. Создатель группы «Треугольник», в которую входили М.Матюшин. Е. Гуро и др. Вместе с Мейерхольдом создает «Интимный театр».

композитора, «опера росла усилиями всего коллектива, через слово, музыку пространственный образ художника». (ЦИТ. ПО КОВТУН 1989:3) Малевич подчеркивая оглушительное новаторство спектаклей вспоминал: "Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова, и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру". (МАЛЕВИЧ 2004:77). Старые представления разбивались всеми возможными средствами разных искусств.

Текст написан грубоватым жестким языком, часто опущены окончания женского рода, грамматика искажена, а логика обыденного языка сломана. Либретто не соответствовало классическим понятиям жанра, но было похоже на сценарий (как потом это неоднократно отмечалось в статьях искусствоведов). А. Крученых настаивал на том, чтобы каждый слог произносился медленно, с расстановкой. Язык кажется лишенным каких-либо причинно-следственных связей, абсурдом, отказом от рациональности, как будто выражает ужас от отсутствия выхода. «Заумный язык становится средством выражением экспрессии, не коммуникативным средством, а некой поэтической и абстрактной сущностью абсурдность оперы мыслится автором как инструмент, при помощи которого можно подняться на новый уровень интуитивного и эмоционального понимания действительности» (ДУГЛАС 2015:73). А. Крученых говорил что диссонанс – это зеркало души; воображение, не стесненное шаблонным причинным мышлением, подбадриваемое ощущением примитивной сверх-человеческой силы дает возможность познать реальность, недоступную разуму. И в «Победе» исследуются возможности такого языка и те обстоятельства, при которых он может быть реализован, а сама заумь в опере видится футуристам языком будущего.

«Заумная» речь героев спектакля, тяжело воспринималась зрителями, и опера представлялась им набором малопонятных сцен на тему борьбы с Солнцем. Несмотря на кажущееся отсутствие сюжета, он все таки существовал и отражал глубокое внутреннее содержание: издеваясь над старым романтизмом и пустословием вся «Победа над Солнцем» - есть победа над старым привычным понятием о солнце как о красоте. Авторы воспевали идею строительства нового будущего, которое может быть построено только после разрушения старого. Будетлянские силачи, разрывающие надвое занавес в начале спектакля, как будто разрушают привычные старые нормы - старое вечное Солнце выступало символом прежнего порядка вещей, подлежащего искоренению, борьба с ними увенчивалась полной победой силачей. Вот как М. Матюшин и К. Малевич поясняли

замысел спектакля и попутно концептуальную линию футуризма в интервью московской газете «Вечерние известия»: «Мир практической и научной мыслью упорядочен и размежеван между отдельными вещами и предметами. Существуют в сознании людей и определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разнести на куски и из этих кусков творить новые ценности». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004А:71).

Иными словами футуристы хотят освободиться от упорядоченности мира, повергнув в хаос старые ценности, а из их остатков сотворить новые ценности, открывая новые неожиданные и невидимые связи. «Смысл ее – ниспровержение одной из высших художественных ценностей, Солнца в данном случае», - объясняли Матюшин и Малевич замысел постановки сотруднику другой газеты - петербургскому изданию «День». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004А:113). И процесс ниспровержения солнца, который должны выражать действующие лица оперы словами и звуками, становится главным сюжетом оперы. «Вся победа над солнцем есть победа над старым романтизмом, над привычным понятием о солнце как о красоте», - утверждал М. Матюшин. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004А:121)

Как уже отмечалось ранее, эстетические воззрения русских футуристов проявляют большую схожесть с поэтикой экспрессионизма. Некоторые исследователи считают эти течения единым стилевым явлением, отличающимся субъективизмом эстетической концепции, освобождением формальных приемов от реального изобразительного содержания произведения, подчеркнута «варварской» выразительности, решительной ломкой предметности. Ряд ученых полагают, что у русских футуристов – М. Ларионова, Н. Гончаровой, Д. Бурлюка, не говоря уже о В. Маяковском, куда больше общего с экспрессионистами, чем с итальянскими футуристами, от которых позже сами же русские футуристы решительно отмежевались. (ШВЕЦОВА 1975: 275)

Помимо стилевых совпадений между постановками трагедии «Владимир Маяковский» и оперы «Победой над Солнцем», которые уже отмечались выше, можно также упомянуть структуру спектаклей. Оба они состоят из двух актов, причем ни время ни место действия первого акта не определены, а события второго происходят в выдуманном будущем. В обоих произведениях нет обычной драматургической композиции, почти полностью отсутствует фабула. Актеры приходят и уходят, есть событийные цепочки, но само действие не имеет ни причин, ни последствий и поэтому не получает никакого логического развития. Хотя стилистические манеры В. Маяковского и

А. Крученых сильно отличаются друг от друга, и тот и другой придают огромное значение поэтической образности и языку, а не сюжету и композиции. «Для обоих произведений характерны несколько тем: открытие «новых душ», разрушение мира, увлечение насилием и смертью, но наиболее интересным представляется их сходства в описании будущего», - пишет Шарлотта Дуглас. (ДУГЛАС 2015:72). Исследовательница также подчеркивает, что несмотря на то что обоим произведениям «свойственна комическая абсурдность», в них превалирует дух гнетущей тоски. И отмечает, что удивительно что уже в 13 году футуристы смогли «смутно увидеть картины будущего». (ТАМ ЖЕ)

Между тем, некоторые мотивы в трагедии «Вл. Маяковский», перекликающиеся с Л. Андреевым, одновременно прослеживаются и в «Победе над Солнцем». Прежде всего, это стремление к **схематизации, обобщению**, отказ называть действующих лиц по именам, обозначение их просто и обобщенно, что придает им некую безликость (что прослеживается уже у Л. Андреева).

Продолжая экспрессионистическую тенденцию, А. Крученых дает действующим лицам условные имена: 1-ый Будетлянский силач, Некий злонамеренный, Один из несущих солнце, Молодой человек. Они лишены четких личностных характеристик и вообще не должны восприниматься как реальные люди. В названиях некоторых героев, таких как, Разговорщик по телефону, Авиатор, **проявляется футуристическая любовь к техническому прогрессу**. Среди персонажей оперы также числились Нерон и Калигула в одном лице, Путешественник по всем векам, Новые, Забияка, Пестрый глаз, Похоронщики и многие другие фантастические персонажи. Матюшин объяснял, что опера имеет «глубокое внутренне содержание, что Нерон и Калигула в одном лице - фигура вечного эстета, невидящего «живое», а ищущего везде «красивого» «искусство для искусства» что путешественник по всем векам – это смелый искатель, поэт, художник-прозорливец. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:121) **Близко экспрессионистским принципам уже отмеченное и сведение к минимуму событий или даже кажущееся отсутствие сюжета пьесы.**

«Победа над Солнцем», которая создавалась как произведение програмно-футуристическое стала важной вехой на пути становления авангардного театра. Опера фактически ознаменовала возникновение **первого произведения театра художника**, а появление на сцене «**Черного квадрата**» стало первым случаем превращения чисто абстрактной картины в театральную декорацию, что можно рассматривать как

футуристическое, радикальное **воплощением стремлений символистов к упрощению сценической живописи.**¹¹

Участие Малевича в подготовке оперы, его работу над декорациями и костюмами, можно считать первым проявлением его интереса к сочетаемости различных видов искусства и проблеме выхода за пределы одного вида, прослеживающегося в течение всей творческой жизни. Интерес художника к синтезу становится особенно важным в период становления супрематизма, когда Малевич пытается применить язык супрематической живописи в языке других искусств. Работа художника, подробно исследуемым в следующей главе, неожиданно подводит Малевича к истокам рождения нового варианта беспредметного искусства - супрематизма. **Уже в эскизах костюмов, выдержанных в основном в принципах кубизма, появляются протосупрематические формы и заметно тяготение К. Малевича к беспредметности.** Бенедикт Лившиц называет их «живописной заумью, предваряющую исступленную беспредметность супрематизма». (Лившиц 1991:145) Хотя в 1913 году у супрематизма еще не было имени и он не был осознан самим автором, но уже проявилось его фактическое начало, что позже многократно подчеркивал и сам Малевич в своих работах и переписке.

б). Костюмы и декорации Малевича к ПНС. Начало интереса художника к синтезу искусств

Современники неоднократно подчеркивали шокирующее новшество Малевича в оформлении сцены и костюмов и огромный вклад художника в развитие сценической живописи. Б. Лившиц вспоминает, что хотя в театре «Луна-парка», где ставилась «Победа» и не было новой осветительной аппаратуры, Малевичу все же удалось поразить зрителей, которые никогда не видели таких спецэффектов. «Из первозданной ночи щупальца прожекторов выхватывали то один предмет, то другой, насыщая его цветом, сообщали ему жизнь <...> С «феерическими эффектами» практиковавшимися на тогдашних сценах, это было никак несравнимо. Новизна и своеобразие приема Малевича заключалась прежде всего в использовании света как начала творящего форму, узаконивающего бытие вещи в пространстве». (Лившиц 1991:145)

Декорации, созданные Малевичем, прекрасно отражали установку футуристов на «разлом» старых представлений в искусстве. Геометризированные формы костюмов,

¹¹ Как об этом свидетельствуют статьи А. Эфроса и А. Левинсона в период символизма и сецессона в театре происходили два крайне противоположных процесса: с одной стороны это стремление сценической живописи к пышности и красочности, а с другой – к упрощению как декоративной, так и цветовой палитры. И говоря об этом переходе, мы имеем ввиду вторую тенденцию

деформирующих актерские фигуры, декорации, причудливо изображающие осколки старого мира, усиленные ярким светом прожекторов создавали революционные сценические эффекты.¹² В полной темноте вспыхивал луч прожектора, высвечивая отдельные предметы и фигуры актеров, сцена превратилась в своеобразный экран, где монтировались выхваченные наугад фрагменты постановки без всякого сюжета. Создавалось зрелище новой реальности, рожденной волей и интуицией художника – творца. По мнению Шатских, эту постановку можно считать первым беспредметным фильмом. (ШАТСКИХ 2000:17).

Свет мощных прожекторов рождал пространственные метафоры и объединял сцену и зрительный зал. Малевич-сценограф создал уникальную световую партитуру, которая эффектно подчеркнула огромную роль художника в театре, в ней совершенно по-иному зазвучали краски. По сути ему удалось построить абсолютно новую среду, в которой действовали настоящие актеры. Новая реальность становилась зримой, позволяла художнику управлять временем и пространством.

Подробное описание декораций Малевича к этой постановке я привожу на основании исследования-реконструкции Л. Толкачевой, восстановившей их акт за актом. (ТОЛКАЧЕВА 2005). Либретто имеет довольно четкую драматургическую линию и состоит из двух действий (дейм, как назвал их А. Крученых, разбивающихся на картины). Основное событие оперы - пленение Солнца происходит в первом, причем оно скрыто от зрителя за сценой, что разрушает традиции театральных постановок. Описывая декорации оперы, исследовательница отмечает, что они построены по одному принципу: кажется, что действие всегда происходит внутри какого-то куба. Грани этого куба не дают возможности выйти за его пределы, но в то же время явно ощущается стремление в глубину, в пространство задника сцены. Эскиз занавеса первого дейма, как и пролог, является своего рода яркой афишей, которая представляет некие тезисы того, что предстоит увидеть зрителю: черный квадрат, буквы, урбанистические мотивы, человеческие фигурки и т. д. На эскизе первой картины, решенном в черно-белой гамме, господствует спокойное настроение, но оно нарушается поднимающимися вверх прямоугольными геометрическими фигурами, напоминающими ступени. Это напряжение подхватывается и усиливается в декорациях второй картины, где появляется мотив закручивающейся спирали. Кроме того, в этом эскизе использована напряженная зелено-черная гамма. Третья и четвертая картины усиливают это напряжение. В них появляется

¹² здесь также проявляется типологическая схожесть с теорией лучизма Ларионова

все больше абстрактных фигур и линий, которые заполняют все пространство. Кульминацией является эскиз четвертой картины с его мотивом Солнца, которое уже почти полностью закрыто абстрактными фигурами Нового мира. (ТОЛКАЧЕВА 2005: 126-132)

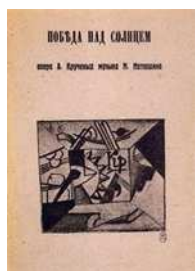
Задник пятой картины (второй дейм), покрашенный наполовину в белый цвет, наполовину в черный, символизирует новый мир с совершенно иной эстетикой. Гармонию разрушает диагональное разделение декорации, не позволяющее зрителю ослабить внимание, которое подготавливает финал. Декорация шестой картины самая насыщенная по композиции является кульминацией живописной драматургии спектакля — гимн будущему, прославление машинной цивилизации. Все поле задника занято какими-то трубами, колесами, лопастями — это не то паровоз, не то паровоз, не то «какие-то неведомые еще машины». Т. Толкачева считает, что в схеме драматургии либретто Крученых и декорациях Малевич «использовали одну драматургическую линию, построенную по принципу нарастания напряжения». (ТОЛКАЧЕВА 2005: 130)

Из описания видно, что в декорациях происходит не только схематизация, но и **геометризация сценических образов**. Геометрические тела – куб, шар и тд. - приобретают все большее значение, рождая живописную стереометрию, подчиненных системе объемов, а реальные человеческие образы минимизируются, разрезаясь лучами прожекторов, лишались конечностей, как будто превращая тела в геометрические фигуры, разлагая их части и даже полностью растворяя в пространстве. Абстракция поглощает реальный мир: появляются объемные кубы, шары.

Элементы карточных символов в эскизах костюмов еще более усиливали эффект расчлененного человека. Деформированные человеческие фигуры, разъятые лучами фар можно сопоставить и с названиями персонажей Маяковского, наделенных физическими изъянами. Г. Губанова считает, что при всей кажущейся деструктивности этих образов они являли зрителям метафору перехода от множественности к новому единству. (ГУБАНОВА 2000:164). **То есть с раздроблением форм, происходящем на первом этапе развития русского кубофутуризма, а затем продолжающимся в авангардном искусстве в целом, происходит и реконструкция, ведущая к появлению нового синтеза, нового единства.**

Персонаж оперы сам воспринимался как знак – знак идеи, которая стоит за процессом «ритуального» расчленения человека, что можно считать идеограммой, означающей переход в новое состояние, восхождение на иную духовную высоту, к иной целостности. (ГУБАНОВА 2000:163) В кубофутуристических декорациях костюмов царит

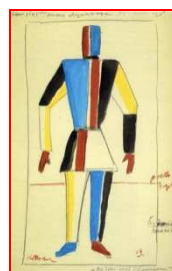
принцип гиперболы, преувеличения, появляются резкие контрасты. Эта линия идет от постановки Вс. Мейерхольда «Жизни человека» Андреева, где появление гиперболы было обусловлено стремлением сцены добиться от зрителя чистых ощущений. Сценическая живопись Малевича, двигавшаяся дальше в сторону условности, позднее в супрематизме достигает беспредметности.



Обложка либретто оперы, 1913



Эскиз костюма к опере, 1913



Эскиз костюма к опере, 1913



Эскиз костюма к опере, 1913

Необходимо также коротко упомянуть о стилевой близости постановки оперы с площадным театром, к темам которого неоднократно возвращался театр символизма и авангарда. Схожесть проявляется не только во внешних формах и сценических приемах, но и в самой сердцевине этого действия - народной культуре как «системе миропонимания, <...> к единству человека и космоса, гротескному образу смерти-обновления, как закона бытия». (ГУБАНОВА 2000:164) Здесь прослеживается еще одна схожая черта между театром авангарда и символизмом, в частности с пьесой А. Блока «Балаганчик».

Работа над костюмами к «Победе» приходится на «аллогический» период Малевича, предварявший супрематизм. Он создает серию картин в кубисткой эстетике, с добавлением новых для художника элементов алогизма (стиль, который в этот период начинает применять Малевич в своей живописи). Сближаясь с поэтами-заумниками он также начинает писать заумные стихи и оформляет футуристические книги, что свидетельствует о его интересе к синтезу искусств. Этой работе Малевича посвящена отдельная глава в V части диссертации. Обобщая, можно сказать, что «Победа над Солнцем» представляет собой синтез литературной, музыкальной и живописной алогичности.

Осознавать, что переход к собственному стилю начал совершаться именно во время работы над декорациями оперы Малевич начнет лишь через два года во время подготовки эскизов иллюстраций к тексту оперы для второй неосуществленной

постановки ПНС. В мае 1915 года в своих письмах он настойчиво обращается к Матюшину, который готовит переиздание оперы, с просьбой на особое место поместить Квадрат, начиная понимать истинное значение этого образа для формирования супрематизма. «Все многое, поставленное мной в 13 году в Вашей опере «Победа над Солнцем», принесло мне массу нового, но только никто не заметил. Я бы хотел, чтобы он был помещен или на обложке или внутри, скорее на обложке». (МАЛЕВИЧ 2001:78) А в следующем письме, предвидя будущее значение Квадрата, добавляет: «Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды». (МАЛЕВИЧ 2001:80)

«Победа над Солнцем» вызвала огромный интерес публики и колоссальный успех у молодежи. Помимо петербургских футуристов на спектакль приехали вызывающе одетые московские эгофутуристы - кто в парчу, кто в шелка, с рисунками на лице и ожерельями на лбу.

Несмотря на успех спектакля в «Луна-парке» опера прошла всего два раза и попытки возобновить спектакль были предприняты только в 1920-ом году в период расцвета супрематизма, когда витебский Уновис попытался продолжить традиции футуристического театра, хотя и совсем ненадолго. Петербургская постановка добавила футуристам скандальной известности и ажиотаж вокруг них достигает апогея. Б. Лившиц вспоминает: «Спектакли на Офицерской подняли на небывалую высоту интерес широкой публики к футуризму: о футуризме заговорили все, в том числе и те, кому не было никакого дела до литературы, ни до театра». (Лившиц 1991) Постановка, задуманная как художественная провокация, обличающая пошлость общественного вкуса и нацеленная на вселенский скандал полностью оправдала ожидания. Зрители в переполненном зале, включались в представление как своеобразные со-творцы, что реализует мечта символистов о разрушении театральной рампы, сокращении расстояния между актером и зрителем, привлечение его к действию. Футуристический театр сметал все представления о театральных традициях совсем недавнего прошлого.

III. ВЫХОД ИСКУССТВА ЗА ПРЕДЕЛЫ СЦЕНЫ. ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО

Театр, где сочетаются разные области творчества, становится одним из важнейших искусств в начале XX века. В нем не только рождается новое сценическое искусство и живопись, не только поднимаются вопросы взаимосвязи и взаимозависимости разных областей культуры, но и возникает принципиально важный для всего русского модернизма феномен жизнетворчества, ставший, по сути, новой формой синтеза - слияния искусства и жизни. Исследованию этого феномена, которым проникнут весь «серебряный век», посвящено много монографий и статей крупных ученых, таких как З. Минц, Д. Йоффе, А. Вислова, и многих других.

К началу 1910-х годов призывы стереть грани между художественным произведением и жизнью слышатся отовсюду - вслед за театральными концепциями символистов, у футуристов все настойчивее начинают звучать мечты **о проникновении искусства в жизнь**. Идеи восприятия жизни как искусства появились в России с опозданием на сто лет - возникнув в немецком романтизме, пройдя через французскую и английскую литературу, они достигли невиданного расцвета на русской почве. Многие идеи приходили в Россию через работы Р. Вагнера¹³. В статье «Искусство и революция» он пишет: «Именно искусство в состоянии указать потоку социальных страстей <...> высокую и прекрасную цель, цель благородного человечества» (ВАГНЕР 1978: 138-139)

Философия того времени говорит о закате европейской культуры с ее традиционными ценностями, появляется ощущение кризиса. О кризисе культуры говорит Ф. Ницше, О. Шпеглер в своей работе «Закат Европы» и другие философы той эпохи. Возможность преодоления кризиса виделась в искусстве, оно начинает осмысляться как сила, способная трансформировать реальность. Особенно большие надежды возлагались на синтез различных сфер творчества, поэтому в эту эпоху усиливаются дискуссии по вопросам объединения искусств.

Религиозные мыслители и философы, символисты, авангардисты, мирискусники, эзотерики и формалисты охвачены поисками новой духовности, основанной на переосмыслении ценностей, предлагают все новые идеи, которые смешивались друг с другом, как в плавильном котле. «Апокалипсические настроения абсолютного конца сталкивались с не менее сильными чаяниями принципиально новых революционных преобразований и эсхатологическими упованиями на явление "новой земли и нового

¹³ Это дает ученым основание считать русский жизнетворческий модернизм «естественным продолжением и развитием общеевропейского (fin de siècle) движения постромантизма». (ИОФФЕ 2005:27)

неба", нового зона, приближение эры высокой Духовности. Мысли о конце света сливались с ожиданиями приближающегося небывалого Начала что, возбудило удивительный подъем в культуре всех дремавших под спудом творческих сил и потенциалов», - описывает атмосферу того времени известный философ, историк эстетики В. Бычков. (Бычков 2007:48)

Особое место начинают занимать размышления о преображающей силе искусства. Литераторы и художники призывают к расширению его границ в надежде, что это может изменить привычный мир, стремятся к слиянию искусства и жизни, к превращению одного в другое. В этом виделась идеальная роль творческого бытия. Проявляется тенденция к театрализации обыденной жизни, игра заполняет образовавшуюся от ощущения кризиса пустоту, вакуум. Театр «моделирует процессы, которые происходят в реальности и одновременно их манифестирует». (Вислова 2000:8). Постепенно творческая идея становится более ценной, чем сама жизнь, произведение искусства – важнее быта, а самому творцу уже недостаточно быть просто художником – ему надо быть еще человеком-артистом. Начинает культивироваться богемный образ жизни, ставшим негласным условием бытования определенной художественной среды, публичный быт вытесняет старый уклад, с устаревшими нормами морали.

На старших символистов, первыми воспринявшими эти идеи, помимо немецких романтиков, повлиял и французский символизм, а также в огромной степени Ф. Ницше, выдвинувший идею «человека-артиста». В ницшеанской философии современный человек несовершенен, его должен заменить «сверхчеловек» (которым и должен стать художник). Искусство осознается как некая новая философия и духовная способность человека, которая ведет к будущему «сверхчеловечеству». Ницше оказал влияние и на младших символистов, но в большей степени на них повлияли идеи философа Вл. Соловьева о конце мира и ожиданиях появления Вечной Женственности, которая принесет новую прекрасную жизнь. Вслед за романтиками в русский символизм входит культ «прекрасных дам», а поэт становится ницшеанским демиургом и исполнителем сверхзамысла (что хорошо прослеживается на примере творческого пути Малевича). Радикальным жизнетворчеством видится даже отказ творить, символисты считают это поступком великого художника. Например, жизнетворчеством самого высокого класса считали уход в народ Александра Добролюбова и Леонида Семенова (поэта, однокурсника А. Блока).

На принципиальную разницу понимания жизнетворческих идей европейскими романтиками и русскими символистами указывается крупная исследовательница

модернизма З. Минц: первые *пишут* о художниках, которые творят свою необыкновенную жизнь, а вторые- захотели *подчинить* свою собственную жизнь законам искусства. «Это была, пожалуй, самая рискованная, самая опасная идея символизма. Подчинить свое поведение законам искусства, «игры», красоты — значит отказаться от поведения этического или, по крайней мере, ослабить пружины нравственности», - полагает она. (Минц 2004:398)

Приобретает особое значение театрализация жизни: искусство, вторгшееся в жизнь, заставляет ее подчиняться принципу театральности, художнику становится присущ артистизм. В этой части будут рассмотрены различные аспекты жизнетворчества (по определению Л. Гинзбург, жизнетворчество – преднамеренное построение жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов. (цит. по Вислова 2000:7) Его зарождение, реализация у символистов и в авангарде, а также теории, сформировавшие взгляды творческой интеллигенции в это время.

1). Театр как переход искусства в жизнь. Теории Евреинова

Одними из самых значительных и радикальных для того времени были идеи известного режиссера, создателя «театра для себя» Николая Евреинова. В трактате "Театр как таковой" (1913) и в других работах развивал мысли о пользе театральности во всей жизни человека, о позитивном социальном эффекте игры, театальной иллюзии в жизни. Их он противопоставлял повсеместной фальши и лицемерию обыденной жизни. В «Апологии театральности», вышедшей в 1912 году он пишет, что «не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены» (ЕВРЕИНОВ 1912:30).

Режиссер считает себя первооткрывателем нового человеческого инстинкта -инстинкта театральности - инстинкта преображения, первый девиз которого не быть самим собой. Приравнивая его к основным инстинктам человека Евреинов утверждает: «Мы любим себя только театрализованными. Доказательство этому найдете в вашем подходе к зеркалу, <...> ищем в зеркале не столько объективной правды, сколько лести, утешения, подбадривания», - пишет он. (ЕВРЕИНОВ 1912:30). По его мысли, «не театральные герои должны мы в сценическом воплощении принижать до себя, а скорей себя в жизненном поведении возвышать до театральные герои» (ЕВРЕИНОВ 2002:22).

Идеи театрализации жизни Н. Евреинова созвучны идеям Р. Вагнера, высказанным в статье «Произведение искусства будущего»: «Подобно тому как человек становится

свободным, лишь осознав свою связь с природой, так и искусство становится свободным, лишь перестав стыдиться своей связи с жизнью». (ВАГНЕР 1978б:145)

Стремясь переосмыслить сущность театра, Евреинов считает его не только источником радости и эстетического наслаждения, но прежде всего одной из форм самопознания человека. Являясь искусством сценическим (зрелищем), он воплощает идеи сплава жизни и искусства, что концептуально приводит к эстетизации жизни. Как отмечает исследовательница М. Медарич, на протяжении всей своей творческой жизни Евреинов придает гораздо большее значение визуальности в театре, чем аудитивности, ставя ее намного выше. То есть убежден о превосходстве зрительного восприятия над слуховым, а также об особой роли декоративности на сцене. (MEDARIČ 2004:220-221)

Важная роль в идеях Евреинова придается эстетической функции одежды, которая, по его мнению, всегда шла перед функцией утилитарной, он посвящает исследования проблеме намеренной и инстинктивной эстетизации жизни, а также монодраме. Эти мысли он последовательно развивал в своих работах, начиная с его книги 1912 года «Театр как таковой» и заканчивая «Историей русского театра», опубликованной на русском лишь в 1955 году.

Под влиянием различных жизнетворческих идей «смысл» начинает уступать место «игре», одной из которых становится игра во вторую реальность, в ее творение повсюду: в сознании в искусстве в жизни. А. Вислова указывает, что «собственно символизм понимается А. Белым как преображенная реальность». А идея второй реальности тесно смыкается с идеей вынесения театра в жизнь, расширения его границ. (ВИСЛОВА 2000)

Новый, постоянно экспериментирующий театр стремиться превратить зрителя в творца, вовлечь его в сценическое действие, что особенно сильно проявляется у футуристов, что было рассмотрено во II части. Театр «будущей эпохи» мыслится ими не только как союз всех искусств, но и как нечто гораздо большее, в конечном итоге как сама жизнь. Отходя от натуралистичности новый театр пытается создать на сцене метабытие, вторую, невидимую глазу реальность, становится одержимым проблемой раздвоения времени на реальное и воссозданное в произведении.

2). Некоторые особенности феномена жизнетворчества в русском символизме. Маски и текст жизни

Сборник ранних текстов Н. Евреинова 1908-09 годов «Театр как таковой», появляется почти одновременно с текстами В. Брюсова об условном театре и статьями

А. Белого с требованиями сплава жизни и искусства. В очерке «Театр и современная драма», А. Белый, заявляет, что местом мистериальной драмы должна стать не сцена, а сама жизнь, а реформа театра и новой сценической культуры невозможна без нравственной реформы человека под влиянием искусства. В понимании А. Белого драма есть жизнь, расширенная «музыкальным пафосом души». В драме форма искусства стремится расширяться до возможности «стать жизнью», одна из ее целей – содействовать «преображению человека в таком направлении чтобы он сам творил свою жизнь, населяя ее событиями роковыми». (БЕЛЫЙ 1969:18)

Претворяя более позднее понимание жизнетворчества в авангарде А. Белый заявляет: «Жизнь есть творчество. Более того: жизнь есть одна из категорий творчества. Жизнь надо подчинить творчеству <...> Искусство есть начало плавления жизни». (БЕЛЫЙ 1969:20-21) То есть утверждает, что *творческая идея ценнее, самой жизни*. И этот тезис становится одним из основных в символизме.

Далекими целями искусства А. Белый провозглашает пересоздание человечества. В «Эмблематике смысла» он отмечает, что в художественном символе художник и произведение сливаются воедино: «Формой художественного творчества жизни являются формы поведения». Идеальное воплощение «жизнетворчества» – образ «Богочеловека», героя «прекрасной жизни». (БЕЛЫЙ 2010б:117) Для А. Белого сущность и смысл искусства имели теософско-религиозную окраску, а в теургии как главной цели символизма он видел возврат искусства в сферу религиозной деятельности по преобразению жизни.

В бесконечных возможностях искусства убежден и «исповедник русского символизма» Вяч. Иванов. Его работы (рассмотренные выше) повлияли на многих современников, начинающих верить в сакральную функцию искусства. Такое мироощущение было близко многим «миriskуссникам»: «Во мне слишком громко говорит вера в спасительное дело искусства как такового - вера в то, что искусство совершает само по себе свою миссию, - и это тем сильнее, чем менее о нем заботятся, чем меньше в его иррациональную и стихийную природу вносят стараний и расчета суетного порядка», - пишет Александр Бенуа. (БЕНУА 1990:238). В сакральную, спасительную силу искусства верили и Николай Рерих и его жена и духовный соратник Елена Ивановна и другие.

Одним из проявлений проникновения искусства в жизнь становится божемный образ жизни. Эстетизация поведения и игра становятся условием жизни художника, что, по мнению философа Н. Бердяева, свидетельствовало о наступлении эпохи культуры упадка (которые также отличает обострение сознания, поскольку эстетизм не является

способом преобразования реального мира).¹⁴ Почти все деятели «серебряного века» становятся режиссерами и актерами собственного театра жизни, буквально играя на его сцене, воплощают самые разные замыслы. «Все декадентское искусство есть по сути дела взгляд сквозь призму эстетизма: эстетизируется зло, эстетизируется смерть, эстетизируется все <...> Эстетизация как тип творческого поведения выступает в качестве культурного кода, позволяющего символистам обозначить мир избранных, посвященных», - отмечает З. Минц. (Минц 2004:399)

Символисты *надевают маски и творят свои биографии по закону литературы*, как бы начиная писать текст собственной жизни. Эстетизируясь, жизнь превращается в «роман», автор в стороннего наблюдателя себя же со стороны, а реальные люди — в персонажей. Чтобы описать это уникальное явление, ученые предлагают концепцию «кинетического персонажа», действующего по «обе стороны текста». Он не уместается в его рамки и живет в своей реальной жизни по законам литературного текста, наполняя чисто эстетическим содержанием.

Не случайно идеи жизнотворчества прижились в России в преддверии революционных событий – превращая жизнь в праздник, символисты убегали от серой обыденности и страха перед социальными потрясениями. Театрализация жизни имела и обратную сторону. «Эстетизм оказывается суррогатом веры и лжерелигией. Бессознательная подоплека саморазрушения «я» — нарциссизм; его дериватами в сфере бытового поведения можно считать кокетство, салонное «жизнотворчество», намеренное шутовство и юродство, самолюбование отчаянием <...> и творческий самообман», - считает К. Исупов. (Исупов 2006:303).

Парад символистских масок нагляднее всего можно наблюдать, читая воспоминания о знаменитой Башне Иванова, ставшей с 1905 по 1909 год местом сбора петербургской богемы, иконой новой креативности. Завсегдатаи этой «поэтической академии» - марксисты и либералы, философы — идеалисты и позитивисты, профессора и художники, литераторы, музыканты и актеры - надеялись на рождение некоей общей идеологии и появление общего дела, а Башня представлялась местом где должно было родиться нечто новое, где происходило некое *соборное действие*. Здесь до утра читались стихи, рассказы, драмы, доклады, бывали бурные споры и обсуждения. Литераторам и художникам был близок этот тип поведения, сообщая они пытались преодолеть психологическую разъединенность, царившую в художественных кругах. Вяч. Иванов

¹⁴ С ним соглашаются такие значительные исследователи как Д.Йоффе и З.Минц, Е.Бобринская, А. Вислова, В. Бычков, которые посвятили серьезные исследования проблеме жизнотворчества

придавал особенное значение «соборности» - объединению интеллигенции во имя великого будущего, где поэт станет пророком и воссоединится с народом. Будущий художник, согласно Вяч. Иванову, должен творчески реализовать в себе связь "с божественным всеединством", пережить миф как событие личного опыта и затем выразить его в своем мистериальном творчестве. (ИВАНОВ 1974А) Вяч. Иванов считал, что приближается принципиально новый этап художественного творчества, когда все искусства будут объединены в некую художественно-религиозную мистерию - своеобразное синтетическое сакральное действо, в котором примут участие как актеры, так и зрители. (ИВАНОВ 1974А)

Свои собрания в Башне он рассматривал как площадку для объединения художественной интеллигенции, где красота, искусство понимались как путь к «соборности», к будущему единству. Понимание соборности Вяч. Ивановым, определившее направление центральный вектор русской культуры в целом отличалось от православного, характеризующегося особым духовным началом.¹⁵ Как отмечает И. Есаулов, соборность Вяч. Иванова является «абсолютно внеконфессиональной и надконфессиональной категорией, имеющей своим истоком диониссийские оргии». (ЕСАУЛОВ 1995:4) Не случайно В. Ходасевич называл русский символизм «подлинным случаем коллективного творчества». «Действительность и литература создавались как бы общими, порою враждующими, но и во вражде соединенными силами всех, попавших в эту необычную жизнь, в это «символическое измерение». (ХОДАСЕВИЧ 2011:162)

Подробно описывать жизнь Башни в моей работе нет необходимости, поскольку ни одни мемуары о «серебряном веке» не обходятся без воспоминаний об ивановских собраниях. Но рассмотрение различных *масок* ее посетителей представляет интерес в разрезе изучения идей жизнетворчества как одного из основных инструментов эстетизации жизни.

Маска нужна для «фиксации образа своего «я», для коммуникации с самим собой или с другими: за ней удобно спрятать лицо для общения. «Сплошная театрализация быта и эстетская игра масками стали формой эстетического спасения «я» от «я» и «другого» от всех «мы». Маска дает понять, что она прикрывает некую таинственную значительность, личное «иное». На деле она может скрывать пустоту. В хороводе масок удобно общаться. Когда я в маске, с меня снята личная ответственность за поступки: это не я их свершаю, а маска, а с нее какой спрос?» (ИСУПОВ 2006:308)

¹⁵ Понятие соборности очень активно использовалось не только представителями «нового религиозного сознания» (например Н. Бердяевым), но и эстетикой символизма в качестве одной из центральных системообразующих категорий.

Основные образы художника, популярные у символистов, были созданы еще немецкими романтиками: художник — бродяга, ведущий свободную жизнь, ушедший «от мира» монах, безумец, грезящий о прекрасном мире или просто чужак¹⁶. Порой люди сживались с масками до такой степени, что их невозможно было отделить друг от друга, о чем часто вспоминают мемуаристы. И каждая маска писала свой собственный, неповторимый «жизнетекст». Хозяин Башни, «Вячеслав дионисийствующий» носил маску священника-поэта, его гости выбирают другие античные маски: Н. Бердяев – Соломона, Л. Зиновьева-Аннибал – Диотимы, Л. Бакст – Апеллеса и тд. Среди женских образов на первый план выходит маска Дамы-творца в образе «демонической женщины». Загадочную маску оккультизма носила таинственная Анна Минцлова. Зинаида Гиппиус, подписывавшая тексты мужским именем, одевавшаяся «как юноша» носила маску андрогина. Максимилян Волошин с его домом в Коктебеле - маску «Поэта у Понта», осваивавшего архаическую землю.

Особенным спросом пользовался образ художника - «дьявола», пренебрегающего любыми законами, тоже пришедшая из немецкого романтизма. Ее носит, хотя и немного комично, как отмечали современники, Константин Бальмонт – не знающий страха потомок викингов, новый Дон Жуан, который верит только в красоту. Пытаясь «творить» свою жизнь он пробовал совершить самоубийство, попадал пьяным по карету. Такую маску одевали Федор Сологуб, молодой поэт Александр Добролюбов, оклеивавший стены своей комнаты черной бумагой. Символисты также стремятся эстетизировать и окружающее бытовое пространство: у Вяч. Иванова встречают рассвет на крыше (как гимн красоте), К. Бальмонт разбрасывал на улице фиалки, а Л. Зиновьева-Аннибал носит античный хитон и красит свой кабинет в оранжевый цвет.

Вождь русского символизма В. Брюсов носил маску «черного мага», стремясь убить в себе жалость, мягкость, пытаясь жить «по ту сторону добра и зла», как учил Ницше. Жизнь для него была творческим экспериментом. Знаменитая переписка В. Брюсова с Ниной Петровской и роман «Огненный Ангел», служат классическим примером символистского житнетворчества, где произошла перекодировка мифа в реальность, где жизнь превратилась в литературу. Н. Петровская как будто «задана» символизмом, она буквально становится «живым литературным персонажем». А. Белый, который в то время ухаживал за ней, был прототипом одного из персонажей романа и Брюсов специально

¹⁶ Хотя у них были и отечественные ориентиры, например, Пушкин, творивший свою жизнь не меньше чем литературу. Он показал, что в некоторых отношениях жизнь важнее творчества, но она должна стать житием подвижника, ведь в послепетровской России писатель занял то место, которое предшествующий исторический этап отводил святому, проповеднику, мученику. (Йоффе 2005:134)

пытался вывести его из равновесия, чтобы затем описать его реакцию в «Огненном ангеле». Для Петровской роман с Брюсовым завершился относительно безболезненно, но другая его возлюбленная, молодая поэтесса Н. Львова совершила самоубийство, в котором многие современники (например, В. Ходасевич) косвенно обвиняли писателя. Навязав ей модную «декадентскую» роль разочарованной женщины, мечтающей о самоубийстве, он подарил ей револьвер, из которого девушка позже застрелилась. Хотя смерти Львовой Брюсов не хотел, подаренный пистолет был очередной «эстетизацией жизни», этот инцидент, как и самоубийство Н. Петровской, которое произошло через много лет, говорит о том что, жизнь по законам искусства может быть опасна.

Младшие символисты наоборот считали себя «белыми магами», стремящимися к торжеству Добра, мечтали о вселенской радости. В их художественном поведении преобладала эстетическая утопия о будущей прекрасной жизни человечества, а сам поэт становился прообразом будущего «человека-артиста», живущего в мире Красоты и радости. Они надевали маску аргонатов, занятых поисками «Золотого Руна»— символа будущего счастья, воплощение мечты философа В. Соловьева. Особой тягой к житнетворчеству среди них выделялся А. Белый, которого часто тоже называют «живым литературным героем». Губительная декадентская любовь превращается у младосимволистов в платоническое чувство к «небесной возлюбленной». В молодом Александре Блоке, носившем маску «серафического юноши», «поэта-искателя» и его жене Л. Менделеевой им виделись мессианские «Небесные Жених и Невеста» (что вызывало протест жены Блока). Иногда поведение «соловьевцев» заставляло окружающих сомневаться в их психическом здоровье: они бросали вызовы на дуэли, театрально бродили по кладбищу Новодевичьего монастыря, как бы выполняя торжественный ритуал «новой религии», в их жизнь вторгались мифологические фавны, единороги, кентавры - символы уходящего мещанского мира.

Романтическим житнетворчеством пронизана жизнь лидера акмеистов Николая Гумилева, который путешествовал от экзотической Африки до богемного Парижа, издавал роскошный журнал «Сириус», объявляя себя Пророком в духе Будды, Христа и Магомета, получал награды за храбрость на войне и погиб от рук большевиков, как «логическое завершение» подобной «искусственно выстроенной биографии и жизни» (ИоФФЕ 2005).

В среде символистов (а позже и футуристов) нередко возникали любовные треугольники. Такие как, например, Мережковский-Гиппиус-Философов; Иванов-Зиновьева-Маргарита Волошина (Городецкий); Брики – Маяковский; а в потенциальной

форме, Брюсов-Петровская-Белый, Блок-Менделеева-Белый, Менделеева-Волохова-Блок. «Люба и Блок словно всю свою жизнь превратили в театр», - пишет Нина Берберова. (БЕРБЕРОВА 1999:104) Стиль поведения «русского Антиноя» М. Кузьмина, художественных кругов «Мира Искусства» и С. Дягилева окрашен гомосексуальной эротикой. О М. Кузьмине один из посетителей Башни Модест Гофман вспоминал: «В нем тоже было что-то маски, но никак было не разобрать где кончалась маска и начиналось настоящее лицо» (КРЕЙД 1993:373).

Эротическое экспериментаторство модернизма радикализировалось в «теории стакана воды» Александры Коллонтай, сводящий сексуальный опыт до «примитивных» форм архаических обществ. По мнению Д. Йоффе, подобные эротические искания имели «одну общую составляющую: утопический режим жизни». Подобные треугольники были призваны воссоздать «идеальный быт», способствующий зарождению нового «идеального человеческого сверх-существа», которое невозможно было бы произвести на свет обычным союзом. (ЙОФФЕ 2005:151)

Несмотря на определенную наивность жизнетворческих попыток символистов, подобные процессы, происходившие в кругах творческой интеллигенции, демонстрировали силу искусства, испытывали возможности воплощения творческих потенций в обыденном быту и реальность взаимопроникновения искусства и жизни.

Некоторые символисты со временем отходили от жизнетворчества. Например, поздний Блок считал, что поэт в жизни должен быть «простым человеком», а все, что он может сказать людям, он говорит своим творчеством. Оставался в быту самим собой старший символист Федор Сологуб. Но большинство поздних символистов, как и акмеисты, пришли к значительному упрощению идей жизнетворчества, отходят от декадентских образов, оставляя за собой право «быть не таким как все», жить своей, особой, богемной жизнью.

3). Богемная жизнь, девиантное поведение, футуристический антураж (жест, костюм, грим) как проявление идей жизнетворчества

Постепенно богема перемещается из салонов и гостиных в артистические кабаре и кафе, которые стали новыми площадками для слияния игры и жизни. Скопированные с парижских кафе-шантанов эти кабаре быстро приобретают специфические русские черты и становятся очень популярными в обеих столицах.

Самое известное из таких кабаре - «Бродячую Собаку»,¹⁷ посещала вся столичная богема не зависимо от принадлежности к течениям и родам творчества (см. примечание №1). «В «Бродячей собаке», этом аналоге Левого берега Парижа, мы получали образование приправленное смехом и сумасбродством. Мы узнавали новые, современные идеи, нововведения и эксперименты, приходившие с Запада. Однако петербургский авангард был пропитан настроениями старой России», - вспоминал И. Анненков. (АННЕНКОВ 2005)

В создании этих кабаре участвовали люди театральные - душой «Собаки», как и другого популярного кабаре «Привал комедиантов», был Вс. Мейерхольд, руководил им Борис Пронин – тоже человек театральный, начинавший у Станиславского. Создателем «Летучей мыши стал артист МХТ Никита Балиев. А «первыми скрипками» в кабаре становились люди, сыгравшие большую роль в развитии современного русского искусства: знаменитая балерина Анна Павлова танцевала «Лебединое озеро», сюда заглядывал один из величайших танцоров своего времени М. Фокин, выступали футуристы во главе с Вл. Маяковским, акмеисты, кубисты, симультанисты, принимали лидера итальянских футуристов Т. Маринетти. Устраивались вечера поэзии, музыкальные и театральные представления, проводились лекции, чествования.

Идеи жизнетворчества реализуются здесь совсем по-другому, чем в ивановской Башне и предвосхищают будущую поэтику авангарда 1920-х. Популярность таких мест исследователи тоже объясняют стремлением убежать от страхов и проблем, создать перевернутую, театрализованную жизнь, которая иногда становилась даже более реальной, чем жизнь «настоящая». Вымышленный же мир искусственно хаотизировался. «Наблюдается знакомый прием «субъективизации» хаоса: зависимый от творца, т.е. «управляемый» хаос обеспечивает иллюзию управляемости и подконтрольности реального мира»,- считает С. Юрков. (ЮРКОВ 2003:204)

Театрализация поведения неизбежно влекла за собой позицию «выделенности», «особости». Богема высокомерно отделяла себя от обывателей, называя их «фармацевтами». Презрительное отношение к обычным людям - безликой массе, с атрофированной чувствительностью, готовой «потреблять» все что угодно, со временем усиливается, а у футуристов даже начинает носить враждебный характер: В. Маяковский всегда нападал на «фармацевтов» с революционными лозунгами и угрозами, Вс. Мейерхольд воспринимал «зрительское мещанство» «под знаком чудовищных рож и

¹⁷ просуществовавшее в Петербурге четыре года с 1911-1915. Кабаре и сейчас существует в Петербурге в том же доме

харь», среди которых художник одинок, а для футуристки Н. Гончаровой зрители оставались «стадом баранов», вкус которых нуждался в «пощечинах».

Искусство, рассчитанное на «посвященных», активно внедряемое в жизнь, усугубляет ситуацию раскола и непонимания между зрителями и художниками. Та же «заумная» поэзия не могла восприниматься без пояснительных комментариев, равно как и произведение новой живописи — без подписи. Происходит практически полный когнитивный разрыв между творцом и массовым потребителем. При этом, происходит парадокс – в попытках заработать двери кабаре начинают приоткрываться для обывателя, уничтожая элитарность таких собраний. «Закрытая» «Бродячая собака», «Летучая мышь», «Дом интермедий» Мейерхольда и «Привал комедиантов», рассчитанные на людей искусства, начали продавать билеты широкой публике, и богема теряла к ним интерес. Постепенно начинают появляться и «открытые» кабаре, изначально ориентированные на массового посетителя. Например, петербургское «Кривое зеркало», главным режиссером которого был Н. Евреинов, осмеивающее современный театр; различные варьете и театры миниатюр, рассчитанные на сниженный, массовый вкус. В 1912 году в Петербурге открывается «Литейный театр», где вслед за французским театром «Grand Guignol» культивировал жанр ужаса, работал «Весёлый театр», на короткое время объединивший актёров театра В. Комиссаржевской и «кривозеркальцев». В них используются приемы гротеска, пародирования, трагестийные снижения, еще сильнее ощущается элемент абсурдизации реальности. В «Летучей мыши» (директор Н. Балиев) актеры в гротескно-перевернутом виде повторяли мхатовские спектакли, петербургское «Лукоморье» (директор Вс. Мейерхольд) было ориентировано на традиции площадного балагана, что переворачивало все привычные представления. Особый мир, отделенный от внешней реальности, подчеркивался специфическим антуражем, сильно отличавшимся от повседневного мира.

Стремительное распространение артистических кабаре и кафе в 1910-х годах начала века (появился даже термин «кабаретная эпидемия» и особый «кабаретный стиль», отразившийся в литературе и искусстве¹⁸) свидетельствовало об исчерпанности традиционных художественных жанров, необходимости нового искусства и рождении нового образа жизни, где стирается граница с искусством. **В театрах-кабаре фактически тоже осуществлялась попытка синтеза искусств, только в «сниженном»**

¹⁸ К концу 1900-х гг. артистические кабаре, театры миниатюр и варьете составили целую отрасль культуры «перевернутой» театральности, параллельной «элитарному» театру - в 1912 г. только в Москве и Петербурге их насчитывалось около ста двадцати пяти

эстетическом варианте, а тот факт, что они открылись для простого обывателя – показывает выход искусства в обычную жизнь.

Штаб-квартирой футуристов, объединившихся для наступления «единым фронтом» на искусство, становится дом М. Матюшина и Е. Гуро на Песочной улице в Петербурге, который начинает играть роль ивановской Башни в авангардной среде. Новая группа - «Союза молодежи», окончательно консолидировала «левых» в России. Ее основным ядром были кубофутуристы. В доме на Песочной разрабатывались направления деятельности «Союза», готовились к выступлениям-диспутам, репетировали «Победу над Солнцем» обсуждались вопросы нового искусства и первого в России периодического издания художественного авангарда- журнал «Союза молодежи». В. Маяковский готовил здесь текст трагедии «Владимир Маяковский». Частыми посетителями в доме бывали П. Филонов, А. Крученых, О. Розанова, Н. Любавина, В. Татлин, братья Бурлюки, И. Школьник, бывал М. Горький. Через знакомство с Д. Бурлюком в круг Матюшина входит и Малевич. Художник общается с В. Хлебниковым, который некоторое время жил и работал в доме на Песочной. Хотя сблизиться им не удалось, вероятно потому что, Малевич находил работу поэта слишком рассудочной и ученой. «Вы умник, вы астроном, звездочёт. Вы каждую минуту измеряете, какое пространство смыслов в предмете», - сказал однажды Хлебникову Малевич. (цитируется по БУКШТА 2013). По настоящему Малевич сходитя с А. Крученых, с которым его связывала тесная дружба, возможно потому, что он также же как Малевич был из крестьянской семьи и с заставлял чувствовать себя «дикарем», как общение со многими прекрасно образованными поэтами и художниками круга «Союза молодежи». Здесь начинается дружба Малевича с Маяковским, он восхищался поэтом, а Маяковский особенно ценил картины художника, считается что под их влиянием написано стихотворение «Улица».

В отличие от элитных символистских собраний, сборища футуристов нередко бывали похожи на балаган. Так, на гражданском балу «Союза молодежи» в 1912 году, слились певцы, цыгане, музыканты, поэты, художники, пародисты, балетные звезды, клоуны, фокусники, «хулиганы», натурщицы. Существовали и другие объединения «левых» - «Бубновый Валет», «Ослиный Хвост». Петербургские футуристы стремились наладить тесные связи с москвичами, живописцы искали общий язык с мастерами слова, стремились совместно реформировать театр (что характерно для всего европейского авангарда).

Интенсивность выставок левых художников говорит о стремительном расширении влияния футуризма в России. С выставок начинаются знаменитые эпатажные акции

футуристов (одноименные «Бубновый Валет», «Ослиный Хвост», «Мишень», совместные выставки с «Союзом»). Причем наиболее скандальный характер носят выставки московских футуристов, в то время как Петербурге они проходили в более умеренной форме. Малевич активно участвует в этих выставках. Из-за эпатажного и намеренно грубого поведения газетная критика начинает уподоблять футуристов сумасшедшим, чему способствовали их намеренно грубое поведение и эпатаж¹⁹. Так, газетная карикатура на выставку 1912 года «Союза молодежи» изображала карету сумасшедшего дома и санитаря увозящего с выставки спятившего посетителя. А после премьеры «Победы над солнцем» на требования зрителей пригласить автора администратор сообщил: «Его уже увезли в сумасшедший дом!». Постоянно раздражаются скандалы на публичных выступлениях, на прогулках - потасовки с вмешательством полиции.

Наиболее подходящей маской для авангардистов становится маска «художественного безумца», они с энтузиазмом начинают поддерживать и эксплуатировать этот образ. В прессе начала 1910-х годов «футуризм» приобретает ругательный оттенок, становясь синонимом хулиганства и безобразия. Восприятие футуристов современниками хорошо показывает речь И. Бунина, произнесенная в 1913 году на юбилее газеты «Русские ведомости»: «Мы пережили и декаденс, и символизм, и неонатурализм, и порнографию – называющуюся разрешением «проблемы пола», и богоборчество, и мифотворчество, и какой то имитический анархизм, и Диониса, и Аполлона, и «полеты вечность», и садизм, и снобизм, и «принятие мира», и «неприятие мира», и лубочные подделки под русский стиль, и адамим, и акмеизм – и дошли до самого плоского хулиганства, называемого нелепым словом – футуризм» (цит. по Вислова 2000:197)

Звание безумцев развязывало авангардистам руки, и художественные акции смешивались с хамством и агрессией. А. Крученых, объявивший, что новое "искусство идет в авангарде психической эволюции" человека, на выступлении мог выплеснуть стакан горячего чая на зрителей или оскорбить их. Однако, несмотря на всю серьезность их намерений, они сами порой относятся к своей деятельности с иронией, а игровой, часто очень азартный подход, превращается в озорство и открытое хулиганство. Их поведение, переходившие все границы, в психологии принято называть «девиантным»²⁰ (от лат. *deviatio* — отклонение).

На Западе «сумасшествие» уже давно было крепко связано с понятием креативности и первые примеры были задолго до западного авангардного модернизма. По

¹⁹ В современной культуре такие эпатажные акции превращаются в перформансы.

²⁰ Термин обозначает отклонение от поведенческих норм, регулируемых моралью и правом

вопросу связи между сумасшествием и «креативностью» существует много научных работ. Еще в XIX веке Чезаре Лоброзо пишет труд «Гениальность и помешательство». (ЛОМБРОЗО 2011) Н. Евреинов вслед за учеником Ч. Лоброзо Максом Нордау считает «искусство чем-то вроде болезни». (ЕВРЕИНОВ 1912:28) «Я не понимаю, как это не посадили до и пор в «сумасшедший дом» вообще всех тех, в ком слишком сильна потребность театрализации жизни», - иронизирует он в «Апологии театральности». (ЕВРЕИНОВ 1912: 59)

О болезни как о теме в искусстве и как мотивации авангардного поведения пишет исследователь С. Даниэль: «Я склонен утверждать, что авангардное поведение есть, по сути своей, ролевое девиантное поведение, последствия которого непредсказуемы постольку, поскольку скрыта граница, разделяющая художественно-эстетическое творчество и жизнестроение». (ДАНИЭЛЬ 2013: 225) Зачастую грань отличающую эпатаж от безумия различить почти невозможно. «Понятие «ненормальности» слишком общо, чтобы, при желании, не суметь подвести под ее сюркуп всех, кто слишком откровенен в своей страсти к театрализации», - пишет Н. Евреинов. (ЕВРЕИНОВ 1912:58) Не существует единства в этом вопросе и среди ученых и психологов, изучающих эту проблему. Некоторые причисляют сюда любые отклонения от принятых правовых или нравственных норм, другие считают, что нужно ограничиться лишь нарушением законов. Есть мнение, что к области девиантного поведения нужно причислять безработицу, бродяжничество, бедность, психические заболевания. Фактически, девиантное поведение находится на границе с поведением преступным, которое уже требует пресечения по закону. Различая позитивное и негативное девиантное поведение психологи подчеркивают, что бывают случаи, когда один вид может перейти в свою противоположность. Примером, где фигура речи граничит с преступлением, может служить, например, фраза Маяковского: «Я люблю смотреть, как умирают дети». Сюда же можно отнести оправдание некоторыми авангардистами (в частности Малевичем) диктатуры и насилия, как необходимых мер для устройства нового мира. Разрывая социальные традиции, такое поведение не только является эпатажным шоу для привлечения публики и прессы, но и способом приближения к «глубинной реальности человека», раскрывающейся лишь в пограничном и травматичном опыте. (КРУСАНОВ 2003А).

Футуристы намеренно «юродствовали», уподобление «блаженному» для них было символом «освобождения», означиванием стихии хаоса, от лица которого они выступали, их бунтарский дух во многом привлекал аудиторию, публика растерянно смеялась, будто защищаясь смехом от непонимания. Исследователь М. Эпштейн говорит о сходстве

поведения авангардистов с поведением юродивых, отмечая их стремление поглумиться над «чистыми» и «святыми» понятиями, осыпать публику плевками и бранью, чтобы вызвать ее ответное возмущение и насмешки». Подобное поведение очень похоже на характеристику, данную поведению юродивых исследователями русской культуры А. Панченко и Д. Лихачевым: юродивый «постоянно провоцирует зрителей, прямо таки вынуждает их бить его, швыряя в них камнями, грязью и нечистотами, оплевывая их, оскорбляя чувство благопритойности». (ЦИТ. ПО ЭПШТЕЙН 1989:223) Маска невротика, «психического больного» использовалась не только футуристами, но была востребованной во всем русском модернизме: символизме, постсимволизме и авангарде. Хотя среди них было не так много по настоящему безумных людей (как например, художники Михаил Врубель и поэт Василий Комаровский), в мемуарной литературе часто называют сумасшедшими и других модернистов, не имевших медицинского диагноза.

Аргонавтические фантазии кружка Белого на темы «кентавров и единорогов» знакомые поэта воспринимали как признак начала сумасшествия. «Все таким же сумасшедшим», называет А. Белого Любовь Блок, похоже относятся к нему у З. Гиппиус и Д. Мережковского: «с покровительственной снисходительностью, даже немного обидно – словно к ребенку или умалишенному». (БЕРБЕРОВА 1999:82) Некоторые считали психически нездоровыми К. Бальмонта, О. Мандельштама, С. Есенина. Почти у всех «обэриутов» (в особенности у Д. Хармса) описываются психические отклонения. Но все же, наиболее активно характеристика «сумасшедший» раздавалась футуристам. Некоторые были уверены в сумасшествии В. Хлебникова (хотя психиатр «официально признал» вполне нормальным). Другие, считали сумасшедшим В. Маяковского, заявлявшего что буржуа, как класс «будет полностью сметен с лица земли». О том, что Малевич «немного спятил» периодически отмечает в своих дневниках его ученица Надежда Удальцова. В ноябре 1917 года она записывает: «С супрематизмом скандально покончили. Малевич вдруг сошел с ума и мы перессорились...». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004в:140) Вслед за русскими и итальянскими футуристами образ «художника-безумца» переходит во французский дадаизм и сюрреализм, а затем в современное нам искусство, продолжая занимать в нем одно из центральных мест²¹.

²¹ Скандальные акции современных художников-радикалов, заставляющие сомневаться в их психической нормальности, постоянно освещаются в прессе. В 1990-х годах финский художник Тэму Мяяки зарубил топором домашнего кота как символ комфорта, а российский радикал Александр Бренер был привлечен к суду за то, что нарисовал спреем на картине Малевича знак доллара. Современный художник Олег Кулик стоя обнаженным на «четвереньках» у входа на выставку укусил за ногу входившую посетительницу. Эксцентричными выходками известны также Алексей Зверев и поэт Андрей Монастырский, который, по слухам, даже имеет «официальную справку». Совсем недавно молодой российский художник Петр Павленский скандально прославился своими акциями с членовредительством, зашив рот в знак протеста об ограничении свободы СМИ, прибывал свои гениталии к брусчатке Красной площади, протестуя против политического безразличия россиян. Поджог двери ФСБ на Лубянке послужило основанием для

Авангард стремился отклониться от любой нормы, выбирая своими сюжетами разные пограничные состояния: его, как и декаденс, привлекало все, что связано с нарушениями границ и тема смерти, как знака абсолютно неизвестного, стоящего по ту сторону человеческого опыта. «Взаимная диффузия жизни и смерти, их смешение в потоке повседневности — достаточно откровенное подтверждение отношения к формирующейся действительности как к кошмару и абсурду». (ЮРКОВ 2003:199) Некоторые современники даже обвиняли футуристическую литературу, в росте самоубийств, которые стали происходить все чаще и все более «театрально». По причинам «художественным и личным» зарезался бритвой в первую брачную ночь лидер петербургских эгофутуристов Иван Игнатъев, на одном из представлений «Пиковой дамы» в Мариинском театре из-за неразделенной любви к Ольге Судейкиной застрелился молодой офицер Всеволод Князев. По России начинают возникать «клубы» самоубийц, призванные «избавить человечество от страданий путем самоистребления», в некоторых было по несколько сот членов. С подачи авангардистов, действительность стремительно теряла основы реальности. В. Шкловский писал в те годы: «Вещи умерли, мы потеряли ощущение мира, мы подобны скрипачу, который перестал ощущать смычок и струны <...>. Мы не любим наших домов и наших платьев легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем». (ШКЛОВСКИЙ 1914:12)

Эстетизации в авангардном русле подвергалась буквально все одежда, жест, социальные роли, в стремлении создать новую жизнь уничтожались основы быта и человеческой личности, стремясь создать новую жизнь. Радикализируя идеи Н. Евреинова, заявлявшего о позитивном социальном эффекте игры, авангард *делает любой жест художника творческим приемом*, абсолютизируя его. Любая бытовая деятельность, поступок В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Ларионова, Н. Гончаровой окрашивалась радикальным и эпатажным жизнетворчеством. Необычная жестикация футуристов, вызывающая одежда, яркий грим. Они были призваны не только привлечь внимание обывателя к новому человеку, но и нанести очередной удар по границам между искусством и жизнью.

Об особой роли жеста (как типа творческого поведения) в футуризме пишут многие исследователи, в частности Д. Йоффе, Е. Бобринская. Творчество художника в значительной мере становится набором определенных «стратегических» жестов, а стиль,

назначения судебно-психиатрических экспертиз и судебных разбирательств, а уехал во Францию как политэмигрант, он вскоре был посажен в тюрьму за поджог двери Нацбанка. В этот список можно добавить много имен от Джонатана Свифта, Ницше и до Сальвадора Дали.

манера и поведение, сплавляются со стилем искусства. Помимо скандалов, попирающих общественные нормы и эпатажных поступков визитной карточкой жизнетворчества футуристов становится особая жестикуляция, которую они переняли от Т. Маринетти. Большое значение придается жесту, сопровождающему письмо живописца или писателя, декламацию или исполнение музыкальных произведений. Но, как отмечает Е. Бобринская есть и иная трактовка жеста – он «связывался не только с внешней театрализацией поведения <...>, но выступал в качестве «пре-эстетического» феномена, своеобразного знака зарождения самой ситуации творчества». (БОБРИНСКАЯ 2003:199)

Поэтому интерес акцентируется на состояниях пред-творчества (шум хаотических психических вибраций), предшествующих рождению искусства, поиск выразительных средств, способных запечатлеть момент рождения художественного образа, попытки добраться до «истоков бытия» искусства. М. Матюшин считает, что на смену слову должна прийти новая поэтика жеста: «Жест быстрый, как и вся современная действительность, уже сменяет отцветшее слово <...> Новое искусство, «учит понимать мир через простой непосредственный акт движения самого тела, через мимику, жест» (ЦИТ. ПО БОБРИНСКАЯ 2003:203) Этот принцип иллюстрируют рукописные книги футуристов, рассмотренные в V части диссертации.

Самой гармоничной формой творчества считается танец, поскольку для выражения чувств не нужен устаревший язык. Движения танца становятся прообразом живописных или поэтических экспериментов. Не случайно исполнительская манера А. Крученых сравнивается в воспоминаниях с шаманским танцем, поражавшим зрителей. В. Шкловский называл футуристическую поэзию «балетом для органов речи», Н. Кульбин проповедовал «танцеволизацию» всей жизни, М. Ларионов сравнивал футуристическую раскраску лица с танго, большое значение танцу придавал режиссер и поэт И. Терентьев.

Понимая, что выделится из толпы и заставить о себе заговорить проще всего экстравагантной одеждой, футуристы постоянно эксплуатировали эту идею. Можно сказать, что их известность началась с **эпатажного костюма**, родиной которого стала Москва (в оппозицию сдержанному Петербургу с черно-белой модой). Главный футурист - «пугало» Давид Бурлюк, высмеивая символистов, носил вызывающий сюртук, цилиндр, яркие жилеты, В. Маяковский – появлялся в знаменитой желтой блузой, провоцируя скандалы (вплоть до запретов полиции на выступления в ней). Цветок в петлице петербургских эстетов футуристы издевательски заменялся пучком редиски (у Маяковского) или деревянной ложкой (у К. Малевича, А. Моргунова, Д. Бурлюка). Пародировались и манеры английских дэнди - Оскара Уайльда и Обри Бердсли. Бенедикт

Лившиц носил галстук и носовой платок из кричащей расцветки набивной ткани, Игорь Северянин вспоминал о «красных муаровых фраках» футуристов. Приветствовался в принципе любой вызывающий костюм, который мог нанести «пощечину общественному вкусу».

Интерес к своему облику футуристы подогревали прогулками, на которые приглашали прессу и горожан. Их «заумные» стихи обыватель не понимал, а вызывающие костюмы привлекали внимание. Эти «пиар-акции» отраженные в многочисленных мемуарах и газетных статьях того времени служили футуристам рекламой и вовлекали обывателя в футуристическое действо, которое сопровождалось многочисленными выступлениями И. Зданевича и М. Ларионова. И. Клюн вспоминал: «Ларионов и Гончарова сделали демонстративную прогулку по Кузнецкому мосту <...> Малевич решил не отставать. Он говорил, что с Моргуновым и они тоже демонстративно прогуливались по Кузнецкому с деревянными ложками в петлицах, что означало якобы протест против хризантемы, которые носили эстеты в подражание Оскару Уайльду, предварительно позвонив по телефону в редакции нескольких газет». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004Б:74)

Внешний облик для футуристов был очень важен: детали одежды они описывали в своем творчестве – в стихах, лекциях и докладах²². Футуристы характеризовали через костюм даже идейных противников — «адамы в манишках» (об акмеистах). Особенно показательны в этом отношении также тексты Малевича 1915-16 годов, рассмотренные в V части диссертации.

Для достижения более радикально эффекта в образе применялся грим. В манифесте «Почему мы раскрашиваемся» Илья Зданевич и Михаил Ларионов объясняют это для многих непонятное явление: «После долгого уединенья мастеров, мы громко познали жизнь и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица — начало вторжения». (ЗДАНЕВИЧ, ЛАРИОНОВ 1913:115)

Чтобы привлечь внимание, М. Ларионов со своей женой Натальей Гончаровой наносили рисунки (круги или сеть лучей) на лица желающих и приглашали их присоединиться к своим прогулкам по московским бульварам. Вскоре раскрашиваться стали и другие радикалы – эго-футуристы, «вселеничи», «всеки». Отдали дань этому увлечению В. Маяковский, Д. Бурлюк, А. Крученых и В. Каменский. На лицах изображали деревья, птиц, «кубические изображения балерин», орнаменты из

²² И. Зданевич читает доклад «Поклонение башмаку», Маяковский - «Перчатка»

окружностей и линий, зигзаги, аэропланы. М. Ларионов предлагает использовать кубистический и футуристический грим в театре, рисуя на лицах актеров 3-4 носа несколько пар глаз и ушей, планирует создать просвечивающий костюм, который совмещенный со световыми эффектами и кинематографом давал бы эффект растворения человеческой фигуры. В 1913 г. «будетляне» вынашивали планы создания театра «Футу», где актеры должны были исполнять роли и людей, и бутафории, и костюмов, и прочего реквизита: актер — шляпа, актер — ботинки. М. Ларионов приглашал в свою студию московских дам, где расписывал грудь и плечи рисунками. Лучистым гримом Ларионов стремился «вписать» человека в пространство новых городов, поэтому он соотносил некоторые эскизы раскраски с разными техническими знаками на городских домах.

Однако роль первооткрывателей грима нельзя отдать только футуристам: одновременно с ними Л. Бакст тоже раскрашивал декольте светских красавиц, так что. Призывал преобразовать жизнь раскрашивая лица и тела, как в примитивных культурах и Н. Евреинов. Он связывал эти традиции желанием первобытных людей преобразования, преодоления природы. «Пред-искусство», где господствует не эстетика, а воля к преобразению, связывает футуристический «грим» с современной модой и одновременно с «архаикой». (ЕВРЕИНОВ 2002)

Считая моду инструментом вторжения искусства в социальную реальность, внедрения новой эстетики в жизнь обывателя, М. Ларионов создает целую программу нового искусства в сфере моды. Он собирается издать «Манифест к мужчине» и «Манифест к женщине», в которых предлагалась концепция новых образов (они так и не были опубликованы). Как утверждали газеты, мужчинам он предлагал раскраску волос, заплетение их в косички, вплетение золотых и шелковых нитей, цветы за ухом, выбривание половины бороды. Пропагандирует отказ от крахмального белья, предлагает носить летом короткие до колен брюки и сандалии на босую ногу, а открытые ноги татуировать. То есть М. Ларионов опережает современную моду почти на сто лет. В его планах существовали также проекты футуристической кухни, «живописи звуков, шумов и запахов», которые «рассеивали» искусство». М. Ларионов и его группа прописывали элементы более широкой и универсальной программы нового искусства, которую нередко называют пред-дадаистскими. Однако она так и осталась лишь в проектах и не была последовательно разработана и не была реализована.

Век эпатажных акций футуризма, сменивших эстетствующее жизнотворчество символистов, был интенсивным, но коротким. Уже 1916 году «футуризм отказывается от практики эпатажа, отбрасывает скандальность и сосредотачивает основное внимание на

вопросах искусства. Н. Пунин вспоминает: «Мы рано поняли что прием, которым с ошеломляющим успехом и в то же время неумеренно пользовались первые участники футуристического движения эпатировать буржуа – этот прием был вреден и не уместен в условиях 1915-16 годов. Он был временен, потому что приучал относиться к искусству как к скандалу, снимал качество и действительный смысл художественной борьбы; он был неуместен потому что буржуа были уже настолько эпатированы войной <...>, что эпатировать его дополнительно было попросту глупо и у нас сложилось мало по малу ироническое отношение ко всему что было связано с первым футуристическим походом. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004Б: 149)

Резюмируя эту главу, можно отметить, что символизм и авангард по-разному понимали распространение законов эстетического творчества на жизнь. У символистов это происходит в узких эзотерических кругах, *в авангарде выходит на улицу и экспансия эстетической сферы в жизнь становится более агрессивной.* Жизнетворчество символистов в авангарде перешло в более радикальное жизнестроительство. На различия между этими понятиями указывает З. Минц: эстетике первого противопоставлена этика второго. Жизнетворчество стремится «выковать» из себя «прекрасное произведение искусства», а «жизнестроительство» - Человека. (МИНЦ 2004А) Именно эта особенность, дает основание рассматривать авангард не только как искусство, но и разновидность новой социальной практики, которая носит утопические черты, подробно анализируемые в IV части диссертации.

4). Авангард: сходства и различия с символизмом, радикализация идей жизнестроительства

Интерес к жизнестроительству становится главной общей чертой символизма и авангарда, существующих в одном географическом и временном пространстве и занятых поисками новой культурной парадигмы. Идеи, вышедшие из одного источника и имеющие общую концепцию преображающего искусства, были по-разному реализованы, преследовали разные цели, и имели соответственно разные последствия.

Авангард по своему трансформировал идеи жизнестроительства, оно во многом становится проявлением ненависти к обыденности и современности, стремления в Будущее. В научной литературе нередко высказывается мнение, что именно усилившиеся в тенденции к слиянию между искусством и жизнью приводит в результате к уничтожению искусства как эстетической категории и объявляет всех людей деятелями творчества и внесения искусства в производство.

Одним из принципиальных отличий символизма и авангарда являются взгляды их представителей на религию. Символизм осмысляет культуру в рамках христианской духовности, впитывает идеи русских религиозных философов (Вл. Соловьева, С. Булгакова, Н. Бердяева, П. Флоренского). Для авангарда же характерно утопическое стремление «выхода из культуры» не опираясь на религиозные ценности, намеренная хаотизация жизни, что сближает его с революционными утопиями России конца XX в. При этом, их объединяет принцип соборности, наиболее полно реализовавший себя в театральном синтезе (как в символизме, так и в театральном поиске авангарда). Позже он предстает в новом качестве в кино, а затем проявился в технических достижениях (телеграф, радио, телефон, телевидение).

Хотя между взглядами теоретиков символизма и авангардистами прослеживалась близость, их отличает совершенно разное понимание соборности и будущего культуры. Символисты вслед за религиозными мыслителями жили в апокалиптическим ожиданиям о наступлении новой соборной (всеобщей) культуры, футуристы же в своих открытиях опираются на интуицию и технику и по своему осмысляют принцип соборности. В авангарде соборность начинает пониматься как стремление к коллективности творческого процесса.

Общность жизнетворческих устремлений символизма и авангарда также проявляется в их отношении к искусству, придание ему мировоззренческой роли. «К числу экзистенциальных открытий можно отнести глубину осмысления того <...> сколь властно требует искусство от художника не столько игры, сколько подвижничества, не только артистизма и мастерства, но «полной гибели всерьез», по словам великого поэта», - пишет исследовательница Чухарева. (ЧУХРАЕВА 2006:158). Для многих модернистов этот перенос творческой доминанты в реальную жизнь и даже ее первенство обернулось личной трагедией, полной невозможностью существовать в реальном мире с его обычными устоями и гибелью.

Символисты ищут скрытые смыслы и символы вовне, а авангард стремится трансформировать сознание, психику, пытается найти пути сознательного технического манипулирования им (например, у Малевича — скрытое воздействие формы и цвета и т. д.). Авангард стремится преобразить человека в некое космическое существо, имеющее бесконечный креативный потенциал— в человекобога, в абсолютное существо, способное подчинить себе все сущее. Футуристы считают, что для рождения нового человека нужно полностью очистить сознание, поэтому их целью становится не просто чистота сознания и культурного пространства, а чистота радикальная, идущая к полной первозданности,

носящая характер абсолютности. По выражению Малевича, это есть «стремление воплотиться во вселенскую мысль как чистую мысль, чтобы стать на троне единой мысли как абсолютном совершенстве». (МАЛЕВИЧ 2003)

Тезис о скорой смерти искусства, который выдвигают еще символисты становится центральным в авангарде, в том числе, и творческой концепции Малевича. Уже А. Белый пишет: «И художественному творчеству суждено погибнуть как творчеству мертвых форм (произведений искусства) <...> Погибнет искусство». (БЕЛЫЙ 1969:20) Отвержение авангардом «мира реальных форм», бунт против вещей обусловлено стремлением обнаружить скрытую за явлениями сущность - прорыв к Иному идет через отвержение видимого. Пытаясь приблизиться к иррефлексивным слоям сознания, к истине самого бытия, авангард последовательно идет до конца обнаруживает «Нулевую онтологию», то есть нуль, Пустоту, Ничто. Об этом пишет в частности Малевич в статье «Супрематическое зеркало». (МАЛЕВИЧ 1995:273)

Символистские концепции, преломляясь в авангарде, рожают крайне радикальные манифесты и лозунги, неограниченную веру в возможность развития творческого потенциала. Произведение искусства не является больше самоцелью, а рассматривается как средство достижения определенного внутреннего опыта, как инструмент для создания особой атмосферы. «Оно погружается в поток хаотических, случайных скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования, оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести и неупорядоченности», - пишет Бобринская. (БОБРИНСКАЯ 2003б:75)

Восторженное отношение к кризису классической культуры, искусства, религии, государственности, ***стремление к хаосу и разрушению*** всего созданного ранее становится главным отличием футуристов. Символизм, опираясь на опыт предыдущей культуры, создавая свой завершенный мир, противостоящий хаосу, авангард же отменял старые традиции, начинал новый отсчет времени, создавал новую систему с другими законами, обращая старый мир в хаос.

Поэтому футуристам близко любое разрушение, вплоть до уничтожения слова в поэзии и фигуративности в живописи. Чтобы освободить человеческое сознание от культурного наследия прошлого, от предметности и ценностей его необходимо подвергнуть «очищению». Они осознают себя революционерами, разрушителями и созидателями всего нового и вообще, новой, нарождающейся расой. «Хаос и абсурд впервые осмысливаются как характерные приметы современности, причем понимаются как позитивные творческие принципы. Разумное начало в искусстве полностью

отрицается, а иррациональное, интуитивное, бессознательное возводится на пьедестал. За искусством признается статус модификатора самого человека, преобразователя его в иное качество». (Бычков 2007б)

В обширной исследовательской литературе, посвященной этим вопросам, неоднократно обсуждалось, эти стремления привели авангард к краху, последовавшему в начале 1930-х годов. Однако стремление к хаосу и потеря веры в гармонию можно считать не только особенностью авангарда, но и всего модернизма в целом. Глубочайшее разочарование в реальности и достижении мировой гармонии порождает новый тип культуры, ориентированный не на преодоление хаоса, а на поэтизацию и постижение хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия. В модернизме переосмысливаются отношения с хаосом, они начинают осознаваться как основа искусства, его содержание. Появляются различные варианты стратегий, вытекающие из такого миропонимания (символизм, акмеизм, экспрессионизм, сюрреализм, постмодернизм и др.), которые формируют различные направления модернистского и авангардного искусства. «Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в «объективной» реальности. Отказавшись о гармонии в предметном мире, они говорят о необходимости двигаться сквозь видимое к другой, духовной реальности <...> Модель мира, окружающего человека в модернизме (от символизма до эстетики абсурда обериутов) – хаотическая».²³ (Лейдерман, Липовецкий 2013:17) Видимо, эти хаотические энергии, свойственные революционным движениям послужили основной причиной притяжения русских футуристов к революции.

Авангард не просто меняет ориентацию искусства, а то, что для него принципиально значима «сама демонстрация отрицания, риторика отрицающего жеста, слова, всего поведения». Можно сказать, что *мастерство отрицания*, доведенное до абсурда наиважнейшим мастерством становится. «Последовательный авангардист (хоть это и звучит как нонсенс) должен быть последовательно непоследовательным. Это человек, рубящий сук, на котором сидит, однако не потому, что дурак, но ради треска, с которым он обрушится, заведомо зная, что именно это и произойдет», - пишет Сергей Даниэль. (Даниэль 2013:223)

С учетом этих тенденций, авангарду нужен совсем другой, нежели символистам репертуар ролей и набор масок: юродивый, шут, хулиган, сумасшедший, дикарь которые,

²³ В этом и состоит существенное отличие литературы модернизма от литературы классического типа, где «всегда присутствует художественный образ Космоса и создается модель гармонии между человеком, социумом, природой, а человеческая жизнь имеет смысл

хотя конечно личностно не совпадали полностью, гармонично сочетались с и задачами футуристов, и с их молодостью. Почти все они, за некоторыми исключениями, были людьми молодыми, не имевшими большого жизненного опыта и разочарований жизни, к тому же, произошедшие из менее образованного слоя, чем символисты. «Это было время, когда по разным причинам вдруг законодательницей дня стала молодежь», - вспоминает о расцвете футуризма Роман Якобсон. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:128)

5). *Новый человек в авангарде*

Одним из основополагающих стремлений авангарда становятся попытки создания усовершенствованного человека посредством творчества. На взгляды футуристов повлияли работы Ф. Ницше с его идеей недостаточности современного человека, необходимости его перехода к более совершенному существу. В отличие от итальянцев, использовавших терминологию Ницше (сверхчеловек), русские футуристы называют его «новым человеком»; он рассматривается как творческая задача, которую надо решить, а искусство - как деятельность этому способствующая. О необходимости перерождения человека для лучшего восприятия искусства размышляет и А. Белый. Говоря о будущем искусстве он убежден, что человек станет собственно своей «художественной формой». (БЕЛЫЙ 2010а:331).

Футуристы отождествляли себя с образом нового человека, и рассматривали его не только как персонаж искусства, но также «человеческий тип, культивирующийся в самом стиле действий и поведения, отражающийся в том внутреннем, психологическом «пейзаже», который создает футуристическое искусство». (БОБРИНСКАЯ 1995:477). Новый человек, будетлянин, эволюционирует путем психического усилия, ***поэтому изменение психики, психическая трансформация личности*** - постоянная тема футуристического искусства. Их интересуют пограничные состояния - экстаз, инфантилизм, сон, безумие, ведущие к деструкции личности и психическому хаосу. Достижение дна бытия, дна психики становится главным переживанием футуристов, которые в своей практике культивируют физические и метафизические признаки новых людей.

По поводу концепции сверхчеловека в русском футуризме не было полного согласия, поэтому его возникали совершенно разные образы- от будетлянского силача, авиатора, владеющего новейшей техникой и благодаря ей преодолевающего время и пространство, до юноши, «управляющего временем и пространством силой духа». «С одной стороны - авангард преклоняется перед машинной цивилизацией и прогрессом и рассматривает

нового человека «как совершенный механизм, а его рождение как новую техническую задачу, прообраз для разрешения которой лежит в сфере техники». (БОБРИНСКАЯ 2003:71-72). В отличие от итальянцев (которые видят нового человека, роботизированным придатком к технике, позже становящегося машиной), русских футуристов интересует не только трансформация не внешнего облика, но сознания человека.

А с другой стороны под влиянием эволюционных теорий Чарльза Дарвина и Жана Батиста Ламарка авангардисты смотрят на нового человека как на творчество самой природы. Поэтому одним из принципиальных моментов в представлениях авангарда о новом человеке становится *размытость границы между личностью и миром матери*. На исчезновение этой границы, отделяющей образ человека от других предметов, как на одну из важнейших черт футуризма, обратил внимание еще Н. Бердяев. Обращение авангарда к первоистокам, к доисторическому моменту размежевания объекта и субъекта провоцировала неудовлетворенность реальностью. Средства для этого прорыва - алогичное искусство, препарирующее привычное изображение и алогичная поэзия, уничтожающая саму основу - словосмысл. Парадоксальным образом русский футуризм устремлен не в будущее, а в доисторическое прошлое, сходясь с ницшеанской идеей «вечного возвращения», где нет разделения между добром и злом, красотой и уродством, имморализм (то есть свобода от любых традиционных ценностей, включая мораль). Сверхчеловек, спасающий мир от упадка культуры - тот кому дозволено все, кто отказался от диктата разума, от однозначности оценок и стабильных ценностей. Также по новому переосмысливаются отношения с природой, что подробно исследовано в следующей главе.

Немаловажно, что в тот период тема «нового человека» занимает не только футуристов, но становится одной из центральных в философии и науке. Новую расу пропагандирует хорошо известный футуристам философ П. Успенский, называя человека «переходной формой», о переходности, текучести человека говорит и М. Бакунин, Т. Маринетти, заявляет, что в «человеке дремлют крылья». Русские футуристы тоже утверждали переходность нынешнего состояния человека. Популярная в начале века теософская литература и анархисты пророчат скорое появление новой расы людей. Рождается вера в прогресс и стремление постигнуть тайны материи. Наука интересуется возможностями трансформаций человека, появляются предостережения о вырождении человеческого типа и призывы к установлению контроля ученых за процессом изменений «формы человека». Тема даже переходит в область практических экспериментов по улучшению человеческого рода. Например, немецкие социальные антропологи –

предлагали свои версии научного усовершенствования «человеческой формы». Популярны идеи о преодолении костной природы, о человеке с механически заменяемыми частями. Хотя до реальных опытов и не доходило, но выливались в литературу - появлялись писатели-фантасты типа А. Беляева или «инженеры человеческих душ», исправлявшие ошибки природы или дореволюционного воспитания.

Отличительным признаком русского футуризма становится предпочтение жизнестроительных рекомендаций П. Успенского, где акцент ставился на торжестве духа, идеям Ф. Ницше «Сверхчеловек по Успенскому характеризовался космическим сознанием, победой сверхличностного начала, мифология его физических свойств (составляющая существенный аспект концепции Маринетти) подменялся мифологией метафизики. В этом смысле полной противоположностью Маринетти был Хлебников, реконструировавший архаический идеал совершенного человека», - пишет Т. Горячева (ГОРЯЧЕВА 1997:373).

Интересно, что в искусстве нередко трансформация нового человека понималась очень буквально, как изменение человеческого тела и даже появление в нем новых органов, о чем писали уже романтики, а также теософская и оккультная литература. Под их влиянием эти образы возникают в авангарде, футуристы подчеркивают деформацию человеческого тела: внутренний глаз, например, или возникновение физиологически новых способов восприятия - цветной слух, концепции расширенного смотрения М. Матюшина. В. Хлебников мечтает о «летающем человечестве», которое не ограничивает своих прав собственности отдельным местом»²⁴, о чистом пространстве без каких-либо границ, единственной пространственной мерой считает земной шар, а не государство; М. Ларионов – об измененном футуристическом гримом облике, который сочетается с городским пространством, Малевич – о супрематической природе, которая заменит природу, созданную Богом.

Однако, как отмечает исследовательница М. Чистякова, в отличие от итальянских футуристов и вопреки Ф. Ницше, русские **«провозглашают создание нового человека делом коллективным»**. (ЧИСТЯКОВА 2004:92) Реализация этого посыла хорошо видна в деятельности Уновиса, рассмотренной в V части диссертации.

Надежды на рождение нового класса, у авангарда достигли своего апогея к середине 1910-х годов и продолжают использоваться вплоть до середины 1920-х, принимая иные, более радикальные формы. Стремления ранесовестского периода к

²⁴«Предложения» В. Хлебникова, 1916 год

созданию новых людей посредством иной системы мировоззренческих ценностей, социальных установок, бытовой морали и поведения в соответствии с коммунистическим учением, крайне заинтересовали авангард. Важным механизмом, формирования нового человека были детские книги, поэтому в 1920-ые годы над их оформлением работали практически все знаменитые авангардные художники. В этом списке крупных имен: В. Татлин, Н. Альтман, Н. Пунин, С. Чехонин, Р. Фальк, А. Шевченко. Много работал в жанре детской книги Эль Лисицкий и В. Ермолаева. То есть искусство активно привлекается к делу общегосударственного строительства: программы поиска новых путей в искусстве переходят в политический быт, становятся инструментом некоей всеобщей регуляции. Это является типично авангардным жестом и позже переходит в эпоху постмодерна, когда подобные программы стали действовать в повседневном быту.

Ребенок, воспитывающийся на художественном тексте подвергался не переделке, а изначальному формированию, как в эстетическом, так и во всех социальных аспектах. «Именно детская иллюстрация в силу своих прагматических особенностей с наибольшей полнотой вбирала в себя амбивалентную сущность русского авангарда: энтузиазную его устремленность к депсихологизированному техницизму и редукцию к простейшим архаическим структурам», - подчеркивает Е. Штейнер в своем исследовании ранней советской детской книги. (ШТЕЙНЕР 2002:24)

Манифестом раннесоветской книжной графики становится иллюстрация знаменитого В. Лебедева (который общался с Малевичем, Матюшиным, Пуни, а также делал плакаты) к книге «Слоненок» Р. Киплинга. (см. иллюстрацию на с. 105) По мнению Штейнера, «детские картинки, выполненные в супрематической и конструктивистской техникой внедряли в подсознание зрителя чувство разорванности бытия». (ШТЕЙНЕР 2002:70)

Вслед за футуристами новые иллюстраторы изображают механическое начало, спроецированное на живое, некое «одомашнивание автоматов». Н. Пунин в своей работе «Против цивилизации» пишет: «Более совершенный индивид будущего высококультурного общества будет чувствовать себя одним из необходимых звеньев т двигателей организованной им природы и сам будет автоматичен, как природа». (ПОЛЕТАЕВ, ПУНИ 1918: 94) Прославленными образами детских книг того времени становятся машины: Робот Топотун, Паровоз (заменитель ковра-самолета) и прочие.

б). Переосмысление антиномий природа-культура

Как уже отмечалось ранее, футуристы начинают радикально переосмыслять одну из основных антиномий человеческой истории – противоположность природы и культуры. В авангарде происходит поворот утопического мышления *от культуры к природе*, что становится новым этапом в развитии утопии (символизм рассматривал природу как культуру, доступную преобразованием творчеством, невольно ставя искусство выше природы).

Утопическое мышление в авангарде меняет вектор своего развития - становится «антикультурным» или «транскультурным», в отличие от «культурной» направленности утопии предшествовавших столетий. «Оно разрушало всю совокупную европейскую цивилизацию и создавало или думало что создает, новую, до того времени неизвестную, уже не европейскую, но, как были глубоко уверены авангардные протагонисты, наилучшую – онтологическую цивилизацию», - считает крупная исследовательница русского авангарда Д. Ораич. (Ораич 2001: 291).

Авангардная культура провела глубинный ментальный и семиотический поворот от центральных европейских моделей мышления и выражения к доцивилизационным, периферическим, внеевропейским моделям. Совершая попытку антикультурного переворота, авангард стремится уйти от культурных ценностей, созданных предыдущей эпохой русского символизма и ориентиров европейской цивилизации. Хочет *воссоздать ценности архаические, повысить значимость природы, восстановив с ней утерянную связь*, которая ведет к воскрешению забытых форм и глубинам народного творчества, побегу от цивилизации, несмотря на всю любовь футуристов к технике.

Именно поэтому в начале XX века возникает необходимость заново пересмотреть соотношения природы и культуры. И одним из вариантов теоретического опыта определения нового соотношения между природой и культурой является концепция русского философа Семена Франка, которая пытается преодолеть разрыв, существующий между этими началами и примирить их.

В своей статье «Природа и культура», вышедшей в журнале «Логос» в 1910 году, философ обосновывает возможность миропонимания, которое не было бы ориентировано только на природу или только на культуру, но давало бы синтез обоих концепций, брало бы исходной точкой не разрозненность этих противоположностей, а их единство. Это лишило бы смысла противопоставление «природа и культура» и односторонний выбор одного из начал. В концепции, предложенной С. Франком, природа является

потенциальной культурой, а в каждом культурном феномене существует память о той природной форме, из которой она выросла: «Необходимая борьба между „естественным“ и «искусственным», природой и культурой на каждой ступени бытия, не свидетельствует об их абсолютной противоположности и оторванности, а есть, так сказать форма их необходимого сотрудничества и слитности во всяком бытии» (ФРАНК 1910: 88).

Делая попытку примирить эти две противоположности, С. Франк отмечает, что границы понятий естественного и искусственного размыты, они являются условными категориями, между которыми могут быть распределены все стороны и проявления человеческого существа. Франк отмечает, что сближение и даже синтез этих двух противоположных начал становится возможным в духе феноменологической философии, которая открывает возможность преодоления теоретически одностороннего натурализма и идеализма, так и практической односторонности физиократизма и ноократизма.

В этом возможном синтезе природного и культурного начал мы можем опознать одно из основных стремлений русского авангардного искусства – попытку сближения продуктов художественного творчества и природы, восстановив в культуре природное начало. В авангарде с новой силой звучит проблема взаимоотношения категорий естественного и искусственного, космического и человеческого. Мысли Семена Франка в некоторых местах оказываются созвучны той характеристике, которую Д. Ораич дает русской авангардной культуре как новой «онтологической цивилизации», в которой восстановилось бы единство природного и культурного начал. (ОРАИЧ 2001)

Неслучайно именно идеи русских философов-космистов, содержащие установку на восстановление забытых связей между человеком и природой-космосом, сильно повлияли на становление русского авангарда, который испытывал на себе воздействие философских идей своей отечественной культуры. Исследовательница русского авангардного искусства XX века Тамара Мадьяроди считает, что основной идеей русского космизма (вбирающего в себя утопические представления и естественно-научные идеи многих мыслителей России от В. Одоевского до Н. Федорова и К. Циолковского) является идея объединения людей на основе общности взглядов и действий по отношению к природе и к космосу, а не религиозных и идеологических взглядов. Сходство философии космистов со взглядами русских авангардных художников хорошо показывают размышления Василия Кандинского, считавшего, что картина как результат духовного творчества художника подобна произведению природы, во всех внешних формах которой обязательно скрыто духовное, а форма и краска являются лишь средством на пути великой духовности. По

мысли В. Кандинского, картина наделяется самостоятельной жизнью, уподобляется природе, «становится личностью, духовно дышащим субъектом, то есть происходит отождествление картины с живым организмом». (КАНДИНСКИЙ 1967).

Не менее сильное влияние космизм оказал на формирование концепций живописи Казимира Малевича и Павла Филонова, возродив в их творчестве новое понимание связей человека и космоса. Для космистов природа не объект, который наблюдается извне, а мир, вселенная, космос, элементом которого является человек. Вместо антропоцентризма, выдвигаемого предыдущей эпохой, возникает антропокосмизм, ядром которого становится отрицание прежнего постулата, что человек есть центр мироздания, так как в космосе вообще нет центра. Создавая свою космическую утопию, философ Н. Федоров посягает на весь природно-мировой порядок, говоря о необходимости сознательного управления эволюцией, об идее «правлящего разума природы». В философии космизма человек становится субъектом обратного воздействия на породившую его природу для ее преобразования и одухотворения. В авангарде подобной функцией наделяется картина-субъект. Идея космистов о том, что природа существует как субъект своих многообразных изменений и превращений созвучна стремлению авангардных художников уподобить свои полотна произведениям природы (картина как дышащий субъект или живое существо у В. Кандинского или пульсирующий организм у П. Филонова).

Авангарду, стремящемуся изменить структуру мышления человека XX века, близки и мечты космизма об отрыве от шара земли, о полном обновлении планеты, овладении и переустройстве космоса и Вселенной. Сам художник уподобляется природе-вселенной, его деятельность становится частью природного процесса. «В контексте идей русского космизма художники-авангардисты выводили свое искусство на орбиту вселенского масштаба. Наступление нового исторического времени переживается ими как будущее космическое обновление всей планеты. Рождается представление о новом мире как о едином развернутом во времени и пространстве организме, в котором прослеживается путь глубинной биодинамики бытия <...> все рассматривается в состоянии постоянного „возрастания“, излучения, движения, всеобщего динамизма» (МАДЯРОДИ 1990: 172).

Многочисленные точки соприкосновения с идеями русского космизма прослеживаются в новациях Малевича, например установка на типологическое родство своего «духовного я» и «природы-Вселенной», а также идея многомерности природы и человека. При этом он придает особое значение творческой интуиции, без которой художник не может прозреть невидимое в природе и охватить всю универсальность связей Вселенной.

В декларациях супрематизма художник предсказывает космические открытия – претендует на пересоздание всего космоса, мечтает о расширении супрематической системы до пределов вселенной. По его мысли, супрематизм должен стать новым шагом, «ступенью» не только в мировом развитии, но и расширить свое влияние, найти выход в космическое пространство, в пятое измерение. Об этом Малевич пишет в многочисленных теоретических трактатах, обосновывающих супрематизм, некоторые из которых будут рассмотрены в V части диссертации.

«Человеческая форма» подобно художественной форме для русских футуристов полностью погружена в мир бесконечных видоизменений окружающей природы. Тело, телесный опыт становится источником в трактатах в описаниях нового искусства. В отличие от итальянских футуристов, проповедующих утопию насилия и хаоса, пафос овладения природой и техники, русские футуристы ратуют за растворение в природе, достижение состояния иррационального до творческого насилия – до формы, до языка.

Авангард интересуют пограничные состояния, в которых расплавляется и размывается поверхность человеческого существа, структурированного культурой. Темы физического распада, растворения человека в природном веществе часто поднимаются в поэзии В. Маяковского и Д. Бурлюка. В живописи они встречаются на картинах М. Ларионова, а также на полотнах Малевича начиная с «алогического» периода. Уже в предшествовавшем ему кубизме происходит переход от подражания природе к попытке непосредственного единства с ней. В теоретических и живописных работах Малевича хорошо прослеживается интерпретация художника единства с природой, постулируемое им как некоего нового единства.

IV. УТОПИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

Попытки символистов и авангарда вывести искусство из чисто эстетической плоскости (особенно сильно проявившиеся в их подходе к театру и в практике жизнетворчества) позволяют нам рассматривать обе художественные системы в пределах понятия эстетических утопий и исследовать общие утопические черты.

Своим стремлением к пересозданию жизни используя потенциал искусства, идея жизнетворчества позволяет авангарду перерасти из явления в искусстве в разновидность новой социальной практики, *некий масштабный социокультурный проект*, которому способствует особая человеческая деятельность. «Утопический проект авангарда принадлежит к числу так называемых социокультурных утопий, суть которых сводится к акту создания нового мира человеческих отношений посредством трансформации определенной художественной формы и через это — сознания человека», - отмечает ученый Б. Гройс. (Гройс 1991:59).

В своей концепции исследовательница Д. Ораич называет *авангард первой целостной утопической культурой в истории Европы*, определив всю культурную эпоху и систему культур²⁵: «До авангардной культуры XX века утопическое мышление и выражение в европейской цивилизации было периферическим явлением: в авангардной культуре оно стало доминантой всех существенных областей от искусства и науки до политики и общества» (Ораич 2001: 290).

Как целостная утопическая культура (охватывающая основные области Восточно- и Средне-европейского культурного ареала, но наиболее ярко выраженная на русской почве) авангард прошел несколько этапов развития. Д. Ораич отмечает три фазы становления русского авангарда: эстетическую (1910–1935), политическую (с середины 1930-х до середины 1950-х) и философскую (с середины 1950-х – 1968)²⁶. Первая фаза, совершается исключительно в эстетической плоскости и обусловлена выражением утопического мышления в искусстве. Именно в этот «художественный период», по ее мнению, в судьбе авангардной культуры возникли две ключевые модели: *антикультурный и транскультурный утопизм*. Примерами, иллюстрирующими два

²⁵ Хотя утопический тип мышления уже не раз возникал в истории в различных сферах культуры (в т.ч. в народной среде), альтернативных официальной культуре и каноническим религиозным представлениям, авангард стал первой целостной утопической культурой

²⁶ Д. Ораич считает, что в третьей, философской фазе в Восточной и Центральной Европе было создано огромное царство реализованной утопии, в то время, когда в Западной Европе утопическое мышление и выражение вновь ожили в искусстве (авангардный театр Брехта, различные неоавангардные течения)

пути развития авангарда, могут служить концепции, созданные А. Крученых и В. Хлебниковым в области литературы. Носителями утопической ментальности являлись также практически все крупные русские авангардные художники К. Малевич, Владимир Татлин, Павел Филонов и другие. Доказательство чему без труда можно найти в их теоретических текстах и художественных произведениях. Этот тип менталитета проявлялся не только в их творческих концепциях, но и в мировоззрении, их бытовом поведении и политических взглядах. Авангард имел *постоянный набор утопических мотивов*, которые, помимо проблемы социального устройства, затрагивали взаимоотношения пола и национальностей, технические новшества, физический и нравственный облик человека будущего, язык общения, и место и роль искусства в новом обществе.

В этой части я попытаюсь определить понятие утопического мышления и вывести основные черты утопической ментальности, сопоставив различные взгляды на проблему утопизма, выраженные в концепциях русской философской и богословской мысли начала XX века, во взглядах деятелей авангарда на революцию, а также в работах современных исследователей утопии.

1). Определение понятия утопии и предпосылки ее возникновения

Понятие утопии может быть охарактеризовано двумя основными способами: с одной стороны, как философско-литературный жанр, в котором изображается идеальное общество, с другой - как способ мышления и выражения, носителем которого может оказаться отдельный человек, определенное течение или целая культурная эпоха (как это доказывает Д. Орайч на примере русского авангарда).

Углубление в проблематику жанровых проблем утопии выходит за рамки этой работы, однако мне хотелось бы коротко отметить ее основные характеристики в качестве литературного жанра в современной критической литературе. По замечанию американского исследователя авангарда Гэри Морсона, утопия, погружая читателя в сны и грезы, «часто пренебрегает границей между фантазией и реальностью и соответственно между искусством и не-искусством», которую стремится подчеркнуть высмеивающая ее антиутопия». (МОРСОН 1991: 246–247).

Становление утопии как литературного жанра, берущего начало с «Государства» Платона, происходит в конце XVII – начале XVIII веков. Первоначально у Томаса Мора, Томаззо Кампанеллы, Фрэнсиса Бэкона она представлена в виде рассказов

мореплавателей и носит характер философских трактатов. Немецкий ученый-славист, занимающийся проблемами русского авангарда и теории живописи Г. Гунтер выделяет две формы утопических поисков: утопия, реализуемая в пространственной сфере, и утопия, развернутая во временном измерении (ГУНТЕР 1991:253). Первая форма представляет собой модель, построенную на описании утопического города, прототипом которого является Новый Иерусалим. В ее центре находятся общественно-государственные и технико-цивилизаторские аспекты жизни, а ее разработка ведет к возникновению рационалистической социальной утопии. В центре другой модели, описывающей непринужденную семейную жизнь в исконной близости человека и природы, находится Эдемский сад, рай. Ее дальнейшая реализация ведет к пастушеской поэзии и идиллии. Контуры утопического города могут быть квадратными (город Амарот у Т. Мора) или круглыми (город Солнца у Т. Кампанеллы), стремясь к симметрии геометрических форм, которые символизируют совершенство, неподдающееся дальнейшему улучшению. Здесь прослеживается сходство с тенденцией геометризации форм в абстрактном искусстве. По мнению Г. Гунтера, утопические поиски, происходящие во временном (темпоральном) измерении, заключают в себе деградативную и прогрессивную модель утопии. Деградативная утопия, обращенная назад, исходит из представления об идеальном первобытном состоянии, о «золотом веке», после которого следует ухудшение.²⁷ А возникшая позже прогрессивная модель представляет собой проекцию мифического «золотого века» в будущее, перенесенного в конец истории. Ученый считает, что обе эти формы утопии можно определить как построенные по «милленаристской» или «хилиастической» модели. (ГУНТЕР 1991) Эта тема разрабатывается и венгерской исследовательницей русской культуры XX века Жужей Хетени (HETÉNYI 1995).

Легенды о «золотом веке» восходят к доисторическим временам, а в качестве источника более поздней утопической мысли (прогрессивной модели) ученые нередко называют христианство с концепцией первородного греха, ожиданием второго пришествия Иисуса Христа и наступления царства Божьего на земле. Другой источник - шеллингианско-гегелевское учение о конечном воплощении совершенного абсолютного духа, которое легло в основу многих ответвлений общественной мысли XIX-XX веков, в том числе и учения Маркса и Энгельса, также носящего утопические черты.

²⁷ Платон не только передал легенду об Атлантиде, но и опирался на свои впечатления о грандиозных остатках неизвестных древних цивилизаций

Утопическое сознание и соответствующая ему деятельность – неотъемлемая грань жизни Европы (и в особенности России) Нового времени, однако интерес к утопической мысли возник издавна. В разные периоды этот интерес то увеличивался, то уменьшался, но никогда не затухал полностью. Одно из объяснений этому явлению – постоянные попытки философии ответить на вопрос, имеет ли право на существование так называемая теория прогресса и подтверждается ли фактами предположение, что история теологична и развивается от плохому к хорошему, - для того, чтобы в конце концов воплотиться в некоем идеале общественного устройства.

Глобальному утопическому повороту русской философской мысли «серебряного века» предшествовало множество разных утопий, которые издавна существовали на Руси. В своей монографии «Русская народная утопия» К. Чистов собирает обширный материал народных социально-утопических идей, выделяя из них два крупных типа. Легенды «об избавителях», сильном правителе, царе, который даст народу волю, улучшит его жизнь (что порождало череду самозванцев в русской истории). И легенды о «далеких землях», где существует справедливая жизнь, которые побуждали крестьян (старообрядцев) искать легендарное на Руси Беловодье, город Игната, Ореховую землю и пр. (причем география их поисков была обширной - от Алтая, Монголии и Японии до Штата Орегон в США).

Все утопические учения пытаются создать идеальное общество, преобразовать общественную жизнь, считают возможным решительное изменение природы человека, надеясь на улучшение. Надо создать идеальное общество (состоящее из людей), а потом дотянуть к этому социальному качеству самих же людей. «Если вульгаризировать эту проблему, то утопические теории XX века считают, что следует загнать людей палкой в рай, а там они осмотрятся и станут добродетельными, достойными этого самого рая», - резюмирует Чистов (Чистов 2003: 469).

В XIX веке на российской почве развиваются утопии, идущие от М. Щербатова (Путешествие в землю Офирскую), А. Радищева («Глава Хотиллов» и «Путешествие из Петербурга в Москву»). Они продолжают утопией декабристов, выражены в демократическом пятидесятничестве и радикальном народничестве, в религиозности Л. Толстого и К. Леонтьева, а позже – в идеях социалистических утопистов. Однако, как подчеркивает крупный российский историк и культуролог Б. Егоров в своем обзоре русских утопий XIX века, «далеко не все утопии были социалистическими – скорее наоборот – антисоциалистическими». (ЕГОРОВ 1996:187) К последним он причисляет размышления Гоголя, идеализировавшего патриархальность и рисовавшего картины идеального социально-политического устройства под эгидой православия и самодержавия

при благополучном крепостном праве. А также идеи славянофилов, родившиеся как реакция на движение декабристов, утопию Чаадаева и возникший русский социализм.

Русские утопические социалисты (Герцен, Огарев, Петрашевский) предлагали разные новшества для улучшения жизни народа. Организовывались различные артели и мастерские, где бедняки могли заработать, коммуны для совместного проживания (например, коммуна художников – будущая артель передвижников, были коммуны с социалитическо-коммунистическим ореолом, гречевская фаланстера, коммунистические артели при типографиях). Предлагались различные способы перевоспитания падших женщин - от помещения их в специальные заведения до женитьбы на них. До России докатывались западноевропейские лозунги о свободе женщин и необходимости разрушить буржуазную семью через сюжеты Жордж Санд, в 1840-е по ее идеалам строилась личная жизнь, вплоть до мелочей. Западникам начала 40-х годов С. Боткину, В. Белинскому противостояли консервативные противники, воспринимавшие их свободолобивые идеалы как призыв чуть ли не к свальному греху, тройным бракам. В 60-70-х молодежь облачилась в костюмы нигилистов, а утопические идеи социализма и коммунизма затронули даже проблемы равенства и свобод членов семьи, возникла идея «тройчатки».

В действительности все было не так просто. Например, практически невозможно было получить развод, сам Герцен страдал от любовного треугольника, что показывало колоссальный разрыв между утопическими конструкциями и реальными жизненными чувствами человека. «Делать семейные и любовные эксперименты конечно на первый взгляд было проще, чем социально-политические: не надо совершать революцию, достаточно участия всего нескольких человек. Но реальность показала, насколько непросто разрушать и переделывать созданные столетиями и тысячелетиями человеческие чувства и привычки. Семейные и любовные утопии одна за другой терпели крах», - пишет Егоров (ЕГОРОВ 1996: 190)

Пик утопического сознания в России пришелся на начало XX века, совпавшее с зарождением авангардной культуры. Наступила эпоха, если можно так выразиться, марксистско-ницшеанско-символистско-футуристическая, с бесчисленными опытами преобразования жизни и культуры социальных отношений. Возобладали воззрения, которые вслед за С. Булгаковым правомерно назвать «духовным футуризмом». Здесь и идея социальной революции, и ницшеанская концепция «сверхчеловека», и символистская программа преображения человека в артиста, и идея слияния искусства с жизнью, и

«новое религиозное сознание» (третьезаветное христианство), и биокосмический максимализм вкупе с культом машинной техники.

2). Две концепции утопии в русской философии – С. Франк и Г. Фроловский

Однако среди этой многоголосицы утопических идей были в России и философы, которые стремились предупредить об опасности попыток их реализации. Я рассматриваю лишь две подобные работы - богословскую концепцию религиозного мыслителя начала века Георгия Фроловского, изложенной в трактате «Метафизические предпосылки утопизма» (1923–1926) и в концепцию философа Семена Франка, сформулированную в его статье «Ересь утопизма» (1926). Для моего исследования они представляют интерес потому, что их возникновение в 1920-е годы совпало с самым началом перехода авангарда в политическую фазу, предупреждая о тех опасностях, которыми чреват перспективы реализации утопии. Подробный анализ этих работ также позволяет лучше понять идеи Малевича и определить место в культуре той эпохи.

Мне хотелось бы сопоставить и выделить общие черты в двух концепциях утопизма, отметить схожие моменты в творческих интуициях Г. Фроловского и С. Франка, которые указывают на существование направления мысли в русской философии, выступавшего резко против реализации утопических идей, повлекших за собой не только крах русского авангарда, но и обернувшихся трагедией для всей эпохи.

а). Понимание утопии, как греха, ереси, языческого соблазна. Идея правомерна, пока не претендует на реализацию

Оба философа определяют утопию прежде всего как идею, в корне противоречащую основам христианского миропонимания. Религиозный философ-историк Георгий Фроловский, предложивший богословский взгляд на проблему утопического мышления, характеризует утопию как «языческий соблазн», сопровождающий человечество «на путях поиска истины»: «Утопизм есть постоянный и неизбывный соблазн человеческой мысли, ее отрицательный полюс, заряженный величайшей, хотя и ядовитой энергией <...> Утопизм это – сложное, многоэтажное духовное здание. В краткое, односложное определение не сжать его сущности. Приходится по слоям раскрывать его аксиоматический фонд, не всегда ясно и отчетливо сознаваемый» (Фроловский 1990:409). Семен Франк, в свою очередь, дает утопизму аналогичную характеристику, определяя его как «ересь», «богоборчество», «извращение христианской мысли»: «Утопизм есть типический образец ереси в точном и правомерном смысле этого

понятия – именно такого искажения религиозной истины, которое увлекает человека на ложный и потому гибельный путь» (ФРАНК 1991: 379).

Первоначально благие намерения утопии в ее стремлении поправить существующие в обществе ошибки, прежде всего неравенство, «перерождаются в богоборческие попытки исправить все мироздание, то есть изменить волю божественного Провидения». (ФРАНК 1991:380) С. Франк называет утопизм восстанием человеческой нравственной воли против творца мира и против самого мира как его творения, отрицание догмата грехопадения. Ответственность за земную неправду утопизм возлагает не на власть греха в мире, а на некие иные силы, повинные в неправильном устройстве мира, и, даже на инстанцию, сотворившую мир. Согласно учению гностиков, в идеях которых философ видит подлинный источник утопизма, мир сотворен злым Богом, а Бог любви и правды, откровение которого принес Христос, есть совсем иной Бог, чем творец мира. Отсюда вытекают попытки аскетического бегства человека от мира. Попытки утопизма преобразовать «космос», с точки зрения христианской мысли, являются греховными по своей сути, в которой уже заложены дальнейшие трагические последствия реализации утопии. Однако, при этом, оба мыслителя считают стремление утопического мышления правомерным лишь до той степени, пока оно остается в рамках идеальных представлений, ошибка же начинается тогда, когда совершаются попытки реализовать утопию в рамках земного бытия. Г. Фроловский считает, что достижение цели, выдвигаемой утопическими концепциями, невозможно, так как они содержат в себе внутреннее противоречие: «В несдержанные утопические чаяния уводит совсем не только необузданная фантазия отдельных безответственных фанатиков, но и какая-то роковая последовательность самой трезвой мысли. <...> Утопических выводов требует с неотразимостью какая-то изначальная аксиома» (Фроловский 1990: 408). Семен Франк, в свою очередь, также отмечает, что пока утопический замысел остается мечтой (утопии Платона, Т. Мора, Т. Кампанеллы), его внутренняя противоречивость остается скрытой, она обнаруживается только на практике. Рассматривая социалистические программы как одну из попыток реализации утопического замысла, философ называет социалистическую утопию «частным случаем утопизма», говоря о том, что этот замысел правомерен и бесспорен как идея, но в реальности вырождается в деспотизм и тиранию (ФРАНК 1991)²⁸.

²⁸ О позитивной значимости утопического мышления без претензии на реализацию говорит и философ постсоветского периода В. Хализев. Оно выступает как «благий антипод «застойному» сознанию в роли бродильного начала». «Но напрямую переходя в сферу общественно деятельную, утопическое сознание неизбежно обнаруживает свой негативный потенциал. чуждое разумению жизненной органики, оно оборачивается радикализмом и максимализмом, главное же – оказывается разрушительным<...>уничтожающим не только то, что действительно себя исчерпало <...> но и «заодно!» мир наличных ценностей: утопии взрывают самые основы бытия. Установка на полное устранение зла при этом оборачивается его трансформацией и усилением», - пишет Хализев (ХАЛИЗЕВ 1995: 12)

б). Цель утопии - создание Небесного града

Основное заблуждение и искажение утопизмом христианской идеи, по мнению обоих философов, заключается в его стремлении создать идеальное государство с совершенными общественными отношениями, «Град Божий на Земле». Именно в этом стремлении заключено основное противоречие утопизма и христианства, говорящего о невозможности выполнения этой задачи в пределах земного существования. Г. Фроловский считает, что для утопизма характерна вера в завершенность и конец прогресса вообще: «Это вера в возможность последних слов, в возможность имманентной исторической удачи, окончательной и предельной, хотя и частичной, но которая не допускала бы дальнейших перемен в лучшую сторону» (Фроловский 1990: 409).

Представители утопического мышления верят в окончательное осуществление в рамках истории «беспорочного общественного строя», в осуществимость «земного града», в достижение совершенства в социальном строительстве – то есть такого состояния, которое исключает возможность дальнейшего улучшения. Таким образом, считает Г. Фроловский, категория «задания» в реализации утопии устраняется, и это лишает человека способности к творчеству.

Семен Франк также указывает на стремление утопической мысли устроить совершенный мир в границах земного бытия, как на его изначальное и важнейшее заблуждение, искажающее христианское понимание Благой вести Нового Завета о спасении мира и преодолении в нем греха. Христианство мыслит это спасение принципиально «в порядке надмирном, то есть совпадающим с концом этого мира». Спасение означает выход за пределы «этого мира», а потому отвергает мысль о возможности совершенства и полноты блаженства в пределах «этого» бытия.

Философ отмечает, что совершенный мир мыслится в апокалипсической вере именно как новое творение - то есть новый мир, возникающий после конца, отчетливо отделенный от старого мира Страшным судом. Однако утопизм, напротив, видит новое творение делом «устрояющей воли», руководимой замыслом утвердить абсолютную правду – «царство Божие на Земле», то есть в пределах этого мира. (Франк 1991)

в). Институализация жизни

Поверив в возможность осуществления идеала, утописты совершают следующую ошибку – пытаются создать «Небесный Град» путем упорядочения и регуляции жизни, несоразмерно преувеличивая роль государственных институтов. В обеих концепциях, утопия характеризуется как специфический замысел, согласно которому идеал может и

должен быть осуществлен, его реализация как бы автоматически обеспечена неким общественным порядком и организационным законом.

По мысли Г. Фроловского, вера в учреждения происходит оттого, что идеальный строй при утопическом мышлении понимается как один из многих разновидностей эмпирического строя. При этом все внимание и усилия носителей утопического менталитета, пытающихся реализовать свои идеалы, сосредоточены на организационной сфере, что отвлекает их от творчества. Из идеологии утопизма вытекает культ «обожествленной организации», во вновь создаваемых институтах «опредмечиваются» первоначально идеальные замыслы усовершенствования, преобразования мира, и происходит их предметная реализация, несущая не благо, как того изначально желали творцы, а насилие, подавление воли, жестокость. Г. Фроловский считает, что ко все более возрастающей роли учреждений ведет склонность утопической мысли рисовать идеальную жизнь исключительно объективно, вещно, предметно. При этом сама «вещь», «форма быта» становится благом и подлежит осуществлению во что бы то ни стало и это содержит в себе предпосылки тоталитаризма и диктатуры.

В этом «чистом пафосе вещи» мир представляется законченным, а человек – неспособным внести в него ничего нового. Последнее основание утопического мышления к «вещному» идеалу, считает Г. Фроловский, коренится в универсализме. Его же рождает сознание того, что человек может действовать в миру, но на мир он воздействовать не может. Индивиды служат прогрессу, а все прожитое накапливается, сберегается мировой памятью, но сам по себе человек – ничто. Мир в целом живет и развивается за счет гибели всякого отдельного существования. «В этом замкнутом всеединстве нет места для самоопределения и свободы<...> Свобода и творчество присущи только всеединному, значима только целокупность <...> Пафос коллективизма питается натуралистическим восприятием мира как всеединства, тяготеющего к законной организации всех своих вещных сил» (Фроловский 1990: 415).

Утопической волей движет постулат всецелой рационализации общественного устройства, для нее характерно стремление к мелочной регламентации, бюрократизации. Подобный процесс происходит не только в социально-политической сфере, но и в сфере искусства, в ходе реализации художественных утопий. Так, в период расцвета русского авангарда Казимир Малевич – автор идеальных и идеалистических проектов разрабатывает рациональную систему обучения искусству и применяет ее на практике в начале 20-х годов, преподавая теорию искусства в Витебском народном художественном училище. Само объединение супрематистов (устроителей нового искусства Уновис),

лидером которого был К. Малевич, создавалось по примеру партийной организации и регламентировалось жесткими правилами и порядками. Этот пример еще раз указывает на характерную для представителя утопического мышления черту – его жизнь проходит в вымышленной реальности, а абстрактные схемы заслоняют действительность и кажутся ему более реальными, чем мир действительный. По мысли Г. Фроловского, утопические идеалы всегда носят абстрактный, отвлеченный характер. С. Франк высказывает аналогичные мысли, особенно подчеркивая тщетность попыток регламентации жизни, которая являясь органическим творчеством может совершаться только в стихии свободы, а подавление свободы вскоре парализует жизнь и силы добра, вне действия которых невозможно никакое совершение жизни. «Утопизм – есть замысел спасти мир, утвердить царство добра с помощью реформы порядка и устройства жизни <...> Никакое принуждение, никакой закон, который есть всегда приказ или запрещение, никакие даже самые суровые кары не могут ни сущностно уничтожить ни атома зла, ни сущностно взрастить ни атома добра» (ФРАНК 1991: 383).

Семен Франк также считает, что для утопической мысли характерно преувеличение функции нормирования человеческой жизни, т.е. функции закона, который может ограничить произвол, но не может устранить факт греховности человеческой природы. «Ересь утопизма можно таким образом определить как искажение христианской идеи спасения мира через замысел осуществить это спасение принудительной силой закона. Поскольку идея закона есть руководящая идея ветхозаветной религии, ересь утопизма оказывается искажением христианского сознания в направлении ветхозаветных представлений» (ФРАНК 1991: 386).

Согласно концепции С. Франка, в утопических представлениях искажается идея спасения в направлении ветхозаветной теократии, появляется намерение спасения мира через утверждение в нем праведного порядка или закона, через государственное принуждение. Эти мысли Г. Фроловского и С. Франка созвучны концепции Николая Бердяева о противопоставлении принуждения (несвободы) и свободы (свободы творчества), заключающейся в том, что управляющей силой выступает Бог, но главная роль принадлежит человеку как носителю свободного начала. Свобода человека каждый раз проявляется в акте творчества, преодолевая отчужденность, безличность, вражду²⁹.

²⁹ См. работы Н. Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (Прага, 1923) и «Смысл творчества» (1916, Собрание сочинений. Париж, 1983–1991. Т. 2.).

г). Путь от институализации к деспотизму: требование «тысячи голов»

Попытки насадить новые порядки, которые в итоге должны привести к царству справедливости, в реальности приводят к усилению роли учреждений и строгой регламентации жизни, и в конце концов, влекут к возникновению тоталитаризма и деспотии. Ценность человеческой жизни утрачивается, ради идеала оправдываются любые жертвы, «благо» навязывается людям, возникает необходимость насильственно даровать им счастье. Отсюда происходит диктаторский и деспотический пафос при реализации утопии. «За антииндивидуализмом утопического мировоззрения ясно просвечивает разорванность личного самосознания, слабость волевого самоопределения. Здесь истоки утопизма – в интуитивном соотношении себя и другого, себя и мира» (Фроловский 1990: 414).

Г. Фроловский считает, что этот тип мышления уничтожает личность, индивида, считая более важным не человеческое, а космическое, здесь уравниваются различные категории, такие как «факт – ценность», «человек – природа», «личность – другой». Размышляя о главном парадоксе утопизма, заключающемся в том, что при его реализации благая мысль ведет к непомерному злу, Семен Франк пишет: «Утопизм – есть замысел в корне пресечь опасность вырождения свободы во зло через принудительное водительство общественной жизни волей к добру – в этом состоит философская идея тоталитаризма, как она была выражена еще у Платона <...> Утопизм, уповающий на осуществимость полноты добра через общественный порядок имеет имманентную тенденцию к деспотизму, со всем что есть злого и губительного в деспотизме» (Франк 1991: 384).

Философ считает, что истоки нравственного безумия утопизма коренятся «в порочности устрояющей воли, первоначально руководимой благим побуждением», которая принесла человечеству огромные страдания. С. Франк отмечает, что утопизму не только никогда не удавалось на практике осуществить поставленной им цели, но он всегда приводил к результатам прямо противоположным: «Можно сказать, что никакие злодеи и преступники не натворили в мире столько зла, не пролили столько человеческой крови, сколько люди, хотевшие быть спасителями человечества <...> Он всегда приводил не к добру, а к злу, не спасал, а губил жизнь» (Франк 1991: 380).

Формулируя свое понимание утопизма С. Франк называет его «путем от святости к садизму», где из «страстной любви к живым людям рождается беспощадная жестокость к ним же», поскольку они являются помехой при осуществлении порядка, долженствующего обеспечить их же благо, а спасители человечества превращаются в бессовестных злодеев и кровожадных тиранов. В духе концепции философа, сущность

утопизма состоит в замысле построить совершенно новый мир, через принудительное утверждение в нем праведного порядка, что, как следствие, превращает утопизм в богоборчество, в восстание человека против Бога, сохраняя при этом характер христианской ереси только в самой идее спасения и преображения мира. В этой самой существенной черте утопизма уже предопределена его судьба – та роковая диалектика вырождения добра во зло, которая положена в основу понимания утопизма Семеном Франком. «Подобно Богу человек замышляет сотворить мир из ничего, но он встречает препятствие в лице уже существующего мира, поэтому задача разрушения составляет для него интегральную часть его творческой задачи. <...> Но старый мир сопротивляется своему разрушению, и это упорство представляется утопизму чем-то непонятным, противоестественным. Поэтому оно рассматривается как случайная, частная помеха, приписывается какой-то извращенно-порочной воле. Представляется естественным, что нормальные люди должны согласиться на план построения нового, лучшего мира. Эта извращенная, порочная воля немногих должна быть подавлена и уничтожена, отсюда требование «тысячи голов» (Франк 1991: 390–391).

Философ считает, что поскольку старый мир имеет некое божественное происхождение, при попытках его разрушения он проявляет неожиданную прочность, о которую разбивается всякая чисто человеческая воля. Утопизм роковым образом увлекается на путь беспощадного и все более универсального террора, именно поэтому благодетели человечества становятся его угнетателями, мучителями, разрушителями: «Посвящая все свои силы бесконечной задаче подавления, разрушения основ мирового бытия, спасители мира становятся его заклятыми врагами, постепенно попадают под власть своего естественного водителя – духа зла, ненависти, презрения к человеку. Богоборческая антропократия роковым образом вырождается в демократию, которая ведет не к спасению мира, а к его гибели» (Франк 1991: 391).

В процессе реализации утопизм, задуманный для утверждения абсолютной правды на земле, превращается в дело убийства реального человека, в уничтожение самой жизни. В духе концепции С. Франка, дело совершенствования человеческой жизни есть дело свободного воспитания и самовоспитания человеческого духа, а реформы должны только создавать лучшие условия для духовного внутреннего перевоспитания человека, а не быть замыслом насильственной его перемены.

Две рассмотренные концепции сформировались в период расцвета русского авангардного искусства и начала реализации политической утопии социализма. Это направление философской мысли существовало в период огромной популярности идей

Николая Бердяева, Павла Флоренского, Льва Шестова, косвенно спровоцировавших попытку реализации социалистической утопии на русской почве. Такой точки зрения придерживаются многие ученые - например, современный философ Г. Тульчинский, убежденный, что русская философия XX века фактически выработала одну из наиболее ярких нравственно-религиозных утопий. Что выражается в ее основной мысли – в теме всеединства, опирающейся на идею преображения тварного мира за счет собирательной и устроительной, т.е. космическо-хозяйственной деятельности человека. Социальный идеал общественного устройства в русской философии основан на этой идее всеединства (соборности, общности), идущей от Хомякова и Карсавина, от космизма Федорова до персонализма Бердяева. Тема всеединства проявляется также в идее софийности, которая распространяется на общественное развитие. Идеал всеединства предполагает возможности его воплощения, и с этим, считает ученый, связана ведущая тема российского философствования. (Тульчинский 1995: 87).

Г. Тульчинский, как мыслитель уже постутопического периода, опираясь на реальные исторические аргументы, констатирует то, что открылось философской интуиции Г. Фроловского и С. Франка в самом начале российского утопического пути. «Исторический опыт России свидетельствует, что попытки реализации утопий оборачиваются насилием над другими людьми, над обществом и природой, которых пытаются привести в соответствие. Когда кто-то оказывается знающим, как других сделать счастливыми помимо, а то и вопреки их воле. Свобода воли как воля к неволе – российский вариант бегства от свободы выражается в идее особой кротости индивида при особой кротости власти» (Тульчинский 1995:88).

По мнению ученого, идеи нравственного утопизма и максимализма, которые оборачиваются на практике правовым нигилизмом, ведут к насилию и человекоубийству, становятся еще более опасными в сочетании с идеей о национальной исключительности (в российском варианте это идея «третьего Рима» и всемирной православной державы). Исследователь отмечает, что русская религиозная философия оказалась не только несостоятельным противником социализма, но и сама несла в себе изрядный идеал тоталитарного сознания.

Г. Тульчинский считает, что русская философская мысль отчетливо выразила «некий дохристианский архаический тип умонастроений, созвучный всплеску архаики и

смертобожия в большевистской революции и советской России», что можно увидеть и в практике русского художественного и литературного авангарда³⁰.

Утопические мечты авангарда о возможности новой жизни и нового человека ненадолго воплотились в постбольшевистской России, где огромная роль в созидании нового сознания принадлежала искусству. Коммунистическая утопия на несколько лет слилась с авангардной. «Философские концепции Соловьева и Успенского, (а для некоторых утопистов – еще и Федорова), отфильтрованные авангардным сознанием 20-г годов, в ряде утопий успешно соединялись с коммунистическими идеями утопического социализма, ошибочно принимаемыми многими авангардистами за суть революционных событий», - пишет Т. Горячева (ГОРЯЧЕВА 1997:381).

В эти идеи, где тесно переплетались творчество и политика, уверовали большинство авангардистов. Сходство между революционными брожениями и их предпосылками в искусстве уловил А. Блок: «Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы.... в оркестре. Но если мы их действительно любили <...> – мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и слушая, понимать, что это – о том же, о том же». (цит. по БЕРБЕРОВА 1999:216)

Авангард фактически провозгласил третью революцию, вслед за Февральской и Октябрьской - революцию духа³¹. С революцией связывались ожидания наступления новой эпохи, населенной усовершенствованными людьми, провозвестниками которых были футуристы. По мысли большевиков, революционная война - явление правомерное и оправданное (чего не отрицал и Малевич). Поддержка государственной власти и большевиков наиболее радикальными авангардистами (Маяковский, Малевич), вытекала из самой сущности художественного проекта авангарда, увидевшего в этой уникальной исторической ситуации не только подтверждение своих теорий, но и единственный в своем роде шанс их тотальной практической реализации. Свидетельница этих перемен Нина Берберова вспоминает: «Прежние кумиры сошли со сцены, футуристы, во главе с

³⁰ По мнению историка К. Чистова, окончательный кризис утопической мысли, спровоцированный крахом Советского Союза в 1990-ые и неудачной попыткой создания соцлагеря, не означает конец «эры утопизма» в мировой общественной мысли и исчезновения его многообразных форм, поскольку утопии – один из двигателей человеческой истории, способ сопоставления сущего с идеалом. «Утопизм – неизменный элемент человеческого мышления. Утопизм – одно из существенных свойств социальной психологии человека<...>Не подлежит сомнению, что утопизм <...> есть неизбежный элемент человеческого мышления вообще, это одна из типичных форм критического осмысления действительности.», - убежден Чистов. (Чистов: 474). Ученый считает, вполне предсказуемо если не возрождение, то органическое продолжение существование элементов и целых систем утопизма, пришедших на смену устаревших формам.

³¹ Соответствующий «Манифест летучей федерации футуристов» был помещен на первой полосе новой «Газеты футуристов», вышедшей 15 марта 1918 года.

Бобровым и Маяковским ликуют, отдавая свою поэзию и энергию на службу пропаганды». (БЕРБЕРОВА 1999:225)

Для понимания футуристического менталитета очень важны мысли Ф. Ницше, высказанные им в трактате «О пользе и вреде истории для жизни». Философ пишет о том, что историческое чувство, разрушая наши иллюзии, подрывает будущее и ведет к утрате творческого инстинкта, указывает что «юношество отвергает заглушение жизни историей и пытается создать жизнеутверждающую культуру». Не случайно итальянские и русские футуристы не случайно политизировались с такой быстротой. «В рамках революционной эпохи идея «чистки» культурного поля, наконец, приобрела идеологического оправдание». (ГЮНТЕР 1995:19)

Футуристы под псевдонимом коммунизма проектировали свой утопический мир, прежде всего как художественную, а не социальную утопию, ошибочно понимая попытку построения коммунизма за возможность реализации творческих замыслов. Широкая распространенность миростроительских утопий: от революции духа и революции в искусстве до всемирного заумного языка и построения супрематического мира, их связанность с духом времени – свидетельствуют о глубинной органичности этого процесса. «Думается, что расширение идейно-художественной базы авангардистского творчества было не просто неразрывно связано с политизацией авангарда и временным огосударствованием его, но и во многом обусловлено этими обстоятельствами», – считает А. Крусанов. (КРУСАНОВ 2003А:585)

На первых порах власть отплатила авангарду ответным доверием: левые встали у руля нового искусства, заняв практически все ключевые должности в художественных институтах, сформировав различные объединения, предложив варианты движения культуры (ЛЕФ, РАПП и другие). Вначале коммунисты воодушевленно восприняли идею создания Нового человека, идущую от Ницше и символистов. Казалось, что скоро радикальное «жизнестроение» могло окончательно заменить декадентское «жизнетворчество». Об этом – почти все материалы, созданные работниками ЛЕФа, где то многое совпадает «не только с историческим авангардным эстетическим праксисом, но и с символистским или федоровским утопическим базисом культурных практик как таковых», - отмечает Д. Йоффе. (ЙОФФЕ 2005:18)

Авангардисты подключились к выполнению реальных задач эпохи: на пути к «обществу всеобщего благоденствия» занялись построением коллективного, вслед за большевиками, оправдывая «необходимые» жертвы. Между тем, русские футуристы в отличие от итальянских, не были яркими сторонниками войны. В гражданской войне 1917-

1921 годов принимало участие относительно малое количество футуристов, их воинственность носила скорее теоретический характер и реализовывалась в творчестве, а не социальной сфере.

Для преодоления массового непонимания и отторжения левого искусства нужна была «революция духа». «В этой ситуации проявилась тенденция общемирового характера. На начальных фазах социальных революций возникает альянс между политическим революционизмом и эстетическим экстремизмом модернистов – в особенности представителей авангардных течений» (ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2013:109)

V. ВЗГЛЯДЫ МАЛЕВИЧА НА СИНТЕЗ ИСКУССТВ И УТОПИЯ СУПРЕМАТИЗМА

К революционным событиям 1917 года Малевич подошел зрелым художником, со сложившимся пониманием искусства. К этому моменту супрематическая теория уже была открыта, но требовала обоснования и возможностей выхода на арену живописи. Хотя Малевич (как и многие люди искусства в России) не был особенно компетентен в политических вопросах, он был хорошо осведомлен о целях и задачах революции, которую безоговорочно принимает. Его взгляды на искусство в немалой степени совпадали с политическими настроениями, царившими в тот период в России.

Малевич пытается совместить революционные лозунги с задачами супрематического искусства, приспособить политическую ситуацию к своим целям. После февральской революции Малевич становится на радикальные позиции близкие к большевистским³². По мнению искусствоведа И. Вакар, «можно с уверенностью сказать, что ни цели, ни средства большевиков его не пугали; не пугало ни разрушение, ни беспорядок, ни само понятие диктатура. Точно также, по-видимому, он переносит на себя и своих соратников утверждение кто был ничем, тот станет всем, отсюда его представление о будущем царстве супрематизма». (ВАКАР 2004:597)

К 1919 году в художественные взгляды Малевича существенно эволюционируют и супрематизм, задуманный как живописная система, обретает в его понимании черты универсальной системы беспредметности, которую можно применить к любой области творчества, к любому виду искусства. При этом супрематизм начинает претендовать не только на главенство над всеми остальными авангардными течениями, но и на статус философской, всеобъемлющей теории. *Претензии супрематизма на статус общечеловеческого искусства можно считать одним из радикальнейших проявлений житнетворческого утопизма в истории русского авангарда, а также важной характеристикой понимания Малевича вопросов синтеза.*

О творческих амбициях Малевича (которые возникли намного раньше этого времени) красноречиво свидетельствует один из разговоров И. Ключона с Малевичем: «Он как то сказал: а может быть, я буду патриарх какой то новой религии?». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004А:25).

³² В то время как большая часть интеллигенции, как и некоторые авангардисты, большевиков не поддержали (например, М. Матюшин, Н. Удальцова).

Основная супрематическая онтология разрабатывается Малевичем в витебский период (с 1919-22 гг). Он утверждает свои идеи в коротких, пронзительных манифестах, в объемных теоретических трактатах, раскрывающих суть супрематизма, в статьях, доказывающих превосходство своей системы над всеми остальными современными течениями. «Супрематические» темы усиливаются в начале 1920-х, в циклах стихов философской направленности, поражающих своей целостностью и глубиной.

В этой главе будет рассмотрено литературное творчество Малевича, исходя из его основных взглядов – стремление к синтезу искусств и их практическая реализация, работа в разных областях искусства по общей системе супрематизма, специфическое понимание Нового человека и стремление применить эти принципы в жизни. Важное место отведено анализу уникального творческого объединения Уновис, созданного Малевичем в Витебске, исследованию его деятельности, анализу причин начала коллективизации процесса творчества, к которому приходит зрелый Малевич, а также его пониманию революции, которую он рассматривал как первую ступень на пути движения мира к супрематизму. В эту часть также включен обзор философских источников, повлиявших на художника, без изучения которых невозможен анализ наследия Малевича. Для иллюстрации его взглядов использованы тексты от ранних деклараций, работ витебского периода, а также некоторые поздние работы и стихотворения. На этом материале рассматриваются взгляды Малевича на возможность на взаимопереводимости разных языков искусства. Отдельно я анализирую жизнетворчество художника, которое является одним из самых ярким примером реализации авангардных жизнетворческих идей.

1). Уновис как утопия жизнестроения. Витебский период

Начиная с 1919 года Малевич с энтузиазмом начинает опробовать теорию супрематизма на практике, переезжая в Витебск для преподавания в художественных мастерских. «Витебский период» в его творчестве приходится на первую фазу развития авангарда, совершающуюся в эстетической плоскости и пока еще далекую от будущих утопических перемен. Малевич чувствует себя на вершине творческого успеха, ощущает значимость своего открытия для современного ему искусства и испытывает потребность придать супрематизму вид научной концепции. Создав Уновис и окружив себя учениками-разработчиками супрематизма, он приступает к интенсивной работе по теоретизации направления, почти утрачивая интерес к живописи. «Установив определенные планы супрематической системы, дальнейшее развитие уже архитектурного

супрематизма поручаю молодым архитекторам (...) Сам же удалился в новую для меня область мысли и как могу, буду излагать что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа», - напишет он в 1920 году. (МАЛЕВИЧ 1995:189)

Прибыв в Витебские мастерские³³ Малевич быстро завоевывает авторитет среди учеников, «отбивая» их у преподававшего там Шагала. Именно здесь он наконец может в полную силу продемонстрировать потенциал преподавателя и организатора, опираясь на свой предыдущий столичный опыт, находит многочисленных и верных адептов супрематизма, готовых следовать каждому его слову. К Малевичу их привлекала новизна и революционность его идей, а также личная харизма мастера. К тому же художник располагал огромным арсеналом практических средств, призванных поразить и заставить следовать за собой человека, ищущего себя на дороге нового искусства. Например, хорошо усвоенные им футуристические приемы жестикуляции. Вот как описывают знакомство Малевича с учениками. «На верхней площадке лестницы появился кругловатый крепкий человек и медленно стал сходить по ступеням, делая широкие размашистые движения руками. Спустившись вниз он сошел на подиум-сцену, и не говоря ни слова, продолжал делать нечто вроде гимнастических упражнений; плотная коренастая фигура делала его похожим на борца или атлета. Эффект был оглушительным, сама процедура знакомства закрепила в памяти изумленных подростков как «супрематические движения». (ШАТСКИХ 2001: 50)

Для пропаганды своей новой теории как среди профессиональной аудитории, так и среди неподготовленного слушателя, художник применяет и другие отточенные футуристическим прошлым приемы: публичные выступления, лекции, участие в диспутах, практические занятия в мастерских. «Малевич любил демонстрации, декларации, диспуты, новые аксиомы; утверждал и полагал повисая лозунгами над своими картинами; в публичных выступлениях участвовал охотно, <...> врезался в слушателей бумерангами своих квадратов и проповедовал <...> Малевич умел внушать неограниченную веру в себя, ученики его боготворили как Наполеона армия; на обшлагах они носили знак своего вождя: черный супрематический квадрат», - вспоминает Н. Пунин. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:147) О культе Малевича в училище свидетельствуют и воспоминания Бахтина: «Его ученики и ученицы на него молились совершенно. И все они предавались такому вот полумистическому созерцанию глубин Вселенной и так далее.

³³ Причина переезда – голод в Москве и Петрограде

Все они выходили из обычного пространства в своей живописи. Все они свято верили в это». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:597)

Вскоре после приезда Малевича почти все учащиеся перешли в его класс, образовав группу Уновис («Устроители нового искусства») и под флагом супрематизма приняли участие в утопическом эксперименте. М. Шагал с глубокой обидой на тех кого он «пригрел, кому дал работу и кусок хлеба», и кто «выгнал» его из школы, вынужден был покинуть училище. Малевич же, считая себя, по выражению И. Пуни «великим агитатором супрематического изобретения» уже никем не стесняемый в действиях, продолжил свою пропаганду, воплотив, наконец, свою мечту о партии супрематистов.

Впервые в авангардной практике Малевичу удается создать группу и экспериментальную платформу, готовую сплотиться для разработки одного направления в искусстве. Хотя социальную стратегию группы-школы и политику внедрения стиля Малевич опробует уже за два года до Витебска – в группе, сформировавшейся вокруг журнала «Супремус» в 1917 году. Все материалы в «Супермус» были собраны, но журнал так и не был издан. После неудачи «Супремуса» Малевич не оставляет попытки увлечь беспредметников идеями супрематизма и в 1918-19 он ведет переговоры о создании группы «Комсупрбез», которая, как предполагается, должна функционировать в форме коммуны. Притязания Малевича и его взгляды того времени фиксирует В. Степанова. «Малевич совершенно потерял для искусства и заблудится либо в мистике, либо из искусства создаст партийную программу», - язвительно пишет она. (ЦИТ. ПО ГОРЯЧЕВА 1996:503).

В Витебске, объединив в Уновисе молодых художников, Малевич наконец создает настоящую школу, получившая статус партии, который должен был легитимизировать супрематизм и придать ему основательность вероучения, а его сделать безусловным лидером. К тому же статус партии полностью соответствовал реалиям эпохи, а также предполагал наличие определенной цели, программы действий и преданных членов, нацеленных на масштабные намерения переустройства мира в отличие от локальности задач и лабильности состава художественного направления. Появление такой партии трактовалось им как закономерность в процессе развития и распространения на земле истины супрематизма. В понимании Малевича Уновис существовал как дом-лаборатория, как религия, где личные интересы подчиняются общественным. Поэтому он обращался к окружающим с требованием веры, а не обычного товарищеского равноправия, которое он встречал у прежних единомышленников.

Как и большевики, рассматривавшие Октябрьскую революцию, как первый шаг на пути к мировой пролетарской революции, супрематизм был нацелен на географические завоевания культурного пространства. Уновис копировал принципы Интренационала и должен был стать центром региональных, а также столичных организаций, борющихся за новое искусство. Активная работа филиалов Уновиса, которые должны были проводить супрематизм в жизнь, планировалась в Москве, Смоленске и других городах.

Игровое начало, в эстетике футуризма распределенное между теорией и практикой, в супрематизме полностью перемещается на практику - на жизнедеятельность Уновиса, идеи которого были особенно привлекательны для молодежи. Как заметил Ромм «завоевание мирового пространства, строительство в мировом эфире, радикальное переустройство всей материально-технической культуры по «природоестественным началам» - вот грандиозные утопии, притягивающие к Уновису художников-подростков». (цит. по ГОРЯЧЕВА 2003:413) Задачей учеников была исключительно задача по превращению супрематизма в большой стиль. Малевич никого не выделял кроме Лисицкого, группа представляла собой неразделенный коллектив и лишь позднее каждый из учеников приобретает индивидуальные черты, а из общей массы выступают личности. «Уновис - утопия ордена - обособленной группы людей, стремящихся к построению в будущем идеального общества и пытающихся внедрить его идеи немедленно и на примере своей жизни и деятельности», - пишет Горячева. (ГОРЯЧЕВА 1996:5) Группа имеет программу преобразования сознания, путем преодоления традиционных понятий и замены их интуицией, то есть восхождение человека к принципиально новой духовной среде.

Малевич развивает активную преподавательскую деятельность, начиная историю новой живописи с П. Сезанна, не придавая значения искусству, которое было до него. В новой системе обучения, разработанной художником, искусство пройдя через Сезанна, кубизм, футуризм приходит к супрематизму, основной постулат которого есть выражение чистого «живописного ощущения» художника и стремление живописи к беспредметному «чистому действию». Супрематизм художник называет «новым живописным реализмом», провозглашая принцип господства чистого живописного начала над предметным миром и примат цвета. Истинным «нулем форм», началом отсчета координат нового искусства провозглашается способный к дальнейшему «распылению» Черный квадрат.

Количество уновисских работ Малевича говорят об интенсивности его мысли в период жизни в Витебске. Все статьи развивают похожие тезисы, как бы последовательно выстраиваясь в систему философского учения. «О новых системах в искусстве» (1919 год), «От Сезанна до супрематизма» (1920 г), «Супрематизм. 34 рисунка» (1920 год), «К

вопросу изобразительного искусства», «Уновис» (1921 год), «Лень как действительная сила человечества» (1921 год), «Супрематизм как Уновисское доказательство» (конец 1921-начало 1922 года), «Интуиция и разум» (1920 год) и другие работы, а также серия стихотворений, написанных в это время.

Названия многих из этих статей и трактатов выдержаны в риторике того времени, отражая рев энтузиазм и необходимость соблюдения правил игры с новой властью, вуалировавшие мистицизм и иррационализм Малевича: «О партии в искусстве», «Бог не скинут. Искусство, Церковь, Фабрика (1920 год)», «Устав государственной творческой Артели» (1919 год), «О необходимости коммуны экономистов-супрематистов» (1919 год). По выражению А. Шатских все написанное Малевичем в Витебский период как бы «образует единое литературное и философское пространство, направленное на обоснование жизнестроенческого смысла супрематизма, на разъяснение его сути и четкое прописывание постулатов». (Шатских 2001:50). Через все работы этого цикла проходит мысль-мечта художника о нереализуемом мировом господстве супрематизма, постоянно повторяющиеся мотивы о смерти старого искусства и старого мира «мяса и плоти», отрицание всего предыдущего, о «необходимости отречься от вчерашнего, ибо оно не успеет за ростом творческих выводов», а также о новом совершенном человеке.

2). Малевич о новом человеке и партийности в искусстве

По сути, в группе Уновис на протяжении четырех лет проводится эксперимент построения нового человека, почвой для которого должен был стать супрематизм и опробования его роли в коллективе. К этим вопросам Малевич тоже постоянно возвращается в статьях витебского периода. Наиболее последовательно супрематическая концепция совершенного человека изложена им в статье «**О «Я» и коллективе**», помещенной в альманахе Уновис (который вышел всего в пяти экземплярах в 1920 году, реализовав неудавшиеся задачи публикации материалов о супрематизме «Супремуса») (Малевич 2003).

Во взглядах на нового человека супрематизм унаследовал ряд футуристических положений, включая самоотожествление новаторов с этим образом и философские источники. А также перенял стратегию большевизма по воспитанию юношества в духе заданной идеи. Но все же концепция Малевича являла собой **принципиально новую ступень** в походе к этой проблеме. Главное отличие коренилось в самой сути супрематизма как теории беспредметности: и беспредметный мир и совершенный человек

мыслились Малевичем как изначально формы, разрушенные хаотической деятельностью человека. В супрематизме категория беспредметности, в основе художественной концепции которой лежит ноль форм, переходящий из живописной сферы в плоскость супрематического мироустройства и утопии мира как беспредметности, противопоставлялась предметности - миру мяса и плоти. Ноль понимался как знак отрицания и как Абсолют, мыслился художником некой образной точкой отсчета. Предметность, понималась Малевичем как разрозненность связей и утрата трансцендентного начала, поэтому для восстановления утраченного единства мира и рождения «совершенного существа» ее надо было преодолеть. «Малевич вводит в супрематизм понятие индивидуума как монады сверхмирового начала. Таким образом, идея реконструкции некогда распыленного «высокого существа» путем отказа отдельных «я» от наслоений индивидуальных свойств и объединении их в единство «мирослитка» как бы воссоздает принцип организации супрематических форм и идеальную систему супрематической композиции», - отмечает Т. Горячева. (ГОРЯЧЕВА 1997: 374-375)

На представления Малевича о Новом человеке влияют философские взгляды той эпохи, хотя точных ссылок на авторов в его текстах никогда не встречается, что затрудняет исследование. Как отмечают исследователи, помимо идеи сверхчеловека Ф. Ницше, на Малевича оказывает сильное влияние концепция всеединства В. Соловьева, которую он воспринимает очень конкретно, вычлняя главный посыл – *всеединство как преодоление раздробленности мирового организма.*³⁴

В малевической концепции *коллектив сливает множество индивидуумов в совершенное единство, отсекая от них то лишнее, частное*, что не несет в себе общечеловеческого начала. Таким образом, снимаются межчеловеческие противоречия и достигается гармония. Но при всем сходстве теория Малевича гораздо радикальнее, *коллектив мыслится им как временная мера, так как в нем еще сохраняются личные предметные свойства отдельных я, как это видно из анализа статьи «О «Я» и коллективе».* (МАЛЕВИЧ 2003).

На взгляды Малевича также сильно повлияла книга «Тройственный образ совершенства» М. Гершензона. Философ считает что, в каждой человеческой душе есть образ совершенства, он не может быть мыслим, но невидимый сам, он приводит в движение человеческую волю. Единый образ воспринимается человеком как образ своего лучшего я, как образ лучшего мира и как образ своего лучшего положения в мире. Идею

³⁴ Вероятнее всего не изучая специально, а воспользовавшись той формой «общего места» культуры которую это учение приобрело.

сверхчеловека, как человека «космического сознания» художник перенимает у философа П. Успенского. Это означает «начало познания «не я» как «я». Слияние с Единым, признание реальным только бесконечность, о человеческом я как коллективном сознании». (ГОРЯЧЕВА 1997: 380)

Заимствуя некоторые идеи у В. Хлебникова, Малевич предлагает объединить нации и национальности, считая их «частностями» человеческого бытия. Такие же условности для него языки, обряды, религии. В уничтожении частной собственности Малевич видит путь к беспредметности. Нацию он понимает как бы «большой личностью» перед лицом космоса, народы должны были «стремится к единому языку и единству духовному». Свои мысли о нациях он излагает *в статье «Уном-1»* также вошедшей в альмонах Уновис. В этих размышлениях хорошо видна связь утопий Малевича с утопиями общегосударственными, с историческим событиями – к 1921 году советская власть уже распространилась на Украину, Белоруссию и Закавказье и очень популярна тема пролетарского интенационализма.

Мечты о господстве супрематизма можно сопоставить с мечтами большевистского правительства о мировой революции и повсеместном утверждении социализма посредством III Интернационала. Он разделяет и другие утопические установки большевизма, например, о замене труда «творчеством масс», видит подтверждение будущему творчеству беспредметности в отрицании коммунизмом собственности.

Стремление Малевича уравнивать политические процессы, происходившие в современном ему обществе с творческими процессами, прослеживается во многих его работах. Так, к примеру, он использует раннесоветский политический лексикон в своих размышлениях на тему партийности, широко обсуждаемую в среде художественной интеллигенции после революции 1905 года. Не все были настроены так радикально как В. Ленин и Луначарский - партийность понималась более широко, нежели принадлежность к определенной политической партии и подразумевала скорее наличие четких общественных позиций.

Проблема занимала партийности одно из главных мест в иерархии ценностей Уновиса. В статье *«О партии в искусстве»* Малевич говорит, что в искусстве происходит тоже самое, что и во всей политической, экономической жизни. «Надо поставить вопрос так о культуре, чтобы партийность не имела места, таково мнение большинства искусствовладельцев; совсем другое мнение жизнеделателей — у них партийность прежде всего, партийный человек — человек с головой, какая голова — это уж зависит от того, в какой партии он состоит». (МАЛЕВИЧ 1995:223) Размышляя о понятии партии, Малевич

прежде всего указывает на то что она несет с собою определенное научное, философское или экономическое мировоззрение. «Но самом деле, что есть партия? Мне кажется, что всякий человек, стремящийся установить известную истину, - уже партийный <...> На мой взгляд, партия несет с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования», - пишет художник. (МАЛЕВИЧ 1995: 223-224). В это же время Эль Лисицкий пишет статью «Партия в искусстве»³⁵, И. Чашник призывает выпускать листовку витебского творкома «Мы», у других уновисцев тоже встречаются высказывания о партии. Но все же несмотря на интерес Малевича к темам партийности, к реальной политике Малевич всю жизнь относился как к прикладной сфере, ставя на первый план новое искусство и рассчитывая, что при поменявшейся власти оно будет формировать жизнь по своим законам.

Малевича занимали размышления о коллективе, который, по его мысли, должен безусловно превалировать над личностью³⁶. «Идея коллективизма преломляется в философии Малевича в двух аспектах. Первый – уже вышеупомянутая концепция всеединства. Второй – более точно соответствующая идее коллективизма по духу идея коллективного творчества, тождественная в понимании Малевича партийности искусства», - считает Т. Горячева. (ГОРЯЧЕВА 1997: 385) В известном смысле Уновис реализует замысел Малевича. Подчеркивая сплоченность группы уновисцы носят опознавательные, нашивки на рукава Черные квадраты, специальная печать Уновиса, белое одеяние Малевича подчеркивающее роль лидера, и т.д. Преимущества коллектива, согласованно несущего миру истину супрематизма над творческим индивидуализмом, все время акцентируется деятельностью уновисцев. Они создают коллективные издания, коллективные постановки и даже коллективный экспонат группы Уновис на выставке картин петроградских художников всех направлений. Все эти установки совпадают с коммунистическими. Можно сказать, что в дискуссиях об опасности системы, Малевич последовательно выступает за систему. Об этом говорят некоторые его работы, в частности брошюра *«Мы как утилитарное совершенство»* В 1920 году Малевич пишет (текст утерян, однако название говорит о ее содержании). Замятин в это время работает над романом «Мы», где пародирует эту популярную идею.

В попытке достижения мировой гармонии Малевич создает отвлеченную схему человека и мироздания, пытаясь последовательно систематизировать и привести к

³⁵ Находится в частном архиве, упоминается по публикациям Т. Горячевой (Горячева 1996)

³⁶ Интересно, что эти взгляды разделяют последователи геометрических направлений – супрематизм, неопластицизм, элементаризм, конструктивизм (Модриан, например, он тоже считает беспредметность – обязательным условием будущей гармонии).

супрематическому знаменателю личность, окружающий мир, космос. Степень его фанатической веры показывают, например, планы создания супрематической природы.

3). *Беспредметность как посткоммунизм*

В витебский период идея жизнестроения у Малевича достигает своего апогея, его полностью захватила утопия сотворения новой жизни, которая казалась очень реальной и достижимой через тотальное разрушение старого мира и построения на его развалинах абсолютно нового мира. В витебских трактатах Малевич предлагал пути как это сделать. Читая их поражаешься небывалой утопичности его мечтаний, оторванности мысли от бытовых реалий и удивительной вере в эти несбыточные проекты.

В каждом из этих текстов Малевич немного смещал ракурс мысли - то напрямую проецировал на утопию совершенного человека идею беспредметного искусства, то исследовал возможности супрематизма в качестве универсальной жизнестроительной системы, то соотносил область теоретических понятий с конкретикой социальных установок. Он настойчиво пропагандирует необходимость преобразования человечества в творческое сообщество мыслителей и художников, убежден в том, что оно придет к искусству, как к единственной его цели и поймет необходимость объединения для этого, стерев национальные и географические границы. Радикальные жизнестроительные идеи звучат практически в каждом тексте Малевича. В статье *«К вопросу изобразительного искусства»* он призывает «поставить в сознание» творчество «как цель жизни», поэтому «все должны идти на его созидание». «Мы идем к тому миру, в котором все будут творить, но не повторять, не машинизировать выброшенную идеедателем форму», - пишет он. (МАЛЕВИЧ 1995:217). Мечтает превращение народных масс в творцов: «Экономическо-политический авангард во главе с революцией завоевал себе территорию для приготовления великой харчевой кухни. А революция предшествует движению армии творческих строителей». (МАЛЕВИЧ 1995:211) Художник пытается обосновать беспредметное творчество на уровне обыденного сознания, обращаться к рабочим, «народу» с пламенной надеждой, что авангарду революционного человечества близко авангардное искусство. Но вскоре это наивное заблуждение событиями реальности.

Философия Малевича базируется на глубочайшем его убеждении в том, что путь к совершенству лежит через утрату «причинности», «целесообразности» жизнедеятельности. (ГОРЯЧЕВА 1997:392). Он утверждает, что главная роль в преобразовании мира принадлежит «чистому действию» искусства, которое не имеет цели и причины, не отражает реальность, а само становится новой реальностью. Себе же отводит

функцию мессии этой новой реальности. Материализация мифа беспредметного мира в супрематических холстах становится творческим актом, закладывающим фундамент новой реальности и выполняющим таким образом, предначертание Малевича – «кончается мир как образ, воля и представление, и наступает мир как беспредметность». «Дойдя до полного аннулирования предметности в искусстве, станем на творческую дорогу создания новообразований», - пишет он в статье «*О новых системах в искусстве*» в 1919 году. (МАЛЕВИЧ 1995:163) О

Освобождение от предметности формы Малевич понимает как духовную свободу художника. На супрематических полотнах появляется новая система построений, новый закон взаимодействия форм. Возникает новая предметность – это предметность фактуры (живописная предметность). Новые принципы изображения стремятся к выражению скорости, динамики. Человек становится центром динамического движения, всего театра действий. Создается ощущение, что зритель находится в центре картины, то есть точка зрения должна быть расположена не вне холста, а внутри него, что позволяет ему обзреть мир со всех сторон.

Особое значение для возврата к творческому началу он придает интуиции, которая «толкает волю». Для того чтобы к ней выйти нужно «отвязаться от предметного, нужно создавать новые знаки». «Сегодня интуиция мира меняет систему нашего зеленого мира мяса и плоти, происходит новый экономический порядок сложения рытвин нашего творческого мозга для совершения дальнейшего плана своего продвижения в бесконечное». (МАЛЕВИЧ 1995:183)

Считая себя носителем некоей универсальной истины, Малевич крайне ревниво относился к доктрине коммунизма, полагая ее реализацию временным, переходным этапом на пути к супрематическому совершенному миру. Понимая коммунизм как экономическую доктрину (т.е. теорию утилитарного, харчевого мироустройства) он делает вывод о подмене подлинной культурной программы в теории коммунизма программой утилитарной, лишенной творческого начала. В его установках он мыслился как некий пролог к абсолютно новой супрематической реальности. Малевич пишет о новом, «супрематическом коммунизме», построенном по закону «экономии», введенному художником в искусство и жизнь. Человек, создавая мир как систему «самопроизводящих в вечном машин», освобождает себя от труда, занимается только искусством, превращая свое время в «беспредельное». Вместо принципов труда, на которых основана коммуна, Малевич предлагает более совершенную форму человеческой активности – чистое творчество в супрематизме. Его ученик Эль Лисицкий, в статье «*Супрематизм и*

миростроительство» в альманахе Уновис, сравнивает социальную концепцию коммунизма, делающую упор на диктат труда, с супрематической теорией, декларирующей главенствующую роль творчества: «На смену коммунистическому идет завет супрематический», - пишет он (ЦИТ. ПО ГОРЯЧЕВА 1997:379).

Малевич всегда отстаивал приоритет творчества над трудом. Поэтому попытки лефовцев превратить искусство в один из видов квалифицированного труда вызывают резкое неприятие Малевича. Один из идеологов ЛЕФа Борис Арватов предлагал комфутуризм, выступающий за слияние искусства и жизни. «Художник-пролетарий превращает свою деятельность в жизненно необходимую функцию, а искусство становится одним из видов квалифицированного труда!. Он убежден что «искусство превратиться в действенное творчество жизни. <...> возникнут новые виды художественных специальностей, появятся новые методы преподавания техники: жизнь примет небывалые, радостные формы». (ЦИТ. ПО КРУСАНОВ 2003Б:479) Об этом же пишет О.Брик: «В коммуне творят все, творить, быть самодеятельным – долг каждого коммунара. Профессионалы-творцы коммуне не требуются». (ЦИТ. ПО КРУСАНОВ 2003Б: 478). Резкое противопоставление труда творчеству у Малевича можно увидеть в трактате *«Лень как действительная истина человечества»*, вышедшем в 1921 году. Этот постулат (крайне важный для него) входит одним из основных компонентов в его теорию о беспредметности как высшем совершенстве: лень как бездействие (а иными словами беспредметность) является «важным атрибутом малевической модели совершенного человека, утратившего родовые признаки растворившегося в беспредметности «всемирного коллективного единства». (ГОРЯЧЕВА 1996:507)

Из рассмотренных выше работ Малевича очевидно, что он добивался всеобщего влияния супрематизма (в том числе и идеологического), приравнивая его к крупнейшим открытиям современности, декларировал не художественное, но мировоззренческое значение супрематической системы. Роль универсальной концепции жизнестроительства, что накладывает на нее определенные обязательства перед обществом, супрематизм должен осуществить революцию в сознании.

Хотя Малевич находится в оппозиции к коммунизму, он все же сходится с ним в неприятии индивидуализма и в суждении о коллективизме как о единственной возможности для будущей гармонии. Подобные взгляды Малевича вызывают многочисленную критику и обвинения в отказе от автономности искусства. По мнению Б. Гройса, этот радикальный поворот привел авангард к гибели. «Малевич фактически отказался от автономии искусства и говорит о его партийности как необходимом атрибуте

для продвижения идейности (партийность в искусстве), - пишет Б. Гройс, отмечая при этом, что автономная сфера деятельности искусства составляла исходную предпосылку всего авангарда в целом. (Гройс 2003:151). «Крах авангарда был запрограммирован самим Малевичем, когда он сделал из художника властителя, демиурга вместо созерцателя». Фактически художник стал конкурентом власти, которая злопамятно не простила, авангарду «его попытки составить ей конкуренцию в деле преобразования страны», - считает ученый. (Гройс 2003:153)

4). Супрематизм как система: опыт применения стиля в других искусствах и интерес к синтезу зрелого Малевича. Театр, оформительское искусство, кино

В витебских работах Малевич много рассуждает о сочетаемости искусств, представляя возможность их синтеза в рамках концепции супрематизма. Продолжая размышления о вопросах живописи, он пишет многочисленные работы о поэзии, кино, архитектуре, театре и другим искусствам. Можно сказать, что с этого периода творчество Малевича представляет собой пример *многократной переводимости языка одного искусства на язык другого с использованием «супрематического кода» - т.е. беспредметного «художественного ощущения»*. Принципиальная возможность использования этого кода в системах других искусств становится центральным в его творчестве и может характеризовать его взгляд на проблему синтеза искусств.

Сформулировав законы движения живописи от импрессионизма к супрематизму художник считал их универсальными для искусства в целом. По его мысли, искусство должно было уйти от изображения действительности к выражению умопостигаемой реальности, лежащей за внешней предметной оболочкой явлений. Малевич призывал к воплощению «чистого ощущения», которое не только не нуждается в предмете - зримой форме явлений, но которому предмет прямо противопоказан. Поскольку все существующие вещи в мире возникли для удовлетворения других потребностей человека, но не для выражения ощущения искусства, ибо тогда теряется смысл искусства, искусства равноправного и природой и богом, смысл создания собственных творений. Подобные мысли он излагает в своих статьях, начиная с середины 1910-х годов.

С работ уновисцев над созданием и применением общих стилеобразующих принципов супрематизма начинается реальная *экспансия супрематизма на другие виды искусства*, реализуя стремление Малевича к супрематизму, как целостной системе. Деятельность Уновиса хорошо иллюстрирует авангардное понимание синтеза искусств, которое

существенно отличается от символистского (в духе Вагнера, где все же сохраняется разделение видов искусств). В авангарде стремление к синтезу искусств покоится на других принципах: здесь *сами художественные приемы переносятся из одной области искусства в другую. То есть, наблюдается стремление к переводимости языка искусств, а также крайне принципиальная для авангарда тенденция коллективизации творческого процесса.*

Работы, выполненные Малевичем и уновисцами в 1919-20 годах уже не имеют самоценных черт супрематических композиций, а как бы являются формулами стиля. Универсальными элементами позволяющими использовать их в любой комбинации и с разными оформительскими целями – от росписи стен и фарфора до оформления митингов и декорирования трибун.

Ученики Малевича, в первую очередь Эль Лисицкий, создают пространственную концепцию супрематизма, занимаясь архитектурными проектами и работая над супрематическими архитектурами. Над применением супрематизма в архитектуре работает и самый молодой уновисец Лазарь Хидекель, ставший в последствии известным советским архитектором. Его знаменитый «Проект Дома культуры» считается единственным чисто супрематическим зданием. Над архитектурами также работают талантливые художники Илья Чашник и Николай Суетин.

Для того чтобы продемонстрировать возможность использования супрематизма в других искусствах Малевич *вновь обращается к театру*, где слиты все искусства. В Витебске под руководством секретаря Уновиса Веры Ермолаевой вновь реконструируют постановку «Победы над Солнцем». Однако, в отличие от алогических протосупрематических декораций 1913 года, в Витебске опера игралась в декорациях, предвосхищавших постсупрематических героев позднего Малевича 1928-32 годов. *Опять из театральных исканий художника рождается новое развитие его живописи.*

За супрематической оперой следовал поставленный другой ученицей Малевича - Ниной Коган, *«супрематический» балет.*³⁷ «Балет лишенный какого-то ни было литературного, психологического, драматического, политического содержания, стремился выразить чисто пластические трансформации *и содержал потенции выхода к кинематографу, анимационному фильму*», - замечает Шатских. (ШАТСКИХ 2001:46). В центре все авансцены стоял неподвижный актер с квадратным щитом, изображающий Четный квадрат остальные «танцовщики» передвигались, держа перед собой щиты с

³⁷ Постановка балета следовала за оперой, как будто повторяя логику развития искусства по Малевичу – проходя через импрессионизм и кубизм, доходит до супрематизма

квадратами и кругами. Перестроение происходило в темноте, а полученная мизансцена, имевшая супрематическую конфигурацию креста, звезды, круга, фиксировалась светом театральных прожекторов. Уновисцы также ставят «супрематизированную» трагедию «Владимир Маяковский», «Война и мир» Маяковского и пролог к «Мистерии-буфф» (в декорациях В. Ермолаевой и Л. Циперсона).³⁸

В самом начале своей работы в Витебске Малевич оформляет заседание Комитет по борьбе с безработицей, используя свой опыт работы над «Победой». Сцена была декорирована супрематическими декорациями, освещенными по продуманной световой партитуре, созданной Малевичем. Все вместе это производило ошеломляющий эффект на зрителей, а участники действия – рабочие будто играли сами себя, то есть «новых людей». Работа была настолько масштабной сплотить вокруг него последователей.³⁹ По заказу правительства Уновис еще неоднократно украшает город и оформляет праздничные демонстрации в супрематическом стиле, как бы реализуя в буквальном смысле слова мечту авангарда о выходе искусства в жизнь (на улицу). Посетивший Витебск проездом на фронт Сергей Эйзенштейн вспоминал: «Это Витебск 20 года. По кирпичным стенам прошла кисть Малевича. «Площади - наши палитры», звучит с этих стен». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:214) Т. Дымщиц-Толстая, попавшая в Витебск после Октябрьских торжеств писала: «Город еще горел от оформления Малевича – кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и шагаловских летающих людей. Мне показалось что я попала в замороженный город, но в то время было все возможно и чудесно, и витебляне в тот период времени заделались супрематистами. По существу же горожане, наверное, думали о каком-нибудь новом набеге, непонятном и интересном, который надо было пережить». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:214:167). Малевич еще никогда не видел такого всеохватного проникновения своей художественной системы в действительность, что позволило ему погрузиться в иллюзию материализации супрематической утопии. «Его идеи, овладевавшие массами и оформившие жизнь этих масс, пусть только пока на время праздника, почти утвердили свой жизнестроительный потенциал», - пишет А. Шатских (ШАТСКИХ 200: 58).

Не обошел своими экспериментами Малевич и музыку, и хотя не обладал нотной грамотой и не умел играть на музыкальных инструментах, мечтал о супрематической

³⁸ В Витебске в театре работает не только Малевич. Практически все витебские художники (Шагал, Лисицкий, Ермолаева, Ромм и другие) выполняли декорации для витебских театров.

³⁹ Этот опыт Малевич использовал позже, работая над оформлением юбилейного торжества, посвященного 20-летию революции 1905 года, которое, однако, не было осуществлено

музыке, искал в ней элементы, сходные с поэзией и живописью: ритм, линию, колорит, фактуру, плотность. Малевич, долгое время не имея представления о цветомузыке Скрябина и иных современных ему экспериментах, самостоятельно пришёл к схожим с композитором выводам.

В середине 1920-х под влиянием тесного общения с Сергеем Эйзенштейном Малевич обращается к кино, начав поиски выхода в беспредметный кинематограф, считая, что у фильмов С. Эйзенштейна и Дзиги Вертова есть потенция для такого движения. По мысли Малевича, кинематограф должен был отказаться от старых форм (особенно театральных) и искать беспредметное собственное содержание, подобно тому как изобразительное искусство пройдя длительный путь от реалистического видения к осознанию чистого искусства.

Свои мысли о кинематографе он развивал в статье для киножурнала АРК *«И ликуют лики на экранах»* (МАЛЕВИЧ 1995), в которой упрекал кинематографистов в отражении реальности посредством правдоподобных форм, называя их «новаторами» по использованию технических средств и «староваторами» по обращению со светом и сюжетом. Малевич призывал их «выявить сущность кино», как такового, внедрив беспредметные, безобразные начала в язык кинематографа. (МАЛЕВИЧ 1995) Он даже создает супрематический один киноплакат – афишу к фильму доктор Мабузо. К авторам будущих плакатов Малевич обращается в статье *«О выявителях»*.

Ученики Малевича не откажутся от разработки супрематизма как системы и после переезда из Витебска. Н. Суетин, который станет главным художником Ленинградского фарфорового завода и его жена Лепорская радикально реформировали техники русского фарфора, внося в него супрематический стиль. В 1930-ые годы они изменили формы и стиль изделий завода, придав им супрематические черты. В технике супрематического фарфора также много работал и И. Чашник. (см. также примечание №5)



Н. Суетин, Супрематический фарфор



Н. Суетин, супрематический сервиз

Хотя супрематический плакат и не получил такого широко распространения как конструктивистский, тем не менее сохранилось несколько примеров, в частности работы В. Лебедева, в начале 1921-22-х годов примкнувшего к объединению новых течений в искусстве и общался с Малевичем, М. Матюшиным и Н. Пуни. Позже Лебедев стал знаменитым книжным иллюстратором, его идеи использовались в оформлении ранне-советской детской книги вплоть до 1930-х годов.



В. Лебедев, плакат 1920



В. Лебедев, плакат, начало 1920-х



Лебедев, плакат, начало 1920-х



Иллюстрация к книге Киплинга «Слононок», В.Лебедев

Помимо многочисленных статей Малевича о кино существует также сценарий супрематического его фильма, обнаруженный в 1950-е годы с пометкой для создателя немецкого авангардного кино Ганса Рихтера. Художник планировал переложить на киноязык свою теорию возникновения супрематизма и показать непременно следующие из него выводы. Задуманный фильм обладает теснейшим генетически родством с полотнами Малевича. В конце жизни Ганс Рихтер сожалел, что не воспринял серьезно предложение Малевича о совместной работе над супрематическими фильмами.

В своих попытках ввести супрематизм как единый стиль искусства Малевич идет еще дальше - начинает работать над объединением искусства с естественно-научной сферой. Анализируя работы студентов, ставя опыты и обобщая результаты, он пытается проанализировать каким образом в искусстве совершается переход от одной живописной ступени к другой. Он предлагает теорию прибавочного элемента в живописи – вводя понятия элемента, составляющего то или иное тело живописного направления. Эти «своеобразные художественные гены» способствовали движению от одного живописного движению к другому, которое Малевич называл добавкой, а затем прибавкой. Однако, в направлении работает не только он. Поисками объективных законов формирования искусства были заняты также художники Буахауза в Веймаре. Вопрос изучения теории

прибавочного элемента выходит за рамки моей работы, отмечу лишь что множество новых исследований говорит о том, год от года интерес к этому вопросу в научной среде возрастает.

5). Малевич и поэты заумники, стихи, иллюстрация книг. Интерес к синтезу раннего Малевича

Витебским опытам применения супрематического кода в других искусствах и более поздним попыткам середины 1920-х годов предшествовали многократные ранние эксперименты Малевича работать в различных творческих областях. Самой серьезной и успешной из них, как уже отмечалось, стала его работа в 1913 году над декорациями «Победы над Солнцем», однако это был не единственный опыт молодого Малевича попробовать свои силы вне живописной сферы. Тесно общаясь с поэтами кубофутуристами группы «Гилея» и находясь под их влиянием, Малевич начинает писать свои заумные стихи, не рассматривая себя, однако, как поэта-заумника. Полностью разделяя взгляды новых поэтов на необходимость разрушения языка и преобразования поэзии, он тоже вносит свою лепту.

В 1912 году русскую поэзию потрясло первое заумное стихотворение, ставшее визитной карточкой освобожденного от слово-смысла языка - знаменитое «Дыр-бул-щыл» А. Крученых. «В этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина!», - с пафосом заявлял Кручёных, стремившийся создать язык «сам по себе», свободный от своего привычного значения. В этом же году под влиянием его идей Малевич напишет свое первое заумное стихотворение – «*Скучно попуасы...*», где еще встречаются слова из повседневного языка, которые чередуются со словами, сотворенные самим художником – «уль улей», «оеролань». (Малевич 2004:419) Слова и образы перемешаны в необычном порядке, что дает простор читательскому воображению, которое может вложить в стихотворение любой смысл, любую интерпретацию, позволяет додумать и довообразить за автора. Следующее стихотворение «*І ю манне торь*» уже полностью написано на «заумном языке». Основной акцент сделан на излюбленном Малевичем звуке «Ю», часто употребляемым им в других заумных стихах, используется старая орфография (МАЛЕВИЧ 2004:420). Его можно считать программным, иллюстрирующим теорию зауми Крученых. К этому же году относится стихотворение «*Кор ре реж*», также полностью написанное на языке зауми (МАЛЕВИЧ 2004:420).

Заумные стихотворения Малевича ограничились малым числом - помимо этих известны еще всего два. И созданы они под явным влиянием Крученых, которого он ставил выше Хлебникова, называл «альфой и омегой заумного» и «одним из главных диагностиков и врачом поэзии». Его поэтическая концепция зауми сильно повлияла на творческие взгляды Малевича. А. Крученых связывал ее с развитием и обострением способностей человеческого разума, интуитивного начала, сказавшись не только на заумных стихотворениях Малевича (им он не придавал серьезного значения), но и стало играть центральную роль в теории супрематизма, возникшую позже. Вероятно, и сам Малевич отчасти влиял на Крученых, наводя его на некоторые идеи в области реконструкции языка. Они работали в одном ключе, помогая друг другу в общем деле сотворения нового искусства, воплощая одну и ту же идею разными средствами: Малевич в кубофутуристических и алогичных картинах начинает трепанировать предметное изображение, рассекая предметы на составляющие, Крученых разрушает «заумью» надоевшее старое слово. В поисках своего стиля выражения Малевич создает «заумный реализм» в живописи (давая название стилю под влиянием Крученых, позднее заменяя его на «*алогизм*»), пытается нащупать «выход из вещи», а его содержанием объявляет посрамление действительности, разума, логики.

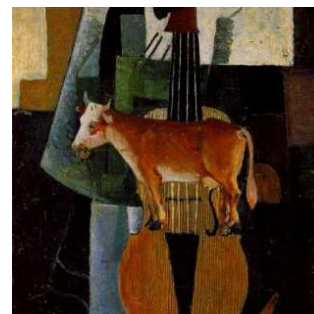
Заумные стихотворения Малевича и стихи поэтов-заумников обнаруживают общность с целым рядом живописных и графических произведений Малевича того периода, опирающихся на дискурс футуристической оперы «Победа над Солнцем». Уже активно работая над оперой он пишет свои знаменитые «алогические» картины («Корова и скрипка», «Авиатор», «Англичанин в Москве», «Композиция с Джокондой» и другие картины художника), где алогизм, смешанный с кубофутуризмом, дает ему возможность ощутить господство над формой и смыслом.



Авиатор в Москве



Композиция с Джокондой



Корова и скрипка

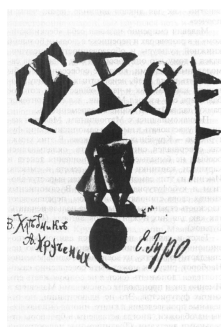
В свои алогические картины середины 1910-х годов Малевич вводит текст, расчленяя ее на слоги и буквы то стрелой, то пилой, как бы перечеркивая старые понятия. Именно в алогизме, «провозглашающим сближение разнородного и прокламирующим неявную всеобщую связь явлений, которые открываются интуитивно и абсурдны с точки зрения логики, творческая интуиция выходит на первый план». (Ковтун 1989:3).

В подобной стилистике Малевич иллюстрирует обложку к декларации футуристов «Слово как таковое», которая выходит в издательстве «ЕУЫ» весной 1913 года. Поэт обосновывает призывает уничтожить «прежний, застывший язык», обозначаются принципы новой поэзии и живописи «Чтобы писалось и смотрелось в мгновение ока!», а главными новаторами в живописи – называются Бурлюк и Малевич.

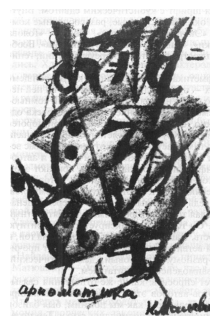
Малевич начинает активно участвовать в выпуске самописных книг Кручёных и Хлебникова. *Футуристические книги*, частью написанные от руки, частью отпечатанные детским гуттаперчевым шрифтом, продававшимся в магазинах игрушек становятся совершенно новым явлением в литературе. Малевич иллюстрировал их иногда «по тексту», иногда это были внеиллюстративные произведения, зависающие в пространстве книги, самостоятельные по сюжету. Он также создает ряд рисунков, которые *одинаково принадлежат и к сфере слова и к сфере пластики*. Их двойная природа обязывает публиковать их факсимильно – они представляют собой фразы, объединения слов и знаков, буквенные ряды, очерченные прямоугольниками. В этот период авангардистов вообще занимает тема сращивания поэзии и живописи, придается особое значение почерку живописца или писателя, который футуристы считали «материализованным жестом мысли», поскольку он фиксирует в зримой форме внутренний процесс творчества, письма психические импульсы, оказывался средством для проекции вовне внутренних ритмов художника. В рисунках для футуристических книг линейные росчерки фиксируют, прежде всего, не фигуры или предметы, а некие психические импульсы, «жесты» или «следы» самого творческого процесса, приближаясь иногда к абстрактным арабескам. (Бобринская 2003:206)

В этих книжках совершался синтез искусств, складывались особые отношения текста и картинки, картинки и смысла, текста и смысла. Именно из них вырастают алогизм и кубофутуризм Малевича. Слова здесь становятся рисунком: здесь текст и картина подчиняются единой композиционной задаче, собраны в единую нестандартную верстку, и воспринимать их надо одновременно. Но рисунок может восприниматься и совершенно самостоятельно, дополнять текст, а не сопровождать его. Именно так и происходит с рисунками Малевича в книгах футуристов. Это не иллюстрации, а

отдельные произведения в книге, иногда наклеенные на обложки, иногда вставленные в брошюры отдельными листками (традиционные иллюстрации были редки). Для оформления обложки книги «Трое», посвященной памяти умершей в марте 1913 года жене Матюшина, поэтессы Елены Гуро, Малевич впервые применил шрифт с кубистическим сдвигом, а внутри поместил сложные, раздробленные композиции «Экипаж в движении», «Жнец», «Голова крестьянки», «Пилот», «Карета в движении». «Арифметика» — иллюстрация к «Возропщем» Кручёных — преисполнена чисел. В рисунке «Смерть человека одновременно на аэроплане и на железной дороге» (к «Взорваль» Кручёных) сильно ощущается движение вверх.



Обложка к книге «Трое» Велимира Хлебникова Алексея Кручёных и Елены Гуро. К.С. Малевич. Литография. 1913 г



Арифметика. Иллюстрация к «Возропщем» А. Кручёных. К. Малевич. Литография. 1913 г

Рисунки Малевича, как и авторские шрифты и особая вёрстка, придают этим книгам специфический ритм, без которого тексты теряют многозначность смыслов, позволяют по-разному прочитывать тексты. Можно сказать, что футуристам удалось найти новый способ взаимодействия с читателем.

б). Синтез искусств в понимании Малевича. Живопись, «интуитивная» поэзия, тексты

Стремление к синтезу искусств и понимание Малевичем этого процесса прекрасно иллюстрируют его более поздние эксперименты в поэзии и литературе. Начиная с «витебского периода» Малевич перестает делать различия между кистью и пером. Образно говоря, он писал, замещая этим рисование, подтверждением этому служат и воспоминания его друга Николая Харджиева. По мнению исследователя Т. Гланца, «такие словесные тексты обладают «особым статусом: они возникают не помимо рисования, не

наряду с рисованием, не как описание рисования, а как само рисование, в качестве равноценного средства выражения». (Гланц 1996:94)

Малевичу удалось буквально встроить поэзию в свою систему, как бы найти ей место в супрематизме. Можно сказать, что словесные тексты Малевича непосредственно входят в контекст его картин. Если бы каждый из них можно было воспринять в целом и сразу, как полотно, то на выставках его картин они должны были бы висеть среди них. В своем творчестве Малевич стремится реализовать феномен «переводимости» языка одного вида искусства на язык, выйти за пределы одного вида искусства, перенести «беспредметный» супрематический код на другие искусства. Эти вопросы ставятся Малевичем постоянно в течение всей его жизни, в чем и заключается специфика его творчества, в рамках которого все виды искусства плотно связаны между собой и взаимопереводимы. В моей диссертации я не ставлю цели охватить эту проблему во всем творчестве художника, а скорее пытаюсь интерпретировать некоторые теоретические тексты и стихотворения К. Малевича с точки зрения его взглядов на возможность сочетаемости искусств и синтеза.

Приход к супрематизму полностью изменил тональность его стихотворений, которые он писал на протяжении всей творческой жизни. Начиная с 1915 года поэзия Малевича полностью отходит от «зауми». Свое изменившееся мироощущение он начинает передавать в длинных белых стихах расплывчатого содержания, который Эль Лисицкий назвал «интуитивной поэзией», а искусствоведы - литургийными стихами.

Хотя они практически полностью свободны от поэтических шаблонов, мерок, норм, большинство литературоведов считают их поэзией. Для них характерна сложная ритмическая организация, отсутствие рифмы, в отличие от поэтов, всегда видевших в Малевиче собрата.

Основным образом первых литургий, становится *новый Человек-творец*, созданный по образу и подобию Бога и имеющий право на создание новой реальности в искусстве. В этих циклах, совпадавших с супрематическим озарением художника (он начинает писать их в середине 1910-х годов), Малевич представляет себя пророком будущего искусства, проводит мысль, что супрематизм, как высшая точка его развития был изначально для этого задуман высшей силой – Богом. Именно божественным предначертанием обуславливается его, Малевича место «ступени» на этом рубеже искусства. Его стихи густо окрашены религиозными тонами и пронизаны мыслью о том, что «наступает момент смены религий».

Датируемое серединой 1910-х годов *стихотворение «Природа»* можно считать первым в этом жанре интуитивной поэзии, которая позже привела Малевича к зрелым, пророческим, литургийным циклам⁴⁰. Написанное карандашом по старой орфографии стихотворение не окончено: обрывается на словах «себя тогда». В нем ярко выражены бинарные начала – добро и ласка противопоставляются злоубийству и убийцам, имеющих одно начало «из живота» природы – творческого «художестве, мирозозидающего начала». По мысли автора, уравновесить эти несовместимые начала, которые есть в природе, может только искусство – «защитный цвет». (МАЛЕВИЧ 2004:420) Слово «цвет» здесь выступает в значении художественного приема, а учитывая что Малевич в это время движется к супрематизму – цветовому реализму – как синоним искусства. Мысли, высказанные в природе он развивает в следующем стихотворении *«Почему из склепа середины моей...»* (тоже середина 1910-х). Он продолжает противопоставлять мотивы добра и зла, помимо этого выстраивается еще несколько оппозиционных рядов: небо-земля, душа-тело, а также вводится образ Бога, как оппонента поэта. Автор ведет с ним диалог, позволяя себе даже усомниться в Боге как в абсолютно добром начале, которое завершается фактически приравниванием Человека-творца к Богу. Поэт наделяется его полномочиями создавать и перестраивать. «Значит ты мудрый и злой защищаешь его и жалеешь, а значит в тебе та же доброта что и во мне. Ведь я тоже из тебя как и все.... Ведь ты меня создал из трупов, ради меня убив их тело». «Добро и зло составляют две половины мои, также как ты состоишь...» (МАЛЕВИЧ 2004:422)

Появляется необходимость выйти, освободиться, «очистить себя от награбленного», частью которого по мысли автора, является человек. Здесь же он выражает предельно четко свое стремление быть первооткрывателем в новом мире «Мне не нужны тропинки протоптаны (е) мною...» и вновь появляется выражение «защитный цвет». (МАЛЕВИЧ 2004:423)

Призыв к современным поэтам и художникам, которые по-прежнему «глубоко держат корни», по мнению Шатских, предвосхищает супрематические фигуры парящие в белом пространстве и закрепляется значение Квадрата:

«Отрежь пальцы, пусть останутся

Тебе нечего держаться». (МАЛЕВИЧ 2004:423)

⁴⁰ Некоторые каталогизаторы печатали его как единое произведение с другими стихами – «Почему из склепа середины моей»... И «Не найдя себе начало», а эпиграфом ставили заумный стих «Кор ре реж». Сейчас их печатают отдельно, но выделяют единым циклом, поскольку все три стихотворения объединены рядом образов, которые дополняют друг друга

С этого стихотворения *образ человека творца* становится центральным в его поэзии. В третьем стихотворении этого цикла *«Не найдя себе начало...»* Малевич уже недвусмысленно провозглашает начало «нового измерения». «Сейчас первый день сотворения нового измерения, основы начала моего лица, преображенного в новом бытии». (МАЛЕВИЧ 2004:424) Он провозглашает новое «совершенство», прежде чем достигнуть его творчества «претерпело многоформ». «В новом чуде нет ни солнца, ни звезд. Потух рай. Рождается око нового начала». (МАЛЕВИЧ 2004:425)

Мессианские мотивы и описание роли пророка еще более усиливаются в «литургийных циклах» 1917-19 годов. Те же тезисы он иллюстрирует и в рассмотренных выше теоретических статьях. Множество стихотворений того периода, вслед за трактатами описывает новую логику развития искусства (от импрессионизма к супрематизму), стремясь доказать, что единственным правомерным этапом его поступательного развития должен стать супрематизм, как его наивысшая точка.

Сущность кубистической и супрематической живописи в той последовательности, как он изложен Малевичем в стихотворении *«В природе существует объем и цвет» (1919 год)*. Именно это поступательное, подробное поэтическое описание основных принципов живописных систем позволяет рассматривать данный поэтический текст как одну из наиболее ярких примеров интереса к синтезу у Малевича. В нем он продолжает утверждать основные принципы теории, изложенные к тому времени в различных статьях и проиллюстрированные циклами супрематических композиций. В этом стихотворении, состоящем из 22 частей, разделенных в рукописи орнаментальными значками, Малевичем фактически изложена программа супрематизма на поэтическом языке. (МАЛЕВИЧ 2004:446-453). Поддаваясь мистическим настроениям, которыми пронизана его поэзия 1918-20 гг. он возводит супрематизм в ранг религии. Эти размышления совпадают с вхождением Малевича в белую фазу супрематизма. Позже об этом он напишет М. Гершензону: «Мир движется к чистоте, и в белом Супрематизме начнется его новое бытие». (МАЛЕВИЧ 2000:342)

Основные мысли стихотворения перекликаются не только с философскими работами раннего периода супрематизма, но и более зрелыми статьями, написанными значительно позже, где ясно и осознанно формулируются основные понятия системы»⁴¹.

⁴¹ А также с некоторыми другими статьями, в частности со статьей «Государственникам от искусства», в которой он напишет «Для нас нужнее живописная ценность, ее супрематия над вещью!» (МАЛЕВИЧ 1995:81)

В первой строфе стихотворения «В природе существует объем и цвет» происходит словесное развертывание принципов кубизма, как искусства хотя и сумевшего далеко уйти «от искусства дикаря», каковым Малевич считает классическое искусство, но все еще далекого от «чистой живописи», так как в нем по-прежнему остаются признаки предметного изображения. (МАЛЕВИЧ 2004:446) В кубизме, по мысли художника, впервые устанавливается новый порядок мира, путем нового принципа объединения основных живописных средств выражения: объема, цвета, звука. Здесь Малевич также рассматривает возможности извлечения звука из картины и говорит о том, что именно в кубизме впервые в истории живописи в картинах появляется звук, который может слышать только «внутреннее ухо» зрителя. **То есть звук становится составляющим элементом пластических искусств, так же как он входит в словесное искусство и музыку.** Малевич считает, что картину нужно рассматривать не только с точки зрения цвета, а нужно уметь еще «видеть и слышать» ее. (МАЛЕВИЧ 2004:446)

Эти мысли художника лежат в русле его размышлений относительно соотношения и взаимопереводимости искусств, в данном случае музыки и живописи. **Ритм звукового построения**, которое является особой сочетаемостью визуального изображения и звукового ритма, видится Малевичу одним из наивысших достижений кубизма. Кубизм, по Малевичу, достиг «троеликого вида», объединив три способа передачи творческого ощущения - объем, цвет и звук, которые, однако, являются лишь средствами и не могут быть свободны, ибо всецело зависят от воли творца. В мысли художника о том, что кубизм не есть «искусство пластического содержания», также звучит его настойчивое стремление стереть грань между живописью и другими искусствами. (МАЛЕВИЧ 2004:450)

Тема соотношения поэзии и живописи прослеживается и в размышлениях Малевича о композиционном построении картины. Он называет композицию «особенным языком слова», отмечая, что именно она есть «нечто такое, чем рассказывается о мироздании или состоянии нашего внутреннего подъема, что нельзя рассказать звуком-словом». (МАЛЕВИЧ 1995:320). Малевич считает, что хотя кубизм указал нам состояние мира-вещи и показал путь распыления мира, однако он все еще далек от чистого искусства, как впрочем, и футуризм, сделавший еще более мощный прорыв на этом пути, создав «самый яркий образ нового человека». Рубеж XX века для художника является тем порогом, через который он сможет переступить только через **распыление предметного изображения**, совершаемого в супрематизме. В статье 1918 года «О Поэзии» он говорит о том, что аналогичным образом должна **«распылиться» и буква в поэзии**, что бы ритм и темп, возникающие в поэте могли выразить себя. (МАЛЕВИЧ 1995:142)

Новую живопись художник собирается построить «на почве» покоя и времени, а в «супрематическом построении» Малевич видит еще большее напряжение звуковых волн, чем в предшествующем ему кубизме.

Ошибочность «оптической ориентации» искусства (т.е. ориентации, построенной на оптических законах зрения) Малевич описывает и на языке поэзии, утверждая, что «глаз наш ничтожество и основывать на нем видимое и брать за факт есть ложь». (МАЛЕВИЧ 1995:147) Подобные мысли художник также подробно излагает позже, в итоговой статье «Форма. Цвет. Ощущение», рассмотренной ниже.

Супрематизм идет дальше по пути выражения творческого ощущения, стремясь вырваться за рамки предметности и освободится от всех средств выразительности, в том числе и цвета, уничтожает его, сводя все цвета к белому. Сам Малевич пишет, что его «представление о цвете перестает быть цветным, сливаясь в один цвет – белый». Считая необходимым уйти к чистым основам и уже на них строить форму, он стремится создать «новую постройку, состоящую из объема как такового, цвета и звука, в отдельных видах ей присущих». (МАЛЕВИЧ 1995:147) Визуальным эквивалентом этих строк может служить картина Малевича «Белый квадрат», написанная им в тот период. Новую живопись художник собирается построить «на почве» покоя и времени, а в «супрематическом построении» Малевич видит еще большее напряжение звуковых волн, чем в предшествующем ему кубизме. (МАЛЕВИЧ 1995:147)

Еще приметой интереса к синтезу искусств, можно считать поэтическое описание ощущения от картины, ее «*видения, постижения*»⁴². Это характерно в частности для стихотворений художника «*Каждый росток на Земле – есть результат движения...*» и «*Не знаю уменьшилась ли земля...*», которыми можно проиллюстрировать фактически любую живописную работу выполненную в стиле кубофутуризма и супрематизма, а также охарактеризовать основные принципы этих направлений живописи в понимании Малевича. Именно это «видение», «ощущение», возникающее у зрителя от кубистических и кубофутуристических картин пытается передать Малевич в стихотворении «*Каждый росток...*», помимо изложенных в нем описаний чисто технических возможностей кубизма. Основным в кубофутуризме Малевич считает его способность выразить скорость, динамику, движение, чего не умели делать предыдущие направления и, как мне кажется, именно это ощущение зафиксировано здесь в стихотворной форме:

«Каждый росток на Земле - есть результат движения

⁴²Как отмечает профессор Геллер, у самой картины и у описания картины разные логики (ГЕЛЛЕР 2002)

каждое семя есть реальный вид движущей силы.

Семя частица общего вихря динамики» (МАЛЕВИЧ 2004:426)

Излюбленный Малевичем лейтмотив «отрыва от земли», многократно повторяющийся во многих его теоретических и поэтических текстах является основополагающим в стихотворении *«Не знаю уменьшилась ли земля...» (1918)*, которое также тесно перекликается с большинством супрематических композиций 1916-19 годов.

«Я расстаюсь с землею, в сознание проходят токи
и увеличивается разум
Мы выходим за горизонт к отрыву от
земли рассыпаясь в куполе пространства опускаясь
по рассыпанным точкам» (МАЛЕВИЧ 2004:453)

Эти строки художника могут проиллюстрировать и его супрематические полотна и суть самого супрематического метода, который, как метко подметил Е. Ковтун, состоял в том, что Малевич взглянул на землю как бы извне, и взгляд этот ему подсказала внутренняя «духовная вселенная» (интуиция). (КОВТУН 1989:122) И сразу же рушатся каноны пространствопостроения: в супрематических работах нет ни «верха» и ни «низа», ни «левого» и ни «правого», все направления равноправны как в космосе. Пространство картины больше неподвластно земному тяготению, она «рассыпано» в пространстве и превращается в самостоятельный мир, замкнутый в себе, соотнесенный как равный с мировой гармонией.

Вопрос о творческом *ощущении художника и его взаимодействии с формой* (что для Малевича является ключевой проблемой не только в живописи, но и в других искусствах) наиболее остро в итоговой статье *«Форма. Цвет. Ощущение»*, написанную в 1928 году уже после Витебска. Ее можно считать квинтэссенцией всей супрематической концепции текстом, подытоживающим суть супрематизма.

В то время как его более ранние теоретические работы описывали супрематизм главным образом применительно к живописи, *эта статья представляет супрематическую теорию, сформулированную уже в таком виде, в котором его можно применить ко всем другим видам искусства.*

По мысли Малевича определяющим в творческом процессе оказывается не форма или цвет, которому в супрематизме придается одно из важнейших значений, а живописное ощущение художника. Это наиболее высокая степень ощущения, когда он становится способен видеть чистые живописные качества предметов, которая достигается

посредством творческой интуиции. «Не в цвете и форме дело и не в их зависимости, а скорее всего, сущность живописного искусства есть связь художника с миром через его ощущения» (МАЛЕВИЧ 1995:321)

Здесь, как и в ранее рассмотренном стихотворении, Малевич разделяет два уровня зрительного ощущения. Первый соответствует оптическим законам и связан с физическим устройством механизма глаза, второй, более высокий, считает предыдущую фазу «оптическим обманом». Малевич утверждает, что «оптика глаза не равнозначна творческому восприятию художника», как «надоевшая форма слова не равнозначна его живому образу». (Малевич 1995:315) Говоря о том, что у художника внутри есть «тонкая лаборатория», основанная на его творческой интуиции, он характеризует оптическое восприятие как «рассмотрение явлений», а интуицию – как «ощущение» их, и именно она выходит для Малевича на первый план. По его мысли, цвет и форма являются лишь результатом того или иного ощущения художника. И именно здесь наступает настоящая действительность: тогда как классическая живопись представляет собой слепое подражание природе, здесь выражается истинная сущность предметов. Это и является наивысшим выражением нового искусства, где выдвигается новая задача – «выражение ощущения через беспредметные элементы форм».⁴³ (Малевич 1995:316)

В уже упоминавшейся статье «*О поэзии*» Малевич еще более конкретно высказывается о своих взглядах на синтез искусств. Закономерности, которые обнаруживаются им при возникновении поэтического произведения, по его мнению, схожи с процессами зарождения произведения живописного, он считает что основные элементы поэзии – «ритм и темп, как великий пожар возникающий в поэте», по сути то же что «живописное ощущение» у художника. (МАЛЕВИЧ 1995) Новый поэт (как и живописец), не хочет жертвовать ритмом в угоду форм, он свободен от слова-вещи и отказывается от искусства мастерства, которое «есть что-то тяжелое, неуклюжее и мешает чему-то внутреннему». Самым высшим в поэзии он считает «моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова, безумные, ни умом, ни разумом непостигаемы». (МАЛЕВИЧ 1995:273)

Живописное ощущение художника, Малевич считает достижением Сезанна, называет его «апогеем развития живописи», выразителем «наивысшей чистоты живописного ощущения в предметной линии искусства». Он прокладывает путь к полной деформации предмета *в кубизме и футуризме*. Здесь все элементы живописи

⁴³Здесь Малевич вводит понятие «прибавочного элемента», который он определяет как элемент деформирующий, изменяющими одну систему искусства в другую – (например кубизм в супрематизм)

«переформатируются согласно углублению живописного ощущения» художника, то есть, то, что мы принимаем за форму, исчезает совсем. «Кубизм и футуризм - пишет Малевич – это живопись вне формы натуры, здесь нет признаков предмета, то есть, нет формы, а есть живописные отношения». (Малевич 1995:314) Ранее живопись воспринимала форму и цвет предмета за единственное содержание искусства, но никогда не воспринимала произведение как **выражение живописного ощущения** сущности предмета. Для нового художника натура не является законом, он растворяет ее в своей системе, создавая свою действительность.

Супрематизм представляет собою целый ряд выраженных живописных ощущений. Одно из главных мест в теории занимает динамическое ощущение, потом идет супрематический контраст и т.д. Это связано с углублением художественной интуиции художника, когда он начинает оперировать не реальными вещами и формами вещей, а их соотношениями, контрастами. Малевич делает вывод, **что слитность мира с художником совершается не в форме, а в ощущении, а цвет и форма лишь стремятся выразить его тайную силу**. «Постижение мира недоступно художнику, ему доступно только ощущение его». (МАЛЕВИЧ 1995:320) **Это составляет суть теории супрематизма и в целом поисков беспредметной живописи начала XX века.**

Малевич видит сходство между разными видами искусств с точки зрения ощущения художника и самого процесса творчества. По его мысли все искусства происходят из одного корня и схожи в важнейших аспектах: все они работают с одними и теми же закономерностями, используют те же самые инструменты и средства. Различие же между ними проявляется лишь в том, что именно имеет первенство. В статье «О Поэзии» он выразит эту мысль предельно четко: «Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет <...> четвертый напишет красками». (МАЛЕВИЧ 1995:149)

7). Некоторые аспекты литературного творчества Малевича

По-видимому, именно этими взглядами художника можно объяснить его постоянный интерес к разным видам искусства. Возможность их сочетаемости и переводимости становятся очень важными и в литературном наследии Малевича, которое по значимости оно сопоставимо с наследием живописным. Без изучения теоретических работ Малевича невозможно понять супрематизм. В настоящей главе не ставилось цели сделать подробный лингвистический анализ всех статей и трактатов Малевича, я хотела

бы остановиться лишь на некоторых особенностях его стиля и вопросах, которые художник поднимает в своих теоретических произведениях.

Красной нитью через тексты художника разных периодов проходят одни и те же темы: появляясь в ранних статьях, большинство из них сохраняются в поздних, зрелых работах. Многие из них носят программный характер - их цель провозгласить, разъяснить и защитить основы беспредметной живописи, донести суть предлагаемых реформ, в других он размышляет об искусстве, Боге, беспредметном жизнеустройстве. Часто эти темы чередуются в одной работе, сбивая читателя с логики мысли автора - длинные, туманные рассуждения об основах миростроения перемежаются с конкретными, четкими предложениями в сфере нового искусства.

Из работы в работу Малевич описывает эволюцию живописи, формулирует общие законы происхождения и развития новых течений, осмысливает роль интуитивного начала в творчестве, тема борьбы с академизмом, смерти старого искусства и старого мира «мяса и плоти», отрицает предыдущий опыт, призывая «отречься от вчерашнего».

В лексике его ранних деклараций хорошо видно увлечение молодого Малевича заумной поэзией. Он употребляет выражения, восходящие к поэтике будетлян и заумников, пользуется терминологией, заимствованной из декларации «Слово как таковое» В. Хлебникова и А. Крученых: «чистую» форму Малевич называет «формой как таковой», освобожденные от предметности и сюжета «живописные массы» - «живописные массы как таковые» (Крученых, Хлебников 1913). В более поздних работах он отходит от этого влияния и создает свой собственный понятийный словарь, составлявший особый терминологический аппарат художника. Его основой становятся понятия «живопись», «беспредметность», «вещь» – «предмет», «энергия», «динамизм», «реализм», «новый реализм», «натура» (в смысле «природа»), «форма», «конструкция», «творчество», «абсолютное творчество», «разум», цель, «мысль», «воля», «сознание», «самосознание» «культура», «новая культура». Здесь появляется смысловое расширение уже употреблявшихся ранее понятий, благодаря которому появляются новые, «нюансные понятия», сильно обогащающие содержательные стороны текста. Как отмечает исследовательница Г. Демосфенова, у Малевича «движение смыслов идет и по линии присоединения прилагательного к основному слову-термину, или наоборот, прилагательное, образованное от основного понятия, например «живописный», присоединяется к другим словам, и такое сложное образование по существу является новым термином, обозначающим нюансы понятия «живописное». (ДЕМОСФЕНОВА 2000:196) Термины, употребляемые Малевичем, часто бывают составными – какое-либо

базовое слово вместе с эпитетом-прилагательным образует новый термин-понятие, которые расширяются и дополняются в более поздних текстах, опять создавая новый термин.

В ранних работах (таких, как например *«От кубизма к супрематизму»* 1915 года и *«От кубизма и футуризма к супрематизму»* 1916 года) целью Малевича становится освобождение от предметности, вещности - «борьба за выход из вещи», «выход из круга вещей» (МАЛЕВИЧ 1995:32), для новой культуры искусства «вещи исчезают как дым» (МАЛЕВИЧ 1995:51).

В своих работах Малевич пишет, что в искусстве появляется некий водораздел - «ноль творчества», «ноль формы», в котором «преображается» художник. Ноль становится точкой отсчета современного искусства: академическое искусство «не выходило за рамки нуля», а супрематизм, как наивысшая стадия развития искусства – преодолел эти границы. О Важности этого символа у Малевич говорит и его намерение издавать журнал «Ноль». Этот символ переходит в зрелые работы, и становится центральным в итоговой статье *«Супрематическое зеркало»* 1923 года, где все - Бог, душа, дух, жизнь, религия, пространство приравниваются к нулю. (МАЛЕВИЧ 1995:273) Малевич стремится к «уничтожению кольца горизонта», появляется сопоставление «мира мяса» - повседневного, реального мира и «мира железа» - машинизированного мира футуристического прогресса. (МАЛЕВИЧ 1995:44). Эти образы затем активно используются им и в других работах. Не исключено, что такую значимость для Малевича этот знак загадки, символ выхода из разума получает под влиянием Кручёных. Ноль фигурирует на многих его алогических картинах - «Туалетной шкатулке» (1913), «Даме у афишного столба» (1914), «Авиаторе» (1914). Малевич собирается «перейти за ноль», то есть обнулив старое, создать принципиально новое искусство. «Ноль» для него - это «кольцо горизонта, в котором заключены художник и формы природы». Впоследствии этот образ становится у Малевича кругом, графическим символом вечности, как в христианстве, и одновременно (как в рассматриваемом манифесте) зеркальной гранью между предметным и беспредметным миром. Исследователи отмечают, что такое восприятие уже близко к мифологии «ноля» у Хармса: «ноль» - полный круг, замкнутая кривая, без начала и конца, изображение бесконечности. Круг можно охватить взором, и при этом он останется непостижимым и бесконечным. Это и есть беспредметность, «я преобразился в нуле форм». (БУКШТА 2013)

Любовь к костюму, идущая с футуристической молодости художника, заставляет Малевича часто использовать в своих литературных текстах образы из повседневной

жизни (одежду, элементы гардероба) в качестве литературных метафор. Академическая живопись становится не чем иным, как «верхним платьем вещей», которое художник описывает как «ветхие обноски», «старые платья», «поношенные халаты» (МАЛЕВИЧ 1995:42), и даже «бабушкин старый лифчик» (МАЛЕВИЧ 1995:43). «Плюньте и вы на старые платья и оденьте новое искусство в новое»,- восклицает он, агитируя за беспредметность» (МАЛЕВИЧ 1995:43). Старая живопись превращается у него в «галстук на крахмальной рубашке джентльмена» и «розовый корсет, стягивающий живот». (МАЛЕВИЧ 1995).

В других образах проглядывает его любовь к технике, тоже идущая со времен футуристической молодости. Описывая превосходство нового искусства на старым он сравнивает его с преимуществом современной техники перед устаревшей: «Мы не можем пользоваться кораблями, на которых ездили сарацины, так и в искусстве мы должны искать форм, отвечая современной жизни» (МАЛЕВИЧ 1995:42) или «Тела их летают на аэропланах, а искусство и жизнь перекрывают старыми халатами Неронов и Тицианов» (МАЛЕВИЧ 1995:43).

Но, несмотря на то, что Малевич часто заимствует метафоры из языка бытового, его концепция супрематизма изначально тяготела к наукообразию. Уже в 1915 году к выставке «0,10» были выпущены буклеты, где новый стиль объяснялся терминами истории искусства, а названия некоторых картин Малевича навеяны работами П. Успенского (гиперпространство) или учебниками физики («Живописные массы в движении», или «Автомобиль и дама – красочные массы в четвертом измерении»).

К 1919-22 годам в словарь текстов художника меняется. В него входят новые понятия - «творящая форма», «живописная пластика», «живописный реализм масс», «беспредметное творчество», которые, по мнению исследовательницы Шарлоты Дуглас используют терминологию популярных в России 20-х работ философа и физика Эрнста Маха.⁴⁴ И хотя, как всегда у Малевича, прямых ссылок на этот источник нет в тексте нет, исследовательница утверждает, что художник был знаком с работами философа. «Образ мыслей Маха не только обеспечивает интеллектуальный контекст для супрематизма, но и предлагает современному читателю систему координат для изучения творчества Малевича, – пишет Ш. Дуглас. Мах служит для художника «пробным камнем» в определении таких фундаментальных понятий как ощущение, материя экономия и

⁴⁴К 1920 году в России вышло более 60 публикаций Маха и о Махе. Такое широкое осуждение было спровоцировано двумя изданиями книги Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», где осуждал Маха и Авенариуса за идеализм, а Богданова – как их последователя, за пропаганду извращенной формы марксизма

причинность – терминов, общих во взглядах двух мыслителей. Мах придает метафорическому письму Малевича внутреннюю связанность и служит ключом к пониманию мышления художника в начале 1920-х годов» (ДУГЛАС 2013: 608).

В моей диссертации не ставилось задачи подробного рассмотрения влияния Э. Маха на Малевича, отмечу лишь один момент, крайне важный для понимания теории беспредметности, на который обращает внимание исследовательница. Э. Мах подвергал сомнению существование атома (тогда ее невиданного и недоказанного) как неделимой частицы, утверждал, что понятие об атоме выстраивается на основе наших физических ощущений, и считал атомы не более чем удобными ментальными конструкциями. В текстах Малевича можно увидеть, что он согласен с выводами Маха: «Все то, что творится внутри, облекается в понятие только (тогда) начинается рассуждение об окружающих обстоятельствах, о материи, не имеющей, однако, материальной единицы или неделимой частицы», - пишет он в трактате «Супрематизм как беспредметность» (МАЛЕВИЧ 2000: 219). Не исключено, что этот тезис повлиял на осмысление художником теории супрематизма. Для ее обоснования Малевич также перенимает понятия ощущения и экономии, которое использует в своих статьях Э. Мах, размышляет о причинности в том русле, что и знаменитый физик. «Малевич воспринял онтологию Маха, его принципы и терминологию, а также подразумеваемую под всем этим философию. Художник не просто намеревался присвоить или произвести без ссылки на авторство взгляды физика на устройство вселенной: он хотел создать прочную и широко признанную базу для концептуализации супрематизма». (ДУГЛАС 2013: 617)

Все исследователи текстов художника отмечают, что изначальные импульсы теорий Малевича всегда затруднены нежеланием самого автора показать свои симпатии и отсутствием ссылок на какие либо источники. В письмах и воспоминаниях - тоже немного информации о его внехудожественных интересах. Поэтому вопросы философских влияний на Малевича остаются достаточно сложными, что позволяло современникам обвинять его в невежестве. Однако его «дикарство» все чаще ставится под сомнение современными исследователями. С одной стороны он принципиально отрицал факт приобщения к философским источникам, с другой – М. Бахтин характеризовал его «начинанейшим, знающим человеком». В воспоминаниях других современников, утверждается, что Малевич был хорошо знаком с работами Г. Гегеля и К. Маркса, читал трактаты Успенского. Можно сказать, что Малевич что интерес малевича к науке носил общий характер, из философских теорий он вычленил лишь информацию, необходимую для утверждения супрематизма в истории искусства. «При этом Малевич не был

банальным эклектиком. Чужие идеи подвергались в его теоретическом творчестве столь сильной переработке, что почти теряли свою референтную связь с первоисточником», - считает (ГОРЯЧЕВА 1997:376)

На Малевича также влияют работы Ф. Ницше, В. Соловьева, в исследовательской литературе не раз отмечалось его знакомство с теориями Хлебникова. Ш. Дуглас также указывает на влияние философско-математической теории Флоренского, идей Бергсона и Шопенгаура. Мойомир Григар пишет о влиянии на него идей консеквентного материализма Ленина, несмотря на многие гносеологические и социалистические различия. «Малевич принимает те борьбу против иллюзий, которые в системе художника появляются как «образы-призраки», трезвую мысль против самообмана. Вообще реализм вещей и научную ценность против мистики», - убежден ученый. (ГРИГАР 2000:229)

Не исключено, что всплеск интереса Малевича к философии был стимулирован его другом М. Матюшиным, увлеченного ей, или, возможно, это произошло под влиянием писателя, публициста, философа, переводчика М. Гершензона. Оба они, в отличие от «бескнижника» Малевича были людьми хорошо образованными. Общение Малевича с Матюшиным оставило нам переписку, из которой мы узнаем бесценные факты о художественных взглядах Малевича (МАЛЕВИЧ 1989). А дружбе художника с М. Гершензоном мы обязаны перепиской (МАЛЕВИЧ 2000), которая впоследствии легла в основу его большого трактата «*Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой*» (МАЛЕВИЧ 2000). Его вторую главу Малевич посвятил М. Гершензону и использовал его терминологию, дискутировал и спорил с ним (МАЛЕВИЧ 2000). Интересное объяснение такого интереса к художнику и его Квадрату, дала Елена Толстая в работе «К семантике чёрных прямоугольных фигур»: в еврейских домах по традиции оставляли некрашеный (или рисовали чёрный) прямоугольник на стене — в память о разрушенном Иерусалимском храме. (ЦИТ. ПО БУКШТА 2013)

Читая тексты Малевича нетрудно заметить, что помимо постоянно повторяющегося набора образов, все они как бы имеют общие черты, характеризующие стиль художника. Прежде всего, поразительная экспрессивность слова, сметающая условности грамматики. Незаконченность многих сочинений автора, поскольку они писались в один присест, придает им большую концентрированность. Для текстов Малевича характерно сочетание умозрительных рассуждений, затрагивающих основы миростроения и вполне предметных предложений по пересмотру позиций современного искусства и культуры. Как отмечает М. Григар, «стилистическая неоднородность текстов Малевича соответствует мозаичности их содержания. Трактат, посвященный самым

отвлеченным проблемам теории бытия и познания, входит в обсуждение частных вопросов искусства, технических приемов, и конкретных исторических моментов». (ГРИГАР 2000:227)

Малевич использует многочисленные выразительные и риторические приемы: ирония, сарказм, лозунг, бранные выражения и возгласы, риторические вопросы, и многие другие стилистические инструменты, призванные воздействовать на читателя. Как отмечает А. Шатских, риторика Малевича отличалась «широким диапазоном и нарративным воздействием. Она помогала письменной речи не только все сокрушительнее разоблачать иллюзорность действительности, но и с беспримерной прозорливостью ставить диагнозы своей эпохе». (ШАТСКИХ 2004:16)

Довольно часто в текстах Малевича встречаются иронические высказывания, а порой даже брань, адресованы в основном «старому искусству» и реальным творческим оппонентам. Для стиля его ранних работ характерна агрессивная ирония: бичуя противника, Малевич то называет их «душителями искусства», то обличает академиков в «тайных пороках», давая им обидные названия. Жгучая ирония и искрометный юмор проявляется и в частной переписке художника, где помимо вопросов искусства, он описывает случаи из повседневной жизни, бытовые сложности, отношения с окружающими и прочее. Особенно ядовито он иронизирует, когда дело касается доказательств превосходства супрематизма над академическим «искусством дикаря». Художники-академисты становятся «чиновниками, ведущими опись имущества природы» (МАЛЕВИЧ 1995:42), способных лишь на то, чтобы написать «женские окорока» (МАЛЕВИЧ 1995:43) и «последними потомками дикаря», чья судьба - «ползать по старым гробницам и питаться обедками старого времени» (МАЛЕВИЧ 1995:43). И в отношении своих оппонентов, иногда буквально скатывается к оскорбительным выражениям, переходя все границы корректности. «Вот почему приятны вам Сомовы, Кустодиевы и разные старьевщики» (МАЛЕВИЧ 1995:43). И даже ненависти: «Вот почему мне ненавистны те, которые обслуживают вас надгробными памятниками» (МАЛЕВИЧ 1995:54).

Малевич обладал редким даром находить удачное название тому или иному феномену, который сказывается и в рождении неологизмов, столь органичных, что они без труда входили в язык. В русском авангарде с бесконечным множеством «измов», правильно подобранный термин играл огромную роль для становления и развития той или иной теории. Сам термин супрематизм (от латинского *supremus*- наивысший), удачно найденный художником, дал художественному направлению мощный импульс для развития. В текстах Малевича появляются неологизмы «самособойна» (МАЛЕВИЧ

1995:42), «самосвойны» (МАЛЕВИЧ 1995:31), загадочный «А.Б. Абизм», (МАЛЕВИЧ 1995:33) обозначающий одну из творческих сил в искусств. В его воображении, классические художественные академии, удерживающие в своих «застенках» новое искусство и распространяющие дух «заплесневелого погреба», из живописных становятся «мертвописными». (МАЛЕВИЧ 1995:48)

Возможно, словотворчество давалось Малевичу легче, поскольку он вырос в ситуации межкультурья и межязычья, что облегчало поиск новых слов, создававшихся путем смешения лексики славянских языков. Это помогало Малевичу отбросить догмы, которые навязывает монокультура, почувствовать относительность языка и форм, как к этому призывают футуристы в манифесте «Слово как таковое» (КРУЧЕННЫХ, ХЛЕБНИКОВ 1913). Вслед за Крученых и Хлебниковым Малевич как бы отказывается от «ясного и чистого языка», органично возвращается к первобытным основам языка, напоминающему «пилу или отравленную стрелу дикаря», эти же образы переносит в свои живописные произведения.

Текстам Малевича свойственно неожиданное изменение стиля и тональности - от нападок на оппонентов он вдруг переходит к краткой, деловой аргументации, а затем, начинает использовать профессиональный язык с сопутствующими ему терминами и понятиями, а иногда переходит почти на белый стих, по стилю и тональности похожий на его «литургийную поэзию». Так, в декларации *«От кубизма и футуризма к супрематизму»* после предметного изложения новых задач живописного искусства, определения роли краски и сюжета, описаний достижений кубизма и рассуждений о роли интуиции в творчестве, он вдруг резко переходит на свой излюбленный стиль «интуитивной записи». «Вложить душу в мрамор и потом уже над живым издеваться. Но ваша гордость – это художник, сумевший пытать. Вы сажаете и птичек в клетку тоже для удовольствия<....> я пришел к плоскости и могу придти к измерению живого тела. Но буду пользоваться измерением, из которого создам новое».(МАЛЕВИЧ 1995:54) Эти строки сложно отличить от его поэзии. «Кажется что ритм превращает их в белые стихи, глубоко родственные его монументальной философской лирике, дошедшей о нас», - считает А. Шатских (ШАТСКИХ 1995:16).

К середине 1910-х годов появляется отчетливый образ автора-пророка, познавшего истину и осознавшего свою значимость, который усиливается в рассмотренных более поздних работах и поэзии. Особенно в витебский период начала 20-х все настойчивее развивается мысль, что супрематизм изначально задуман высшей силой – Богом, а сам Малевич избран проповедовать его, стать «ступенью» на этом рубеже искусства. Его

стихи и тексты пронизаны мыслями о том, что наступает момент смены религий, изложены на смеси слога Библии и риторике итальянских футуристических манифестов. В исследовательской литературе неоднократно отмечалось, что самое большое количество цитат в записных книжках Малевича, которые он вел на протяжении всей творческой жизни, выписаны из Евангелия, которое возможно было настольной его книгой. Малевич, как в большинство людей его времени, был знаком с детства с христианскими обрядами и Священным писанием, что отразилось в его сочинениях и поэзии. На его мессианские притязания указывает частое появление в текстах выражений: «И вот я пришел к чисто живописным формам» (МАЛЕВИЧ 1995:50); «И говорю, что оплеванное вами...»(МАЛЕВИЧ 1995:43); «Я говорю вам, что не увидите до той поры красот и правды, пока не решитесь плюнуть (МАЛЕВИЧ 1995:43); «Ибо не уметь – не есть искусство» (МАЛЕВИЧ 1995:37), «Ибо живут красотой прошлых веков» (МАЛЕВИЧ 1995:37).

Тексты Малевича, отличающиеся особым эмоциональным стилем очень трудны для понимания, за что художник постоянно подвергается критике. Мысль Малевича не сдерживается какими-либо рамками, высказана корявым, наивным языком, отказавшемся от форм. Часто художник избегает прямого выражения своих идей, предмет обсуждения тонет в потоке метафор. Ему свойственно многократные повторения, путаность мысли, огромные объемы неструктурированного текста. Повторы появляются в разных частях текста, в разных вариациях и логических цепочках, метафоры, расширяются или изменяются до неузнаваемости в рамках одной статьи. Все это сильно затрудняет восприятие текста. Польская переводчица трактата Малевича «Мир как беспредметность» Хелена Сыркус, называла перевод работ художника самой трудной в своей жизни. «Я оказалась в безвыходной ситуации – понимала все слова, но не понимала смысла многих мыслей» (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:367). Она признавалась, что для осмысленного перевода текста ей пришлось исключить те фразы и фрагменты, в которых заключены повторы. «И сейчас 35 лет спустя я чувствую на себе груз ответственности за быть может неадекватную передачу авторских мыслей», - пишет она. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б: 368)

Пытаясь более доходчиво выразить свои мысли, Малевич прибегает к различным стилистическим приемам. К афористической краткости, например. Говоря о примате краски в живописи, он замечает: «Краска есть то, чем живет живописец: значит, она есть главное» (МАЛЕВИЧ 1995:50). А призывая художников на путь беспредметного искусства, он предельно четко формулирует его принцип:«Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если они хотят быть чистыми живописцами». (МАЛЕВИЧ 1995:50)

Нередко Малевич использует прием обобщения, подытоживая односложным выводом несколько страниц пространных размышлений с предварительным предупреждением читателю: «Обобщаю» (МАЛЕВИЧ 1995:31, МАЛЕВИЧ 1995:52) или «Отсюда вывод такой» (МАЛЕВИЧ 1995:51). Часто появляется поясняющее «Вот почему...» и тому подобные обороты, которые говорят о стремлении автора изложить постигнутое им в результате неких интуитивных прозрений (что всегда необходимо учитывать при анализе текстов художника).

Пытаясь «обкатать» свои тексты, чтобы достичь большей ясности изложения, Малевич читал их в самой разной аудитории, что однако, судя по воспоминаниям учеников, не облегчало их понимания. Уновисец Юдин, придя с одной из его лекций записал: «Был на лекции. Ничего не понял да и не было сил понимать. Еле дошел домой». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б: 70). Немецкий художник Ханс Ритер, обстоятельно обсуждавший с самим Малевичем его тексты признавался: «Я прочитал некоторые главы, однако я откровенно сказал Малевичу, что это исключительно трудно понять, а иногда и вообще невозможно» (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б: 370) Об этом же свидетельствуют и записи И. Ключа: «Плохо объяснял – объяснения походили на мистику, никто не понимал - в Уновис никто ничего не понимал ...». Однако при этом тот же Ключ признавал, что Малевич «говорил и мыслил образно, причем образы его всегда были остроумны, оригинальны и верны». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б: 72).

В воспоминаниях современников то и дело звучат обвинения Малевича в «схолатике» и желании произвести впечатление. Вот, например, запись супрематистки Ольги Розановой, которой однако, не стоит безоговорочно доверять по причине ее периодических конфликтов с художником. «О Малевиче можно сказать «они хотят казаться образованными и говорят о чем то непонятном <...>. Но для другого это не порок, а для человека, «отрекшегося от публичной лекции, от разума», как будто и не та». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:140)

Сопровождали Малевича постоянно и упреки в косноязычии безграмотности, однако, как он сам констатировал в одном из писем М. Гершензону, несмотря на это современники считались с его мнением, прислушиваются, к его «косозычному разговору». Малевич и сам признает свое «безграмотное начало»: «Правда, я неграмотен, это верно, но нельзя сказать, чтобы грамматика была всем, или если бы я знал грамматику, то поумнел бы или был бы целым... По своей отчужденности от книг и чтения и знания всех ученых и писателей, может быть действительно, я эпигон, а может быть еще хуже делаю, изобретаю и пишу то, что уже в тысячу раз было лучше и сильнее (сказано)».

(МАЛЕВИЧ 2000:344). Между тем, исследователь М. Эпштейн, указывает на то, что косноязычие является намеренным приемом в авангарде, дающий способ выразить невыразимость невыразимого, вещи не поддающиеся языку, ускользающие от наименования, что сближает его с юродством. «Авангард – это художественное освоение именно тех основ бытия, которые незримы, неосязаемы, неизрекаемы, но специфика искусства в том и состоит, что сама неизрекаемость должна быть изречена (а не сохранена в молчании), незримость должна быть показана (а не укрыта во мраке). Этот парадокс содержания, отрицаемого собственной формой, сближает авангард с юродством», - отмечает он. (ЭПШТЕЙН 1989:224)

Издатели и редакторы текстов Малевича сталкивались с многочисленными трудностями при составлении сборников его статей. Помимо грамматических и лексических ошибок, в них часто не соблюдены правила пунктуации: вместо требуемого по смыслу вопросительного знака стоит точка, отсутствуют запятые, двоеточиями или тире. Составители отмечают, что наиболее часто в его текстах встречаются ошибки в глагольных суффиксах и окончаниях: -ет и -иг, -тся и -ться; нередко слова пишутся в соответствии с их звучанием: призидент, скилеты, вырышить (вырешить) и т. п. В ряде слов написание связано со смешением русского с украинским и польским языками (эскиз, эстетика). Некоторые слова Малевич продолжает писать в старой орфографии (с ятями, твердыми знаками), оставляет заглавные буквы в названиях месяцев, использует устаревшее написание в таких словах, как рассмотреть, безпредметность, старого и др. Для стиля художника характерна особенность написания, при которой произвольно разрываются отдельные слова (на встречу - навстречу, в месте - вместе, гип сов - гипсов) и столь же произвольно сливаются другие (в первый раз). Он не задумывается об идеальном построении текста, пытаясь высказать мысль, часто забредает в своих размышлениях в мистические дали и пророчества, уводя читателя от смысла. Часто Малевич выражает свои мысли грубовато и неуклюже, что однако, лишает его язык удивительной силы воздействия на читателя. Будучи наивным философом, неискушенным в науке, не накопившим академических знаний Малевич часто сбивается с мысли, путается, обрывает цепочки логических выкладок и даже не пытается привести их в стройную систему. Его рукописи хранят следы многочисленных авторских правок – уточнения, вставки, развивающие мысль, бесконечные повторы наиболее принципиальных для автора мест. Малевич не был человеком науки, не умел выражать свои мысли следуя строгой логике философии, к тому же ему не удалось получить не только высшего, но и среднего общего образования, он не учился ни в гимназии, ни в реальном училище. И уже тем более не

имел специального философского образования и не знал строгих правил в профессиональной и научной дискуссии. «Как и другие русские авангардисты, он был скорее пророком, чем мыслителем <...> Не вполне корректно, следовательно, оценивать его статьи в точки зрения профессионально-философской», - убежден исследователь русского авангарда Моймир Григар. (ГРИГАР 2000:227). Однако существует противоположная точка зрения, рассматривающая Малевича как глубокого философа. В частности французский ученый Ж. Маркадэ считает, что «Малевич – единственный в истории искусства случай, когда мы имеем дело с большим художником и большим философом», создавшим онтологическую систему о сущем и Бытии. И именно с Малевича живописный акт становится философским действием. (МАРКАДЭ 2000:60-61)

Читая тексты Малевича, нетрудно обнаружить множество противоречий и непоследовательностей в его мировоззрении. Такой внутренний антагонизм не случайность, а характерная черта всего русского авангарда, которая есть у Маяковского, Хлебникова, Кандинского. «Внутреннюю противоречивость Малевича необходимо рассматривать в историческом контексте русской культуры». (ГРИГАР 2000:193)

Со временем мысли Малевича обретают более структурированную форму, его тексты постепенно очищаются от резких категорических пассажей, однако основные стилевые особенности его письма остаются неизменными и узнаваемыми на протяжении всего литературного творчества художника, очаровывают на читателя. «Стиль Малевича, порывающий с общепризнанными литературными нормами, при поверхностном знакомстве кажется неуклюжим, безграмотным, варварским. Читать его сочинения – есть труд, но труд, который вознаграждается сторицей. Вникая в насыщенную, плотную, органично-корявую речь Малевича – по ошеломляющей выразительности она подчас напоминает прозу Андрея Платонова», - считает Шатских. (ШАТСКИХ 1995:16)

Философский период жизни Малевича заканчивается также неожиданно, как и начался. В феврале 1922 года он завершает большой труд «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой» (Малевич 2000), а весной 1923 года подводит итог своей философии кратким и крайним по радикальности манифестом «*Супрематическое зеркало*» и тут же переключается на другую в дальнейшем главную тему своих размышлений – теорию прибавочного элемента, изучение которой, как я уже писала, лежит за рамками моей диссертации. Стиль и жанр его писаний тоже переживает трансформацию, художник все больше ценит формальный анализ «научность, стремится к точности и сдержанности, но склонность к философствованию не покидает Малевича, хотя и уходит в подтекст его размышлений об искусстве.

7). *Жизнетворчество Малевича*

Жизнь Малевича может быть рассмотрено как великолепный пример авангардного жизнестроительства, как своеобразной формы синтеза искусства и жизни. Читая дневники его учеников, коллег и родственников убеждаешься, что личность и человеческие качества Малевича вызывали у знавших его совершенно полярные оценки, что встречается не так уже часто. «Проблема восприятия Малевича окружающими его людьми по существу является проблемой непонимания его искусства – программная непонятность супрематизма воспринимается противниками его художественной концепции как свидетельство ущербности ее создателя. По настоящему понять Малевича могли его соратники, художники новаторы, но и здесь было далеко до идиллии», - убеждена составитель двухтомника воспоминаний о Малевиче И.Вакар. (ВАКАР 2004:577).

Постоянные смены образа, одевание маски соответствующей тому или иному периоду жизни, которыми отмечен каждый поворот судьбы Малевича одна из важнейших примет житнетворчества. Интересно проследить за этими трансформациями по сохранившимся фотографиям и портретам. От футуриста с ложкой в петлице середины 10-х, через «профессорский вид» (белый халат и шапочку на голове) времен ИНХУКа, до обычного советского стиля 1920 – начале 30 годов, энергичных тяжеловатых движений, топорной речи. Создается впечатление, что Малевич меняет свой образ в каждую новую эпоху своей жизни, не только стиль и прическу, а как будто полностью вживается в новую роль. В последние годы (середина 30-х гг.), он уже отказывается от роли диктатора, предстает доброжелательным, простым, идущим на компромиссы и более терпимым в вопросах искусства.

Другим проявлением житнетворчества, следует признать его склонность к мистификациям, к которым он тяготел в течение практически всей творческой жизни. Самые знаменитые его творческие обманы связаны с проставлением неправильных датировок на своих работах в преддверии ретроспективной выставки. Так «Черный квадрат» он датирует двумя годами ранее его реального возникновения в 1915 году, и на годы смещает даты написания своих импрессионистических полотен, которые на самом деле создал в конце 1920-х. Об этом существует обширная исследовательская литература, объясняющая хитрости Малевича стремлением к первенству в авангардной среде. Ирина Вакар связывает эту склонность с «артистизмом Малевича, которой однако не замечали многие его современники» (ВАКАР 2004:185). Эту версию подтверждают и некоторые

воспоминания, где упоминаются совершенно невероятные истории, которые Малевич придумывал и рассказывал друзьям.

Артистичность, экспрессивность Малевича делает его главным героем склок и распрей которые серьезно обострились с момента создания супрематизма. На протяжении почти 5 лет в стане авангардистов кипят страсти, образуются и распадаются союзы, строятся интриги, причем Малевич, как правило, выступает в роли злодея. Самое известное – противостояние Малевич-Татлин, описано практически во всех мемуарах современников, знавших Малевича. Вот как о нем вспоминает Пуни: «Бывали и кулачные бои. Так еще в 15 году когда Малевич подрался с Татлиным из-за господства на выставке, в которой они участвовали оба. Стычки вызывались и распределениям картин по музеям». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:157)

В 1918 году Малевич приходит в отдел ИЗО, организованный Луначарским и Штеренбергом, здесь начинается период сотрудничества разных авангардистов на некоторое время сплотившихся ради общего дела. Интересными, но далекими от объективности свидетельствами того периода жизни художника служат уже упоминавшиеся дневники Варвары Степановой, в которых художник предстает мистиком-фанатиком. «Малевич уже договорился до точки... в комнате мистикой пахнет...предлагает объединиться. Пропагандировать супрематизм, сделаться новыми, беспредметными, тогда и лица будут какими то другими....вот сидит человек и будто его нет...так придем мы, сядем...но будет это по-иному». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004а:197) Иногда доходило до совсем курьезных случаев. «Древин дофилософствовался до точки... с Ганом забыл поздороваться и старается оправдать это как беспредметность... А ведь я уже с Вами здоровался, только беспредметно.... Атмосфера – не поддаться под влияние Малевича». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004а:197)

Читая воспоминания современников часто встречаешь упреки Малевича в «театральщине» и рисовке с одной стороны, и восхищение его подвижнической жизни и невероятной харизмой, с другой. В его мировоззрении искусство стояло на первом месте, а все остальное имело для него второстепенное значение.

Пытаясь создать образ «нового» художника Малевич демонстрировал свое понимание на своей жизни, пренебрегая тяжелейшими бытовыми условиями и ежедневными нуждами семьи. Многие современники, оставившие воспоминания о Малевиче, отмечают что он жил очень скромно, иногда на грани. «Жизнь Малевича это подвиг служения искусству, если бы он был богат, он все бы отдал искусству», - напишет его ученица

Удальцова в своем дневнике. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:135) «Аскетом, влюбленным в свои идеи» и «немножко маньяком» называл его Бахтин. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:202)

В воспоминаниях вообще очень часто встречается описание фанатичности Малевича, до последнего вздоха горячо преданному новому искусству. «Я сидел близко и запомнил его жест фанатика: но говорил очень горячо, глядя вперед и время от времени резко двигая руками, как если бы хотел схватить впереди пространство. У него в этот момент было сердитое лицо, чувствовалось что у него нет сомнений, что абстрактное искусство идет на смену устаревшему изобразительному искусству», - вспоминал один из студентов ИНХУКа Лабас. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б) Об огромном желании Малевича нести миру истину супрематизма свидетельствуют его письма друзьям (в частности, М. Матюшину), воспоминания учеников и коллег-современников (например, дневники Варвары Степановой, воспоминания Ивана Ключа). В них часто Малевич предстает фанатиком, одержимым своими идеями. «Малевич договорился до того, что может быть, уже теперь не надо больше и писать, а только проповедовать...», - записывает в свой дневник В. Степанова в ноябре 1918 года. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:197)

Стремление Малевича следовать методам, применяемым в науке, выразилось не только в использовании научной терминологии, но во внешнем подражании.⁴⁵ С конца 1921 года, уже во времена петроградского ИНХУКа он носит белый халат и шапочку, вводит в обиход такие термин как диагноз, элемент, рецепт, а себя называет доктором. Мастерские именовались лабораториями, ученики ассистентами.⁴⁶ В Петроград с ним едут некоторые его ученики, продолжившие служить ему лабораторией, на которой он проверял свою теорию. Но в то же время ученики «были средой в которой он жил», без них, по выражению Рождественского «он не мог жить, ему не хватало этого если вокруг него никого не было. Отсюда и его почти отцовское отношение к ним». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:547)

В ИНХУКе помимо мастерской Малевича работали группы Матюшина, Филонова, Мансурова, а также его извечного противника Татлина, конфликты с которым ужесточились. 1921 год становится решающим в противостоянии Малевича и остальных новаторов. Не смотря на желание Малевича сплотить всех беспредметников под знаком

⁴⁵ Таким образом проявляется стремление рассматривать явления искусства обоснованно и объективно. Тяга к научности характерна не только для Малевича, но и для многих других представители левых течений в те годы

⁴⁶ ИНХУК, ВХУТЕМАС становятся своеобразными коммунами, подобные Уновису, на их базе работают музеи современного искусства. В концепции создания институтов очень важным аспектом является расширение понятие музея, там уже начинается преподавание. Музей воспринимается новаторами как центр мироздания, он должен стать организационным центром города.

супрематизма, в ИНХУКЕ создается «Рабочая группа конструктивистов», оттянувшая от Малевича учеников и резко противопоставившая свой материализм идеализму супрематизма. У Малевича, который практически не оставлял возможности компромиссов, не только на уровне пластического мышления, но и в мировоззренческой области, появляются изменники, например, Меерзон. Главное расхождение между уновисцами и конструктивистами заключается в том, что первые протестуют против предметности даже в сооружениях, супрематизм вкладывают в геометризм философский смысл и исходят из идеи абсолютизации геометрической формы как выражения высшей экономии. А конструктивисты настаивают на «коммунистическом выражении» материальных сооружений. Татлин – фабрика представляет собой высший образец оперы и балета. Искусство должно стать знаменосцем, передовым отрядом и побудителем прогресса человеческой культуры и в этом смысле должно быть полезным и конструктивным. По Штеренбергу в основе «новой производственной культуры» должно лежать слияние искусства с производством, которое уже около 2 лет пропагандировалось теоретиками левого искусства. Назрела открытая полемика конструктивистов и супрематистов, превратившихся в два влиятельных лагеря. «Основание супрематизмом эстетики геометрической плоскости – главное достижение супрематизма, ставшей основой по выражению Лисицкого «дальнейшего строительства в пространстве» и нового эстетического критерия – экономии. И Малевич супрематизма оказал огромное влияние на становление конструктивистской мысли», - пишет Горячева. (ГОРЯЧЕВА 2003: 41)

Тот факт, что он до самой смерти не отказался от своих убеждений в искусстве красноречиво говорит о последовательности Малевича в жизнестроительстве и веры в идею слияния искусства и жизни. Несмотря на то, супрематизму на удалось реализовать своих глобальных амбиций, а самому Малевичу пришлось Малевичу увидеть переориентацией многих коллег на утилитарное искусство, остался непримиримым противником подчинению искусства нуждам общества, не приемля утилитарного «харчевого» применения творчества, его прикладного характера. «Татлин изготовив свою знаменитую модель Башни третьего Интернационала окончательно перешел от искусства к тому, что иначе не назовешь как техникой... Родченко и Степанова занялись типографским делом<... >Лисицкий тем же и эфемерной архитектурой <...> Один Малевич так и остался не у дел. От своих принципов публично не отказался» - пишет Вепле. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004Б:158)

По свидетельству И. Клюна, «Ученики не могли понять этого запаха, этого аромата нового беспредметного искусства «за исключением немногих»; скоро новое искусство

перешли к реализму» (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б :75) Малевич же по прежнему продолжал выступать за чистое искусство, с гневом относясь к стараниям поставить искусство на службу каким бы то ни было идеям – будь то идея общественной пользы, классовой борьбы, эстетического оформления быта и т.д. Как отмечает Раппопорт, романтическая вера в жизнестроительные потенции искусства парадоксальным образом совмещалась у Малевича с идеей его независимости, что остается понимать как *претензию искусства на полную самостоятельность* в инициативном преобразовании реального исторического и природного мира Божия в некий супрематический космос, превосходящий все созданное и природой, и человеком. (РАППАПОРТ 1991:34)⁴⁷

Документальные свидетельства, оставленные современниками и учениками Малевича говорят о неоднозначности восприятия не только личности Малевича, но и его творческого наследия. Некоторые ученики оставались преданны идеалам супрематизма и последовательно развивали его в своих работах, однако сохранилось множество свидетельств того, другие не увидели в супрематизме ни философского учения, ни даже нового художественного направления, а скорее рассматривали как орнаменталистику и прикладное искусство. Еще в самом начале супрематизма в 1916 году, размышляя о месте нового течения в искусстве Вера Пестель запишет в дневнике: «Живопись это или не живопись. Живопись если ее понимать, что это значит писать живые предметы, то это не живопись. Орнамент это? Орнамент к чему-то приспособлен, а это не к чему, само по себе. Значит и не орнамент и не живопись. Да что же это? Сама я ничего не знаю. Теперь свобода. Делай что хочешь» (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:145). Н. Пунин считал супрематизм изобретением, которое имеет большое значение не в живописи, а в прикладном искусстве, отрицая его принадлежность к искусству в принципе: «Супрематизм не дал формы, больше того, он полярен форме как принципу новой художественной эры; от супрематизма нет хода – это замкнутый концентр к которому сошлись все пути мировой живописи, чтобы здесь умереть». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:152). Матюшин видит в супрематизме, главным образом, жизнь краски, которая, по его мнению, не должна вливаться ни в какие квадраты. (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б: 594).

Малевич все дальше и дальше расходился с живописцами, сотрудничающими с государством, по обслуживанию политических и социальных нужд. Такой отношение вытекало из сущности философии супрематизма – осознание нереальности предмета,

⁴⁷ По мнению Раппапорта, об этом свидетельствуют портреты людей без лиц, которые пишет Малевич в 30-х годах. Отказ от изображения глаз и перспективы выражает отказ от индивидуальных «точек зрения» и индивидуального мышления, то есть ориентированного на сверхвидение и сверхмышление, мир коллективной или сверхестественной ментальности. То есть отказ от личной индивидуальной точки зрения в пользу наиндивидуального, объективного, истинного видения мира. (Раппапорт:1991)

который не существует как таковой, а растворяется в энергии-возбуждении абсолютного беспредметного бытия. Супрематизм, отрицающий предмет устремляется к выявлению мира без предметов, единственному миру, который имеет реальное существование. «Поэтому Малевич фундаментально антиконструктивист, т.к. для конструктивизма главной задачей является утверждение материального предмета, материальной культуры, материального утилитаризма и функционализма», - убежден Ж. Маркадэ. (МАРКАДЭ 2000:60). Постоянно разражались яростные бои с левыми конструктивистами, но беспредметному искусству приходилось держать оборону и от правого фланга - набравшего силу АХРА.

Жизнь Малевича прекрасно иллюстрирует процесс вхождения утопического мышления в жизнедеятельность человека, а его эпоха показывает как утопизм начинает влиять на принципы управления государством, регулирует общественные отношения. Основанная на мечтах об идеальном обществе утопия в процессе реализации, вынуждена выработать механизм, обеспечивающий ее воплощение, который зачастую навязывается людям помимо их воли и допускает жесткие меры во имя светлой мечты. Проникая в область политики, утопическое мышление, подобно аналогичным амбициям в искусстве, начинает претендовать на мировое господство, постепенно превращаясь в тоталитарную идеологию с огромным аппаратом «необходимых» мер.

К середине 1920-х годов революционное влияние Малевича начинает иссякать, окончательное прощание с революционными иллюзиями произойдет позже, где-то в конце 1926 в начале 1927 года, когда был закрыт ИНХУК. В этот последний период своей жизни Малевич сближается с Даниилом Хармсом, который становится частым гостем в квартире Малевича. По свидетельству современников (в частности Бахтерева), они хорошо понимали друг друга, говорили о Боге, их и в искусстве волновало одно и то же. Хорошо известно напутствие Малевича Хармсу "Идите и останавливайте прогресс", которое он написала на своей книге "Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика", подаренной Хармсу в 1927 году. И стихотворение Хармса "Искушение", написанное специально для Малевича. В 1934 году ученики и коллеги Малевича обращаются к Лиле Брик за помощью в лечении Малевича за границей – у него обнаружен рак простаты. Как вспоминал Н. Суетин, для лечения хотят продать на западе его картины. Однако выехать художнику так и не удалось.

Малевич не застал трагических последствий реализации утопии, полностью разрушивших надежду на новый, прекрасный мир, но стал свидетелем постепенного отстранения авангарда с ключевых позиций в искусстве (с начала - середины 1920-х

годов), а затем и полного его отвержения государством и утратой всякого влияния на художественной сцене. Хотя авангард все еще продолжает свое существование, постепенно распадаются и сходят на нет многочисленные литературные группы, театральные мастерские. Завоевания левых в области демократизации изобразительных искусств были ликвидированы в короткий срок. М. Ларионов пишет: «С 1917 до 26 года модернизм в живописи очень поощрялся в России. Предполагали, что тенденция экстремизма в искусстве служила левому движению социальной жизни, то есть коммунизму. С 1926 года произошли радикальные изменения. При объединении художников различных тенденций оказалось, что модернисты были в меньшинстве, и было решено, что их тенденция не соответствует генеральной линии». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б :100)

Утопические стремления левых активизировать искусством народные массы, сделать их сознательными творцами пролетарского искусства натолкнулись на непонимание обывателей, и нежелание становится участниками новой культуры. Они предпочитали оставаться в роли сторонней публики и пассивных зрителей. Простые зрители никогда не понимали авангардного искусства, а пролетарские публицисты, начинают отрицать даже связь революции с авангардным искусством, утверждая, история футуризма чужда пролетариату и революции. О парадоксе отвержения авангардистов властью, которую они так самоотверженно поддерживали, хорошо написал историк искусства и футуролог В. Вепле: «Их обманули метафоры. Они вообразили, что революция и революция в искусстве - тоже самое. Революция их за это наказала». (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004б:456) Идеология левого искусства несмотря на обширные претензии не стала идеологией масс, левые как были так и остались в меньшинстве, продолжая отстаивать свои взгляды на искусство. Относительно либеральный Луначарский в 1919 году окончательно отрекся от авангарда, заявив, что футуризма и пролетарского искусства не совпадают. Коммунистической власти нужно было утилитарное искусство и уже через несколько лет она заявила о других представлениях на его цели и задачи.⁴⁸

В конце жизни Малевич пришел к выводу о принципиальной несовместимости общества и нового искусства. Хотя его попытки вывести свои открытия из чисто художественной сферы и распространить их на область реальной жизни, сделать

⁴⁸ В 1934 году провозглашается соцреализм- новый метод, ставший обязательным во всех областях культуры, а через несколько лет выходит погромная статья Керженцева о формалистической живописи (в это время находился и «Черный квадрат» находился в Третьяковской галерее)

достоянием многих не были успешны, вера в грядущее торжество искусства не оставляла его и перед смертью. Путь Малевича, так и не успевшего осознать разрушительные последствия воплощенной утопической мечты, оканчивается в 1935 году, в самом начале развития политической фазы искусства авангарда, которая переходит из области творчества в сферу жизнедеятельности. В этой своей фазе утопическое мышление и выражение, пройдя путь от искусства к политике, набирает силу и начинает действовать тоталитарными методами, принудительно навязывая человеку реализацию мечты об идеальном мире, как об этом предупреждали С.Франк, С. Фроловский и другие мыслители «серебряного века».

VI. ВЫВОДЫ

Анализ творчества Малевича в разных областях искусства, рассматриваемого в контексте художественных идей начала XX века, показал некоторые важные особенности его философии и позволил определить основные взгляды художника на вопросы синтеза искусств.

Подробное изучение театральных концепций «серебряного века» помогло определить место работ Малевича в ряду театральных новаций эпохи, а также лучше понять идею синтеза искусств, которая начала активно дискутироваться в кругах символистов, а позже стала важной темой авангарда. Вслед за Вагнером символисты увидели в возможности синтеза способ выхода из кризиса культуры, которым отмечено начало XX века, надежду на преодоление разделения и разобщенности процессов искусства.

Театральные концепции символизма и расцвет декоративного сценического искусства в середине 1910-х годов положили начало переосмыслению функции и формы декораций, а также повлекли возрастающее влияние художника в новом театре. Под нажимом критической мысли усиливается тенденция к редукции декораций, которая приводит театр (искусство условное по своей сути) к упрощению театральной живописи и возрастанию тенденций условности на сцене (в декорациях, актерской игре, текстах театральных пьес). Похожие процессы происходят и в других видах искусства. Живопись того периода, стремясь к выражению скрытых от человеческого глаза эмоций, отказывается от правдоподобия форм, пытаясь передать чистые ощущения. В поэзии начинаются процессы редукции устаревшего слова и борьба за выражение внутренних переживаний обновленным языком.

Сведение всякой сценической материи и даже цветовой гаммы к минимуму, начавшееся в спектакле «Жизнь Человека», подробно рассмотренном в диссертации, перекликается со стремлением зарождающейся абстрактной живописи к редукции многообразия цветовой палитры до базовых цветов. В дальнейшем этот процесс приводит к радикальной минимализации - появлению Черного квадрата как театральной декорации. При этом визуальные воплощения драматических принципов, цветовые символы (например, серый, желтый цвета) в театре экспрессионизма начинают играть все большую роль, что созвучно изменениям в абстрактной живописи, где отдельные состояния начинают символизироваться цветовыми гранями.

Двигаясь все дальше к условности, театральные постановки начинают тяготеть к схематичности, проявившейся в исчезновении внешнего драматического действия и

индивидуальных характеров, которые заменяются общими образами и компенсируются визуальными эффектами и зрелищностью. Герои не персонализированы (отказ от имени персонажей), а обозначены общими понятиями. Анализ театральных постановок показал, что экспрессионистское стремление к схематизации в очередной раз перекликается с подобными процессами в абстрактной живописи, где формы реальных предметов разлагаются, а некоторые отвлеченные сущности, наоборот, персонализируются. Безликость персонажей драмы экспрессионизма предвосхищает эстетику футуризма, в которой часто выражается внутреннее и внешнее ущербное состояние человека. Эта тенденция, проявившаяся еще у Андреева, и позже прослеживаемая в творчестве В.Маяковского и А. Крученых, позволяет провести параллель с картинами кубистов и кубофутуристов, с изображением ассиметричных фигур, раздробленных лиц, которые существенно повлияли на формирование взглядов авангарда. В этом движении театра в сторону условности, в возрастающей склонности к отвлеченному художественному мышлению, обнаруживается тесная связь с уходящей от реализма супрематической живописью Малевича, построенной на живописных ощущениях и предвосхищающей стремление живописи авангарда в целом отразить чистую эмоцию.

Принцип гиперболы, стремление к резким контрастам (идущее от постановки Вс. Мейерхольда «Жизни человека», где через гиперболу режиссер пытается добиться от зрителя чистых ощущений) позже используется и в примитивистской живописи, через этап которой проходят почти все художники авангарда, и в том числе Малевич.

Активные литературные дискуссии различных вопросов театра (возрождение античной драмы, роль актера и декорации) приводят к возникновению новых тенденций и свидетельствуют об огромном интересе к синтезу искусств в начале века. В отличие от опытов символистов в области синтеза искусства (в духе Вагнера), где все же сохраняется разделение видов искусств, в эпоху авангарда стремление к синтезу покоится на других принципах. Там сами художественные приемы переносятся из одной области искусства в другую, то есть наблюдается стремление к «переводимости» языков искусств. Театральные эксперименты футуристов также получают неожиданное развитие в сторону коллективизации творческого процесса, породив один из координально новых принципов авангардного творчества. Стремление к коллективности, хорошо прослеживающееся при анализе работы над оперой «Победа над Солнцем», (которая фактически стала «единым текстом» художника, поэта и композитора) предвосхитило будущие процессы, происходившие в авангарде. Позже эта тенденция появится в деятельности группы Уновис, созданной Малевичем в витебский период.

Исследование «Победы» отчетливо показало, что футуристический театр стал радикальным воплощением идей, вынашивавшихся в символизме, несмотря на все отрицание авангардом связующих их нитей. Можно сказать, что появление на сцене Черного квадрата явилось неожиданным итогом символистских стремлений к упрощению сценической живописи, а также имело решающее значение для возникновения супрематизма, как и вся работа Малевича над декорациями к опере. В эскизах костюмов рождаются первые протосупрематические формы, предвещающие скорый переход Малевича к беспредметности. В процессе эволюции творчества художника, которое развивается в параллели с искусством авангарда в целом, видно как происходит постепенное раздробление привычных форм и появление новых образов. Это показывает, что в искусстве XX века происходит не только распад, но и специфическая реконструкция, ведущая к появлению нового синтеза, опирающегося на другие художественные и философские начала.

Двигаясь дальше в сторону условности, сценическая живопись Малевича дает мощные импульсы к возникновению новых форм, и, продолжая это движение, достигает беспредметности в супрематизме. Вслед за традиционными театральными декорациями, уничтожаются и другие основы культуры (слово, музыка), приводя к разрушению традиционной культуры. Резюмируя, стоит отметить, что театральные искания Малевича стали не только экспериментальной основой супрематизма, но и повлияли на становление авангардного театра в целом, послужив основой для зарождающейся новой сценической живописи.

Таким образом, можно заключить, что преобразования в театре придали импульс наступлению авангардной эстетики и предвосхитили изменения в разных областях искусства. Идеи о необходимости стереть границы между жизнью и искусством, зазвучавшие вслед за Р. Вагнером со страниц русской театральной критики, укрепили веру в преобразующую силу творчества, в неограниченность роста креативного потенциала и породили надежду на появление «сверхчеловека». Изменяется интерпретации самой природы искусства, приводя к утрате произведением центрального положения. Теперь художественный продукт зачастую оказывается боковым феноменом творчества, а на первое место выходит сама жизнь художника. Границы художественного произведения размыкаются вовне - искусство пытается выйти в жизнь, перекраивая ее по своим законам. Театр, как бы создает вторую реальность, придавая импульс к наступательной театрализации жизни, эпохи, ее искусства, быта, сознания и порождая феномен жизнотворчества – то есть косвенно влияет на мировоззрение и общественную

жизнь России того периода. Жизнетворчество, стремление к которому радикально проявилось у Малевича, по сути, тоже можно считать одной из форм синтеза, поскольку в нем происходит попытка осуществить слияние жизни искусства.

Стремление к эстетизации жизни заставляет символистов, строить ее по законам литературы, надевать маски, создавая образы нового поэта, предвосхищающие более радикальные образы футуристов, которые уже напрямую проецировали на себя роль «нового человека» - члена нарождающейся будущей расы. Процесс отождествления себя футуристами с «новым человеком» в последующем определит всю логику развития русского авангарда.

Отказавшись от умозрительных размышлений об искусстве (характерных для эстетствующих символистов) первые «будетляне», подчиняют свою жизнь искусству, разрушая устоявшуюся культурную парадигму. Авангард не просто меняет ориентацию искусства. Для него принципиально значимой становится демонстрация отрицания, которая доводится до абсурда. Отсюда - появление более радикальных масок футуристов (хулиган, сумасшедший, юридический). Тягу авангардистов, и в том числе Малевича, к разрушению и отрицанию предыдущего опыта культуры (в отличие от символизма, который этот опыт ценил и учитывал) хорошо объяснил в одном из интервью «архивариус» русского авангарда Николай Харджиев: «Так что ж вас удивляет? Не отрицая, ничего нового создать нельзя». (ХАРДЖИЕВ 1991)

В попытках расширить границы искусства авангард использует крайне радикальные способы - подвергает сознание «процедуре очищения», освобождает от культурных ценностей прошлого, от предметности. Поэтому поэзия редуцируется до заумной, а живопись до беспредметной. Изучение литературных и философских концепций - от борьбы Ницше с мнимой ценностью морали до отвержения футуристами традиционных представления о красоте - показывает как усиливается влияние идеи возвращения аутентичности образа, популярной в начале века. Живописный опыт Малевича, который последовательно удаляет с картин предметные образы, расправляясь с настоящим во имя торжества бесконечности, служит хорошим примером взглядов футуристов на развитие искусства.

Бунтарский характер манифестов авангардистов, скандальность их поведения, ненависть, которую они проявляют к современной жизни и их амбициозные устремления в будущее, показывают радикализацию жизнетворческих тенденций. В понимании футуристов приобретают иное значение труды Ф. Ницше о сверхчеловеке. Человек понимается как творческая задача, персонаж, созданный искусством. Поэтому в их

творчестве психическая трансформация личности становится постоянной темой. Эстетизируется бытовое поведение футуристов, социальные роли, одежда, жест, что говорит о том, что искусство в прямом смысле вырывается на улицу, подчиняя жизнь художника законам произведения.

Символизм, возродив романтический принцип жизнетворчества, а вслед за ним авангард, ввели в русскую культуру и социальную практику принципы эстетического отношения к жизни, спровоцировавшие ее тотальную театрализацию. По сути, мы видим тенденцию перехода жизнетворчества в авангардное жизнестроительство, что также показывает линию переименовательства между этими направлениями.

Проведенный анализ также показывает, что «жизнетворчество» с его идеями конструирования и эстетизации жизни характерно для всего русского модернизма в целом, став объединяющим элементом между далекими друг от друга художественными концепциями и творцами. Становится очевидным, что под давлением новых тенденций, разрушающих традицию, в русской культуре происходит глобальное смещение эстетической доминанты, изменившей вектор развития искусства и духовных поисков эпохи. Масштабы внедрения жизнетворчества в культурную и социальную жизнь нового века приобрели невиданный размах и имели глубокие последствия – игра, обретя глобальный характер, быстро сроднилась с манипуляцией, что косвенно спровоцировало трансформацию общественного массового сознания в марионеточное. Позже история советской России показала, что теория слияния жизни и искусства потерпела практическую неудачу, их единство оказалось недостижимым, более того – опасным не только для искусства, но и для общественного сознания XX века. Опасными оказались подобные идеи и для самого художника, о чем говорят трагически разломанные судьбы многих творцов серебряного века. Вряд деятели символизма и авангарда отчетливо представляли, во что может вылиться в общественной сфере будущего быстро установившаяся «диктатура игры» нового столетия, опосредованно повлиявшая на исторические, социальные и культурные катаклизмы. Политические игры XX века не имели ничего общего с их утонченными эстетическими играми, но совпадения в общем направлении движения культурного и общественного сознания были не случайны.

О смене культурной парадигмы говорит и утопическая направленность большинства философских концепций, возникающих в России в начале века. Изучение работ философов той эпохи показывает, что для русской мысли характерно понимание темы всеединства, как соборности, общности опирающейся на идею преображения мира человеком, готовность пожертвовать историческим настоящим в пользу схематического

будущего, чувство превосходства над западной цивилизацией, стремящейся к закату. Подобные тенденции позволяют исследователям говорить, что философская мысль того периода фактически спровоцировала возникновение в России одной из наиболее ярких нравственно-религиозных утопий.

Однако, несмотря на утопический вектор основных философских тенденций, на русской почве появляются философы, которые противостоят этим взглядам, предвидя катастрофическую опасность реализации утопии. Подробное рассмотрение антиутопических концепций Семена Франка и Георгия Фроловского обнаруживает в них немало общих идей, что говорит о существовании другого направления мысли в русской философии, которое стремилось предупредить об опасности попыток реализации утопии, повлекшей за собой не только крах русского авангарда, но и обернувшейся трагедией для всей эпохи. Анализ работ философов, оказавшихся прозорливыми в исторической перспективе, обнаружил многочисленные совпадения в их концепциях и позволил лучше понять признаки утопического мышления, пик развития которого пришелся на 1920-е годы. В дальнейшем это помогло осмыслить теорию супрематизма, как утопической системы и Малевича как утопического мыслителя.

Оба философа в своих работах характеризуют утопию, как грех, ересь, языческий соблазн, который стремится построить совершенный мир в границах земного бытия, но порождает лишь жесткую регуляцию жизни, увеличение роли государственных институтов, строгой регламентации быта. С. Франк и Г. Фроловский предупреждают об опасности утраты ценности человеческой жизни, оправдания любых жертв, предвидят будущий тоталитаризм и деспотию. Характеристики утопического мышления, данные философами в своих статьях, нетрудно обнаружить в авангарде. В частности, Г. Фроловский указывает на важную примету утопии, которая в последующем проявляется у футуристов - расчет не на настоящего, а на будущего потребителя, стремление вершить историю ради осуществления идеала и преодоления несовершенства, ради искупления, преображения. Философ указывает на еще одну черту утопического мироощущения - «космическую одержимость», заразившись которой человек ощущает себя звеном всеобщей цепи, свою скованность с космическим целым, тягу в океан природы, и одновременно – свое ничтожество перед лицом мировой стихии. Мысли Г. Фроловского о стремлении утопии к вещности и предметности (которые не были подробно проанализированы в работе) находят свое подтверждение в попытках русского авангарда и особенно Малевича претворить в жизнь свои художественные проекты, что на короткое время ему и удалось реализовать в Витебске. За рамками моей работы осталось также

подробное рассмотрение некоторых характеристик природы утопического мышления, данных С. Франком. В частности, об открытом признании утопизмом себя мечтой о космическом преображении, что находит отголоски в художественной практике авангардной живописи, и особенно ярко выражены в теории супрематизма. Вера в то, что преобразование социального устройства должно обеспечить подлинное спасение (то есть окончание трагической подвластности человека слепым силам природы и наступления нового совершенного мира) философ считает опасным посягательством на существование «космических законов», которыми являются моногамная семья, государство, частная собственность. Полагаясь на подобные иллюзорные факторы авангардисты (в том числе и Малевич), одержимые идеей пересоздания человека и общества, уверовали в возможности «сверхчеловека». Утопия Малевича (как и концепции других авангардистов) в некоторых моментах перекликалась с социальными установками большевиков, что порождало ошибочное представление о совпадении их интересов, и веру в возможность реализации своих утопических идей.

Многие из рассмотренных определений утопического мышления, данных С. Франком и Г. Фроловским, обнаруживаются супрематизме Малевича, который совершил беспрецедентную в истории искусства попытку создания целостной художественной системы, не только распространив свои стилеобразующие элементы на все искусства, но и претендующей на статус философской, всеобъемлющей теории. Супрематизм, задуманный как живописная система, обретает в представлении Малевича черты универсальной системы беспредметности, которую можно применить к любой области творчества, к любому виду искусства, а также любой области жизни. Эти претензии супрематизма можно считать одним из радикальнейших проявлений жизнотворческого утопизма в истории русского авангарда. Они также отражают в некоторой степени понимание Малевичем синтеза искусств.

Вопросы сочетаемости искусств ставятся Малевичем постоянно, в течение всей его жизни, обуславливают специфику его творчества, в рамках которого все виды искусства плотно связаны между собой и взаимопереводимы. Анализ, проведенный на материале манифестов, теоретических трактатов, статей, и стихотворений Малевича с точки зрения подобных взглядов, дает обширный материал для подтверждения этого тезиса.

В рассмотренных работах отчетливо проявляется стремление художника к глобальной сочетаемости искусств в рамках супрематической системы. Об этом же говорит его практическая работа в разных областях искусства, многочисленные опыты уновисцев, а также его теоретические работы. Особенно важным стало исследование

работ, написанных Малевичем в Витебске, где ему удается впервые в авангардной практике создать и объединение, готовое сплотиться для разработки одного направления в искусстве - группу Уновис. С работ уновисцев над созданием общих стилеобразующих принципов супрематизма, по сути, начинается реальная экспансия супрематизма на другие виды искусства, реализуя стремление Малевича к объединению искусств. Провозглашается принцип господства чистого живописного начала над предметным миром и примат цвета, а истинным «нулем форм», началом отсчета новых координат искусства становится способный к дальнейшему «распылению» Черный квадрат.

Деятельность Уновиса хорошо иллюстрирует понимание синтеза искусств в авангарде в целом и позволяет определить его специфику, основанную на переносе художественных приемов из одной области искусства в другую (то есть – принципе переводимости языков искусств). А также отражает крайне принципиальное для авангарда стремление к коллективизации творческого процесса, что хорошо видно из анализа работ, выполненных Малевичем и уновисцами в 1919-20 годах. Они уже не имеют самоценных черт супрематических композиций, а как бы являются формулами стиля, становятся универсальными элементами, которые можно использовать в любой комбинации и с разными целями.

Стремясь доказать возможность существования супрематизма как единой художественной системы, Малевич начинает размышлять о возможностях применения «супрематического кода» в поэзии, кино, архитектуре и театре, и вместе со своими учениками активно работает в разных областях искусства. Чтобы продемонстрировать возможности использования супрематизма в других сферах Малевич вновь обращается к театру, ставя «Победу над Солнцем» на витебской сцене, а затем - «супрематизированную» постановку трагедии «Владимир Маяковский», «Мистерию буфф», «супрематический» балет. И опять из театральных исканий художника рождается импульс для нового развития его живописи – декорации витебской постановки «Победы» предвосхищают постсупрематических героев позднего Малевича 1928-32 годов.

Ученики художника работают над созданием супрематической архитектуры, продолжают развивать супрематизм в живописи и других направлениях искусства. По заказу правительства Уновис не раз украшает город, оформляет праздничные демонстрации в супрематическом стиле, как будто реализуя мечту о выходе искусства в жизнь. Видя столь всеохватывающее проникновение своей художественной системы в действительность, Малевич убеждается в жизнеспособности своих идей. Позже в середине 1920-х Малевич обращается к кино, начав поиски в области беспредметного

кинематографа, видя перспективу для такого движения в фильмах С. Эйзенштейна и Дз. Вертова. Интересуется возможностями супрематического киноплаката, созданием супрематической музыки. Его ученики (Н. Суетин, А. Лепорская, И. Чашник) создают супрематический фарфор, элементы супрематизма начинают появляться в оформлении детских книг (В. Лебедев). В своих попытках ввести супрематизм как единый стиль искусства Малевич идет еще дальше - начинает работать над объединением искусства с естественно-научной сферой, предлагая теорию прибавочного элемента, вопрос изучения которой выходит за рамки моей диссертации. С ее помощью он пытается объяснить как в искусстве совершается переход от одной живописной ступени к другой, анализирует работы студентов и обобщая результаты.

В жизнедеятельности группы Уновис хорошо прослеживается стремление к слиянию жизни и искусства. В ней усиливается игровое начало, и, по сути, проводился эксперимент построения нового человека и опробования его роли в коллективе. Группа представляла собой обезличенный коллектив, и лишь позднее каждый из общей массы выступают личности. Тексты Малевича того периода показывают его огромный интерес к проблеме нового человека и принципиально новый взгляд на него. Их анализ позволяет выявить взгляды Малевича на совершенного человека, рождение которого видится ему возможным лишь в коллективе. Художник приходит к выводу о необходимости партийности в искусстве и реализует эту идею в Уновисе, ставшим принципиально новой моделью творческого объединения, построенному по принципу политической партии, где личные интересы подчиняются общественным. Кроме того, деятельность Уновиса показывает процесс коллективизации творчества, к которому приходит зрелый Малевич, и авангард в целом.

Подробное исследование текстов художника также показывает влияние некоторых философских идей эпохи на мировоззрение Малевича, несмотря на то, что современники часто обвиняли художника в невежестве и отсутствие точных цитат и отсылок к источникам. Из анализа работ Малевича видно, что на него влияли идеи Ф. Ницше, П. Успенского, М. Гершензона, Э. Маха. А также концепция всеединства В. Соловьева, и теории Вел. Хлебникова, сформировавшие его взгляды на коллектив и на вопросы наций. Но при всем сходстве теория Малевича гораздо радикальнее - коллектив мыслится им как временная мера, так как в нем еще сохраняются личные предметные свойства отдельных личностей. Анализ влияния различных философских концепций на представления Малевича показывают его связь с основными тенденциями того времени и иллюстрируют процесс адаптации философских влияний в авангардное искусство в целом.

Для изучения взглядов Малевича на синтез искусств немаловажным оказался анализ работы художника по оформлению самописных книг футуристов, где фактически происходило сращивание поэзии и живописи. Иллюстрации Малевича породили новое явление искусства - рисунки, одинаково принадлежащие и к сфере слова и к сфере живописи, что придавало текстам многозначность, позволяя по-разному их прочитывать, то есть - находить новый способ взаимодействия с читателем.

Исследование заумных стихотворений художника показало интерес Малевича к творчеству новых поэтов, схожесть их взглядов и взаимовлияние. Что позволяет нам говорить о том, что Малевич внес свою лепту в формировании теории заумной поэзии, а также указывает на раннее стремление к коллективизации творческого процесса. Заумная поэзия обнаруживает общность с его ранними декларациями и статьями, а также целым рядом алогических живописных и графических произведений Малевича того периода.

Можно сказать, что «алогизм» Малевича фактически вырастает из экспериментов в области поэзии. Художник отказывается от разума и логики и выводит творческую интуицию на первый план в попытках нащупать «выход из вещи». Дальнейшие исследования показывают, что доктрина супрематизма аналогична футуристической лингвистической утопии, нацеленной на создание принципов универсального языка (который является для футуристов основой их идеальной модели мира).

Связь процессов, происходящих в разных искусствах, в еще большей мере проявляется в «литургийных» циклах стихов Малевича, которые он пишет с середины 1910-х годов, полностью отходя от «зауми». И особенно усиливается в поэзии «витебского периода», начиная с которого Малевич фактически перестает делать различия между кистью и пером. Можно сказать, что с этого времени словесные тексты непосредственно входят в контекст его картин. Малевичу удается буквально встроить поэзию в свою систему, найти ей место в супрематизме, реализовать феномен «переводимости» языка одного вида искусства на язык другого, перенести «беспредметный» супрематический код на другие виды художественного творчества.

Строками из его стихотворений можно проиллюстрировать фактически любую живописную работу, выполненную в стиле кубофутуризма и супрематизма, а также охарактеризовать его взгляды на живопись. Так, например, излюбленный художником лейтмотив «отрыва от земли», возведение супрематизма в ранг религии также тесно перекликается с большинством супрематических композиций и совпадает с началом «белой фазы» супрематизма.

Малевич продолжает утверждать свои взгляды одновременно на языках разных искусств. Провозглашает начало «нового измерения», а супрематизм – его высшей точкой развития, задуманной Богом. А себе отводит роль пророка. Мессианские мотивы, мечты о мировом господстве супрематизма, мотивы смерти старого искусства, отрицание всего предыдущего опыта, переходят из «литургийных циклов», в его статьи и трактаты витебского периода. В некоторых стихотворениях Малевичем фактически изложена программа супрематизма на поэтическом языке. Он размышляет о возможности извлечения звука из картины, о необходимости уметь «слышать» ее, делая звук элементом пластического искусства. Соотносит композиционное построение картины с поэзией, считая что композиция, как и стихи, может лучше всего рассказать о мироздании или состоянии нашего внутреннего подъема. Выходя к беспредметности через «распыление» предметного изображения, Малевич сравнивает этот процесс с «распылением» буквы в новой поэзии. Он отождествляет процессы зарождения творчества у поэта с «живописным ощущением», возникающим у художника.

Анализ статьи «Форма. Цвет. Ощущение» (1928 год) стал ключевой работой для понимания взглядов Малевича на синтез искусств. В ней супрематическая теория сформулирована уже в таком виде, в котором ее можно применить ко всем другим искусствам. Малевич пишет о творческом ощущении художника и его взаимодействии с формой, что является главным вопросом не только в живописи, но и в других искусствах. По его мысли определяющим в творческом процессе оказывается не форма или цвет, которому в супрематизме придается одно из важнейших значений, а живописное ощущение художника, которое становится основой нового искусства. По его мысли, постижение мира недоступно художнику, ему доступно только ощущение его. Этот тезис составляет суть теории супрематизма и в целом поисков беспредметной живописи начала XX века. Малевич видит сходства между разными видами искусств с точки зрения ощущения художника и самого процесса творчества. По его мысли все искусства происходят из одного корня и схожи в важнейших аспектах: все они работают с одними и теми же закономерностями, используют те же самые инструменты и средства. Различие же между ними проявляется лишь в том, что именно имеет первенство.

Добиваясь идеологического влияния супрематизма Малевич пытается совместить революционные лозунги с задачами нового искусства, приспособив политическую реальность к своим целям и оправдывая радикальность политики. Рассчитывая, что при поменявшейся власти искусство будет формировать жизнь, он активно пропагандирует необходимость преобразования человечества в творческое сообщество. Он убежден в

скором приходе масс к искусству, мечтает об уничтожении национальных и географических границ, стремится сделать Уновис центром организаций нового искусства. В призывах большевизма к отказу от собственности Малевич видит подтверждение будущему творчеству беспредметности. Пытаясь достичь мировой гармонии, Малевич как бы создает отвлеченную схему человека и мироздания, где абсолютно последовательно систематизирует и приводит к супрематическому знаменателю личность, окружающий мир, космос, природу. Считая себя носителем некоей универсальной истины, Малевич крайне ревниво относился к коммунизму, понимая его как временный, переходный этап на пути к совершенному, супрематическому миру. Совершенную форму человеческой активности художник видит в чистом творчестве.

Приравнивая супрематизм к крупнейшим открытиям современности, он активно декларировал не художественное, но мировоззренческое значение супрематической системы. Стремление управлять творческими и политическими процессами, происходившими в обществе, особенно усиливается в его работах 1920-х годов, что позволяет многим исследователям заявлять о том, что Малевич привел авангард к гибели, отказавшись от автономности искусства.

В диссертации рассмотрены также некоторые литературные аспекты философской прозы Малевича, по значимости сопоставимой с наследием живописным. В обширных философских тактатах вновь обнаруживается система образов и понятий, которую уже встречалась в стихах, декларациях и на картинах художника. Например, понятие «ноля», который в философии Малевича становится новой точкой отсчета современного искусства. Этот символ как будто переходит с картин художника в его тексты. Значимость ноля хорошо видна в итоговой статье «Супрематическое зеркало» 1923 года, где все человеческие ценности и сама жизнь приравниваются к нолю. Изучая тексты Малевича возникает ощущение, будто они написаны интуитивно, по наитию, чувство, сходное с впечатлением от беспредметных картин художника и его поэзии.

Проведенный анализ показывает, что практически для всех текстов художника характерны одни и те же темы: появляясь в ранних статьях, большинство из них сохраняются в поздних, зрелых работах. Исследование понятийного словаря Малевича показывает некоторые особенности прозы художника. Использование образов образы техники, элементов костюма в декларациях 1915-16 годов, указывающих как на прошлые футуристические пристрастия Малевича, стремление к научной терминологии в текстах 1919-22 годов. Косноязычие в его стиле изложения, в чем часто упрекали художника. Которое, однако, его можно рассматривать, как один из способов выражения вещей и

явлений, не поддающихся обычному языку, подобно тому как супрематические картины стремились отобразить чистую эмоцию. Отсутствие философского образования, незнание строгих правил научной дискуссии, дает одним ученым право говорить о некорректности оценок его статей в точки зрения профессионально-философской, в то время как другие придерживаются противоположного мнения, считая Малевича глубоким философом, в работах которого живописный акт становится философским действием.

Жизнь Малевича стала поразительным примером воплощения утопической мысли как в творчестве, так и в повседневной действительности, а его эпоха – примером всеобъемлющего влияния на социальное и политическое устройство государства.

Одной из примет авангардного жизнестроительства в жизни Малевича стали постоянные смены образа, стиля, одежды, которыми отмечен каждый новый поворот его судьбы, другой – знаменитая склонность Малевича к мистификациям, (например, намеренные неправильные датировки своих работ), артистизм и открытая скандальность художника, не раз отмеченные в мемуарах. А также само фанатичное отношение Малевича к искусству, стоявшего в центре его мировоззрения. Самую жизнь художник рассматривал как материал для творчества, все же остальное имело для него вторичное значение. О его преданности искусству свидетельствуют воспоминания современников, многие из которых отмечали что, ради поддержания образа «нового» художника Малевич пренебрегает тяжелейшими бытовыми условиями и ежедневными нуждами семьи. «Жизнь Малевича это подвиг служения искусству, если бы он был богат, он все бы отдал искусству», - вспоминает Надежда Удальцова (ВАКАР, МИХИЕНКО 2004В:135).

О приверженности Малевича своим взглядам говорит и тот факт, что он до самой смерти не остался противником подчинения искусства нуждам общества, отвергал «харчевое» применение творчества, несмотря на то, что Малевичу пришлось увидеть переориентацию многих коллег на утилитарное искусство. Попытки власти превратить искусство в один из видов квалифицированного труда вызывают резкое неприятие Малевича и заставляют вступить в открытый конфликт с набиравшими силу конструктивистами. Протестуя против «производственной культуры», против предметности, он продолжает отстаивать приоритет творчества над трудом.

Малевич не дожил до трагических последствий реализации утопии, полностью разрушившей надежду на новый, прекрасный мир, но стал свидетелем постепенного отстранения авангарда с ключевых позиций в искусстве, а затем и полного его отвержения государством и утраты всякого влияния на художественной сцене.

В конце жизни он приходит к выводу о принципиальной несовместимости общества и нового искусства. Путь Малевича, так и не успевшего осознать разрушительные последствия воплощения утопической мечты, оканчивается в 1935 году, в самом начале развития политической фазы искусства авангарда. В этой фазе авангардная утопия, пройдя путь от искусства к политике, набирает силу и начинает действовать тоталитарными методами, принудительно навязывая человеку реализацию мечты об идеальном мире, как об этом предупреждали С. Франк, Г. Фроловский и другие мыслители «серебряного века».

И хотя Малевичу не удалось реализовать свои глобальные амбиции - вывести супрематизм из чисто художественной сферы и внедрить в реальную жизнь, художник оставил большое количество идей и последователей, которые изменили наше представления о живописи и об искусстве в целом. Из супрематической школы вышли не только живописцы-супрематисты, но и мастера всех направлений искусства. Стали широко известны во всем мире архитектурные работы уновичев. Помимо знаменитых проектов Эль Лисицкого, примечательны работы Лазаря Хидекеля, продолжившего развивать постсупрематический стиль, супрематический дизайн интерьеров и даже проекты космических станций для жилищ будущих землян. Все чаще обращаются к идеям Малевича и современные архитекторы, проектируя здания, будто повторяющие формы знаменитых архитекторов. Ультрасовременный дизайн предметов обихода, афиши, оформление витрин нередко кажутся сошедшими с супрематических полотен (см. приложения №2 - №4). До сих пор высоко ценится фарфор в стиле супрематизма.

В 1980-ые годы возрождается футуристический театр, европейские и русские режиссеры ставят «Победу над Солнцем». Публикуются новые исследования о творчестве Малевича, проходят научные конференции, устраиваются ретроспективные выставки его картин, проводятся перфомансы, реконструирующие его театральные идеи. Недавно в России появился фестиваль «Малевич-фест», посвященный культурным и технологическим открытиям. Все это делает супрематизм узнаваемым во многих областях творчества, воплощая мечты художника о синтезе искусств. А многое философского наследия Малевича оказалось глубоко актуальным не только для русской, но и для мировой культуры последующих эпох.

VII. БИБЛИОГРАФИЯ

Источники КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

1. МАЛЕВИЧ 1995: МАЛЕВИЧ К. Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995.

Работы 15-16 годов

МАЛЕВИЧ К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм (1915) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 27-34.

МАЛЕВИЧ К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 35-55.

Работы 18-19 годов Петроград - Москва

МАЛЕВИЧ К. О Поэзии (1919) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с.142-149.

Работы Витебского периода

МАЛЕВИЧ К. К вопросу изобразительного искусства» (1919) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, Москва, с. 208-222.

МАЛЕВИЧ К: О новых системах в искусстве (1919) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 153-184.

МАЛЕВИЧ К. Бог не скинут. Искусство, Церковь, Фабрика (1920) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с.236-265.

МАЛЕВИЧ К. Супрематизм. 34 рисунка (1920) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 185-207.

МАЛЕВИЧ К. О партии в искусстве» (1921) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 223-231.

МАЛЕВИЧ К. Уновис (1921) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 232-235.

Работы середины-конца 1920-х годов

МАЛЕВИЧ К. Супрематическое зеркало (1923)//Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 273.

МАЛЕВИЧ К. Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману (1924) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 278-280.

МАЛЕВИЧ К. Форма. Цвет. Ощущение (1928) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 311-321.

Статьи о кино

МАЛЕВИЧ К. И ликуют лики на экранах (1925)//Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 289-294.

МАЛЕВИЧ К. О выявителях (1925) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, под общ. ред. Шатских А., Т.1, Москва, 1995, с. 283-288.

2. МАЛЕВИЧ 2000А: МАЛЕВИЧ К. Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.3, Москва, 2000.

МАЛЕВИЧ К. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.3, Москва, 2000, с. 69-326.

МАЛЕВИЧ К. Письма К.С. Малевича к К.О. Гершензону // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.3, Москва, 2000, с. 327-353.

3. МАЛЕВИЧ 2004: МАЛЕВИЧ К. Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, 2004.

Работы Витебского периода

МАЛЕВИЧ К. О необходимости коммуны экономистов-супрематистов (1919-20) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 160-166.

МАЛЕВИЧ К. Интуиция и разум (1920) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, 2004, с. 173-177.

МАЛЕВИЧ К. Лень как действительная сила человечества» (1921) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, 2004, с. 178-187.

МАЛЕВИЧ К. Супрематизм как Уновисское доказательство» // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, 2004, с. 195-199.

МАЛЕВИЧ К. Устав государственной творческой Артели» // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, 2004, с. 156-157.

Ранние, «заумные» стихотворения

МАЛЕВИЧ К. Скучно попуасы... (1906 год) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 419.

МАЛЕВИЧ К. I ю манне торъ (сер. 1910-х) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 420.

МАЛЕВИЧ К. Кор ре реж (сер. 1910-х) // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с.420.

«Интуитивная» поэзия 19-20-х годов

МАЛЕВИЧ К. Природа // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 420.

МАЛЕВИЧ К. Почему из склепа середины моей» // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 422.

МАЛЕВИЧ К. В природе существует объем и цвет // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 446.

МАЛЕВИЧ К. Каждый росток на земле // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 426.

МАЛЕВИЧ К. Не знаю уменьшилась ли Земля//Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост.Шатских А., Т.5, Москва, с.453.

МАЛЕВИЧ К. Не найдя себе начало // Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах, сост. Шатских А., Т.5, Москва, с. 424.

4. МАЛЕВИЧ 2003: МАЛЕВИЧ К. О «Я» и коллективе // Альманах Уновис №1: факсимильное издание. Публикация Горячевой Т., Москва, 2003.
5. МАЛЕВИЧ 1920: МАЛЕВИЧ К. УНОМ -1 // Альманах Уновис №1, Витебск 1920.

Собрания сочинений, сборники, альбомы

6. МАЛЕВИЧ 2000В: МАЛЕВИЧ К. Альбом. Казимир Малевич в Русском музее, Приложения: письма Малевича, документы, современники о Малевиче, Санкт-Петербург, 2000.
7. МАЛЕВИЧ 2000С: МАЛЕВИЧ К. Казимир Малевич. Поэзия, под общ. ред. Шатских А., Москва, 2000.

Документы, воспоминания современников

8. ВАКАР, МИХИЕНКО 2004А: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В двух томах, авт.-сост. Вакар И., Михиенко Т. Т.1, Москва, 2004.
9. ВАКАР, МИХИЕНКО 2004Б: Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В двух томах, авт.-сост. Вакар И., Михиенко Т. Москва, Т.2, 2004.

10. МАЛЕВИЧ 1989: МАЛЕВИЧ К. Письма и воспоминания // *Наше наследие*, 1989 № 2 (8), с. 127-135.
11. МАЛЕВИЧ 2001: МАЛЕВИЧ К. Письмо М. Матюшину // Казимир Малевич «Черный квадрат», Санкт-Петербург, 2001 год, с. 78.

ИСТОЧНИКИ ПРОЧИЕ

1. АНДРЕЕВ 1990: АНДРЕЕВ Л. Жизнь человека // *Собрание сочинений*, Т.2, Москва, 1990.
2. БЕРДЯЕВ 2004: БЕРДЯЕВ Н. «Ивановские среды» // *Русская литература XX века. 1890–1910*, под ред. проф. С. А. Венгерова, т. III, кн. VIII, Москва, 2004, с. 97–100.
3. БЕРДЯЕВ 1989: БЕРДЯЕВ Н. *Философия свободы. Смысл творчества*, Москва, 1989.
4. БЕЛЫЙ 1969: БЕЛЫЙ А. *Театрисовременная драма* // *Арабески*, Nachdruck dre Ausgabe Moskau, 1911, Мюнхен 1969, с. 17-42.
5. БЕЛЫЙ 2010А: БЕЛЫЙ А. *Будущее искусство* // *Символизм. Книга статей*, Москва, Т.5, 2010, с. 328-331.
6. БЕЛЫЙ 2010Б: БЕЛЫЙ А. *Эмблематика смысла* // *Символизм. Книга статей*, Москва, Т.5, 2010, с. 57-121.
7. БЛОК 1962: БЛОК А. «Размышления о скудности нашего репертуара» // *Собр. соч.* Москва–Ленинград, Т.6, 1962, с. 284-291.
8. БРЮСОВ 1987: БРЮСОВ В. «Ненужная правда» // *Сочинения*, Т. 2, Москва, 1987, с. 56-67.
9. ВАГНЕР 1978А: ВАГНЕР Р. *Искусство и революция* // *Избранные работы. Сост. и коммент. И. Барсовой и С. Ошерова*, Москва, 1978, с. 107-141.
10. ВАГНЕР 1978Б: ВАГНЕР Р. *Произведение искусства будущего* // *Избранные работы. Сост. и коммент. И. Барсовой и С. Ошерова*, Москва, 1978, с. 142-262.
11. ВОЛОШИН 1988: ВОЛОШИН М. *Театр как сновидение* // *Лики творчества*, Ленинград, 1988, с. 349-355.
12. ВОЛОШИН 1988: ВОЛОШИН М. *Некто в сером* // *Лики творчества*, Ленинград, 1988, с. 457-463.
13. ЕВРЕИНОВ 1912: ЕВРЕИНОВ Н. *Апология театральности* // *Театр как таковой*, Санкт-Петербург, 1912, с. 25-31.
14. ЕВРЕИНОВ 2002: ЕВРЕИНОВ Н., *Демон театральности*, Санкт-Петербург, 2002.
15. ЕВРЕИНОВ 1955: ЕВРЕИНОВ Н. *История Русского театра*, Нью-Йорк, 1955.

16. ИВАНОВ 1974А: ИВАНОВ Вяч. «Вагнер и дионисово действо», 1905 // Собр. Сочинений, Т.2, Брюссель, 1974, с. 83-85.
17. ИВАНОВ 1974Б: ИВАНОВ Вяч. «Предчувствия и предвестия», 1906 // Собр. Сочинений, Т.2, Брюссель, 1974, с. 93-94.
18. ИВАНОВ 2007А: ИВАНОВ Вяч. Маска как элемент культуры // Избранные труды по семиотике и истории культуры, Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки, Москва, 2007, с. 333-344.
19. ИВАНОВ 2007Б: ИВАНОВ Вяч. «Практика авангарда и теоретическое знание XX века» // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки, Москва, 2007, с. 345-347.
20. КАНДИНСКИЙ 1967: КАНДИНСКИЙ В. О духовном в искусстве, Берн, 1967.
21. КРУЧЕННЫХ 2001: КРУЧЕННЫХ А. Либретто к опере «Победа над солнцем» // Сб. Стихотворения, поэмы, романы, опера, Санкт-Петербург, 2001.
22. КРУЧЕННЫХ 1999: КРУЧЕННЫХ А. Первые в мире спектакли футуристов // «Из литературного наследия Крученых», сост. Н. Гурьянова, Berkley Slavic Specialties, Modern Russian Literature Studies and texts, Volume 41, 1999.
23. КРУЧЕННЫХ, ХЛЕБНИКОВ 1913: КРУЧЕННЫХ А., ХЛЕБНИКОВ В., Слово как таковое, Москва, 1913.
24. КРУЧЕННЫХ 2001: КРУЧЕННЫХ А. Стихотворения, поэмы, романы, Санкт-Петербург, 2001.
25. ЛЕВИНСОН 1916: ЛЕВИНСОН А. Русские художники-декораторы // Столица и усадьба, 1916, с. 4-18.
26. ЛИВШИЦ 1991: ЛИВШИЦ Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания, Москва, 1991.
27. ЛУНАЧАРСКИЙ 1965: ЛУНАЧАРСКИЙ А. Георг Кайзер // Собр. Сочинений в 5 томах, Москва, 1965.
28. МАТЮШИН 1914: МАТЮШИН М. Футуризм в Петербурге. Футуристы // Первый журнал русских футуристов, Москва, 1914, № 1-2, с. 153-157.
29. МАТЮШИН 1989: МАТЮШИН М. Русский кубофутуризм. Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» // *Наше наследие*, 1989, № 2 (8), с. 130- 133.
30. МАЯКОВСКИЙ 1970: МАЯКОВСКИЙ В. Владимир Маяковский. Трагедия // Собр. сочинений, Т. 3, Москва, 1970.
31. МЕЙЕРХОЛЬД 1968: МЕЙЕРХОЛЬД ВС. К проекту новой драматической труппы при МХТе 1905 г., // Вс. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, Т.1-2, Москва, 1968.

32. МЕЙЕРХОЛЬД 1913: МЕЙЕРХОЛЬД ВС. Литературные предвестия о новом театре // «О театре», Петербург, 1913.
33. ПАРКИН 1913: ПАРКИН А. (ЛАРИОНОВ М.) Ослиный хвост и Мишень, Москва, 1913.
34. ПОЛЕТАЕВ, ПУНИ 1918: ПОЛЕТАЕВ Е., ПУНИН Н. Против цивилизации, Петербург, 1918.
35. ЗДАНЕВИЧ, ЛАРИОНОВ 1913: ЗДАНЕВИЧ И., ЛАРИОНОВ М., Почему мы раскрашиваемся // Аргус (журнал), № 12, Петербург, 1913, с. 115-118.
36. ШЕВЧЕНКО 1913: ШЕВЧЕНКО А. Нео-примитивизм, Москва, 1913.
37. ФРАНК 1910: ФРАНК С. Природа и культура // Логос, I, кн. 2., 1910, с. 50–89.
38. ФРАНК 1991: ФРАНК С. Ересь утопизма // Философский альманах «Квинтэссенция». Москва, 1991, с. 378–394.
39. ФРОЛОВСКИЙ 1990: ФРОЛОВСКИЙ Г. Метафизические предпосылки утопизма. // Вопросы философии, 1990, № 1. с. 21–40.
40. ХАРМС 1991: ХАРМС Д. Горло бредит бритвою, Москва, 1991.
41. ХАРМС 1991: ХАРМС Д. Полет в небеса, Ленинград, 1991.
42. ХЛЕБНИКОВ 2001: ХЛЕБНИКОВ В. Собрание сочинений в трех томах, 2001.
43. ЭФРОС 1914: ЭФРОС А. Живопись театра // Аполлон, 1914, № 10, с. 22-46.

СПЕЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. АННЕНКОВ 2005: АННЕНКОВ Ю. Казимир Малевич, Владимир Татлин и социалистический реализм // Дневники моих встреч, Москва, 2005, с. 237-251.
2. БАБИН 1997: БАБИН А. Пикассо и Брак глазами Малевича // Вопросы искусствознания, 1997 (2), с. 198-218.
3. БАСНЕР 2000А: БАСНЕР Е., Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском музее, Санкт-Петербург, 2000, с. 15–27.
4. БАСНЕР 2000В: БАСНЕР Е. Вокруг «Цветочницы» Малевича // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. Харджиева. Составление и общая редакция М. Мейлаха и Д. Сарабьянова, Москва, 2000, с. 469-479.
5. БАСНЕР 2000С: Баснер Е. Мы и Запад: идея миссионерства в русском авангарде // Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте, Москва, 2000.
6. БЕЛАЯ 1996: БЕЛАЯ Г. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение, 1996(5/6), с. 111-116

7. БОБРИНСКАЯ 1995: БОБРИНСКАЯ Е. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. 1995. № 1-2., с. 476-492.
8. БОБРИНСКАЯ 2003А: БОБРИНСКАЯ Е. Авангард и Декаданс // Русский авангард: истоки и метаморфозы, Москва, 2003, с. 199-210.
9. БОБРИНСКАЯ 2003Б: БОБРИНСКАЯ Е. Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов // Русский авангард: истоки и метаморфозы, Москва, 2003, с.71-94.
10. БОБРИНСКАЯ 2003В: БОБРИНСКАЯ Е. «Жест в поэтике раннего русского авангарда» // Русский авангард: истоки и метаморфозы, Москва, 2003, с. 199-210.
11. БОБРИНСКАЯ 2005: БОБРИНСКАЯ Е. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства, Москва, 2005, с. 89-99.
12. БОБРИНСКАЯ 1994: БОБРИНСКАЯ Е., Мотивы «преодоления человека» в эстетике русских футуристов // Вопросы искусствознания, 1994 (1)., с. 199-211.
13. БОБРИНСКАЯ 1998: БОБРИНСКАЯ Е. Теория моментального творчества // Терентьевский сборник, Москва, 1998.
14. БОУЛТ 2000: БОУЛТ Д. Наталья Гончарова и футуристический театр // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. Харджиева. Сост. и общ. ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. Москва, 2000, с. 248-259.
15. БУЗАШ 2000: БУЗАШ М. Явление экспрессионистской драмы: трагедия «Владимир Маяковский» // Studia Slavica Hung. 45, 2000, с. 261-277.
16. БЖОЗА 2002: БЖОЗА Х. Драма человека в театре мира: Леонид Андреев – Тадеуш Кантор // Сборник научных трудов в дар профессору Йовановичу М., Белград-Москва, 2002, с. 420-425
17. БЫЧКОВ 2007А: БЫЧКОВ В. Апокалиптические видения авангарда // Русская теургическая эстетика, Москва, 2007, с. 576-629.
18. БЫЧКОВ 2007Б: БЫЧКОВ В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии, 2007(8), с. 47-57.
19. ВАКАР 2003: ВАКАР И. «Кубизм и экспрессионизм» – два полюса авангардного сознания» // Сб. Русский авангард 1910-1920-х и проблемы экспрессионизма, Москва, 2003, с. 26-42.
20. ВАКАР 2004: Вакар И. Послесловие. Малевич и его современники: Биография в лицах // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 томах, авт.-сост. Вакар И., Михиенко Т., Москва, Т.2, 2004, с. 577-613.

21. ВИСЛОВА 1997: ВИСЛОВА А. На грани игры и жизни (игра и театральность в художественной жизни России Серебряного века) // Вопросы философии, 1997(12), с. 28-38.
22. ГЛАНЦ 1996: ГЛАНЦ Т. Слово и текст Казимира Малевича // Блоковский сборник, Тарту, 1996, с. 93-100.
23. ГОРЯЧЕВА 1996: ГОРЯЧЕВА Т. Партия УНОВИСа. К истории появления статьи Малевича «О партии в искусстве» // Вопросы искусствознания, 1996 (1), с. 501- 511.
24. ГОРЯЧЕВА 1998: ГОРЯЧЕВА Т. История декларации слова как такового по материалам переписки А. Крученых // Терентьевский сборник, Москва, 1998.
25. ГОРЯЧЕВА 2003: ГОРЯЧЕВА Т. Супрематизм и конструктивизм. К истории взаимоотношений // Искусствознание, 2003(2), с. 408-423.
26. ГОРЯЧЕВА 1993: ГОРЯЧЕВА Т. Супрематизм как утопия. Соотношение теории и практики в художественной теории и практики, автореферат диссертации, МГУ, Москва, 1996.
27. ГОРЯЧЕВА 1997: ГОРЯЧЕВА Т. Единоликий образ совершенства. Малевич о совершенном человеке. К. Малевич «О „Я“ и коллективе» (публикация, комментарии, вступ. статья Т. Горячевой) // Совершенный человек. Теология и философия образа, Москва, 1997, с. 368 – 392.
28. ГОРЯЧЕВА 2000А: ГОРЯЧЕВА Т. «Театральная концепция уновиса на фоне современной сценографии» // Сборник «Русский авангард 1910-1920-х годов и театр», Санкт-Петербург, 2000, с. 116-128.
29. ГОРЯЧЕВА 2000Б: ГОРЯЧЕВА Т. Уновис: «мы будем огнем и дадим силу нового» // В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920-1950-х: (Каталог выставки), сост. Карасик, Москва, 2000.
30. ГОРЯЧЕВА 2003А: ГОРЯЧЕВА Т. Вступительная статья. Директория новаторов: Уновис — группа, идеология, альманах // Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание, Москва, 2003.
31. ГОРЯЧЕВА 2003Б: ГОРЯЧЕВА Т. Альманах Уновис № 1. Летопись витебского эксперимента Малевича // Третьяковская галерея, Москва, 2003 (1), с. 57-61.
32. ГОРЯЧЕВА 2004: ГОРЯЧЕВА Т. Малевич в Витебске. Публикация архивных материалов, комментарии статья // Малевич. О себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика, авт.-сост. Вакар И., Михиенко Т., Москва, 2004.
33. ГОРЯЧЕВА 2007: ГОРЯЧЕВА Т. Почти всё о «Чёрном квадрате» // Приключения

- «Чёрного квадрата», авт.-сост. Карасик И., Санкт-Петербург, 2007, с. 5-27.
34. ГЕЛЛЕР 2000: ГЕЛЛЕР М. Утопия у власти: История Советского Союза с 1917 до наших дней, Москва, 2000.
35. ГЕЛЛЕР 2002: ГЕЛЛЕР Л. «Воскрешение понятия» // Экфразис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума, под редакцией Геллера Л., Москва, 2002.
36. ГРОЙС 1991: ГРОЙС Б.В. поисках утраченной эстетической власти // Советское искусствознание, 1991(27), с. 58-75.
37. ГРОЙС 1990: ГРОЙС Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990 (11), 67—73.
38. ГЮНТЕР 1991: ГЮНТЕР Г., Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова». // Утопия и утопическое мышление. Сборник. Москва, 1991, с. 252–275.
39. ГЮНТЕР 1995: ГЮНТЕР Г. «О роли культурной памяти в преддверии будущего – акмеизм и футуризм» // Постсимволизм как явление культуры. Материалы международной научной конференции, РГГУ, Москва, 1995, с. 18-21.
40. ГРИГАР 2000: ГРИГАР М. Мировоззрение Малевича: противоречивость и целостность // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Харджиева Н., Москва, 2000, с. 223-237.
41. ГРИГАР 1989: ГРИГАР М., Ленинизм и беспредметность: рождение мифа, Russian Literature, 1989, с. 383-397
42. ГУБАНОВА 1998: ГУБАНОВА Г. «Групповой портрет на фоне Апокалипсиса: К проблеме толкования «Победы над Солнцем» // Литературное Обозрение, Москва, 1998 (4), с. 286-299
43. ГУБАНОВА 2000: ГУБАНОВА Г. «Мотивы балагана в «Победе над Солнцем» // Сборник Русский авангард 1910-1920-х годов и театр, Санкт-Петербург, 2000, с. 156-165
44. ГУБАНОВА 1997: ГУБАНОВА Миф и символ в «Победе над Солнцем» // Терентьевский сборник, Москва, 1997, с.135-148.
45. ГУБАНОВА 1989: ГУБАНОВА Г. Театр по Малевичу // Декоративное искусство СССР. № 11, 1989.
46. ГУБАНОВА 1998: ГУБАНОВА Г. К вопросу музыки в „Победе над Солнцем // Альманах «Малевич. Классический авангард. Витебск», 1998 с. 157—164.
47. ГУБАНОВА 2000: ГУБАНОВА Г. Кандидатская диссертация «Театр русских футуристов. «Победа над солнцем» (автореф). Гос. Институт Искусствознания, Москва, 2000 г.
48. ДАНИЕЛЬ 2013: ДАНИЕЛЬ С. «Авангард и девиантное поведение» // Сергей Даниэль. Статьи разных лет, Санкт-Петербург, 2013, с. 221-225.

49. ДЕМИДЕНКО 2006: ДЕМИДЕНКО Ю. «Художники на Башне»// Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. Филологич. ф-т СПбГУ, Санкт-Петербург, 2006, с. 212-219.
50. ДЕМИДЕНКО 1998: ДЕМИДЕНКО Ю. «Надену я желтую блузу» // Авангардное поведение. Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, 1998, с. 65-76.
51. ДЕМОСФЕНОВА 2000: ДЕМОСФЕНОВА Г. Понятийный словарь теоретических текстов К.С. Малевича (проблемы исследования) // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.Харджиева, Москва, 2000, с. 195-202
52. ДУГЛАС 1994: ДУГЛАС Ш. Малевич и истоки русского абстракционизма//Вопросы Искусствознания, 1994 (1), 166-198.
53. ДУГЛАС 2015:ДУГЛАС Ш. «Победа над Солнцем»: декабрь 1913// Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде, Москва, 2015, с.63-81.
54. ДУГЛАС 2013: ДУГЛАС Ш. Мах, материя и Малевич: Супрематизм как искусство ощущений // Авангард и остальное: Сборник статей к 75-летию Парниса А., Москва, 2013, с. 603-622.
55. ДУГЛАС 1991: ДУГЛАС Ш. Лебеди иных миров. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма. Предисловие Сарабьянова Д. //Советское искусствознание, 1991(27), с. 390-422.
56. ЕГОРОВ 1996: ЕГОРОВ Б. «Русские утопии XIX века»//Звезда, 1996 (12), с. 185-190.
57. ЕРОХИНА 2011: ЕРОХИНА Т. Моделирование житнетворческого модуса текста в русском символизме // «Ярославский педагогический вестник» 2011(4), с. 254-258.
58. ЕСАУЛОВ 1995: ЕСАУЛОВ И. Постсимволизм и соборность// Постсимволизм как явление культуры. Материалы международной научной конференции, РГГУ, Москва, 1995, с.3-11.
59. ИОФФЕ 2005: ИОФФЕ Д. Житнетворчество русского модернизма *subspeciesemiologicae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь↔текст // Критика и семиотика. 2005(8), с. 126-179.
60. ИСУПОВ 2006: ИСУПОВ К. «Эстеты на Башне» Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. Филологич. ф-т СПбГУ, Санкт-Петербург, 2006, с. 303-309
61. КАЗАКОВА 1993: КАЗАКОВА С., К истокам беспредметного искусства. // Russian Literature XXXIV, 1993, с. 135-160.

62. КЕЛДЫШ 1979: КЕЛДЫШ В. «К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века» // «Русская литература» 1979 (2), с. 3-27.
63. КОВТУН 1989: КОВТУН Е. «Победа над Солнцем» - начало супрематизма» // «Наше наследие», 1989 (2), с. 121-127.
64. КОТОВИЧ 2000: КОТОВИЧ Т. Лазарь Хидекель УНОВИС, Малевич, жизнь. // Малевич. Классический авангард. Витебск. Витебск, 2000. с. 49 – 54.
65. КОККИНАКИ 1993: КОККИНАКИ И. Супрематическая архитектура Малевича и ее связи с реальным архитектурным процессом // Вопросы искусствознания, 1993 (2-3), с.119-127.
66. ЛЕЙДЕРМАН 1996: ЛЕЙДЕРМАН Н., Космос и Хаос как метамоделли мира: К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания // Русская литература XX века: Направления и течения. - Екатеринбург, 1996 (3), с. 4-12.
67. ЛЕВАЯ 1991: ЛЕВАЯ Т. Кубофутуризм: музыкальные параллели // Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва, 1991, с. 136-160.
68. ЛОМБРОЗЗО 2011: ЛОМБРОЗЗО Ч. «Гениальность и помешательство», Москва, 2011.
69. ЛОТМАН 1992: ЛОТМАН, Ю., «Литературная биография в историко-культурном контексте. К типологическому соотношению текста и личности автора» // Избранные статьи, том 1, Таллинн, 1992, с. 365-587.
70. ЛОТМАН, МИНЦ 1989: ЛОТМАН М., МИНЦ З. Статьи о русской и советской поэзии, Таллинн, 1989.
71. ЛЮБОСЛАВСКАЯ 2005: ЛЮБОСЛАВСКАЯ Т. Хроника объединения Союза молодежи. // Вольдемар Матвей и Союз Молодежи, Москва, 2005, с.240-257.
72. МАДЬЯРОДИ 1990: МАДЬЯРОДИ Т., Живописные новации К. Малевича в контексте художественных и культурно-философских традиций России рубежа веков. // *Slavica* XXIV, 1990, с. 163–178.
73. МОЧАЛОВ 2005: МОЧАЛОВ Л. «Альтернативы авангарда» два ответа (К. Малевич и П. Филонов) // Искусствознание, 2005(1), 384-405.
74. МАРКАДЭ 2000А: МАРКАДЭ Ж.-К. Значение К.С. Малевича в современной живописи // Малевич. Классический авангард. Витебск. Витебск, 2000, с. 55-62.
75. МАРКАДЭ 2000Б: МАРКАДЭ Ж.-К. Малевич-символист//Русский авангард: личность и школа. Сборник по материалам конференций. Санкт-Петербург, 2003.
76. МИНЦ 2004А: МИНЦ З. Модернизм в искусстве и модернист в жизни//Поэтика русского символизма, Санкт-Петербург, 2004, с. 390-413.

77. Минц 2004 б: Минц З. Портреты //Поэтика русского символизма, Санкт-Петербург, 2004, с.414-443.
78. МИХНЕВИЧ 2000: МИХНЕВИЧ Л. Витебские уличные празднества 1917-1923 годов // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр, Санкт-Петербург, 2000, с. 144-155.
79. МОРСОН 1991: МОРСОН Г., Границы жанра: Антиутопия как пародийный жанр. // Утопия и утопическое мышление. Сборник, Москва, 1991, с. 233–251.
80. НЕСТЬЕВ 1991: НЕСТЬЕВ И. Из истории русского музыкального авангарда // «Современная музыка», 1991 (3), с.66-73.
81. НУССБЕРГ 1996: НУССБЕРГ Л. Пафос Малевича - нездешнее пространство // *Вопросы искусствознания*, 1996 (2), с. 459- 465.
82. ОРАИЧ 2001: ОРАИЧ Д., Авангард, как утопическая культура: Велимир Хлебников. // *Russian Literature*, L., 2001, с. 287–306.
83. ПОВЕЛИХИНА 2000а: ПОВЕЛИХИНА А. Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // *Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века*, Галерея Гмуржинска, Кельн, 2000, с. 8-17.
84. ПОВЕЛИХИНА 2000б: ПОВЕЛИХИНА А. Гинхук. Отдел Органической культуры // *Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века*, Галерея Гмуржинска, Кельн, 2000, с. 50-55.
85. ПОСПЕЛОВ 1990: ПОСПЕЛОВ Г. Бубновый валет, Москва, 1990.
86. РАППАПОРТ 1991: РАППАПОРТ А. Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // *Вопросы философии*, 1991, с. 33-38.
87. РУДНЕВ 1993: РУДНЕВ В. Модернистская и авангардная личность как культурно-психологический феномен // *Русский авангард в кругу европейской культуры*, Москва, 1993.
88. САВИСЬКО 2018: САВИСЬКО Н. К вопросу о «переводимости» языка различных видов искусства в концепции Казимира Малевича//*Мир науки, культуры, образования*, 2018 (2), с. 142-145.
89. САРАБЬЯНОВ 1993: САРАБЬЯНОВ Д. Русский авангард перед лицом русской религиозной мысли// *Вопросы искусствознания*. 1993 (1), с. 7–19.
90. САРАБЬЯНОВ 1991: Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма. Предисловие Сарабьянова Д. // *Советское искусствознание*, 1991 (27), с. 390-422.
91. САРАБЬЯНОВ 2003: САРАБЬЯНОВ Д. «В ожидании экспрессионизма и рядом с ним» // Сб. «Русский авангард 1910-1920-х и проблемы экспрессионизма» Москва, 2003, с. 8-32.

92. САРАБЬЯНОВ 1998: САРАБЬЯНОВ Д. Между французским кубизмом и итальянским футуризмом // Малевич. Классический авангард. Витебск. Витебск, 1998 (2), с. 9–20.
93. СТРИГАЛЕВ 1963: СТРИГАЛЕВ А. Декоративное искусство, 1963 (2) с. 2–3.
94. СТАХОРСКИЙ 2007: СТАХОРСКИЙ С. Искания русской театральной мысли. Москва, 2007.
95. СТРИГАЛЕВ 2001: СТРИГАЛЁВ А. О «Последней футуристической выставке картин „0,10“ (Ноль-десять)» // Научно-аналитический информационный бюллетень Фонда К. С. Малевича «0,10». 2001 (11)
96. СТРИГАЛЕВ 1978: СТРИГАЛЁВ А. Стилистическая эволюция объёмного супрематизма // Художественные проблемы предметно-пространственной среды, Москва, 1978.
97. ТОЛКАЧЕВА 2005: ТОЛКАЧЕВА Л. Синтез искусств в опере кубофутуристов «Победа над Солнцем» // Известия уральского университета. Гуманитарные науки. Выпуск 9. Искусствоведение. 2005 (35), с. 126–132.
98. ТЕРЕХИНА 2003: ТЕРЕХИНА В. Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Сб. «Русский авангард 1910-1920-х и проблемы экспрессионизма» Москва, 2003.
99. ТУРЧИН 2005: ТУРЧИН В. Жевернеев и художники Союза молодежи. // Вольдемар Матвей и Союз Молодежи, Москва, 2005, с. 228 – 231.
100. Турчин 2003: Турчин В. Портреты и фигурные композиции К. Малевича начиная с 1910-х годов. Иконологический этюд // Искусствознание, 2003 (2), с. 336–347.
101. ТУПИЦИН 2002: ТУПИЦИН В. «Возбуждение и мысль. Тексты Малевича» // «Искусствознание» 2002 (3), с. 445–461.
102. ТУЛЬЧИНСКИЙ 1995: ТУЛЬЧИНСКИЙ Г., Об одной ошибке русской философии. // Вопросы философии, 1995 (3), с. 83–94.
103. ХАЛЬ-ФОНТЕН 2003: ХАЛЬ-ФОНТЕН Е. Ранний немецкий экспрессионизм и абстракция // Сборник Русский авангард 1910-1920-х и проблемы экспрессионизма, Москва, 2003, с. 108–113.
104. ХАН-МАГАМЕДОВ 1990: ХАН-МАГОМЕДОВ С. Новый стиль, объёмный супрематизм и проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. 1980—1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения, Москва—Эйндховен, 1990, с. 35–42.
105. ХАЛИЗЕВ 1995: ХАЛИЗЕВ В. Опыты преодоления утопизма // Постсимволизм как явление культуры. Материалы международной научной конференции, РГГУ, Москва, 1995, с. 11–17.
106. ХОЛЬТХУЗЕН 1992: ХОЛЬТХУЗЕН Т. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы, 1992 (3), с. 150 – 161.

107. ЦИМБОРКАЯ-ЛЕБОДА 1984: ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА М. «Театральные утопии русского символизма» // *Slavia*. Ročník 53, 1984 (3–4), с. 358–366.
108. ЧИСТЯКОВА 2002: ЧИСТЯКОВА М. «Нулевая онтология» К. Малевича. // *Вестник Тюменского университета*. №1, Тюмень, 2002, с.37-41.
109. ЧИСТЯКОВА 2004: ЧИСТЯКОВА М. Удаленные от Солнца // *Вестник Тюменского университета*, Тюмень 2004(2), с.89-93.
110. ЧИСТЯКОВА 2006: ЧИСТЯКОВА М. Человек versus искусство авангарда, Тюмень, 2006.
111. ЧИСТЯКОВА 2000: ЧИСТЯКОВА М. Философская миссия искусства авангарда. // *Вестник Тюменского государственного университета*, Тюмень, 2000 (1), с.18-21.
112. ЧИСТЯКОВА 1999: ЧИСТЯКОВА М. Утопия «чистого сознания» в искусстве авангарда: Автореферат к диссертации, Тюмен. гос. ун-т, Тюмень, 1999.
113. ЧУХРАЕВА 2006: ЧУХАРЕВА А. Идея искусства как жизнестроения: русский символизм и авангард // *Известия Уральского государственного университета* 2006 (47), с. 150-158.
114. ШАТСКИХ 2000А: ШАТСКИХ А. Театральные затеи Уновиса и их инициатор // Малевич. Классический авангард. Витебск, Т.4, 2000, с. 40-48.
115. ШАТСКИХ 2000Б: ШАТСКИХ А. Постановки и проекты уновисского «нового театра» // *Русский авангард 1910–1920-х годов и театр*. Санкт-Петербург, 2000, 129-144.
116. ШАТСКИХ 2000С: ШАТСКИХ А. «Казимир Малевич и кино» // Малевич. Классический авангард. Витебск, Витебск, Т. 3, 2000, с. 10-32.
117. ШАТСКИХ 2001: ШАТСКИХ А. Витебск в биографии Казимира Малевича // *Витебск. Жизнь искусства 1917-1922*, Москва, 2001, с. 126-158.
118. ШАТСКИХ 2004: ШАТСКИХ А. Казимир Малевич: воля к словесности. Вступительная статья // *Собрание сочинений в 5 томах. Казимир Малевич*, сост. Шатских А., Москва, Т. 5, 2004, с. 11-30.
119. ШАТСКИХ 2000: ШАТСКИХ А. Казимир Малевич и поэзия. Вступительная статья // *Казимир Малевич. Поэзия*, Москва, 2000.
120. ШАТСКИХ 1988: ШАТСКИХ А. Малевич в Витебске // *Искусство*, 1988 (11), с. 38-43.
121. ШАТСКИХ 1995А: ШАТСКИХ А. Слово Казимира Малевича. Вступительная статья к Т.1 // *Казимир Малевич, Собрание сочинений в 5 томах под. общ. ред. Шатских А.*, Т.1, Москва, 1995 год, с. 9-19.

122. ШАТСКИХ 1997: ШАТСКИХ А., Супрематизм на европейской сцене 1920-х годов // Вопросы искусствознания, 1997, XI (2/97), с. 219-226.
123. ШАТСКИХ 1998: ШАТСКИХ А. Футуристическая опера «Победа над Солнцем» // Казимир Малевич, Москва, 1998.
124. ШАХАДАТ 2017: ШАХАДАТ Ш. Искусство жизни: Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI—XX веков, Москва, 2017.
125. ШВЕЦОВА 1975: ШВЕЦОВА Л. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Сборник Литературно-Эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века, Москва, 1975, с. 252-283.
126. ШОРОВ 2010: ШОРОВ О. Формирование теории синтеза и пути ее развития // Научные труды, 2010, с. 69-83.
127. ШУВАЛОВ 2012: ШУВАЛОВ А. Женская гениальность. История болезни, Москва, 2012.
128. ЭПШТЕЙН 1989: ЭПШТЕЙН М. Поставангард: сопоставление взглядов. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир, 1989 (12), 221-232.
129. ЮДИНА 1994: ЮДИНА К. Об «игровом начале» в русском авангарде // Вопросы искусствознания. 1994 (1), с. 154-163.
130. ЮРКОВ 2003: ЮРКОВ С. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры - кабаре 1910-х годов // Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.), Санкт-Петербург, 2003, с. 188-206.
131. ЯКОБСОН 1921: ЯКОБСОН Р. Новейшая русская поэзия, Прага, 1921 г.
132. BAGI 2010: BAGI I. Rög-eszmék. Szeged, 2010, 280.
133. BENČIČ 1987: BENČIČ ŽIVA: „Инфантилизм”. // Russian Literature XXI. (1987), North-Holland, с. 11–24.
134. FARYNO 1996: FARYNO J. «Аллогизм» и изосемантизм авангарда // Russian Literature XL, 1996, North-Holland с. 91-120.
135. FLAKER 1977: FLAKER A. Az orosz avantgarde kérdéséhez. // Az újnak tenni hitet. Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből., Budapest, 1977. с. 381-411.
136. GOLUB 2010: GOLUB X. Művészportrék. // Jevgenyij Kovtun. Ред.: Hitseker M., Orosz avantgárd. Budapest, 2010. с. 103-193.
137. HAN 1987: HAN A. Az avantgarde poétikája. // Filológiai közlöny. 32-33/3-4. (1987). с. 311-318.
138. HAN 2004A: HAN A. Два типа визуальности в поэтике русского авангарда: Маяковский и Пастернак. // Studia Russica XXI. Budapest, 2004. с. 368-382.

139. HAN 2004B: HAN A. Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи. // *Russian Literature LVI*. (2004). Amsterdam, с. 121–168.
140. HAN 1984: HAN A. Заметки о функции метаморфоз в поэме «Про это». // *Acta Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae XVI*. Szeged, 1984. 193-215.
141. HAN 1989: HAN A. Реализованное сравнение в поэтике авангарда (на материале поэмы В. Хлебникова «Журавль»). // *Russian Literature XXVI*. (1989). Amsterdam, с. 69-92.
142. HAN A. - KALAFATICS 2010: HAN A. - KALAFATICS ZS. Az orosz futurizmus magyarországi fogadtatásának válogatott bibliográfiája. // *HELIKON LVI*, (3), 2010, с. 502-506.
143. HETÉNYI 1995: HETÉNYI ZS. Размышления о роли эсхатологических чаяний в России около 1917 года. // *Russies. Mélanges offerts a Georges Nivat pour son soixantième anniversaire*. Rassembles par A. Dykman et J.-Ph. Jaccard. Lausanne. L'Age d'Homme. 1995, С. 93–100.
144. HETÉNYI 1988: HETÉNYI ZS. Фольклорные элементы в Конармии Бабея. // *Studia Slavica Hung*. 34 (1988), с. 237-246.
145. HETÉNYI 2005: HETÉNYI ZS. Kezek a bőrökön – az erotika lélekrajzához. Film. Színház – muzsika nélkül. // „Szabadötletek...” Szőke György tiszteletére barátaitól és tanítványaitól. Tanulmánykötet Szőke György egyetemi tanár tiszteletére. Szerk.: Kabdebó Lóránt, Ruttkay Helga, Szabóné Huszárik Márta, Miskolc, 2005, с. 144-149.
146. NILSSON 1985: NILSSON N. «Первобытность» – «примитивизм». // *Russian Literature XVII*, (1985), North-Holland, с. 39-44.
147. MEDARIČ 2004: MEDARIČ M., Роль визуальности в театральной теории Н.Н. Евреинова и ее влияние на историю театра // *StudiaRussicaXXI*, Budapest, 2004, 219-226
148. MORANJAK-BAMBURČNIRMAN Эстетика Мейерхольда // *Russian Literature XXIV* (1988) North-Holland, с. 191–206
149. SZAVISZKÓ 2008: SZAVISZKÓ N. Заметки к проблеме определения утопического мышления в русском авангарде. // *SLAVICA XXXVII*, 2008, с. 185-203.
150. SZAVISZKÓ 2011: SZAVISZKÓ N. Некоторые вопросы преемственности символистского и авангардного театра: (На материале постановки оперы «Победа над Солнцем»). // *STUDIA SLAVICA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICA*, 2011, с. 441-461.

151. SZILÁGYI 1992: SZILÁGYI Á. „O, belle matiere fecale! Alekszej Krucsonih szkatopoézise». // Orpheus, № 2-3, Вр, 1992. с. 68-85.
152. SZILÁRD 1983: SZILÁRD L. Своеобразие общественной и культурной жизни в России на рубеже XX века (1890-1917 г.). // «Русская литература конца XIX начала XX века (1890-1917) Том I, Вр., 1983, с. 17-54.
153. SZILÁRD 1989: SZILÁRD L. „Karneválemélet, Vjaceszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig”. Budapest, 1989.
154. KALAFATICS 2010: KALAFATICS ZS. Az orosz futurista kiáltványok rituális funkciói. // Helikon 2010/3. с. 412-418.
155. TOMPA 2004: TOMPA A. Az orosz századelő művészete és a teatralitás // OSZMI, Budapest 2004 с. 113 – 226.

СБОРНИКИ, МОНОГРАФИИ, КНИГИ, МЕМУАРЫ

1. АНДРЕЕВСКИЙ 2003: АНДРЕЕВСКИЙ Г. Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху (1930-40 гг.), Москва, 2003.
2. БАХТИН 2003: БАХТИН М. «Автор и герой в эстетической деятельности»//Бахтин М., Собрание сочинений в 7 томах, Т. 1, Москва, 2003.
3. БЕРБЕРОВА 1999: БЕРБЕРОВА Н. Блок и его время, Москва, 1999.
4. БЕРБЕРОВА 2011: БЕРБЕРОВА Н. Курсив мой, 2011.
5. БЕНУА 1990: БЕНУА А. Мои воспоминания в пяти книгах. Книги четвертая и пятая, Москва, 1990.
6. БЛОК 1979: БЛОК Л. И быль и небылицы о Блоке и о себе, Москва, 1979.
7. БОБРИНСКАЯ 2003: БОБРИНСКАЯ Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы (монография), Москва, 2003.
8. БОБРИНСКАЯ 2006: БОБРИНСКАЯ Е. Русский авангард: границы искусства. Москва, 2006.
9. БОУЛТ 1991: БОУЛТ ДЖ. Художники русского театра 1880-1930: Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских, Москва, 1990.
10. БУКШТА 2013: БУКШТА К. Малевич, Москва, 2013.
11. БЫЧКОВ 2007 А: БЫКОВ В. Русская теургическая эстетика, Москва, 2007.
12. ВАЛЮЖНЕВИЧ 2015: ВАЛЮЖНЕВИЧ А. Пятнадцать лет после Маяковского, Т.1., Т.2, Москва, 2015.

13. ВИДГОФ 2012: Видгоф Л. Но люблю мою курву Москву. Осип Мандельштам, поэт и город, Москва, 2012.
14. ВИСЛОВА 2000: Вислова А. Серебряный век как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX веков, Москва, 2000.
15. ГАЛУШКИНА 2005: Литературная жизнь России 20-х годов. Москва-Петербург, под ред. Галушкиной, Москва, 2005.
16. ГАЛЬЦЕВА 1992: Гальцева Р. Очерки утопической мысли 20 века. Бердяев. Шестов, Флоренский М., Москва, 1992.
17. ГЕЛЛЕР 2002: Экфразис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума под редакцией Л. Геллера, Москва, 2002.
18. ГИНЗБУРГ 1977: Гинзбург Л. О психологической прозе, Ленинград, 1977.
19. ГЛОЦЕР 2005: Глоцер В., Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс, Москва, 2005.
20. ГРОЙС 2003: Гройс Б. Искусство утопии, Москва, 2003.
21. ГРОЙС 1993: Гройс Б. Утопия и обмен. Москва, 1993.
22. ГРОЙС 1987: Гройс Б., Gesamtkunstwerk Сталин, Москва, 1987.
23. ГРОССАН 2010: Гроссман, Литературные портреты, Москва, 2010.
24. ДЕГОТЬ 2000: Деготь Е. «Русское искусство XX века», Москва, 2000.
25. ДУГЛАС 2015: Дуглас Ш. Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде (монография), Москва, 2015.
26. ЕСАУЛОВ 1995: Сборник материалов РГГУ Постсимволизм как явление культуры. Материалы международной конференции, Отв. ред. Есаулов И., РГГУ, Москва, 1995.
27. ЗЛЫДНЕВА 2008: Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века, Москва, 2008.
28. КАРАСИК 1998: Авангардное поведение // Сборник материалов. Концепция сб. и дизайн Карасик М., Санкт-Петербург, 1998.
29. КАРАСИК 2000: В круге Малевича: Соратники, ученики, последователи в России 1920—1950-х, сост. Карасик И., Москва, 2000.
30. КАЛИНИН 2002: Калинин И. «Русская литературная утопия XVIII-XX вв»: проблемы поэтики и философия жанра», Санкт-Петербург, 2002.
31. КОВАЛЕНКО 2004: Русский авангард 1910-1920-х годов. Амазонки авангарда, Москва, 2004.
32. КОВАЛЕНКО 2005: Русский авангард 1910-1920-х годов. Волдемар Матвей и «Союз молодежи». Отв. ред. Коваленко, Москва, 2005.
33. КОВАЛЕНКО 2000: Русский авангард 1910-1920-х годов и театр, Отв. ред. Коваленко Г. Санкт-Петербург, 2000.

34. КОВАЛЕНКО 2000А: Русский авангард 1910— 1920-х годов в европейском контексте, Отв. ред. КОВАЛЕНКО Г., Москва, 2000.
35. КОВАЛЕНКО 2003: Русский авангард 1910-1920-х и проблемы экспрессионизма, Отв. ред. КОВАЛЕНКО Г., Москва, 2003.
36. КОВАЛЕНКО 2003 А: Символизм в авангарде. Отв. ред. КОВАЛЕНКО Г., Москва, 2003.
37. КОВТУН 1989: КОВТУН Е. Русская футуристическая книга, Москва, 1989.
38. КОТОВИЧ 2000: Малевич. Классический авангард. Витебск, Т.4, под ред. КОТОВИЧ Т. Витебск, 2000.
39. КОТОВИЧ 2002: Малевич. Классический авангард. Витебск, Т.5, под ред. КОТОВИЧ Т. Витебск, 2002.
40. КРЕЙД 1993: Воспоминания о серебряном веке, сост. КРЕЙД В. Москва, 1993.
41. КРУСАНОВ 1996: КРУСАНОВА. Русский авангард: 1907-1932. Исторический обзор в трех томах, Т. I, Санкт-Петербург, 1996.
42. КРУСАНОВ 2003А: КРУСАНОВ А. «Русский авангард: 1907-1932. Исторический обзор в трех томах. Т. II, кн. 1, Москва, 2003.
43. КРУСАНОВ 2003Б: КРУСАНОВ А. «Русский авангард: 1907-1932. Исторический обзор в трех томах, Т. II кн. 2 Москва, 2003.
44. КУДРЯВЦЕВ 1998: Терентьевский сборник, общ. ред. КУДРЯВЦЕВ С., Москва, 1998 (2).
45. ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2013: ЛЕЙДЕРМАН Н., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Современная русская литература: 1950 — 1990-е; пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т., Т. 1, Москва, 2013.
46. МАНДЕЛЬШТАМ 1999: МАНДЕЛЬШТАМ Н. Воспоминания, Москва, 1999.
47. МЕЙЛАХ, САРАБЬЯНОВ 20001: «Поэзия и живопись». Сборник трудов памяти Н. Харджиева, под ред. МЕЙЛАХА М. и САРАБЬЯНОВА Д., Москва, 2001.
48. МОРОЗОВ 1995: МОРОЗОВ А. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов, Москва, 1995.
49. МОРОЗОВА 2012: МОРОЗОВА Е. Исследование девиантного поведения как феномена провокативности, Москва, 2012.
50. МУРАНОВ, ПРУЦКОВ, РОЩИН 2002: XX век: хроника московской жизни 1911-1920 гг., сост. Муранов С., Пруцков О., Рощин А., Москва, 2002.
51. САРАБЬЯНОВ, ШАТСКИХ 1993: САРАБЬЯНОВ Д., ШАТСКИХ А. Казимир Малевич: Живопись. Теория», Москва, 1993.

52. САХНО 1999: САХНО И. Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. Москва, 1999.
53. СЕРЖ 2001: СЕРЖ В. (Виктор Кибальчич) От революции к тоталитаризму: Воспоминания революционера, Оренбург, 2001.
54. СИЛАРД 1989: СИЛАРД, Л. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА (1890-1917). Том I, BUDAPEST, 1989.
55. СИЛАРД 1999: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ. Ред.: СИЛАРД Л., BUDAPEST, 1999.
56. ТЕФФИ 1991: ТЕФФИ Н. Ностальгия, Москва, 1991.
57. ТУРЧИН 1993: ТУРЧИН В. По лабиринтам авангарда, Москва, 1993.
58. ЧИСТОВ 2003: ЧИСТОВ К. «Русская народная утопия», Санкт-Петербург, 2003.
59. ХАН-МАГОМЕДОВ 2007: ХАН-МАГОМЕДОВ Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования), Москва, 2007.
60. ХАНСЕН-ЛЕВЕ 2001: ХАНСЕН-ЛЕВЕ О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения, Москва, 2001.
61. ХАРДЖИЕВ 1991: ХАРДЖИЕВ, Н. Будущее уже настало. Беседа И. Врубель-Голубкиной с Н.И. Харджиевым// Журнал «Зеркало», Тель-Авив, №131, 1991, <http://zerkalo-litart.com/?p=3816>
62. ХОДАСЕВИЧ 2011: ХОДАСЕВИЧ В. Некрополь. Воспоминания, стихотворения, Москва, 2011.
63. ЧЕРНИЦОВ 2002: ЧЕРНИЦОВ М. Идея художественного синтеза в литературных произведениях и теоретических трудах художников русского авангарда первой трети XX века: Кандинский, Филонов, Малевич, Магнитогорск, 2002.
64. ШАТСКИХ 1996: ШАТСКИХ А. Казимир Малевич, Москва, 1996.
65. ШАТСКИХ 2001: ШАТСКИХ А. Витебск. Жизнь искусства. 1917-1922, Москва, 2001.
66. ШАТСКИХ 2001: К. МАЛЕВИЧ. ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ, сост. Шатских А., Санкт-Петербург, 2001.
67. ШАТСКИХ 2009: ШАТСКИХ А. Казимир Малевич и общество Супремус, Москва, 2009.
68. ШКЛОВСКИЙ 1914: ШКЛОВСКИЙ В. Воскрешение слова, Санкт-Петербург, 1914.
69. ШТЕЙНЕР 2002: ШТЕЙНЕР Е. Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов. Москва, 2002.

Приложения

Приложение №1. Реконструированное кабаре «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге



Реконструированное кабаре «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге, 2014 год



Интерьер о кабаре «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге, 2014 год



Оформление стены кабаре «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге, 2014 год



Оформление стены кабаре «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге, 2014 год



Сцена в «Бродячей собаке» в Санкт-Петербурге, 2014 год



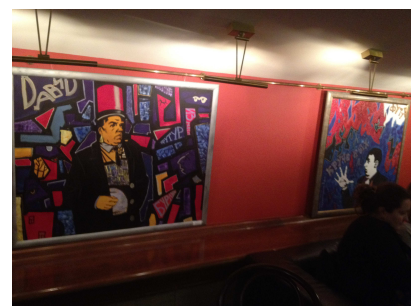
Оформление стены кабаре «Бродячая собака» в Санкт-Петербурге, 2014 год



Интерьер в «Бродячей собаке» в Санкт-Петербурге, 2014 год

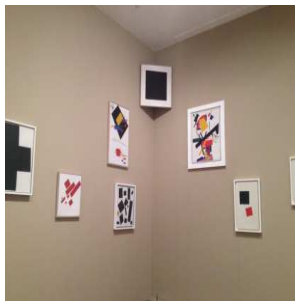


Оформление стены в «Бродячей собаке» в Санкт-Петербурге, 2014 год



Оформление стены в «Бродячей собаке» в Санкт-Петербурге, 2014 год

Приложение №2. Современные реконструкции авангардных выставок, постановок, перформансы



Ретроспективная выставка Малевича.
Реконструкция знаменитой
футуристической выставки 0,10, Лондон
2014 год.



Эскизы костюмов Малевича к опере,
стенд в Новом Манеже, проект
исследовательской программы
«Проекция авангарда. Опыт
реконструкций». 2014 год



Реконструкция занавеса Победы на
Солнцем в Новом Манеже, проект
исследовательской программы «Проекция
авангарда. Опыт реконструкций». 2014 год



Реконструкция «Победы на
Солнцем» театр Стаса Намина,
2013 год.



Реконструкция занавеса
к «Победе над Солнцем». Проект
исследовательской программы
«Проекция авангарда. Опыт
реконструкций». 2014 год



Реконструкция декораций к
Победе над Солнцем,
Новый Манеж, 2014 год



Перформанс Г.Губановой в рамках
проекта «Проекция авангарда», Москва,
Новый Манеж, декабрь 2014 год



Перформанс Г.Губановой в рамках
проекта «Проекция авангарда», Москва,
Новый Манеж, декабрь 2014 год



Перформанс Г.Губановой в рамках
проекта «Проекция авангарда», Москва,
Новый Манеж, декабрь 2014 год

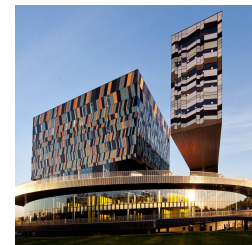
Приложение № 3. Современные здания в Москве и арт-объекты в Никола-Ленивце



Здание бизнес-школы в научном центре Сколково, Москва



Вид на фасад бизнес-школы Сколково



Вид на фасад бизнес-школы Сколково



Интерьер кафе в бизнес-школе Сколково



Интерьер кафе в бизнес-школе Сколково



Интерьер кафе в бизнес-школе Сколково



Интерьеры бизнес-школы Сколково. Вестибюль



Интерьеры бизнес-школы Сколково. Вестибюль



Интерьеры бизнес-школы Сколково. Вестибюль



Арт-объект в деревне Никола-Ленивец, фестиваль Арт-Клязьма 2015 год



Арт-объект в деревне Никола-Ленивец, фестиваль Арт-Клязьма 2015 год



Здание нового бизнес-центра в Москве

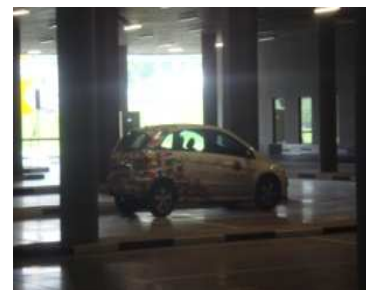
Приложение № 4. Авангардные картины в современной повседневной жизни



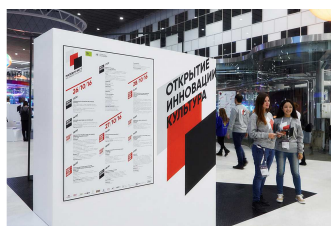
Витрина книжного магазина с изображением картин Малевича, Санкт-Петербург, 2014 год



Автомобиль с изображением Картины М. Шагала, Санкт-Петербург 2007 год



Служебная машина бизнес-школы Сколково с супрематическим орнаментом



«Малевич-Фест», Сколково, 2016 год



Кружки с супрематическим орнаментом



Блокнот с картиной К.Малевича



Чемодан фирмы «Самсонит» с изображением картин Р.Магритта



Витрина магазина одежды с изображением картины Модриана, Вена 2015 год



Платье в стиле картин Мондрианна

Приложение №5.

Супрематический фарфор, выставка в Центральном доме художника, Москва, 2014 год



Супрематический фарфор, начало 1920-х годов



Супрематический фарфор, середина 1920-х годов



Супрематический фарфор, середина 1920-х годов



Супрематический фарфор, середина 1920-х годов



Чайник, середина 1920-х годов



Супрематический фарфор, середина 1920-х годов